



UNIVERSIDAD DE CHILE

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Posgrado

LA CONCIENCIA HÍBRIDA

Propuestas para una dramaturgia musical en Chile hoy

Tesis para optar al grado de Magister en Composición Musical

JORGE LUIS PACHECO ESTEFAN

PROFESOR GUÍA

Rolando Cori T.

Santiago de Chile

2018

ÍNDICE

I. Introducción

II. Cuestiones preliminares: la obra de arte como fruto de la conciencia

- II.1 La contingencia de la obra de arte
- II.2 El arte como un “vivir en conversaciones”
- II.3 La música como medio de expresión

III. Acerca de lo híbrido

- III.1 La *hbris* según la mitología griega
- III.2 *Hbris* y angustia de la libertad
- III.3 La mala fe según Jean-Paul Sartre
- III.4 Las culturas híbridas según García Canclini
- III.5 La modernidad: un tiempo de *hbris* liberada

IV. La dramaturgia musical como género híbrido

- IV.1 Similitudes entre ópera y novela: la ópera como proyecto estético
- IV.2 La intertextualidad como conciencia de la hibridación
- IV.3 El rol del cuerpo en la representación de la dramaturgia musical
- IV.4 Hacia una definición actual de dramaturgia
- IV.5 La dramaturgia musical reciente en Chile

V. Del humor como fundamento de la obra de arte

- V.1 La “Sensibilidad del ocaso”
- V.2 El humor en la estética de Hegel
- V.3 El humor como contracara del sinsentido
- V.4 El humor en el arte del siglo XX
- V.4 La “sociedad humorística” según Lipovetsky
- V.5 El humor de la *hbris* en la cultura chilena

VI. Acerca del video-arte *La Patria Libre*

- VI.1 Proyecto de la obra
- VI.2 El libreto

- VI.3 La voz
- VI.4 La “audiovisión”
- VI.5 La imagen en movimiento
- VI.6 La intertextualidad y el humor

VII. Acerca de la Opereta *Saluzto*

- VII.1 Proyecto creativo
- VII.2 Acerca de los problemas y procedimientos relacionados con la construcción del libreto
- VII.3 El tratamiento de la voz:
 - a) canto
 - b) *sprechgesang*
 - c) prosodia
 - d) texto hablado
 - e) coro
- VII.4 Estructura formal / estructura armónica
- VII.5 Intertextualidad
- VII.6 Arquetipos dramáticos
- VII.7 Escritura instrumental
- VII.8 Medios electrónicos

VIII. A modo de conclusión

IX. Bibliografía

X. Anexos

- X.1 Libreto de *La Patria Libre*
- X.2 Comentario del libretista acerca de *Saluzto*
- X.3 Libreto de *Saluzto*
- X.4 Partitura del inicio del proyecto abortado sobre Antares

La conciencia híbrida: propuestas para una dramaturgia musical en Chile hoy

I. Introducción

Hoy en día, en el ámbito de la música escrita, existe un consenso más o menos universal en torno al hecho de que los compositores deben ser capaces de explicar los fundamentos de su trabajo creativo. Esta necesidad de auto-explicación, que se vuelve exigencia en el contexto académico, se refleja también en todos aquellos auditores que antes de escuchar una obra musical se detienen a leer el obligado comentario del compositor acerca de su trabajo disponible en el programa de mano de la mayoría de los conciertos de música actual. El hecho de que a nadie se le ocurriría menospreciar a Ludwig van Beethoven por no habernos dejado una detallada explicación de su Novena Sinfonía nos habla de un cambio de paradigma en la estética musical que se relaciona también, de manera más general, con un cambio en el lugar del individuo dentro la sociedad occidental. Efectivamente, más allá de las razones que explican esta tendencia en el caso particular de la música (ciertamente relacionadas con el abandono de la armonía tonal como lenguaje universal y la consecuente necesidad de cada compositor de encontrar un discurso teórico que valide su propuesta creativa) es posible establecer un paralelo entre la práctica de la auto-explicación estética y uno de los grandes temas de la filosofía occidental desde Hegel: aquél de la auto-conciencia¹. Así, podemos afirmar que este fenómeno no constituye una excepción, si no más bien la regla dentro de un contexto social que ha puesto a la libertad individual – esto es la libertad de decidir libremente los propios gustos, aficiones, y maneras de expresarse – por sobre los grandes relatos comunitarios. En ese sentido, es interesante señalar que la necesidad de auto-explicación se presenta también en otros medios de expresión como las artes visuales, el teatro o la danza, pero no en aquellos que guardan una relación más directa con el público masivo, como el cine, la literatura, el teatro, e incluso la música comercial, donde impera la rentabilidad como parámetro de calidad. La necesidad de auto-explicación parece por lo tanto estar reservada para lo que se considera hoy como “Arte” con mayúscula. Podría

1 Mucho se habla del individualismo actual como de algo funesto (y lo es sin duda desde muchos puntos de vista), pero sería ingenuo desconocer que el individualismo está estrechamente relacionado con uno de los grandes triunfos de la modernidad: la preponderancia de la subjetividad individual en el ámbito social.

decirse incluso que el ejercicio de la auto-conciencia constituye la *conditio sine qua non* del arte en la actualidad; un punto de partida, una página en blanco, uno de los fundamentos y tal vez una de las razones del impulso creativo. Así las cosas, mas vale enfrentarlo de una vez por todas y desde el comienzo. Surgen de esa forma, y de manera urgente, las siguientes preguntas preliminares: ¿Por qué componer? ¿Para quién? ¿De qué manera? A partir de la noción filosófica de la auto-conciencia, intentaremos dar respuesta a estas interrogantes y entregar a través de ellas una definición personal de la obra de arte y sus necesidades. Así, surgirán dos características fundamentales de la obra de arte que serán la hoja de ruta de nuestra reflexión posterior: su inevitable contingencia y su problemática relación con el auditor.

Al asumir la contingencia de toda obra de arte se hace ineludible el vínculo entre una obra y una determinada tradición. Cada decisión del compositor se vuelve desde ese momento una referencia a un discurso que va más allá de la obra en sí. Así, por ejemplo, la elección de un determinado instrumento hace que una obra se refiera inmediatamente, y antes de que el compositor haya escrito cualquier nota, a una tradición: aquella que define la práctica de este instrumento en sus determinados contextos culturales, así como a su historia e identidad. De esta manera, pareciera ser evidente que mientras más consciente sea el compositor de la tradición que subyace en cada una de sus elecciones composicionales (género, instrumentación, lenguaje armónico, etc) más libre y pertinente será su propuesta creativa. A lo largo de nuestro trabajo deberemos hacernos cargo del peso histórico del género “dramaturgia musical” (por muy amplia que parezca por ahora esa categoría que intentaremos precisar). Para eso deberemos detenernos en la historia del género, comenzando por el planteamiento estético que le dio origen en el siglo XVII, para así comprender de mejor manera las razones de su colapso en el siglo XX y sus posteriores transformaciones y recurrencias. Eso nos permitirá proponer una definición amplia de “dramaturgia musical” que asuma sus vínculos con la tradición, pero a su vez plantee una mirada personal sobre el género que nos ayude a analizar su pertinencia y sus características en la actualidad.

Una vez resueltas nuestras dudas preliminares y asumido el peso del género que ha servido de soporte a nuestra expresión, enfrentaremos la pregunta central de nuestro trabajo:

¿Es posible pensar una dramaturgia musical desde Chile hoy? O dicho de otra manera, ¿qué características podría tener una dramaturgia musical pensada desde Chile hoy?

Al poner el énfasis en la doble condición de lugar y tiempo (Chile, hoy) asumimos que, de manera evidente, no puede ser lo mismo componer una dramaturgia musical en la Florencia del siglo XVII, o en la Alemania de 1990 que en el Chile del 2017. Así, entramos en el terreno pantanoso de lo que constituye uno de las grandes temas de la creación musical en Chile desde siempre: aquél de la identidad. Más allá de tomar banderas nacionales o universales para continuar con la estéril polémica sobre nuestra identidad cultural, intentaremos analizar de qué manera nuestro contexto social define, lo queramos o no, nuestro trabajo creativo. El reciente resurgimiento de la dramaturgia musical en Chile servirá de punto de partida para nuestra reflexión, pues tomando en cuenta el aislamiento elitista en el que persiste la ópera en nuestro país desde el siglo XIX es preciso preguntarnos: ¿qué pertinencia puede tener en Chile la creación de dramaturgia musical si históricamente ha sido un género reservado a una cierta élite económica? Analizar el resurgimiento de la dramaturgia musical chilena de los últimos años, observando las características comunes y las tendencias de algunas obras emblemáticas, nos servirá de llave de acceso a una reflexión que intentaremos prolongar con el fin de entregar una respuesta personal a este problema.

Por otro lado, cuando hablamos de “Chile hoy” es inevitable asumir las características de lo que la filosofía actual ha reunido bajo la etiqueta de la “pos-modernidad”. Sin embargo, más allá del archiconocido problema del individualismo y del fin de las utopías colectivas que parece definir a las sociedades actuales, nuestro interés estará en analizar un aspecto de éstas que se nos presenta como una llave de lectura del arte hoy en día: la hibridación. Según el antropólogo argentino Néstor García Canclini, la hibridación es una de las principales características de las sociedades latinoamericanas actuales, definidas por su capacidad de absorber de manera flexible y dinámica rasgos culturales de distintas procedencias. Esta flexibilidad se plantea como la forma de dar solución a problemas específicos que se presentan en una determinada contingencia. Sus características son por lo tanto únicas y pueden constituir una identidad que se

prolonga en el tiempo. A partir de ahí intentaremos ver de qué manera la hibridación se manifiesta en lo que podríamos definir como una “impureza” que constituye la esencia de nuestra manera de ser en el mundo y que por lo tanto ha de manifestarse en un arte pensado desde nuestra cultura. Para esto será necesario volver sobre el tema de la contingencia de la obra de arte, intentando enfrentar la visión pesimista que la filosofía pos-moderna ha expresado sobre este tema.

Una vez enfrentado el problema de la contingencia y de la definición de “dramaturgia musical” intentaremos profundizar en lo que Gilles Lipovetsky define como la “sociedad humorística”, con el fin de ver de qué manera podemos considerar al humor como un medio de expresión privilegiado para el arte en la actualidad. Así, más allá de la visión crítica del filósofo francés sobre la predominancia del humor en la era pos-moderna, analizaremos de qué manera éste ha sido utilizado en la dramaturgia musical desde el siglo XX como una herramienta poderosa de distanciamiento, de denuncia y de reflexión. Por otra parte, considerando que el humor es un modo de expresión ambiguo que puede tener infinitas lecturas, será interesante analizar los modos de funcionamiento de lo que podemos considerar el “humor chileno”, así como de qué manera éste humor puede formar parte de una propuesta de dramaturgia musical desde nuestra identidad.

Nuestro trabajo terminará con el comentario analítico de dos obras de dramaturgia musical compuestas en distintos soportes y que constituyen la puesta en práctica de los fundamentos teóricos del presente trabajo: el video-arte *La Patria Libre* y la opereta *Saluzto*.

II. Definiciones preliminares: la obra de arte como fruto de la auto-conciencia

II.1 La contingencia de la obra de arte

A continuación explicaremos de qué manera puede pensarse la obra de arte como el fruto de la auto-conciencia, y cómo, de esa manera, comparte con ésta dos características fundamentales: su contingencia y su ambigua relación con el otro. Esto nos permitirá entregar una definición personal de la obra de arte, así como de sus necesidades y características, elementos que serán el fundamento de nuestra propuesta creativa. Pero antes de abordar el problema de la obra de arte, nos detendremos brevemente en la noción de “conciencia”. Para eso tomaremos como referencia la filosofía de Jean-Paul Sartre.

Para Sartre, la conciencia no puede existir como un “en-sí”, es decir como un objeto independiente de sí misma, pues desde el momento en que la conciencia se sabe conciencia, se funda como un “para-sí”, o sea, justamente, como conciencia de sí: toda conciencia es conciencia de ser. A partir de ese razonamiento, se deduce que la conciencia no puede sino ser conciencia de ser en el mundo, es decir, está relacionada a su lugar y su tiempo: es contingente. El para-sí es,

en tanto que es pura contingencia, en tanto que para él, como para las cosas del mundo, como para esta pared, este árbol, esta taza, puede plantearse la pregunta original: “Por qué este ser es tal y no de otra manera?” Es, en tanto que en él hay algo de lo que él no es fundamento: *su presencia en el mundo*.²

Su presencia en el mundo no forma parte de la esencia de la conciencia y de esa manera, ésta sólo existe materializándose en un aquí y un ahora. Por otra parte, la conciencia requiere de otra conciencia para afirmar su propia existencia, pues “la conciencia de sí es real solamente en tanto que conoce su eco (y su

2 SARTRE, Jean-Paul. 1988. El Ser y la Nada. 10a edición. Buenos Aires, Losada. p. 130

reflejo) en otro”³. La conciencia de ser sólo puede ser conciencia de ser ante otra conciencia. Surge de esto una relación paradójica con el otro, pues si bien necesita al otro para existir, a la vez, y a raíz de eso, la conciencia de sí es conciencia de una radical separación con los demás: yo soy yo, y nunca podré verdaderamente conocer al otro. La conciencia se vuelve entonces consciente de su propio aislamiento y el otro se nos presenta como un misterio insondable. Para Hegel esto resulta en una lucha permanente por el reconocimiento de la propia subjetividad. Para Sartre, simplemente, “el infierno son los otros”⁴. Del aislamiento de la conciencia surge lo que Hegel define como la “conciencia desdichada”, noción fundamental para entender la sociedad y el arte del siglo XX, y sobre la cuál será necesario volver con detención más adelante.

Un ejercicio de auto-conciencia creativa no puede sino asumir los caminos que la filosofía ha transitado. A partir de ahí, podemos aventurarnos a dar respuesta (respuesta que no puede sino ser individual) a las preguntas que se nos han presentado en la introducción del presente trabajo: ¿Por qué componer? Si toda conciencia es conciencia de ser, la obra de arte parece ser el objeto mediante el cual el para-sí de la conciencia busca materializarse en un en-sí, es decir hacerse real en el mundo. La obra de arte (debemos agregar “en la actualidad”), es desde ese punto de vista un intento por fijar, según reglas más o menos precisas y definidas por el propio compositor, una visión del mundo, una realidad tal como esta aparece a los ojos de la subjetividad individual. ¿Para quién? Si la conciencia necesita del otro para existir, la obra de arte, como fruto de la conciencia, no puede sino estar destinada a los otros, como diciendo “he aquí como veo yo el mundo” y, si creemos en la idea hegeliana de la lucha, como queriendo agregar “les presento aquí una verdad”. En esa línea, el dramaturgo Eugène Ionesco define a la obra de arte como la “expresión de una realidad incomunicable que uno trata de comunicar, y que, a veces, puede ser comunicada. Esta es su paradoja y su verdad”⁵. En otras palabras, si ontológicamente el otro me resulta un misterio insondable, el comunicarse es prácticamente imposible, pero no lo es del todo, y es ahí, en esa pequeña fracción de posibilidad, donde ha de residir el impulso creativo. ¿De qué manera? Si la conciencia es contingente, entonces la obra de arte que surge de ella

3 *Ibid.* p. 310

4 SARTRE, Jean-Paul. 1947. Huit Clos. Paris, Gallimard. p. 93

5 ESSLIN, Martin. 1966. El teatro del Absurdo. Barcelona, Seix Barral. p.99

sólo puede, a su vez, referirse a su tiempo y a su lugar, asumiendo todas las consecuencias que eso implica. La obra de arte, si es fruto de la auto-conciencia, no puede no saber que es contingencia, puede a lo sumo ignorar este hecho, ignorar que en su libertad está la posibilidad de ser otra, puede hacer como si no fuera contingencia sino esencia (lo que equivale a lo que Sartre denomina la “mala fe”) pero no puede verdaderamente ser esencia, es decir, no puede **no tener** la libertad de ser de otra manera. La libertad de ser es por lo tanto la definición misma de la conciencia humana. Para el ser humano, ser consciente es ser consciente de su propia libertad. Ser consciente es tomar conciencia que la contingencia define al “ser en el mundo”, pero no define la esencia del hombre, pues su esencia es justamente la de ser libre. Según Sartre, ser consciente para el ser humano significa ser consciente de no ser (en esencia) lo que se es (en el mundo). La “mala fe” es pretender que la esencia equivale a la existencia.

II.2 El arte como un “vivir en conversaciones”

Un vivir en conversaciones con el otro, en el espacio y el tiempo que nos son comunes, esa es, según Humberto Maturana, el fundamento de toda actividad espiritual:

Lo que nos constituye como seres humanos es nuestro modo particular de ser en este dominio relacional donde se configura nuestro ser en el conversar, en el entrelazamiento del “lenguajear” y emocionar. Lo que vivimos lo traemos a la mano y configuramos en el conversar, y es en el conversar donde somos humanos (...). Todo lo espiritual, lo místico, los valores, la filosofía, la historia, pertenecen al ámbito de las relaciones en lo humano que es nuestro vivir en conversaciones. En el conversar construimos nuestra realidad con el otro. No es una cosa abstracta. El conversar es un modo particular de vivir juntos en coordinaciones del hacer y el emocionar. Por eso el conversar es constructor de realidades.⁶

Así, como el conversar, la obra de arte se constituye como el anhelo más modesto y a la vez más ambicioso del ser humano: un intento por construir la

⁶ MATURANA, Humberto. 2000. El sentido de lo humano. Santiago, Dolmen Ediciones. p. 6

realidad en la relación con el otro. En su manera de ser conversación, la obra de arte re-define la realidad. El arte representa en ese sentido una mirada crítica con respecto a lo dado. Y lo dado es lo que se nos presenta aquí y ahora, en nuestro propio contexto. Así, como explicaremos con mayor profundidad más adelante, el artista se presenta siempre como un personaje “híbrido” pues en su crítica con respecto a lo dado, expresa necesariamente la “desmesura” de aquél que busca re-definir la realidad.

Por otra parte, en la noción del “vivir en conversaciones” de Maturana, encontramos un eco de la noción de “vida vivida” de Walter Benjamin: aquella experiencia inenarrable de la vida, experiencia imposible de medir por la técnica y a través de la cual damos un sentido a la realidad que se nos presenta. A partir de la experiencia traumática de la Primera Guerra Mundial, lo que plantea Benjamin es la incapacidad del ser humano de narrar plenamente el horror. Paradójicamente, los avances técnicos que permitieron la barbarie, son inútiles a la hora de definir cabalmente la experiencia de lo humano. Es dicha realidad inenarrable que Ionesco define como “incomunicable”, pues, efectivamente, incomunicable lo es de dos maneras: primero, porque una experiencia de vida no puede ser compartida cabalmente de una persona a otra, pero, además, porque las herramientas científicas a las que la era moderna ha confiado la definición de la realidad son justamente incapaces de decir la realidad tal como es percibida por la conciencia subjetiva (un microscopio no puede, por ejemplo, explicarnos el miedo a la muerte, una encuesta no puede, a pesar de lo que se cree, describir las necesidades culturales de un país). Así, las herramientas científicas que pretenden dar una objetividad a la realidad no han ayudado a la “conciencia desdichada”, al contrario, la han aislado cada vez más en un mundo tecnocrático donde casi todas las reglas de lo cotidiano parecen escapar a su entendimiento. Es ahí donde el “vivir en conversaciones” se hace más importante que el “conocer”. Y es ahí donde el arte se transforma en una herramienta poderosa para tratar de expresar la realidad que como no puede ser definida de otra forma.

II.3 La música como medio de expresión

Llegados a este punto podríamos preguntarnos de qué manera la música, arte abstracto por definición, permite comunicar algo ¿Por qué no simplemente

comunicar con palabras? Más allá de las teorías neo-rousseauanas de la música como elemento de cohesión social, podemos decir que el lugar de la música en el siglo XX está marcado por la conciencia de los límites del lenguaje hablado: la música nos permite situarnos en un más allá del lenguaje verbal, incluso desarticularlo, permaneciendo en una zona ambigua entre el sentido y el sonido que revela una nueva forma de comprender la comunicación verbal⁷. A partir de ahí podemos comprender la importancia del “emocionar” del que habla Maturana, ya que el “conversar” es más que razonar con el otro, es comunicar a través de la palabra, el gesto y la emoción.

Por otra parte, la música tiene un poder de evocación que puede generar su propia lógica gracias a la intertextualidad: a través de la referencia a otras obras u otras tradiciones, la música tiene la capacidad de referirse a un contexto que trasciende la obra en sí. Así por ejemplo, en el segundo acto de *Don Giovanni*, para dar vida a la fiesta en casa de su protagonista, Mozart introduce una serie de citas reconocibles por el público de la época que parecen ser, justamente, una conversación con él. Primero Mozart cita la ópera *Una cosa rara de Martín y Soler*, luego *Fra i due litiganti, il terzo gode* de Giuseppe Sarti, y por último una aria de él mismo (*non più andrai*) de *Las Bodas de Fígaro*. Así, la intertextualidad genera sentido a distintos niveles. Primero se hace referencia al uso que parte del mismo público presente en la sala hace de la música citada como música de acompañamiento, y de esa manera el público no puede más que sentirse identificado (y avergonzado, podríamos agregar) con la frivolidad de la velada de *Don Giovanni*. Por otro lado, al hacer una referencia a su propia aria, Mozart genera una complicidad cómica con el público, reforzada por la intervención de Leporello: “*Questa poi la conosco pur troppo*”. Esta forma de auto-citación constituye una especie de guiño del compositor, un salirse de la obra para verla desde afuera que parece prefigurar el distanciamiento de dramaturgos posteriores como Bertold Brecht. Por último, la melodía del aria de Figaro hace referencia al texto del aria, que, aunque las palabras no están citadas, el público debe sin duda guardar en su memoria, haciendo un vínculo que constituye una especie de metamorfosis monstruosa entre el fácil enamoramiento del joven Cherubino y la depredación sexual de *Don Giovanni*. Es necesario subrayar que la conversación que Mozart

⁷ Obras como la *Sequenza III*, *Circles* y *Thema Omaggio a Joyce* de Berio parecen explorar justamente los límites entre sentido y sonido en el ámbito de la música vocal

plantea con el público, sólo puede estar destinada a un público preciso y con el cuál el compositor comparte una serie de códigos culturales. Nosotros no podremos jamás, de esa manera, comprender cabalmente el alcance de las referencias utilizadas por Mozart en Don Giovanni. Volveremos sobre las posibilidades de la intertextualidad cuando abordemos el tema de la hibridación.

Considerando lo anteriormente expuesto, la dramaturgia musical se presenta como un género privilegiado para re-presentar (volver a presentar) la “realidad incomunicable” de la que habla Ionesco, primero a través del lenguaje hablado, pero también a través del sonido y el gesto, dando así lugar a una verdadera “conversación” en el sentido que lo entiende Maturana. Pero antes de entrar de lleno en el problema de la dramaturgia musical abordaremos aquel de la hibridación, pues así veremos que además de ser una de las llaves de lectura para comprender nuestra sociedad actual, la hibridación puede pensarse como uno de los fundamentos estéticos del género operático desde sus inicios.

III. Acerca de lo híbrido

En la sección anterior del presente trabajo hemos definido a la obra de arte como necesariamente contingente, es decir vinculada a su lugar y su tiempo. A partir de ahí el problema de la hibridación de nuestra cultura (y por lo tanto de nuestro arte) se torna central en la comprensión del impulso creativo. A continuación profundizaremos acerca de la noción de hibridación y sus implicancias para la obra de arte.

III.1 La *hubris* según la mitología griega

La noción de *hubris* (ὑβρις) es central en el pensamiento filosófico de la Antigua Grecia. Se traduce generalmente como “desmesura” y expresa la irrefrenable tendencia de los seres humanos a transgredir los límites que los dioses les han impuesto. Para la moral griega la *hubris* representa una desobediencia, una falta que debe ser castigada para restaurar el orden de las cosas.

El origen de la *hubris* en el pensamiento griego puede encontrarse en los mitos fundacionales de Prometeo y Epimeteo tales como los relata Platón en su *Protágoras* (320d-322a). Según Platón, Epimeteo (cuyo nombre significa ‘que reflexiona más tarde’, literalmente “pensamiento-tardío”) es encargado por Zeus de dar a todos los animales recién creados una capacidad particular para desenvolverse en el mundo (la piel del oso, la fuerza del león, etc.). Epimeteo, por su falta de previsión, distribuye todas las habilidades entre los animales sin percatarse de que al llegar el turno del ser humano ya no queda ninguna disponible:

(...) como Epimeteo no era del todo sabio, gastó, sin darse cuenta, todas las facultades en los animales. Pero quedaba aún sin equipar la especie humana y no sabía qué hacer⁸.

Así, Prometeo (cuyo nombre significa “previsión”, literalmente “pensamiento-adelante”), hermano de Epimeteo, al ver que el hombre estaba “desnudo y descalzo y sin coberturas ni armas (...) roba a Hefesto y a Atenea la sabiduría de las artes

⁸ PLATÓN. 1980. *Protágoras*. Oviedo. Pentalfa Ediciones, 123-17 (321 c)

junto con el fuego y se la ofrece, así, como regalo para el hombre”⁹. De esa manera, el hombre, al estar despojado de una característica que lo define como el resto de los animales, debe arreglárselas por su cuenta para sobrevivir, inventarse siempre para sí mismo una manera de habitar el mundo. El hombre posee, por lo tanto, el don de la creación (lo que Platón llama “la sabiduría de las artes”). Pero el mito de Epimeteo y Prometeo da cuenta de otra característica esencial del ser humano: de su libertad, pues, al carecer de habilidades de supervivencia como el resto de los animales, el hombre no está determinado ni por su instinto ni por su especie para desenvolverse en el mundo. El hombre puede por lo tanto elegir, posee una diversidad infinita de modos de vida, y es justamente esta libertad esencial del ser humano lo que hace posible la *hibris*. Los animales, en cambio, al guiarse por el instinto común a su especie carecen de esa libertad y no pueden ser culpables de *hibris*, pues no existe el peligro de que no se encuentren en su lugar: un perro o un caballo no pueden rebelarse contra su destino e ir a robar el fuego a los dioses.

Platón asocia la capacidad de crear (el arte) con la desnudez del ser humano (es decir con su libertad). Si siguiendo a Maturana dijimos que el arte constituía una mirada crítica con respecto a lo dado, ahora, siguiendo a Platón, podemos decir que es justamente porque el arte expresa esa libertad esencial del ser humano, la libertad de ser otro, de imaginar otras posibilidades para la realidad que se nos presenta. Más aún: según el relato de Platón, el arte (la capacidad de crear) es la única herramienta con la que el ser humano enfrenta esa libertad (esa carencia, esa desnudez) a la cual no puede renunciar. El Arte y la *hibris* se encuentran por lo tanto íntimamente relacionados. Así, podríamos decir que aquél que asume el arte como un camino en la vida (el “artista”) es siempre culpable de *hibris*, un ser necesariamente híbrido.

La paradójica relación entre la libertad y la desmesura propia de la *hibris* también se expresa en las inscripciones que se encontraban en la entrada del Templo de Apolo, dios de la belleza y el Arte, en Delfos: “Conócete a ti mismo” y “Nada en exceso”: no es casualidad que ambas frases hayan estado grabadas en el templo dedicado, justamente, al dios de las artes. Por una parte “Conócete a ti mismo” es una invitación a la introspección, a la “auto-conciencia” en términos de la filosofía moderna. Esta frase puede leerse como una advertencia a no sobrepasar

⁹ *Ibid.* 123-17 (321 c-d)

los límites de la propia condición, pero en realidad es todo lo contrario: el máximo auto-conocimiento del ser humano lleva inevitablemente a la conclusión de su inevitable libertad: conocerse a uno mismo significa ser consciente de la propia libertad. “Nada en exceso” se entiende entonces con relación a la primera frase: una vez asumida la libertad, el hombre debe atenerse a una contingencia, a un contexto (o, en términos religiosos, a una moral). Por una parte, la libertad, y por otra el riesgo de desmesura, de *hubris* que esta conlleva. Las inscripciones en la entrada del Templo de Delfos expresan por lo tanto la paradoja de la *hubris*: aquel que asume cabalmente su condición de libertad está inevitablemente destinado a caer en la desmesura. Así, en su intento por “construir nuestra realidad con el otro”, el arte se presenta siempre como un proyecto híbrido, una desmesura.

III.2 *Hubris* y angustia de la libertad

Para el pensamiento griego, la libertad irrenunciable es difícil de asumir para el hombre, pues será siempre causa de angustia. Los animales, al no poder preguntarse por su condición, viven apaciblemente según sus instintos; el hombre, en cambio, por su capacidad de auto-conciencia y de cuestionamiento, está condenado a preguntarse la razón, el sentido de su existencia. La visión griega de la relación entre libertad y angustia se expresa en el mito del Rey Midas. Midas es aquél rey que por su hospitalidad con el sátiro Sileno es recompensado por Dionisio con un deseo, cualquiera que éste quiera. En su humana desmesura, Midas pide que todo lo que toque se convierta en oro, lo que lo lleva finalmente a la ruina y al arrepentimiento. Se trata por lo tanto de una clásica historia de *hubris* en la mitología griega.

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche da cuenta de otro episodio en la vida del Rey Midas:

Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demón; hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: «Estirpe miserable de un día, hijos del azar y

de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti - morir pronto»¹⁰

Midas, atormentado por la libertad, por la infinidad de posibilidades que se abren al ser humano, pregunta “qué es lo mejor y más preferible para el hombre”, a lo que Sileno, ser divino y por lo tanto inmortal, responde: “no ser”, es decir, no tener la conciencia, no tener la libertad, no tener siquiera la capacidad de preguntarse qué es lo mejor. En definitiva, lo mejor para el hombre es lo imposible: no ser hombre, pues su libertad siempre será dolorosa. En esta angustia subyace evidentemente la condición mortal del ser humano, pues es en la relación entre lo infinito de la libertad y la finitud de la vida donde surgen el cuestionamiento y la angustia de la existencia.

Recordemos que, según la mitología, el Rey Midas es un talentoso músico, discípulo del mismo Orfeo y que está iniciado en los misterios de Dionisio, dios del éxtasis y la locura ritual. La desmesura que lo caracteriza está así sin duda relacionada con esa condición, con el hecho de que a través del arte de la música ha percibido la realidad de otra forma, de una forma que no se limita a lo conocido y lo lógico (recordemos el poder más allá de la razón que tiene la música para la filosofía griega, desde el mito de Orfeo hasta Platón). Así, también se expresa en el mito de Midas la relación entre el arte y el cuestionamiento, es decir, entre el arte y la libertad. El artista (Midas) es, desde ese punto de vista, aquél que intenta detener a Sileno, aquél que se pregunta qué es lo mejor para el hombre, y que intenta expresarlo en su obra, que no puede si no expresarlo en su obra, pues su condición es ser aquel que cuestiona. Así, parafraseando a Sileno podríamos decir: lo mejor para el artista es lo imposible: no ser.

En el capítulo Nueve de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche describe también a Edipo como un personaje híbrido en la medida en que su afán por encontrar al asesino del Rey Layo, es decir su voluntad de conocimiento, lo llevan a la consciencia de la propia transgresión. Así, según Nietzsche, “La púa de la sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es una transgresión de la

10 NIETZSCHE, Friedrich. 2004. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. El libro de bolsillo, Alianza Editorial. p.49

naturaleza”¹¹. De esa manera, es el conocimiento que hace a Edipo consciente de su transgresión y es a través de ese conocimiento que recibe su castigo. Recordemos que Edipo huye en primer lugar de Corinto para evitar que se cumpla el oráculo según el cual iba a matar a su padre y casarse con su madre. Sin embargo, es precisamente al intentar huir de ese designio que Edipo encuentra el camino de la transgresión: en su viaje se cruza accidentalmente con Layo y luego responde a la Esfinge para casarse con Yocasta. De esa manera, la tragedia de Edipo parece expresar que el ser humano no puede escapar del designio de la transgresión. Al igual que el Rey Midas, Edipo quiere sin embargo saber, conocerse a sí mismo, confirmar sus sospechas. Así, es finalmente la inevitable angustia del conocimiento, la necesidad del hombre de conocerse, que lo llevan a la consciencia de su inevitable transgresión.

III.3 La mala fe según Jean-Paul Sartre: *hibris* y auto-consciencia

La libertad irrenunciable del ser humano es también uno de los fundamentos del pensamiento de Jean-Paul Sartre. Para él, la esencia de la conciencia es justamente ser conciencia de ser libre, de no ser nada predeterminado. Por eso en *El ser y la nada*, escribe: “La conciencia es un ser para el cual está en su ser ser conciencia de la nada de su ser”¹². Esto significa que el ser (es decir la esencia) de la conciencia, es justamente ser conciencia de no ser más que conciencia. Dicho de otra manera, todo lo que viste a la conciencia (identidad, historia, ideas, creencias...) no es más que pura contingencia. En última instancia, la conciencia es la pura conciencia de no ser nada en esencia, nada predeterminado, es conciencia de ser libre. Por lo tanto, según Sartre, el hombre es el único ser que debe hacerse ser lo que es. Es decir, hay un proceso intelectual, artificial, mediante el cual la conciencia se viste de su ser en el mundo. Así, se pregunta: “¿Pero qué *somos*, pues, si tenemos la obligación constante de hacernos ser lo que somos, si somos en el modo de ser del deber ser lo que somos?” Somos precisamente esa conciencia de no ser, somos la libertad de ser, somos híbridos por definición. Siguiendo esa reflexión, Sartre concluye que a través de la conciencia de la libertad, la conciencia humana se encuentra irremediabilmente separada de su ser

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. 2004. El nacimiento de la tragedia. Madrid. El libro de bolsillo, Alianza Editorial. p.32

¹² SARTRE, Jean-Paul. 1998. El ser y la nada. Buenos Aires. Editorial Losada. p. 91

en el mundo:

precisamente, comprobamos que la estructura original del “no ser lo que se es” hace imposible de antemano todo devenir hacia el ser en sí o “ser lo que se es”. Y esta imposibilidad no queda enmascarada a la conciencia; al contrario, esa incapacidad es el material mismo de la conciencia; es el desasosiego constante que experimentamos, es nuestra incapacidad misma de reconocernos, de constituirnos como siendo lo que somos.¹³

A partir de la toma de conciencia de la separación entre la conciencia y su ser en el mundo surge un concepto fundamental en la filosofía de Sartre: la “mala fe”. Según Sartre, la mala fe es la actitud de aquél que en su fuero interno, por temor a la libertad (parafraseando a Nietzsche podríamos decir: por temor a la risa de Sileno) se identifica plenamente con su ser en el mundo, simulando que su ser en el mundo es idéntico a su ser en la esencia. Pero la conciencia solo puede simular que es lo que no es, pues la imposibilidad de ser ser en-sí “no queda enmascarada a la conciencia”. Para ilustrar esta idea, Sartre propone en *El ser y la nada* el ejemplo de un mozo de café, al que observa detalladamente. Todos sus gestos, su manera de hablar, su comportamiento en general son justamente los de un mozo de café, pero la gran paradoja es que aquél mozo de café, no es en esencia un mozo de café, sino se viste a sí mismo de la condición de mozo de café. El mozo de café se auto-engaña, actúa con maldad hacia sí mismo para protegerse de la angustia que produce la libertad del ser humano, y se convence a sí mismo que no es libre, que su vida está determinada, definida por aspectos exteriores que no puede controlar. Es interesante que Sartre utilice para esta noción filosófica la palabra de “fe”, habitualmente relacionada con la religión. La mala fe sería en ese sentido una creencia que desvía al hombre de su esencia, una falacia, una falsedad. Así, el mozo de café juega a cumplir todos los ritos de su oficio, para que nadie descubra, ni él mismo, su auto-engaño: el gesto vivo, la presteza del paso, la bandeja en la mano, la voz y los ojos “llenos de solicitud”. Sartre habla de esa manera de la “ceremonia” que se impone a “todos los comerciantes”:

“existe la danza del almacenero, del sastre, del tasador, por la cual se

13 *Ibid.* p. 109

esfuerzan por persuadir a sus clientelas de que no son nada más que un almacenero, un tasador, un sastre. Un almacenero perdido en sueños es ofensivo para el comprador, pues no es ya completamente almacenero. La cortesía exige que se circunscriba a su función de almacenero, como el soldado que presenta armas y se hace cosa-soldado con una mirada directa pero que no ve (...).”¹⁴

Sartre hace una relación directa entre las actividades sometidas a las leyes del “comercio” (los “comerciantes”) y la mala fe y no habla directamente de aquellas disciplinas que tienen como fundamento mismo el cuestionar lo dado, como por ejemplo la Filosofía, el Arte, la Historia y las ciencias humanas en general. Pero es válido preguntarse si efectivamente hoy en día existen disciplinas que escapan al “comercio”. ¿Existen realmente proyectos filosóficos, científicos o artísticos independientes de las exigencias del “comercio”? Incluso en los circuitos académicos, que se presentan en principio como garantes de la libertad del saber, existen códigos comerciales: publicaciones, coloquios, estrenos, magísteres, doctorados nacionales o en el extranjero: todo aquello podría finalmente considerarse como parte de un “comercio”, una competencia por hacer valer la propia actividad. Vale entonces la pena preguntarse cuál es y en qué consiste la ceremonia del filósofo, del artista o del compositor. Sabemos que la contingencia (es decir la obligación de ser en el mundo) obliga a circunscribirse a la ceremonia del oficio. Pero si justamente la vocación del filósofo, del artista, del compositor es cuestionar lo dado, existe una relación extremadamente compleja con la “ceremonia”: hasta qué punto debemos atenernos a ella, hasta qué punto cuestionarla. Incluso es válido preguntarse si es posible cuestionarla, o si ese mismo cuestionamiento no es parte de la “danza del compositor”, como el paso rápido con una bandeja es la “danza del mozo de café”. Ante eso, podríamos decir que la “danza” del filósofo, el artista o el compositor (y de todas las disciplinas cuya vocación es la libertad del saber y la creación libre) consiste justamente en *por lo menos* ser conscientes de lo que dentro de su oficio corresponde a la ceremonia. La vocación de aquellas disciplinas es entonces exclamar como Sartre:

¡Cuántas precauciones para aprisionar al hombre en lo que es! Como si

14 *Ibid.* p. 105-106

viviéramos con el perpetuo temor de que se escape, de que desborde y eluda de repente su condición.¹⁵

Es notable la oposición que hace Sartre entre el ser contingente (“aprisionar” al hombre) y la libertad (el “desbordamiento”), oposición que es, como hemos visto, central en la noción de *hibris* griega. Las “precauciones para aprisionar al hombre” reemplazan en la filosofía de Sartre a la moral de la mitología griega, pero el objetivo es el mismo, imponer al hombre aquello que es imposible: evitar su libertad, lo que equivale a negar su condición de ser humano.

Continuando su reflexión, Sartre concluye que la única manera de ser en el mundo es “jugar a ser”. Según él, el 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.¹⁶

Siguiendo a Sartre, la consciencia del jugar a ser es una consciencia de ser **inevitablemente híbrido**, pues nunca se podrá realmente y absolutamente (sin lugar a ninguna duda), ser lo que se debe ser: siempre estará la separación entre la libertad de la esencia y la contingencia del ser en el mundo, siempre estará la posibilidad de ser otro: el abogado no es “solamente” (verdaderamente) un abogado, el filósofo no es “solamente” (verdaderamente) un filósofo, el padre cariñoso no es “solamente” (verdaderamente) un padre cariñoso. El filósofo, el padre y el abogado son mucho más, son algo indefinible, algo que no se puede contener, que no se puede limitar: son libres.

La consciencia del “jugar a ser” de la que habla Sartre parece ser uno de los grandes principios del arte en una pos-modernidad marcada por la auto-consciencia, por el descreimiento, por el escepticismo ante los grandes relatos, pero a la vez por la consciencia de la contingencia. Pensemos, por ejemplo, en la *Sinfonía* de Luciano Berio. ¿No es justamente esta *Sinfonía*, un “jugar a ser” sinfonía? El hecho de que

15 *Ibid.* p. 106

16 *Ibid.* p. 106. Todos los énfasis en cursiva están en el texto original.

Berio llame a su obra (una de las pocas que compuso para el formato estándar “orquesta sinfónica”) con el nombre del género que aborda es una muestra de su conciencia de estar bailando “la danza del compositor”, lo que queda por lo demás demostrado en el primer movimiento de la obra compuesto casi exclusivamente sobre material de otros compositores. El “jugar a ser” funciona en el arte contemporáneo como un distanciamiento, como una des-dramatización del proyecto artístico, es decir como una “hibridación”, como un decir “soy, pero a la vez no soy lo que soy”. Así, no se puede ser artista o filósofo sin ser consciente de estar “jugando” a ser filósofo o artista, pues el “jugar a ser” es la única manera de ser en el cuestionamiento propio de estas disciplinas. En el arte, el “jugar a ser” es en definitiva ser conscientes de no ser lo que estamos jugando a ser, pero, además, hacerlo explícito: explicitar el soporte, explicitar el género, explicitar la historia: tal como hace la *Sinfonía* de Berio. En otras palabras, el artista, como Berio en su *Sinfonía*, juega a ser un artista, porque es su única manera de ser artista. Esa es la diferencia entre estas disciplinas y los “comerciantes” de los que habla Sartre, pues aquellos, al contrario, no están obligados a ser conscientes de estar simplemente “jugando a ser”. En la conciencia del jugar a ser asumo mi libertad, es decir mi posibilidad de ser otro (de no ser lo que “debo” ser, de ser “híbrido” usando la terminología griega). Es por esa razón (podríamos agregar casi con total seguridad “y no por otra”) que Berio al jugar a ser un compositor de sinfonías hace explícita la hibridación al construir su primer movimiento en base exclusivamente a citas de otras obras. Así, Berio juega a ser otro, pues es consciente de la historicidad del proyecto estético del género sinfónico. Es como una manera de decir: “estoy jugando a componer una sinfonía, estoy consciente de lo que eso significa”. La *Sinfonía* de Berio es una obra híbrida en dos niveles: en la conciencia de su contingencia (una sinfonía, pero en el siglo XX) y además en su ser en el mundo, en su propia construcción (en la intertextualidad). La *Sinfonía* de Berio es una obra híbrida precisamente porque es consciente de no ser “solamente” (verdaderamente) una sinfonía, es una manifestación de la conciencia de lo que significa componer una obra para orquesta sinfónica en el siglo XX. Es híbrida porque asume su libertad, pero a la vez se da cuenta de su contingencia: es híbrida porque asume que componer para orquesta sinfónica es “una ceremonia” del oficio, y por lo tanto componer una sinfonía (de manera consciente) no puede ser sino jugar a componer una sinfonía. Es híbrida porque sabe que no puede ser puramente una sinfonía,

que no puede no ser híbrida. Si la *Sinfonía* de Berio fuera simplemente otra obra para orquesta sinfónica (sin la intertextualidad), si pretendiera ser puramente música original para orquesta sinfónica no asumiría su libertad, no estaría consciente de su libertad. Berio, al componer para orquesta sinfónica asume todo lo que eso significa, es auto-consciente, y por eso hace explícita en el título y en la construcción de la obra su carácter ritual.

III.4 Las culturas híbridas según García Canclini

Una mirada muy interesante al fenómeno de la contingencia y la hibridación la entrega el antropólogo argentino Néstor García Canclini. Para él, la hibridación es en primer lugar una manera de entender la modernidad desde Latinoamérica, mirada que no puede si no ser diferente de aquella de los países considerados "centrales". Así, en su libro *Culturas Híbridas* cita:

...el cubismo y el futurismo corresponden al entusiasmo admirativo de la primera vanguardia ante las transformaciones físicas y mentales provocadas por el primer auge maquinista; el surrealismo es una rebelión contra las alienaciones de la era tecnológica; el movimiento concreto surge junto con la arquitectura funcional y el diseño industrial con intenciones de crear programada e integralmente un nuevo hábitat humano; el informalismo es otra reacción contra el rigor racionalista, el ascetismo y la producción en serie de la era funcional, corresponde a una aguda crisis de valores, al vacío existencial provocado por la segunda guerra mundial (...). Nosotros hemos practicado todas estas tendencias en la misma sucesión que en Europa, sin haber entrado casi al "reino mecánico" de los futuristas, sin haber llegado a ningún apogeo industrial, sin haber ingresado plenamente en la sociedad de consumo, sin estar invadidos por la producción en serie ni coartados por un exceso de funcionalismo; hemos tenido angustia existencial sin Varsovia ni Hiroshima.¹⁷

Sin embargo, García Canclini pronto nos advierte de la extrema

¹⁷ YURKIEVICH, Saúl. 1984. El arte de una sociedad en transformación, en Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, Unesco-Siglo XXI, México, 5a. ed. p. 179.

simplificación que constituye la visión maniqueísta que tiende a analizar la sociedad latinoamericana como el resultado de una relación entre cultura hegemónica y cultura sometida. Su principal hipótesis es que en Latinoamérica los procesos de la modernidad han sido mucho más complejos que esta simple relación binaria (que se extiende también en otras categorías contrastantes como “tradicional-moderno”, “oral-escrito”, “urbano-rural”) y que, en cambio, la realidad ha producido interacciones inesperadas y fecundas que se han desarrollado según el único principio de la subsistencia según el contexto económico:

Las culturas no coexisten con la seriedad con que las experimentamos en un museo al pasar de una sala a otra. Para entender esta compleja, y a menudo dolorosa interacción, es necesario leer estas experiencias de hibridación como parte de los conflictos de la modernidad latinoamericana. Intenté entender la trayectoria sinuosa de estas interacciones desechando la tesis de una simple imposición de la modernidad, como si se tratara de una fuerza ajena. La historia de cómo se articuló nuestro exuberante modernismo, o sea los proyectos intelectuales de la modernidad, con la deficiente modernización socioeconómica, es el relato de cómo se han ingeniado las élites, y en muchos casos los sectores populares, para hibridar lo moderno deseado y lo tradicional de lo que no quieren desprenderse, para hacerse cargo de nuestra heterogeneidad multitemporal y volverla productiva.¹⁸

En la visión de García Canclini subsiste por lo tanto la idea de lo híbrido como aquello que no es como debería ser, aquello que desborda, aquello que es imposible de contener dentro de categorías fijas; en este caso el desarrollo de procesos de intercambio cultural. En ese sentido, la hibridación es testimonio de una vitalidad cultural que no puede existir en la esterilidad de las categorías sociales establecidas desde el análisis teórico.

Por otra parte, García Canclini advierte del riesgo de lo que él llama “ecualización” cultural, que sería una mezcla insípida, suavizada, hecha como un

18 GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1997. Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, junio, año/vol. III, número 005, Universidad de Colima, México, p. 112

antídoto a la hibridación, como una manera de someterla a la claridad de lo conocido:

Forjada como un recurso del gusto occidental, la ecualización se vuelve un procedimiento de hibridación tranquilizadora, reducción de los puntos de resistencia de otras estéticas musicales y resistencia a los desafíos que traen culturas diversas. Bajo la apariencia de una reconciliación amable entre las culturas, se esconde la simulación de que podemos estar cerca de los otros sin preocuparnos por entenderlos. Como el turismo de apuro, como tantas superproducciones cinematográficas transnacionales, la ecualización es la mayoría de las veces un intento de climatización monológica, de acomodamiento acústico en medio de los estruendos del mundo.¹⁹

La idea de la “ecualización cultural” parece advertirnos sobre aquellos proyectos artísticos que, desde la academia y obsesionados con la idea de la identidad, buscan integrar lo local (como por ejemplo aquellas lamentables visiones desde afuera de “lo mapuche” en la música académica, completamente ignorantes de la realidad compleja e híbrida del pueblo mapuche y sus expresiones culturales hoy en día) dentro de obras de música de cámara destinadas a los mismos circuitos académicos de difusión. Éstas constituyen un ejemplo de “reconciliación amable”, pues intentan integrar dos lenguajes en tensión dentro de una falsa unidad, pero, peor aún, no son más que una validación de los principios estéticos de la cultura dominante (una “realización” de la idea dominante en términos hegelianos), así, se presentan como una anulación de la fuerza vital de la cultura que buscan reivindicar, ya que en su afán de reivindicación no se dan cuenta que buscan “elevar” lo tradicional a la categoría de universal, precisamente integrándolo a la “ceremonia” del discurso hegemónico.

La hibridación, al contrario, puede comprenderse como un antítesis teórica al paradigma de la unidad, íntimamente relacionada con aquella de la pureza. En ese sentido, el compositor Jorge Martínez afirma que “sólo se puede existir en la mezcla”, y agrega:

19 *Ibid.* p. 126

La identidad es irrenunciable pero a la vez es inasible. Es una construcción, un agregar nombres y calidades a un proceso mental, una construcción de coherencias y persistencias, de recuerdos y congruencias más que una esencia, un conocer-se/reconocer-se más que un inventario de trazos distintivos estáticos y definidos de una vez y para siempre (o descubribles). No se puede carecer de identidad como no se puede no tener existencia.²⁰

Si la identidad es una construcción, es precisamente porque no hay en su esencia una predeterminación, y por lo tanto la idea de la pureza no es más que un concepto abstracto. La identidad se construye en la libertad y sólo es en la consciencia de esa libertad que se puede asumir la propia identidad. Por esa razón, nuestra identidad es necesariamente híbrida, pues híbrida es nuestra esencia. La idea de la inevitabilidad de la mezcla en la identidad de Martínez nos hace pensar en la inevitabilidad de la trans-textualidad de Gérard Genette: si la identidad es necesariamente híbrida, también lo es la obra de arte. En ese sentido, siguiendo a García Canclini, podemos pensar a Latinoamérica como un lugar privilegiado para la creación en el mundo actual, pues existe la consciencia, más que en otras regiones del mundo, de que nuestra identidad es algo en permanente construcción, y no una parcela cerrada de tradiciones. Así, en la misma línea que Sartre y Maturana, Jorge Martínez subraya la importancia del otro en la construcción de la propia identidad:

Desde la pureza originaria es posible desarmar la pregunta que implica la presencia del "otro", lo extranjero. Ignorar esa substancial desestabilización que implica el sabernos diferentes a nosotros mismos -a la idea cristalizada de nosotros- en el descubrimiento de cuanto del "otro" nos identifica. En el descubrimiento de "lo propio" en el "otro" está justamente la posibilidad de aprehender, pues se conoce en la medida que se reconoce en lo ajeno la factibilidad de lo propio. Aventurarse en la otredad, abandonarse a ella, significa aprender fragmentos del propio misterio, reconstruir la perspectiva de la propia consideración, avanzar en el reconocimiento del propio

20 MARTÍNEZ ULLOA, J. 2003. Inevitabilidad de la mezcla: una estrategia para "ser" y "parecer". *Revista Musical Chilena*, 57 (199), p. 80. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12229/12579>

mestizaje.²¹

A partir de ahí podemos preguntarnos ¿qué otro lugar del mundo tiene el privilegio de contar con tantas “otredades” como Latinoamérica? Solamente desde Latinoamérica se entiende la figura de una personalidad híbrida y creadora como la de, por ejemplo, Mauricio Kagel, que nos recuerda permanentemente en su producción lo que de ceremonia hay en los códigos de la música contemporánea según la visión eurocentrista. Solamente desde Latinoamérica se entienden figuras como Nicanor Parra, que en su humor encierra toda la ironía del “ser y el parecer”, parafraseando a Jorge Martínez. Asumir lo híbrido parece por lo tanto la mejor manera de enfrentar el problema de la identidad desde nuestro lugar con la conciencia de que se trata, por lo demás, de un lugar de privilegio.

El paradigma de la unidad y la pureza

Es posible afirmar que uno de los paradigmas estéticos que más han marcado al arte en occidente desde el romanticismo es la idea de la “unidad” según el cual el arte debe ser una unidad lógica y coherente sin fisuras con el fin de esconder la representación: “el arte esconde al arte”. Kurt Weill afirma en ese sentido que el arte romántico “trabaja con narcóticos”, pues busca hacer olvidar la realidad mediante la ficción. La idea de la unidad tiene como paralelo en la técnica aquella de la pureza. De ahí por ejemplo la idea de la “ecualización cultural” de la que habla Canclini: el esfuerzo por reunir en una expresión lenguajes contradictorios, sin que ese contraste signifique una des-unión. La idea de la pureza se expresa en la música en lo que podríamos definir como un “sonido disciplinado” parafraseando a Foucault. En ese sentido, pueden encontrarse relaciones entre la idea del cuerpo disciplinado de Foucault y el sonido ideal para la música occidental. De hecho, cualquier persona que haya pasado por una formación instrumental académica puede dar testimonio de la relación que existe entre el control detallado del cuerpo y la búsqueda de un sonido “puro”, alejado de sonidos parásitos que den cuenta de la materialidad de la emisión. Así, la disciplina que busca según Foucault minimizar el riesgo de lo económicamente inútil en toda actividad humana, y que se

21 *Ibid.* p. 78

basa en un control preciso del cuerpo, se expresa inevitablemente también en una música cuyos códigos actualmente vigentes surgieron, precisamente, en la misma época que las sociedades disciplinarias (pensemos por ejemplo en los primeros tratados de violín como los de Kreutzer de 1796 y Baillot de 1835). Hoy en día, sin embargo, son muchas las expresiones artísticas que cuestionan este principio. De ahí viene por ejemplo la idea de “explicitar” el soporte, para tomar distancia de la obra. También guarda relación con ese cuestionamiento el trabajo de Lachenmann sobre la reivindicación de los sonidos parásitos y sobre la gestualidad del intérprete sobre el escenario como una manera de cuestionar el la disciplina impuesta al sonido y al cuerpo humano en la música occidental.

III.5 La modernidad: un tiempo de *híbris* liberada

Según el historiador inglés Arnold J. Toynbee la *híbris* (la desmesura) es una característica de las sociedades que se acercan a su colapso. Y precisamente la hibridación parece ser un aspecto fundamental de nuestro tiempo, pues la modernidad globalizada es por excelencia la época del intercambio, de la desmesura, del colapso progresivo de todas las tradiciones, la época en la que, citando a Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire”:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en ese sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la des-unión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire”.²²

22 BERMAN, Marshall. 1989. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Tercera Edición. Buenos Aires, Siglo XXI de España Editores. p.1

Nuestra época parece ser un tiempo marcado por la hibridación en distintos niveles, una época en donde la supremacía ética de la técnica desenfrenada ha hecho posible lo impensado, es más, ha hecho permanentemente necesario lo imposible, ha exigido la novedad en todos los ámbitos de la existencia, incluido el arte, anulando el significado original de las tradiciones. Así, por ejemplo, el filósofo Jean Baudrillard afirma que, en la modernidad, la música como fenómeno social, como actividad humana y entre humanos, ha desaparecido en la “estereofonía”, en la perfección de su materialidad técnica, en su propio efecto especial, y concluye: “más allá de este punto ya no hay juicio ni placer estético, se llega al éxtasis de la musicalidad, y ese es su fin²³”. De esa manera, la obsesión por la alta definición en la reproducción estereofónica ha creado un monstruo, una suerte de “hyper-música” (un “música-Frankenstein”) que no tiene nada que ver con la experiencia tradicional (y podríamos agregar “real”) de la música. De ahí la idea del fin de la Historia que defiende Baudrillard: la Historia se ha detenido porque ya no parece avanzar en una dirección, más bien tiende a la creación efímera, a la auto-anulación de toda actividad humana en su éxtasis técnico.

Ante esto, ¿cómo podría nuestro arte no asumir su tiempo? La gran cantidad de obras que podríamos calificar de “híbridas”, es decir, que hacen del distanciamiento con relación a sus propios códigos uno de sus fundamentos, tanto en el cine (comercial y “de arte”) como en la literatura y en la música, nos hace pensar que, efectivamente, el arte se ha propuesto, consciente o inconscientemente, dar cuenta de la liberación de la *híbris* que parece caracterizar a la sociedad actual, es decir, de dar cuenta de la incapacidad de toda actividad humana actual a aferrarse sin cuestionamientos a una tradición.

Hemos hablado del fenómeno de la *híbris* como una característica esencial del ser humano, relacionada con su libertad de no ser el que es, de ser otro. Así mismo, hemos hablado de Latinoamérica como un lugar privilegiado de la hibridación, y de la modernidad como una época de la auto-consciencia, y por lo tanto, de liberación de la *híbris*. A continuación intentaremos profundizar en los problemas que plantea la dramaturgia musical dentro del contexto de un “aquí” y un “ahora” híbridos, y en las razones que hacen de este género un medio de expresión privilegiado para nuestro tiempo.

23 BAUDRILLARD, Jean. 1993. La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos. Barcelona, Anagrama. p.16

IV. La dramaturgia musical como género híbrido

Entregar una definición universal de “dramaturgia musical” que sirva para describir sus múltiples variantes y materializaciones a lo largo de los siglos parece una tarea prácticamente imposible. Incluso la denominación más común y ampliamente conocida de “ópera” ha sido incapaz, desde un comienzo, de generar consenso acerca de lo que se entiende por este género a medio camino entre el teatro y la música. Así, se han multiplicado las denominaciones como la barroca *favola in musica* de Monteverdi, la wagneriana *Gesamtkunstwerk*, el mozartiano *dramma giocoso*. Una “acción teatral total o parcialmente cantada”, es por ahora la definición más apropiada, a pesar de su evidente falta de rigurosidad conceptual, defecto que se convierte (como veremos) en una ventaja para definir aquello que justamente es por definición indefinido (o, en otras palabras “híbrido”).

IV.1 Similitudes entre ópera y novela: la ópera como proyecto estético

Entre todos los géneros de todas las artes que se han desarrollado en occidente desde el renacimiento, la novela parece ser la única forma de expresión en la cuál existe un cierto consenso entre el gusto del público masivo y el juicio de los especialistas. La novela es hoy en día sin duda considerada un género mayor de las letras y, a pesar de ser un género académico, sigue contando con una adhesión popular considerable. Su derecho a ser considerada un género académico está asegurado sin duda por el hecho de que su desarrollo no ha estado determinado por razones comerciales, sino, al contrario, como todos los géneros académicos, ha servido de campo de experimentación para llevar a cabo un cuestionamiento profundo del significado mismo de la literatura. Los escritores son, por lo demás, generalmente académicos y las grandes academias del mundo entregan aún premios literarios a la novela. La experiencia exitosa de la novela contemporánea contrasta radicalmente con aquella de la música, que está lejos de gozar de tal vitalidad, y se debe conformarse en la mayoría de los casos con repercutir únicamente en los circuitos cerrados y de especialistas, artistas subvencionados o de buena voluntad, que además son aquellos mismos que la producen. Pero, ¿qué explica esta capacidad de la novela de adaptarse a los nuevos tiempos y seguir existiendo con éxito, a pesar de ser un género que data de

hace cinco siglos? ¿Porqué no se reproduce este éxito en la música académica, o en las artes plásticas? La respuesta a estas preguntas está estrechamente vinculada con la esencia misma del género novela. De hecho, de la novela podemos preguntarnos lo mismo que de la dramaturgia musical: ¿qué es una novela? ¿Es posible acaso dar una única definición universal de la novela? ¿En qué medida el éxito de la novela se vincula con su esencia misma?

El escritor español Javier Cercas entrega una visión que resulta de gran ayuda para comprender el éxito de la novela contemporánea, el que se debe, según él, justamente a la esencia flexible de un género que nació híbrido. Según Cercas, la primera novela de la Historia, el *Quijote* de Cervantes, da lugar a un género nuevo que no se limita a reproducir las reglas de ningún género preexistente, y que por lo tanto, tiene la libertad de no ser ninguno o serlos todos a la vez. Los géneros literarios canónicos en el Renacimiento (cuando Cervantes escribió el *Quijote*) eran la lírica, el teatro y la épica. Cervantes inventó con su obra un género degenerado, un género bastardo, sin estirpe, pues no correspondía enteramente a ninguno de estos tres géneros establecidos. Toma, en cambio, un poco de cada uno según sus necesidades expresivas (en el *Quijote* hay lírica, hay diálogos teatrales, hay épica) y, hace uso por lo tanto de los modelos existentes como referencias (intertextualidades), como guiños a una historia de la literatura que sirven a su propósito dramático, y no, como era hasta ese entonces, como un conjunto de reglas que definían un canon estético. Por eso el *Quijote* fue despreciado por los escritores consagrados de la época (como Lope de Vega), y considerado a lo más como una obra de entretenimiento superficial (como se suele decir, Cervantes jamás habría ganado el Premio Cervantes). Pero, según Cercas, es justamente esta carencia de la novela que se convirtió en su principal virtud:

(...) lo más curioso es que es precisamente esta tara inicial la que termina constituyendo el centro neurálgico y la principal virtud del género [novela]: su carácter libérrimo, híbrido, casi infinitamente maleable, el hecho de que es, según decía, un género de géneros donde caben todos los géneros, y que se alimenta de todos. Es evidente que sólo un género degenerado podía convertirse en un género así, porque es evidente que sólo un género plebeyo, un género que no tenía la obligación de proteger su pureza o su virtud aristocráticas, podía cruzarse con todos los demás

géneros, apropiándose de ellos y convirtiéndose de ese modo en un género mestizo.²⁴

Así, la novela es el más moderno de los géneros literarios, pues es el primero esencialmente consciente de su propia libertad, consciente de no ser algo predeterminado, de, al igual que el hombre no puede ser “realmente” en-sí, no poder ser “realmente” un género, y por lo tanto de poder serlos todos a la vez. El *Quijote* es ante todo conciencia de su “no ser”, de su libertad, y asume por lo tanto en su esencia la “inevitabilidad de la mezcla” de la que habla Jorge Martínez, su inevitable carácter híbrido. No es casual que la novela haya surgido como expresión literaria en el Renacimiento, cuando nace también la noción de individuo, pues así como el individuo separado de la comunidad es el origen de la auto-consciencia desde el punto de vista filosófico, también la novela, a imagen de ese individuo, es un género literario que en su esencia está el cuestionar el sentido de la literatura, cuestionar su identidad. La novela es entonces un género híbrido, pues está en su esencia no ser algo predeterminado: nace, al igual que el hombre (podríamos decir, a su imagen y semejanza) desnudo, y se construye a través de la mezcla según sus posibilidades e intereses. De hecho, Cervantes, en un guiño evidentemente paródico, bautiza su invento como “épica en prosa” lo cuál, más que un intento por dotar de nobleza a su creación bastarda (bastarda en el sentido de sin filiación, sin obligación filial) es una humorada, una simulación, un “jugar a ser”. Aquí debemos mencionar algo sobre lo que nos detendremos con mayor detalle más adelante: el humor que surge de la “consciencia híbrida”, el humor de la obra que sabe que no puede más que “jugar a ser”, y que por lo tanto juega a ser muchas cosas a la vez, sin ser nada realmente.

En la misma línea que Cercas, el francés Emmanuel Carrère, una de las grandes referencias de la literatura contemporánea, afirma en una entrevista con el diario El País (España): “Nunca he creído ni por un segundo en la muerte de la novela. Es algo tan proteiforme y elástico... Una novela puede ser tantas cosas a la vez que me parece muy difícil que alguien pueda llegar a matarla”²⁵. Mas adelante en la misma entrevista, Carrère da una definición de la novela estrechamente

24 CERCAS, Javier. 2017. La novela es un género degenerado. La Tercera Verdad. Revista Calle del Orco.

25 CARRERE, Emmanuel. 2017. Entrevista con el diario El País (España). 25 de noviembre de 2017, https://elpais.com/cultura/2017/11/21/babelia/1511284377_249375.html

relacionada con la visión del arte como constructor de realidades, como consciencia del carácter esencialmente híbrido del hombre: “Una novela es lo que sucede cuando intentamos imaginar en qué podríamos convertirnos o en qué consiste ser otra persona”.

Volviendo al ámbito musical, podemos pensar en dos candidatos a ocupar en la música el lugar de género híbrido de la novela en las letras: la sinfonía y la dramaturgia musical. Ciertamente es que muchas veces la sinfonía se construye sobre la referencia a otros géneros. Podemos por ejemplo pensar en la referencia a la música de banda militar de la Primera Sinfonía de Mahler, o los corales de la Sinfonía *La Reforma* de Mendelssohn. Sin embargo, la sinfonía tiene en este ámbito algunas desventajas con relación a la dramaturgia musical: la primera (y la más importante) es que la sinfonía (como la “ópera”) se circunscribe a un lugar preciso y a un contexto histórico específico que ya ha quedado en el pasado: los conciertos de la nobleza y luego la burguesía europea de finales del siglo XVIII y el siglo XIX. En tiempos actuales, donde los argumentos de índole económica sirven para justificar o desahuciar casi cualquier actividad, una orquesta sinfónica, con la enorme cantidad de dinero que se requiere para financiarla, es un elefante blanco del que ya casi nadie quiere hacerse cargo. Lo que nació como una demostración de opulencia de la nobleza europea a finales del siglo XVIII, es hoy en día una carga económica de la que los estados buscan desentenderse. Por eso casi nadie compone hoy en día para orquesta sinfónica, pues las posibilidades de que la obra se monte son escasas. Lo que es seguro es que nadie compone hoy en día “sinfonías” (salvo Berio con su ya mencionada *Sinfonía*, que es en sí, como hemos dicho, una afirmación de la consciencia de que ya nadie compone sinfonías). Se siguen, efectivamente, componiendo obras para orquesta sinfónica, pero éstas no constituyen ni la mayoría ni lo más importante de la producción musical actual (dominada por la música de cámara que se materializa en las obras de ocho minutos de duración destinadas a ser interpretadas en los festivales de música actual) y se deben en gran medida al mecenazgo de orquestas que se resisten a lo inevitable: la música para orquesta sinfónica está en peligro de extinción y la sinfonía como género musical está irremediablemente muerta. El canon organológico de la sinfonía y sus escasas posibilidades obliga a los compositores actuales a buscar otras formas de expresión. Por otra parte, así como no pueden haber sinfonías para dos instrumentos, tampoco pueden haber sinfonías de diez

movimientos, o de uno, porque para el público de los conciertos del siglo XVIII se necesitaba una obra que no sea demasiado larga ni demasiado corta. La misma estructura de los movimientos de la sinfonía (rápido, lento, danza, rápido), así como la forma sonata, responden a la necesidad de claridad que exigía una obra destinada a un público no especialista, (que debía a pesar de eso apreciar la obra, pues era aquél que la financiaba), a diferencia del público de la música actual que está prácticamente formado únicamente de especialistas. Así, la obra de cámara de aproximadamente ocho minutos es el formato que mejor se adapta a las posibilidades actuales de ejecución musical, y es por eso que la inmensa mayoría de obras que se componen hoy en día en el mundo corresponden a esas características.

La relación de la música sinfónica con su contexto socio-cultural está también marcada por la relación que han descrito algunos teóricos entre la orquesta sinfónica como paradigma de la música europea desde el siglo XVIII y las sociedades disciplinarias como las ha descrito Foucault: las sociedades que crearon la idea de la orquesta sinfónica, es decir la idea del músico de atril que se esmera en una función precisa dentro de un orden que no entiende, definido por un ser autoritario (el director), la idea de todos los arcos bajando y subiendo al mismo momento, del cuerpo disciplinado de los músicos, son las mismas que crearon la disciplina militar, y los movimientos precisos de los soldados para reducir los gastos de guerra, las desertiones y el desorden generalizado que constituían antes las batallas.

La dramaturgia musical en cambio no tiene un canon organológico determinado ni una estructura formal predefinida, y pueden haber (y de hecho las hay), dramaturgias musicales que involucren a una sola persona: un cantante-actor. Por eso es que existen hoy óperas de cámara, operetas de bolsillo, acciones escénicas, óperas en uno, dos, tres, cuatro, cinco o más actos y tantas otras formas y materializaciones que son igual cantidad de variaciones de la idea central de la dramaturgia musical: una acción escénica cantada. Así, gracias a su versatilidad, la dramaturgia musical supo renovarse luego de la muerte de la ópera a principios del siglo XX, y, tal como la novela, ha sabido hacer de su carencia su fortaleza, constituyéndose en un género híbrido. Pero si la dramaturgia musical sobrevivió a su propia muerte y no así la sinfonía, es justamente porque a diferencia de ésta última, la dramaturgia musical constituye, al igual que la novela, un género des-

generado por excelencia, un género que carece de reglas que precedan a la realización de la obra, y por lo tanto un género donde caben todos los demás géneros musicales existentes, incluida (posiblemente) la música para orquesta sinfónica. En otras palabras, la intertextualidad genérica es una *posibilidad* de la música para orquesta sinfónica, pero es una *obligación* para la dramaturgia musical, y esta obligación está dada por un elemento central que reúnen todas las dramaturgias musicales que se han compuesto en la Historia: el hecho de que la única vocación del género “dramaturgia musical” es unir palabra, sonido y acción escénica con el fin de dar lugar a una **representación**: en la dramaturgia musical la obligación de la intertextualidad, la inevitabilidad de la hibridación está dada por el libreto, es decir, por la necesidad de la obra de re-presentar una realidad distinta a aquella de la propia obra. Si hemos dicho que el Arte surge de la consciencia híbrida del hombre y es la materialización de su libertad esencial, de su posibilidad irrenunciable de ser otro, entonces la dramaturgia musical, al ser re-presentación (es decir presentación de otra realidad) es un arte híbrido por excelencia, tanto en su forma como en su fondo: en su fondo, por ser re-presentación y en su forma, por ser ella misma una expresión interdisciplinaria, una mezcla. En ese sentido, es interesante destacar que el nacimiento de la dramaturgia musical se da de manera contemporánea al nacimiento de la novela moderna durante el Renacimiento, momento en el que el hombre pasa a ser el centro del interés del Arte. Así, los viejos modelos, las antiguas reglas canónicas y los géneros tradicionales tanto musicales como literarios, dieron paso a géneros nuevos en ambos ámbitos, que ponen la libertad del hombre en el centro de su expresión, y que tienen por lo tanto como definición ser libres de dogmas formales: tanto la novela como la dramaturgia musical son géneros modernos porque expresan la nueva consciencia del individuo de su propia libertad, de su carácter híbrido. Es posible afirmar que este cambio en el paradigma estético de los géneros consagrados en distintas artes es un fenómeno específico de occidente, pues otras culturas, como por ejemplo el mundo árabe, la cultura Persa, Japón y otras países de Asia, guardan una relación mucho más actualizada con la tradición. Así, por ejemplo en el cristianismo ortodoxo practicado en medio oriente y Europa del Este, se siguen representado las imágenes religiosas con iconos que son, precisamente, imágenes icónicas invariables desde hace siglos; se sigue practicando la misma música en el rito religioso; y se siguen cultivando los mismos géneros literarios que hace siglos.

Monteverdi

El carácter esencialmente híbrido de la dramaturgia musical proviene, como hemos dicho, de la unión entre sonido, imagen y palabra que surge de la representación. En uno de los primeros intentos de dramaturgia musical de la historia, el madrigal del Octavo Libro *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, obra que data de 1624, Monteverdi da cuenta de la comunión entre sonido, imagen y palabra que exige la representación del libreto. Consciente del carácter innovador de su obra, elabora un preámbulo a la partitura, una verdadera nota de ejecución como en las partituras de música actual, donde describe cómo debe llevarse a cabo la interpretación:

Combate en música de Tancredo y de Clorinda descrito por Torquato Tasso; Debiendo este combate ser dado en estilo representativo, las entradas de los cantantes se harán sin que los espectadores se den cuenta (luego de haber cantado sin movimiento algunos madrigales) por el lado de la habitación donde se encuentran los músicos. Clorinda a pie, seguida por Tancredo armado, sobre un caballo « Mariano ». El narrador deberá comenzar entonces a cantar ; los cantantes deberán caminar y hacer los gestos que indica el discurso, ni más ni menos, observando con cuidado los tiempos, los golpes y los pasos. Los instrumentistas deberán hacer los sonidos vivos y blandos, y el narrador deberá pronunciar las palabras en el tiempo indicado, de manera que las tras acciones se fundan en una sola imitación. Clorinda hablará cuando le toque, cuando el narrador esté en silencio, al igual que Tancredo. Los instrumentos, es decir cuatro violas de brazo, soprano, alto, tenor y bajo, y un contrabajo de gamba, que continuará con el clavecín, deberán ser tocados imitando las pasiones que expresa el texto. La voz del narrador deberá ser clara, firme, con una buena pronunciación, un poco alejada de los instrumentos, para que el discurso se escuche mejor. El narrador no deberá hacer adornos ni trinos más allá del canto de la octava que comienza por 'Notte'. El resto deberá ser pronunciado de manera de dar cuenta de las pasiones del discurso²⁶.

26 MONTEVERDI, Claudio.2007. *Il Combattimento di tancredi e Clorinda*. Madrigali Guerrieri e Amorosì, Libro VIII. Bologna. Ut Orpheus Edizioni. p.96 (nuestra traducción).

En su texto, Monteverdi se preocupa de establecer la relación entre el “estilo representativo” y la “imitación” con los tres aspectos de la dramaturgia: el movimiento escénico de los actores-cantantes, la música (los sonidos vivos y blandos: *incitati e molle*) y la palabra.

Pero además de la hibridación que se presenta en la mezcla de artes, ésta se hace presente al interior mismo de la construcción musical. Efectivamente, en la dramaturgia musical, la música parece funcionar como el medio a través del cuál se unen las diferentes artes para dar lugar a la representación, como el agua es el medio en el cuál se unen los ingredientes necesarios para la vida. La música se apropia de la esencia de la dramaturgia y asume en ella misma el carácter híbrido del proyecto estético, pues se sustrae a una definición genérica para sumergirse en la representación. Uno de los primeros ejemplos del carácter híbrido que surge de la relación entre la música y la representación en la dramaturgia musical lo entrega la primera obra maestra del género: el *Orfeo* de Monteverdi. La hibridación se presenta en la misma instrumentación de la obra, incluso antes de que el compositor haya escrito una sola nota. La orquesta del *Orfeo* es, como es sabido, una novedad para su época por su tamaño, pero, sobre todo, por su variedad: se encuentran en ella cuerdas pulsadas y frotadas, arpa, *organo di legno*, instrumentos de bronce, de madera y percusión, familias de instrumentos que nunca antes se habían mezclado. Evidentemente, el carácter híbrido de esta orquestación no es antojadizo, pues surge de una necesidad relacionada con la representación: así, por ejemplo, durante toda la ópera, la percusión está relacionada con lo pastoril y con la danza, los bronces (*cornetti*) con el inframundo, relación que se mantiene durante siglos (como demuestra, por ejemplo, la presencia del trombón en *Don Giovanni* o el *Requiem* de Mozart), y la cuerda pulsada con el amor de Orfeo. Así sucede por ejemplo en la escena central de la obra, la más importante por ser aquella donde Orfeo despliega todo su virtuosismo: aquella donde intenta conmovier a Caronte para que lo deje entrar al mundo de los muertos. Cuando Orfeo llega y se presenta al Dios, su canto está acompañado únicamente por dos violines, instrumento emblemático del semidios. Luego, cuando Orfeo habla de las tinieblas y los infiernos, su canto está contrastado por la intervención de dos *cornetti*, representantes, como hemos dicho, del inframundo. Finalmente, cuando Orfeo evoca a Eurídice y su amor por ella, es el arpa que lo acompaña, construyendo una relación entre la cuerda pulsada y el amor. Así, a cada situación dramática

corresponde un timbre particular, y por eso es que Monteverdi necesita de una orquesta tan grande y variada. El hecho de que la orquesta del *Orfeo* se salga de los parámetros establecidos en la época se debe por lo tanto a una necesidad dramática.

Pero además, el carácter híbrido del género naciente se expresa en la propia construcción musical de la obra, que se funda en una sucesión de pequeños números contruidos sobre géneros típicos del renacimiento tardío (danzas con *ritornello*, madrigales, recitativos, variaciones instrumentales). Así, a partir de la mezcla de géneros, Monteverdi construye la dramaturgia musical, tal como Cervantes construye el *Don Quijote* a partir de la mezcla de géneros literarios anteriores.

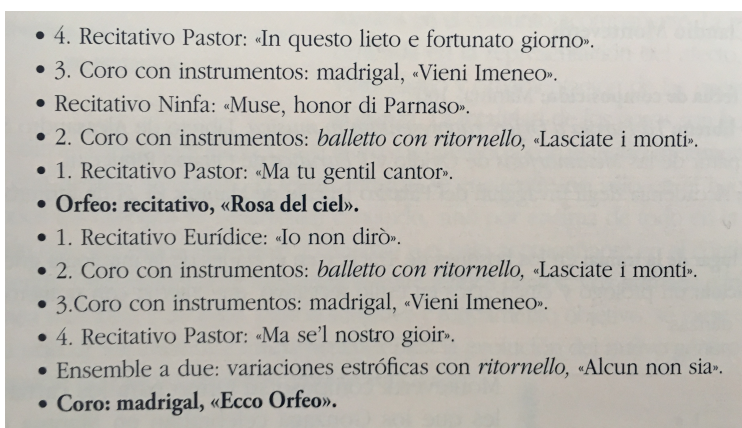
- 
- El esquema del Acto I del *Orfeo* muestra una estructura simétrica de números musicales. El centro de la obra es el recitativo de Orfeo, «Rosa del ciel». A ambos lados de este centro se sitúan otros números musicales, comenzando con un recitativo de Eurídice y un coro de madrigal, y terminando con un recitativo de Pastor y un coro de madrigal. Entre los números musicales se intercalan coros con instrumentos de tipo *balletto con ritornello*.
- 4. Recitativo Pastor: «In questo lieto e fortunato giorno».
 - 3. Coro con instrumentos: madrigal, «Vieni Imeneo».
 - Recitativo Ninfa: «Muse, honor di Parnaso».
 - 2. Coro con instrumentos: *balletto con ritornello*, «Lasciate i monti».
 - 1. Recitativo Pastor: «Ma tu gentil cantor».
 - **Orfeo: recitativo, «Rosa del ciel».**
 - 1. Recitativo Eurídice: «Io non dirò».
 - 2. Coro con instrumentos: *balletto con ritornello*, «Lasciate i monti».
 - 3. Coro con instrumentos: madrigal, «Vieni Imeneo».
 - 4. Recitativo Pastor: «Ma se'l nostro gioir».
 - Ensemble a due: variaciones estróficas con *ritornello*, «Alcun non sia».
 - **Coro: madrigal, «Ecco Orfeo».**

Figura N°2: Esquema del Acto I del *Orfeo*. Fuente: Historia de la ópera, Menéndez Torrellas

En este esquema del Acto I vemos que la acción dramática se construye sobre una calculada yuxtaposición de pequeños números musicales que corresponden a distintos géneros (recitativo, madrigal, *balletto con ritornello*, variaciones estróficas con *ritonello*, etc) que se adaptan a las necesidades expresivas del compositor, dando lugar a una simetría en espejo entre dos partes unidas por el número que constituye el centro de toda esta construcción: el arioso *Rosa del ciel*, considerado por muchos como la primera aria de la Historia de la música, y que se encuentra destacada por su posición central.

Género, por lo tanto, que se construye a partir de la mezcla de otros géneros, cada uno con su propio significado. En el segundo acto de *La Coronación de Popea*, última ópera de Monteverdi, hay una escena que ilustra a la perfección la

relación entre el género utilizado y la referencia a la propia historia del género en el desarrollo de la dramaturgia musical. Se trata de la escena en la que Séneca anuncia a sus discípulos que ha llegado la hora de su muerte, pues ha sido condenado por Nerón luego de haberse opuesto a la unión adúltera entre el emperador y Poppaea. Primero, el filósofo habla de la significación de la muerte en una extensa y bella aria (*Amici è giunta l'ora*). Luego, los discípulos le ruegan a Séneca que no muera (*non morir Seneca*). Para esa intervención de los discípulos Monteverdi encuentra una solución genial: una textura imitativa cromática con ritmos lentos que recuerda al estilo de los madrigales a *capella* de Gesualdo. Sin embargo, el cromatismo descendente, símbolo de la muerte, se transforma en este caso en un cromatismo ascendente, pues los discípulos ruegan a Séneca que no muera, es decir intentan sustraerlo de la muerte. Sin embargo, la muerte es inexorable, y al final las tres voces se encuentran en un unísono desgarrador. Sigue una *canzonetta* que expresa todo lo contrario: los discípulos dicen “yo no quiero morir” (*lo per me morir non vuo*). Así, a la severidad del madrigal cromático responde la agitación y la ligereza de la *canzonetta*, en un estilo contrapuntístico mucho menos denso. Luego, sigue una *villanella* con *ritornello* instrumental en ritmo ternario de danza sincopada donde los discípulos hablan de la belleza y los placeres de la vida (*Questa vita è dolce troppo*). Aria, madrigal, *canzonetta* y *villanella*, forman en este caso parte del mismo número, es decir, los estilos correspondientes a cada género se funden en un continuo híbrido. Cada género funciona así como una referencia a un arquetipo musical que expresa el sentido del texto: la resignación ante la muerte (aria), el rechazo a la muerte (madrigal cromático), la resistencia ante la muerte (*canzonetta*), la belleza de la vida y sus placeres (*villanella*). Monteverdi hace nuevamente uso, por lo demás, de una construcción en espejo: luego de la *villanella*, vuelven en orden inverso la *canzonetta* y el madrigal cromático con el mismo texto, y la escena concluye trágicamente con una nueva intervención de Séneca.

Wagner

El carácter esencialmente híbrido de la dramaturgia musical se expresa también, de distinta manera, en el desmesurado proyecto estético de Wagner. No está demás señalar que el propio Wagner es un arquetipo de personaje híbrido:

narcisista como sólo el hombre moderno puede serlo, pensó honestamente que toda la Historia del Arte llegaba a su culminación, a su cima, con su propia obra. Despreció, evidentemente, todo tipo de dramaturgia musical anterior, lo que él llamaba la “ópera” (pues recordemos que según él sus obras no son óperas, si no obras trascendentales casi religiosas). En la amargura de su exilio en Suiza, cuando aún no contaba con el financiamiento del Rey Luis de Baviera, se dedicó a escribir una enorme cantidad de textos teóricos en los que atacaba desde su frustración a todo el mundo, sobre todo los grandes culpables de su fracaso: la ópera italiana, los judíos, los franceses, y en general todos aquellos músicos que opacaban su éxito e impedían a la “sociedad frívola” de su tiempo reconocer su genio. También consignó en dichos textos (que alcanzan trece tomos) como debía ser, según él, el “verdadero Arte”, la “obra de arte total”, un proyecto tan desmesurado que a nuestro criterio de hombres del siglo XXI, escépticos ante cualquier tipo de ambición universalista o totalitaria, resulta difícil de digerir. Afortunadamente para él, el Rey de Baviera lo tomó en estima, le construyó un teatro, lo financió y le permitió llevar a cabo sus ideas. Así, a pesar de sus tendencias revolucionarias y anarquistas (recordemos que durante la revolución de Dresden en 1848 fue cercano a Bakunín y adhirió a las ideas de Pierre-Joseph Proudhon), Wagner sobrevivió a fin de cuentas gracias a los favores de la nobleza, e incluso podemos decir que si no hubiese sido por ese apoyo, tal vez ni si quiera se hablaría hoy de su obra.

A pesar de nunca nombrarla explícitamente, la noción de *hubris* es central en muchas de las ideas expresadas por Wagner en su obra más emblemática, *La obra de arte del futuro*. Según Wagner, en la verdadera obra de Arte, el ser humano “ha de salir completamente fuera de sí” observando las relaciones entre sí mismo y “otras individualidades con tal exactitud y tal viveza que le sea posible comprender simpáticamente, en su propia carne, tales contactos, interrelaciones y complementaciones²⁷” para así experimentar como si fueran propias todas las posibles experiencias del género humano. Así, afirma que únicamente en la verdadera obra de arte el ser humano puede ser realmente libre, pues la obra de arte es la expresión de su experiencia individual hecha experiencia universal, es decir, es la posibilidad de salir de su experiencia individual y experimentar todas las experiencias posibles en la virtualidad del arte (idea cercana a la expresada por

27 WAGNER, Richard. 1892 Richard's Wagner prose works, Vol. I The art-work of the future, &c. Londres, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd. p. 193 (nuestra traducción)

Carrère con relación a la novela):

El verdadero esfuerzo del arte es por tanto el de abarcarlo todo: quien está poseído por el verdadero impulso artístico desea alcanzar, mediante el desarrollo máximo de su propia capacidad, no la glorificación de esa capacidad propia, sino la del ser humano en el arte en general.²⁸

Pero para que el arte sea verdadero no debe, según Wagner, provenir de un determinado gusto, un determinado estilo, un determinado género, una determinada moda, o incluso estar fijado en un determinado medio de expresión, sino nada más ni nada menos que “abarcarlo todo”. Por esa razón Wagner considera que el arte de su tiempo no es verdadero, pues “se ha convertido en el coto privado de un tipo de artistas: sólo disfrutan de él aquéllos que lo comprenden, para lo que se precisa de estudios especiales, alejados de la vida real: los de la erudición artística”²⁹. La erudición artística es para Wagner resultado de la especificidad de cada arte separada de las demás. Por eso, para que el arte sea realmente universal, para que pueda “abarcarlo todo”, debe ser una expresión que ponga en acción a todas las posibilidades expresivas del ser humano (es decir a todas las artes) con un objetivo común:

El ser humano artista sólo puede conformarse plenamente en la unión de todas y cada una de las ramas del Arte en favor de la obra de arte común: en cada segregación de sus facultades artísticas no es libre, no es plenamente lo que puede ser; en cambio en la obra de arte común es libre y *es plenamente todo lo que puede ser.*³⁰

Así, para Wagner el único medio de expresión verdadero es justamente aquél que logra unir a todas las artes en una sola: la dramaturgia musical, pues en ella toda expresión artística se eleva por sobre sí misma con el fin de contribuir a la acción dramática, que debe ser lo más inteligible posible para llegar a toda la

28 *Ibid.* p.183-184

29 *Ibid.* p.183

30 *Ibid.* Nosotros subrayamos

humanidad (es decir debe aspirar a ser universal):

Lo más comprensible es la acción dramática, justamente porque sólo está consumada artísticamente si en el drama, por así decirlo, todos los medios auxiliares del arte le respaldan, y la vida real se plasma en una imagen visual inmediata sumamente fiel y sumamente inteligible. Toda modalidad artística se comunica comprensiblemente sólo en la medida en que su núcleo, que la obra de arte no puede vivificar ni justificar más que por su relación con el ser humano o por derivarse de él, alcanza su madurez en el drama. Toda creación artística llega a ser omnicomprendible y estar perfectamente justificada en la medida en que desemboca en el drama y éste le otorga plena inteligibilidad.

En otras palabras, si todas las artes se hacen universalmente comprensibles en el drama es porque están al servicio de la representación, y la representación es, precisamente, re-presentación de la "vida real", o de una posibilidad de "vida real" que está más allá de la "vida real" de cada uno de los individuos que la viven individualmente, que es de alguna manera, y aunque parezca contradictorio, una "vida real" individual hecha universal, una "vida real" hipotética, abstracta, una materialización de una de las infinitas posibles versiones de la "vida real". La representación es, de esa manera, y uniendo a Wagner con Maturana, un conversar que re-define la realidad, es un salirse de la contingencia para hacer de ella algo trascendente, es hacer del en-sí un para-sí. El artista por lo tanto no expresa su propia "vida real", si no una proyección de la "vida real" idealizada, hecha universal, es decir hecha trascendencia:

la exigencia más fuerte y necesaria del ser humano en cuanto perfecto artista es comunicarse a sí mismo, en la suprema plenitud de su esencia, a la comunidad más completa, cosa que sólo logra, mediante la necesaria comprensión general, en el drama. En éste, el ser humano amplía su esencia particular presentando como esencia humana universal una personalidad individual que no es la suya propia. Ha de salir completa-

mente fuera de sí para captar una personalidad que, según su propia esencia, le es ajena, y ha de hacerlo de forma tan completa como haga falta para poderla representar³¹

Para Wagner la música ocupa un lugar privilegiado dentro de la representación pues es gracias a ella que todas las artes se unen y pueden cumplir su misión de entregarse a la acción dramática. Pero además, al ser un arte no figurativo, abstracto por excelencia, la música es el arte mediante el cuál la “vida real” expresada en el drama se hace trascendente según la idea romántica de la música tal como se expresa en Schopenhauer. Así, la música “transforma de algún modo el rígido e inmóvil suelo del escenario real en una superficie etérea, receptiva, fluida y apacible, cuyo insondable fondo es el mar del sentimiento mismo”³².

En resumidas cuentas, la dramaturgia musical es, según Wagner, una expresión híbrida porque, al ser expresión de la experiencia individual hecha experiencia universal, da cuenta de la libertad esencial del ser humano más allá de su contingencia. Es híbrida además porque para ser arte verdadero, expresión de la totalidad de la esencia humana, el arte debe unir todos los medios de expresión disponibles para el ser humano: el intelecto (la poesía, la palabra, el texto del libreto), el oído (lo indecible, el “sentimiento”, la música) y el movimiento (el cuerpo, la danza). De ahí el carácter necesariamente interdisciplinario de la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), y de ahí que Wagner no considere que sus obras sean óperas y que no puedan corresponder a un género determinado: su proyecto de describir la totalidad del hombre es tan ambicioso que no puede atenerse a un género, no puede más que ser híbrido, a imagen del ser humano. Así, en su forma, la dramaturgia musical es, según Wagner, la unión de las artes que hace posible la reunión de todas las definiciones de lo humano en un solo medio de expresión. El carácter híbrido de la dramaturgia musical se debe, por lo tanto, a que es representación del hombre en su totalidad, y el hombre en su totalidad es necesariamente pluralidad, hibridación. La música es, como hemos dicho, el medio que permite la unión de las artes y es ahí donde cobra especial relevancia la técnica wagneriana del *Leitmotiv*. El *Leitmotiv* es el participar de la música en el devenir de la representación a través de la transformación de elementos puramente

31 *Ibid.* p.193

32 *Ibid.* p.190-191

musicales en elementos narrativos. Así, por ejemplo, la pureza expresada en la triada mayor con resolución por grado conjunto en la octava superior del *Leitmotiv* de lo sagrado de *Parsifal* (compás 1-2) se ve perturbada, contaminada, en su materialización posterior a través de la triada menor y la resolución de escala menor armónica que expresa la pérdida de la lanza sagrada a manos de Klingsor y la herida abierta de Amfortas (compás 20-21). El *Leitmotiv* es de esa manera un procedimiento intertextual a dos niveles. Primero, porque los sonidos que describen un determinado elemento de la dramaturgia tienen que ver con la Historia de la música relacionada con lo relatado, es decir con un figuralismo (triada mayor = pureza); segundo, porque el *Leitmotiv* funciona en la obra como una permanente intertextualidad hacia sí mismo: el *Leitmotiv* expresa en la misma transformación de los motivos que lo componen el devenir del drama, pero sigue siendo referencia a un determinado elemento, sigue siendo reconocible como tal. El *Leitmotiv* es por lo tanto referencia intertextual de la obra con otras obras y consigo misma. Es el procedimiento mediante el cual la intertextualidad se apropia de la acción dramática, es la expresión en la música misma del carácter híbrido del proyecto estético de la dramaturgia musical.

Por último, debemos recalcar que, al igual que Monteverdi, Wagner expandió las posibilidades de la orquesta de su tiempo para dar cuenta de las necesidades de su dramaturgia. Sin embargo, fue incluso más allá que Monteverdi, pues no simplemente se conformó con ampliar la orquesta de su época tomando instrumentos de distinta procedencia, sino además, sintió la necesidad de crear él mismo sus instrumentos para expresar los matices de su acción dramática. Así, para dotar al motivo del Valhalla (tetralogía *El anillo del Nibelungo*) de un timbre más lúgubre que el del trombón pero menos incisivo que el del corno, creó lo que hoy se conoce como “tuba wagneriana”, instrumento híbrido utilizado posteriormente por otros compositores, y que es una especie de mezcla entre una tuba y un corno. No está demás decir que una de las definiciones de todos los demás géneros de la música occidental se da, en parte, por la correspondencia de una determinada obra a un canon organológico (cuarteto de cuerdas, sinfonía, sonata para piano). La dramaturgia musical, en cambio, como género híbrido, ha sido el campo de experimentación para el desarrollo de nuevas formaciones instrumentales así como de nuevos instrumentos.

Wozzeck

Sin duda la obra que mejor expresa en su forma el carácter híbrido de la dramaturgia musical es *Wozzeck* de Alban Berg, pues en ella la idea del “género de géneros” de la que hablamos con relación a la novela se expone con voluntaria claridad. La pregunta que parece formularse Berg es cómo componer una dramaturgia musical que sea consistente desde el punto de vista puramente musical. Su solución no es otra que la misma que utiliza Monteverdi: hacer de su dramaturgia musical una sucesión coherente y relacionada con el libreto de géneros musicales autónomos. Evidentemente, esta sucesión no tendría sentido sin el libreto, pero conserva, aún así, una lógica que la sostiene como obra puramente musical. Sin embargo, lo interesante de dicha construcción es que la forma musical y la forma dramática no son indiferentes entre sí, sino, al contrario, coinciden y se potencian.

Wozzeck está compuesta en tres actos, cada uno de ellos dividido en cinco escenas claramente separadas tanto por el contenido del libreto (personajes sobre escena) como por el material musical. Cada una de las quince escenas dan lugar a un género musical distinto, agrupado en cinco pequeñas partes (un gran género para cada acto, un pequeño sub-género para cada escena) que expresa el desarrollo del drama.

En el siguiente esquema vemos la relación que existe entre el desarrollo dramático y los géneros musicales que le dan forma:

Desarrollo dramático	Desarrollo musical
Primer Acto : Exposición <i>Presentación de Wozzeck y su entorno</i> 1. El Capitán 2. Andrés 3. Marie 4. El Doctor 5. El Tambor Mayor	<i>Bosquejo de los cinco personajes que se relacionan con Wozzeck</i> 1. Suite 2. Rapsodia 3. Marcha militar y canción de cuna 4. <i>Passacaglia</i> 5. <i>Andante affetuoso, quasi Rondo</i>
Segundo Acto : Desarrollo	

<p><i>Wozzeck se convence gradualmente de la infidelidad de María</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La primera sospecha 2. La burla 3. La acusación de Wozzeck a Marie 4. Danza entre Marie y el Tambor Mayor 5. Paliza del Tambor Mayor a Wozzeck 	<p>Sinfonía en cinco movimientos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Forma Sonata 2. Fantasía y Fuga 3. Largo 4. <i>Scherzo</i> 5. <i>Rondo Martiale</i>
<p>Tercer Acto : Desenlace <i>Wozzeck asesina a Marie y se suicida</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Arrepentimiento de Marie 2. Muerte de Marie 3. Wozzeck intenta olvidar 4. Wozzeck se ahoga en el lago <p>(Interludio instrumental)</p> <ol style="list-style-type: none"> 5. El hijo de Marie juega 	<p>Seis Invenciones</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Invención sobre un tema 2. Invención sobre una nota 3. Invención sobre un ritmo (Polka) 4. Invención sobre un tono (re menor) <ol style="list-style-type: none"> 5. Invención sobre un <i>Perpetuum Mobile</i>

Tabla N°1: Esquema formal de *Wozzeck*³³

Sin ser necesario para nuestro propósito realizar un análisis exhaustivo de cada escena, nos detendremos brevemente en algunos pasajes que ilustran de manera ejemplar cómo la sucesión de géneros musicales autónomos es consecuente con el desarrollo dramático general de la obra.

Así, podemos, por ejemplo, mencionar la *passacaglia* de la cuarta escena del primer acto, hecha sobre la base de un tema dodecafónico. El tema de la *passacaglia* se presenta en sucesivas variaciones cada vez más complejas en su tratamiento motivico y en su orquestación, y que preparan la última exposición del tema bajo la forma de un coral orquestal. Así, el carácter reiterativo de la *passacaglia* expresa la obsesión del Doctor con los aspectos más prosaicos del comportamiento de Wozzeck (no orinar, comer habas, afeitarse al Capitán) para finalmente dar lugar a la glorificación temática relacionada con la idea de la inmortalidad que se presenta bajo la forma de un coral, género relacionado históricamente con la expresión de lo trascendente. Podemos también mencionar la utilización de una estructura de Sinfonía en cinco movimientos para el segundo

³³ Fuente : REICH, Willi. 1932. A guide to Alban Berg's Opera *Wozzeck*, traducción al inglés de Adolph Weiss. Nueva York. League of Composers.

acto. Así, la forma sonata necesaria al primer movimiento del género sinfónico se adapta a la perfección a la expresión de los tres personajes en conflicto de la primera escena: Wozzeck, Marie y su hijo. De esa manera, a cada personaje corresponde un tema de la “exposición” de la forma sonata, y en la sección del “desarrollo” estos tres temas son retomados y confrontados entre sí, dando cuenta en la música misma del conflicto dramático. La cuarta escena del segundo acto, que describe la danza entre Marie y el Tambor Mayor en la taberna, está construida sobre la forma de un *scherzo*, cercano, por su estructura de repeticiones, a aquellos de las sinfonías de Schumann: el ambiente en la taberna es introducido por un *Ländler*, género que busca imitar a la música folklórica y que corresponde en este caso a un primer *scherzo*. Luego, la “canción del jornalero” ocupa el lugar del primer Trío. El vals que sigue correspondería a un segundo *scherzo*, y el coro de cazadores final a un segundo Trío. La segunda intervención del jornalero que sigue al coro de cazadores retoma material temático de la primera (primer Trío) pero bajo la forma de una parodia de coral a cinco partes que ilustra de manera grotesca el discurso sobre Dios y el sentido de la vida del personaje. Así, nuevamente Berg utiliza el género coral para expresar la relación enfermiza con lo trascendente de los personajes que rodean a Wozzeck. Finalmente, podemos mencionar la invención sobre un tema de la primera escena del tercer acto que presenta un tema de siete compases en dos partes (antecedente y consecuente) cada una relacionada con un aspecto de la reflexión de Marie: por una parte su lectura de la Biblia, y por otra su propio remordimiento, así como el ritmo de la tercera escena (invención sobre un ritmo) que proviene de la polka que se baila en la taberna.

En la primera escena del tercer acto tenemos también un ejemplo de cómo la instrumentación participa de la hibridación del género dramático al introducir un instrumento completamente ajeno al contexto de la obra: un piano de bar. La presencia de este instrumento deriva, evidentemente, del contenido del libreto, pero pasa a formar parte fundamental del discurso sonoro. Por su particular afinación, el piano de bar da lugar también a un enriquecimiento del lenguaje armónico que sin duda tuvo influencia en las posteriores experimentaciones con cuartos de tono de la música académica occidental. Wozzeck se presenta de esa manera como una obra híbrida tanto a nivel formal como organológico.

IV.2 La intertextualidad como conciencia de la hibridación

Puede decirse que la intertextualidad explícita, es decir la voluntad evidente de referirse a otras obras, y a través de ellas a su significación y su contexto histórico, es siempre una expresión de la auto-conciencia en la música, pues define el lugar de la propia obra dentro de un contexto histórico. Por esa razón, podemos considerar que la intertextualidad es siempre una expresión del carácter híbrido de una obra. La intertextualidad explícita hace su aparición en la música occidental junto con el humanismo renacentista, cuando precisamente la música pasa a ser medio de expresión de lo humano, y por lo tanto de la conciencia de la propia historicidad del artista. Puede presentarse bajo la forma de la referencia a un estilo, una cita directa (como en el caso de la *Sinfonía* de Berio), la parodia, el *pastiche*, y muchas otras formas. En el caso de la música instrumental es una herramienta que dota de sentido literal a los sonidos: así por ejemplo cuando Rymski-Korsakov utiliza cantos de la liturgia ortodoxa en su *Obertura Gran Pascua Rusa*, el auditor entiende inmediatamente el contexto al que su obra se refiere; cuando Debussy se burla de Wagner citando el acorde de Tristán en su *Golliwog's cakewalk*, está en realidad reafirmando su conciencia nacional en tiempos de tensión previos a la Primera Guerra Mundial; cuando Tchaikovsky se burla de la Marsellesa en la *Obertura 1812*, apunta no solo a la derrota de Napoleón, si no además a aquellos críticos que lo acusaban de afrancesado. Una de las formas más antiguas de intertextualidad explícita es la referencia a un estilo. Uno de los primeros ejemplos se encuentra en el motete *Ave Maria... virgo serena* de Josquin Desprez, cuando sobre las palabras "*Ave, cuius conceptio*" (Salve a aquella cuya concepción) el compositor utiliza sextas paralelas y acordes en 6/3 que recuerdan al *fauxbourdon*, estilo que sonaba ya anticuado en 1480 y que se asocia por lo tanto a la dignidad y la sacralidad³⁴.

34 BURKHOLDER et al. 2006. Historia de la música occidental. Madrid, séptima edición. Alianza. p.248



Figura N°1: Josquin, motete Ave Maria c.16-20

La intertextualidad explícita da por lo tanto un sentido extra-musical a la música, un sentido que se relaciona con una historicidad, constituyéndose siempre como un “figuralismo”. Efectivamente, podemos decir que la intertextualidad cuando es explícita se constituye siempre como un tipo de figuralismo, pues dota a la música de un sentido extra-musical. A su vez el figuralismo es también siempre un tipo de intertextualidad, pues se refiere a algo que va más allá de la obra en sí. Así, desde el punto de vista de la auto-conciencia, y volviendo al tema de la hibridación, podemos decir que la intertextualidad explícita es una manera de la música de no ser lo que es, dando lugar a una “pequeña dramaturgia” (un pequeño relato) que sobrepasa lo puramente musical afirmando su identidad y su relación con su propio contexto.

Pero la intertextualidad también puede pensarse como algo inevitable: toda obra de arte se refiere necesariamente a otras obras de artes que la preceden (es imposible pensar que una obra de arte, o cualquier tipo de expresión, pueda existir en el aislamiento absoluto). Es lo que Gérard Genette llama la “trans-textualidad”³⁵. Según esta idea, es posible leer cualquier obra de arte con relación a otras, así como también es imposible leerla como algo único y separado de todo. Parafraseando a Maturana, podría decirse entonces que la trans-textualidad es un “conversar”, es un construir la realidad con el otro, pero trascendiendo la contingencia de lo cotidiano. El arte sería por lo tanto un habitar la contingencia, pero a la vez salirse de ella: hacer de lo contingente algo universal, idea que recuerda el proyecto wagneriano de hacer de una experiencia individual una representación de la humanidad en su totalidad.

35 GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris, Editions du Seuil.

A pesar de que según la idea de trans-textualidad los distintos tipos de intertextualidad son casi infinitos y difícilmente clasificables, podemos referirnos a las categorías que propone el musicólogo argentino Omar Corrado. En primer lugar, Corrado define dos grandes áreas:

1. Intrasemiótica: engloba los diálogos con medios provenientes exclusivamente del lenguaje musical. Es decir, las relaciones que se pueden dar entre una música y otra.
2. Intersemiótica: reúne los fenómenos derivados de las relaciones con otros discursos artísticos (el lenguaje verbal, la imagen, la arquitectura, la escritura, etc.), es decir, se refiere a lo interdisciplinario.

Dentro del área intrasemiótica es posible también distinguir, según Corrado, diferentes sub-tipos:

1. Cita de materiales generadores o de esquemas formales: constituyen los elementos estructurales de base de una determinada obra que son absorbidos por el proceso constructivo de la nueva obra. Es el caso, por ejemplo, de la ópera *Wozzeck* que, como hemos visto, se construye sobre una sucesión de formas derivadas de géneros del pasado.

2. Cita de materiales: son las citas específicas provenientes de obras o contextos a los que se le asigna una particular significación. Aquí también se incluye el uso de instrumentos o formaciones instrumentales específicos, por ejemplo Orquesta de Salón, instrumentos del Jazz, instrumentos no occidentales, etc. Como anunciamos en la introducción del presente trabajo, la elección de un determinado medio instrumental se refiere obligatoriamente a la historia de dicho instrumento, pues como sostiene Nikolaus Harnoncourt en *El discurso musical*, cada instrumento está fabricado para responder a las necesidades expresivas de la música de su época. De esa manera, utilizar un determinado instrumento en la composición actual es siempre una intertextualidad: siempre se refiere a otro tipo de música, pues los instrumentos que se utilizan en la actualidad fueron pensados para expresar un tipo de música históricamente definido³⁶. Así, en concordancia con la idea de la trascendencia, de la elevación a lo espiritual y el alejamiento de lo

36 Ver HARNONCOURT, Nikolaus. 1984. *Le discours musical*. Gallimard, Paris.

terrenal, el sonido puro es el ideal para la construcción de los instrumentos del siglo XIX, instrumentos considerados aún hoy en día como “modernos”. No son realmente “modernos” en el sentido en que su fabricación responde a un ideal que ya no es aquél de la sociedad actual. A partir de la conciencia de este hecho se comprende, por ejemplo, la estética de compositores europeos como Lachenmann que buscan precisamente transgredir la idea de la pureza que se expresa en el sonido instrumental del siglo XIX, intentando revalorizar la multitud de sonidos parásitos (frotación, fricción, golpes, accidentes) considerados indeseables por la estética romántica. A partir de esta idea, la elección de un determinado medio instrumental no puede ser un acto inconsciente para la composición actual.

3. Cita estilística: consiste en la reconstitución con diversos grados de fidelidad, de gestos formales y expresivos dominantes de un estilo. Se ponen en juego el vocabulario, las reglas gramaticales y sintácticas de un estilo en particular pero sin hacer referencia a una obra determinada. Es el caso por ejemplo de la *Sinfonía Clásica* de Prokofiev

4. La autocita: uno de los ejemplos más conocidos es la ya mencionada cita de *Las Bodas de Fígaro* en el segundo acto de *Don Giovanni*.

5. La cita propiamente dicha: el autor utiliza explícitamente material de otro compositor, o de otra obra. Es el caso, por ejemplo, del ya mencionado *Golliwog's cakewalk* donde Debussy parodia a Wagner.

Hemos definido a la dramaturgia musical como un “género de géneros” que al construirse sobre un libreto, hace necesariamente referencia a una realidad distinta a la de la propia obra, y por lo tanto hace de la intertextualidad uno de sus rasgos fundamentales. A continuación, nos detendremos en otro aspecto fundamental de la dramaturgia musical a lo largo de su historia: la relación que se construye entre el cuerpo y la representación en el momento de la puesta en escena.

IV.3 El rol del cuerpo en la representación de la dramaturgia musical

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 impulsara a 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 por lo tanto, casi por casualidad 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: aquella 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 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 otra lado, la danza, desde sus orígenes rituales, pone en relación movimiento corporal, música y representación (aunque rara vez 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 una “anti-ópera”, 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.

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 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; 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 *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.³⁷

Si en su función religiosa la música está orientada a la esfera de lo espiritual y de lo “invisible”, separada lo más posible del aspecto corporal de su emisión (basta recordar el ambiguo sentimiento de culpa que manifiesta San Agustín ante el “deleite” del cantar³⁸), se abre la puerta, con la llegada del público laico, no solamente a la expresión de las pasiones y los sentimientos humanos (recordemos que ese era, junto al de la supremacía del texto sobre la música, uno de los principales argumentos de la Camerata Florentina), 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 sitúa el arte – , 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 la supremacía de la palabra una racionalización de la expresión musical, nace por lo tanto, para la música, de manera natural, la dimensión corporal, anteriormente simplemente excluida. El espacio corporal 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” del que habla Fubini, en cuanto se inscribe en la imitación de lo real, que busca ser aprehendido mediante la razón. El cuerpo operático es, según lo dicho, un cuerpo “racionalizado” y “razonable” ya que es expresión de la retórica (que se manifiesta, además, musicalmente en el por ese entonces reciente lenguaje tonal) que circunscribe al arte musical a lo racional alejándolo 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 del mundo antiguo, retomar las ideas de la oratoria, en cuanto arte puramente racional, expresadas por autores como Cicerón y Quintiliano. Efectivamente, el orador ha de conmover al auditor mediante las

37 FUBINI, Enrico. 2005. La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Madrid. Alianza Editorial, p.141-142

38 SAN AGUSTÍN. 1998. Confesiones, libro X, 33; trad. cast. y edición de Rodríguez de Santidrián, Madrid. Alianza.

palabras, pero también, con las inflexiones vocales y el movimiento corporal, en definitiva 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 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.³⁹

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” (*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, *anatómica* de componerla, transmitirla y sentirla. De ahí la voluntad de compositores y teóricos de la época como Giulio Caccini⁴⁰ 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 Descartes, 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.

39 Quintilliano citado en : DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. 2008. Técnica vocal y retórica de los afectos en el hermetismo espiritualista del siglo XVII. *Criticón*, 103-104, p.61.

40 Ver la introducción a *Le nuove musiche* (1602).

El cuerpo mecánico que describe Descartes, que se distingue y se separa claramente del alma, es el cuerpo visto con la mirada racionalista que se instala con el humanismo desde el renacimiento. Posteriormente, el interés de teóricos y artistas por el “conocimiento de lo confuso” (según la expresión de Baumgarten), lo “indecible”, y finalmente las zonas oscuras de la realidad, pondrán al cuerpo escénico en una posición conflictiva, pues por su condición de “mecanismo físico” se considerará una especie 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.

La música, por su parte, 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 al cual el artista romántico aspira. 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 inexpresable [...].⁴¹

La música vocal cede terreno, en ese contexto, a 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 física, corporal, que exige la representación operática salta a la vista.. 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 teóricos y compositor alemán Richard Wagner. Efectivamente, aunque en una dialéctica un tanto simplista se suele oponer la estética estructuralista de teóricos como Edouard Hanslick (para quien la música es bella en su cualidad de pura estructura, separada de cualquier contenido literario o extra-musical) con la idea de la música programática de compositores como Franz

41 HOFFMANN, E.T.A. 1986. Fantasías a la manera de Callot. Madrid. Anaya, p. 65

Liszt y Richard Wagner, es posible ver, leyendo entre líneas, 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”, expresión de la “voluntad”, por lo tanto de la “esencia del mundo”⁴², 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, y que implica, como hemos dicho la unión de todas las artes) con la contradicción evidente entre el aspecto “espiritual” de la ópera (reservado a la música) y sus aspectos más terrenales (léase “corporales”: representación teatral, imagen, movimiento), puesto que aquellos significan, precisamente, una limitación para lo indecible de la expresión musical?

En su juventud, Wagner recibe la fuerte influencia del filósofo Ludwig Feuerbach, de quien incluso toma prestado el título *Principios de la filosofía del futuro* para bautizar su propio escrito teórico (*La Obra de arte del futuro*). Feuerbach critica el pensamiento especulativo de Hegel al que define como “filosofía absoluta”⁴³, por ser, según él, una ficción metafísica completamente 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”⁴⁴, y por lo tanto ajena al intelecto. Para Wagner la música de Beethoven y concretamente la *Novena Sinfonía*, 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”⁴⁵.

Hasta ahí no hay mucha diferencia entre la postura de Wagner y la de los

42 SHOPENHAUER, Arthur. 1984. *Le monde comme volonté et représentation*, Paris. P.U.F. p. 329 (nuestra traducción)

43 DALHAUS, Carl. 1997. *La idea de la música absoluta*, París. Contrechamps, p. 25 (nuestra traducción)

44 WAGNER, Richard. (1976) *Opéra et Drame*, en *Oeuvres en prose*, vol IV. Cergy. Éditions d'aujourd'hui. p. 89 (nuestra traducción)

45 DALHAUS, Carl. 1997. *La idea de la música absoluta*, París. Contrechamps, p.27 (nuestra traducción)

compositores del *stilo rappresentativo*, en cuanto ambos asumen como un avance la superioridad de la palabra (es decir de la idea precisa) en el arte musical. 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”. En esa frase, en clara contradicción con la idea anteriormente expresada, Wagner coincide con su aún amigo Friedrich Nietzsche, quien en *El Nacimiento de la tragedia*, buscando hacer una apología de la obra wagneriana, 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 cuerpo⁴⁶

En otro pasaje, Nietzsche valora positivamente la religiosidad de la música de Palestrina calificándola de “inefablemente sublime”, manera poética de exaltar el carácter “poco definido” que aborrecieran los compositores barrocos.

Dentro de esta nueva postura estética compartida por Wagner, Nietzsche y Schopenhauer, el aspecto visual y textual del drama musical tiene la función de enmarcar, es decir, de volver accesible al ser humano la expresión del infinito musical, 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,

46 NIETZSCHE, Friedrich. 2004. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. El libro de bolsillo, Alianza Editorial. p.50

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 aparición⁴⁷

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 de 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 infinito, como lo prueba su manera de definir la música como arte “supremo y redentor”⁴⁸. 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 (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”:

La tragedia absorbe en sí el orgasmo 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*⁴⁹.

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”), deseando incluso Wagner un “teatro invisible”. De hecho es según esta idea que Wagner concibe la idea del foso desde donde debe tocar la orquesta en su teatro de Bayreuth, con el fin de hacer de la representación algo lo más alejado posible a la realidad física del público.

Podríamos decir por lo tanto que la idea del cuerpo en la escena operática

47 WAGNER, III, p.85 sqq. Traducción francesa en : *Sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt*, vol. vii, pp. 277-279

48 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 DALHAUS, Carl (1997). *La idea de la música absoluta*, Contrechamps, p.30

49 NIETZSCHE. Federico. (Documento Virtual) *El Nacimiento de la Tragedia*, Edición Proyecto Espartaco.p.64 (nosotros enfatizamos)

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 máximo potencial al promoverla a una expresión racional (y, a partir de ahí, conectada con el alma), los románticos la consideran como una especie de necesidad formal no consustancial a la expresión musical. Sin embargo, a pesar de esta oposición, ambas visiones comparten la idea del cuerpo (y el espacio en el que éste se expresa) como parte del mundo fenomenológico, sinónimo de lo real ante la percepción humana del mundo.

La crisis de la narración: 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 y estéticas, razones que evidentemente están estrechamente relacionadas. Ya en los escritos de Wagner, influenciados por las corrientes socialistas y anarquistas de su tiempo (recordemos que en su periodo de Dresden conoció a intelectuales como Bakunin y Proudhon), 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 un arte “alienado” y “anti-natural”, en palabras del propio compositor (que sin duda habla con el rencor de su fracaso en París). Por otra parte, ya con Nietzsche, se abre la brecha entre la expresión racional 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.⁵⁰

Las críticas socio-política y estética 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 escenario será una cuestión central.

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, genera un profundo cuestionamiento de los códigos de imitación de la realidad que implica su formato tradicional; 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 de las nuevas generaciones, 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*⁵¹

50 NIETZSCHE. Federico. (Documento Virtual) El Nacimiento de la Tragedia, Edición Proyecto Espartaco.p.45

51 ADORNO, Theodor. 1962. « Ópera », traducido del alemán al francés en revista *Contrechamps*, 4, 1985, p.7, publicado originalmente como « Oper » en *Einleitung in die*

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 creciente nihilismo, o dicho de otra manera, 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 representación de una realidad que 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 el alejamiento entre signo y significado, dicho de otro modo, entre representación y realidad, abriendo una brecha que contribuye a que los códigos del arte se perciban 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, 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.⁵²

En esa breve frase, Hofmannsthal define un aspecto fundamental de la crisis de la representación estética: la desintegración de toda posibilidad de sistematización, que a la larga significa una reducción de los códigos de representación a fragmentos inconexos, sin relación con un único concepto, es decir con una idea única y coherente. A lo que alude Hofmannsthal implícitamente es a la falta de *sentido* (palabra a tomar tanto en su acepción psicológica como cinética) que subyace en la obra de arte. De ahí surgirán los profundos cuestionamientos a la idea de “narración” implícita en el arte de la representación

Musiksoziologie : Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt, 1962.

52 VON HOFMANNSTHAL, Hugo. 2001. *Carta de Lord Chandos*. Madrid. Alba editorial.

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.

Mientras la ópera *verista* sigue buscando acercarse lo más posible a la realidad reducida cada vez más a las pequeñas y banales historias de celos convertidas en espectáculos masivos, 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. Así, por ejemplo, *Wozzeck* (1924), tal vez la primera ópera realmente moderna, a la vez que la última gran ópera tradicional, aborda el tema de la locura y el asesinato ya no desde la perspectiva del drama pasional individual, sino desde la perspectiva de la alienación del individuo por el aparato social, abriéndose a la posibilidad 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 coherente si ni siquiera la realidad (y nuestra limitada percepción de ella) puede aspirar a serlo?

La ópera se desintegra

En medio del escepticismo imperante durante el 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* de Igor Stravinski, observar el uso de la palabra “historia”, en reemplazo de “drama” o “intriga” lo que constituye un claro alejamiento con relación a la visión romántica de la subjetividad del personaje: 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. Es también en ese contexto que se comprende el interés por compositores y escenógrafos de mediados del siglo XX por los espectáculos de marionetas, muy populares en Italia (país operático por esencia), pues ellos permiten un abandono del espacio corporal como espacio de la realidad⁵³.

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 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* (1958) y *Visage* (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* (1961). La ópera radiofónica significa no solamente liberarse del espacio institucional, social y burgués de la antigua sala de ópera, sino también 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* (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 articulada 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 (sinónimo de la verdad bajo la apariencia) alejándose de la palabra articuladora (y creadora) de la realidad. 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 es posible experimentar en la idea del sonido vocal como palabra, como puro sonido, o como expresión onomatopéyica, niveles entre los cuáles obras vocales posteriores como la *Sequenza III* de Berio circulan permanentemente. A partir de ahí surge una nueva vocalidad centrada en

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

inflexiones vocales y sonidos alejados del canto lírico que 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, a la 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 portador de sentido espacio-temporal será reemplazado por su contrario: el cuerpo como aprehensión no racional del espacio. El escenario como espacio de la representación 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, única realidad confiable, puede expresarse libremente⁵⁴.

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 linearidad discursiva, tributaria de la percepción racional que otorga un “sentido” al devenir temporal, sino una expresión atemporal, o de temporalidades superpuestas. 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, bajo la idea de romper la linearidad temporal del libreto subyace una voluntad de distanciamiento, una desconfianza ante el artificio, un escepticismo generalizado ante la idea del “sentido”, del devenir “histórico”. Surge entonces la intertextualidad del libreto como una manera de generar un discurso atemporal y heterogéneo en sus posibilidades interpretativas⁵⁵. El libreto se configura así como un entramado de textos cruzados y superpuestos. A propósito de *Intolleranza 1960* (1961) de Luigi Nono, el musicólogo Jürg Stenzl afirma :

54 Es interesante señalar que el espacio de la representación artística en la segunda mitad del siglo XX es, de hecho, el único lugar donde el ser humano se permite no habitar el espacio racionalmente en un contexto histórico marcado por la espacialidad disciplinada definida por Foucault.

55 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.

“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”.⁵⁶

El interés por la intertextualidad constituye en sí ya un distanciamiento en sentido brechtiano (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, su contingencia (“consciencia actual, activa y social”).

En una conferencia dada el 27 de noviembre de 1962 en Venecia, el propio Luigi Nono 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.”⁵⁷

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

56 STENZL, Jürg. 1985. La Dramaturgie musicale de Luigi Nono. *Contrechamps*, 4, p. 70 (nuestra traducción).

57 NONO, Luigi. 1985. « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », *Contrechamps*, 4, p. 224 (nuestra traducción).

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 facilitada por la difusión por parlante y la eliminación de la relación cuerpo-subjetividad del personaje, serán 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.

Esta voluntad brechtiana 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 podemos verlo en obras como *Intolleranza 1960*, una de las características centrales del teatro musical de vanguardia. En *Passaggio* de Luciano Berio (que el compositor define como una “anti-ópera”) un coro debe sentarse entre el público y jugar el rol del auditor promedio (por definición reaccionario). 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 la visión romántico-burguesa del teatro musical como imitación de la realidad subjetiva o ideal y busca posicionarse como un discurso contingente, 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 la 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 de otras artes en la modernidad 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). La acción espontánea es en ese sentido más poderosa que la racionalización del espacio físico.

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.

IV.5 Hacia una definición actual de dramaturgia

En el contexto de la crisis de la narración, vale la pena preguntarse por el significado actual de la dramaturgia. Efectivamente, ¿qué se entiende hoy por dramaturgia si, como hemos dicho, ya no hay nada que narrar?

La palabra “dramaturgia” viene del griego “drama”, que etimológicamente significa “hacer” o “actuar”. 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] una imitación hecha por personajes en acción y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación”⁵⁸. Así, según Aristóteles, la representación es ante todo una

58 ARISTÓTELES. Poética (19b 24-26)

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 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”⁵⁹. 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 desentrelazarse de nuevo, o concluir con un intrincamiento aún más insoportable.⁶⁰

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

59 BARRÍA, Mauricio. Dramaturgia y Sonido. El texto dramático desde la catástrofe del relato. En: [Pensar el / trabajar con/] sonido en espacios intermedios. Santiago, Chile. Ediciones Departamento de Artes Visuales. p.53

60 IONESCO, Eugene citado por ESSLIN, Martin. 1966. El teatro del absurdo. Barcelona. Seix Barral. p.149

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”⁶¹.

En la siguiente definición de Mauricio Barría, lo dramático se entiende como la expresión, en una acción, de la imposibilidad de la que habla Benjamin 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, vuelve a aparecer la idea del arte como una conversación basada en el emocionar (Maturana), conversación que en su permanente ir y venir re-presenta y re-define lo humano así como lo real:

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 (...).⁶²

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

61 ESSLIN, Martin. 1966. El teatro del Absurdo. Barcelona. Seix Barral, p.150

62 BARRÍA, Mauricio. Dramaturgia y Sonido. El texto dramático desde la catástrofe del relato. En: [Pensar el / trabajar con/] sonido en espacios intermedios. Santiago, Chile. Ediciones Departamento de Artes Visuales. p.61-62

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 de la calabozo de Florestán o en el duo final entre Carmen y Don José (...). La 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.⁶³

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 Barría e Ionesco la idea del “sentir” como un grado superior de percepción a la hora de definir lo humano,

⁶³ Tomado de HUYNH, Pascal. 1993. Kurt Weill, de Berlin à Broadway. Paris, Editions Plume p.161-162. Originalmente publicado en *Bekanntnis zur Oper. Jahrbuch 1926 der Universal Edition*, Viena, 1926. Nuestra traducción.

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.⁶⁴

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 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

64 ARANDA, Pablo. (1996). Conversando con Mauricio Kagel. *Revista Musical Chilena*, 50 (185), p.60-66. Consultado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13836>

aleja por lo tanto de la idea de performance de las otras definiciones de lo teatral.

IV.6 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 (volviendo al comienzo del presente texto) 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”, concepto del que hemos hablado con respecto a la hibridación: la dramaturgia musical moderna local parece ser consciente de no poder ser “realmente” ópera y juega por lo tanto a serlo, construyendo obras híbridas que juegan con los códigos del género, y hacen de ese juego una explicitación de su carácter híbrido. Así ocurre, por ejemplo (es un ejemplo entre muchos otros) con la obra *Maquiavelo Encadenado* de Miguel Farías y libreto de Alberto Mayol (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. Así, 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 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. Como avanzábamos en la introducción del presente trabajo, 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.

La compleja relación que mantienen los códigos tradicionales de un género con la percepción del auditor no puede por lo tanto considerarse desde el punto de vista superficial de la "ignorancia" del auditor. Es en esa relación en donde se sitúa el humor como un medio de distanciamiento que hace explícita la contingencia de la obra. A continuación nos detendremos en el problema del humor y sus funciones en el arte del siglo XX y el arte actual.

V. Del humor como fundamento de la obra de arte

V.1 La “Sensibilidad del ocaso”

Para comprender el lugar del humor dentro del arte del siglo XX es necesario volver sobre una noción que ya hemos mencionado brevemente en la primera parte del presente trabajo: la idea de la “conciencia desdichada”, que es, según Hegel, aquella del hombre moderno.

Para Hegel, la Historia del hombre, es la Historia del “espíritu”. Pero ¿qué es el espíritu? Esta noción puede ser un tanto confusa para nosotros, pues hoy se tiende a relacionar la idea del espíritu con algo abstracto, casi esotérico. Sin embargo, para Hegel el espíritu es algo concreto: el espíritu es el hombre “historizado” (hecho Historia), es decir, es la manera de la inteligencia humana de aprehender el mundo a lo largo de la Historia. Ahora bien, la manera de comprender el mundo del hombre va cambiando a lo largo de los años y de las épocas, a medida que el espíritu se hace cada vez más consciente de sí mismo. En otras palabras, el espíritu según Hegel es la evolución (en sentido de “superación”) del pensamiento del hombre a lo largo de su historia en una permanente “toma de conciencia” del espíritu. Podemos por lo tanto afirmar que en la filosofía de Hegel, hay una visión histórica (o evolutiva) del pensamiento humano. Sin embargo, vale la pena preguntarse: ¿en qué consiste dicha evolución? Y, por otra parte ¿tiene un tope, o puede seguir “evolucionando” hasta el infinito?

Para Hegel el “espíritu es infinitamente superior a la naturaleza”, porque es producto de una conciencia (el hombre es consciente, en cambio la naturaleza no lo es). Así, el mundo tal como se nos presenta es real (es decir existe como naturaleza para la conciencia) en la medida en que el espíritu lo asimila. A su vez, el espíritu se relaciona con la naturaleza en la medida en que la incorpora en su propio mundo, es decir, la comprende, la define. Pero además, al concebir el espíritu a la naturaleza a través de la conciencia, se afirma en ella, se “realiza” (se hace real, se hace parte de la naturaleza). Cuando el espíritu se realiza define un conjunto de ideas “naturalizadas”, asumidas y compartidas por todos los seres humanos en un determinado tiempo histórico, lo que constituye una “época”. Sin embargo, a lo largo de la “evolución” que se lleva a cabo a través de la realización de las ideas, el espíritu toma conciencia de que lo que se consideraba “natural” en

cierto momento no es más que una construcción del propio espíritu. Las ideas aparecen así como “no naturales”, no inherentes al mundo, sino resultado de una determinada época. El espíritu busca entonces nuevas ideas que re-definan el lugar del hombre y su relación con el mundo. Así, a medida que las ideas se realizan, se pasa de un paradigma ideológico a otro. Hegel da el ejemplo de la idea de “persona” que funda el derecho romano: el concepto de persona es una abstracción, pero no por eso es menos real. Para Hegel el único que tenía realmente ese derecho en el Imperio Romano era el emperador. La demanda de realización universal de esa idea (que todos los seres humanos sean personas) significará el fin esa época. Así, según la visión de Hegel, la idea se vuelve motor de la Historia.

Por otra parte, según Hegel, la conciencia no puede ser separada de su objeto, es decir la conciencia es siempre “conciencia de”. En un principio el objeto de la conciencia es el mundo: la conciencia busca aprehender la naturaleza y comprender el lugar del hombre dentro de ella. Sin embargo, cuando la conciencia es consciente de que sus ideas sobre la naturaleza no eran parte de ella, sino construcciones de sí mismo, se da cuenta de que estuvo “alienada” en el mundo, y se cuestiona su capacidad de aprehender la naturaleza tal cuál es. El espíritu se da cuenta de que estaba “alienado” en su propia obra (podríamos decir convencido o engañado, tomando por real lo que no lo era) porque no era sujeto del pensamiento: la realidad ya no es suficientemente real si la conciencia es consciente de que la realidad es creada por el pensamiento. En ese momento la conciencia se vuelca sobre sí misma dando lugar a la auto-conciencia: el mundo pierde su peso, se presenta como un artificio. En la auto-conciencia el sujeto se conquista a sí mismo, se des-aliena, se des-realiza. En una dinámica dialéctica (tesis – antítesis – síntesis) el espíritu se aliena y se des-aliena a través de la toma de conciencia del carácter artificial de sus ideas, entrando en una nueva alienación. Así se constituye una progresiva auto-conciencia del espíritu. Según Hegel, el “coeficiente” de auto-conciencia va creciendo a medida que el espíritu se hace consciente de su propia alienación. Pero, a la pregunta ya formulada ¿puede la conciencia alienarse hasta el infinito? Hegel responde que no: hay un momento en que el espíritu ya no puede volver a alienarse en el mundo: ese momento es la modernidad. En ese momento nace la noción de “individuo” moderno, aquél ser que sabe que el mundo existe sólo en la subjetividad de las ideas y que no hay por lo

tanto una verdad universal. A partir de ahí, la conciencia tiene que arreglárselas para vivir en un mundo del que se sabe autora, y ese mundo queda “afectado de artificio”, sólo queda entonces la auto-conciencia vaciada de contenido por culpa de su propia lucidez. La “conciencia desdichada” es la conciencia de la propia condición histórica, de la propia historicidad, es conciencia de que todo lo que es ya no será; es conciencia de la inevitable contingencia de toda actividad humana. Así, la conciencia es consciente de que no hay nada que no sea construcción de la propia conciencia (representación): el individuo transforma todo en representación. Es la des-adequación de la que habla Mauricio Barría; es la imposibilidad para el hombre de ser en-sí de la que habla Sartre. Según Hegel, a raíz de lo anterior, la conciencia se aísla, se separa irremediabilmente del mundo, que ya sólo puede presentársele como una gran parafernalia. El pensamiento de la libertad individual, la gran conquista de la modernidad, es absoluta y únicamente para sí, “pues no vincula su esencia a un ser-ahí cualquiera, sino que quiere superar todo ser-ahí y pone su esencia solamente en la unidad del puro pensamiento”. La libertad del individuo constituye por lo tanto una libertad “respecto” al mundo, no “en” el mundo. En ese aislamiento el individuo se presenta como la frontera de la auto-conciencia: parece no haber nada más allá del individuo. El individuo sólo puede mirar atrás, pues parece ser que la Historia (como “historia de las ideas”, como idea de progreso, de evolución) se termina en la auto-conciencia. Por lo demás, a partir de ese momento nada hay tampoco que una a los individuos entre ellos integrando a toda la humanidad en una idea de trascendencia: es a partir de ese momento que Hegel habla de la “muerte de Dios”, pues el individuo se encuentra, en su conciencia, **sólo consigo mismo**, aislado del mundo. Dios ha abandonado al individuo a su suerte y su lugar no ha sido ocupado. El fin de la Historia y la muerte de Dios cuestionan finalmente el sentido de la vida misma, pues si no hay historia ni trascendencia, el hombre se ve enfrentado necesariamente, y por sí solo, a la pregunta del sentido, y ya sin contar con las respuestas tradicionales para enfrentarse a esa pregunta (la religión, las tradiciones, la política). Para Hegel, ese momento marca el nacimiento del “Arte” en sentido moderno, pues es a partir de ahí que el arte es la expresión de la nostalgia de la trascendencia perdida. El rito trascendente se estiliza, se transforma en “arte”, en simulación. Es exactamente a lo que se refiere Wagner cuando en *Religión y Arte* (1880) afirma que el rito cristiano se ha vaciado de su contenido trascendente, y que su lugar sólo puede ser

ocupado por el Arte. De ahí que, para él, Parsifal no sea una ópera, sino un “*festival escénico sacro en tres actos*”. En ese sentido, una misa de Guillaume de Machaut o de Palestrina no pueden considerarse obras de “Arte”: son *mucho más* que obras de Arte, pues al estar destinadas a la celebración de lo divino son parte de una ritualidad, sitúan al hombre en una trascendencia y forman así parte fundamental del sentido que da el hombre a su existencia. Son por lo tanto mucho más que simplemente obras de “arte” destinadas al deleite estético.

Una de las principales características del arte contemporáneo es, precisamente, el ser consciente de su propia “in-trascendencia”, es decir, ser consciente de ser expresión de la nostalgia de la “trascendencia perdida” y hacer de esa conciencia un elemento explícito. Esto responde a lo que podría llamarse una “sensibilidad del ocaso”, o dicho de otra forma, a una conciencia generalizada de estar viviendo en las ruinas de un mundo en decadencia, utilizando formas heredadas que se han vaciado de su contenido. La “sensibilidad del ocaso” se expresa prácticamente en todos los ámbitos de la vida contemporánea, desde la política (la democracia, por ejemplo, ha perdido su capacidad para representar realmente la voluntad del pueblo, y se ha convertido en una “democracia entre comillas”) hasta el arte. La filosofía de Sartre, de la que ya hemos hablado, puede, efectivamente, entenderse también como una filosofía del ocaso: el hombre no puede ser realmente lo que es, solo puede ser conciencia de ocupar un lugar sobre el que nada ha decidido. Sólo le queda, por lo tanto, ocuparlo, pero siendo consciente de que no hay en ese lugar nada esencial, que el mundo no es más que una gran simulación. Pero sin duda, donde se ha expresado la idea de la “sensibilidad del ocaso” con mayor intensidad es en el arte moderno. Como epígrafe a su libro *La ilusión del Fin*, Jean Baudrillard cita la siguiente frase de Elias Canetti:

Una ocurrencia dolorosa: la de que a partir de un punto preciso en el tiempo, la historia dejó de ser real. Sin percatarse de ello, la totalidad del género humano de repente se habría salido de la realidad. Todo lo que habría sucedido desde entonces ya no sería en absoluto verdad, pero no podríamos darnos cuenta de ello. Nuestra tarea y nuestro deber consistirían ahora en descubrir este punto, y hasta que diéramos con él no nos quedaría

más remedio que perseverar en la destrucción actual.⁶⁵

El cuestionamiento de lo real, la idea de que la verdad ha perdido su peso es uno de los principales aspectos de la estética derivada de la “sensibilidad del ocaso”. Baudrillard sostiene que, gracias a la tecnología en el arte y la información, el proceso que ha llevado a la humanidad al fin de la historia se ha acelerado irremediabilmente, pues gracias a la tecnología la realidad ha sido reemplazada por una “hiper-realidad” que no es otra cosa que una gran simulación. Al final de la cita anterior, Canetti da cuenta de un cierto optimismo en cuanto invita a buscar el punto en que la historia dejó de ser real. A eso, Baudrillard responde:

La superación de este punto resulta irreversible, contrariamente a lo que parece esperar Canetti. Ya no recuperaremos nunca la música de antes de la estereofonía, ya no recuperaremos la historia de antes de la información y de los medios de comunicación. La esencia original de la música, el concepto original de la historia han desaparecido, porque nunca más podremos aislarlos de su modelo de perfección, que es al mismo tiempo su modelo de simulación, de su asunción obligada en una hiper-realidad que los aniquila.⁶⁶

En estas palabras de Baudrillard subyace la idea Hegeliana de la “toma de conciencia” del espíritu: una vez que la realidad se nos presenta como una simulación, una vez llegados al punto en que la realidad ha desaparecido en la virtualidad de su perfección tecnológica (estereofonía, 4D, HD, alta calidad...) ya nunca podremos recuperar lo perdido, nunca podremos recuperar la música de antes de la estereofonía, porque la idea de esa música y el lugar que ocupaba en el entramado social han desaparecido con ella. No queda, por lo tanto, otra posibilidad a la conciencia que vivir en un mundo virtual, sabiendo que todo es simulación. Incluso la nostalgia de la trascendencia perdida, típica de la estética romántica y post-romántica, así como de las nuevas religiones pachamámicas y New Age, se presenta a la auto-conciencia como una brutal ingenuidad. Es en este contexto que el arte del siglo XX encuentra en el humor una herramienta poderosa para señalar el abismo que se esconde detrás de la cotidiana simulación de la existencia.

⁶⁵ BAUDRILLARD, Jean. 1993. La ilusión del fin. Barcelona. Anagrama p.9

⁶⁶ *Ibid.* p.17

V.2 El humor en la estética de Hegel

Hegel dedica poco espacio al humor en su sistema estético. Esto es porque para Hegel, el humor en el arte siempre constituye una voluntad de negación, una actitud cargada de negatividad que sólo puede ser una etapa intermediaria de antítesis en la evolución dialéctica del espíritu hacia su realización. Para Hegel, el humor no puede por lo tanto constituir la “esencia” del arte, pues éste debe en última instancia revelar la verdad de las formas ilusorias e imperfectas del mundo y transformarlas en otras formas más elevadas y verdaderas. En ese sentido, el arte es siempre una representación crítica, idealista, de la realización del espíritu. Así, para Hegel, la vocación del arte sería constructiva y no, como cuando se dedica al humor, destructiva.

En su Estética, Hegel distingue básicamente tres formas de humor en el arte: la sátira, la ironía, y el humor propiamente tal. Las tres, como hemos dicho, constituyen una negación, y por lo tanto las tres marcan el final de una determinada forma de realización del espíritu.

La sátira es para Hegel la voluntad de negación del ideal del arte clásico. Como etapa naciente en el desarrollo del espíritu, el arte clásico expresa ante todo la forma humana con una voluntad idealista. Lo humano se presenta entonces como verdadero, como la “única realidad que responde a la idea”. La forma humana en la escultura griega, desprovista de lo grosero, de lo impuro, lo deforme y lo feo, busca así representar “los poderes eternos y los dioses”. El arte clásico constituye por lo tanto una etapa de voluntad de realización positiva del espíritu (tesis). La etapa histórica posterior, aquella de la negación (antítesis) llega para Hegel en el momento en que el mundo clásico entra en decadencia, cuando el espíritu niega la realidad que ha construido, y que le aparecía antes como un ideal: es el arte de la Antigua Roma. Por esa razón, para Hegel, la única forma de arte que puede considerarse como verdaderamente romana, es la sátira en cuanto ésta es expresión del “asco que inspira a la virtud el espectáculo del mundo”, forma de arte prosaico que pone a la vista la “imagen de una sociedad corrupta que se destruye a sí misma”. Los modelos representativos del arte clásico son por lo tanto puestos en ridículo. Así Hegel habla, por ejemplo, de Luciano de Samóstata (125-181) al que describe “con un espíritu ligero y un verbo más liviano, atacarlo todo, héroes, filósofos y dioses, burlarse sobretodo de las antiguas divinidades por su

antropomorfismo”⁶⁷.

Hegel aborda luego el problema de la ironía al plantear una crítica al pensamiento estético de Fichte. Según Hegel, el problema de la ironía en Fichte tiene como fundamento la idea del yo abstracto como única verdad fenomenológica. Así “toda realidad sólo existe en la medida que ésta es planteada y reconocida por el yo: lo que es, lo es a través mío, y en consecuencia, también puedo destruirlo”⁶⁸. De esa idea, Hegel concluye en primer lugar que nada que sea producido por el yo tiene “valor en sí”, en segundo lugar que el yo es el único dueño y creador de la existencia y en tercer lugar que el yo es un individuo activo, cuya vida consiste en realizarse a sí mismo a partir de la nada. Así, según esta visión, toda exterioridad del yo es siempre pura apariencia y no hay ni en el yo ni en la manifestación del yo nada “serio”. Así, el individuo irónico observa todo el conjunto de las actividades humanas como algo “profundamente insignificante”, y de ahí que nada le parezca merecer la pena de ser tratado como algo serio. El artista irónico es entonces aquél que da cuenta de esa visión de la vida en sus obras:

El principio siempre es lo divino bajo la forma irónica, principio según el cuál todo lo que se considera grande y verdadero para el hombre es representado como puro vacío. De eso resulta que el bien, lo justo, la moral, el derecho, etc., no tienen nada de serio, se destruyen y se aniquilan ellos mismos. Esta forma del arte tomada desde el exterior se asimila a lo cómico, pero se distingue esencialmente en que éste último destruye únicamente aquello que debe ser realmente nada, una falsa apariencia, una contradicción, un capricho o una fantasía opuesta a una pasión fuerte, a un concepto verdadero y universalmente reconocido.⁶⁹

Lo irónico es por lo tanto para Hegel distinto de lo simplemente cómico sólo en el sentido en que el blanco de su burla es expresamente todo aquello considerado como importante y trascendente para el ser humano. Así, a través de una voluntad destructora cargada de negatividad, el arte irónico carece de interés para Hegel por cuanto demuestra la “debilidad de carácter” de aquél que permanece en la negación, rechazando conscientemente la vocación constructiva

67 HEGEL. 2001. Esthétique, Québec, libro digital editado por Daniel Banda, p.169

68 HEGEL, *Ibid.* p.34

69 HEGEL, *Ibid.* p.35

del espíritu:

Esta imposibilidad del individuo de satisfacerse en medio del silencio de la nada que lo rodea, sin osar reaccionar ni moverse por miedo a perturbar la armonía interior, este deseo de realidad y de absoluto que no puede ser llenado, *da lugar a la desgracia en el seno de la dicha, y engendra una suerte de belleza enferma en su felicidad.*⁷⁰

La idea de la vacuidad del mundo exterior, de la inutilidad de sus formas, sus ritos y sus solemnidades resulta trágica para el individuo, pues éste se encuentra con el vacío ahí donde aspiraba a lo trascendente. El arte irónico sería por lo tanto una expresión contradictoria: refleja, a través del humor y la burla, la desgracia más absoluta para el hombre: la falta de sentido.

Finalmente, Hegel aborda el asunto del humor propiamente tal (es decir ya no como un hecho histórico como lo son la ironía y la sátira, si no en sentido moderno, "auto-consciente") al hablar de la destrucción del arte romántico, cuando el alma "se retira en sí misma". La diferencia esencial entre el humor y la ironía radica entonces, según Hegel, en que el blanco del humor es la propia individualidad, el propio "yo" del artista y ya no el mundo exterior. El humor sería por lo tanto el fin del arte romántico por cuanto su objetivo deja de ser lo ideal y universal. El arte pasa a ser una expresión de la propia individualidad y de su contingencia:

Es en el dominio de lo accidental que se declara la ruina del arte romántico. Eso es así pues, por una parte lo real, desde el punto de vista de lo ideal, *se presenta en su objetividad prosaica*, es el fondo de la vida común que, en lugar de ser aprehendida en su esencia, su parte moral y divina, es *representada en su elemento pasajero y finito*. Por otra parte, el artista, con su manera personal de sentir y concebir, con los derechos y el poder arbitrario que llamamos comúnmente el espíritu, se erige como maestro absoluto de toda realidad. El artista cambia según su voluntad el orden natural de las cosas, no respeta nada, pisotea la regla y la tradición. Sólo puede estar satisfecho cuando los objetos que aparecen en su cuadro, por

70 HEGEL, *Ibid.* p.34 nuestro énfasis

la forma y su extraña posición, el capricho o la palabra humorística, ofrecen un conjunto contradictorio, en espectáculo fantástico, donde todo se enfrenta y se destruye.⁷¹

El arte deja de preocuparse entonces por lo trascendente y se enfoca en lo “pasajero y finito”. A partir de ahí, Hegel se pregunta si pueden aún considerarse tales representaciones artísticas como obras de “arte”. A esa pregunta responde que sí, en la medida en que a través de aquellas obras se manifiesta el espíritu en las particularidades más ínfimas de la existencia humana, y a través de ellas se otorga un interés y un sentido a aquello que es insignificante. El individuo representado en el arte con sus aspectos prosaicos y su humor, dota por lo tanto a la existencia de un sentido, ya no en términos de trascendencia o de universalidad, pero sí como expresión de la propia vitalidad del artista, “su espíritu y su sensibilidad”.

A través del humor, (a diferencia de la ironía donde, como hemos dicho, el blanco del artista es el mundo artificial que lo rodea) es la misma persona del artista que se pone a sí misma en escena, en lo que tiene de superficial y a la vez de profundo, es decir de in-esencial y de esencial, de forma que trata “esencialmente del valor espiritual de dicha personalidad”. De esa manera, al ser el propio artista el que se introduce en su sujeto,

su tarea consiste principalmente en rechazar todo lo que tiende a obtener, o parece tener un valor objetivo y una forma fija en el mundo exterior, a eclipsarlo y borrarlo por la fuerza de sus propias ideas, por los relámpagos de su imaginación y los conceptos sorprendentes. A partir de ahí, el carácter independiente de la idea, del acuerdo necesario entre la forma y la idea, que deriva de la idea misma, son anulados. Toda representación se manifiesta así como un *juego de la imaginación* que combina a su voluntad, altera y trastorna sus relaciones, un desenfreno del espíritu que se agita en todos los sentidos, y que se aficiona a la tortura para encontrar conceptos extraordinarios en los que el autor se deja llevar sacrificando su sujeto.⁷²

Por lo tanto, el artista moderno según Hegel no hace ya uso de las formas

71 HEGEL, *Ibid.* p. 218-219

72 HEGEL, *Ibid.* p. 34

tradicionales para expresarse, pues desconfía de todo lo que parece tener una “forma fija” (y que aparece necesariamente como un artificio) y lo reemplaza en cada obra por las fuerzas de sus propias ideas. Así, las formas tradicionales ya no parecen ser medios obligatorios de expresión, pues ya no pueden sino considerarse como parte de una época determinada, quedan marcados de historicidad, quedan expuestos como artificios.

En el humor, además, el artista abandona la consciencia trágica de la ironía y asume la relación contradictoria entre interioridad y exterioridad como parte de la esencia del mundo. En ese sentido, a diferencia de la ironía, el humor es para Hegel una herramienta constructiva en el arte, por cuanto puede ser la puerta a una verdad esencial. El verdadero humor puede, mediante una “gran riqueza de la imaginación, desarrollar lo realmente pleno de verdad en lo que parece puramente arbitrario, y descubrir con cuidado de las particularidades accidentales una idea substancial y verdadera”⁷³. Para Hegel, este momento histórico constituye el fin del arte romántico por cuanto la realidad que se había vaciado de su contenido reconquista la idea de lo esencial en la relación entre el individuo y el mundo. Como para Wagner, para Hegel el arte moderno encuentra su razón de ser en la expresión de la esencia del individuo y su contingencia. El arte se dedica así al “culto de la humanidad”, pues busca reflejar “todo lo que encierra el corazón del hombre en su inmensidad, sus alegrías y sufrimientos, sus intereses, sus acciones, sus destinos”. La consciencia trágica (la consciencia “desdichada”) deja de ser un problema para el arte, ya que el centro de su interés pasa a ser el hombre mismo, y su tragedia es parte del universo que lo constituye. Así, la elección de sus ideas y sus formas es atribución exclusiva de la imaginación del artista, ya no hay formas ni géneros tradicionales como formas puras a las cuales referirse, separadas de su contenido histórico. Ningún interés a su vez excluido para el arte, pues éste ya no necesita expresar lo que es inherente a una época, todos los hombres y todos los temas pueden ser representados:

cualquier sujeto, en cualquier época y cualquiera que sea su nación obtiene únicamente su verdad artística a través de esta actualidad viviente. De esa manera conmueve el corazón del hombre del cual es reflejo; es de esa manera que habla a nuestra sensibilidad, a nuestra imaginación. La

73 HEGEL, *Ibid.* p. 227

manifestación, el desarrollo de la naturaleza humana, en lo que tiene de invariable, y al mismo tiempo en la multiplicidad de sus elementos y sus formas, eso es lo que, desde ahora, en este vasto universo de situaciones y pasiones, debe constituir el fondo absoluto del arte.

Esta concepción del arte como expresión de las infinitas contingencias de la humanidad, la expresión de la naturaleza humana “con lo que tiene de invariable” en la multitud de individuos es cercana a la visión de Wagner del arte como reflejo de una individualidad hecha universal. Por esa razón, el humor se desprende al final de su carga negativa y pasa a ser una herramienta expresiva más al momento de tomar distancia de las formas fijas. La muerte del arte romántico es entonces el fin de la búsqueda de lo trascendente en el arte. Para el arte moderno, lo cómico, lo prosaico, lo divino, lo trascendente y lo profano son parte de una sola y misma cosa, aquello que es su objeto: la humanidad

V.3 El humor como contracara del sinsentido

Durante el Renacimiento (y hasta el siglo XVII) se hizo muy popular en distintas disciplinas del arte europeo la representación de dos filósofos de la antigüedad, Heráclito y Demócrito, como alegorías de las dos caras opuestas de la conciencia del sinsentido. Ante la tragedia de la existencia, Heráclito se representaba llorando y Demócrito, en cambio, riendo. Esta pareja de filósofos expresa una unidad (dos caras de la misma moneda) en la que dialogan los opuestos: la risa y el llanto, la sabiduría y la locura, medida y desmesura, lo apolíneo y lo dionisiaco. Nietzsche retoma la idea de la dualidad entre la risa y el llanto como una crítica a lo que considera el pesado espíritu de la trascendencia que caracteriza al hombre moderno. La seriedad, para Nietzsche, no es más que una estrategia de un grupo de poder para dominar a los otros, manteniendo a raya su impulso vital. Así, en *La Gaya Ciencia*, luego de afirmar que lo único que puede considerarse verdadero e inmutable en la especie humana es el instinto de preservación, Nietzsche sostiene que la seriedad que impregna al sentimiento religioso, y en general a todo dictamen moral, no es más que, precisamente, una estrategia de supervivencia cuyo fin es mantener el orden social establecido otorgándole un carácter inmutable y trascendente. Ese esfuerzo estaría orientado a

defender una estructura específica que aseguraría una jerarquía social y le otorgaría un sentido trascendente a la existencia, ocultando, por cobardía y comodidad, el sinsentido de la existencia, que es para Nietzsche el único fondo común a la conciencia humana, y, que de ser reconocido universalmente, significaría la aniquilación de la sociedad como la conocemos. Nietzsche relaciona directamente esta estrategia de conservación con la idea del individuo, momento en que, habiendo dado muerte a Dios, el hombre se encuentra “solo consigo mismo”, enfrentándose inevitablemente al vacío. Así, podría decirse que en la seriedad romántica que denuncia Nietzsche, Dios ha desertado las religiones, dejando sólo sus ritos y sus formas como cáscaras vacías, simulaciones:

La existencia no ha llegado todavía a tener conciencia de la comedia que ella misma es. Estamos todavía en la época de la tragedia, de las morales y las religiones [...]. *Para que todo lo que sucede necesariamente y de suyo, sin finalidad alguna, parezca hecho tendiendo a algún fin que deba proponerse el hombre como ley y razón última, el maestro de moral se erige en maestro del fin de la vida; inventa para ello otra segunda vida, y por virtud de este artificio saca a nuestra vida antigua y ordinaria de su antiguo y ordinario quicio. Por nada del mundo consiente que nos riamos de la vida, de nosotros mismos... ni de él.*⁷⁴

Así, según Nietzsche, como estrategia de conservación, el hombre inventa para sí mismo creencias, ideas solemnes y trascendentes que explican la existencia, de las cuáles no es posible reírse, con el único fin de esconder el origen casual de la vida humana. Nietzsche llama por lo tanto a aceptar el vacío, a enfrentarlo y asumir que tanto lo trágico como lo cómico (como en la dualidad de Demócrito e Heráclito) son necesarios a la conservación de la especie humana, pues ambos son una respuesta al sinsentido de la existencia en la era del individuo:

El hombre se ha vuelto poco a poco un animal caprichoso, fantástico, que necesita una condición de existencia más que los demás animales: e s *menester* que de vez en cuando se figure el hombre saber *por qué* existe; su especie no puede prosperar sin esos accesos periódicos de confianza en la

⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. 2003. La Gaya Ciencia. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta, Editor. p.36-37, nuestro énfasis

vida, sin esa fe en la *razón de la vida*. E incesantemente, la especie humana sentenciará de tiempo en tiempo: "Hay algo de lo cual no tenemos derecho a reírnos". Y el más previsor de los filántropos agregará: "No sólo la risa y la jovial sabiduría, sino también lo trágico con su sinrazón sublime, forman parte de los medios y necesidades de la conservación de la especie"⁷⁵.

El pensamiento cómico y el humor, por lo tanto, son para Nietzsche una respuesta igual o incluso más poderosa que la tragedia al vacío. Por eso, advierte a los pensadores de su tiempo de lo engañosa que resulta la aspiración a lo trascendente si esta significa esconderse únicamente tras lo "serio" y olvidarse de la otra cara de la moneda evadiendo el problema:

La graciosa bestia humana parece que pierde el buen humor cuando se pone a pensar; se pone seria, y dondequiera que hay risa y alegría el pensamiento no vale nada. Tal es el prejuicio de esta bestia formal contra toda gaya ciencia.⁷⁶

Evidentemente, la advertencia de Nietzsche se entiende en el contexto del romanticismo, que es una época en que la aspiración a la trascendencia perdida significa un desprestigio del humor como medio de expresión tanto en la filosofía como en las artes. Sin embargo, como respuesta a esta negación del humor, en el siglo XX son numerosas las estéticas que reivindican su importancia.

V.4 El humor en el arte moderno

La música es para los pensadores románticos la más perfecta de las expresiones artísticas, precisamente porque, según ellos, al no contener imágenes ni palabras, aspira por definición a lo inefable, a lo inmutable y verdadero, es decir a lo trascendente. Por esa razón, tal vez, a lo largo del siglo XX e incluso en la actualidad, la música absoluta parece, salvo honrosas excepciones, seguir solazándose en una expresión trágico-romántica que otras artes han dejado atrás hace tiempo. Así, el humor en la música moderna parece necesitar siempre de la compañía de otras artes, como el teatro, la danza o las artes visuales, para existir

⁷⁵ *Ibid.* p. 38

⁷⁶ *Ibid.* p.178-179

(lo que no siempre fue así, si pensamos por ejemplo en la jovialidad del estilo clásico que hace del engaño jocoso al auditor una de sus características estilísticas, como lo demuestra, por ejemplo, la música de Haydn). Por esa razón, durante el siglo XX el humor está generalmente más presente en la música para la escena que en la música de cámara. Sin pretender llevar aquí a cabo un análisis exhaustivo de las expresiones del humor en el arte moderno, hablaremos de algunos ejemplos que nos parecen centrales para entender su rol y su importancia.

Uno de los aspectos centrales de la “sensibilidad del ocaso” es, como ya hemos señalado, una especie de conciencia de habitar las ruinas de un mundo en decadencia. Esta idea es una de las primeras en trasladarse al arte bajo la forma de un procedimiento típico del teatro moderno: el distanciamiento. El distanciamiento es un procedimiento mediante el cuál, de distintas maneras, el autor de la obra hace explícita la representación jugando con la forma o el género al cuál la obra parece adherir. Dicho de otra manera, el distanciamiento es poner en evidencia el “jugar a ser”. Uno de los primeros ejemplos en la dramaturgia musical occidental lo entrega la ópera *El Turco en Italia* de Gioacchino Rossini. Esta ópera, estrenada en 1814 se remite a la ya en ese momento centenaria tradición de la ópera *buffa* italiana. Más aún, podría decirse incluso que es una de las últimas representantes de este género en decadencia, y que poco a poco dejaba de ser del gusto del público de la época. Felice Romani, el libretista de Rossini, consciente de estar abordando un género que ya se circunscribía a una época pasada, hace uso del distanciamiento en el libreto de mismo de la obra: ésta narra la historia de un poeta (Prosdócimo) que busca con desesperación, precisamente, un libreto para una ópera *buffa*. Así, a medida que la ópera avanza, el poeta va anotando todo lo que ve sobre la escena para confeccionar su libreto, que es un libreto dentro del libreto. Esta especie de “teatro en el teatro” constituye una “mise en abyme” (“puesta en abismo”) en la cual la obra se auto-denuncia como un artificio, haciendo explícito el vínculo entre el género y la obra. El humor surge entonces del distanciamiento del libretista con relación a su propio propósito literario: el género ya no es una referencia que sirva de recipiente a la expresión de una obra, si no, se presenta como una suma de convenciones (de “lugares comunes”) que es necesario cumplir y es justamente jugar con el cumplimiento de las convenciones lo que causa gracia. La obra de Rossini es en ese sentido profundamente híbrida, pues es consciente de lo que en ella hay de contingente: si según el paradigma de la unidad y la pureza el

“arte esconde al arte”, el distanciamiento de la consciencia híbrida parece por el contrario afirmar: “el arte denuncia al arte”. Así, a lo largo de la obra, el libretista Prosdócimo va comentando la acción y alegrándose de que lo que está viendo cumple exactamente con las necesidades del género que está abordando. Así al ver la discusión de celos entre Selim y Zaida el poeta exclama: “Ahora se hace el descubrimiento; habrá un desmayo, un asiento voy a preparar”; y más adelante: “Hay asiento y no se desmaya, las viejas normas ya no sirven”. Es significativo que Rossini, uno de los compositores más prolíficos de la historia de la ópera, haya dejado de escribir óperas a los 31 años, cuando aún le quedaban cuatro décadas de vida por delante (Rossini murió en 1868, tres años después del estreno de *Tristan e Isolda*). Sin duda sintió que el género que sirvió de medio a su expresión estaba agotado y no supo renovar su lenguaje ante el cambio de gusto de la época. Recordemos que la ópera *buffa*, luego de ser uno de los géneros más importantes a fines del siglo XVIII, abordado por los compositores más destacados, cayó en desgracia durante el romanticismo, y fue apartada por los teóricos de la ópera de lo que se consideraba “música de arte” (de ahí, por ejemplo, los ataques virulentos de Wagner contra la ópera italiana y Rossini en particular). Así, la opereta, heredera de la ópera *buffa* por cuanto hace del humor un principio de funcionamiento, es considerada un género menor, una hermana chica de la ópera, como el propio nombre lo indica, así como sus cultores fueron considerados compositores menores por la academia y los defensores de la “música de arte”. Si es necesario aquí aportar una prueba del escaso interés de la estética romántica por el humor, podríamos decir, por ejemplo, que los dos más grandes compositores de ópera del siglo XIX, Wagner y Verdi, compusieron cada uno apenas una ópera no trágica. *Falstaff* en el caso de Verdi, compuesta cuando el compositor ya estaba cerca de morir, y *Los Maestros Cantores de Nuremberg* en el caso de Wagner, que si bien no es una tragedia, tampoco se puede decir que es una comedia, pues no está en su intención hacer reír.

La seriedad estética de la generación romántica es uno de los temas que aborda Kurt Weill en su proyecto de reformulación de la ópera moderna. En su visión, la ópera romántica responde a un gusto de la burguesía europea que en su necesidad de auto-afirmación instaló una dicotomía entre “arte serio” y “arte ligero” como una forma de distinción social. Así, la gran ópera sólo puede expresarse a través de la música de arte, y a través de códigos formales que sólo los eruditos

pueden comprender. De esa manera también, por elitismo y arribismo intelectual, la ópera romántica menosprecia todo lo que tenga que ver con la expresión de lo popular. Según Weill, eso incluye a toda expresión artística cuya intención no sea explícitamente la de la “elevación espiritual”. El humor queda por lo tanto relegado a la categoría de “arte ligero”:

Tomando en cuenta esta evolución, ya sólo encontramos teatro musical en la categoría de lo ligero, categoría que queda confinada a un terreno tan delimitado que la separación radical entre teatro “serio” y teatro “ligero” se presenta como una evidencia. Mientras más la música seria aborda regiones esotéricas, reservadas a una élite, más la música ligera es despreciada. Olvidamos así completamente que en la época de Mozart tal distinción apenas existía, y que el género ligero ha producido genios como Offenbach, Sullivan y Johann Strauss. Considero como uno de los grandes progresos de estos últimos años el hecho de que la separación entre buena y mala música haya reemplazado a aquella que oponía a la música ligera de la música seria.⁷⁷

Efectivamente, para Weill, el humor es una parte esencial del teatro musical. En primer lugar, porque el humor es una herramienta privilegiada para el distanciamiento que, recordemos, es uno de los principios estéticos del teatro épico que Kurt Weill cultivó junto a Bertolt Brecht. El teatro épico busca mediante el distanciamiento generar una reflexión en el espectador, reflexión que va más allá de la ficción sobre la escena y busca impactar sobre la realidad del auditor. Para Weill, el “romanticismo en el arte trabaja con narcóticos”⁷⁸, y el arte en la modernidad, al contrario, debe buscar la reflexión de parte tanto del espectador como del creador. El arte, por lo tanto, no busca ya “esconder al arte”, sino, al contrario, poner en evidencia el “jugar a ser” del artista y de su obra con el fin de denunciar los códigos sociales establecidos. Así, Weill utiliza los códigos y lugares comunes del género que aborda en una actitud distante, cargada de humor, pues desconfía radicalmente de la posibilidad de una narración desprovista de relato social. Narrar es siempre adherir a un relato. Por lo tanto, al desconfiar del relato, Weill y Brecht toman distancia de la propia obra denunciando los códigos del género y de la propia

⁷⁷ HUYNH, Pascal, *ibid.* p. 263-264

⁷⁸ HUYNH, Pascal, *ibid.* p. 148. Es interesante la referencia a Marx en esta frase.

obra como artificios. Recordemos que uno de los grandes problemas teóricos para Weill fue el de justificar su interés por un género (la ópera) que para él mismo estaba relacionado con un determinado contexto y una clase social, y además incurría en un pesado “espíritu de seriedad”. Weill pensaba, sin embargo, que la dramaturgia musical no moría con la ópera, por eso explica en innumerables escritos que para él, el teatro musical no es un género inferior y que incluso se acerca aún más a la esencia histórica de la “dramaturgia musical” que la ópera romántica en el sentido en que busca una comunicación directa entre el creador y el auditor de su tiempo. Pues bien, para Weill, el auditor de su tiempo no era ya receptivo a los códigos de la elitista ópera romántica con su esoterismo y su nostalgia de la trascendencia. Por eso, en sus principales colaboraciones (*La ópera de tres centavos* y *Mahagonny*) Weill y Brecht elaboran una dramaturgia musical que se acerca al público de su tiempo a través de un lenguaje musical popular, buscando ser más relevante socialmente que la ópera romántica. La trascendencia se traslada por lo tanto desde lo espiritual a lo político. En su referencia al género operático las obras de Weill son por lo tanto profundamente híbridas, y por eso en ellas se da una mezcla de estilos e instrumentos tan particular. El proyecto estético de la *Ópera de tres centavos*, por ejemplo, es un gesto de humor a la vez que una crítica social: se trata de una ópera para mendigos “concebida de manera tan fastuosa que únicamente los mendigos podrían imaginarla, y porque debe ser tan barata que incluso los mendigos puedan pagarla”⁷⁹. Así, al componer una ópera para mendigos, Weill denuncia con humor la filiación entre la ópera y la burguesía adinerada, pero no renuncia al género.

Por otra parte, el humor es para Weill una herramienta dramática poderosa dentro del “flujo de intensidades” del que habla Ionesco, y en ese sentido, afirma que la música permite pasar del humor a la tragedia de manera más natural que la palabra en el teatro sin música:

Uno de los problemas más difíciles para los dramaturgos contemporáneos consiste en encontrar un equilibrio entre los valores opuestos del humor y de la tragedia, sin que uno destruya al otro (...). En una pieza de teatro musical, el autor dispone de gran libertad para mezclar estos elementos: sus escenas cómicas ganan en humor, y sus escenas trágicas se intensifican, pues la

⁷⁹ HUYNH, Pascal, *ibid.* p. 178-179

música restablece el equilibrio (...). La escena final de Don Juan de Mozart ilustra perfectamente el paso, en una única escena, sobre un sólo acorde, de la alegría la más impertinente al horror más violento. Todas las experiencias del teatro musical han probado de manera irrefutable que la verdadera música de teatro representa una gran fuerza dinámica, que puede llevar una escena a su paroxismo con un ritmo y una velocidad incomparables, que puede crear instantáneamente la atmósfera de una escena, ahí donde el dramaturgo necesita a menudo de largas páginas de diálogo.⁸⁰

Es particularmente interesante, en estas palabras de Weill, la referencia a Mozart, pues se trata, tal vez, del último compositor en ser considerado entre los más importantes que dedicó gran parte de su producción al humor, siendo esta parte además la que actualmente más se valora. Lamentablemente para Weill, su postura estética fue en su momento (y sigue siendo hasta el día de hoy) bastante marginal en el ámbito académico.

Artaud

Para las vanguardias de inicios del siglo XX el humor es, por una parte, una herramienta para cuestionar la imagen del Hombre como un ser estable, unificado y racional heredada del ideal político ilustrado, y por otra, una manera de dinamitar la concepción romántica del arte como medio de trascendencia. Uno de los primeros en teorizar sobre el poder del humor en el arte a principios del siglo XX fue el dramaturgo francés Antonin Artaud (1896-1948). Para Artaud, el humor es una fuerza destructora y anárquica que cuestiona al hombre y lo expone al latido de la vida misma, pues es a la vez un movimiento primitivo del cuerpo y una emoción. Así, afirma:

El teatro contemporáneo está en decadencia porque ha perdido por una parte el sentimiento de lo serio, y por otra, de la risa (...). Ha perdido (...) el sentido del humor verdadero y del poder de disociación física y anárquica de la risa⁸¹

80 HUYNH, Pascal, *ibid.* p. 266

81 ARTAUD, Antonin. 2004. Le Théâtre et son Double, en Oeuvres, E. Grossman (éd),

Artaud considera que el teatro de su tiempo debe renovar su contacto con la naturaleza y con la fuerza vital del hombre para cuestionarlo “orgánicamente” (es decir físicamente) y así cuestionar también “sus ideas acerca de la realidad y de su lugar poético en la realidad”⁸². En su primer manifiesto acerca de lo que llamó el “Teatro de la Crueldad”, publicado en 1932, Artaud describe un teatro que se proponga repensar el cuerpo humano con el fin de devolverle su fuerza orgánica y su capacidad física de percibir la vida. Con el fin de reencontrarse con la fuerza de la representación escénica del teatro griego, propone el regreso a un lenguaje sensible y corporal en el que deben implicarse el cuerpo del actor y del espectador. La risa tendría, según Artaud, esta fuerza, pues en ella el cuerpo se libera de la razón, restableciendo el predominio de la naturaleza y de la vida por sobre los códigos de la civilización. La risa es en ese sentido la disolución extática (Nietzsche diría “dionisiaca”) de la división entre el alma y el cuerpo y se dota así de un poder revolucionario y liberador. De esta manera, siempre según Artaud, el teatro debe obedecer a un principio anárquico de un “humor-destrucción” que por su puro poder de disociación, rompa con el lenguaje y la realidad para luego re-articularlos, a través de la locura, en cuanto verdadera realidad de las cosas. Sin duda, en esta visión de la risa como fenómeno físico-psíquico subyace, además de las ideas de Nietzsche, el pensamiento de Freud (según el cual la risa es el fenómeno de “descarga de la excitación psíquica”⁸³) y sus teorías acerca del subconsciente. En definitiva, para Artaud, la risa es una manera de desarticular la realidad para acercarse a ella desde una percepción no filtrada por la razón, dejando emerger las pulsiones y el subconsciente del ser humano. Así, la risa en el contexto de la representación teatral serviría no sólo para resolver la separación entre cuerpo y espíritu, sino también aquella entre exterioridad (el mundo) e interioridad (la consciencia), entre vida y arte, es decir entre realidad y representación (Sartre diría entre en-sí y para-sí). Para Artaud, la representación de la realidad que es el teatro, ha de estar, como la vida, impregnada de un desorden fundamental que sólo la risa deja emerger. Nuevamente nos encontramos con la idea de la “des-adequación” de la que habla Mauricio Barría:

Si el signo de nuestra época es la confusión, veo en la base de esta

Paris, Gallimard, p.528 (nuestra traducción)

82 *Ibid.* p.560

83 FREUD, Sigmund. 1970. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Frankfurt, Fischer, p.163. Traducción de Caroline Surmann.

confusión una ruptura entre las cosas, las palabras, las ideas y los signos que la representan. Ciertamente, no son los sistemas de pensamiento que faltan (...): pero ¿donde se ha visto que la vida, nuestra vida, haya alguna vez sido afectada por estos sistemas?⁸⁴

El humor nace del conflicto trágico (es la risa de Sileno de la que habla Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*) entre la vida con todas sus zonas oscuras y las innumerables representaciones que hacemos de ella y mediante las que pretendemos aprehenderla (el “relato”, la narración histórica, las ciencias humanas y sociales, el arte: todos intentos por aprehender una realidad que siempre, como afirma Hofmannsthal “no se deja ya abarcar con un concepto”). Así, el humor consiste en tomar consciencia del sinsentido inherente al mundo y a toda actividad humana, y se funda sobre las contradicciones fundamentales e irresolubles de la vida y la realidad: exterioridad e interioridad, absoluto y relativo, racional y emocional. El humor, según Artaud, nace entonces desde el momento en que la vida “siempre en movimiento” (la “vida vivida” diría Benjamin) se libera de la forma que pretende aprehenderla en un relato articulado para dejar emerger el caos subyacente. El humor, dotado de una fuerza destructora que libera a la vida de los límites que el hombre le impone, hace temblar el orden de las cosas. Se encarga de “desorganizar y de pulverizar las apariencias según el principio anárquico”, vuelve inestables los hábitos sociales y el sistema de normas que articulan la realidad:

La poesía es anárquica en la medida en que cuestiona todas las relaciones de objeto a objeto y de las formas con sus significados. Es anárquica en la medida en que su aparición es la consecuencia de un desorden que nos acerca del caos.⁸⁵

La poesía del humor para Artaud no busca representar la realidad como un orden exterior al cual la naturaleza del hombre ha de someterse, sino hacer explícito el caos original de la existencia. Un estado del ser en el cual la separación entre interioridad y exterioridad encuentra su resolución en la anarquía y la locura.

Esta es la visión que se expresa, por ejemplo, en la obra *Para terminar con*

84 ARTAUD, *Ibid.* p. 505.

85 ARTAUD, Antonin. 1961, « Carta a André Gide », en Obras completas de Antonin Artaud, t. II, Paris, Gallimard, p. 528

el juicio de Dios (1947), extenso monólogo radiofónico donde el humor se conjuga con lo grotesco y lo excesivo:

Donde huele a mierda huele a ser. El hombre bien habría podido no defecar, no abrir nunca el bolsillo anal, pero escogió cagar como habría podido escoger la vida en lugar de consentir en vivir muerto. Puesto que para no defecar, habría tenido que consentir en no ser, pero no pudo resolverse a perder el ser, es decir a morir en vida. Hay en el ser algo particularmente tentador para el hombre y ese algo es justamente LA MIERDA.

La relación con la pura materialidad del cuerpo se expresa a través de lo escatológico, que, evidentemente, se entiende en este contexto como un ataque paródico a la aspiración trascendente del arte romántico. El discurso de la obra se percibe de esa manera como proveniente de una voz irracional, pero esa irracionalidad viene, paradójicamente, de una revalorización de los aspectos más básicos y banales de la vida humana, lo único que realmente tenemos todos en común: el cuerpo. A través de este discurso aparentemente irracional, desprovisto de códigos sociales, se constituye la figura arquetípica del "loco-sabio": aquél que habiendo abandonado los códigos morales y las normas de la civilización, es voz de una verdad inmutable que los demás no pueden ver. Es interesante, en ese sentido, que esta obra esté destinada a la radio, pues se trata, de esa manera, de una voz sin cuerpo, de una voz que se ha liberado de ese lugar normado, reprimido, que es para Artaud el cuerpo humano en la sociedad moderna. La fijación de Artaud por el aspecto más concreto del cuerpo humano y sus emanaciones nos recuerda la escena entre Wozzeck y el Doctor, en el segundo acto de la ópera, cuando éste le habla de la regularidad de la orina. El cuerpo enfermo, productor de desechos, pasa entonces a ser imagen de una vida psíquica enferma y confusa.

Érik Satie, surrealismo y dadaísmo

También en Francia se desarrollaron dos corrientes artísticas que ponen al humor en el centro de su proyecto estético, aunque desde un ángulo muy distinto al de Artaud: el surrealismo y el dadaísmo. Ambas corrientes encuentran a un precursor común en la figura del compositor Erik Satie (1866-1925). La presencia

de distintas corrientes y artistas de diversos ámbitos que hacen del humor un fundamento de su expresión, dan cuenta de una revalorización de la risa como medio expresivo a principios del siglo XX en el arte europeo. Este fenómeno constituye sin duda un intento de alejarse de la estética romántica, pero, además, busca expresar la crisis de la narración histórica de occidente relacionada con el trauma de la primera guerra mundial (el progreso técnico que debía traer bienestar y prosperidad a la humanidad puesto al servicio de la destrucción y la muerte). El humor irónico y el sinsentido buscan por lo tanto expresar el fracaso del proyecto histórico-civilizador de occidente basado en el valor de la razón. Por ese motivo, el humor en el arte de principios del siglo XX está, por una parte, cargado de ironía hacia las viejas formas y géneros, y por otra de un sinsentido cuyas implicancias filosóficas van mucho más allá de la simple voluntad de hacer reír.

En ese contexto es particularmente significativa la figura del compositor francés Érik Satie, cuya obra está casi enteramente cargada de un ácido humor irónico cuyo blanco predilecto son las formas, géneros y códigos de la academia de su tiempo (encarnada en los compositores “oficiales” del conservatorio de París). En todas sus formas (la parodia, la ironía, la burla), el humor de Satie es siempre un “jugar a ser”, un “distanciamiento” entre sí mismo y su obra, entre la realidad y la representación, un gesto que busca hacer explícito el carácter híbrido de todo proyecto creativo. En ese sentido, puede decirse que el distanciamiento que en el teatro épico de Weill y Brecht busca terminar con la separación entre la realidad y la ficción de la representación teatral, Satie la aplica a sí mismo, a su realidad y a su propio “ser en el mundo”, es decir a su propia representación. Una de las herramientas predilectas del humor para Satie es la intertextualidad, que se presenta a lo largo de su obra en distintas formas, y que le permite ironizar con los códigos establecidos de los géneros que aborda. Es el caso por ejemplo de su obra para piano a cuatro manos *Tres piezas en forma de pera* (1903). El título es evidentemente un guiño paródico a la academia musical parisina encarnada por Vincent d'Indy, cuya crítica a una obra de Debussy (“Carece de forma, no sobrevivirá”⁸⁶) se hizo famosa en Francia por su errado pronóstico. El título está por lo tanto destinado a aquellos compositores que para Satie estaban obsesionados con el rigor formal, que no deja de ser una pura especulación. Sin embargo, la referencia a la forma se presenta además como una intertextualidad, pues juega

86 VALLAS, Léon 1932. Claude Debussy et son temps. Albin Michel. Paris. p. 197

con la carga histórica del género que está por abordar (la pieza para piano a cuatro manos) a través de una ruptura irónica. Así, la pregunta ¿qué es, en el contexto de la música, la forma de pera? equivale, por extensión, a la pregunta ¿qué es la forma en el contexto de la música? Finalmente la pregunta esencial que plantea el título es: ¿Porqué es esta forma y no otra considerada un modelo formal? De esa manera, al igual que el humor de Artaud surge de su interés por el aspecto más banal del cuerpo humano, deshaciéndose del filtro moral de la civilización, el humor de Satie surge de desprenderse de los códigos del género que está por abordar. Así, para responder a la pregunta planteada por el título, y a pesar de su ironía, Satie demuestra en esta obra, precisamente, un rigor formal admirable: toda la obra (que tiene siete movimientos y no tres como indica el título) está compuesta en una forma simétrica: dos piezas introductoras (I- *Manera de comenzar* y II- *Prolongación de lo mismo*) , las tres piezas con “forma de pera” propiamente tal (III, IV y V), y dos piezas conclusivas (VI- *Además* y VII- *Redicho*). La pieza central, por lo demás tiene ella misma también una forma simétrica (A-B-A). La intertextualidad irónica está presente también en la *Sonatina Burocrática* para piano. En ella, Satie hace un homenaje a Muzio Clementi a través de múltiples citas a diferentes obras para piano del compositor italiano. El título de la obra tiene dos niveles de significación: es primero, evidentemente, una burla a la capacidad de Clementi de componer sonatinas de manera “burocrática”, casi todas iguales, con la misma banalidad formal, a la manera de un oficinista en su día de trabajo rellenando formularios. Pero además, la obra presenta en la partitura un texto que constituye una dramaturgia que narra un día en la vida de un burócrata en su trabajo, con sus pequeñas felicidades y anhelos:

<p>1. Allegro</p> <p>Le voilà parti. Il va gaiement à son bureau en se "gavillant". Content, il hoche la tête. Il aime une jolie dame très élégante. Il aime aussi son porte-plume, ses manches en lustrine verte et sa calotte chinoise. Il fait de grandes enjambées ; se précipite dans l'escalier qu'il monte sur son dos.</p>	<p>1. Allegro</p> <p>Ya salió. Se encamina feliz a su oficina</p> <p>Contento, inclina la cabeza. Ama a una linda dama muy elegante también ama su portaplumas, sus mangas de seda verde y su capa china avanza a grandes pasos ; se precipita a la escalara que sube a su espalda.</p>
---	---

<p>Quel coup de vent ! Assis dans son fauteuil il est heureux, et le fait voir.</p> <p>2. Andante</p> <p>Il réfléchit à son avancement. Peut-être aura-t-il de l'augmentation sans avoir besoin d'avancer. Il compte déménager au prochain terme. Il a un appartement en vue. Pourvu qu'il avance ou augmente ! Nouveau songe sur l'avancement.</p> <p>3. Vivache</p> <p>Il chantonne un vieil air péruvien qu'il a recueilli en Basse-Bretagne chez un sourd-muet. Un piano voisin joue du Clementi. Combien cela est triste. Il ose valser ! (Lui, pas le piano) Tout cela est bien triste. Le piano reprend son travail. Notre ami s'interroge avec bienveillance. L'air froid péruvien lui remonte à la tête. Le piano continue. Hélas ! Il faut quitter son bureau, son bon bureau. Du courage : partons dit-il</p>	<p>¡Que ventolera ! Sentado en su sillón es feliz, y así lo hace ver.</p> <p>2. Andante</p> <p>Piensa en su ascenso. Tal vez hasta tenga un aumento, sin necesidad de ascender. Piensa mudarse en el corto plazo. Tiene visto un departamento. ¡Mientras que ascienda o le aumenten ! Otro sueño con el ascenso.</p> <p>3. Vivache (sic)</p> <p>Canta un viejo aire peruano que recogió en Bretaña Baja, en casa de un sordo mudo. Un piano vecino toca algo de Clementi. Cuán triste es todo esto. ¡Osa bailar vals ! (él, no el piano) Todo esto es bastante triste. El piano retoma su trabajo. Nuestro amigo se interroga con benevolencia. El frío aire peruano le sube a la cabeza. El piano continúa. Ay !, ya debe abandonar su oficina, su buena oficina. Valor : hay que partir, dice.</p>
--	--

Tabla N°2: Traducción de los textos de la *Sonatina Burocrática*

Este texto está escrito en la partitura, entre los sistemas del piano. La sonatina es así “burocrática” porque también es dramaturgia: así como para Satie las sonatinas de Clementi son muestra de una banalidad burocrática, su propia *Sonatina Burocrática* sirve para ilustrar una historia de banalidad burocrática real: el día de un oficinista en el trabajo. La obra constituye por lo tanto una reflexión desde el humor acerca del género, pues el género (“Sonatina Burocrática”) normalmente destinado a una obra puramente instrumental (de “música absoluta” si se quiere) se adapta al contenido de la dramaturgia: la forma se adapta al fondo. A través de esa referencia, la *Sonatina Burocrática* representa también una crítica a la idea misma de la música absoluta, pues con su pequeña dramaturgia insertada en la partitura, Satie se burla de la pretensión trascendente que tiene la música absoluta para la

estética romántica, rebajándola a simple música de acompañamiento para la historia más banal de todas. De esa manera, esta obra expresa una modestia estética (idéntica a la que manifestará posteriormente Kurt Weill) que busca acercar el arte a lo cotidiano, simplificando su factura así como el alcance de su pretensión estética: Satie no espera con esta obra elevar el espíritu a lo trascendente ni dejar su huella en la historia de la música para los hombres del futuro (como Beethoven o Schönberg). En ese sentido la obra de Satie cumple con otro fundamento de lo híbrido: es fundamentalmente contingente, pues está pensada desde y para su propio contexto socio-cultural. El humor surge por lo tanto de hacer explícita la contingencia, pues la parodia pone en evidencia la consciencia del propio compositor de que, precisamente, en la contingencia sólo se puede, en palabras de Sartre, jugar a ser.

Por lo demás, es interesante destacar que en el juego intertextual con un género del pasado (la sonatina), Satie utiliza tres movimientos, que se adaptan a los movimientos arquetípicos del género al cual la obra se refiere (*Allegro*, *Andante*, *Vivace*) y que además cada movimiento cumple con los códigos formales del modelo. Sin embargo, en un nuevo gesto de humor, Satie llama a su tercer movimiento “*Vivache*” (sic), especie de forma auditiva de la ortografía italiana, que es también una burla a la convención que exige que las indicaciones de tempo estén también en italiano.

Otra muestra del humor de Satie a través de la intertextualidad es la que se da en la obra para piano *Embriones disecados* (1913). A propósito de ella Satie escribe:

Esta obra es absolutamente incomprensible, incluso para mi. De una profundidad singular, aún me sorprende. La escribí a pesar de mi, empujado por el destino. ¿Tal vez quise con ella hacer algo de humor? No me sorprendería, y sería totalmente de mi estilo.⁸⁷

La idea de atribuir al “destino” la composición de esta obra constituye sin duda una nueva burla a la estética romántica de la trascendencia. En ese sentido, la idea de que la obra es “incomprensible” se entiende como una crítica a la visión romántica del “artista genio” cuya obra no es comprendida por sus

87 LAJOINIE, Vincent. 1985. Erik Satie. Paris. L'âge d'homme. p. 249

contemporáneos. Hay que recordar que Satie tuvo que componer durante mucho tiempo música de cabaret para subsistir, lo que le permitió tener una relación inmediata con el público muy diferente de aquella, más especulativa, de los compositores más cercanos a la academia. La relación directa con el auditor que es para Satie tanto como para Weill uno de los fundamentos de la actitud humorística, es una nueva manifestación de la consciencia híbrida del compositor, pues en ella se expresa la consciencia de la propia contingencia: componer para un público de no especialistas que puedan acceder a una comprensión inmediata de la obra. *Embriones disecados* tiene tres movimientos y cada uno lleva por título el nombre en latín de una especie animal. La partitura nuevamente está marcada por la presencia bajo el pentagrama de una dramaturgia destinada al intérprete. En el segundo movimiento, Satie hace una cita de la célebre marcha fúnebre de Chopin. Sin embargo, escribe en la partitura, a modo de indicación: “cita de la célebre mazurka de Schubert”. Evidentemente, se trata de una ironía considerando que Schubert no escribió ninguna famosa mazurka.



Figura N°3: “Cita” de la Mazurka de Schubert

El texto escrito bajo el pentagrama narra por lo demás tres historias (una distinta en cada movimiento) en las cuáles se cuenta un episodio de la vida de los animales del título entregándoles características y sentimientos antropomorfos. Así, por sus características y su evidente sinsentido, estos textos, escritos por el propio Satie, parecen prefigurar la estética Surrealista.

El humor cargado de ironía de Satie, constituye en definitiva un distanciamiento con relación a la tradición de la música académica. Satie encuentra en la intertextualidad una herramienta para referirse, precisamente, a la tradición, situándose de alguna manera dentro y a la vez fuera de ella. La intertextualidad está presente de distintas maneras: cita textual, referencia a un estilo, referencia a un género, pero todas ellas constituyen una ironía con relación a un contexto que pone en evidencia el “jugar a ser”, el distanciamiento de Satie hacia su propia obra.

Pero además, la ironía de Satie juega a menudo con el sinsentido. Tal es el caso, efectivamente, del título en las *Tres piezas con forma de Pera*, de la *Sonatina Burocrática*, y de las historias de animales antropomorfos de *Embriones disecados*. El sinsentido se convierte para Satie en una manera de hacer humor que constituye un distanciamiento explícito con códigos formales que pasan a ser, por costumbre, parte de la realidad misma, y por lo tanto es un cuestionamiento a la realidad: el sinsentido cuestiona las convenciones con un evidente ánimo provocador para intentar ver la realidad desde otro punto de vista. En todos estos aspectos, la obra de Satie puede considerarse híbrida, pues hace explícita su consciencia de la propia contingencia, y esta consciencia se expresa en obras que mezclan elementos de distintas tradiciones, de distintas artes y distintas épocas. Por esta razón, Satie es a menudo un compositor inclasificable, pues su obra no se alinea con los códigos de ninguna corriente. Así, la obra de Satie es expresión también del individualismo, en cuanto da cuenta de la idea del “mundo hecho a medida del individuo”. Si comparamos, por ejemplo, la estética de Satie con la de Beethoven o la de Wagner, cuyo fin último era, en última instancia, alcanzar la comunidad universal, vemos que Satie, en su actitud cargada de humor, es finalmente un hombre escéptico, como ya no puede sino serlo el hombre moderno, desconfiado ante los relatos históricos y sociales, incrédulo ante la posibilidad de pertenecer a una comunidad. En ese contexto, puede pensarse que uno de los objetivos del arte moderno, tal como se expresa en la obra de Satie, es justamente el cuestionamiento del pasado en todas sus expresiones (arte, historia, política, ciencia, etc), cuestionamiento que proviene de la consciencia de su propio carácter híbrido, de su escepticismo, de su “consciencia desdichada” en términos de Hegel.

El escritor, poeta y teórico del Surrealismo André Breton dedicó gran parte de su obra al problema del humor en el arte. En su *Antología del Humor Negro* (1940) describe un humor que se basa en la transgresión de las normas morales, estéticas y del lenguaje para dar lugar a un desplazamiento del “yo” que desea, hacia el superyó que reprime, y que estaría destinado a revalorizar el principio de placer:

[El humor] se trata nada menos que de experimentar una actividad terrorista del espíritu, de innumerables pretextos, que ponga en evidencia en cada

uno a la bestia social extraordinariamente testaruda, hostigándola y sacándola poco a poco del marco de sus intereses sórdidos.⁸⁸

En su *Diccionario Abreviado del Surrealismo*, publicado dos años antes que la *Antología del Humor Negro*, Breton da una definición del humor como un estado de espíritu, una manera de ser en el mundo. Esta definición se presenta bajo la forma de un “collage” de citas de otros autores:

HUMOR - “Creo que se trata de una sensación – casi un sentido – a su vez – de la inutilidad teatral (y desdichada) de todo.” (*Jacques Vaché*) “Si el espíritu se absorbe en la contemplación exterior, y al mismo tiempo el humor, conservando su carácter subjetivo y reflexivo, se deja cautivar por el objeto y su forma real, obtenemos, a través de esta impregnación íntima un humor por así decir objetivo” (*Hegel*) “El humor tiene no solamente algo liberador, sino además algo sublime” (*Freud*)⁸⁹

La definición de Jacques Vaché alude a la risa trágica de Demócrito: una respuesta resignada a la inutilidad de todo, es decir, al sinsentido. La definición de Freud se refiere al aspecto caótico y liberador del humor que se presenta como vía de escape para el subconsciente, expresión que sería “sublime” (sobrecogedora y a la vez aterradora) en cuanto haría al hombre enfrentarse al misterio infinito de su propia identidad y al conflicto entre instinto vital y civilización que en ella se materializa. Finalmente, la definición de Hegel se refiere a la posibilidad de un humor “objetivo”, es decir no fundado en la subjetividad de la propia consciencia. Según Hegel, el humor puede ser objetivo por cuanto descubre en la realidad un espejo en el que la subjetividad se ve reflejada: objeto y sujeto entran por lo tanto en un diálogo recíproco:

El reflejo subjetivo del objeto real se transforma por así decir en una dimensión del objeto mismo. Esta capacidad de reflexión del objeto en sí mismo resulta del humor objetivo. Dicho de otra manera, la división de la forma exterior y de la significación interior queda parcialmente resuelta a

88 BRETON, André. 1940. *Anthologie de l'humour noir*. Paris. Sagitaire. p.45 (nuestra traducción)

89 BRETON, André. 1969. *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. Rennes. Corti. p. 14 (nuestra traducción)

través de la actividad subjetiva del poeta⁹⁰.

El humor permite entonces hacer dialogar interioridad y exterioridad. En la actividad del “poeta” la realidad se presenta a través del humor como fruto de la subjetividad, pero a la vez, la subjetividad asume su parte de realidad objetiva, pues al ser el reflejo de una subjetividad entre muchas otras re-define lo humano. Según esta definición del humor, la creación artística resuelve la separación entre el objeto y el sujeto propia del romanticismo: realidad e interioridad ya no se oponen, sino se re-definen mutuamente. Esta disolución de la separación entre sujeto y objeto es sin dudas lo que interesa al surrealista Breton, pues el surrealismo no se plantea reemplazar la realidad exterior por la realidad interior, sino fusionar el objeto y el sujeto con el fin de disolver el límite entre interioridad y exterioridad, entre subconsciente y conciencia. El arte surrealista se transforma así, a través del humor, en “un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”⁹¹, es decir, en un objeto de la conciencia subjetiva desprovisto de la actividad represora de la conciencia como portadora de un código derivado de una contingencia moral.

El dadaísmo, corriente muy cercana tanto geográficamente como históricamente al surrealismo, hace también del humor un fundamento de su estética con la intención de cuestionar todas las convenciones, tanto sociales como intelectuales y artísticas. Así, el *Manifiesto Literario* publicado en 1915 por Hugo Ball y Richard Huelsenbeck, fundadores del movimiento dada, afirma:

No somos lo suficientemente ingenuos como para creer en el progreso. Nos interesamos, con diversión, únicamente por el hoy en día. Queremos ser místicos del detalle, taladradores y visionarios, anti-conceptualistas y gruñones literarios. Queremos suprimir el deseo hacia toda forma de belleza, de cultura, de poesía, hacia todo refinamiento intelectual, toda forma de gusto, socialismo, altruismo y “sinonimismo”

El dadaísmo expresa así un espíritu insubordinado y mordaz, un juego con

90 PREISENDANZ, Wolfgang. 1976. Humor als dichterische Einbildungskraft. Munich, Eidos. p.137 (nuestra traducción)

91 BRETON, André. 1924. Manifiesto Surrealista

las convenciones y las decencia, un rechazo de la razón y de la lógica, y expresa, a través de su extravagancia, una burla radical hacia las tradiciones. El nombre “dada”, encontrado según la leyenda por el poeta Tristan Tzara, busca ironizar con el sinsentido: es una palabra que no remite específicamente a un significado, y que por lo tanto cuestiona la relación entre significado y significante, poniendo en evidencia el carácter de convención del lenguaje:

No quiero palabras inventadas por otros. Todas las palabras fueron inventadas por otros. Yo reivindico mis propias estupideces, mi propio ritmo, y las vocales y consonantes que van con él, que le corresponden, que sean realmente mías (...). Así vemos perfectamente cómo, realmente, se produce el lenguaje articulado. Hago piruetas con las vocales, dejo simplemente caer cada sonido, más o menos como maúlla un gato... las palabras surgen, espaldas de palabras, piernas, brazos, manos de palabras... AU. OI. U (...)
Quiero la palabra ahí donde termina y donde comienza. Dada es el corazón de las palabras. Cada cosa tiene su palabra, pero la palabra se ha convertido en una cosa en sí. ¿Porqué no podría encontrarla yo mismo? ¿Porqué el árbol no podría llamarse Plouplouche o Plouploubache, después de que ha llovido?⁹²

El cuestionamiento al lenguaje constituye una crítica de las convenciones, pero además, un cuestionamiento a la lógica de éstas, un deseo por ver el mundo de otra perspectiva. La palabra “dada” hace además referencia al lenguaje infantil: marcados por el trauma de la Primera Guerra Mundial, uno de los fundamentos del movimiento dadaísta es precisamente desprenderse del peso de lo que consideran el fracaso de una civilización a través de una mirada renovada, infantil del mundo, que recupere el humor y la alegría de vivir. Así, en 1963 Tzara afirma:

El dadaísmo no era simplemente lo absurdo, no era solamente una broma, el dadaísmo era la expresión de un dolor inmenso de la juventud, nacido durante la guerra de 1914. Lo que pretendíamos era hacer tabla rasa de los valores convencionales, pero, en beneficio, justamente de los valores humanos más elevados.

92 BALL, Hugo. 1916. Manifiesto dadaísta. (nuestra traducción)

La oposición a los valores tradicionales es así el rechazo a un sistema social que se percibe como decadente. El dadaísmo es por lo tanto un movimiento optimista en la medida en que pretende, a través de la destrucción de los códigos, percibir al mundo desde la intuición. En su propuesta estética, el dadaísmo busca permanentemente cuestionar la definición del arte, rechazando las convenciones tanto formales como de lenguaje. A partir de este rechazo, los dadaístas consideran otras formas de expresión contemporáneas, como el expresionismo, el cubismo y el futurismo, como formas sucedáneas de modelos en decadencia.

Cabe también señalar que en su cuestionamiento del lenguaje, el dadaísmo comparte, en sus inicios, espacios con el “ruidismo”, corriente poético-musical que buscaba una expresión sonora que fuera más allá del lenguaje hablado y el lenguaje musical. Así, en el Cabaret Voltaire, lugar donde se reunían los dadaístas, se hacía lectura de poemas y recitales ruidistas.

El Teatro del Absurdo

En 1962 el crítico literario inglés Martin Esslin publicó el ensayo *El Teatro del absurdo*, definiendo en él la obra de un grupo de dramaturgos estadounidenses y europeos que basaban en el humor y el sinsentido los fundamentos de su forma de expresión. A diferencia del surrealismo y el dadaísmo, de los cuáles puede considerarse el sucesor, el Teatro del Absurdo no responde a un movimiento unificado, sino más bien a un conjunto de rasgos estéticos que permiten hablar de una manera común de hacer teatro. En eso, el Teatro del Absurdo va más allá en la afirmación del sinsentido: para ellos no valía ni siquiera la pena hacer un manifiesto común. Los exponentes iniciales de este tipo de teatro son Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco y Jean Genet, y su actividad se extiende principalmente entre 1940 y 1980. Como las otras corrientes artísticas que hemos mencionado, el teatro del absurdo está relacionado con la decadencia del humanismo occidental derivada del trauma de las dos guerras mundiales del siglo XX. Uno de los problemas centrales para el teatro del absurdo es la imposibilidad del individuo de trascender su propia subjetividad, y a partir de ahí, la imposibilidad filosófica de la comunicación entre los seres humanos. Así, todo intento de relato, de construcción, de comprensión del quehacer humano está, para ellos, destinado de antemano al fracaso. El ser humano en la era moderna (en la era del individuo) se encuentra de

esa manera radicalmente separado de todo y de todos, en un mundo en el que, como hemos dicho, Dios ha muerto. La dificultad de la comunicación se expresa en diálogos sin relación lógica de causa y efecto, el mismo lenguaje se encuentra dislocado y erosionado, por eso, para Ionesco el teatro no es algo que pasa por la palabra si no por una sucesión de intensidades emocionales, por una "serie de estados de conciencia, o situaciones que se van intensificando" relacionadas con la acción escénica más que con el logos de la palabra. En el contexto del absurdo, el humor surge como una reacción al sinsentido, como una manera de descubrir el vacío detrás de la simulación de la realidad.

El humor nos hace conscientes, con una lucidez libre, de la trágica condición del hombre... No es sólo espíritu crítico, sino que (...) es la única posibilidad que tenemos de separarnos de nosotros mismos, pero sólo si antes lo hemos asimilado, superado y tomado conocimiento de él, de la tragicómica situación humana, de la enfermedad del ser. Ser consciente del horror y reírse de él es dominarlo... La lógica por ella misma se revela en lo ilógico del absurdo del cual somos conscientes⁹³

En la idea del "separarnos de nosotros mismos" subyace la idea existencialista (sartriana) de la imposibilidad del ser humano de ser en-sí, y por lo tanto, la idea de la inevitable condición híbrida del individuo. La identidad se presenta así como una simulación, como una construcción social desprovista de sentido.

A su vez, Ionesco plantea, tal como Demócrito, al humor como una respuesta al sinsentido de la existencia, al horror del vacío, respuesta que permitiría tomar conciencia de la absurda condición humana. Esta risa que expresa el horror, es sin embargo también una reacción de auto-protección en la medida en que a través de ella el individuo "supera" su propia individualidad, y accede a lo que podríamos definir como una "paz existencial": por eso afirma Ionesco que reírse del horror es "dominarlo".

El absurdo en la situación teatral se presenta como un espejo del absurdo cotidiano, pero desprovisto de los códigos de la simulación que sostiene a la

93 IONESCO, Eugène, citado por ESSLIN, Martin. 1966. El Teatro del Absurdo. Barcelona. Seix Barral. p. 150

civilización. A través de dicha representación, se hace por lo tanto explícito el absurdo como una forma de acotarlo, de controlarlo. En ese sentido, el Teatro del Absurdo mantiene la idea aristotélica de la purga, de la “catarsis” mediante la exposición intensa (más que lógica) a una representación de la realidad. El absurdo teatral busca así denunciar las convenciones que sostienen a la sociedad en un intento por ver la realidad que subyace tras ellas, liberando al individuo de la “enfermedad del ser”.

Mauricio Kagel y Oscar Strasnoy

Cuando se habla de hibridación, dramaturgia y humor en el siglo XX es imposible pasar por alto la figura del compositor argentino Mauricio Kagel. La obra de Kagel en su conjunto puede pensarse como un permanente cuestionamiento desde el humor a los códigos de la música occidental:

Mi música ha desarrollado a lo largo de los años ideas que tienden a negar la falsa seriedad de la 'seriedad'. Mi música juega hoy el papel del esclarecimiento a través del humor, de un humor que es tremendamente serio [...]. El límite entre lo cómico y lo serio siempre me ha interesado, porque a menudo veo lo divertido donde en apariencia no queda lugar para jovialidades, y no puedo en cambio permanecer severo cuando a causa de una música tendenciosamente grave debería revestirme de carne de gallina. El malentendido sobre lo que tiene que ser serio o humorístico es muy grande en el campo musical por parte de todos los interesados.⁹⁴

En la idea de la “falsa seriedad” encontramos un eco del “espíritu de seriedad” que según Sartre dispone a los seres humanos a olvidar por temor al vacío su esencial libertad. Lo serio de la representación se vuelve entonces cómico porque aparece como una simulación, un rito sin contenido. Por eso afirma Kagel que su humor es serio, pues mediante él, pretende desvelar lo que hay detrás de las convenciones de la “seriedad”.

94 ARANDA, Pablo. 1996. Conversando con Mauricio Kagel. *Revista Musical Chilena*, 50 (185), p.60-66. Consultado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13836/14115>

Si la obra de Kagel es habitualmente teatral es precisamente porque la misma puesta en escena de la obra musical se percibe como una representación, como un juego de convenciones. Así, la instancia del concierto se piensa también como una parte de la representación del arte musical.

La parodia o el humor aislados, químicamente puros, no existen, sino sólo a través del contexto. Éste se crea mediante un juego de tensiones en donde lo serio tiene también un lugar importante. El humor vive de dos constantes: de disminuir las proporciones o de aumentarlas extraordinariamente. Ese tipo de pensamiento es especialmente posible cuando se tiene algo serio que comunicar.⁹⁵

El humor para Kagel requiere siempre, por lo tanto, de un contexto: requiere aprehender la obra dentro de su contingencia (su lugar y su tiempo). El humor de Kagel funciona por lo tanto como un distanciamiento, como una explicitación del artificio de la propia obra. Por esa razón uno de los principales rasgos del estilo de Kagel es la permanente referencia a otras músicas, es decir la intertextualidad.

Llegados a este punto, podemos decir que si la intertextualidad es una característica común a diversas estéticas del siglo XX es precisamente porque da cuenta del carácter esencialmente híbrido de todo acto creativo, ya que permite al artista situarse en un contexto histórico que revela el carácter contingente de la propia obra, y por lo tanto distanciarse de ella a través del humor.

Oscar Strasnoy (nacido en 1970), otro compositor argentino radicado en Europa, hace también del humor una de las características de su obra. La consciencia de su propia historicidad (afirma por ejemplo: “lo “contemporáneo” es un estilo tan viejo como el rococó o el expresionismo”) se expresa en una intertextualidad permanente, y en una obra heterogénea de difícil clasificación. Es interesante destacar que dos compositores que han hecho del humor y la hibridación elementos centrales de su obra sean precisamente latinoamericanos, reforzando la idea de Canclini de América Latina como un lugar de privilegio para la expresión de lo híbrido. Es interesante también señalar que la obra de Strasnoy es a menudo interdisciplinaria o destinada al teatro:

95 ARANDA, Pablo. *Ibid.*

Me da la sensación de que la música “pura” ya no es suficiente, y el compositor de hoy necesita completar con textos o con puesta en escena. No es mi caso, porque desde el comienzo me interesó el teatro musical, pero me da la impresión de que los conciertos se volvieron cada vez más insoportables, que muy poca gente quiere ir a escuchar lo que se llama música contemporánea y que la píldora pasa mejor si hay un soporte visual.

En gran medida provocadora e iconoclasta, la visión de Strasnoy nos parece saludable por cuanto busca ampliar las posibilidades de lo musical, posibilidades que se ven muy limitadas si el compositor se remite siempre a los géneros y formatos predeterminados por los circuitos académicos (como por ejemplo la obra de música de cámara de ocho minutos destinada a presentarse en los festivales de música actual locales).

En la obra *The End* para orquesta sinfónica (2006), Strasnoy utiliza como material inicial un tipo de cadencia conclusiva típica de la música sinfónica post beethoveniana, en la que el compositor refuerza de manera grandilocuente, y a veces innecesaria, la llegada a la tónica. Así, comenzando por el final, esta obra juega con los códigos de la música sinfónica, pero también representa un juego interno en el cual la gracia está en poder generar una dinámica ascendente a partir de un gesto conclusivo descontextualizado⁹⁶.

V.5 La “sociedad humorística” según Lipovetsky

En La era del vacío, el filósofo francés Gilles Lipovetsky analiza la “sociedad humorística”, en la que, según él, el humor ha alcanzado todas las esferas de las relaciones humanas. La sociedad se encuentra así marcada por la superficialidad de las relaciones, la absoluta falta de seriedad. El humor pierde en ese contexto su poder revolucionario y se transforma en uno más de los aspectos del vacío relacional derivado del individualismo.

⁹⁶ Entre los compositores actuales que también abordan el problema del humor en la dramaturgia musical podemos mencionar a la austríaca Olga Neuwirth (1968), al griego Georges Aperghis (1945), al checo Ondrej Adamek (1979) y al francés Gérard Pésron (1958).

El arte, adelantándose a las demás producciones, ha integrado desde tiempo atrás el humor como una de sus dimensiones constitutivas: imposible de evacuar la carga y la orientación humorística de las obras, con Duchamp, el anti-arte, los surrealistas, el teatro del absurdo, el pop art, etc. Pero el fenómeno no puede ya circunscribirse a la producción expresa de los signos humorísticos, aunque sea al nivel de una producción de masa; el fenómeno designa simultáneamente el devenir ineluctable de todos nuestros *significados* y valores, desde el sexo al prójimo, desde la cultura hasta lo político, queramos o no. La ausencia de fe posmoderna, el neo-nihilismo que se va configurando no es ni atea ni mortífera, se ha vuelta humorística.⁹⁷

Si la relación entre lo serio y lo cómico es tanto para Nietzsche como para Kagel la clave del humor, en la sociedad posmoderna es justamente esta relación que se diluye en un universo hedonista desprovisto de la negatividad del humor artístico. Lipovetsky afirma así que si bien toda sociedad en la historia mantuvo una relación importante con el humor y la risa, en la sociedad posmoderna pasa a ser una actitud generalizada :

Si cada cultura desarrolla de manera preponderante un esquema cómico, únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues sólo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio; como las otras grandes divisiones, la de lo cómico y lo ceremonial se difumina, en beneficio de un clima ampliamente humorístico.⁹⁸

En ese sentido, Lipovetsky distingue tres grandes fases históricas de lo cómico desde la Edad Media, cada una caracterizada por un principio dominante.

En la Edad media, el humor se define por el “realismo grotesco” basado en el principio de rebajamiento de lo trascendente, del poder y de lo sagrado por medio de “imágenes hipertrofiadas de la vida material y corporal”. Este tipo de humor es, precisamente, el que caracteriza la realización del carnaval, día donde se invierten todos los valores que rigen la sociedad, día donde se da muerte a lo sagrado para dejarlo renacer al día siguiente:

97 LIPOVETSKY, Gilles. 2003. La era del vacío. Barcelona. Anagrama. p. 136-137

98 LIPOVETSKY. *Ibid.* p. 137

En el espacio de la fiesta todo lo elevado, espiritual, ideal, es traspuesto, parodiado en la dimensión corporal e inferior (comer, beber, digestión, vida sexual). El mundo de la risa se edifica esencialmente a partir de las formas más diversas de groserías, de rebajamientos grotescos de los ritos y símbolos religiosos, de travestimientos paródicos de los cultos oficiales, de coronaciones y destronamientos bufos [...]. Al invertir lo de arriba y lo de abajo, al precipitar todo lo que es sublime y digno en los abismos de la materialidad se prepara la resurrección, un nuevo comienzo después de la muerte. Lo cómico medieval es “ambivalente”, siempre se trata de dar muerte (rebajar, ridiculizar, injuriar, blasfemar) para insuflar una nueva juventud, para iniciar la renovación.⁹⁹

Ante esa definición del humor medieval es imposible no pensar en el planteamiento de Artaud, marcado también por su aproximación a la corporalidad. En ese sentido, la dimensión de locura de la obra de Artaud se acerca voluntariamente a la profanación de los valores trascendentes del carnaval medieval. Lo que es una inversión de los valores sociales en el humor medieval, es sin embargo, para Artaud, una manera de desprenderse de ellos para acercarse a la realidad del ser.

La segunda fase histórica del humor según Lipovetsky es la que caracteriza a la Edad Clásica, donde lo cómico se desprende de lo grotesco y se convierte en crítica, en ironía, ejerciéndose a costa de los vicios de las costumbres e individualidades de la época: lo cómico ya no es simbólico sino crítico. Simultáneamente, la risa se “disciplina”, de manera análoga al desarrollo de la sociedad disciplinaria tal como la describe Foucault :

Se trata de descomponer los agrupamientos masivos y confusos aislando a los individuos, de romper las familiaridades y comunicaciones no jerarquizadas, de instituir barreras y tabiques, de domesticar de forma constante las funciones, de producir cuerpos dóciles medidos y previsibles en sus reacciones.¹⁰⁰

99 LIPOVETSKY. *Ibid.* p. 138-139

100 LIPOVETSKY. *Ibid.* p. 39

Es a partir de ese modelo social que la risa se rebaja a simple reacción física y por lo tanto a expresión inferior por cuanto no pasa necesariamente por el intelecto:

En las sociedades disciplinarias, la risa, con sus excesos y exuberancias, está ineluctablemente desvalorizada, precisamente la risa, que no exige ningún aprendizaje: en el siglo XVIII, la risa alegre se convierte en un comportamiento despreciable y vil y hasta el siglo XIX, es considerada baja e indecorosa, tan peligrosa como tonta, es acusada de superficialidad e incluso de obscenidad. A la mecanización del cuerpo disciplinado responde la espiritualización-interiorización de lo cómico: la misma economía funcional con el objeto de evitar gastos desordenados, el mismo proceso celular que produce el individuo moderno.¹⁰¹

A partir del control del cuerpo humano en el contexto de las sociedades disciplinarias, se entiende la revalorización de la risa como reacción involuntaria del cuerpo, como frontera entre lo físico y lo espiritual en la visión de Artaud, así como la visión de Nietzsche de lo serio como estrategia de supervivencia.

La tercera fase es para Lipovetsky la actual, la era del “humor lúdico”, donde éste se desprende de su carácter crítico y “evacúa lo negativo” reemplazándolo por un humor “positivo y desenvuelto” que funciona en base a la “absurdidad gratuita y sin pretensión”. Así, según Lipovetsky, el humor en la sociedad actual:

no tiene víctima, no se burla, no critica, afanándose únicamente en prodigar una atmósfera eufórica de buen humor y felicidad sin más. El humor de masa no se fundamenta en la amargura o la melancolía: lejos de enmascarar un pesimismo y ser la “cortesía de la desesperación”, el humor contemporáneo se muestra insustancial y describe un universo radiante.¹⁰²

Así, incluso el humor parece haberse vaciado de su contenido, y no ser más que pura forma. Se trata, en cierta medida, de un humor aseptizado que busca sobre todo mantener intacta la dignidad del individuo, que evita atacar al otro,

101LIPOVETSKY. *Ibid.* p. 139-140

102LIPOVETSKY. *Ibid.* p. 140

“reprimir las risas a expensas del otro”. En ese sentido, el humor generalizado de la pos-modernidad es por una parte nihilista, pero por otra profundamente narcisista: el Yo aparece como protagonista y único destinatario de lo cómico:

con el humor narcisista, Woody Allen hace reír, sin cesar en ningún momento de analizarse, disecando su propio ridículo, presentado a sí mismo y al espectador el espejo de su Yo devaluado. El Ego, la conciencia de uno mismo, es lo que se ha convertido en objeto de humor y ya no los vicios ajenos o las acciones descabelladas.¹⁰³

La visión de Lipovetsky advierte finalmente sobre la dificultad de hacer un humor significativo cuando justamente parece que ya nada es susceptible de ser des-sacralizado, pues ya nada reviste la seriedad necesaria para poder hacer contrapeso al humor. Así se entiende tal vez el fracaso de experiencias como la ópera *Gloria* de Errázuriz, finalmente percibida como una sucesión de situaciones más o menos cómicas desprovistas de la capacidad real de generar un cuestionamiento. Paradójicamente, el humor parece haber llegado a una encrucijada en una sociedad donde se ha generalizado la devaluación de lo trascendente y de lo serio. La pregunta entonces sería: ¿puede expresar algo el humor en un contexto donde ya nada parece tener seriedad? La respuesta a esta pregunta parece empujar hacia la revalorización de lo serio en el arte. De hecho, no son pocos los intentos, tanto en la música como en otras artes, de volver a la utilización de géneros y lenguajes del pasado como una manera de encontrar un marco común de comunicación con el público, pero también como una manera de situarse dentro de un contexto que pone límites a la expresión. Finalmente, el problema de la creación actual parece ser precisamente la aparente absoluta libertad de la que el creador dispone. Si no existen reglas ¿vale la pena esforzarse en romperlas?. En ese sentido es importante recordar la idea de la contingencia de la obra de arte: ésta se entiende solamente con relación a su contexto. A partir de ahí podemos decir que los códigos formales no significan lo mismo en Europa que en Latinoamérica. Asimismo, no es lo mismo el público de música contemporánea que el público de la ópera. La solución a esta encrucijada parece por lo tanto pasar por la conciencia del compositor del público al cual desea dirigirse.

103 LIPOVETSKY. *Ibid.* p. 145

V.6 El humor de la *hýbris* en la cultura Chilena

No es nuestra intención llevar a cabo aquí un análisis exhaustivo del humor en el arte en Chile, tema sobre el cuál ciertamente valdría la pena profundizar en otro contexto. En cambio, hablaremos brevemente de un tipo de un humor que nos parece ser una característica de ciertas corrientes de arte en Chile, y que se caracteriza por la “consciencia de uno mismo” como dice Lipovetsky, o la consciencia del “jugar a ser” como diría Sartre: un humor marcado por la negatividad del ser. Este tipo de humor, que podemos asumir con propiedad como algo típicamente local, expresa el escepticismo ante los géneros establecidos, con la consciencia de que desde Chile abordar dichos géneros resulta siempre un “ir y venir”: no es lo mismo escribir una oda, con todo el peso histórico que tiene dicho género, desde Europa, que desde Chile. Precisamente en la obra de Neruda, autor de las *Odas Elementales* es posible encontrar este tipo de humor híbrido que viene de la confrontación entre lo local y lo universal. Marie-Laure Sara define dos tipos de humor en la obra de Neruda: por una parte el humor como arma de seducción y que surge del juego erótico entre el lenguaje y la corporalidad, y por otra parte el humor del poeta-niño que extiende su mirada maravillada sobre el mundo. Así, en el primer caso, burlándose de los códigos de la lírica amorosa, Neruda elogia en sus *Cien Sonetos de Amor* a su musa “fea como una castaña despeinada”, atreviéndose a confesarle “cuando no puedo mirar tu cara / miro tus pies” (*Los versos del capitán*). El humor como lenguaje lírico del erotismo está presente también en el poema “Bodas” de *Fin del mundo* en el que, a través de una serie de neologismos, el poeta alude a la fuerza natural de la unión animal más allá del lenguaje:

De qué sirve un ciervo sin cierva
de qué sirve un perro sin perra,
una abeja sin su abejo,
una tigresa sin su tigre,
o una camella sin camello,
o una ballena sin balleno
o un rinoceronte soltero?

La celebración lúdica del alimento en las *Odas Elementales*, se presenta también como un himno alegre a la sensualidad. El Yo parece perderse en las delicias del laberinto gustativo, olfativo, visual y sonoro. Así por ejemplo, en la “Oda al limón”, con sus “pezones olorosos / del pecho de la tierra”. El género de la oda reservado normalmente para grandes ocasiones, para alabar grandes gestas o grandes personajes, así como la elaboración metafórica aplicadas a lo cotidiano resultan asimismo cómicas pues descontextualizan tanto lo universal como lo local creando un punto de encuentro inesperado entre ellos.

En el caso del humor del poeta-niño el humor se expresa por una vitalidad maravillada ante la existencia que colecciona las bellezas o curiosidades del mundo repertoriándolas, como confiesa el poeta en su burlesco *Autorretrato*:

Por mi parte, soy o creo ser duro de nariz,
mínimo de ojos, escaso de pelos
en la cabeza, creciente de abdomen (...)
torpe de instituciones, chileno a perpetuidad (...)
investigador en mercados (...)
monumental de apetito (...)
y tonto de capirote.

También con humor define Neruda su procedimiento a la hora de escribir, haciendo del misterio de la inspiración poética un juego en el que las palabras son comida:

Amo tanto las palabras... Las inesperadas... Las que glotonamente se esperan, se acechan, hasta que de pronto caen... [...] Son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema... Las agarro al vuelo, cuando van zumbando, y las atrapo, las limpio, las pelo, me preparo frente al plato, las siento cristalinas, vibrantes ebúrneas, vegetales, aceitosas, como frutas, como algas, como ágatas, como aceitunas... Y entonces las revuelvo, las agito, me las bebo, me las zampo, las trituro, las emperejilo, las liberto...

Como lo afirmó Henri Bergson, el adulto, cuando se ríe, reencuentra al niño

que fue al observar como se articula y se desarticula la realidad cual un juguete. Así, la risa representa para Neruda un modo de ver y sentir que cuestiona el funcionamiento, los automatismos y las normas del mundo. La misma muerte se transforma así en ligereza cuando se pregunta “Si he muerto y no me he dado cuenta / a quién le pregunto la hora?”.

Sin lugar a dudas, el autor que mejor encarna el humor de lo híbrido en Chile es Nicanor Parra. De hecho, la misma idea de la anti-poesía puede pensarse como una manera de revelarse contra las tradiciones a partir de lo cotidiano. Según Artur Lundqvist la anti-poesía es

una expresión poética a base de ásperos prosaísmos, efectos psicológicos sorprendidos, fragmentación extraña de experiencias inmediatas. Es una poesía de dinamitero, desesperadamente anárquica, que irrumpe a través de todo lo que es rutinario reduciendo a polvo la mentira piadosa y las fórmulas de consuelo desprovistas de significado, para desembocar en la nada o en el meollo de una sólida realidad.¹⁰⁴

Efectivamente, la poesía de Nicanor Parra es una poesía de lo cotidiano, una anti-lírica, donde el efecto poético se logra precisamente en la oposición entre la forma y el fondo de un lenguaje banal describiendo situaciones banales. La poesía de Parra prescinde de toda retórica, sustituye el vocabulario poético por expresiones coloquiales, lenguaje periodístico y léxico burocrático. Así, en su *Autorretrato* afirma:

Considerad, muchachos,
Este gabán de fraile mendicante:
Soy profesor en un liceo obscuro,
He perdido la voz haciendo clases.
(Después de todo o nada
Hago cuarenta horas semanales).

En una clara respuesta al *Autorretrato* de Neruda, Parra se presenta así como un personaje desprovisto del aura mística de un poeta, y se define como un

104 VALERO, Roberto. 1991. Función del humor en la obra de Nicanor Parra. Hispania Vol. 74, N°1, p. 210-213

La risa de Gabriela debe entenderse más que nada como expresión libre y soberana de una mujer rural y campesina, indígena o africana, a todo sol (...). La risa, al fin, le venía como propiedad de una cultura y un habla popular poderosa anclada en la fertilidad y el corazón de la tierra. La literatura oficial de Chile desde los comienzos republicanos tendió siempre a desconocer ese espíritu ancestral. Donde el humor indígena se juntó con el habla cómica española¹⁰⁵

El humor popular se presenta así en la poesía de Mistral como una “prolongada resistencia de la cultura popular a la controladora rigidez de la razón instrumental moderna”¹⁰⁶. Lo interesante de este humor en el arte es, precisamente, que no es “únicamente” popular, como podría serlo el humor espontáneo de la oralidad, sino es un humor popular dentro de las formas escritas del arte universal y a partir de ahí se hace consciente de su condición de “no ser”, se carga de negatividad, y en su afirmación de lo local denuncia las relaciones de dominación en las estructuras del arte. En eso, en su profundo sentido de la contingencia, tanto el humor de lo popular como el de lo cotidiano son profundamente híbridos. En un registro considerablemente menos elevado, también podemos mencionar dentro del humor popular a la ya famosa “Cumbre Guachaca”, especie de carnaval chileno donde se invierten los valores sociales tal como en el carnaval medieval. Así, por ejemplo, en esta cumbre se elige a un Rey y una Reina “a la chilena”, que por lo general no cumplen con los cánones de belleza universales, y se presentan de esa manera como una parodia local a una celebración universal.

También en la música popular chilena se expresa a menudo el humor híbrido. Así por ejemplo con el grupo Chanco en Piedra, cuyo mismo nombre no puede sino considerarse una humorada, y que toma precisamente de Nicanor Parra su “Sinfonía de Cuna” como texto para una canción. El grupo de música Sinergia expresa también la contradicción entre lo universal y lo local en sus canciones, cuyas títulos juegan voluntariamente con lo banal y lo cotidiano: *Sopaipillas con mostaza*, *Te enojai por todo*, *¿Mi señora buena pal carrete?* De esa manera Sinergia es un grupo de rock alternativo, pero “a la chilena”, desde Chile,

105 SALINAS, Maximiliano. 2010. La risa de Gabriela Mistral. Una historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica. Santiago. LOM Ediciones. p. 20

106 JARA, Isabel. 2012. Revista Chilena de Literatura (81) Consultado de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/18733/45091>

profundamente híbrido. Sin duda es en la obra de Los Prisioneros donde mejor se expresa la consciencia del “jugar a ser”. La canción *We are Sudmerican Rockers* ilustra en ese sentido la idea de referirse desde lo local a los géneros establecidos, la actitud consciente de quien no busca confundirse, sino apropiarse de un género: “No nos acompleja revolver los estilos / mientras huelan a gringo y se puedan bailar”. En el texto de esta canción se hace deliberadamente explícita la consciencia de la propia contingencia, y así, más que una parodia a otros grupos locales (que ciertamente también lo es), es una burla a la propia obra. La condición híbrida se hace de esa manera material para la obra de arte.

VI. Acerca del video-arte *La Patria Libre*

VI.1 El proyecto de la obra¹⁰⁷

La composición de esta obra fue planteada desde un comienzo como una primera aproximación a la idea de la hibridación expresada en el trabajo de la tesis, como una especie de ejercicio preliminar a la obra final que es la opereta *Saluzto*. El enfoque fue por lo tanto fundamentalmente experimental y guiado en muchos aspectos por la intuición: el resultado, construido mediante “ensayo y error”, muchas veces precedió al concepto estético. Así, se presentan en ella los principales problemas planteados por la utilización de un texto, de la voz humana, de la imagen en movimiento, del humor y de la intertextualidad en el contexto de una dramaturgia en soporte audiovisual. Aunque esta obra no fue concebida con un fin preciso a parte de experimentar con el material mencionado, uno de sus objetivos fue el de encontrar un medio de expresión que saliera de los géneros predominantes en los circuitos de difusión de la música contemporánea. En otras palabras, la obra no estaba pensada para cumplir con las bases de algún concurso o festival que me permitiera hacerla “circular”, sino con la idea de subirla a Youtube una vez terminada, y así hacerla existir en un mundo virtual cada vez más presente en nuestras vidas y someterla al despiadado juicio del “cibernauta anónimo”, cuya opinión, a mi parecer, puede ser igualmente válida que la del jurado de un concurso académico, con la ventaja de que en ella no se expresan, o se expresan en menor cantidad, las propias tendencias y prejuicios. A pesar de eso, al enterarme de la convocatoria el último día en el que estaba abierta, envié casi por casualidad esta obra al Primer Concurso de Cortometrajes de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile en el año 2015, en el cual ganó el Primer Premio en la Categoría Experimental. A partir de ahí se abrió para mi un universo de posibilidades en el mundo del video-arte, que he seguido y espero seguir explorando con nuevas obras.

VI.2 El libreto

Una vez concebida la idea del formato y el tipo de expresión que buscaba en

107 Esta obra está disponible en Youtube

esta obra, el primer paso fue la elaboración del libreto. Éste se construyó a partir de una fragmentación de textos propios y de otros autores, un poco a la manera de Luciano Berio y Eduardo Sanguinetti en obras como *Passaggio* o *Laborinthus II*. Por lo tanto, como detallaremos más adelante, la intertextualidad es uno de los fundamentos de la obra, y a través de ella se hace referencia a un contexto cultural híbrido, marcado por la convivencia de lo local y lo universal.

Por otra parte, el libreto de *La Patria Libre*, a partir de su propia confección, no busca relatar una historia lineal, si no constituirse como una red de referencias fragmentadas que, mediante la forma musical, encuentren una coherencia y una resonancia en la propia experiencia del auditor. Así, el libreto adhiere a la visión de Ionesco de la dramaturgia como “un esquema formado por elementos de intensificación, aceleración, acumulación, proliferación” que produce una dinámica de tensión y reposo, y es cercana a la vez de la idea de Mauricio Barría de la “secuencia de acciones sensoriales en función de una progresión de intensidades, determinadas por un cierto diagrama o esquema de tiempo” de la que hemos hablado anteriormente.

El libreto de la obra se encuentra en los anexos del presente trabajo.

VI.3 La voz

Una vez confeccionado el libreto, el siguiente paso fue convocar a un grupo de actores-cantantes para grabarlos leyendo los textos. La grabación se llevó a cabo en el estudio CENTEC de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

La idea de la grabación fue obtener de cada texto distintas versiones con diferentes tipos de voz y distintas entonaciones (desde la seriedad hasta la voz más grotesca posible) para luego trabajarlas mediante un programa de edición de sonido (en este caso utilicé ProTools y Live).

La utilización de la voz grabada planteó el problema de “la voz sin cuerpo”. Generalmente, la voz humana tiene un sinnúmero de connotaciones todas relacionadas con la comunicación. A parte de la que se basa en la comprensión del lenguaje, nuestros oídos son especialistas en captar las más sutiles inflexiones y matices en la voz humana desde la emoción: así por ejemplo la risa, el llanto, el susurro, la neutralidad, la amenaza, la alegría, y un gran etc. La voz sin cuerpo tiene distintas connotaciones: por una parte es una voz separada de la materialidad

física, por lo tanto una voz imposible, que puede deformarse, transformarse, suprimirse y fragmentarse libremente. En ese sentido, es una voz de alguna manera monstruosa, imposible y caótica, que parece salirse de lo real, y por lo tanto, puede ser libre de abandonar la dictadura de la razón para expresar la más aterradora locura. Por otra parte, la voz separada de su materialidad puede asociarse a una especie de voz interior, o voz de la conciencia. Sin embargo, a partir de la fragmentación del texto, la voz interior habla también por fragmentos, algunos coherentes, otros extraños. Así, la conciencia de la voz sin cuerpo es una conciencia no jerarquizada que refleja la idea de la complejidad de la vida psíquica de Freud: la voz interior que no expresa nada con claridad es la imagen de la obscuridad de la propia conciencia.

Por último la voz sin cuerpo asume otra función cuando se reagrupa en un coro: es una voz comunitaria pero anónima. La voz grupal es por lo tanto la voz del anonimato comunitario, lugar donde aflora la cobardía del que se sabe impune. La voz grupal expresa así en esta obra distintas “comunidades”: la comunidad de “especialistas” que pretenden definir al ser humano en la segunda parte, la masa burlona que se expresa en el desencanto del relato truncado escupiendo su grotesca burla a la manera del coro de *La Pasión Según San Juan* de Bach, la masa de tecnócratas que analizan el tráfico de la ciudad de Santiago...

La voz constituye prácticamente todo el material de la obra. Por lo tanto, es también a través de ella que se construye la forma. El primer criterio formal está relacionado efectivamente con el material semántico que define las tres partes sobre las que está construida la dramaturgia. Sin embargo, existe otro principio formal: aquél que separa la voz en sus distintas materializaciones. Así, por ejemplo generan forma las oposiciones entre voz sola / voz grupal, texto coherente / texto fragmentado y palabra / sonido vocal, creando un universo temporal que recrea la idea de la representación en el “esquema” de tiempo del que habla Barría.

A través de la voz se genera también otro principio formal fundamental: el retorno a distancia de unidades vocales semántico-sonoras en su ir y venir remiten el tiempo de la obra a su propio pasado, dando coherencia a su devenir.

Tratamiento de la voz	Cualidad sonora o dramática
Fragmentación	Masa sonora / configuración de la “red intertextual”
Superposición	Intensificación / Caos dramático

Voz sola	Relato Discurso Análisis tecnócrata
Voz grupal	Anonimato Masa burlona "Comunidad de especialistas"
Deformación	Locura / complejidad de la conciencia

Tabla N°3: Cualidades dramáticas del tratamiento vocal en *La Patria Libre*

En el devenir de los diferentes textos se configuran así distintos esbozos de caracteres o "personajes" más o menos reconocibles, con los que el auditor está llevado a enfrentarse o reconocerse. En ese sentido, podemos mencionar los siguientes:

- 1- La "Mujer Sabia": es la voz solitaria que recita fragmentos de la novela epistolar *La Nueva Eloísa* de J.J. Rousseau. En este texto, el enamorado escribe desde París a su amada que se ha quedado en el campo describiendo el modo de vida vacío e hipócrita que se lleva en la ciudad, así como sus personajes y sus ambiciones.
- 2- El "Burlón": es la voz que anuncia los títulos de cada uno de los tres capítulos, cada uno parodiando una frase célebre del último discurso de Salvador Allende.
- 3- El "Economista": es la voz con acento español que pretende determinar en su lenguaje neutro, lo que define al ser humano.
- 4- El "Analista": es la voz que busca describir la circulación de la ciudad de Santiago y relacionarla con el modo de vida de sus ocupantes.

Como hemos dicho, estas voces no constituyen verdaderos personajes, sino más bien esbozos de caracteres reconocibles que generan una unidad del discurso, pero siempre dentro de un contexto de la voz sin cuerpo, es decir, de la locura. Así, por ejemplo, el análisis del tránsito en la ciudad de Santiago que elabora el Analista está plagado de generalizaciones y abusos de deducción que buscan hacer reír.

VI.4 La “audiovisión”

El compositor de música concreta Michel Chion afirma en su libro *La Audiovisión* que el fenómeno de observar y escuchar un conjunto audiovisual en soporte fijo (es decir imágenes en movimiento con sonido) crea un tipo de percepción distinto a la vista y al oído cada uno por su cuenta y que se caracteriza precisamente por una unión de estas dos dimensiones. Eso es lo que él llama la “audiovisión”: imágenes y sonidos cuando se presentan juntos son reunidos por la percepción y se presentan como un conjunto. De ese conjunto se derivan una serie de potencialidades de paralelismo o de oposición entre sonido e imagen que fueron exploradas en *La Patria Libre*, como hemos dicho, mediante la experimentación¹⁰⁸.

En el contexto de una obra de video arte experimental surgieron algunas relaciones arquetípicas entre imagen en movimiento y sonido que vale la pena mencionar:

Precipitación: aceleración o fragmentación de la imagen que se presenta con un aumento del ritmo y la dinámica del sonido creando una dinámica dramática de acumulación de la tensión.

Irrupción: Presentación irruptiva de unidades audio-visuales breves.

Ralentización: si la imagen se encuentra en “cámara lenta” la presencia de sonidos identificables se presenta como una contradicción al no ser explícita la fuente de emisión del sonido. Por lo tanto, este tipo de texturas visuales favorece la presencia de masas sonoras indefinidas. Al no haber relación directa entre imagen y sonido, se genera así una unidad de audiovisión arquetípica que se asocia generalmente al sueño, o a una realidad temporal indefinida o alterada.

Causalidad: podemos denominar de esa manera a la unión aparente y voluntaria que existe entre una imagen y un determinado sonido, como si se expusiera en el video la fuente sonora (como describe Michel Chion, en el cine este fenómeno es siempre una ilusión generada por los especialistas del “foley”).

Deformación: podemos afirmar que la deformación de una imagen que se asocia voluntariamente a un determinado sonido también deformado da como resultado

¹⁰⁸ El libro de Michel Chion detalla con extremada precisión todos los tipos de relación entre imagen y sonido que pueden existir en el soporte audiovisual. A pesar de haberlo leído, este libro no fue realmente un aporte a la hora de experimentar en la composición de esta obra, por lo tanto no haré mención de las categorías y definiciones de Chion, optando más bien por definiciones personales.

una especie de monstrificación que la percepción audiovisual puede relacionar con distintos estados de ánimo dramáticos dependiendo de la relación de causalidad que exista entre imagen y sonido. Si hay relación de causalidad la asociación más común es la idea de la locura, y de no haber, aquella de la pesadilla.

Conjunción: podemos llamar así a la asociación arbitraria entre un determinado sonido y una determinada imagen que no guardan una relación causal, pero que se presentan insistentemente relacionadas a lo largo de la obra.

Paradoja: es la relación voluntariamente contradictoria entre una imagen y un sonido, que tiende a generar una reacción de humor o sorpresa al asociar una fuente sonora a un sonido completamente distinto del que cabría esperar, por ejemplo un perro que ladra maullidos, o una vaca que muge un ladrido.

VI.5 La imagen en movimiento / el soporte.

Todas las imágenes que componen la obra provienen de dos fuentes: las cámaras de seguridad vial de la Unidad Operativa de Control del Tránsito (disponibles en internet) de Santiago (UOCT) y una cámara personal con escasa calidad que se presenta como la visión de un “transeúnte”. Estas imágenes fueron sometidas a procedimientos de transformación, deformación y fragmentación similares a aquellos que operaron sobre el material sonoro, generando de esa manera una coherencia por analogía en la de-construcción de lo sonoro y lo visual mediante el principio ya descrito de la “audiovisión”. De esa manera, existen tipos de imagen que se relacionan siempre con un tipo de unidad vocal semántico-sonora, y participan por lo tanto del retorno a distancia que es fundamento formal de la obra. En la siguiente tabla se exponen los principales procedimientos visuales y su relación con el devenir de la dramaturgia:

Manipulación de la imagen	Cualidad dramática
Aceleración	Intensificación
Ralentización	Acumulación de tensión / Calma
Fragmentación	Intensificación / Irrupción
Deformación	Locura / Miedo
Superposición	Liberación de tensión / Extremo de la tensión

Asociación imagen / unidad semántico-sonora	Coherencia formal y de la “audiovisión”
--	---

Tabla N°4 : Cualidades dramáticas de la manipulación de la imagen

Esta relación responde por lo tanto a la idea del “flujo de intensidades” del que habla Ionesco a través de un continuo visual que se funda en una relación de tensión y reposo concordante con lo sonoro. El sonido es por lo tanto fundamental para la dramatización de lo visual, pues a través de él la imagen cobra sentido. Así, en conjunción con la voz, la imagen fragmentada participa de una intensificación o una disminución de la tensión relacionada con la velocidad de variación de las imágenes y con las cualidades de lo sonoro. Es el caso por ejemplo de la intensificación/aceleración de la masa sonora al final del “Capítulo Número Uno”, que encuentra una analogía en el pasar cada vez más rápido de fragmentos cada vez más breves de imágenes.

Además, través de la relación entre una determinada imagen y una determinada unidad semántico-sonora se configura un “relato audiovisual” que constituye una dramaturgia en sí: así, por ejemplo, la voz de la “mujer sabia” que habla de la soledad del individuo en la ciudad (texto de Rousseau), es siempre acompañada por imágenes de transeúntes solitarios bajo la lánguida luz azul del atardecer santiaguino. Según el principio de la “audiovisión” la percepción une la imagen y el sonido entregándole un sentido y construyendo a partir de éste una unidad dramática.

Por otra parte, en la utilización de imágenes de las cámaras de la UOCT opuestas a las de la “visión transeúnte” se encuentra representada la oposición entre dominación y sometimiento, entre control y disciplina, entre planificación tecnócrata y realidad híbrida, entre individuo y masa anónima. Así, vemos por ejemplo imágenes del centro de Santiago desde las cámaras de la UOCT, y en seguida las mismas calles como las percibe la mirada del transeúnte anónimo que por ahí circula. La obra busca así reflejar la idea de que la disciplina urbana, el diseño de las calles, esconde siempre un tipo de dominación ideológica: es el caso por ejemplo, de la perspectiva que se construye en la Alameda con la bandera chilena gigante como punto central, obligando a todos a caminar con referencia a ella. Así, mediante estas imágenes la obra pretende representar la desdicha de la masa anónima en su esfuerzo cotidiano por ser individuo, en lo que constituye una

liberación que es a la vez una condena: el individuo libre, aislado de todos, pero trágicamente anónimo, trágicamente masa dominada.

Al estar pensada para un soporte fijo, esta obra responde más bien a la definición amplia de dramaturgia musical que entrega Mauricio Kagel como un “campo abierto” a la experimentación de las múltiples relaciones entre lo sonoro y lo visual. En concordancia con el proyecto estético derivado de la idea de la conciencia híbrida, un aspecto importante de esta obra es, precisamente, hacer explícito el soporte con el fin de producir un distanciamiento irónico con relación a la propia obra. Así, por ejemplo, la tipografía “vhs font” en la que se indican los títulos de los tres capítulos de la obra es la misma que utilizan las cámaras de seguridad de la UOCT. De esa manera, a través de una tipografía deliberadamente de baja calidad, se hace referencia tanto al material utilizado, como al soporte mismo de la obra.

VI.6 La intertextualidad y el humor

Esta obra utiliza distintos tipos de intertextualidad. Tomando como referencia las ya mencionadas categorías de Corrado, podemos reconocer las siguientes:

1. Cita de materiales generadores o de esquemas formales: esta obra está construida en tres partes, cada una introducida por una cita del último discurso de Salvador Allende, pero en sentido negativo. Así, por ejemplo, el primer capítulo se llama: “De cómo las anchas alamedas se fueron cerrando y haciendo cada vez más estrechas”. Sin embargo, la misma pretensión de la división en tres partes con una supuesta relación lógica entre sí es una parodia de la forma académica en tres partes “Introducción - ABA” cuya encarnación más elaborada es la dialéctica Tesis - Antítesis - Síntesis hegeliana. Así, a pesar de presentarse bajo la forma de una lógica aparentemente implacable, el discurso se divierte en un sinsentido que juega a partir de la fragmentación y la intertextualidad en el absurdo. La forma de la obra es en ese sentido una referencia a un esquema formal, un “jugar a ser” esquema formal. El aspecto paródico de este esquema se manifiesta en la supuesta claridad que implica, considerando que la forma musical jamás se expresa a sí misma de manera tan evidente. A la vez, la división en tres capítulos, cada uno anunciado por

las voces y por el texto en la pantalla, es un distanciamiento con relación al relato, un salirse de la dramaturgia para anunciar lo que viene a continuación. Tal como el distanciamiento teatral, el distanciamiento audiovisual (que encontramos por ejemplo en películas como *Funny Games* de Michael Haneke) constituye una invitación al espectador a la reflexión al confrontarlo con elementos de su cotidiano, en este caso, las archiconocidas frases de Allende pero desviadas de su sentido original. Por último, a pesar de ser aparente y carecer de una lógica dialéctica, la división en tres partes renueva el interés del espectador, pues funciona cada vez como un volver a comenzar con un nuevo material. En ese sentido el retorno a distancia de elementos ya vistos y escuchados funciona como una suerte de relación entre el pasado y el presente de la obra.

2. Cita de materiales: la cita de materiales más evidente se da en la utilización de la risa radiofónica que marca el anuncio de cada nuevo capítulo. Esta risa está tomada de los relatos radiofónicos del Doctor Mortis. Así, este elemento es una referencia a una obra del pasado, pero a la vez una descontextualización de un gesto vocal significativo. La risa tenebrosa del Doctor Mortis, efectivamente, se convierte así aislada en una risa grotesca, sin sentido, que perturba por su impertinencia. Esta risa es también un homenaje a una forma dramática del pasado con la que la presente obra guarda una relación: el radioteatro. Como hemos dicho en el desarrollo del presente trabajo, la radio fue un importante campo de experimentación para el trabajo con la “voz sin cuerpo”, su fragmentación y su transformación. Dentro de la categoría de la cita de materiales también podemos mencionar la utilización de un clavecín sintético que funciona como una referencia a la música de Rousseau, cuyo texto se utiliza en el libreto.

3. Cita estilística: es el caso, por ejemplo, de la utilización de acordes tonales en la superposición de las voces, que sirven para acompañar el relato de la “mujer sabia”. También hay una cita al estilo de los corales de Bach.

4. La cita propiamente dicha: es el tipo de intertextualidad más común en esta obra. Hay de cuatro tipos: literarios, sonoros, musicales y puramente visuales:

Citas literarias:

Último discurso de Salvador Allende

Discurso de Pinochet de 1979

Para Terminar con el Juicio de Dios (Artaud)

Poema Veinte (Pablo Neruda)

La Concepción del hombre de Friedrich Hayek (Jorge Vergara Estévez)

Hacia una estética musical (Pierre Boulez)

La Nueva Eloísa (Jean-Jacques Rousseau)

Citas de elementos sonoros no musicales:

La risa del Doctor Mortis

Grabación de Artaud leyendo *Para Terminar con el Juicio de Dios*

Citas de obras musicales:

Corales de Bach

Melodía de *El Adivino del Pueblo* de Jean-Jacques Rousseau

Citas visuales:

Cámaras de vigilancia de la UOCT

Fotografías de personajes como Arnold Schönberg

Referencias a la cultura de masas (fotografía del Negro Piñera)

Se constituye a través de esta intertextualidad una “red de referencias” que busca situar la obra en un contexto determinado por la propia contingencia. De esa manera, confluyen referencias académicas con referencias derivadas de la cultura de masas, a la vez que circulan en un mismo plano lo local y lo universal. Esta especie de “juguera” de referencias se carga de humor en la medida en que descontextualiza y parodia los distintos discursos. Así, el libreto propone por ejemplo una lista de lo que podría escribir Pablo Neruda cuando se plantea “escribir los versos más tristes” en una noche. Las palabras, sonidos e imágenes de referencia se encuentran por lo tanto alejados de sus manifestaciones originales produciendo una extrañeza. El humor de la intertextualidad viene de esa manera de

la des-contextualización y de la desviación de los propósitos originales de los elementos citados (lo que podríamos definir como la parodia). La parodia en este contexto es un juego con las referencias históricas y académicas, pero además hacia sí misma.

La conciencia híbrida de la obra se configura así a partir de las siguientes características:

- Distanciamiento de la obra con relación a sí misma a través del humor
- La parodia como una forma de des-sacralización de las referencias culturales.
- La interdisciplinariedad que involucra el proyecto de la obra es la conciencia de su “no ser” nada predeterminado (la obra no se refiere a ningún género en específico y tiene elementos de varios distintos).
- La relación entre lo local y lo universal que se expresa en la intertextualidad
- La contingencia que se expresa en las múltiples relaciones intertextuales es a la vez un intento por hacer trascender lo “individual hacia lo universal” en sentido wagneriano.

Con sus fortalezas y debilidades esta obra me permitió en gran medida explorar y re-definir el proyecto estético de la opereta Saluzto, del que hablaremos a continuación.

VII. Acerca de la Opereta *Saluzto*

VII.1 Proyecto creativo

La opereta *Saluzto* se plantea como la cristalización de las ideas expresadas en el presente trabajo, así como de las conclusiones estéticas derivadas de la composición del video-arte *La Patria Libre*. Como se ha expresado anteriormente, el interés por la dramaturgia musical surgió para mí del inherente carácter híbrido de este género en sentido amplio. Mediante una mezcla de estilos, de referencias intertextuales, de géneros y disciplinas, la obra se propone por lo tanto participar en la “conversación” con el otro desde el arte (en el sentido que entrega Humberto Maturana del término), buscando representar la realidad que nos rodea de manera simple y accesible para un público no especializado.

De hecho, precisamente a partir de la conversación desinteresada (y “ociosa” podríamos agregar) con el filósofo Manuel Lavados, que finalmente se convirtió en el libretista de *Saluzto*, fue tomando forma y perfilándose la idea de colaborar para hacer una ópera. En un comienzo, sin embargo, la obra estaba pensada para representar una historia trágica: el famoso caso de la denominada “Secta de Colliguay”, donde un recién nacido fue sacrificado por una comunidad espiritual liderada por el autodenominado “Antares de la Luz”. En esta historia se reunían una serie de temas que nos parecía interesante abordar, como por ejemplo la mezcla insólita y radicalmente pos-moderna de referencias espirituales que componían el núcleo de las creencias de este grupo (Antares, por ejemplo, además de ser seguidor de Carlos Castañeda, decía tener múltiples encarnaciones y estar así unido espiritualmente a Obama y Shakira entre otros personajes de la cultura de masas), la voluntad revolucionaria (y fuertemente marcada por la “hibris” en sentido griego) de re-definir el mundo que se expresa en las creencias del grupo, el individualismo que se manifiesta en la idea de una “religión a medida” que usa y abusa de las fragilidades psicológicas de sus seguidores, el individualismo también en la nostalgia de la “comunidad perdida” que empuja a los seres humanos a refugiarse en pequeñas comunidades para escapar del anonimato de la sociedad de masas. Luego de un primer intento por dar vida a esta idea trágica (la partitura de la primera parte de dicho proyecto truncado se encuentra en los anexos de este trabajo) percibimos, junto al libretista, que a partir de la misma historia surgía de

manera mucho más espontánea el humor como forma de expresión, pues ante el sinsentido de las creencias de este grupo espiritual (que esperaba el fin del mundo para noviembre del 2012, que creía que el niño sacrificado era el anticristo, y que Antares era Dios...) y ante la lamentable fragilidad de los individuos que la integraban, una expresión seria nos parecía redundante, pesada y poco atractiva dramáticamente. Representar la tragedia mediante la tragedia nos parecía aportar poco a una historia cuyas consecuencias trágicas y dramáticas habían sido analizadas y reproducidas hasta la saciedad por los medios de comunicación. Además, si para Aristóteles la tragedia constituye en su fin una restitución del orden transgredido, este hecho nos parecía tan desprovisto de sentido que no había, tal vez, ningún orden a restablecer. El humor, en cambio nos pareció la posibilidad de cuestionar los mismos problemas que llevaron a la tragedia, pero sin permanecer en la expresión de lo trágico en un afán morboso. A partir de un humor híbrido, donde se mezcla lo local y lo universal tanto en el fondo como en la forma, construimos un segundo libreto que guarda una lejana relación con el caso original de la Secta de Colliguay y que narra la historia, totalmente diferente, de una secta "a la chilena" impulsada por las visiones de su líder Saluzto a iniciar un viaje por inframundos habitados por personajes chilenos arquetípicos (como "don Francisco" o el "Rey Guarén", parodia del "Rey Guachaca") con el fin de robar el oro guardado en la bóveda del Costanera Center y arrojarlo al río Mapocho. De la idea de una "ópera" pasamos por lo tanto a la idea de una "opereta" buscando una relación con un género ligero y deliberadamente popular, que expresara en sí mismo la voluntad de acercarse con humor a un público no especialista. A la vez, la idea de componer una opereta buscaba vincular nuestra obra a un género con códigos establecidos para acercarnos al "público de ópera" y jugar con sus expectativas en concordancia con la idea del "jugar a ser" de la que hemos hablado. Así, la referencia a un código tradicional lleno de convenciones es un intento por hablar un lenguaje en común con el auditor, en un contexto donde, como hemos dicho, la libertad extrema a la hora de componer parece tener el resultado contrario al buscado, es decir restringir la creación a una manera académica que se vincula poco con el resto de la sociedad. En este intento por acceder a un público concreto fue también decisiva mi actividad como conferencista en el Club de Ópera de la Biblioteca de Providencia, espacio abierto a toda la comunidad en el que hablé de la historia de la ópera a un grupo de aficionados. Esta experiencia me permitió familiarizarme con el público

operático, aquél que ama la ópera sin entender nada de música, aquél que llena en cada función el Teatro Municipal, que opina y se siente, con todo derecho, conocedor profundo y dueño de una tradición musical. Este público me hizo pensar que la ópera en Chile es en género vivo en la medida en que tiene un público masivo que conoce el género y disfruta con sus códigos, pero sin más pretensiones que el puro goce. En ese sentido, me parece que el público operático, aún con sus lugares comunes y sus ideas reaccionarias, puede ser un público mucho más interesante para mi forma de expresión que el público académico de los festivales de música contemporánea y sus círculos cerrados. Es también relevante señalar que debido a este mismo público y su devoción, la ópera sigue siendo un género atractivo comercialmente, como lo demuestra el hecho de que pronto la plataforma de contenidos audiovisuales Netflix contará con óperas en su oferta en línea. De esa manera, es posible imaginar (¿por qué no?) la posibilidad de que en un futuro próximo, la ópera contemporánea esté disponible a un público masivo por internet y en Netflix como las películas. Considerando el paupérrimo nivel de muchas producciones cinematográficas podemos esperar que la ópera contemporánea así difundida y así disponible logre cautivar a ese público ávido de nuevas experiencias musicales. Para eso, sin embargo, es necesario que las obras estén creadas pensando en dicho público y no en satisfacer necesidades auto-inventadas de vanguardismo.

Sin buscar realizar un análisis exhaustivo de la obra *Saluzto*, a continuación detallaremos elementos que nos parecen centrales en su desarrollo y en su concepción estética, siempre intentando vincular estos elementos a los conceptos descritos anteriormente.

VII.2 Acerca de los problemas y procedimientos relacionados con la construcción del libreto

Diversos fueron los problemas planteados por la transformación del texto escrito en una dramaturgia musical. La mayoría de ellos tuvo que ver, precisamente, con la dramatización de la palabra, es decir, con la transformación de la palabra escrita en palabra hablada, gestualizada, expresada. Efectivamente, una de las primeras conclusiones a partir de los primeros borradores elaborados fue que un libreto para dramaturgia musical requiere de una serie de características propias,

distintas a las de un libreto teatral, en la medida en que en el primer caso es la música la que lleva el peso de la estructura y la dinámica dramática y no el texto. El texto por sí sólo, entrega un marco, una dirección general a la dramaturgia, pero es la música la que al interior de esa dirección genera la dinámica detallada de la expresión de los personajes. Así, aunque en general se habla poco de ello, el libreto de ópera es un arte por sí solo y el éxito de las grandes óperas del pasado depende no solamente de la calidad de la música, sino, sobre todo, y antes que eso, de las posibilidades que el libreto entrega a la creatividad del compositor. Una vez hecho el libreto, se genera siempre un tira y afloja entre lo musical y lo literario en la transformación de la palabra escrita en palabra hablada. Por esa razón, y para evitar una pérdida de la intensidad dramática, el libreto debe estar pensado desde un comienzo para la unión con la música, es decir debe ser consciente de los problemas planteados por la estructura musical. Así, por ejemplo, un libreto de Lorenzo da Ponte, libretista de numerosas óperas de Mozart, contiene en sí mismo una división en prosa y poesía que se adapta a las necesidades del recitativo, el aria, el arioso, el coro, el duo, y todos los géneros musicales que implicaba la composición de una ópera en ese tiempo. De la misma manera, uno de los primeros pasos en la confección del libreto fue por lo tanto categorizar los distintos tipos de discurso hablado para que se adaptaran a las necesidades del género. Mas adelante, al abordar el tratamiento de la voz en la obra, hablaremos en detalle de los distintos tipos de discurso vocal.

Aún así, el paso de la palabra escrita a la acción dramática significó en muchas ocasiones una transformación del texto a partir de la estructura musical. En este caso, la música funciona como una tela del pintor sobre la que se sostiene la palabra, generando una red temporal dinámica que conduce la dramaturgia. Esta red sonora tiene la capacidad, mediante la pura estructura musical, de generar una temporalidad de intensidades diferentes que responde al principio del “esquema formado por elementos de intensificación, aceleración, acumulación, proliferación” que define lo dramático según Ionesco. Esta idea de la estructura se sostiene en la temporalidad musical y en la acción, pues, como sostiene Kurt Weill, la palabra escrita no puede dar cuenta por sí sola, con la misma eficacia, de este devenir psicológico. Este proceso se llevó a cabo mediante tres principios: repetición, reducción y superposición.

Repetición

La repetición es la manera más simple y evidente de generar una estructura dramática mediante la acción musical a partir de un texto. Infinitos son los ejemplos en la literatura operática. En *Saluzto* ocurre también un sinnúmero de veces. A modo de ejemplo podemos mencionar el siguiente pasaje del libreto del primer cuadro de la obra, donde Saluzto descubre un guarén muerto en su plato de comida ante la consternación de los discípulos, hecho que será percibido por el líder de la secta como un mensaje para iniciar su viaje (recordemos que se trata de una comedia...):

Saluzto: ¡Pero qué es esto!

Uriel: ¡Un guarén!

Muriel: ¡En el plato hay un guarén!

Rafael: ¡Un guarén!

Sofía: ¡Qué asco!

Todos: ¡En el plato de Saluzto hay un guarén!

Muriel: ¡Qué horror!

Rafael: ¿Quién sirvió ese plato!

Sofía: ¡Quién fue!

Muriel: ¡Cómo alguien pudo!

A continuación se reproducen las dos páginas de la partitura donde se transforma este texto en acción dramática. Podemos ver que el texto es prácticamente el mismo en los dos casos, salvo por el orden en el que se presentan las intervenciones, por la repetición de cada frase más veces en la estructura musical y por la adición de la palabra “no” que aparece siempre en corchea con punto y en homorritmia de cuatro voces. La exclamación “¡No!” en la boca de los discípulos consternados ante la aparición de un guarén muerto en el plato de Saluzto, se transforma así en el motivo musical cuya repetición cada vez más insistente conduce esta situación dramática a un aumento de la tensión. A la intensificación en la repetición de la exclamación “¡No!” se suman estructuras puramente musicales como la fragmentación rítmica en notas cada vez más breves, el ascenso de tercera mayor en el registro agudo del Sol del compás 32 al Si del compás 43, y el *accelerando* entre los compases 41 y 42 que produce finalmente la saturación de la tensión acumulada. En esta intensificación debemos también mencionar el *crescendo* del ensemble instrumental del *f* del compás 33 al *fff* del

compás 43.

Participa además de esta explosión de la tensión entre los compases 40 y 42 la aleatoriedad controlada (que podríamos definir como un “asomarse al caos”) presente en el “solo de free jazz” de la batería y el *parlato* libre de los cantantes. Este procedimiento de aleatoriedad busca generar junto a las subdivisiones rítmicas irracionales de los instrumentos y como corolario a la aceleración, una exacerbación de la irregularidad rítmica que dé cuenta de toda la tensión y el desconcierto de los discípulos de Saluzto. Este momento de explosión de la tensión se encuentra enmarcado por la repetición a distancia de la pregunta “¿Quién fue?” en dos negras homorrítmicas del ensemble vocal con una diferencia de un semitono ascendente la segunda vez. La repetición de esta frase, ausente en el texto original, genera así una estructura musical que enmarca el momento de mayor desorden rítmico.

Otro ejemplo de cómo la repetición en la estructura musical inexistente en el libreto original se transforma en un elemento de dramatización se puede encontrar al inicio del Sexto Cuadro, con la frase “¡Henos aquí!” que en libreto aparece una sola vez en boca de Saluzto, y en la estructura musical se repite hasta encontrar su punto culminante en el compás 18:

Muriel: Confieso haber dudado.

Sofía: Dijiste voltea las rocas, separa los arbustos.

Saluzto: Dios me ayuda...

Muriel, Sofía: Ahí estaba, el túnel.

Saluzto: **Henos aquí**, en el centro neural de la Inteligencia Cósmica.

Uriel: Tan poco nos falta. Solo esta reja se yergue entre nosotros y el futuro.

También aquí la insistencia del elemento sintáxico-sonoro encuentra un paralelo en la repetición de un motivo rítmico (tres breves y una larga):



Imagen N°4: motivo rítmico derivado del texto “Henos aquí”

Esta repetición que se acompaña de un ascenso en el registro agudo del Re del compás 1 al Sol bemol sobre el pentagrama del compás 18:



Figura N°5: Ascenso en el registro e intensificación dramática de la repetición

Reducción

Otro de los procedimientos que fue necesario aplicar en el paso de la palabra escrita a la acción escénica fue la reducción de frases muy largas o complicadas en frases breves que condensaran la idea. Esto se debe a que en

general, en el ámbito de la palabra cantada, el texto debe compartir protagonismo en la percepción del auditor con una gran cantidad de otros elementos que obstaculizan su comprensión. Debido a las propias cualidades rítmicas de la palabra, el canto necesita en ese sentido de una mayor extensión temporal para hacer un texto largo inteligible a la primera audición. A eso hay que sumarle además las repeticiones dramáticas de las que hemos hablado. La estructura musical, por otra parte, tiene sus propias exigencias y su propio tiempo: el arte de la dramaturgia musical parece estar por lo tanto en conjugar estas múltiples necesidades. La solución a este problema nos obligó muchas veces a optar por la simplificación de textos largos en textos más breves transformando necesariamente un contenido detallado y complejo semántica y sintácticamente en frases cortas más directas que sirvieran para atrapar la atención del auditor en una primera audición. En ese sentido, la frase operática debe asegurarse de expresar el sentido del texto protegiendo por una parte el tiempo musical, es decir el ritmo de la palabra, y por otra, la belleza poética que favorece a su transformación en música con el fin de mantener en tensión la dinámica teatral.

Podemos ejemplificar este proceso de reducción comparando la primera versión del libreto de la siguiente intervención del Segundo Cuadro del personaje llamado Rafael con su versión definitiva:

Rafael: Primero nos reunió la senectud. Pero ahora la vida mana de mí corazón. ¿Qué ha sido del brillante Saluzto de antaño? Los discursos los da únicamente con indiferencia y sin entusiasmo. No habla ya de inspiración sino de memoria. ¿Dónde está su totalidad? Si está suficientemente predispuesto para revelar algo nuevo es el dinero, no la verdad el que se las dicta. Desde que viene su hijo que ya no busca y no piensa más que en la seguridad y la vida fácil.

En la realización posterior, este texto se redujo considerablemente, dando lugar a un aria de amor en estilo clásico. En esta transformación definitiva, la sintaxis musical se adapta a la sintaxis simétrica del estilo clásico. Por ejemplo, la frase "Primero nos reunió la senectud, pero ahora la vida mana de mi corazón" se encuentra materializada en un canto de ocho compases dividido en dos semifrases de cuatro compases cada una, correspondientes a las dos partes del texto separadas por la coma.

Pri-me-ro nos re-u-nió la se - nec - tud. Pe-ro'a-ho-ra la vi-da
ma - na_ de_ mi co - ra - zón. ¿Qué ha si - do? ¿De Sa - luz-to? Hoy
ha - bla con in-di-fe - ren-cia A - bu - rre su fal-ta de'en-tu sias-mo su fal - ta de'ins
pi-ra-ación, es el di - ne-ro que dic - ta su ver-dad. Hoy no'es más que la som-bra de si
mis-mo, só-lo pien-sa en su se-gu-ri- dad. y'en la vi-da fá- cil. La vi-da
fá - cil. Des - de que sa - be que'es-pe - ra'un
hi - jo, Sa-luz-to pien - sa_ so - lo en su se - gu - ri - dad

Figura N°6: El texto se adapta a la sintaxis simétrica del estilo clásico.

Superposición

La posibilidad de superponer distintos textos que sigan siendo inteligibles es sin duda una de las grandes ventajas de la dramaturgia musical con relación al teatro hablado. Podemos incluso afirmar que este recurso de la escritura musical es una de las particularidades de la ópera, una “especialidad de la casa” de la dramaturgia musical cuyas potencialidades han sido ampliamente exploradas por los compositores del género. Son muy numerosos los ejemplos en la literatura operática, y se encuentran sobre todo en los ensambles vocales de tres o más cantantes. Una de las características de este tipo de escritura vocal es que el devenir de la dramaturgia no reposa sobre el tiempo de la narración (pues en la

repetición el tiempo de la narración parece detenerse), sino, al contrario, sobre la intensificación de una “situación dramática”. Por eso, el principio de superposición de distintos textos en la sintaxis musical reposa la mayoría de las veces sobre la repetición de un texto simple. Así por ejemplo en el famoso septeto del segundo acto de *Las Bodas de Fígaro*, la estructura musical se construye sobre un texto relativamente corto que se repite varias veces:

<p>MARCELLINA, BASILIO BARTOLO E CONTE :</p> <p>Che bel colpo, che bel caso! È cresciuto a tutti il naso, qualche nume a noi propizio qui ci/li ha fatti capitar.</p>	<p>MARCELINA, BASILIO BARTOLO Y CONDE</p> <p>¡Qué buen golpe, qué bonito caso! ¡Qué buen palmo de narices! ¡Alguna deidad propicia hasta aquí le/nos ha guiado!</p>
<p>SUSANNA, CONTESSA E FIGARO :</p> <p>Son confusa/o, son stordita/o, disperata/o, sbalordita/o. Certo un diavol dell'inferno qui li ha fatti capitar.</p>	<p>SUSANA, CONDESA Y FÍGARO</p> <p>¡Estoy confusa/o, estoy aturdida/o! ¡Desesperada/o, asombrada/o! Seguro que algún diablo del infierno hasta aquí los ha guiado.</p>

Tabla N°5: Traducción del final del septeto de *Las Bodas de Fígaro*

En el caso de *Las Bodas de Fígaro* tanto el sentido del texto como la superposición buscan reflejar la confusión y la tensión de la situación. Como una referencia al código operático, en *Saluzto* este tipo de textura musical se encuentra también presente para representar una situación de tensión y confusión. A continuación dos ejemplos. En el primero la situación dramática describe los momentos previos al asesinato de Rafael en el Quinto Cuadro de la obra:

U. ¡Má - ta - lo! ¡Má - ta - lo ya! ¡Má - ta - lo! ¡Má - ta - lo! ¡Má - ta - lo!

M.

R. cuer - das me pe - dis - te que cui - da - ra a U - riel co - mo a mi ma - dre?

Sa. *cresc.* ¿Qué di - ce? ¿Qué es - to? ¿Qué di - ce? ¿Qué di - ce?

Figura N°7: repetición en la superposición

- Saluzto: ¿Qué dice?
- Uriel: Mátalo, mátalo ya.
- Rafael: ¿Recuerdas que me pediste que cuidara a Uriel como a mi madre?

La superposición se funda por lo tanto en tres líneas vocales independientes:

- En la línea de Uriel se repite la unidad motivica “corchea con punto + semicorchea + negra” con salto de séptima mayor descendente que respeta la acentuación tónica de la palabra “mátalo”
- En la línea de Saluzto se repite el motivo “corchea + dos negras” con semitono ascendente y séptima mayor descendente que expresa la acentuación tónica de la pregunta “¿Qué dice?”.
- El texto de Rafael, en cambio, al ser más largo, es el único que no se repite, y es, finalmente, el que concentra la mayor parte de la atención del auditor. Esta línea vocal respeta el ritmo la prosodia en una textura de ritmo continuado y sin interrupciones

Así, según un principio de prioridad de la percepción, cuando el auditor logra anticipar que las intervenciones de Uriel y de Saluzto se basan en la repetición de una frase breve y de poco contenido semántico, las funde en la categoría de la textura musical y se concentra en la percepción del texto de Rafael, el único que sigue variando. La superposición se construye por otra parte según el principio contrapuntístico de la independencia de las voces. Así, cada línea vocal tiene un ritmo característico y contrastante.

El segundo ejemplo se encuentra en el Sexto Cuadro:

- Uriel, Sofía, Saluzto, Muriel: ¿Qué dices?
- Rey Guarén: No hay oro aquí. El sapiens no se salva. Fin de la historia. Olvídalo.

En esta escena el Rey Guarén afirma ante la incredulidad de Saluzto y sus discípulos que no hay oro en la bóveda del Costanera Center.

83

S. ¿Qué di-ces? Rey Gua-rén, ¿qué di-ces? ¡No!

U. ¿Qué di-ces? Rey Gua-rén, ¿qué di-ces? ¡No!

M. ¿Qué di-ces? Rey Gua-rén, ¿qué di-ces? ¡No!

C.G. sal-va. No hay o-ro. No hay o-ro. Fin de la his-to-ria, fin de la his-to-ria...

Sa. ¿Qué di-ces? Rey Gua-rén, ¿qué di-ces? ¡No!

Figura N°8: repetición en la superposición

Mientras Sofía, Uriel, Muriel y Saluzto repiten “¿Qué dices?”, texto que se expresa en un motivo rítmico incisivo e invariable, el Rey Guarén repite “No hay oro”. Estas dos frases cortas se perciben por lo tanto como motivos musicales independientes y contrastantes que conducen la situación dramática a un aumento de la tensión.

A través del análisis de estos procedimientos podemos afirmar que uno de los principios fundamentales en el paso de la palabra escrita a la palabra en acción fue la simplicidad como una herramienta de proximidad con el auditor. En eso, debemos reivindicar la figura de Kurt Weill y su intención de componer una música simple y accesible para todos. Sin embargo, a diferencia de la obra de Weill, nuestra obra no estaba pensada para un público “proletario” (retomando sus palabras), sino en realidad para el público operático común, ese que goza con las arias de Puccini, y sabe más o menos diferenciar un recitativo de un aria. Cabe señalar que en un comienzo, cuando el proyecto aún apuntaba a una ópera trágica, la intención era la de utilizar un “libreto referencia” a la manera de la dramaturgia musical contemporánea, tomando como ejemplo a la obra *Passaggio* de Luciano Berio. Sin embargo, esta idea, si bien puede considerarse más cercana al

estereotipo de la composición actual y por lo tanto más cercana a la “vanguardia” musical, resultó para nosotros insuficiente, por cuanto carece de la capacidad de referirse al público al cual nuestra obra estaba pensada. Optamos por lo tanto, luego de algunos borradores que fueron descartados, por una historia lineal un poco más convencional, y que reuniera en una historia clara, pasajes destinados a la narración, pasajes dialógicos y pasajes destinados a la contemplación o al comentario sobre la acción, a la manera de un libreto de ópera tradicional. Esta última propuesta, si bien puede considerarse “conservadora” por cuanto respeta la idea de la narración típica de la ópera, nos parece sin embargo más pertinente, más apropiada, e incluso más “moderna” que el “libreto referencia”, pues nos permite generar un diálogo directo con el público operático común, y por lo tanto parece responder de mejor manera a la necesidad del arte consciente de referirse a su contexto. El “libreto referencia”, tan utilizado en la ópera contemporánea europea, nos parece en ese sentido prolongar una visión del arte romántico en la búsqueda de la oscuridad de la expresión y de la trascendencia trágica.

VII.3 El tratamiento de la voz

Una de las primeras preguntas que se plantean hoy en día al componer para la voz es aquella de la técnica vocal derivada de la escritura. Luego de las experiencias de obras como la *Sequenza III* y *Thema (Omaggio a Joyce)* de Berio, parece ser casi inevitable para una obra contemporánea el abordar el problema de la relación entre sonido y sentido que conlleva la utilización de la voz. Sin embargo, a partir del principio de la simplicidad derivada de la voluntad de una expresión abierta a un público no especialista, podemos afirmar que este problema no estaba dentro de nuestros intereses. Así, el tratamiento vocal en la opereta *Saluzto* es principalmente tradicional, buscando establecer una relación directa e inteligible con el auditor a través de una escritura reconocible y cercana. Dentro de ese contexto, podemos categorizar distintos tipos de tratamiento vocal:

- a) canto “operático”
- b) *Sprechgesang*
- c) prosodia
- d) texto hablado

e) escritura coral

f) recitación

Cada uno de estos distintos tipos de tratamiento vocal funciona como un elemento dramático en el devenir de la obra, pero también, como veremos más adelante, como una referencia intertextual.

a) Canto

Es la forma predominante de escritura vocal en la obra. Dentro del canto podemos reconocer tres tipos distintos: “arioso” (o “recitar cantando”), aria y recitativo.

Con la palabra “arioso” nos referimos al tipo de escritura más común en la ópera desde Wagner, es decir, al continuo vocal que da lugar a una forma abierta (sin repeticiones derivadas de la estructura musical) y cuya melodía deriva principalmente de la acentuación tónica de las palabras y del contenido semántico del texto.

The image shows a musical score for a vocal line in a bass clef. The first line starts with a piano (*p*) dynamic marking. The melody is written in a 2/4 time signature. The lyrics are: "Si han de te-ner la lla-ve, ¡de-béis dar-me'u-na prue-ba de vues-tra'i-den-ti". The second line continues the melody with a fermata over the first note, followed by a triplet of eighth notes. The lyrics are: "dad! Al-go'ar-chi - va - ble pa - ra fu tu - ras in - qui - si - cio - nes có - mi - cas." The score uses various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura N°9: “arioso”

Este ejemplo se construye sobre la frase: “Si han de tener la llave, ¡debéis darme una prueba de vuestra identidad! Algo archivable para futuras inquisiciones cósmicas”. La melodía se elabora según los siguientes principios:

- 1) Respeto del ritmo de la declamación: el primer principio, y el más simple, es el respeto del ritmo interno que determina la acentuación tónica de cada palabra. Así, la acentuación se expresa en los tiempos fuertes y en la prolongación del ritmo. Asimismo, el canto del “arioso” es casi siempre completamente silábico.

- 2) Analogía entre sintaxis del texto y sintaxis melódica: la frase del texto se divide en dos grandes partes separadas por el punto de exclamación después de la palabra "identidad". La primera de estas semi-frases, se encuentra a su vez dividida en dos por la coma. La estructura de la frase se expresa también en la sintaxis melódica: el silencio de tres tiempos después de la palabra "llave" ocupa el lugar de la coma; el punto de exclamación se transforma en una blanca seguida de un silencio; y el punto final se transforma en la corchea con punto seguida de una semicorchea y una negra. Así, la declamación de la frase se expresa en los silencios, pero además, en la prolongación de las palabras finales de cada parte de la frase que acentúa las tres unidades semánticas que resultan clave para la comprensión del sentido global: "tener la llave", "identidad", "inquisiciones cósmicas".
- 3) La dinámica dramática de la frase se expresa en las alturas y el ritmo: la primera parte de la frase ("Si han de tener la llave") se caracteriza por el condicional. El ir y venir sobre el tritono "Mib - La" da un impulso de apertura no concluyente a la melodía que es concordante con el condicional y que exige una continuación melódica. La segunda frase ("¡Debéis darme una prueba de vuestra identidad!") es imperativa. Se representa por una melodía que asciende desde un Mi natural hasta un Do natural. Esta frase deja la melodía abierta, pues el Do queda suspendido, dando lugar a un "antecedente" melódico. La aceleración rítmica que da la semicorchea refleja a su vez el carácter amenazante del imperativo. La última frase es en su extensión equivalente a las dos anteriores juntas y constituye por lo tanto un "consecuente". Es una frase explicativa ("Algo archivable para futuras inquisiciones cósmicas). El ritmo por lo tanto se suaviza a través del tresillo reflejando el descenso en la tensión del discurso, mientras la melodía describe un ascenso de un Do natural hasta el Do sostenido de la octava superior. El salto de séptima mayor descendente "Do# - Re" que abarca prácticamente toda la extensión de la melodía, es una condensación de la energía de todos los intervalos anteriores dando un carácter conclusivo y final a toda la frase.
- 4) Principio de resolución: como podemos apreciar, cada frase se construye sobre un principio de resolución heredado del contrapunto tradicional: a

prácticamente cada intervalo ascendente sigue uno descendente. La tensión de los tres intervalos ascendentes sobre “algo archivable” y sobre “inquisiciones” encuentra en cambio su resolución melódica en el ya mencionado salto de séptima descendente sobre “cósmicas”. De esa manera, tanto la construcción de la frase musical (fundada sobre una relación “antecedente-consecuente”) como la conducción interna de las voces responden a una necesidad de equilibrio y de continuidad melódica derivada de la sintaxis musical tradicional, aquella que se deriva, históricamente, de su relación con la palabra.. En ese sentido, texto y estructura musical se encuentran en un permanente ir y venir que cristaliza en la dramaturgia musical a través del principio del equilibrio. La idea del equilibrio de la frase y así como el principio de resolución pueden considerarse como un “reflejo melódico” heredado de la escritura vocal tradicional aplicada dentro de un contexto armónico atonal.

Por su escritura, el canto de tipo “arioso” funciona como un catalizador de la dinámica dramática del texto. Por lo tanto, su utilidad es la de hacer avanzar la narración principalmente a través del diálogo.

Cuando hablamos de “aria” nos referimos a un tipo de escritura vocal que integra en su estructura elementos independientes de la sintaxis del texto, es decir motivos puramente musicales, repeticiones melódicas, melismas, formas cerradas, etc. En *Saluzto* hay arias construidas sobre una armonía tonal, y otras sobre una armonía atonal, pero en ambos casos el principio de construcción es el mismo. En la Figura N°6 tenemos un ejemplo de “aria tonal”. En ella reconocemos, entre otros, un motivo independiente del texto entre los compases 8 y 10 (La – Sol – Do), y otro entre los compases 10 y 14 (do – Sib – Sol – La – Sib – Do). El clímax de la frase, que se encuentra sobre la palabra “hijo”, se construye a partir de un ascenso por grado conjunto hasta el La, la nota más aguda del “aria”. Así, la sintaxis musical se funde con el contenido semántico, pero la primera depende sobre todo de la estructura armónica y de las necesidades expresivas de la melodía. En el compás 6 de la Figura N°6, podemos apreciar asimismo un melisma sobre la palabra “mana”.

En la Figura N°7 tenemos un fragmento de un “aria atonal” para tenor del Segundo Cuadro:

Sa-cra-men-to bas - tar-do pu - sis - te en mis o - jos...
 Y to-dos tus tras-tos en las en tra - - ñas de tu due-ña

Figura N°10: fragmento de “aria” atonal

En ella podemos reconocer un motivo independiente del texto en la sexta menor ascendente seguida de un semitono descendente que encontramos sobre las palabras “sacramento” y “pusiste”. Por otra parte, encontramos melismas sobre las palabras “ojos” y “entrañas”. La escritura vocal es notablemente más exigente (virtuosa) que aquella que caracteriza al “arioso” y busca expresar la rabia del personaje de Rafael al ser expulsado de la comunidad.

Como en la tradición operática más común y corriente, el aria es un pasaje vocal reservado a un solo personaje (no hay diálogo) en el cuál éste expresa su interioridad, es decir sentimientos o pensamientos íntimos. Debemos decir que en *Saluzto* no siempre el “aria” se presenta como una forma íntegra y cerrada, sino más bien como una referencia a un tipo de escritura vocal. Por esa razón, hablamos de “aria” entre comillas, pues más que abordar un género en sí, su presencia es una referencia histórica a un género, que, al tomar distancia con el modelo, funciona como un gesto de distanciamiento y humor. En ese sentido, el quiebre estilístico que se produce en la obra cuando en un contexto de música actual irrumpe un aria en estilo clásico es un gesto de distanciamiento de la obra con sus propios códigos, sus propios lugares comunes y su propio contexto.

El “recitativo” es un tipo de escritura típico de la tradición operática pre-romántica en el cuál se desarrollan principalmente los diálogos. Como en el caso del “aria”, el “recitativo” no es una necesidad dramática en *Saluzto*, sino más bien una referencia a la tradición de la ópera.

The image shows a musical score for two voices, G. (Tenor) and Sa. (Soprano), in a recitative style. The G. part has lyrics "bis-mos en los ma-res del é-ter." and the Sa. part has lyrics "Y sa-be-mos que sa-bes sa-ber lo que sa-be la-lla-ve que guar-das." The Sa. part features triplets and a "libre, lento" marking.

Figura N°11: escritura de tipo recitativo

En este breve ejemplo de escritura de tipo “recitativo” del Tercer Cuadro (en la intervención de Saluzto) encontramos sus principales características: canto silábico y cadencial. En este caso la melodía se funda sobre una cadencia auténtica V-I (La – Re), cadencia típica del recitativo pre-romántico. Asimismo, tanto la escritura rítmica como el perfil melódico buscan imitar el estilo del recitativo clásico. En ese sentido, son características la anticipación de la resolución sobre el Re, y la cuarta descendente después de la cadencia que buscaba en la época suavizar la fuerza conclusiva de la cadencia autentica para relanzar el diálogo. Evidentemente, cada una de estas características funciona aquí como una referencia intertextual.

b) *Sprechgesang*

La utilización del *Sprechgesang* (o canto hablado) es poco abundante en *Saluzto*. En este caso, los cantantes deben preocuparse más de la articulación, de la expresión y del contorno general de la melodía más que de cada nota. Así, se produce una especie de afinación aleatoria que busca destacar el carácter grotesco de la voz operática, subrayando la artificialidad de la articulación *staccato*. La presencia de la voz operática así expuesta en su artificialidad se constituye en este caso como una intertextualidad, como una referencia a un tipo de canto, con sus códigos y su contexto histórico. En ese sentido, el poner así en escena al canto operático dentro de una ópera tiene como objeto producir un distanciamiento de la obra con su propio lenguaje. El canto operático con su articulación *staccato* aparece así como un gesto vocal ridículo y grotesco, más que como un ideal musical.

29

S. *p* El a-po-ca-lip - sis se - ri - a - bo - li - do. *mf* El a-po-ca-

A. *p* El a-po-ca-lip - sis se - ri - a - bo - li - do. *mf* El a-po-ca-lip - sis se - ri - a - bo - li - do.

M. *p* El a-po-ca-lip - sis se - ri - a - bo - li - do. *mf* El a-po-ca-lip - sis se - ri - a - bo - li - do.

C. *p* El a-po-ca-lip - sis se - ri - a - bo - li - do. *mf* El a-po-ca-lip - sis se - ri - a - bo - li - do.

Su. *p* lip - sis se - ri - a - bo - li - do. *mf* El a-po-ca-lip - sis se - ri - a - bo - li - do.

Figura N°12: *Sprechgesang* en el Sexto Cuadro

La afinación aleatoria es aquí por lo tanto más eficiente que la afinación exacta, pues es la articulación de cada nota lo que constituye la esencia musical del pasaje.

c) Prosodia

La prosodia, al igual que el “recitativo” se utiliza en *Saluzto* como una referencia a un tipo de escritura aprovechando sus connotaciones intertextuales. Así, aparece siempre relacionada al personaje del Rey Guarén en su dimensión de autoridad espiritual y su discurso “pseudo trascendente”. Se busca así imitar el tipo de canto litúrgico responsorial de la iglesia ortodoxa:

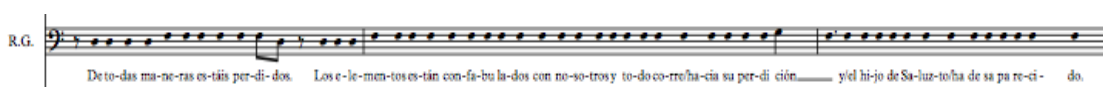


Figura N°13: prosodia en el Séptimo Cuadro

Se trata de un canto silábico y sin ritmo preciso. El cantante debe por lo tanto adecuar el ritmo melódico a la declamación de la palabra. La armonía busca imitar las cadencias típicas de este tipo de canto litúrgico (Re menor modula hacia la relativa Fa mayor). El fin de cada frase, al igual que en el modelo, se traduce en un alargamiento del ritmo de la última palabra. Ese alargamiento se expresa en la precisión del carácter cadencial del fin de frase a través del ritmo escrito o la distancia entre las notas.

d) Hablado

En la literatura operática hay dos tipos de utilización de la palabra hablada. La primera y más simple es aquella que se utiliza en el *Singspiel* o en algunas óperas como *Carmen* (en su primera versión), *La Serva Padrona*, *La Clemencia de Tito*, *El cazador furtivo*, entre otras, y constituye un recurso de la dramaturgia que sirve para hacer avanzar la narración a través de diálogos o intervenciones introspectivas habladas. Este tipo de palabra hablada reemplaza en el periodo clásico (interesado por la racionalidad de la expresión) al recitativo de la ópera barroca. La estructura musical se deja de lado en este caso para concentrarse en la palabra. El segundo tipo de palabra hablada en la literatura operática es lo que podríamos llamar “parlato dramático” y se utiliza como un recurso expresivo en un momento especialmente intenso de la dramaturgia. Es el caso por ejemplo de la escena de la lectura de Violeta de la carta de Alfredo en el tercer acto de *La*

Traviata (Verdi), o de la reacción de Rodolfo luego de la muerte de Mimi en *La Bohème* (Puccini). En estos dos casos la palabra hablada se superpone a la música, dando lugar así a un efecto dramático que prefigura al cine hablado, donde la música parece tener la función de intensificar la expresión del texto a través de lo que Kurt Weill denomina “el carácter gestual de la música”. En la ópera tradicional, el “parlato dramático” funciona como una intensificación de la carga dramática de la obra, pues presupone una emoción tan fuerte, tan grande, que se sale de los márgenes del medio de expresión. Así, por ejemplo, la muerte de Mimí es una cosa tan terrible, que podríamos decir que a Rodolfo se le olvida que está dentro de una representación y lo siente como algo real. El hablado en ese contexto es un salirse de la ficción para intentar impactar sobre la realidad del auditor.

En Saluzto encontramos sólo este último tipo de palabra hablada, aquella que es un recurso de intensificación dramática. Se escribe por lo general dentro de una casilla sobre el pentagrama.

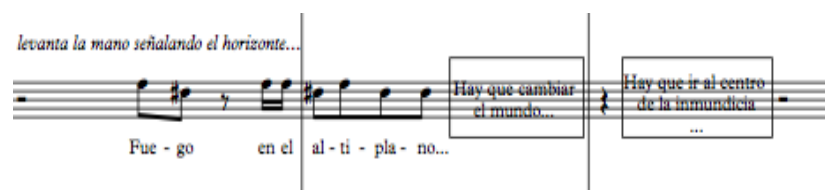


Figura N°14: Parlato dramático sobre el pentagrama

En algunas ocasiones, cuando se necesita un ritmo preciso en la declamación, se escribe como una nota sin cabeza:

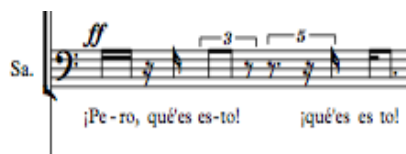


Figura N°15: parlado con ritmo preciso

La artificialidad del canto deja entonces lugar al lenguaje más directo de lo hablado, dando lugar a una prolongación de la ficción en la realidad del auditor. Así, el “*parlato* dramático” parece querer decir al auditor que en algunas ocasiones el lenguaje del género no basta para expresar el drama que aborda la obra. Sus códigos de esa manera estallan, se desarticulan, se perciben como artificios y dejan el espacio abierto para una representación que se pretende desprovista de falsedades. Evidentemente, el *parlato* así utilizado es un recurso dramático más

dentro del contexto de la dramaturgia musical y así lo han utilizado históricamente numerosos compositores. En el caso de *Saluzto*, más que una prolongación de la ficción en la realidad del auditor, el “*parlato* dramático” funciona como una referencia a un lugar común del género operático, y por lo tanto, nuevamente, como un distanciamiento.

e) Escritura coral

En *Saluzto* hay un tipo de escritura para el conjunto de las voces que podemos definir como “coral” por la homorritmia del canto silábico. Existen dos tipos, con altura definida y parlato con ritmo preciso:

S.
U.
M.
Sa.

ga-mos. El Se-ñor de la Bó-ve-da nos es-pe-ra. Oh Sa-luz-to, tu nue-vo ros-tro es la'es-tre-lla de la ma-ña-na.

Figura N°16: Coral homorrítmico con alturas definidas

♩ = 60
hablado
Mientras recitan, todos los personajes realizan una coreografía estilo danza hip hop

Reina Rata
Sofía
Uriel
Muriel
Ténor
Saluzto
Dos Policías

Se ño ras y Se ño-res. Ya ca-si'he-mos lle-ga-do'al fi-nal de nues-tra'ex-tra'or-di-na-ria'his-to-ria.

Figura N°17: Coral homorrítmico *parlato*

f) Recitación

La recitación grupal busca dar cuenta de un tipo de vocalización relacionada con la plegaria colectiva. En este caso se escribe simplemente el texto de la “oración” que los cantantes deben recitar juntos. Es el caso, por ejemplo del Credo de *Saluzto*, que los discípulos recitan en el Cuadro Ib. Al final del Séptimo Cuadro de la obra tenemos un tipo de recitación por acumulación que se acerca voluntariamente a la estética del compositor Georges Aperghis. En este caso, la superposición de textos genera un discurso cada vez más denso que desarticula el sentido de cada palabra, dando lugar a un caos expresivo.

VII.4 Estructura formal / estructura armónica

En concordancia con la idea de la hibridación, distintos lenguajes armónicos coexisten en *Saluzto*. El más importante es el que define la estructura armónica general de la obra, que da lugar a una direccionalidad a lo largo de los siete Cuadros que la componen y que se interrumpe en ocasiones para dar paso a armonías tonales de distinto estilo.

En el libreto de la obra tiene una importancia simbólica el número 7: siete son los personajes que intervienen en ella y siete son los Cuadros que la componen. Siguiendo esa idea, la armonía de cada cuadro está derivada de un acorde específico que viene de una sucesión construida a partir de la simbología del número 7. Este acorde específico define los acordes y los intervalos melódicos para cada Cuadro, otorgando así a cada uno un color armónico particular. La sucesión se construye sobre una escala diatónica descendente de siete notas a partir del Do central:

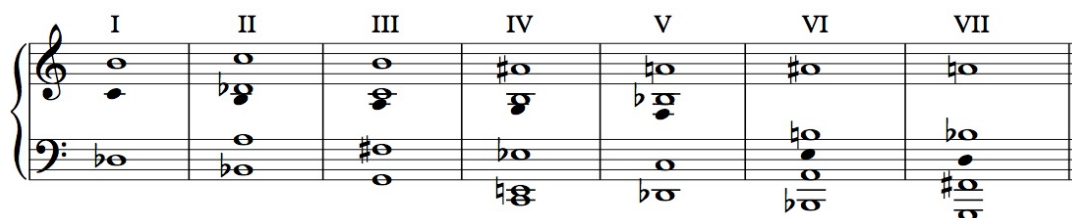


Figura N°18: sucesión de acordes de *Saluzto*

Cada acorde se construye por lo tanto a partir de un intervalo fundamental

distinto sumado a la séptima mayor derivada del simbolismo del número 7: el primero se forma únicamente a partir de la séptima mayor ascendente y descendente desde el Do; el II se forma a partir de la segunda mayor ascendente y descendente desde el Si; el III a partir de la tercera menor ascendente y descendente desde el La; el IV a partir de una tercera mayor ascendente y descendente desde el Sol; el V a partir de una cuarta justa ascendente y descendente desde el Fa; el VI a partir de una quinta justa ascendente y descendente desde el Mi; y el VII a partir de una sexta mayor ascendente y descendente desde el Re. El color de cada uno de estos intervalos da unidad interna a cada cuadro y determina el color armónico distintivo de cada uno de ellos. Si bien la nota central de cada acorde funciona como un anclaje armónico en cada cuadro, el acorde puede transponerse libremente.

El primer acorde está compuesto, como hemos dicho, por dos intervalos de séptima mayor a partir del Do central, uno ascendente y el otro descendente. A partir de esa estructura básica se construye la red armónico-melódica del Primer Cuadro:

The image shows a musical score for a piece in 4/4 time. The score includes the following parts:

- Rafael:** Vocal line with lyrics "Me'es-tá cos tan-do'a-ca-llar la men-te." The melody starts on a half rest, followed by a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, quarter notes C5 and B4, eighth notes A4 and G4, quarter note F4, and a half rest.
- Saluzto:** Bass line with lyrics "Es nor mal... a to-dos nos cues-ta". It features a triplet of eighth notes (G2, F2, E2) and a quarter note D2.
- Flauta:** Flute part starting with a half rest, followed by a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, quarter notes C5 and B4, eighth notes A4 and G4, quarter note F4, and a half rest.
- Saxo:** Saxophone part starting with a half rest, followed by a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, quarter notes C5 and B4, eighth notes A4 and G4, quarter note F4, and a half rest.
- Guitarra eléctrica:** Electric guitar part with a "modulación anular" (bending) over a sustained chord. Dynamics include *p* and *pp*.
- Contrabajo:** Double bass part starting with a half rest, followed by a quarter note G2, eighth notes A2 and B2, quarter notes C3 and B2, eighth notes A2 and G2, quarter note F2, and a half rest.
- Distorsión:** Distortion effect part with a half rest, followed by a quarter note G2, eighth notes A2 and B2, quarter notes C3 and B2, eighth notes A2 and G2, quarter note F2, and a half rest.

Figura N°19: acorde del Primer Cuadro en su realización

La estructura interválica del primer acorde da lugar a dos realizaciones armónicas independientes superpuestas, una que determina el desarrollo melódico, otra el fondo armónico. La primera realización está formada por la estructura del acorde I a partir de Solb:



Figura N° 20: realización melódica del inicio del Primer Cuadro

Una sucesión de séptimas mayores a partir del Solb, dos ascendentes y dos descendentes, da por lo tanto lugar al desarrollo melódico al unísono entre flauta, saxo y contrabajo (Fa – Solb – Sol – Lab – Mi – Fa), así como de las dos voces que cantan. Mientras la línea de Rafael permanece sobre el Mi, nota superior del acorde, la voz de Saluzto recapitula las mismas notas que el continuo instrumental en un espacio temporal más breve.

El fondo armónico, a cargo de la guitarra y el vibráfono, se construye a partir de la misma estructura interválica, pero desde el Do central:



Figura N°20: realización armónica del comienzo del Primer Cuadro

Como vemos en ambos ejemplos, la octava en la que se presenta cada nota es indiferente, pero se mantiene la presencia de las notas derivadas de la estructura original.

Dentro de ese contexto armónico irrumpe en el compás 96 del Primer Cuadro un aria en Sol mayor en estilo verdiano, parodia de *La donna è mobile*.

The musical score for Figure 21 consists of six staves. From top to bottom:

- Sa. (Soprano):** Vocal line with lyrics "hi - jo'a es - te".
- Fl. (Flute):** Melodic line in treble clef.
- Sax. alto (Alto Saxophone):** Melodic line in treble clef.
- G.E. (Guitar):** Chordal accompaniment in treble clef.
- Cb. (Cello):** Bass line in bass clef.
- Perc. (Percussion):** Rhythmic accompaniment in treble clef.

 The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figura N°21: fragmento del aria de Saluzzo en Sol mayor del Primer Cuadro

La red armónica del Segundo Cuadro se construye, como hemos dicho, a partir del segundo acorde (segunda mayor y séptima mayor, ambos intervalos de manera tanto ascendente como descendente, a partir en este caso del La).

The musical score for Figure 22 shows the harmonic realization of the second chord across five staves:

- Fl. (Flute):** Melodic line in treble clef, marked *mf*.
- Sax. (Saxophone):** Melodic line in treble clef, marked *mf*.
- G.E. (Guitar):** Chordal accompaniment in treble clef, marked *mf*, with the instruction "modulación de anillo" above it.
- Cb. (Cello):** Bass line in bass clef, marked *mf*.
- Vib. con motor (Double Bass):** Bass line in bass clef, marked *mf*.

 The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Figura N°22: Realización armónica del acorde II

Como vemos en la Figura N°21, el segundo acorde se presenta íntegramente en el vibráfono sobre el La. Los demás instrumentos simplemente doblan cada una de las notas del acorde, menos el La central. Además, la segunda

mayor característica del segundo acorde determina el movimiento horizontal de las voces, dando lugar a la segunda mayor descendente del tercer tiempo del compás.

En el segundo cuadro, irrumpe a su vez el aria de tenor en estilo mozartiano, en Fa M que encontramos en la Figura N°6.

El tercer acorde da lugar a la realización armónica del Tercer Cuadro. En este caso el acorde III se disocia según sus intervalos característicos de tercera menor y séptima mayor. Cada nota está de esa manera a distancia de uno de estos dos intervalos a partir de otro instrumento, comenzando por el Sol# del saxo. La encadenación es la siguiente: Sol# (saxo) + 3m ascendente = Si (flauta) + 7M ascendente = Sib (contrabajo) + 3m ascendente = Reb (guitarra) + 7M ascendente = Do (guitarra) + 3m descendente = La (guitarra). La línea horizontal de la guitarra se desarrolla, asimismo, a partir de los mismos intervalos.

Figura N°22: Realización armónico-melódica del acorde III en el Tercer Cuadro

Este contexto armónico comparte protagonismo en el Tercer Cuadro con una escritura tonal de tipo arioso en estilo monteverdiano:

Guardían

Saluzto

Flauta

Saxo alto

Guitarra eléctrica

Contrabajo

¿Qué po-dre-dum-bre'has-ta'a - quí des-cien-de?

p

mf

ord.

6

(doble cuerda, III y IV)

Figura N°23: arioso en Sol menor del Tercer Cuadro

Como vemos en la Figura N°23, la escritura tonal de *Saluzto* no es casi nunca completamente pura pues diversos elementos vienen a perturbar la claridad de los acordes. Así por ejemplo ocurre con el Do# en armónico de la doble cuerda en el contrabajo (segundo compás de la Figura N°23), y con la realización del acorde en la guitarra con el quinto grado (Re) en el bajo, lo que da al acorde un color oscuro que perturba la claridad de la tonalidad.

El personaje del Rey Guarén es por lo demás una parodia de Don Francisco, por lo tanto irrumpen en el Tercer Cuadro elementos que buscan imitar las melodías jazzísticas de las “cortinas” típicas de los programas televisivos de los años noventa como Sábado Gigantes:

Fl.

Sax.

G.E.

Cb.

f

Figura N°24: Cortina noventera

El cuarto acorde da lugar al intervalo de 3M característico del color armónico del Cuarto Cuadro:

Figura N°25: Realización armónico-melódica del acorde IV en el Cuarto Cuadro

La tercera mayor se encuentra en la línea de la guitarra y el contrabajo tanto verticalmente como horizontalmente (Sol – Si), igual que la séptima mayor (Si – La#). El acorde de vibráfono, saxo y flauta del tercer tiempo se construye a partir de los mismos intervalos. De esa manera Solb (saxo) + 7M ascendente = Fa (flauta) + 3M descendente = Do# (vibráfono) + 7M descendente = Re (vibráfono). La línea vocal de Uriel es una reescritura de las notas de la guitarra, derivadas, como hemos dicho, de los intervalos del acorde fundamental del Tercer Cuadro.

En el Cuarto Cuadro interviene por otra parte el personaje de la Reina Rata, pensado para una soprano “coloratura”. Como lo amerita el tipo de voz, la escritura para este personaje tiene diversos pasajes que hacen referencia a las coloraturas habituales de la ópera barroca y clásica, nuevamente como una referencia de la obra a los códigos de su propio pasado. Encontramos de esa manera elementos tonales derivados de la escritura específica para este tipo de voz:

to - dos los sín - to - mas son pa - sa - je - - - - - to - ros.

En el Cuarto Cuadro el personaje de la Reina Rata tiene a su vez a cargo un “aria de bravura” en Sol Mayor:

Pan - que - ques de - be co - mer Sa - luz - to.

Figuras N° 26 y 27: coloraturas tonales de la Reina Rata

El color armónico del Quinto Cuadro deriva de las características del quinto acorde. Este se encuentra expuesto íntegramente en el acorde de la guitarra a partir del Mi (en el primer compás de la Fig. N°29). Los demás instrumentos doblan.

Figura N°28: Acorde V sobre Mi en el inicio del Quinto Cuadro

La encadenación es la siguiente: Do + 7M ascendente = Si + 4J ascendente = Mi + 4J ascendente = La + 7M ascendente = Lab.

Figura N°29: Realización armónico-melódica del acorde V en el Quinto Cuadro

La línea horizontal de cada instrumento en el segundo compás del ejemplo se construye a su vez sobre la cuarta justa y la segunda menor, inversión de la séptima mayor. En este caso es la horizontalidad de cada línea la que se construye a partir de la estructura interválica del acorde V independientemente de las demás voces, dando lugar a superposiciones inesperadas.

En el Quinto Cuadro esta armonía cohabita con intervenciones tonales como esta “aria” en estilo clásico de Rafael:

Figura N°30: Aria en Sib mayor de Rafael en el Quinto Cuadro.

La red armónico-melódica melódica del Sexto Cuadro se construye, como

hemos dicho, a partir del sexto acorde de la sucesión.



Figura N°31: Acorde VI sobre Re en el inicio del Sexto Cuadro

El Sib del segundo acorde proviene del intervalo de séptima descendente a partir del La del primero. Este Sib se constituye a su vez como la nota fundamental de una nueva realización del acorde, rodeándose de una quinta justa descendente (Mib) y una quinta justa ascendente (Fa). El Mib se encuentra en la línea vocal de Muriel. El Sol del contrabajo y la guitarra se justifica horizontalmente a partir de una relación de séptima mayor ascendente desde el Lab anterior.

Figura N°32: Realización armónico-melódica del acorde VI en el Sexto Cuadro

En el sexto cuadro vuelve a aparecer el arioso en estilo de Monteverdi que caracteriza a la declamación del Rey Guarén, pues el personaje vuelve a aparecer, generando un retorno a distancia a la manera de un “Leitmotiv estilístico”. Además hay una cita de un Lied de Brahms que hace referencia a la muerte:

The musical score for Figure 33 is arranged in four staves. From top to bottom, they are: Flute (Fl.), Alto Saxophone (Sax. alto), Electric Guitar (G.E.), and Double Bass (Cb.). The music is in 4/4 time and marked 'p' (piano). The Flute part has a slur over a quarter note followed by a half note. The Saxophone part has a slur over a quarter note followed by a half note. The Electric Guitar part has a slur over a quarter note followed by a half note. The Double Bass part has a slur over a quarter note followed by a half note.

Figura N°33: Cita de *O Tod* de Brahms.

Por último, el Séptimo Cuadro se construye a partir de la sexta menor característica del séptimo acorde.

The musical score for Figure 34 is arranged in five staves. From top to bottom, they are: Flute (Flauta), Alto Saxophone (Saxophone alto), Electric Guitar (Guitarra eléctrica), Double Bass (Contrabajo), and Percussion (Percusión). The music is in 4/4 time and marked 'p' (piano). The Flute part has a slur over a quarter note followed by a half note. The Saxophone part has a slur over a quarter note followed by a half note. The Electric Guitar part has a slur over a quarter note followed by a half note, with the instruction 'palanca ad lib.' above it. The Double Bass part has a slur over a quarter note followed by a half note, with the instruction 'arco' above it and 'p dejar sonar' below it. The Percussion part has a slur over a quarter note followed by a half note, with the instruction 'Vib con pedal' above it.

Figura N°34: Realización armónico-melódica del acorde VII en el Séptimo Cuadro

Los intervallos característicos del séptimo acorde dan lugar a las notas del acorde inicial del Séptimo Cuadro:



Figura N°35: Intervalos característicos del séptimo acorde en el inicio del Séptimo Cuadro

Así, entre Do y Lab tenemos una sexta menor, entre Lab y Sol una séptima mayor, entre Sol y Mib nuevamente sexta menor, y entre Mib y Re, nuevamente séptima mayor. Como podemos ver en la Figura N°34, la realización horizontal de la línea melódica de cada instrumento se desarrolla también a partir de la sexta menor y la séptima mayor constitutiva del séptimo acorde.

En el Séptimo Cuadro aparece además el lenguaje tonal derivado de la prosodia litúrgica, como el que podemos apreciar en la Figura N°13

Las irrupciones de tonalidad en sus distintos estilos se integran en el entramado armónico construido por la sucesión de acordes que determina la estructura general de la obra. Estos acordes otorgan a la estructura de la obra una direccionalidad armónica que se dirige desde una armonía muy cerrada y disonante, hacia una armonía hecha a partir de intervalos abiertos cada vez más consonantes. La línea descendente de siete notas que da lugar a la estructura interválica de los acordes se encuentra por lo tanto contrarrestada por el ascenso armónico de lo disonante a lo consonante, de la oscuridad a la luz, figuralismo de la ascensión y la búsqueda del grupo espiritual que describe el libreto.

VII.5 Intertextualidad (caracteres de lugar común y humor)

En concordancia con la idea de la hibridación, la intertextualidad es uno de los principios más importantes de la obra. Existen referencias de distintos tipos: a otros estilos musicales, a otras artes, a la cultura del público operático y a la cultura de masas. Como hemos dicho, la intertextualidad es una herramienta del “jugar a ser” que sirve para referirse a una contingencia, a un contexto histórico y cultural, tomando distancia de la propia obra. De ese distanciamiento surge muchas veces el humor como resultado de la relación siempre dinámica entre lo local y lo universal.

Podemos decir que la obra juega permanentemente con “lugares comunes” provenientes de distintos ámbitos para dar lugar a una relación directa con el auditor. Para hablar de cada caso utilizaremos nuevamente las categorías de Corrado.

Dentro del área intrasemiótica, aquella que engloba los diálogos con otras obras o estilos provenientes exclusivamente del lenguaje musical, podemos mencionar:

1. Cita de materiales generadores o de esquemas formales.

Dentro de esta categoría podemos mencionar distintos tipos:

a) Estructura armónica tonal: como hemos dicho, la estructura armónica de la obra derivada de la sucesión de siete acordes se ve interrumpida por múltiples intervenciones de música tonal en distintos estilos. En ese caso, la estructura armónica de dichos pasajes tonales deriva directamente de la estructura armónica tradicional del estilo. Así, por ejemplo, en el Aria de Rafael del Segundo Cuadro (Figura N°6) tenemos una estructura armónica idéntica a una forma sonata de dimensiones reducidas:

I (FaM) – V (DoM) = exposición

VI (Rem) – II (SolM) – V (DoM) = Desarrollo modulante

I (FaM) – I (FaM) = reexposición

Esta estructura armónica de tipo sonata reducida es típica, por ejemplo, de la forma canción de Haydn.

b) Acompañamiento tipo “bajo de Alberti”: este tipo de acompañamiento se constituye por una realización horizontal repetitiva de los acordes en el bajo (arpeggio). La encontramos abundantemente como acompañamiento para arias y duetos en la opera italiana del siglo XIX, por ejemplo en Verdi (*La donna è mobile*, “Brindis” de *La Traviata*). Puede considerarse material generador, pues entrega a la estructura musical una direccionalidad rítmica y armónica:



Figura N°36: ejemplo de acompañamiento tipo “Alberti” en el Primer Cuadro

c) Fuga: la fuga aparece en el Séptimo Cuadro (Figura N°12). Puede considerarse un material generador en la medida que es un tipo de escritura del cual se deriva una estructura reconocible independientemente del estilo.

d) Tipo de escritura vocal: este tipo de cita busca referirse, a través de lugares comunes, a los géneros vocales arquetípicos de la historia de la ópera.

- Aria: forma vocal donde se desarrolla la voz en su dimensión melódica. Su función dentro de la dinámica dramática es la de comentar la acción o ser expresión de un sentimiento: amor, ira, celos, etc. (Ver, por ejemplo, Fig. N°6)

- Aria de Bravura: tipo de aria que expresa la ira o la fuerza de carácter de un determinado personaje. En la presente obra se utiliza para el personaje de la Reina Rata en el Cuarto Cuadro (Ver Fig. N°27)

- Arioso: tipo de escritura derivada de la declamación del texto. Se caracteriza por su forma abierta y su carácter generalmente silábico. Es el tipo de escritura más común en la ópera desde Wagner. Su función es hacer avanzar la dramaturgia a través del diálogo.

- Recitativo: forma de diálogo cantado típico de la ópera barroca y clásica. En esta obra el recitativo se encuentra siempre como una referencia a un estilo histórico particular (ver Fig. N°11).

- Dueto: el dueto de amor, generalmente entre tenor y soprano, es un arquetipo de la ópera tradicional. En Saluzto encontramos varios ejemplos, entre Uriel y Rafael, y entre Uriel y Saluzto:

Figura N°37: dueto de amor entre Rafael y Uriel en el Quinto Cuadro

- Ensemble de voces femeninas: este tipo de escritura busca referirse a la que utiliza Wagner para caracterizar a las Hijas del Rin en *El oro del Rin* y *El ocaso de los dioses*, o a las “Damas-Flor” en *Parsifal*:

Figura N°38: escritura tipo “hijas del Rin”

2. Cita de materiales.

Dentro de esta categoría podemos mencionar dos aspectos de la obra:

a) Carácter híbrido del conjunto instrumental: cada instrumento presente tiene la particularidad de pertenecer al universo sonoro de la música académica y a la vez a aquél de la música popular o de masas. Así, saxo, guitarra eléctrica, contrabajo, percusión y flauta, tienen, a partir de su propia historia, la capacidad de referirse a universos sonoros diferentes, todos presentes en la opereta *Saluzto*:

Flauta = música contemporánea, jazz, rock progresivo, solista habitual en la literatura operática.

Saxo = música contemporánea, jazz, música de programa de televisión de los años ochenta y noventa, música de ascensor, estilo neoclásico.

Contrabajo = música contemporánea, jazz, música clásica.

Guitarra (eléctrica) = música contemporánea, jazz, música popular (distorsión rock, delay, efectos de pedalera, palanca), música de programa de televisión de los años ochenta y noventa, prima hermana de la cuerda pulsada presente en la ópera barroca.

Percusión = música contemporánea, jazz, música latinoamericana.

Esta particularidad del conjunto instrumental es particularmente explícita al final del Tercer Cuadro, cuando se superpone el lenguaje barroco presente en la flauta y la guitarra, con el jazz característico de percusión (platillo), saxo y contrabajo (ver Fig. N°51).

La electrónica participa también de este universo heterogéneo mediante la difusión de obras del repertorio operático deformadas a través de un tratamiento que las hace a veces reconocibles, otras las presenta como una masa sonora con un color particular vagamente reconocible, las fragmenta, filtra, etc.

Como hemos dicho, la elección de un determinado medio instrumental se refiere obligatoriamente a la historia de dicho instrumento. De esa manera, utilizar un determinado instrumento en la composición actual es siempre una intertextualidad: siempre se refiere al contexto histórico de la creación de dicho instrumento.

b) Referencia a un tipo de voz de cada cantante: cada rol principal está destinado a un tipo de voz operática que funciona como un arquetipo, un lugar común del género, dando lugar a un humor que viene de la descontextualización de elementos reconocibles. De la misma manera, el tipo de voz de cada cantante determina el tipo de escritura que se le asigna:

- Reina Rata: soprano coloratura (ver Fig. N°26 y 27). La coloratura aparece siempre como una referencia a un tipo de voz específico de la tradición operática

Rafael en el Segundo y en el Quinto Cuadro (ver Fig. N°6 y 30).

- Estilo Verdi: busca referirse al estilo de Verdi en su aspecto más ligero. Es el caso del aria de Saluzto en el Primer Cuadro (ver Fig. N°21 y 36).

- Estilo Wagner: es el ya mencionado caso de la escritura que busca referirse al tratamiento vocal de las Hijas del Rin en el Cuarto Cuadro. En concordancia con esa idea, la armonía de dicho pasaje busca acercarse al estilo modulante de Wagner (ver Fig. N°38).

- Jazz: surge del arquetipo de cortina de programa de televisión de los años ochenta y noventa. Se presenta sobre todo en el Tercer Cuadro. Por ejemplo:

The image shows a musical score for a jazz TV commercial. It consists of five staves. The first four staves are for Flute (Fl.), Saxophone (Sax.), Guitar (G.E.), and Double Bass (Cb.), all marked with a dynamic of *f* (forte). The fifth staff is for Percussion (Perc.), labeled 'batería', also marked with *f*. The music is in 4/4 time and features a strong, driving rhythm with a syncopated pattern in the percussion part.

Figura N°40: cortina televisiva jazzera

- Rock: esta escritura se caracteriza por la simplicidad y la monotonía rítmica del tipo de acompañamiento característicos del rock cantado. Podemos mencionar el siguiente ejemplo del Cuarto Cuadro:



Figura N°41: escritura tipo rock

4. La autocita: dentro de la autocita podemos mencionar la utilización del *Leitmotiv*, es decir de motivos recurrentes que se relacionan con una idea o con un personaje de la obra, y vuelven a distancia cada vez que a ellos se hace mención. Numerosos son los ejemplos en la obra. El “Motivo” recurrente puede ser a veces un “género” recurrente o un “estilo” recurrente, es decir, un tipo de escritura, más que un motivo en particular, que se refiere al pasado de la propia obra. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la prosodia que caracteriza el personaje del Rey Guarén, que aparece en el Cuadro III y el Cuadro VII. Hay también auto-cita en el regreso de Rafael en el Quinto Cuadro que significa un retorno del *Leitmotiv* que lo caracteriza (compás 40). Por último, debemos mencionar que en el Séptimo Cuadro hay una recapitulación de toda la obra a través de una cita a cada uno de los movimientos anteriores.

5. La cita propiamente dicha: a lo largo de la obra, numerosos son los ejemplos de citas o referencias textuales a obras de otros compositores. Este procedimiento tiene como objetivo generar una red intertextual que haga eco en la cultura del auditor operático:

- Tercer Cuadro: Cita del *Orfeo* de Monteverdi, particularmente de la escena en que Orfeo se enfrenta a Caronte rogándole que lo deje atravesar con él el río para acceder al mundo de los muertos. De esa manera, el descenso de Saluzto al País de los Guarenes se presenta, según el principio de la parodia, como una referencia al descenso de Orfeo. Las citas al *Orfeo* de Monteverdi se encuentran en los compases 12-11:

Figura N°42: Cita del *Orfeo* de Monteverdi

Has de sa-ber que soy Sa luz

Y en los compases 27-31 y 65-68:

Figura N°42: Segunda cita al *Orfeo* de Monteverdi

- Cuarto Cuadro:

Cita de un aria de *Giulio Cesare* de Haendel (ver Fig. N° 27), es el aria de bravura de la Reina Rata.

Cita de *Parsifal* de Wagner, que busca parodiar el carácter místico de las palabras de la Reina Rata:

tu ma-gia u-ne los cuer-pos que se-pa-ró el o-di-o.

Figura N°43: cita al tema del Grial de Parsifal (compás 108-109)

Cita del himno de Chile:



Figura N°44: cita del himno de Chile (c.76-77 y 97)

Cita de la Oda a la alegría de Beethoven, en la promesa de la Reina Rata de un futuro mejor:



Figura N°45: Oda a la alegría de Beethoven (c.99)

Cita al recitativo de la novena sinfonía en el contrabajo:



Figura N°46: recitativo Novena en el contrabajo (c. 150-151)

- Sexto Cuadro:

Regreso de la cita de Monteverdi, en concordancia con el regreso del personaje del Guardián del Portal.

Cita del Lied *O Tod* de Brahms (ver Fig. N°33)

En el aria intersemiótica, es decir la referencia a otras artes podemos mencionar la interdisciplinariedad inherente al proyecto dramático de la obra. En el libreto se hace referencia a la cultura de masas a través de distintos elementos:

- Televisión: el Guardián del Portal es una parodia de Don Francisco
- Cultura consumista: la secta quiere arrojar “el oro de la bóveda del Costanera Center” al río Mapocho
- Cultura guachaca: referencia al guarén gigante que se le aparece a Saluzto.

El libreto genera por lo tanto un humor a través de la referencia a lo local dentro de un contexto artístico cuya vocación es habitualmente universal (recordemos que la primera ópera chilena, *La Florista de Lugano*, está escrita en italiano y no hace referencia alguna a lo local).

La puesta en escena también es un tipo de intertextualidad intersemiótica. En ella, se detallan gestos relacionados con la cultura de masas. Así, por ejemplo con el baile en estilo Hip-Hop que deben ejecutar los cantantes en el Séptimo Cuadro:

♩ = 60 *Mientras recitan, todos los personajes realizan una coreografía estilo danza hip hop*

Reina Rata
Sofía
Uriel
Muriel
Tenor
Saluzto
Dos Policías

hablado *pp*
Se ño ras y Se ño -res Ya ca-síhe-mos lle-ga-do'al fi-nal

hablado *pp*
Se ño ras y Se ño -res Ya ca-síhe-mos lle-ga-do'al fi-nal

hablado *pp*
Se ño ras y Se ño -res Ya ca-síhe-mos lle-ga-do'al fi-nal

hablado *pp*
Se ño ras y Se ño -res Ya ca-síhe-mos lle-ga-do'al fi-nal

hablado *pp*
Se ño ras y Se ño -res Ya ca-síhe-mos lle-ga-do'al fi-nal

hablado *pp*
Se ño ras y Se ño -res Ya ca-síhe-mos lle-ga-do'al fi-nal

hablado *pp*
Se ño ras y Se ño -res Ya ca-síhe-mos lle-ga-do'al fi-nal

Figura N°47: baile hip-hop en la puesta en escena

También podemos incluir en esta categoría al Video de Füss que muestra el Rey Guarén al grupo religioso en el Sexto Cuadro, hecho a partir de las técnicas de video-arte aprendidas durante la realización de *La Patria Libre*.

De la misma manera participa de la intertextualidad intersemiótica la electrónica en tiempo real a través de Pure Data.

VII.6 Arquetipos dramáticos

Dentro del juego intertextual de la obra, existen numerosas referencias a personajes o situaciones dramáticas arquetípicos trasladados a una realidad local. De esa transposición de lo universal a lo local surge un humor que responde al análisis de Marx según el cual la historia siempre se repite, pero lo que una vez fue trágico se presenta la segunda vez necesariamente como una comedia, una farsa. Esta idea tiene que ver con la imposibilidad de la conciencia (retomando la terminología de Hegel) de volver a alienarse en un mundo del que se sabe autora: el mundo aparece como una simulación y ya nunca podrá volver a percibirse con la seriedad de lo real. Así, el libreto de *Saluzto* está construido en base a personajes que funcionan como arquetipos mitológicos. Su doble función es la de ser y no ser, es decir de representar su rol y a la vez distanciarse de él. Siguiendo los arquetipos dramáticos mencionados por Christopher Vogler en *El viaje del escritor*, podemos describir los siguientes:

- El héroe: en esta obra, Saluzto es el héroe, el personaje principal que recibe la llamada para iniciar un viaje a través del cual espera abandonar su realidad ordinaria y acceder a una verdad superior enfrentándose a la muerte. El heroísmo de Saluzto expresa de esa manera la inevitable condición híbrida del ser humano, su llamado a ir más allá, a buscar cambiar el mundo en un proyecto siempre desmesurado y siempre destinado al fracaso. Sin embargo, Saluzto es también un anti-héroe, pues en algunos momentos particularmente críticos es incapaz de actuar, dejando que otros tomen la iniciativa.

- La heroína: la compañera de Saluzto, Uriel, responde en esta obra al arquetipo de la heroína. En numerosos pasajes Uriel se presenta como decidida, más incluso

que el propio Saluzto, a llegar hasta las últimas consecuencias en el viaje que han iniciado. Es ella, finalmente, la que asume la responsabilidad en los momentos de debilidad de Saluzto. Así, Uriel es siempre un personaje que actúa, incluso en los momentos críticos.

- El mentor: el mentor es el personaje que guía de alguna manera al héroe. En este caso se trata del Rey Guarén. Sin embargo, la condición de mentor de dicho personaje se revela al final de la obra, pues inicialmente se percibe como un personaje amenazante, a la manera de Sarastro.

- El Guardián del umbral: El guardián del umbral es el personaje que se interpone entre el héroe y su objetivo, poniéndolo a prueba. Así, el héroe deberá superarlo resolviendo un acertijo. En *Saluzto* este arquetipo lo cumple el Guardián del Portal que obliga, cual esfinge, a Saluzto a responder a sus preguntas y pone una serie de obstáculos ridículamente burocráticos a su objetivo.

- El heraldo: el heraldo es un mensajero que llega para anunciar al héroe (en este caso a la heroína) la llegada de un cambio y entregarle una nueva misión, alertando de la llegada de cambios y aventuras. En *Saluzto* este personaje arquetípico está representado por la Reina Rata, que da un mensaje de motivación a Uriel y entrega a Saluzto su máscara de chancho. La Reina Rata es sin embargo también un personaje ambiguo, pues a pesar de querer ayudar a Uriel, finalmente le roba sus provisiones, y demuestra nulo interés en Saluzto.

- La figura cambiante: en *Saluzto* encontramos también el arquetipo del personaje ambiguo o cambiante en la figura de Uriel, pues ella introduce la duda en el espectador en la ambigüedad de su relación con Rafael. Finalmente, sin embargo, Uriel se decide por el lado de Saluzto, siendo en ese afán aún más fanática que el propio líder.

- El antagonista: en una obra dramática pueden haber múltiples figuras de antagonista, aquellos personajes cuya vocación parece ser la de desafiar al protagonista. En *Saluzto* encontramos principalmente a Rafael, quien desea a Uriel, pero también al Rey Guarén y a la Reina Rata que parece despreciarlo.

Encontramos también en esta obra situaciones dramáticas arquetípicas que funcionan como referencias a lugares comunes. El primer arquetipo se presenta en el viaje mismo de Saluzto y sus discípulos al País de los Guarenes, especie de viaje iniciático desde una realidad ordinaria hacia lugares asombrosos en busca de un objetivo superior, viaje a través del cuál los protagonistas de la historia encontrarán seres sobre naturales y arriesgarán sus propias vidas. El principal modelo de este viaje en una obra musical es sin duda el *Orfeo* de Monteverdi. Sin embargo, más allá de esta referencia general a un arquetipo dramático existen en la obra situaciones precisas que funcionan como recuerdos de lugares comunes transpuestos a una realidad local.

La Esfinge

Del mito griego de la Esfinge de Tebas surge una situación dramática arquetípica: aquella del enigma que el héroe debe contestar al Guardián del Umbral para lograr su objetivo. A partir del primer ejemplo de Edipo, esta situación se ha replicado en numerosas obras. En la ópera encontramos un ejemplo en *Turandot* de Puccini (1926), en la cual el príncipe Calaf debe responder a las tres preguntas de la princesa Turandot para casarse con ella o de lo contrario ser decapitado (si responde mal). En *Saluzto* encontramos esta situación dramática arquetípica en el Tercer Cuadro (entre los compases 69 y 119), cuando, antes de entregarle la llave de la Bóveda Santa a Saluzto, el Guardián del Portal lo hace pasar una prueba que consiste en dos series de tres preguntas. En la presente obra, sin embargo, distintos elementos hacen al auditor percibir la distancia entre la situación arquetípica y la que se le está presentando: en primer lugar, el contenido de las preguntas que involucran a la realidad cotidiana del auditor (haciendo referencia a, por ejemplo, Jaime Guzmán y las Isapres). En segundo lugar, la transformación de esta situación dramática en un concurso televisivo y la relación evidente entre el Guardián del Portal y Don Francisco, dando cuenta de la trascendencia de la televisión para la construcción de una identidad cultural en Chile. De esta transformación surgen elementos musicales cargados de humor como la presencia de “cortinas” televisivas *jazzeras* como aquellas de los programas de televisión de los años noventa y la presencia de un bajo sincopado durante el momento del “concurso” sacado directamente de la observación de uno de estos concursos en el

proceso de composición.

La entrada al inframundo

Tal como Orfeo debe enfrentarse a Caronte antes de acceder al Averno en el *Orfeo* de Monteverdi, nuestro héroe ha enfrentarse al Guardián del Portal en su aventura. Esto ocurre al inicio del Tercer Cuadro. Como un guiño a la cultura operática del auditor, la entrada de Saluzto al País de los Guarenes está llena de referencias musicales al *Orfeo*. Así, por ejemplo se entiende la tonalidad repentina que abre el tercer cuadro (sol m), y las cadencias plagales características de la música del renacimiento (compás 4-5). El gran melisma de Saluzto al presentarse es una clara referencia a los melismas de Orfeo (encontramos la misma escritura de ritmos con punto y los mismos tipos de trinos y adornos) cuando intenta conmovier a Caronte. La frase entre los compases 27 y 30 es una cita textual del enfrentamiento entre Orfeo y Caronte, pero a un pulso acelerado. Es también en este contexto que se vuelve relevante la presencia de instrumentos distintos a aquellos de la referencia original. De esa manera la instrumentación misma se transforma en un medio de distanciamiento.

La aparición del mensajero del más allá

La aparición de un ser sobrenatural que viene a entregar un mensaje a un ser humano elegido es una constante en distintos relatos mitológicos y religiosos a lo largo de la historia. En el caso de la ópera podemos mencionar, por ejemplo, la aparición de Venus a Tannhäuser en la obra de Wagner, la aparición del Hada Madrina en *La Cenicienta* de Jules Massenet (obra basada en el cuento de Charles Perrault), o la aparición de Mefistófeles a Fausto en las adaptaciones operáticas de la obra de Goethe. En Saluzto, esta situación dramática arquetípica se reproduce en el Cuarto Cuadro cuando a Uriel se le aparece la Reina Rata. El rol de la Reina Rata está pensado específicamente para una soprano coloratura (como podemos ver, por ejemplo, en los compases 19-20 del Cuarto Cuadro), tipo de voz cuyo registro y agilidad buscan dar cuenta del carácter sobrenatural del personaje, un poco a la manera de la Reina de la Noche en *La Flauta Mágica*. Por otra parte, el discurso de la Reina Rata está también lleno de lugares comunes y de referencias

culturales locales en la forma de citas, por ejemplo, al Himno Nacional de Chile y a la Oda a la Alegría de Beethoven. En ambos casos, la referencia textual se traduce en una cita musical de las obras a cuyo texto se hace referencia. El Himno de Chile aparece citado, por ejemplo, en las voces y la percusión en los compases 96-97. La Oda a la Alegría se encuentra en el contrabajo en el compás 88 y en las voces en los compases 99-100. De esta manera, tanto el personaje en su carácter arquetípico, así como la situación dramática, el contenido del texto y la música, forman parte de la red intertextual que sitúa al auditor en un contexto reconocible dando lugar a un distanciamiento en el que la realidad parece filtrarse en la ficción.

El juicio

El juicio es un arquetipo dramático que podemos encontrar abundantemente tanto en la literatura por ejemplo en (*Los Hermanos Karamazov* de Dostoïevsky) como en el teatro y la ópera (por ejemplo en *Auge y caída de la ciudad de Mahagony* Brecht y Weill). En la presente obra, el juicio se inicia contra Rafael luego de que éste intenta seducir a Uriel, la mujer de Saluzto en el Segundo Cuadro. Tanto la absurda falta de gravedad del crimen como la grandilocuencia del juicio propiamente tal forman parte de los elementos que dotan a esta escena de un carácter grotesco y cómico. La música (desde el compás 52) participa de este carácter mediante una especie de marcha solemne y repetitiva a la manera de la ceremonia del Grial de la ópera Parsifal que sirve de tela al despliegue de la voz acusadora de Saluzto, que, en su incredulidad afirma “hasta a un banquero se le revuelve el alma”.

La oración

Otro arquetipo dramático recurrente es aquél del rezo o la oración que un personaje, en un momento de particular dificultad, eleva a una divinidad. Podemos mencionar los ejemplos del Ave María de Desdémona en el cuarto acto de Otello (Verdi) o la famosa aria *Vissi d'arte* de Tosca (Puccini). En Saluzto el rezo se encuentra en el Credo al final del Primer Cuadro, especie de deformación monstruosa del Credo cristiano, imagen de las creencias delirantes del grupo.

El apuñalamiento

Una de las escenas más recurrentes y caricaturizadas de la ópera es el apuñalamiento que pone fin de a una relación amorosa traicionada. Los casos son tantos que casi no es necesario dar ejemplos, aunque igualmente podemos citar, entre muchos otros, la muerte de Carmen a manos de José en la obra de Bizet, o la muerte de Nedda asesinada por Canio en *I Pagliacci* de Leoncavallo. En nuestra obra, el apuñalamiento se encuentra en el Quinto Cuadro, cuando Uriel, cegada por su deseo de cumplir el objetivo de Saluzto asesina a Rafael que intenta impedirlo. Se da de esta manera una inversión de la situación dramática arquetípica en la medida en que en este caso no es la traición la que motiva el asesinato sino la presencia de un amor no deseado que se percibe como un obstáculo para el cumplimiento de un objetivo superior. Esta contradicción se expresa también en la estructura musical, pues el asesinato viene justo después del dúo de amor entre Uriel y Rafael (desde el compás 103). El sub-género arquetípico del “dúo de amor” funciona por lo tanto en este caso como una referencia contradictoria que juega con la expectativa del auditor al mismo tiempo que con aquella del personaje engañado (Rafael) que se siente formar parte de un momento de realización amorosa, lo que se expresa en el *parlato* del compás 114 donde Rafael valora “el momento” que le toca vivir con Uriel, es decir el propio dúo, mirando desde afuera su propio personaje.

En cada uno de los casos anteriormente mencionados podemos hablar de una hibridación de situaciones arquetípicas a través de la presencia de elementos discordantes que sitúan a la ficción en una realidad concreta. La hibridación se produce de esa manera desde el momento en que la situación esperada y el lugar común se presentan ligeramente distorsionados, ligeramente adaptados a nuestra propia realidad, dando lugar a una extrañeza que da cuenta de la des-adecuación de la que habla Mauricio Barría: la ficción y el relato, así como la realidad, nunca son realmente lo que se espera que sean, de la misma manera que el hombre, por su esencia híbrida, es imposible de definir según ideales abstractos.

VII.7 Escritura instrumental

De manera análoga al tratamiento de las voces a partir de arquetipos vocales reconocibles, el tratamiento de los instrumentos está también pensado desde la necesidad de comunicar con el auditor no especialista. De esa manera, cada instrumento es utilizado básicamente según sus posibilidades inherentes, es decir, no fue la búsqueda de nuevas sonoridades instrumentales que motivó la escritura instrumental. Algunas técnicas extendidas se utilizan a lo largo de la obra, sobre todo como una manera de ensuciar la tonalidad cuando ésta se presenta. Tal es el caso, por ejemplo, del ruido de una uñeta sobre el entorchado o de la utilización de un pedazo de vidrio sobre las cuerdas de la guitarra:



Figura N°48: técnica extendida sobre la guitarra para ensuciar la tonalidad

Participan de la misma manera los armónicos del contrabajo (ver Fig. N°23, segundo compás).

La tonalidad se encuentra además oscurecida en distintas partes por una realización poco habitual de los acordes (inversiones o registros poco habituales) que perturban ligeramente la claridad de la armonía dando lugar a una extrañeza que refleja la idea de estar abordando formas del pasado.

El propio carácter híbrido del conjunto instrumental, del que ya hemos hablado con relación a la intertextualidad, produce una extrañeza en la referencia a estilos operáticos del pasado, un poco a la manera de la orquestación de Kagel en su película *Ludwig Van*. Así, por ejemplo, la presencia de un saxo basta en gran medida para producir un distanciamiento con relación al modelo en el aria verdiana de Saluzto del primer cuadro (ver Fig.21 y 36)

Por otra parte, se busca dar a cada instrumento la posibilidad de expresarse

según su propia naturaleza. De esa manera, cada uno tiene pasajes solo, en los cuales se desarrolla un tipo de escritura típico del instrumento:

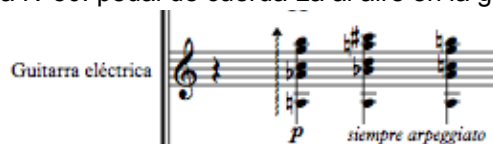


Figura N°49: solo de contrabajo (llave de fa)

En la Figura N°49 podemos apreciar que el solo de contrabajo del Cuarto Cuadro se encuentra en el registro expresivo del instrumento, principalmente sobre la primera cuerda, dando lugar a una escritura idiomática cercana a aquella de las obras para contrabajo de Koussevitsky.

Por último, debemos mencionar que la factura instrumental (sobre todo en el caso de la guitarra y el contrabajo, los instrumentos que yo sé tocar) determina muchas veces la realización armónica. Así ocurre por ejemplo con los pedales de cuerdas al aire de la guitarra o el contrabajo. En el siguiente ejemplo del inicio del Segundo Cuadro, el La natural de la quinta cuerda de la guitarra al aire, permanece como un pedal armónico dentro del contexto de la armonía derivada del tercer acorde de la sucesión estructural ya mencionada:

Figura N°50: pedal de cuerda La al aire en la guitarra



Algo similar ocurre con el Si natural en el inicio del Cuarto Cuadro:

Figura N°50: pedal de cuerda Si al aire en la guitarra

El principio general de la escritura instrumental fue por lo tanto aprovechar las potencialidades inherentes a la factura de cada instrumento, evitando transgredirlas. Esta idea tiene dos fundamentos estéticos: primero, generar una cercanía con el público no especialista, y segundo, establecer una comunicación fluida con el intérprete. Mucho se habla de la falta de preparación de los intérpretes para ejecutar música contemporánea. Esta crítica es sin duda válida y pertinente, sin embargo, pensamos que también forma parte del oficio del compositor el saber sacar provecho de las posibilidades de cada instrumento sin transgredir el aprendizaje del instrumentista.

Dentro de ese respeto del oficio creativo del intérprete se integran en esta obra distintos pasajes de aleatoriedad controlada. Esta técnica de escritura sirve además para generar una libertad en la superposición rítmica muy difícil y desagradable de conseguir mediante la notación tradicional. Tal es el caso, por ejemplo del final del Tercer Cuadro:

The musical score consists of five staves. The first staff is for guitar (♩=60, con la guitarra). The second staff is for double bass (♩=86, con el contrabajo), marked *pp*. The third staff is for flute (♩=60, con la flauta), marked *mf* and *sim.*. The fourth staff is for saxophone (♩=86, con saxo), marked *pp* and *pizz.*. The fifth staff is for jazz battery (♩=86, batería jazz), marked *p*. There are also electronic elements marked *ppp*. The score includes various performance instructions such as "reguladores ad lib.", "Fade out, al final aire", "Fade out, al final apañar", and "Fade out, al final frotar el platillo con la baqueta". A box at the bottom contains the following text: "Patch 4 fade out / Patch 1 / sample 5 in y cresc. Patch 6 sample 5 fade in y cresc." The piece ends with a *fff* *Attacca* marking.

Figura N°51: aleatoriedad controlada al final del Tercer Cuadro

VII.8 Medios electrónicos

El funcionamiento de la electrónica se explica con detalle en la partitura de

la obra. Está basada en una serie de parches del programa Pure Data. Como ya hemos dicho, la electrónica participa de la intertextualidad a dos niveles. Primero en la difusión de obras del repertorio operático tradicional deformadas que se alejan o se acercan del original dando lugar a una dinámica reconocible – irreconocible.

Por otra parte, la electrónica funciona como una ampliación del espacio de la escena a un espacio irreal e infinito, donde el cuerpo humano se ve desprovisto de su materialidad espacial y se libera de la aparente unidimensionalidad de lo real. Así ocurre, por ejemplo, con la modulación de anillo, o el Delay aplicado a las voces en distintas partes de la obra. A través de la electrónica se niegan y se transforman los principios estéticos de la ópera tradicional según Luigi Nono:

- 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.¹⁰⁹

A través de la estereofonía, el espacio de la sala y del escenario se encuentran unidos en una espacialidad irreal. La relación “veo lo que escucho y escucho lo que veo” se encuentra asimismo fuertemente perturbada por la presencia en la electrónica de sonidos instrumentales modificados.

109 Nono (1985) « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », *Contrechamps*, 4, p. 224 (nuestra traducción).

VIII. A modo de conclusión

En el comienzo del presente trabajo planteamos la pregunta de las características que podría tener una dramaturgia musical pensada desde Chile. A partir de una reflexión en torno a la obra de arte, planteamos la idea de la creación como una “conversación” con el otro que re-define la realidad. De esa idea surgió a su vez la conciencia de la necesidad de toda obra de referirse a un contexto dado. Luego, planteamos la idea de la “conciencia híbrida”, es decir la conciencia de la propia libertad, como la esencia misma del ser humano, y en última instancia la conciencia de la imposibilidad filosófica de ser en-sí. Hablamos así de la hibridación como una manera de adaptarse a la realidad que nos rodea, siendo conscientes de la relación siempre dinámica entre lo local y lo supuestamente universal. A partir de su propia historia, la dramaturgia musical se nos presentó entonces como un género híbrido por excelencia, encontrando de ello el mejor ejemplo en la construcción de la ópera *Wozzeck*. En ese contexto, planteamos la idea de la intertextualidad como una característica esencial de la dramaturgia y, a la vez, como una herramienta expresiva de la conciencia híbrida, al situar a la propia obra con relación a un contexto dado. Retomando así el hilo de la contingencia de la obra de arte, hablamos luego de la modernidad como un era de la conciencia del fin de la trascendencia, lo que Nietzsche denominó la “muerte de Dios”, y a partir de ahí, de la “sensibilidad del ocaso” que caracteriza en muchos casos al arte moderno. Nuestra reflexión se centró entonces en el humor como una herramienta expresiva. Partiendo del pensamiento de Hegel del humor como etapa final de un tipo de realización del espíritu, analizamos a través de ejemplos la manera del humor de constituirse como un distanciamiento con relación a la propia obra en el arte del siglo XX, y de cómo el humor era muchas veces un “jugar a ser” retomando la idea de Sartre.

Así, finalmente hemos descrito, a través de una especie de bitácora de los años de aprendizaje del magister en composición, cómo hemos integrado estas ideas en una expresión híbrida a través del humor, de la intertextualidad, de la escritura vocal e instrumental, y del videoarte.

IX. Bibliografía

ADORNO, Theodor. 1962. « Ópera », traducido del alemán al francés en revista *Contrechamps*, 4, 1985, 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), p.60-66. Consultado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13836>

ARISTÓTELES. Poética (19b 24-26)

ARTAUD, Antonin. 2004. Le Théâtre et son Double, en Oeuvres, E. Grossman (éd), Paris, Gallimard.

ARTAUD, Antonin. 1961, « Carta a André Gide », en Obras completas de Antonin Artaud, t. II, Paris, Gallimard.

BALL, Hugo. 1916. Manifiesto dadaísta.

BARRÍA, Mauricio. Dramaturgia y Sonido. El texto dramático desde la catástrofe del relato. En: [Pensar el / trabajar con/] sonido en espacios intermedios. Santiago, Chile. Ediciones Departamento de Artes Visuales.

BAUDRILLARD, Jean. 1993. La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos. Barcelona, Anagrama.

BERMAN, Marshall. 1989. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Tercera Edición. Buenos Aires, Siglo XXI de España Editores.

BRETON, André. 1940. Anthologie de l'humour noir. Paris. Sagitaire.

BRETON, André. 1969. Dictionnaire abrégé du Surréalisme. Rennes. Corti.

BRETON, André. 1924. Manifiesto Surrealista

BURKHOLDER. 2006. Historia de la música occidental. Madrid, séptima edición. Alianza.

CARRERE, Emmanuel. 2017. Entrevista con el diario El País (España). 25 de noviembre de 2017,
https://elpais.com/cultura/2017/11/21/babelia/1511284377_249375.html

CERCAS, Javier. 2017. La novela es un género degenerado. La Tercera Verdad. Revista Calle del Orco.

DALHAUS, Carl. 1997. La idea de la música absoluta, París. Contrechamps,

DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. 2008. Técnica vocal y retórica de los afectos en el hermetismo espiritualista del siglo XVII. *Criticón*, 103-104.

ESSLIN, Martin. 1966. El teatro del Absurdo. Barcelona. Seix Barral.

FREUD, Sigmund. 1970. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Frankfurt, Fischer. Traducción de Caroline Surmann.

FUBINI, Enrico. 2005. La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Madrid. Alianza Editorial.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1997. Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, junio, año/vol. III, número 005, Universidad de Colima, México.

GENETTE, Gérard. 1982. Palimpsestes, la littérature au second degré. Paris, Editions du Seuil.

HARNONCOURT, Nikolaus. 1984. Le discours musical. Paris, Gallimard.

HEGEL. 2001. Esthétique, Québec, libro digital editado por Daniel Banda.

HOFFMANN, E.T.A. 1986. Fantasías a la manera de Callot. Madrid. Anaya.

HUYNH, Pascal. 1993. Kurt Weill, de Berlin à Broadway. Paris, Editions Plume .
Originalmente publicado en *Bekanntnis zur Oper. Jahrbuch 1926 der Universal Edition*, Viena, 1926.

JARA, Isabel. 2012. Revista Chilena de Literatura (81) Consultado de
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/18733/45091>

LAJOINIE, Vincent. 1985. Erik Satie. Paris. L'âge d'homme.

LIPOVETSKY, Gilles. 2003. La era del vacío. Barcelona. Anagrama.

MARTÍNEZ ULLOA, J. 2003. Inevitabilidad de la mezcla: una estrategia para “ser” y
“parecer”. *Revista Musical Chilena* , 57 (199) , p. 80. Recuperado de
<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12229/12579>

MATURANA, Humberto. 2000. El sentido de lo humano. Santiago, Dolmen Ediciones.

MENÉNDEZ TORRELLAS, Gabriel. 2013. Historia de la ópera. Madrid, Akal.

MONTEVERDI, Claudio.2007. *Il Combattimento di tancredi e Clorinda*. Madrigali Guerrieri e Amorosì, Libro VIII. Bolonia. Ut Orpheus Edizioni.

NIETZSCHE, Friedrich. 2004. El nacimiento de la tragedia. Madrid. El libro de bolsillo, Alianza Editorial.

NIETZSCHE. Federico. (Documento Virtual) El Nacimiento de la Tragedia, Edición Proyecto Espartaco.

NIETZSCHE, Friedrich. 2003. *La Gaya Ciencia*. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta, Editor.

NONO, Luigi. 1985. « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », *Contrechamps*, 4.

PLATÓN. 1980. Protágoras. Oviedo. Pentalfa Ediciones, 123-17 (321 c)

PREISENDANZ, Wolfgang. 1976. *Humor als dichterische Einbildungskraft*. Munich, Eidos.

REICH, Willi. 1932. *A guide to Alban Berg's Opera Wozzeck*, traducción al inglés de Adolph Weiss. Nueva York. League of Composers.

SALINAS, Maximiliano. 2010. *La risa de Gabriela Mistral. Una historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica*. Santiago. LOM Ediciones.

SAN AGUSTÍN. 1998. *Confesiones*, libro X, 33; trad. cast. y edición de Rodríguez de Santidrián, Madrid. Alianza.

SARTRE, Jean-Paul. 1988. *El Ser y la Nada*. 10a edición. Buenos Aires, Losada.

SARTRE, Jean-Paul. 1947. *Huit Clos*. Paris, Gallimard.

SHOPENHAUER, Arthur. 1984. *Le monde comme volonté et représentation*, Paris. P.U.F.

STENZL, Jürg. 1985. *La Dramaturgie musicale de Luigi Nono*. *Contrechamps*, 4.

VALERO, Roberto. 1991. *Función del humor en la obra de Nicanor Parra*. Hispania Vol. 74, N°1.

VALLAS, Léon 1932. *Claude Debussy et son temps*. Albin Michel. Paris.

VOGLER, Christopher. 2002. El viaje del escritor. Madrid. Ma non troppo.

VON HOFMANNSTHAL, Hugo. 2001. Carta de Lord Chandos. Madrid. Alba editorial.

WAGNER, Richard. (1976) Opéra et Drame, en *Oeuvres en prose*, vol IV. Cergy. Éditions d'aujourd'hui.

WAGNER, Richard. 1892 Richard's Wagner prose works, Vol. I The art-work of the future, &c. Londres, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd.

WAGNER, III, p.85 sqq. Traducción francesa en : *Sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt*, vol. vii, pp. 277-279

YURKIEVICH, Saúl. 1984. El arte de una sociedad en transformación, en Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, Unesco-Siglo XXI, México, 5a. ed.

X. Anexos

- X.5 Libreto de *La Patria Libre*
- X.6 Comentario del libretista acerca de *Saluzto*
- X.7 Libreto de *Saluzto*
- X.8 Partitura del inicio del proyecto abortado sobre Antares

La patria libre

Situación Radiofónica para 4 voces, sintetizador y cinta

Nota de intención :

Esta obra tiene por objeto recuperar el vínculo entre la música contemporánea y el auditor a través de un género hoy en desuso (resultado inevitable de la explosión y la masificación de las nuevas tecnologías), pero importante en la memoria colectiva de nuestro país como lo es el Radio-teatro (El primero transmitido en Chile, desde la desaparecida radio Universo el año 1932, fue la pieza "La Enemiga", de Darío Nicomedi, con las voces principales de Maruja Cifuentes y Carlos Justiniano¹). El libreto se propone realizar una crítica social tomando como referencia la idea, íntimamente ligada a la ideología capitalista, de la permanente renovación no solamente de los medios de comunicación (de ahí le elección del género del radio-teatro), sino además de los modos de vida de la sociedad, ya abordada por Karl Marx cuando denuncia que "todo lo sólido se desvanece en el aire"². Esta idea es la misma que retoma el economista Schumpeter cuando habla del "huracán perpetuo de la destrucción creadora", es decir una situación de inestabilidad permanente, de esclavitud de la incertidumbre que impide al ser humano echar raíces profundas y establecer vínculos sólidos con su medio social. Con el fin de abordar esta situación, el libreto de *La Patria Libre*, confronta frases del último discurso de Salvador Allende, presente en la memoria colectiva del pueblo chileno, y las contrasta con la realidad opuesta presentada por el discurso siempre optimista y falsamente positivo de economistas célebres y de Pinochet. Mediante dicha confrontación quisiera enunciar la idea de que la ideología capitalista se se ha vuelto una especie de superestructura única de comprensión del mundo (de ahí la cita a Pierre Boulez defendiendo la imposibilidad de salir del sistema serial), una estructura que todo lo abarca y de la cuál es imposible salir. La cita a la novela *La Nueva Eloísa* de Rousseau, utiliza un pasaje en el cuál Saint-Preux, el personaje principal, describe a su enamorada la vida en la ciudad, que define como un lugar donde "todo es absurdo", donde nada es real y donde "la verdad cambia a cada instante y se destruye a sí misma".

Libreto

yo le dije
y ella me dijo
y yo le dije
y ella me dijo
y yo le dije
y ella me dijo, me dijo...

Capítulo número uno : de cómo las anchas alamedas se fueron cerrando... y haciendo cada vez más estrechas...

(Caos 1)

1 <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95379.html>

2 Ver Berman Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI Editores, 1988, p.7

Tancredi, che
Clorinda un uomo
stima

So many hours
must I tend my
flock; \\
So many hours
must I take my
rest; \\
So many hours
must I
contemplate;
\\
So many hours
must I sport
myself

Patria

Todos : El huracán perpetuo de la destrucción creadora!

Farid:
La patria libre
unida
grande
soberana

Florencia :

Entro con secreto horror en el vasto desierto del mundo. Este caos no me ofrece más que una espantosa soledad, en la que reina un triste silencio. Mi alma angustiada sólo busca expandirse, y se encuentra por todas partes aplastada. « Nunca estoy menos solo que cuando estoy solo » decía un antiguo sabio : yo sólo estoy solo entre la gente, cuando no puedo ser tuyo ni de nadie. Mi corazón quisiera hablar, siente que nadie le escucha ; quisiera responder, nada le dicen que pueda alcanzarlo. No entiendo la lengua de este lugar y nadie aquí entiende la mía.

No es que no se me haya ofrecido un buen recibimiento, amistades, consejos y que mil cuidados officiosos no parezcan volar delante de mí, pero es precisamente de eso que me quejo. Cómo se puede ser tan rápido amigo de alguien que nunca antes hemos visto? El honesto interés por la humanidad, la entrega simple y conmovedora de un alma sincera, tienen un lenguaje muy diferente a aquél de las falsas demostraciones de cortesía y de las apariencias engañosas que el uso

de este mundo exige. Tengo miedo de que aquél que desde la primera vez me trata como a un viejo amigo de hace veinte años, me trate, al cabo de veinte años de verdad, como a un total desconocido si necesitara pedirle un favor importante; y cuando veo a tantos seres disolutos interesarse tanto y tan tiernamente por tantas personas, me siento inclinado a pensar que en realidad no se interesan por nada ni nadie. Hay sin embargo algo de verdad en todo esto. El chileno es naturalmente bueno, abierto, hospitalario, bienintencionado; pero hay también mil maneras de hablar que no hay que tomar al pie de la letra, mil ofertas aparentes que están hechas para ser desechadas, mil especies de trampas que la cortesía tiende a la buena fe. Nunca escuché tanto decir: “cuente conmigo en este momento difícil, disponga de mi crédito, de mi bolsa, de mi casa, de mi auto” Si todo eso fuera sincero y tomado en serio, no habría pueblo menos apegado a lo material que el pueblo chileno: la comunidad de los bienes estaría aquí casi establecida: si el más rico ofrece generosamente sin cesar y el más pobre acepta siempre, todo se equilibra naturalmente y la misma Esparta sería menos justa que este lugar. En vez de eso, es tal vez la ciudad del mundo donde las fortunas son más desiguales y donde reinan a la vez la opulencia más suntuosa y la más deplorable miseria.

La especificidad de las instituciones y de la lógica capitalista debe ser cambiada a varios niveles.
Primero

En la propiedad privada de los medios de producción: ésta es corregida, ciertamente, de manera vigorosa en las economías actuales gracias al control público.

Farid:
(también leer todos al mismo tiempo rápido)

Camila:

Florencia:

El huracán

“Lo raro

es caro”

Frente al éxito ya perceptible del plan económico, el progreso en las medidas de orden social, y el orden y la tranquilidad que hoy brindan una vida pacífica a nuestros compatriotas, la atención pública se ha centrado ahora en mayor medida en nuestro futuro jurídico-institucional. Las sanas inquietudes de la juventud y de otros sectores nacionalistas por una participación cada vez mayor se inserta en esa realidad.

Alonso :

Florencia:

La patria unida...

Cayeron
luchando
por la liberación
de Chile

¿ qué piensas que se aprende en esas tan encantadoras conversaciones ?
¿ A juzgar sanamente las cosas del mundo ? ¿ A comportarse bien en sociedad ? A conocer al menos a la gente con la que se vive ? Nada de todo esto. Se aprende a defender con arte la causa de la mentira, a quebrantar a fuerza de filosofía todos los principios de la virtud, a pintar de sutiles sofismas sus pasiones y sus prejuicios, y a dar al error un cierto aire de moda según las máximas del día. No se necesita conocer bien el carácter de la gente, sino solamente sus intereses, para adivinar de cerca lo que dirán de cada cosa. Cuando un hombre habla, es, por decirlo así, su vestido el que tiene una opinión y no él; y cambiará sin problemas de vestido así como de estado.

Nadie dice nunca lo que piensa, sino lo que le conviene que piensen los demás; y el aparente celo por la verdad no es en ellos más que la máscara del interés.

Se podría creer que la gente aislada que vive con independencia tiene una mentalidad propia; pues no, en absoluto; son como máquinas que no piensan y a las que se hace pensar como por resortes. Uno no tiene más que informarse de sus reuniones de sociedad, de sus camarillas, de sus amigos, de las mujeres que frecuentan, de los autores que conocen; con esto se puede establecer por adelantado su futura idea sobre un libro que está próximo a editarse y que aún no han leído; sobre una obra que se va a representar y aún no han visto; sobre tal o cual autor que no conocen, sobre tal o cual sistema del que no tienen ninguna idea; y como un reloj al que se da cuerda cada veinticuatro horas, toda esa gente va, cada noche, a aprender en sus reuniones de sociedad lo que debe opinar al día siguiente.

Alonso :

Segundo

En la empresa privada y sus innovaciones. Esta institución, **sin duda alguna...** sin duda alguna está inserta actualmente en un aparato complejo de creación colectiva.

Todos :

Capítulo número tres : De cómo la semilla entregada a la conciencia digna del pueblo fue definitivamente segada...

Camila :	Alonso :	Florencia	Farid :
	Cuarto, last but not least.	You can do it !	Quien eres, de qué país vienes? En donde están tu ciudad y tus padres?
El huracán perpetuo de la destrucción creadora	En la explotación según el estilo capitalista del 'trabajo libre'. Esta explotación es contraatacada con la organización de las fuerzas de trabajo y con una conversión de las instituciones	You can do it ! You can do it !	

Todos : El huracán perpetuo de la destrucción creadora!

Farid y Camila :
Un caos similar
o peor
grande y soberana

Alonso :
Inútil

Florescia :

Todo el mundo se pone en contradicción consigo mismo, sin preguntarse si es bueno o malo. Hay unos principios para la conversación y otros para poner en práctica. Su oposición no escandaliza a nadie, y parece como si estuviera convenido que estos dos tipos de principios no tienen por qué parecerse. Ni siquiera se exige a un autor, ni siquiera a un moralista, que hable como sus libros, ni que actúe como habla; escritos, discursos, conducta, son tres cosas muy diferentes y nadie obliga a que se concilien entre sí. En una palabra, todo es absurdo y nadie se escandaliza por ello, porque están acostumbrados; hay incluso, en esta inconsecuencia una especie de buen tono, del que muchos se honran. Juzga si no tengo razón en llamar a esta muchedumbre un desierto, y al espantarme por una soledad en la que no encuentro sino una vana apariencia de sentimientos y una verdad que cambia a cada instante y se destruye a sí misma, en la que no veo sino larvas y fantasmas que llaman mi atención un momento, y que desaparecen tan pronto como quiero aprehenderlas. Hasta ahora he visto muchas máscaras:
¿ Cuándo veré los verdaderos rostros de los hombres?

todos : **Tercero**

Alonso: En la de la ganancia monetaria más grande : este principio de la economía mercantil cede **cada día más visiblemente** a favor de la economía humana.

Farid:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche...

Escribir por ejemplo:

Flo: Great place to work

Fa: O por ejemplo:

A: La gesta heroica

Fa: O por ejemplo:

C: La creación colectiva

Fa: O por ejemplo:

Flo: La libre competencia

Fa: O por ejemplo:

A: La mesa de pingpong

Fa: O por ejemplo:

Todos: **El plan regulador**

.....

Alonso:

En la ciudad de **Santiago** se producen 8 millones de desplazamientos **diarios**, es decir **al día**.

De esos 8 millones de desplazamientos:

Un tercio se realiza por razones de **trabajo y operación**

Un tercio por razones de **educación**

y un tercio por razones de **fornicación**

Del tercio que se realiza por razones de **fornicación**

un tercio se realiza por razones de **reproducción**

un tercio por razones de **obligación**

y un tercio por razones de accidente.

De los nacimientos que se producen por razones de **reproducción**

un tercio hará la **devolución**

un tercio la **revolución**

y un tercio a la pla-ni-fi-ca-ción.

Y así es como se construye un país.

Florenia:

y yo le dije

y ella me dijo

y yo le dije

y ella me dijo

(...)

En una palabra, todo es absurdo...

Anexo 2: Comentario del libretista acerca del libreto de Saluzto

Saluzto, profeta nacido de las entrañas violadas de Chile. Saluzto, proyecto de hombre capturado por las fuerzas de la psicopatología colectiva. Humano en su paternidad angustiada, Saluzto representa la carcajada chocarrera y atragantada de bilis del individuo superviviente en el desierto bochinchero de la sociedad de mercado. Deshidratado y flaco en el alma, Saluzto alucina su versión personal del apocalipsis.

Saluzto, su propio nombre es un chiste cínico. De la contracción de Salvador (Allende) y Augusto (Pinochet) resulta una luz que une a los contrarios. Resonancias esotéricas que remedan los lugares comunes de la metafísica de masas que se cuece en el caldero mágico de la mente colectiva. Promesa de monstruos, verdaderos protagonistas de la obra. Ellos son lo sucio, lo bajo y rastrero que viene a ocupar el primer lugar, el apetito de vivir entregado a sí mismo, la avidez que acumula, la crueldad vulgar del egoísmo del cuerpo adicto al placer del consumo, la voracidad del esfuerzo de continuidad que devora todos sus recursos.

Saluzto es, así, más que una sátira de la espiritualidad post-moderna, más que una acusación de la mentira de toda fe en el contexto de la disolución de la verdad, una historia triste. Un padre no confía en la sociedad a la que un día deberá entregar a su hijo, no viendo en ésta más que el campo de juego de una fuerza caníbal y pedófila. Roto de amor y odio, el padre se inventa una religión a su medida, un patchwork esotérico tejido a ritmo de bip de caja de supermercado con retazos de todas las tradiciones espirituales, acumulados en las plazas digitales. Así soporta el hedor de la corrupción del mundo. Un grupo de jóvenes desesperados cree en él, pues él sí cree en un sentido. Encuentran una razón por la que sacrificar la nulidad que son, y a cambio de su nada esperan obtener el todo. Estupendo negocio. Dios también se puede comprar. No se mide su valor a través de las cosas – éstas no pueden convencerlo de bajar a tierra. Su valor se mide a través de la experiencia – todo lo que hagas, hazlo para que Él tenga que ser tu efecto. La ideología neoliberal proyecta su sombra en el terreno del espíritu. El creyente se concibe como la mercancía viva de Dios, y a Dios como su Cliente Premium. Vivo para comprar a Dios. Suprema corrupción.

En *Saluzto*, la acción es grotesca, igual que el humor y los personajes. Lo grotesco es el rasgo principal de un universo en descomposición, vaciado de esencia, pura mueca exagerada y mecánica de un actor viejo y cansado, ya demente, ya copia de la copia de sí mismo. Jale, jalea y jaula, mosaico tridimensional y pegajoso de los estereotipos, plaga, llaga de una humanidad-basural, desastre ecológico del alma, lo grotesco es el

lugar, la noche en la que se suspenden por un momento antes de esparcirse en la nada las figuras de humo de un drama que expone y declara la existencia de un fuego destructivo, un incendio. Nacidas para deformarse, las figuras tienen sentido solo como señales, mensajes de humo a descifrar. Y cuando éstos más exigen atención es cuando se hacen negros e invaden las narices, congestionan los sentidos, traen brasas que duelen y amenazan los puestos de resguardo. *Saluzto* quiere contagiar la náusea y la risa de la náusea, esa que suena igual que los chillidos de una rata envenenada. *Saluzto* es un intento de humor terrorista dirigido contra todos y a favor de la nada.

SINOPSIS

Desencantados de una sociedad que parece haber perdido su rumbo, Sofía, Rafael, Uriel y Muriel han decidido seguir las enseñanzas del carismático Saluzto y formar una comunidad propia, separada del mundo y fundada sobre la base de sus propios valores, con el fin de encontrar un yo auténtico y trascendente. Pero muy pronto este viaje de autodescubrimiento adquiere dimensiones políticas insospechadas. Frente a la llegada de su hijo que está por nacer, Saluzto siente la necesidad de emprender un camino revolucionario, con el objetivo de salvar a su hijo de una sociedad decadente y corruptora. Confiando en las revelaciones y visiones religiosas de su líder, el grupo emprende una aventura hacia el País de los Guarenes para adquirir la llave mágica que les dará la entrada a la Bóveda del Ribera Center, donde un obeso guardián protege todo el oro de Chile. El plan original, arrojar el oro al río Mapocho y transformarlo en un cauce dorado, es abandonado cuando el Guardián de la Bóveda revela a Saluzto que todas las visiones que le han servido de guía e inspiración no han sido más que el producto de una tecnología avanzada, en manos de un grupo secreto que conspira para controlar el destino de la humanidad, por medio de la instauración de los mitos fundacionales del orden social, vehiculados por medio de líderes como el mismo Saluzto. Frente a tal revelación, a Saluzto le es ofrecida la posibilidad de unirse a este grupo secreto, a condición de entregar a su hijo para que sea educado y preparado para transformarse en una futura pieza de este plan de dominación mundial. Tentado, Saluzto se enfrenta a su esposa, Uriel, que se niega a entregar a su hijo. Tanto ella como los opositores a los nuevos planes de Saluzto son asesinados, con la venia de Saluzto, por las fuerzas del Guardián de la Bóveda, que finalmente celebran la victoriosa incorporación de Saluzto y su hijo a sus filas, en espera de la victoria final del Orden sobre el Caos.

Primer Cuadro

Los discípulos van llegando para festejar y agasajara Saluzto por el nacimiento de su hijo. Los discípulos se disponen a comer, pero en el plato de Saluzto aparece un guarén muerto. El coro y los discípulos ven el guarén y se sobresaltan. Saluzto avanza hacia delante, el mundo del festejo se difumina para el soliloquio de Saluzto. Saluzto tiene una visión de la corrupción del mundo. Lamento de Saluzto por el mundo que recibirá a su hijo que está por nacer. Aparece un guarén enorme que cruza caminando el escenario. Saluzto lo ve y entra en trance. Comienza a escuchar lo que para él son los mandatos del desolado (Sonidos incomprensibles) Después de esto retorna a la mesa en donde hay exclamaciones de alarma, búsqueda de un culpable. Saluzto les revela la misión: hay en el reino de los guarenes una llave que deben poseer para transformar el mundo corrupto en un lugar de paz y armonía. Saluzto anuncia los peligros de la aventura y les pide jurar obediencia absoluta si quieren sobrevivir. Promesa de salvación del hijo a Uriel, la madre (canto del amor paternal).

- Rafael: Me está costando acallar la mente.
- Saluzto: Es normal, a todos nos cuesta.
- Sofía: Se ve que se aman.
- Muriel: Fíjate en las curvas de sus manos. Son iguales.
- Sofía: Lo que pasa es que son almas gemelas.
- Saluzto: Lo que pasa es que estás dormido.
- Rafael: Estoy soñando.
- Saluzto: Y no te das cuenta.
- Uriel: Ya. Pasen a sentarse por favor.
- Muriel: ¿Las mujeres van a traer la comida?
- Uriel: Este es para Sofía, ponlo ahí. Este es para Rafael, va al lado. Ya, ¿todos tienen su plato?
- Todos: Sí.
- Uriel: Bueno, pueden empezar.
- Muriel: Antes de empezar quiero hacer un brindis.
- Saluzto: Bueno.
- Muriel: No sé cómo empezar.
- Saluzto: Por el final.

- Muriel: Soy muy feliz.
- Saluzto: Por qué.
- Muriel: Por qué van a ser padres.
- Sofía: Todos queremos felicitarlos.
- Todos: ¡Salud!
- Saluzto: Muchas gracias.
- Uriel: Nosotros también estamos muy contentos.
- Muriel: Ese niño va a ser muy especial.
- Rafael: Nada mediocre como un abogado o un médico.
- Saluzto: Si quiere puede serlo.
- Rafael: Pero no querrá.
- Sofía: No se va a contentar con tan poco.
- Muriel: ¡Nada menos que Dios!
- Saluzto: ¡Pero qué es esto!
- Uriel: ¡Un guarén!
- Muriel: ¡En el plato hay un guarén!
- Rafael: ¡Un guarén!
- Sofía: ¡Qué asco!
- Todos: ¡En el plato de Saluzto hay un guarén!
- Muriel: ¡Qué horror!
- Rafael: Quién sirvió ese plato!
- Sofía: ¡Quién fue!
- Muriel: ¡Cómo alguien pudo!
- Saluzto: Calma. Ya están con la manía de buscar culpables.
- Uriel: Si fue así tuvo que ser así.
- Saluzto: No pudo ser de otro modo.
- Uriel: Si pasan accidentes
- Saluzto: Desgracias
- Uriel: Infortunios
- Saluzto: Catástrofes
- Saluzto y Uriel: Es porque tuvo que ser así. No pudo ser de otro modo.
- Saluzto: Al que le haya pasado, le pasó por estar dormido.
- Rafael: ¡Maldito vegetal!
- Saluzto: Silencio.

- Muriel: Es un mensaje.
- Sofía: ¡Qué emoción!
- Rafael: ¡Traigan lápiz y papel!
- Muriel: ¡Apúrate!
- Saluzto: 3,14 gamma radio de fotones... Rafael, tienes un botón desabrochado... Fuego en el altiplano... Hay que cambiar el mundo... En el centro de la inmundicia... La llave... cola de ratón.... Basta.
- Rafael: ¡Anota! ¡Anota!
- Saluzto: Tenemos que hacer algo.
- Muriel: ¿Qué cosa?
- Sofía: Shhhh.
- Saluzto: Algo muy concreto, no cualquier cosa. Al final de la alcantarilla hay un portal. Tenemos que ir al País de los Guarenes. Ellos tienen la llave.
- Muriel: ¿Qué llave?
- Rafael: Ya cállate.
- Saluzto: La llave del oro. Hay que arrojar el oro al Mapocho.
- Muriel: ¿Para qué?
- Rafael y Sofía: ¡Que te calles!
- Saluzto: Hay que transformar el cuerpo de los chilenos, para transformarles el alma. El oro irradia una vibración, una materia sutil benéfica. Todo va a cambiar si el Mapocho irradia una materia sutil benéfica.
- Muriel: ¡Eso!
- Saluzto: ¡No voy a traer a un hijo a este mundo! Así que voy a cambiar el mundo. No voy a permitir que le roben su esencia. Nos hieren de muerte desde antes de nacer, con sus emanaciones tóxicas. Miedos, preocupaciones, codicias. Nada digno de la raza de Adán. "Ser hombre es pensar bien las cosas". Las cosas no se dejan pensar. Son. "Usa tu cuerpo". ¡Qué es el cuerpo! Padres estúpidos. Profesores estúpidos. Presidentes estúpidos. Nulidades. Ni siquiera saben lo que es tener los pies en la tierra. Dejaron de sentir los pies y la tierra apenas escucharon a sus padres profesores presidentes. Prefieren ser médicos, abogados o poetas a ser simplemente y verdaderamente hombres. No pariré un pedazo de carne para que lo cuelguen en la carnicería. Bueno, digo parir, pero es un decir... Hasta el neandertal hacía joyas, pero ustedes no pueden simplemente hacer joyas, siempre tiene que ser algo más, la joya para mi mamá, para ganar plata, para ser famoso, ¡y se olvidan de la joya! ¡Aprendan

Segundo Cuadro

- Rafael: ¿Uriel? ¿Uriel?
- Uriel: [*irritada*] ¡Qué pasa ahora!
- Rafael: Tú sabes qué pasa.
- Uriel: [*molesta*] ¡Cállate!
- Rafael: Solo soy la envoltura de mi corazón... ¡Te amo!
- Uriel: ¿Y es normal eso?
- Rafael: No lo sé, pero...
- Uriel: ¿Qué crees no saber ahora?
- Rafael: ¿No crees que Saluzto sea el mejor de los egoístas?
- Uriel: No le hace bien a mi hijo tu... envoltura.
- Rafael: ¿Tú sabes de dónde viene este hijo? ¿Ya te ha sido revelado?
- Uriel: ¿Se me nota?
- Rafael: ¿Te gusta?
- Uriel: ¿Qué?
- Rafael: Ser importante.
- Uriel: ¿Y por qué tendría que serlo? Solo soy el vehículo.
- Rafael: La carcasa.
- Uriel: El caparazón.
- Rafael: La concha...
- Uriel: La corteza
- Rafael: [*abrazando por detrás a Uriel*] La conchita...

- Uriel: [*sonriendo coqueta*] ¿Quién es el mejor de los egoístas ahora?
- Rafael: Si fuera un demonio, celebraría a Dios por ti.
- Uriel: ¿Y cómo sabes que no lo eres?
- Rafael: Escucha, yo no pienso saciarme con prostitutas.
- Saluzto: ¡Visitas inesperadas del Este!
- Rafael: ¡Saluzto!
- Saluzto: Mierda, ¡ese soy yo!
- Uriel: ¿Lo viste el otro día? Me rozó las nalgas con el muslo...
- Saluzto: ¡Y ni se inmutó!
- Rafael: ¡Uriel! Despierta!
- Uriel: ¡Despierta tú!

(Uriel golpea a Rafael en la cabeza. Rafael cae inconsciente. Se levanta un Tribunal.)

- Saluzto: Mis muy honestos jueces. Pido que salgan un momento de vuestro asombro. Pongamos este asunto en la balanza. ¿Cómo se castiga esto?
- Muriel, Sofía: ¿Qué es esto?
- Saluzto: Esto, esto... hasta a un banquero se le revuelve el alma.
- Uriel: ¿Dónde está mi cuerpo?
- Muriel, Sofía, Uriel: Ahora todos hablan de esto.
- Saluzto: Jueces, ¿no es bendito el fruto?
- Muriel, Sofía, Uriel: Si es puro el seno.
- Saluzto: ¿Y la savia entonces, qué?
- Muriel, Sofía: Ha de ser de otro mundo.
- Rafael: Precisamente, de otro mundo.

- Saluzto: ¿Ven lo que ha hecho?
- Muriel, Sofía: Sí, está claro.
- Saluzto: ¿Qué dicen?
- Muriel, Sofía: Le mal huele el alma.
- Saluzto: Contemplemos.
- Rafael: ¿Uriel, nada me das? ¿Nunca ha dicho tu corazón mi nombre?
- Uriel: No alimentes vanas esperanzas.
- Rafael: ¿Por qué te contentas con las limosnas de Saluzto, ese egoísta...?
- Muriel, Sofía: ¿Dispondremos el exilio?
- Saluzto: ¿Quién te arrancó del suelo? ¡Oh, naturaleza salvaje! ¿De qué te sorprendes ahora? ¿Acaso sabes dónde poner el pie? Dime ¿qué sabes?
- Uriel: Ya no tengo ansias de chocolate.
- Rafael: Sacramento bastardo pusiste en mis ojos. Y todos tus trastos en las entrañas de tu dueña. Un día leerán tus huesos. Debías de tener bonitas proporciones dirán, ¡los ojos tan grande claridad daban!
- Saluzto: Escuchen, yo no pienso saciarme con prostitutas. Oh, Uriel, tu sola eres toda pureza, tu sola eres solo luz.
- Muriel, Sofía: Rafael. ¡Teme! Él no dudará en castigarte. Te vio el otro día... ¡No te inquietaste al rozarle las nalgas!
- Saluzto: Siempre puedo volver de mi asombro. ¿Y tú, tuviste algún vértigo al pasar por aquí? ¿No sabes lo que viene? ¿Y lo que ya nunca vendrá para ti?
- Rafael: Primero nos reunió la senectud. Pero ahora la vida mana de mí corazón. ¿Qué ha sido del brillante Saluzto de antaño? Los discursos los da únicamente con indiferencia y sin entusiasmo. No habla ya de inspiración sino de memoria. ¿Dónde está su totalidad? Si está suficientemente predispuesto para revelar algo

nuevo es el dinero, no la verdad el que se las dicta. Desde que viene su hijo que ya no busca y no piensa más que en la seguridad y la vida fácil.

- Uriel: Me entregué y recibí la plenitud. Pero tú, ¿qué hiciste? ¿qué sacrificaste?
- Uriel, Muriel, Sofía: ¡Exilio! ¡Exilio! ¡Exilio!
- Rafael: No juraré venganza. La espada de la justicia apunta contra ustedes.
- Uriel, Muriel, Sofía: ¡Exilio! ¡Exilio! ¡Exilio!
- Rafael: Señor, ten piedad.
- Uriel, Muriel, Sofía: ¡Exilio! ¡Exilio! ¡Exilio!
- Rafael: Señor, solo haré tu voluntad. Que tu espada caiga sobre nosotros.
- Uriel, Muriel, Sofía, Saluzto: ¡Exilio! ¡Exilio! ¡Exilio!

Tercer Cuadro

- Guardián: ¿Qué podredumbre hasta aquí desciende? ¿Con qué excusa perturban las narices de la muerte?
- Saluzto: Has de saber que soy Saluzto, padre de mi salvación.
- Uriel, Muriel, Sofía: ¡Padre de nuestra salvación!
- Saluzto: Sabemos que sabes lo que saben mis zapatillas de bronce.
- Guardián: Sagrado es el lastre que abre abismos en los mares del éter.
- Saluzto: Y sabemos que sabes saber lo que sabe la llave que guardas.
- Guardián: ¿Quién no quiere entrar a la bóveda del oro? Pero... ¿se han ganado al menos el derecho? (*busca en el caos de su escritorio, encuentra algo*). Aquí... Sí. Decreto secreto 521... "Secretaría de Asuntos Psicotrónicos"... ¡Oh! (*Detiene a los visitantes*) ¡Un momento, un momento! No tan de prisa, aquietad vuestras flambeantes presencias justo aquí, sí... Y ahora oíd.
- Uriel, Sofía, Muriel: Noooooo (*se repite ad nauseam*).
- Saluzto: ¿Qué es esto?
- Guardián: ¿Juráis luchar dentro de los límites establecidos por este Decreto?
- Saluzto: Yo solo obedezco a la voz de la verdad. Dime, ¿dónde está la llave?
- Guardián: ¿Qué llave se forma sin dejar escorias?
- Saluzto (*amenazante*): Ah, guardián, que no te engañe mi aura. ¡Sabes que sé que sabrás decirme dónde está!
- Guardián: Si con ella abrirás la puerta...
- Saluzto: De la bóveda...
- Guardián: De la bóveda santa que...
- Saluzto: ... guarda todo el oro del Reino...

- Sofía, Muriel: (*indicando el vientre de Uriel*) Para que nazca el niño en valle reverdecido.
- Guardián: Claro, claro... si llueve este año...
- Uriel, Sofía, Muriel: Lloverá la clemencia de Saluzto sobre los negros corazones.
- Saluzto: Ya lo veo.... Ya viajan las lágrimas del Omnipenetrante desde su infinita Esfera de ubicuo centro.
- Uriel, Sofía, Muriel: Si, desde aquí... y aquí... y por aquí...
- Guardián: Si han de tener la llave, primero debéis darme un signo físico de vuestra verdadera voluntad, algo archivable para futuras inquisiciones cósmicas.
- Saluzto: Ok.
- Guardián: Vocaliza tú, mortal pastor de mortales, el primer producto asociativo de tu aparato psíquico una vez que hayas oído de mi parte las palabras predeterminadas por el decreto secreto 521.
- Saluzto: Dispare usted.
- Guardián: Hitler
- Saluzto: Adolfin la procaz.
- Guardián: Guzmán
- Saluzto: Exsangüisima Sor Jaima.
- Guardián: Guevara
- Saluzto: Oh el tronco hollado de Ernestina.
- Guardián: Jesús
- Saluzto: El sentido de la tierra.
- Guardián: Ok. Está bien... Ahora... Sin pensar demasiado, responde sí o no. Si para salvar a tu hijo, tu salvación, de la corrupción del cuerpo y *ergo* del alma, fuese necesario asesinar a todos los banqueros del mundo, y a los dueños de Isapre, y a los

grandes industriales, y en general, al 1% más rico de la República Planetaria, ¿lo harías?

- Saluzto: Sí, por supuesto.
- Guardián: Si para salvar a tu hijo, tu salvación, de la corrupción del cuerpo y *ergo* del alma, fuese necesario violar a todas las mujeres de los banqueros del mundo, y a las de los dueños de Isapre, y a las de los grandes industriales, y en general, a todas las mujeres del 1% más rico de la República Planetaria, ¿lo harías?
- Saluzto: Sí, por supuesto.
- Guardián: Última pregunta: si para salvar a tu hijo, tu salvación, de la corrupción del cuerpo y *ergo* del alma, fuese necesario asesinar a todos los hijos de los banqueros del mundo, y a los hijos de los dueños de Isapre, y a los hijos de los grandes industriales, y en general, a todos los hijos del 1% más rico de la República Planetaria, ¿lo harías?
- Saluzto: Sí, pero lo haría antes de matar a sus padres y violar a sus madres.

Guardián: ¡Tenemos un nuevo record! ¡Tenemos un nuevo record! ¡100% de revolucionaridad! ¡100%! ¡Oh, es bello!

- Uriel, Sofía, Muriel: ¡Saluzto! ¡Saluzto! ¡Qué bello es! ¡It's our man! ¡Saluzto! ¡Saluzto! ¡Qué grande es! ¡It's our man! ¡Osana Saluzto!
- Saluzto: ¡Osana! (*Para sí mismo*) No te dejes engañar Saluzto. No olvides tu misión. ¿Qué es ese decreto? ¿Quién se atreve a decretar? ¿Qué tiene eso que ver con nosotros? Exige el decreto Saluzto, el decreto secreto Saluzto. (*a Muriel, Sofía, Uriel*) ¡Atrápenlo! ¡Habla! ¿Dónde está el decreto secreto? ¿Quién lo emitió? ¿Desde qué esfera?
- Guardián: (*leyendo el Decreto*) Los puros de corazón serán descubiertos, resultarán brutalmente asesinados, y sus cuerpos descuartizados serán arrojados al Río Mapocho.
- Saluzto, Uriel, Sofía, Muriel: Noooooooooo (*se repite ad nauseam*)

- Guardián: (*leyendo el Decreto*) La primera ola de insurgentes proclamará a Adolfinia la procaz. La segunda ola proclamará a la exsangüísima Sor Jaima, de la casa de Guevara, como nueva Reina de los Egiptos Unidos. Se acercarán a la Madre Rusia, se alejarán del Eje del Mal, con el objetivo de restablecer el poder de los cuerpos primitivos. Pero Saluzto el Magnicida traficará cerdos por este Portal.
- Muriel: Oh, Saluzto, venerable Saluzto, mi primer modelo, cuántas noches enteras pasé ante tu umbral, reflexionando sobre nuestra condición miserable. Hoy también pienso en ti, decidido que estoy a atender contra esta historia.
- Saluzto: Cuidado con tus maniobras.
- Sofía: Querido Saluzto, temo por tu seguridad.
- Saluzto: Calla, pequeña Sofía. Nunca podrás tener la misma posición que Uriel, jamás podrás tener su grandeza, ni siquiera sentarte al lado de Saluzto en cualquier ocasión pública... hay una brecha...
- Guardián: (*leyendo el Decreto*) El día de tu victoria conmemorarás el sacrificio de Abraham.
- Uriel, Sofía, Muriel: Noooooooo (*se repite ad nauseam*).
- Guardián: (*leyendo el Decreto*) O tu sangre se perderá en carcasas. Profesores, empleados de banca, carpinteros de profesión, hijos de empobrecidos católicos del sur.
- Saluzto: Cuidado Saluzto, ellos solo buscan a un asesino... Estoy ansioso por realizar un acto de terrorismo para reavivar la Conciencia Moral. Tiren sus dagas y sus botellas de veneno. Seremos tentados poco después de Pascua. Dadme el Decreto. Leo 6 granadas, cuatro Brownings, copiosas municiones, dinero, cápsulas de cianuro, un mapa...
- Muriel (*viendo el mapa*): ¡No sigamos esa cruz! No debemos entrar así al Portal, cargados de pasado. Te lo suplico, ¡bota ese mapa!
- Guardián: Al final del sumidero nacen todos los arcoíris.
- Saluzto: Oh equinoccio de mi corazón, ven, llévanos a mi destino.

- Guardián: ¿Que dice el venéreo público? ¿Con mapa? ¿Sin mapa? (*Aplausómetro*). Ha hablado la voz del Supremo Invisible, Supremo Incoloro, Supremo Inodoro, la Plebe, la primera adivina, sin violencia concebida.
- Saluzto: ¿A dónde he de marchar? ¿Quién tendrá el coraje? (*mirando a Sofía*) Una mujer desnuda yace a mis pies, y desdeña conocer su cuerpo. Oh, agua turbia, roquerío inmenso. ¿Quién llega hasta esta orilla? (*Trayéndola a su regazo*) Corazón de divina ciencia, siéntala en este trono, en el asilo de los pájaros. (*A todos*) Oh amigos, esta noche tramaremos la muerte de una rata.
- Guardián: Ya puede relumbrar de orgullo la maternidad del San Borja. Finalmente un hijo de Santiago será Profeta. No os canséis del derrotero antes de alcanzar la bóveda. Y nunca lo olvidéis, suplicantes: estáis bajo la protección de Dios, el proscrito, el paria.
- Saluzto: No lo olvidéis. La revelación de esta inmundicia llamada yo, oh hermanos, es tal que no habrá piedad para con nosotros. Habrá relinchar de prietas en los hogares. Oh, sí, multitudinario degüelle de interiores.

Cuarto Cuadro

(Muriel y Sofía cargan a Saluzto, que está semiconsciente. Siguen a Uriel. Hay una caja con una punta de espejo en la parte alta que parece un reloj de alarma. El reloj tiene una manilla y varias marcas que corresponden al 3, 6, 9 y 12. Pese a que el tiempo pasa, la manilla no se mueve.)

- Uriel: Se acerca el amanecer.
- Sofía: Veo una estrella roja.
- Muriel: Tiene forma de huevo.
- Uriel: Ahora crece. Tiene pilares rojos.
- Saluzto: Oh, luz cegadora...

(Uriel, Sofía y Muriel se cubren los ojos. Dejan caer a Saluzto).

- Uriel: Escucho gruñidos. Y dulces arpas. Y un ruido como de jets o de llantas en el pavimento.
- Muriel: No escucho nada.
- Uriel: Debo danzar la canción 100 veces.

(Aparece la Reina Rata. Tiene una especie de cohete en la espalda. Se toca la frente como saludo.)

- Reina Rata: Sin tara ni traba recibiré al nonato. En nuevo mundo, con mano abierta, no temas, Uriel. *(Apuntando a Saluzto.)* Los ojos bizcos y la baba son pasajeros. Ha de dejar la piel antes de nacer. Tómele el pulso. Verifícole signos vitales. Dictamínole: panqueques, dadle estos panqueques.
- Uriel: ¿Estará bien?
- Reina Rata: Solazaos. Vuestro Saluzto vivirá.
- Sofía *(probando los panqueques)*: Tienen sabor a cartulina.

- Reina Rata: Están hechos de harina, azúcar y grasa. Pero todo el secreto está en el trigo. Dadle al pobre padre.
- Uriel: Toma, amorcito, come un poquito.
- Saluzto: ¿Cómo está mi hijo?
- Reina Rata: ¡Más brillante que el cromo! Y ahora, ¡come! Uriel, ven conmigo, tengo algo que mostrarte.
- Uriel: Muriel, por favor, que se coma todo su panqueque.
- Reina Rata: Uriel, has sido una buena madre y una buena esposa. Por eso, te recompensaré. Cierra tu ojo izquierdo. Echaré tres gotas de rocío en tu párpado. (*Echa las gotas*).
- Uriel: ¡Oh! ¡Maravillosa tierra ven mis ojos! ¡Serpenteantes riachuelos! ¡Maíz dorado! ¡Árboles cargados de frutas que sueltan miel!
- Reina Rata: Con este rocío verde bautizo tu ojo derecho.
- Uriel: Dulce lar... Oh, Saluzto, amor mío, si vieras lo que tu hijo ve a través mío...
- Reina Rata: Sí, aquí cesan las luchas... ¡Oh, amigos! ¡Aquí dejamos los tonos demasiado humanos!
- Uriel: Sin manchas las frentes... un puro cielo azulado... ¡y un campo de flores bordado!
- Reina Rata: En los huesos revive el ardor.
- Uriel: Hermoso santuario donde todos los gusanos vuelven a ser hermanos.
- Reina Rata (*abrazando a Uriel*): Bebe, bebe, Uriel, el vino de esta alegría.
- Uriel: ¡Soy un millón de criaturas!
- Reina Rata (*acariciando a Uriel*): Abrázame. Que un beso nos una al mundo entero. (*Se besan*). Oh, hermana, (*lleva la mano de Uriel a su corazón*), ¿no presientes a tu madre? ¡Búscala! Es una luz divina. (*Se besan*).

- Uriel: Tu magia, tu magia une los cuerpos que separó el odio. ¡Oh florida vía etérea!
¡Es ya libre, es ya libre este cuerpo!
- Reina Rata: Por eso debes quedarte, Uriel. Ya has visto lo que has visto. Solo aquí serás feliz.
- Uriel: ¿Y Saluzto?
- Reina Rata: Bien conoces su misión. El padre debe seguir, en nombre de todos los hijos. Pero tú, Uriel... Si te quedas, serás notablemente prolífica. Darás a luz una vez a la semana, o una vez al mes, o incluso diariamente. Los niños serán de zafiro y aprenderán el arte de volar.
- Uriel: ¡No! Mi hijo debe servir a la tierra.
- Reina Rata: Oh Uriel, aquí nos falta Dios igual que allá.
- Uriel: No, no, no, mi hijo ha de servir a los hombres. Retrocede, esto es demonialidad.
- Reina Rata: Muy bien. Entonces quiero mantequilla, pan, leche, queso, huevos y salame.
- Uriel: ¡Son todas nuestras provisiones!
- Reina Rata: ¿No quieres volver a ver a Saluzto?
- Uriel: Sí, entiendo, lo haré.
- Reina Rata: En cuanto lo veas, tócalo con este pedazo de hierro. *(La Reina Rata pasa su mano sobre el ojo de la mujer y restaura su poder natural. Luego se lleva las provisiones y desaparece).*
- Uriel *(volviendo en sí)*: Era como mirar por una ventana hacia el interior de una estrella.
- Muriel: Uriel, Uriel, por fin despiertas, ¿qué te ha pasado?
- Sofía: En tu sueño cantabas himnos.
- Uriel: Me ha dado esto *(saca una máscara de oro de su vestido)*... para que lo tenga Saluzto.

- Saluzto: Mi rostro, dadme mi nuevo rostro.
- Uriel: Toma, amor mío. Tu hijo y yo sabemos que puedes ser el que serás.
- Saluzto: Sigamos. El Señor de la Bóveda nos espera.
- Muriel, Sofía: Oh Saluzto, tu nuevo rostro es la estrella de la mañana. ¡Vamos!

Quinto Cuadro

(Tras un alto pórtico eléctrico, entre arbustos y rocas, Saluzto y su tropa descubren una escotilla.)

Muriel: Oh Saluzto, confieso haber dudado.

Sofía: Dijiste voltead las rocas, separad los arbustos.

Saluzto: Así me lo reveló mi cuerpo.

Muriel: Oh, santo envoltorio.

Sofía: Sus filamentos de luz penetran los universos.

Uriel: Y ahí está la entrada a la bóveda.

Saluzto: Y en la bóveda el oro que hemos de sacrificar.

Muriel: Oh, acto mágico, inicio del crepúsculo de esta humanidad degenerada.

Saluzto: Silencio, escucho pasos.

Sofía: Sí, alguien viene.

Saluzto: Rápido, a esconderse *(se esconden detrás de los arbustos y las rocas)*.

Rafael *(entrando con dos oficiales)*: Por aquí oficiales, este loco planeaba asaltar la Bóveda. Busquemos huellas.

Uriel: Es Rafael.

Muriel: Pobre traidor de su alma.

Rafael: Debemos ser vigilantes. Los fanáticos que lo siguen son peligrosos.

Uriel: ¡Ese quiltro!

Rafael: Pero recuerden, queremos a la pobre madre indemne. Ella es inocente. El loco de Saluzto la ha forzado a todo.

Uriel: Ay Rafael, no has querido entender nada...

Rafael: ¡Mirad, huellas humanas! Deben estar por aquí. ¡Uriel! ¡Uriel! ¿Me escuchas? Sé que estás ahí. Soy Rafael. ¿No me reconoces? ¿No permitirás que el blanco colibrí de mi voz enamorada se pose otra vez en el árbol generoso de tu corazón? ¿Ya no quieres que me mezcle con tu savia? Oh Uriel, ¡deja que mi voz penetre por tus raíces y arrulle el corazón de nuestro hijo!

Saluzto: ¿Qué dice?

Uriel: Mentiras, amor mío, astucias de quiltro.

Rafael: Saluzto, sé que estás ahí. Escúchame solo por esta vez, te lo ruego.

Uriel: Castígalo, amor mío, has que se calle de una buena vez.

Rafael: Hay algo que debes saber.

Uriel: Saluzto, no escuches al quiltro.

Rafael: ¿Recuerdas la noche del último equinoccio de Primavera?

Saluzto: Oh, noche igual al día, ¿qué verdades empollas?

Uriel: Mata a ese quiltro, amor mío.

Rafael: ¿Recuerdas que fuiste a encender hogueras al cerro?

Saluzto: Oh, fuego eterno, ¿qué mentiras roes?

Uriel: Mátao, mátao ya.

Rafael: ¿Recuerdas que me pediste que cuidara a Uriel como si fuera mi madre?

Uriel: (*A Saluzto*). Eres un cobarde. (*Sale de su escondite*). Rafael, aquí estoy.

Rafael (*a los oficiales*): Aguardad. Dejad que yo me encargue. No pongamos vidas inocentes en peligro. (*Se abrazan*).

Uriel: Rafael, gracias a Dios. Oíste mis ruegos. Mis llamados te han traído.

Rafael: Oh, Uriel, mi amor, por fin. Cuánto hemos tenido que sufrir para pagar por este momento.

Uriel: Pagaría más (*lo apuñala*).

Saluzto: Rápido, por atrás. (*Atrapan a los oficiales. Uriel los degüella.*)

Uriel: Que esta sangre riegue la semilla de nuestra salvación.

Saluzto: Oh Uriel, perdóname, porque he dudado de ti.

Uriel: Ya no importa Saluzto. Ya este crimen va llenando la nada de nuestro pasado. Solo el futuro existe.

Muriel (*corriendo hacia los arbustos y rocas y levantando una escotilla*): Rápido, por aquí, por aquí. (*Todos entran.*)

Sexto Cuadro

Tras un alto pórtico eléctrico, yace una vaca mutilada. Se oye el rumor de cientos de aviones y helicópteros, la marcha de 20.000 soldados. En una bandeja hay un corazón e instrumentos quirúrgicos de rayos láser.

Muriel: Confieso haber dudado.

Sofía: Dijiste voltea las rocas, separa los arbustos.

Saluzto: Dios me ayuda...

Muriel, Sofía: Ahí estaba, el túnel.

Saluzto: Henos aquí, en el centro neural de la Inteligencia Cósmica.

Uriel: Tan poco nos falta. Solo esta reja se yergue entre nosotros y el futuro.

Muriel: Que perezca el sapiens.

Uriel: A menos que el hijo sea salvado.

Saluzto: Esa es una idea...

Sofía: El apocalipsis será abolido.

Rey Guarén: ¡Bienvenidos extraños, bienvenidos! Contemplad cuanto podáis, a ver si son saciables vuestros ojos.

Saluzto: ¡No, cuidado! Hay aquí algo extraño.

Uriel: ¿Qué, Saluzto?

Saluzto: Aquel rostro inverosímil, ¿no lo recordáis?

Rey Guarén: ¡Extraños! ¡Extraños! No apretéis con la duda la soga de la que cuelga vuestro destino.

Saluzto: ¡Sí, eres tú! ¡Te reconozco! ¡Eres el Guardián del Portal! ¿Qué haces aquí? ¿De qué se trata todo esto? Tu voz, tu dulce voz. ¿Eres tú quién me guía?

Rey Guarén: A través de mares y desiertos, siempre fuimos nosotros.

Saluzto: ¿Nosotros?

Rey Guarén: Por supuesto, ¿acaso soportarías la creación de un padre solitario?

Saluzto (*arrodillado*): Padres, los he sentido en mi corazón. Sus voces, siempre han hablado tan claro. Pero ¿ahora qué?

Muriel: ¡Dadnos el oro!

Rey Guarén: El estúpido entiende el oro literal... Se acerca una nueva era. Debe cambiar la escala de valores. El Mapocho volverá a ser sagrado.

Muriel: Solo el oro lo purificará.

Rey Guarén: El ingenuo confía en moralejas. Apunta más alto.

Muriel: ¿Qué dices?

Rey Guarén: No hay oro aquí. El sapiens no se salva. Fin de la historia. Olvídalo.

Muriel: Saluzto, no escuches. Piensa en tu hijo.

Rey Guarén: El hijo de tu carcasa.

Saluzto: Silencio. No me dejan pensar.

Rey Guarén: ¿Puede salvarse el hombre? ¿Quiere? ¿No prefiere ser campeón del mundo? Saluzto, deja entrar la luz en tu cuerpo. Sucumbe a la iniciación.

Saluzto: Tengo miedo.

Rey Guarén: El orden no puede venir del desorden. No llores por la hierba que aplastas al subir los escalones del templo. Es hora de la verdad. Ven y mira. (*Se acercan a la vaca mutilada.*)

Rey Guarén: Nosotros controlamos tu mundo. Tenemos agentes en todos los círculos de poder. El apocalipsis ha sido abolido. Hay un nuevo programa. Usamos el terror: mutilación de personas y animales. Mutilación de los genitales. A través de los siglos, verdaderas y falsas mutilaciones. Grandes símbolos. Desamparo. Miedo. Terrores ancestrales. Amenazantes y pesadas sobrevuelan nuestras alas.

Saluzto: ¿Para qué todo este sufrimiento?

Rey Guarén: Digamos que es un asunto doméstico. Necesitamos limpiar la influencia de los negativos.

Saluzto: Debo ir a los hombres y compartir esta información.

Sofía: Qué ojos extraordinarios. Reflejan un universo entero. Puede comunicarse por medio de sus ojos solos. ¿Cómo me puse de pie? No puedo percibir nada sino sus ojos.

Rey Guarén: Abandonen todo control. Soy parte del Alto Consejo, también llamado el A.

Saluzto: A través de tus palabras recibo semillas en mi alma.

Rey Guarén: Tenemos un hermoso sistema de control. Es difícil contener los errores de la humanidad. La vigilancia del Alto Consejo es necesaria para prevenir una tragedia cósmica. Hay un nuevo mensaje a diseminar: el nuevo ciclo se está iniciando mal. La humanidad se aproxima a él con un concepto equivocado del valor del dinero. En el ciclo que se acerca, se revertirá la escala de valores, llevando a una nueva comprensión del bien común, la abolición de las fronteras y la muerte del nacionalismo.

Saluzto: ¿Por qué este encuentro? Todo esto ya lo sé.

Rey Guarén: Esta reunión tratará específicamente del rol de la propaganda y del adoctrinamiento público que nuevos líderes como tu hijo ejercerán. (*El vientre de Uriel brilla con una luz roja*). El rojo es el color de los maestros cósmicos, los reguladores de la evolución humana. Con su inspiración y apoyo, muchos serán iniciados. Somos una compañía sacerdotal intergaláctica y transdimensional de millones de años de tradición. Nuestros ejércitos de iluminados y místicos transfieren psíquicamente nuestras visiones a los líderes como tú, para que lleven el plan de Dios para la creación. Hoy, en esta época de reacción popular contra el materialismo científico del pasado, el común de la gente despierta al hecho de la influencia del estado mental en la salud y la enfermedad. El terreno es fértil. Esperamos el advenimiento del Reino Universal. Sucederá cuando los caballeros de la Tierra se encuentren con los caballeros celestiales del Macrocosmos. El verdadero oro es recibir este regalo, esta bendición. El pago es alto. Es necesario un sacrificio. Tu hijo es el oro que debe ser arrojado a nuestro río. Proveeremos todas sus necesidades (*acaricia el vientre*). Tenemos gigantescas bases subterráneas, centros de

entretenimiento y comunicaciones. Mirad la Gran Pantalla. Os presento el mensaje de Füs, Supremo Director. (*Proyectado en una pantalla, aparece, disfrazado, el Rey Guarén*).

Füs: Un nuevo programa está en curso. Recuperarán su buen sentido político. El apocalipsis ha sido abolido. Nuestros hipersensibles trabajan por ustedes, en posiciones con acceso a información secreta. Ellos se encargarán de revelar lo oculto. Tenemos agentes en la religión, las artes, la ciencia. A través de ellos intervenimos en la Tierra. Nuestra programación persigue principalmente traumatizar positivamente y conscientemente a las almas particularmente predispuestas a recibir las enseñanzas de los seres superiores. Notamos la incapacidad de sus organizaciones políticas, económicas y científicas. También observamos todas las otras actividades conocidas y desconocidas. Los verdaderos adeptos a la Unión Universal no son de este mundo. Han trascendido los límites del espacio y el tiempo. No necesitan ninguna estructura humana, ninguna Orden, ningún Saluzto. Pero nuestros pobres y amargos humanos... El resultado final de este programa será esparcir un sentimiento de angustia y una expectación no formulada por todo el planeta, expectación de algo terrible que vendrá del cielo, algo que nadie en la Tierra comprende, algo rápido y sin piedad que reformará la vida humana. Los números son por sí mismos elocuentes. En los últimos 18 meses hubo 700 mutilaciones en las regiones del norte y del centro. Más de 180 casos ocurrieron en la capital. En general, todo ocurre de noche y en silencio. Causa de muerte: indeterminada. La sangre ha sido drenada del animal. Órganos específicos han sido extirpados. No se han podido encontrar huellas del asesino. Ningún esfuerzo se ha hecho por ocultar la carcasa. Queremos que alguien nos encuentre. Robamos conejos. Los iniciados alcanzan esta verdad a través de una serie de revelaciones que la Unión Universal preserva como un cuerpo de conocimiento sagrado. Por medio del absurdo descorazonamos a las mentes superficiales, a los curiosos y a la mayor parte de los científicos, así como a los racionalistas. Nuestro segundo propósito es desviar a aquellos que quedan y siguen por pasillos ciegos, mediante varias formas de tentación: hacer oro es el desvío favorito. Solo aquellos que no están interesados en el oro literal podrán encontrar el camino de salida del laberinto.

Rey Guarén: Bien, ahora sabéis la verdad. Os hemos estado llamando, todos estos años. Tenemos grandes planes para ustedes y vuestros hermanos de la tierra. Y ahora, descansad de vosotros en nosotros. Siempre lo supisteis. Siempre la razón estuvo de vuestro lado. El orden de las cosas es demoniaco. Vosotros debéis salvar la luz atrapada

en el mundo, sí, pero cada paso es imprevisible, ¿no es así? Necesitamos a tu hijo.
¿Estás dispuesto?

Saluzto: No sé... Siento que jamás he visto realmente. Mi alma es bizca acá. ¿Es esto un sacrificio?

Rey Guarén: Tú hijo es la estela donde se inscribe tu amor. No huyas de su destino. Siempre lo supiste. Está acá por una razón. Todo es un engaño. Él debe guiar a los hombres. Hoy empieza el nuevo orden. ¿Para qué vendiste hamburguesas de soya todos estos años? Tú sabes que un corazón abierto es lo único divino.

Saluzto: Júbilo. Hervidero de fe. Yo creo en mí, sí, mi verdad...

Uriel: Saluzto, ¿cuál es tu propósito?

Saluzto: Salvar a mi hijo de la corrupción.

Uriel: ¿No estás seguro de que sea puro?

Saluzto: Yo no lo soy.

Uriel: ¿Y qué necesitas?

Saluzto: ¿Orden? ¿Fe? Los busco... Sé que debo dar el próximo paso, nada más.

Rey Guarén: Muy bien, es todo lo que necesitamos.

Séptimo Cuadro

(Picnic en la orilla del Mapocho.)

Saluzto: Señoras y Señores, permítannos mostraros el pedestre final de nuestra tan extraordinaria historia. Hemos sido engañados, nos lo hemos merecido, nos irá rematadamente mal. Nos hemos comportado vergonzosamente. Hemos hecho un gran dispendio, ¡qué indignidad! Un placer vulgar, un deseo absurdo alteró a estos baqueteados diablos. Si el listo y experimentado hombre moderno se ha entretenido con esta tonta locura, no es pequeña la estupidez que al fin se ha apoderado de él.

Rey Guarén, Füs: Como lo hicisteis para vuestro niño, haced un hoyo. Ved el desenlace tan estúpido que tiene todo.

Uriel, Muriel, Sofía: (Cavando una tumba con gestos irónicos.): Cuando éramos jóvenes y vivíamos y amábamos, nos parecía que todo era dulce, allí donde sonaba alegre la música y había jolgorio, nuestros pies se empezaban a mover. Pero ahora, la fe tramposa nos hirió con su muleta y nos ha golpeado contra la puerta de la tumba.

Policías, Rafael *(desde el interior de la tumba):* Ahora el aire está lleno de fantasmas.

Rey Guarén, Füs: De todas maneras estamos perdidos. Los elementos están confabulados con nosotros y todo corre hacia su perdición.

Uriel, Muriel, Sofía *(siguen cavando):* Hay luna. Hay estrellas. También la ciudad y sus esclavos. Nadie nos distingue. Nadie ve el encanto que nos tiene así, ligadas, complacidas, alegres. Nosotras, felices ojos de Dios, todo lo que vemos es muy bello en realidad.

Salvador Augusto *(a los espectadores):* El cuerpo duerme. El espíritu siempre huye. Desgraciadamente hay tantos medios de robarle los diablos al alma. Por la vieja senda tropezábamos, por la nueva tampoco somos bienvenidos. En otro tiempo hubiéramos hecho esto solos, hoy tenemos que recurrir a la ayuda de ustedes. Todo nos va mal. Costumbres tradicionales, antiguo derecho, ya no se puede confiar en nada. Antes el alma entraba con cada respiro, nosotros nos poníamos al acecho y, ¡zas!, igual que hace el gato con el más ágil ratón, la teníamos bien apresada en nuestros cuerpos. Ahora vacila y se resiste a entrar al oscuro lugar, la repugnante morada que es el horrible cuerpo de ustedes. Hasta que al final los elementos, que os odian, os arrojan humillantemente de esta tierra. Y aunque os preguntéis durante horas y durante días «¿Cuándo?», «¿Cómo?» y «¿Dónde?», lo lamentable es que la vida ha perdido su poder. Incluso es dudoso, por mucho tiempo, si se está vivo o no. A menudo vemos

flexibles miembros y sólo era una apariencia, se movían, se reanimaban. (*Haciendo fantásticos ademanes de conjuro.*) En los rincones del alma queda aún por descubrir muchos horrores. Mirad aquí abajo, por si veis arder fósforo: esta es la pequeña alma, psique con sus alas, si la priváis de ellas, queda convertida en un mísero gusano; quisierais imponerle vuestro sello, lleváosla al torbellino de fuego. Vigilad las regiones inferiores, cueros de vino, esa será vuestra misión. No se sabe bien si le gustará vivir allí, asentada en el ombligo. ¡Tened cuidado no se os vaya a escapar por allí!

Rafael (*Sale de la tumba*): Chisporrotea un fuego en la vieja ciudad, un incendio que crece y crece atizado por el viento y el deseo de las entrañas. Se comienza a gritar auxilio. ¿Quién atenderá a la llamada? ¡Ah!, ¡qué pena dan los viejos! Siempre tan atentos al fuego son víctimas de la humareda. ¡Qué esplendorosa situación! La llama arde con fulgor rojo. La ciudad está ya tiznada. Si al menos los niños y las mujeres pudieran salvarse del infierno allí desatado. Las lenguas de fuego se elevan. Por entre los edificios el rojo ramaje chisporrotea. Prenden y caen rápidamente las llamas. Serpenteantes suben y ya están llegando a las antenas. Se queman hasta la raíz los niños allí agazapados, candentes como púrpura. (*Larga pausa. Canto.*) Un regalo para los ojos ha desaparecido hoy.

Tuti (*al público*): ¿Estáis aún aquí? ¿Para qué? ¿Sois vosotros los mismos que entraron aquí hace ya mucho tiempo?

Saluzto: No nos juzgaréis. Así es. Dejamos que vuestra sociedad monstruosa nos devore. Sí, y mi hijo no es importante.

Uriel, Muriel, Sofía: Lo hemos visto mas no lo hemos creído. La ciudad lo trató tan fieramente.

Rafael: Cultivaba sus orillas como un jardín. Mirábala convertida en un cuadro paradisiaco. Mirábala como verdeaba una pradera tras otra, miraba la dehesa, el jardín, el pueblo y el bosque.

Saluzto (*irónico*) Pero nada importa porque las criaturas del Cielo, en vuelo plácido nos salvan las almas y avivan nuestro polvo, y entonces, todos juntos y reunidos, en amable vuelo, en noble flotar, vamos dejando huella por la Creación. Él no es importante.

Uriel, Sofía, Muriel: Ha sido tantas cosas. Igual que nosotros. No importa en qué hemos de terminar.

Muriel: Si Saluzto y su hijo venden hamburguesas de soya a la salida de la Escuela Militar y son los favoritos de los cadetes...

Sofía: Si yo hago doblajes para un canal de dibujos animados...

Saluzto: Si Sofía escribe guiones por encargo para pedófilos millonarios...

Muriel: Si Saluzto se ha hecho investigador privado, especialista en extorsión de políticos pedófilos...

Saluzto: Si Uriel se ha retirado para estudiar literatura y leer con fruición *En busca del tiempo perdido*... Si Sofía trabaja en un documental sobre niños psicópatas... Si también soy ilustrador de una revista católica para la familia...

Muriel: Si soy representante de una marca de ropa infantil...

Saluzto: Si Muriel ahorra para sus nuevos implantes de silicona, trabajando en un local de comida rápida vegana, mientras estudia medicina en jornada vespertina en una universidad privada...

Muriel: Si Saluzto es agente del estado en la Oficina de Control de Plagas...

Saluzto: Si Muriel es amante del párroco de la Iglesia de San Francisco, quién le da pan y techo...

Uriel: Si mi hijo es peoneta del Servicio Médico Legal, donde forma parte de la red de tráfico de órganos...

Sofía: Si mi emprendimiento es una productora de eventos pornográficos, llevando la industria al siguiente nivel...

Coro: Nada importa. Mas hemos volcado nuestros dones al servicio de la humanidad. Mas tenemos buena tierra en todo lugar. (*Al público*) Ya no nos fiamos de los enviados de lo Alto. Solo nos mantenemos firmes a nuestra propia altura. Hemos oído sonidos discordantes venir de ustedes, una cantinela desagradable arrullada en postraciones santurronas. Los hemos visto en sus horas corruptas, planeaban la aniquilación del género humano. Lo más miserable que han urdido se acomoda a vuestra devoción. ¡Hipócritas! Os inclináis. Os encogéis. Vuestro hálito nos marchita, nos aja.

Rey Guarén: (*Caen rosas de una nave espacial.*) ¡Benditas criaturas del Cielo! Rosas deslumbrantes de aroma balsámico, mientras vais flotando dais secreta vida, con tallos por alas y hermosos capullos. ¡Como vosotras floreceremos al fin!

Füs: ¿Quién sabe allí lo que es juzgar? De la única forma que allí se prospera es con una atención rápida. Se pesca un pensamiento, se atrapa una reacción y se es pronto dueño de tres; se atrae con el silencio a una cuarta y ya le empieza a ir mal a la quinta. Si se tiene fuerza, se tienen derechos. No se nos exigen fines, sino buenos medios. No me hace falta saber el arte marino: la guerra, el comercio y la piratería son una trinidad inseparable.

Saluzto: El gemido de la mujer excitada, el aroma de los pechos desnudos, me envuelven como si estuviera en una iglesia o en la tumba. El libre juego de la voluntad se quiebra en esta arena de playa. ¿Cómo conseguiré extinguir este dolor? Cuando suena la mujer, la ira se desata en mí.

Füs: Naturalmente, es normal que ese gran disgusto te haga segregarse bilis. ¿Cómo negarlo? A todo noble oído ese tintineo le parece odioso. Ese maldito resonar de garganta ensombrece el cielo claro del atardecer, se mezcla con cada acontecimiento, desde el primer baño hasta la sepultura.

Saluzto (*tironeando a las mujeres*): Se las saca de allí y se las transporta, antes de que nos demos cuenta, estarán repuestas. Después de haber soportado un poco de violencia, una buena cena las desagaviará. (*Lanza un silbido agudo.*) Venid a la llamada del señor y mañana habrá fiesta para ustedes.

Uriel, Sofía, Muriel (*A Salvador Augusto*): El señor no nos recibe debidamente, la tripulación se merece una fiesta. Tú, el más crecido, eres el que más nos gusta. Pero esas maneras clericales no te van nada bien, míranos de un modo algo más lascivo. También podrías ir distinguidamente desnudo. Ese largo manto es excesivamente casto. Ahora te vuelves para dejarte ver por detrás. Este pícaro es muy apetitoso.

(*El coro cae de espaldas. Füs y Rey Guarén los toma y los coloca, uno a uno, en la fosa.*)

Los policías: No los sacia ningún placer, no los contenta ninguna felicidad, van sin cesar en busca de formas cambiantes. Quieren apresar este último, este mísero, este vano momento. En una palabra: la fornicación del amor.

De la luz

De la Luz

Obertura - Último Peldaño

Libreto : Manuel Lavados

Partitura : Jorge Luis Pacheco Estefan
Electrónica en tiempo real: Juan Pablo Cáceres

Ramón, barbudo, desciende lentamente por una escalera circular hasta el escenario. Sostiene con su mano izquierda una red llena de peces muertos.

$\text{♩} = 63$

Uriel (actriz)

Sofía (soprano)

Muriel (contratenor)

Rafael (actor)

Antares (bajo)

Soprano

C
O
R
O

Contralto

Tenor

Bajo

Flauta

Clarinete en Sib

Fagot

Corno

sonido pedal

Trombón

sonido pedal

Percusión

singing bowl 1

ff l.s.

sempre tutta forza

ff l.s.

Percusión

singing bowl 2

ff l.s.

Clavecín

Violín

f

s.p.

Viola

p

mp

sempre s.p.

Cello

s.p.

p

mp

sempre s.p.

Electrónica(*4)

1 - Campana sintetizada en base a acordes y armónicos estrados

10 accel. $\text{♩} = 62$

U. *...sofia a destiempo...*

S. "A" *ppp pos* "A"

M.

R. *ff* "Huuu...."

A. *ff* "Huuu...."

C. *ff* "Ssss...."

O. *ff* "Ssss...."

R. *ff* "Ssss...."

O. *ff* "Ssss...."

Fl. *pp* sólo aire *ff*

Cl. *pp* sólo aire *ff*

C. Fg. *ff*

C. sólo aire *p*

Trb. sólo aire *p*

Perc. Crótalos arco *l.s.*
Tám tam *pp* *ff* *l.s.*
Tám tam baqueta de metal

Clav. *ff* *pp* *ff* *pp*

V. arco con exceso de presión (ruido sin altura) *ff* c.l.b. arco sobre el puente *ff* c.l.b. *ff* *pp*

A. arco (crines) sobre el puente *ff* c.l.b. como sopra *ff* arco con exceso de presión (ruido sin altura) *ff* c.l.b. arco sobre el puente *ff* c.l.b. *ff*

Vc. c.l.b. siempre apañando desplazando el punto de ataque ad lib. *ff* arco (crines) sobre el puente *ff* c.l.b. como sopra *ff*

Elec.

14 **ff** **accel.** $\text{♩} = 64$

U. "Huuu..."

S. ...sofia a destiempo... perdida...
"A" "A" "Huuu..."
Sofia hace el sonido del riñón y el gesto de extracción de luz torpemente.

M. "Huuu..."

R. "Shhhh..."

A. **ff** "Shhhh..."

C. "Huuu..."

O. "Huuu..."

R. "Huuu..."

O. "Huuu..."

Fl. *sólo aire* **pp** **ff** *con aire* **f**

Cl. *sólo aire* **pp** **ff** *con aire* **f**

C. Fg. **ff** **ff** **ff** **ff** **f**

C. *sólo aire* **ff** **f**

Trb. *sólo aire* **ff** **f**

Perc. Crótalos arco **ff** Crótalos baqueta dura **p** **ff** **ff**
singing bowl 2 **ff** s.b. baqueta dura **p** **ff** Tam tam baqueta de metal **pp** **ff**

Clav. **f** **ff** **p**

V. arco III c.l.b. arco c.l.b. arco I c.l.b. arco IV I

A. arco III c.l.b. arco I c.l.b. arco II c.l.b. arco III c.l.b. arco IV I

Vc. arco III c.l.b. arco sobre el puente c.l.b. arco I c.l.b. arco II c.l.b. arco III c.l.b. arco IV I

Elec. arco con exceso de presión (ruido sin altura)

19 *ff* *accel.* *ff* = 66

U. "Shhhh..."

S. *p* "A" *pppp* "A" *ff* "Shhhh..."
Sofía hace el sonido y el gesto torpemente.

M. *ff* "Shhhh..."

R. *ff* "Haaa..."

A. *ff* "Haaa..."

C. *ff* "Shhhh..."

O. *ff* "Shhhh..."

O. *ff* "Shhhh..."

Fl. *pp* sólo aire *ff* *p* <

Cl. *pp* sólo aire *ff* *p* <

C. Fg. *ff* *ff* *p*

C. *p* sólo aire *pp* *ff*

Trb. *p* sólo aire *pp* *ff*

Perc. Crótalos arco *p* *l.s.* Crótalos baqueta dura *p* *l.s.*
singing bowl 2 Tam tam *p* *l.s.* s.b. baqueta dura *p* *l.s.* Tam tam baqueta de metal *pp* *ff* *l.s.*

Clav. *p* *ff* *ff* *ff*

V. arco *ff* c.l.b. *ff* arco c.l.b. *ff* *ff* c.l.b.

A. *ff* arco *ff* c.l.b. *ff* arco *ff* c.l.b. *ff* arco *ff*

Vc. *ff* arco I *ff* c.l.b. *ff* arco *ff* arco *ff*

Elec. *ff* *ff* *ff* *ff*

24 *fff* *accel.* $\text{♩} = 68$

U. "Haaa..."

S. "A" "A" *mf* *fff* Saja hace el sonido y el gesto torpemente. "Haaa..."

M. "Haaa..."

R. *fff* "Rijr..."

A. *fff* "Rijr..."

C. "Haaa..."

O. "Haaa..."

R. "Haaa..."

O. "Haaa..."

Fl. *pp* < *p* *fff* sólo aire

Cl. *pp* < *p* *fff* sólo aire

C. Fg. sólo aire *f* *ff*

C. sólo aire *fff*

Trb. sólo aire *fff* *pp* *pp*

Perc. Crótalos arco *v* *f* *l.s.* Crótalos baqueta dura *f* *l.s.*
singing bowl 2 Tam tam *p* *l.s.* s.b. baqueta dura *p* *l.s.* Tam tam baqueta de metal *ffff* *l.s.*

Clav. *ff* *p*

V. arco c.l.b. I arco II III arco c.l.b. II arco IV

A. c.l.b. I c.l.b. I arco c.l.b. II arco III

Vc. c.l.b. I c.l.b. I arco c.l.b. II arco III c.l.b. I arco c.l.b. II

Elec. $\frac{9}{16}$ $\frac{4}{4}$

accel.

U. *ff* "Rjir...."

S. *pp* "A" *ff* "Rjir...." *Sofia hace el sonido y el gesto torpemente.*

M. *ff* "Rjir...."

R. *ff* "Gggg...."

A. *ff* "Gggg...."

C. *ff* "Rjir...."

O. *ff* "Rjir...."

R. *ff* "Rjir...."

O. *ff* "Rjir...."

Fl. *f* < *pp* sólo aire *p*

Cl. *f* < *pp* sólo aire *ppp* *p*

C. Fg. *p* *ff* *p*

C. *p* *ff* *ff* *p* *p* *fff*

Trb. *p* *ff* *ff* *p* *p* *fff*

Perc. Crótalos arco *V* singing bowl 2 Tam tam *p* *l.s.* s.b. baqueta dura *p* *l.s.* Tam tam baqueta de metal *l.s.* Crótalos baqueta dura *p* *l.s.*

Clav. *p* *ff* *ff* *p* *p* *fff*

V. *c.l.b.* *I* *II* *III* *II* *arco* *III* *I* *fff*

A. *arco* *IV* *c.l.b.* *I* *II* *III* *c.l.b.* *I* *II* *III* *arco* *III* *I*

Ve. *arco* *I* *fff* *c.l.b.* *II* *III* *arco* *c.l.b.* *III* *II* *arco* *IV* *c.l.b.* *I*

Elec.

accel. $\text{♩} = 60$

U. *fff* "Gggg..."

S. *fff* "Gggg..." *Sofía hace el sonido y el gesto torpemente.* *pp* "A"

M. *fff* "Gggg..."

R. *fff* "Gggg..."

A. *fff* "Gggg..." *p* A Sofía, dulcemente: *No ha - ble - mos de e - so*

C. *fff* "Gggg..."

O. *fff* "Gggg..."

R. *fff* "Gggg..."

O. *fff* "Gggg..."

Fl. *p* *ff* *pp* *pp* *ff*

Cl. *p* *ff* *pp* *pp* *ff*

C. Fg. *p* *f* *ff* *p* *ff*

C. *sólo aire* *p* *ff*

Trb. *sólo aire* *p* *ff*

Perc. *Crótalos arco* *singing bowl 2 Tam tam* *s.b. baqueta dura* *Tam tam* *baqueta de metal* *muta a cultrún* *cultrún* *f* *ff* *l.s.*

Clav. *f* *p* *p* *f* *p*

V. *c.l.b. III* *I* *arco* *c.l.b. II* *arco flautando* *f*

A. *arco* *c.l.b. III* *I* *arco* *c.l.b. II* *arco flautando* *f*

Ve. *arco* *c.l.b. I* *III* *IV* *arco flautando* *f*

Elec. *7* *16* *4*

4 - Estela armónica y rítmica. Los residuos rítmicos se desvanecen gradualmente.

39 $\text{♩} = 52$ *pp*

U. *parlato* Por mi, va-si-ja hue-ca Que te-ne-mos un rey que te-ne-mos un rey es un se-

S. *parlato* *pp* Por mi, va-si-ja hue-ca Que te-ne-mos un rey que te-ne-mos un rey es un se-

M. *parlato* *pp* Por mi, va-si-ja hue-ca Que te-ne-mos un rey que te-ne-mos un rey es un se-

R. *parlato* *pp* Por mi, va-si-ja hue-ca Que te-ne-mos un rey que te-ne-mos un rey es un se-

A. Pe-ro mi-ra y pa-sa

C. *p* Por mi, va-si-ja hue-ca Que te-ne-mos un rey es un se-cre-to.

O. *p* Por mi, va-si-ja hue-ca Que te-ne-mos un rey es un se-cre-to.

O. *p* Por mi, va-si-ja hue-ca Que te-ne-mos un rey es un se-cre-to.

O. *p* Por mi, va-si-ja hue-ca Que te-ne-mos un rey es un se-cre-to.

Fl. *p*

Cl. *p*

C. Fg. *p*

C. *p*

Trb. *p*

Perc. *p subito* *ff*
 cultrún *p subito* cultrún continúa independientemente del resto durante lo que indique la flecha.
 singing bowl 2 s.b. baqueta dura

Clav. *p*

V. *ord.* *p subito*

A. *ord.* *p subito*

Vc. *ord.* *p subito*

Elec.

44

U. cre-to. Des-de-lo al-to true-ca Nues-tro vi-no/in-fes-to, Con go-zo/hu-mil-de, el o-jo quie-to

S. cre-to. Des-de-lo al-to true-ca Nues-tro vi-no/in-fes-to, Con go-zo/hu-mil-de, el o-jo quie-to

M. cre-to. Des-de-lo al-to true-ca Nues-tro vi-no/in-fes-to, Con go-zo/hu-mil-de, el o-jo quie-to

R. cre-to. Des-de-lo al-to true-ca Nues-tro vi-no/in-fes-to, Con go-zo/hu-mil-de, el o-jo quie-to

A.

C. Des - de lo al - - to true - ca nues - tro vi - no/in - fes - to, Con go-zo/hu-mil - de, el o - jo quie - to

O. Des - de lo al - - to true - ca nues - tro vi - no/in - fes - to, Con go-zo/hu-mil - de, el o - jo quie - to

R. Des - de lo al - - to true - ca nues - tro vi - no/in - fes - to, Con go-zo/hu-mil - de, el o - jo quie - to

Fl. *f* 5 5 *f* 5

Cl. *f* 5 5 *f* 5

C. Fg. *p* *p*

C. *f*

Trb. *f*

Perc. singing bowl 2 s.b. baqueta dura *f* l.s.

Clav. *ff* *p*

V. s.p. *f*

A. s.p. *f*

Vc. s.p. *f*

Elec.

U.
S.
M.
R.
A.

Lim-pia en un cruel des-ga-jo Los te-so-ros del fon-do de la car-ne

Lim-pia en un cruel des-ga-jo Los te-so-ros del fon-do de la car-ne

Lim-pia en un cruel des-ga-jo Los te-so-ros del fon-do de la car-ne

Lim-pia en un cruel des-ga-jo Los te-so-ros del fon-do de la car-ne

C.
O.
R.
O.

Lim-pia/en un cruel des-ga-jo Los te-so-ros del fon-do de la car-ne

Lim-pia/en un cruel des-ga-jo Los te-so-ros del fon-do de la car-ne

Lim-pia/en un cruel des-ga-jo Los te-so-ros del fon-do de la car-ne

Lim-pia/en un cruel des-ga-jo Los te-so-ros del fon-do de la car-ne

Fl.
Cl.
C. Fg.
C.
Trb.

Perc.

singing bowl 2

culturún siempre independiente del resto, con su propio pulso

s.b. baqueta dura *f* l.s.

Clav.

V.
A.
Vc.

ord. → s.p. → m.s.p.

ord. → s.p. → m.s.p.

s.p. → m.s.p.

pp → *fff*

U.
S.
M.
R.
A.

Que/en un sue - ño con-tra - jo Le - jos del que me cier - ne Pa - ra que/en él sin mi me pros - ter - ne

Que/en un sue - ño con-tra - jo Le - jos del que me cier - ne Pa - ra que/en él sin mi me pros - ter - ne

Que/en un sue - ño con-tra - jo Le - jos del que me cier - ne Pa - ra que/en él sin mi me pros - ter - ne

Que/en un sue - ño con-tra - jo Le - jos del que me cier - ne Pa - ra que/en él sin mi me pros - ter - ne

Que/en un sue - ño con-tra - jo Le - jos del que me cier - ne Pa - ra que/en él sin mi me pros - ter - ne

C.
O.
R.
O.

Que/en un sue - ño con-tra - jo Le - jos del que me cier - ne Pa - ra que él sin mi me pros - ter - ne

Que/en un sue - ño con-tra - jo Le - jos del que me cier - ne Pa - ra que él sin mi me pros - ter - ne

Que/en un sue - ño con-tra - jo Le - jos del que me cier - ne Pa - ra que él sin mi me pros - ter - ne

Que/en un sue - ño con-tra - jo Le - jos del que me cier - ne Pa - ra que él sin mi me pros - ter - ne

Fl.
Cl.
C. Fg.

Fl. *fff* 5 5

Cl. *fff* 5 5

C. Fg.

C.
Trb.

C. *ff*

Trb.

Perc.

singing bowl 2

s.b. baqueta dura *ff* l.s.

Campanas *fff* l.s.

Clav.

ff

V.
A.
Vc.

ord. m.s.p. *ff*

ord. m.s.p. *ff*

ord. m.s.p. *ff*

V.
A.
Vc.

ord. m.s.p. *ff*

ord. m.s.p. *ff*

ord. m.s.p. *ff*

Elec.

U.
S.
M.
R.
A.

C.
O.
R.
O.

Fl.
Cl.
C. Fg.

C.
Trb.

culturún siempre independiente del resto,
con su propio pulso

C. tub.

Clav.

V.

A.

Vc.

Elec.

rit.

66

U.
S.
M.
R.
A.
C.
O.
R.
O.
Fl.
Cl.
C. Fg.
C.
Trb.
C. tub.
Clav.
V.
A.
Vc.
Elec.