

# **Ópera contemporánea en Buenos Aires en el cambio de siglo**

**Violeta Nigro Giunta**

*Revista Argentina de Musicología*, Vol. 21 Nro. 1 (2020): 127-149

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

## **Ópera contemporánea en Buenos Aires en el cambio de siglo**

Entre los años de la década de 1990 y la actualidad, Buenos Aires se transformó en una ciudad de alta visibilidad para la ópera contemporánea. Por un lado, se afrontaron puestas de óperas internacionales, y por el otro, encargaron y produjeron nuevas obras a compositores argentinos. En este texto buscamos considerar, en primer lugar, la situación de la ópera de la segunda mitad del siglo XX, para luego trazar algunas de las particularidades que el género adquiere en el contexto de Buenos Aires. En segundo lugar, analizaremos el comienzo de las producciones porteñas de obras extranjeras, cómo se adaptó el género al contexto local y cuál fue su recepción crítica. Se considera el rol de estas obras para rejuvenecer y consolidar un nuevo público para la música contemporánea. Finalmente, proponemos un estudio comparativo de tres óperas cuyos libretos revisan problemáticas históricas y afectivas de las dictaduras chilena y argentina de los años 70, para evaluar cómo abordan distintos autores la compleja relación entre violencia política, memoria y formas musicales, con el propósito de volver visible el lugar crítico que un género como la ópera puede tener en el siglo XXI.

**Palabras clave:** ópera contemporánea, música argentina, música y dictadura, música y escena

## **Contemporary Opera in Buenos Aires at the Turn of the Century**

Between the 1990s and the present day, Buenos Aires became a city of high visibility for contemporary opera. On the one hand, through local staging of international operas, and on the other, through the commission and production of new works by Argentine composers. In this text we will consider, first of all, the overall “state of things” in the field of the opera in the second half of the twentieth century, to point out then some specificities of the genre in the city of Buenos Aires. Secondly, we will look at the first productions of international operas in the local context to see how these productions were adapted to the local *milieu* and what was their critical reception. We will especially consider the role of these works in rejuvenating and consolidating new audiences for contemporary music. Finally, we propose a comparative study of three operas whose librettos deal with historical and affective problems of the Chilean and Argentine dictatorships of the 1970s, to assess how different authors address the complex relationship between political violence, memory and musical forms, with the purpose of making visible the critical place that a genre like opera can have in the 21st century.

**Keywords:** Contemporary Opera, Argentine Music, Music and Dictatorship, Music and Stage

## Introducción<sup>1</sup>

En algún momento entre los años de la década de 1990 y la actualidad, Buenos Aires se transformó en una ciudad de alta visibilidad para la ópera contemporánea. Por un lado, se afrontaron puestas de óperas internacionales, entre las que se destaca la compleja realización de *Prometeo* de Luigi Nono en el Teatro Colón, en 2013. Su representación, difícil desde la perspectiva de la dirección y de la espacialización sonora, da cuenta de la existencia de un proceso de formación de músicos y técnicos locales capaces de realizarla. Da cuenta también de la consolidación de un público interesado en ese repertorio. En forma paralela, durante los años 90 se crean y consolidan instituciones y organismos que encargan y producen la creación de nuevas óperas. Aunque herederas, incuestionablemente, de una tradición de la música de vanguardia en Argentina, representada por figuras “faro” como Juan Carlos Paz, Alberto Ginastera o Mauricio Kagel, y por espacios pioneros para la música experimental como el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato di Tella (ITDT). Proponemos que es en los años noventa que se gestan las condiciones para un desarrollo extraordinario que expande y consolida el campo de la música contemporánea en Buenos Aires.<sup>2</sup> Se crea un repertorio nuevo, se consolidan programas de formación académica, y se conforma un público que año a año se expande siguiendo los ciclos anuales de festivales y conciertos.

Con el fin de abordar la conformación de este nuevo campo de música contemporánea en relación con un repertorio de obras escénicas, este texto se articula en tres partes. En primer lugar, analizaremos la situación de la ópera de la segunda mitad del siglo XX, para luego trazar algunas de las particularidades que el género adquiere en el contexto de Buenos Aires. En segundo lugar, analizaremos el comienzo de producciones porteñas de obras extranjeras: las particularidades que estas puestas adquieren en el contexto local y su recepción crítica. Se considera el rol de estas obras para rejuvenecer y consolidar un nuevo público para la música contemporánea.

- 
1. Versiones preliminares y avances de investigación de este texto fueron presentados en la conferencia *Identities – An Interdisciplinary Approach* (MIAM-ITU, Estambul, 23-25 de octubre de 2014) y en el *II Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS* (Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 12-16 de enero de 2016).
  2. Federico Monjeau propone dos momentos de la vanguardia musical en Argentina. El primero en los años 30 y 40, alrededor de la figura de Juan Carlos Paz. El segundo, en los años 60 en torno al CLAEM del ITDT. Yo propongo un tercer momento que comienza en los años 90, marcado por una serie de transformaciones en el campo que implican a sus actores, instituciones, y público. Ver Federico Monjeau, “Apuntes sobre música argentina”, *Espiral. pensamiento musical y acciones alrededor de conDiT.cheLA*, No. 5 (noviembre 2014): 4-7.

Finalmente, proponemos un análisis comparativo de tres óperas cuyos libretos revisan problemáticas históricas y afectivas de las dictaduras chilena y argentina de los años 70. El interés de este *corpus* es doble. Por un lado, circunscribe 20 años, de 1992 a 2012. En este sentido estas obras permiten comprender transformaciones sociales y culturales que se produjeron en ese período, entre ellas las discusiones sobre qué hacer con el pasado en tiempos de democracia. En segundo lugar, si bien las obras tienen un contenido político abierto a múltiples caminos interpretativos, dan cuenta de un deseo de interactuar con el público y la historia colectiva nacional, a través de estrategias que involucran una reflexión sobre el género operístico. En tal sentido permiten evaluar cómo aborda cada autor la compleja relación entre violencia política, memoria y formas musicales, con el propósito de volver visible el lugar crítico que un género como la ópera puede tener en el siglo XXI —tal es nuestra hipótesis principal.

## **La ópera hacia el siglo XXI**

Después de la segunda guerra mundial, la ópera como género en el campo de la nueva música culta, había muerto. Había gozado de una vida larga y saludable, desde Claudio Monteverdi en el siglo XVII, hasta Arnold Schoenberg, Alban Berg, e Igor Stravinsky, en el XX. Los compositores de vanguardia activos post-1945, sin embargo, no consideraron que el género fuese relevante para su presente compositivo. Quizás porque el peso de la tradición era mayor en la ópera que en otros géneros, quizás porque sus costos materiales y estéticos de la experimentación eran demasiado altos, o quizás porque varios de sus principios fundamentales, como el peso del argumento y su sincronía con la música, eran incompatibles con las búsquedas estéticas de ese momento.

Sin embargo, hacia la década de 1970, muchos de los compositores de vanguardia más importantes comenzaron a experimentar nuevamente con el género: *Opera* de Luciano Berio (1970) y *El Gran Macabro* de György Ligeti (1978), son dos ejemplos. Es importante señalar como antecedentes a las experiencias que John Cage y Mauricio Kagel habían desarrollado a partir de 1950, teorizadas luego como “nuevo teatro instrumental”,<sup>3</sup> y que encontraron su punto culminante en la obra *Staatstheater* (1970) de Kagel. Esta última es denominada como la primera “anti ópera”, la antítesis de la gran ópera y una

---

3. Tomando la idea de John Cage que la performance musical es por su naturaleza misma dramática, que tiene una teatralidad, Kagel trabaja con los sonidos que surgen de gestos corporales. Kagel define su “Nuevo Teatro Musical” como “todo aquello que no es ópera”, en Pablo Aranda, “Conversación con Mauricio Kagel”, *Revista Musical Chilena*, N° 185 (enero-junio 1996): 61.

parodia de la misma: sin libreto, sin foso de orquesta, sin personajes dramáticos, sin escenografía, sin partitura, sin trama.<sup>4</sup> En este sentido la ópera gozó de una nueva popularidad en Europa antes que en EEUU. Sin embargo, es en 1980 que podemos afirmar que la ópera entró en un nuevo momento, tanto por las nuevas producciones,<sup>5</sup> como por la nueva popularidad que cobraron las óperas de repertorio. El género se repositó así como poseedor de un pasado glorioso, de un presente, y de un futuro.

Para Roger Oliver, esta “mística” de la ópera en un público contemporáneo, puede entenderse por la conexión entre la ópera y el drama musical (*drama in musica*), cuyos orígenes pueden trazarse a los orígenes de la civilización, y al deseo del hombre de entender momentos de transformación: nacimiento, adolescencia, matrimonio y muerte. Entre otras explicaciones posibles, Oliver propone también un atractivo en la magnitud de la ópera, su *grandeur* heroico, la belleza sublime que puede cobrar la experiencia cotidiana trasmutada por mito y música. Para Oliver, en un mundo que conspira hacia el reduccionismo y la trivialización, es allí que reside el poder de la ópera de interpelarnos hasta hoy.<sup>6</sup>

En este contexto internacional, podemos situar la nueva presencia de la ópera contemporánea en Buenos Aires, que comienza hacia fines de los años 90, con las primeras creaciones de Gerardo Gandini (*La casa sin sosiego*, 1989) y Marta Lambertini (*Alice in Wonderland*, 1989). En esta nueva escena será fundamental la creación del Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) en 1990, por iniciativa de Sergio Renán, entonces director del gran teatro de ópera. El CETC (en un primer momento llamado Centro de Experimentación en Ópera y Ballet – CEOB) promoverá activamente un repertorio contemporáneo y encargará nuevas obras, a partir de colaboraciones entre músicos y artistas de otras disciplinas. Sus principales directores, a los largo de sus más de 30 años de existencia, fueron Gerardo Gandini, Pina de Benedetto, Diana Teocharidis, Martín Bauer y Miguel Galperín. Con un promedio de cuatro encargos por año, este centro generará un nuevo repertorio con características propias. A este espacio se le sumará el TACEC (Teatro Argentino Centro de Experimentación y Creación), en la ciudad de La Plata, que inicia sus actividades en 2009, y cuyo objetivo es la

---

4. Björn Heile, sin embargo, propone la siguiente definición “[C]ontrariamente a su título burlón, *Staatstheater* es una *ópera povera do-it-yourself*”, ver Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel* (Aldershot: Ashgate, 2006), 57. Todas las traducciones son de la autora.

5. *Sayagraha* (1980), de Philip Glass, será la primera ópera compuesta para la totalidad de los recursos de una compañía de ópera.

6. Roger W. Oliver, “The Mystique of Opera”, *Performing Arts Journal*, Vol. 14, No. 2 (mayo 1992): 32-42.

experimentación entre artistas nacionales, especialmente en los campos de la ópera, la música y el ballet. También cabe destacar las producciones nacionales de óperas contemporáneas internacionales para el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín (1997); el Área de Música Contemporánea de la Nación, y sus ciclos iberoamericanos de ópera contemporánea (2010) con encargos a compositores argentinos y latinoamericanos; y, finalmente, el ciclo “Colón contemporáneo” que comienza en 2011 en la sala principal del teatro. Todos estos ciclos, con mayor o menor continuidad, se mantienen hasta el presente.

Podemos trazar algunos rasgos característicos de esta escena. En primer lugar, si las primeras óperas (de Gandini y Lambertini), seguían siendo producciones que, al menos en parte, contaban con fuentes privadas (Fundación San Telmo, Instituto Goethe), la creación de estos nuevos espacios determina la creciente financiación del Estado. Observamos entonces un proceso de institucionalización de una música que ocupaba hasta entonces casi exclusivamente lugares de autogestión o apoyados de forma privada. Otro rasgo es que estas producciones, a diferencia del contexto internacional, es que en un comienzo no tendrán lugar en las salas principales de los teatros (como es el caso de los encargos de óperas europeas). Ocuparán espacios alternativos fuera de las grandes salas de ópera o, en el caso del CETC y del TACEC, espacios alternativos *dentro* de estas últimas, en los sótanos de ambos teatros, espacios cuyas topografías son laberínticas y no convencionales.<sup>7</sup> Estas condiciones materiales determinarán las condiciones de producción: en su mayoría formaciones de cámara reducidas, pequeños ensambles y una menor cantidad de roles solistas.

Una segunda característica, que resuena con tendencias internacionales, es la colaboración entre compositores y escritores o dramaturgos contemporáneos para la elaboración de los libretos y puestas en escena. En el contexto de Buenos Aires, la efervescencia de la escena teatral local será importante a la hora de analizar el *corpus* operístico. En tercer lugar, podemos observar, en estas producciones y a lo largo del período, una paulatina formación de ensambles e intérpretes locales que se especializarán en la interpretación de esta música, lo que lleva a la creación de óperas escritas para ensambles específicos (como es el caso de *El gran teatro de Oklahoma*, de Marcos

---

7. Pablo Fessel, “La modernidad en el Teatro Colón”, *1908: Teatro Colón* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, Buenos Aires 2008), 27; Pablo Fessel, Fara Korsunsky e Ignacio Llobera, “Hacia una historia del Centro de Experimentación del Teatro Colón”, *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce* (Buenos Aires: FFyL-UBA, 2013), 606-615.

Franciosi, estrenada en el TACEC en 2010, y escrita para los ensambles Süden y Nonsense EVS).

Como adelantamos en la introducción, esta nueva escena es heredera de las experiencias de vanguardia de los años 60 en el continente. Heredera también de la problemática de definir sus propios límites: ópera contemporánea, teatro instrumental, experiencias escénicas, cada obra parece proponer su propia definición de lo que debe ser (o no ser), una ópera. A grandes rasgos, si comparamos el teatro instrumental y la ópera contemporánea con la ópera tradicional, la diferencia más evidente es el desdibujamiento de la separación entre escena y orquesta, que implica la pérdida de la ilusión escénica, fundacional en la ópera. También se pierde la unión entre canto y actuación, a menudo con desdoblamiento de personajes, o con personajes dramáticos que no cantan. Además, el “hacer musical” (*musik making*) se piensa a menudo como fuente de la acción dramática, y no busca necesariamente reproducir “la realidad” con una acción en escena.

Ante estas nuevas creaciones, se impone la pregunta: ¿Qué perspectiva teórica puede utilizarse para abordar este repertorio? La literatura reciente sobre el tema permite elucidar algunas respuestas. Como subraya Björn Heile, este nuevo momento de la ópera ha tenido pocos intentos de compromiso intelectual, de enfoques metodológicos que aborden el estado del género y que trasciendan la descripción para analizar, por ejemplo, las tensiones entre experimentación y tradición. La mayoría de estos intentos hacen referencia al *Musiktheater*, término que en alemán engloba tanto a la ópera como a todas las formas alternativas de teatro musical.<sup>8</sup> Heile destaca la proposición de Wulf Konold, quien propone pensar el desarrollo del género durante la segunda mitad del siglo XX como “una dialéctica entre ópera, anti-ópera y, como un postulado de síntesis, la propuesta de la noción de anti-anti-ópera” (aunque Heile se opone a la reducción del *Staatstheater* de Mauricio Kagel como una negación de la tradición operística).<sup>9</sup> A los textos de Heile sobre el tema debemos agregar las actas del congreso “*Musiktheater hoy*”

---

8. Björn Heile es también autor de un texto en el que releva tres libros importantes sobre el tema del análisis de obras contemporáneas para escena: Christoph-Hellmut Mahling y Kristina Pfarr (eds.), *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960-1980)* (Tutzing: H. Schneider, 2002); Hermann Danuser (ed.), *Musiktheater heute: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001* (Basilea: Schott, 2003); Frieder Reininghaus, Katja Schneider, y Sabine Sanio (eds.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik, im 20. Jahrhundert, 7* (Laaber: Laaber, 2004). Los dos primeros son actas de congresos, mientras que el tercero es un libro de “mesa de café”, según lo califica Heile (p. 78). Ver Björn Heile, “Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera”, *Music & Letters*, Vol. 87, No. 1 (enero 2006): 72-81.

9. Ver Heile, “Recent approaches”, 75; y Wulf Konold, “Oper, Anti-Opera, Anti-Anti-Oper”, en *Musiktheater heute*: 47-62.

organizado por la Fundación Paul Sacher en Basilea y editado por Hermann Danuser y también, los grupos de estudio sobre teatro instrumental en Italia y Europa post-1945, cuyas investigaciones pueden leerse en una publicación reciente editada por Robert Adlington.<sup>10</sup>

A partir de las lecturas de Danuser, Heile y Adlington, proponemos aquí cuatro ejes generales para pensar nuevos modos de análisis para este género, que serán pertinentes en los ejemplos argentinos que tomaremos en la última sección. En primer lugar, la importancia de un enfoque interdisciplinar. Un ejemplo es la utilidad de conceptos provenientes de la teoría literaria: el concepto de “teatro post-dramático” de Hans-Thies Lehmann,<sup>11</sup> que implica alejarse de la relación texto-música en la dramaturgia (en el caso de Lehmann, para el teatro desde fines de 1960), sirve para pensar muchas de las creaciones musicales contemporáneas. Estos aportes cobran una mayor importancia al considerar la influencia, en estas nuevas creaciones, de las vanguardias y las nuevas concepciones del acto dramático (como por ejemplo Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Eugène Ionesco y Bertolt Brecht).<sup>12</sup>

El segundo eje hace referencia a la dimensión multimodal del teatro musical, que suele combinar danza, música, proyecciones y actuación (y como consecuencia de la expansión de la tecnología, los nuevos espacios, y un nuevo rol de intérpretes y *performers*). Pero también, su contracara. Es decir, obras que defienden el predominio de lo sonoro contra la contaminación visual y la idea de generar el hecho teatral a partir del fenómeno sonoro. Obras que se centran en lo sensorial y en la escena, y no en la partitura. Esta postura implica ir más allá del análisis de la relación texto-música, para analizar la *performance*: pensar el significado de los cuerpos en escena, de las acciones. La construcción de la música como un arte performático, como acción socialmente situada y no solo como notación o texto acústico. Heile destaca la importancia de este tipo de

---

10. Robert Adlington (ed.), *New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975* (Abingdon: Routledge, 2019).

11. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt: Verlag Der Autoren, 1999). Albert Gier, toma esta perspectiva teórica en su análisis en el texto “Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater”, en Danuser (ed.), *Musiktheater heute*, 63-83.

12. Sobre esta influencia, ver Adlington, *New Music Theatre in Europe*, 7.



enfoques para el análisis, y menciona textos de Dorte Schmidt<sup>13</sup> y Erika Fischer-Lichte,<sup>14</sup> donde una perspectiva de estudios teatrales, y el uso de la terminología de análisis para danza, enriquecen el análisis para pensar los cuerpos en escena y lo que pueden significar sus posiciones y acciones. A su vez, Heile propone que ninguna experiencia sonora en la actualidad puede ocurrir sin algún tipo de experiencia (aunque esta sea imaginada) de corporeización (*embodiment*) del movimiento.<sup>15</sup>

En este sentido podemos también mencionar el aporte de Yayoi Uno Everett al pensar en una “narrativa multimodal”, que excede una narrativa puramente basada en la música y en el texto, y propone un modelo para analizar obras en las que el diseño de producción, y las mecánicas de puesta en escena tienen la misma jerarquía que la música y el texto enunciados.<sup>16</sup> Este eje no deja de ser problemático, y la tendencia multi-modal en términos tan amplios puede llevar a la pregunta, ¿qué música sería entonces no-teatral? ¿qué hace que una música pueda tener una puesta en escena? Sin embargo, como propone Adlington, un análisis únicamente de la partitura se torna imposible y nos vemos obligados a pensar en “todas las formas en las que la música es siempre más que ella misma”.<sup>17</sup>

Un tercer eje hace referencia a una perspectiva documental, que incluye la historia, el testimonio y el uso de archivos, central para abordar un *corpus* creciente en la ópera contemporánea, que usa a menudo a la historia contemporánea como material para el drama musical. Postulados como el de Andrew Porter de “óperas CNN”,<sup>18</sup> o de lo “real-documental en la ópera del siglo XX” de Esteban Buch,<sup>19</sup> aluden a un amplio *corpus* entre

---

13. Dorte Schmidt trabaja sobre este aspecto y el hecho de evitar la mimesis en su artículo “Theater der Wahrnehmbarkeit: Musikalische Dramaturgie, Szene un Text in Helmut Lachenmann’s *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*”, en Danuser (ed.), *Musiktheater heute*, 195-212, sobre Lachenmann y *La vendedora de fósforos*.

14. Erika Fischer-Lichte, “Die Oper als ‘Protoyp des Theatralischen’: Zur Reflexion des Aufführungsbegriffs in John Cages *Europas 1 & 2*”, en H. Danuser, *Musiktheater heute.*, pp. 283-308; Gabriele Brandstetter, “Figur und Placement: Körperdramaturgie im zeitgenössischen Tanztheater – am Beispiel von Merce Cunningham und Meg Stuart”, *Ibid*, 309-326.

15. Ver Björn Heile, “New Music Theatre and Theories of Embodied Cognition”, en *New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975*, ed. Robert Adlington (Abingdon: Routledge, 2019), 273-293.

16. Everett estudia estos tópicos en la obra de cuatro compositores, en su libro *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera. Osvlado Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun* (Bloomington: Indiana University Press, 2015).

17. Adlington (ed.), *New Music Theatre in Europe*, 10.

18. Andrew Porter, “‘CNN Opera’: Contemporary History as the Matter of Music Drama”, en Danuser (ed.), *Musiktheater heute*, 135-144.

19. Esteban Buch, “Poétique de l’opéra contemporain. A propos d’*Aliados*, un opéra du temps réel, de Sebastian Rivas”, *Revue des Sciences Humaines*, No. 329 (enero-marzo 2018): 149-164.

los que se pueden mencionar *Nixon in China* de John Adams (1960), *Der Lindberghflug* de Kurt Weill y Bertolt Brecht (1929), e *Intolleranza* de Luigi Nono (1960). Estas propuestas se oponen a la ópera de fantasía y extravagancia y abogan por una ópera “auténtica” y “más cercana a la vida”,<sup>20</sup> que pueda abordar cuestiones actuales de historia, clase, género y sexualidad.

Finalmente, una metodología teórica de este campo de “estudios de ópera contemporánea” debe también considerar la contribución del mismo en la sociedad y cultura del siglo XXI y su poder crítico, a partir de estudios de recepción.

### **La educación escénico-musical: puestas locales de óperas extranjeras**

A partir de los años 90, observamos, en paralelo a las nuevas creaciones de compositores argentinos, la puesta en escena de óperas contemporáneas de compositores extranjeros, en especial europeos y norteamericanos. Los espacios privilegiados para estas obras serán los mismos que para las creaciones argentinas: el CETC (tanto en su sala propia ubicada en el subsuelo del Teatro como en otros espacios en la ciudad, según los años y coyunturas), que organizará además del Festival Kagel en 2006; el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín (que comienza en 1997); la actividad del Centro Nacional de Música (en la ex-sede de la Biblioteca Nacional); la programación del TACEC en la ciudad de La Plata; y el Ciclo Colón Contemporáneo, en la sala principal del Teatro.

Nos gustaría analizar, por un lado, la recepción positiva por parte de la crítica, desde la primera hora, de estas iniciativas. En segundo lugar, estas puestas fueron a menudo realizadas por artistas emergentes en el contexto teatral: especialmente protagonistas en “la movida” del teatro joven, lo que permitió una nueva relevancia y capacidad crítica a un género que quizás ya no las tenía, sobre todo entre los jóvenes. Finalmente, este *corpus* denota en retrospectiva una cierta voluntad pedagógica: formar a público con primeras audiciones de obras que ya habían sido integradas en el canon occidental.

La primera temporada del CETC fue más bien una idea que aún no contaba con sala propia, y se produjo en el Centro Cultural Recoleta en 1990. Además de los encargos argentinos, programó *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1964) de Claudio

---

20. Esta es la postura que la directora Barbara Beyer expone como su *credo* en su artículo “Der Gesang ist night zu Ende, aber er iste in anderer geworden: Was wollen wir von der Oper? Was mach sie mit uns?”, en Danuser (ed.), *Musiktheater heute*, 265-281.

Monteverdi, y *Pierrot Lunaire Op. 21* (1921) de Arnold Schönberg. La elección de estas dos obras es interesante. La primera, por la relación que se establece entre la música contemporánea y la música antigua y barroca; y la segunda, por el peso que la obra de Schönberg tenía (desde la herencia de Juan Carlos Paz) y tendrá en el campo (por ejemplo, en la obra de Gandini).

El crítico Pompeyo Camps elogiará a la nueva iniciativa como un “auspicioso debut”, considerando las resistencias que tuvo la creación del Centro (según afirmara Sergio Renán, director del Teatro Colón, en una entrevista): “es inexplicable que no se haya hecho antes, cuando no requiere más que la decisión de hacerlo”. Elogiará también el nombramiento de Gandini al frente del CETC, y definirá la misión del espacio de “redescubrir el teatro musical”. El veredicto final de Camps será que “La actividad del CETC debe continuar. El público porteño merece una ópera-ballet de cámara con el buen respaldo técnico que cuenta esta iniciativa”.<sup>21</sup>

El crítico Federico Monjeau, por su parte, define al CETC como “un espacio original”, “con fines de experimentación” y las dos puestas como “ingeniosas”. Además de elogiar las dos puestas en escena, Monjeau va a explicar ciertas cuestiones técnicas de las obras, y especialmente la técnica vocal del *sprechgesang* (hablado-cantado) utilizada y creada por Schönberg. Contrapone una puesta “descriptiva” y “fuertemente estilizada” de Monteverdi, con la de *Pierrot*, cuyo “gran mérito consistió, precisamente, en no haberse hecho notar”, donde “todos los movimientos de escena y los cambios de luces parecieron guiados únicamente por la partitura, subrayando las distintas acciones y combinaciones instrumentales”.<sup>22</sup>

Finalmente, en la revista *Clásica*, Martín Müller destacará que

Los directores de teatros líricos . . . han comprendido que la única forma de mantener viva a la ópera es que los compositores de fin de siglo sigan interesados en componerla. Para ello, . . . los teatros de ópera menos rutinarios se comprometieron a dar cabida en recintos menores a formas nuevas y no convencionales de teatro musical. Esto es lo que merece ser destacado este año de toda la actividad del Teatro Colón.<sup>23</sup>

---

21. Pompeyo Camps, “Ópera, en auspicioso debut”, *Clarín* (27 de julio de 1990): 15.

22. Federico Monjeau, “Pierrot en combate”, *Página/12* (27 de julio de 1990): 19.

23. Martín Müller, “Dos experiencias operísticas”, *Clásica* (noviembre 1990): 26.

Luego de un auspicioso comienzo, el segundo año del CETC realiza dos encargos, a Martín Matalón (residente en Francia), y a Gerardo Gandini, que estrenará sus *Mozartvariationen*. Las obras “de repertorio” serán *Dido y Eneas* (1689) de Henry Purcell, e *Historia de un soldado* (1918) de Igor Stravinsky. Vemos a primera vista un claro paralelismo entre las dos obras del primer año y las del segundo: una de las obras más importantes (y con proyección al presente) del barroco, y una obra de otro de los principales compositores del siglo XX. Napoleón Cabrera las clasificará como “dos casi óperas acerca del destino”,<sup>24</sup> y Monjeau de “teatro con respiración musical”.<sup>25</sup>

Resulta de significativa importancia la puesta en escena de *Historia de un Soldado* a cargo de la directora teatral Vivi Tellas, que en ese momento se ubica en una movida de “teatro joven” que circula por fuera de los circuitos comerciales y se encuentra “en su mejor momento”.<sup>26</sup> Luis Mazos resaltará “la calidad de las propuestas” y

el público que convocan, mayoritariamente joven, (que) se está iniciando en los caminos escénicos. Se está sembrando. Y es bueno que esto ocurra porque hay un perfil definido en cuanto a la búsqueda y la experimentación. Muchos otros grupos se agregan a los mencionados. Ellos y nosotros estamos convencidos de su fundamental validez para el futuro de nuestro teatro.<sup>27</sup>

Será la primera de varias colaboraciones de Tellas en el CETC, que incluirán *Los fundadores del mal* (1993), *Conferencia sobre la nada* (1994), y *Europera V* (1995).<sup>28</sup>

En ese segundo año se estrena también una ópera para niños de Benjamin Britten (aparentemente un estreno local, ya que el periodista afirma no haber encontrado datos concretos de representaciones previas de esta obra estrenada en Aldenburgh en 1949), a cargo del grupo Música Abierta, una ópera en la que se busca que el público se arrime al mundo de la música con escena, “que se le pierda el miedo”.<sup>29</sup>

Luego de estos favorables comienzos, las temporadas del CETC contarán con un sostenido apoyo de la crítica y del público. Este apoyo de la crítica lo encontraremos también para el ciclo de conciertos que comenzará en 1997 en el Teatro San Martín, bajo

---

24. Napoleón Cabrera, “Dos casi óperas acerca del destino”, *Clarín* (20 de mayo de 1991): 34.

25. Federico Monjeau, “Teatro con respiración musical”, *Página/12* (26 de abril de 1991): 21.

26. Luis Mazos, “El teatro joven en su mejor momento”, *Clarín* (19 de junio de 1991): 3.

27. *Ibid.*

28. Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006), 178.

29. Pompeyo Camps, “Britten y una ópera para la juventud”, *Clarín* (10 de julio de 1991): 4.

la dirección de Martín Bauer.<sup>30</sup> Si bien la mayoría de los conciertos son dedicados a la música contemporánea para ensambles de cámara, se programaron también obras para escena. Entre las mismas se destaca *Satyricon* de Bruno Maderna, compuesta en 1972, un año antes de la muerte del compositor y estrenada en Amsterdam en 1973, y que sigue libremente el original de Petronio.

En su puesta en escena porteña, será calificada como un “formidable teatro de sonidos”,<sup>31</sup> como una “alegoría de la decadencia”, donde “el compositor trabaja irónicamente con los residuos de la historia musical y prodiga, en la forma de parodia y el pastiche, las alusiones al pasado”.<sup>32</sup> La puesta en escena, como analizó en su momento el crítico Pablo Gianera, tiene sus dificultades, puesto que no hay indicaciones previas: ni de acciones escénicas de ningún tipo, ni del orden en el que deben disponerse los números. La versión de 2007, a cargo de Marcelo Lombardero, está “desprovista de toda literalidad” y propone, en lugar de aislar números cerrados, de dar una continuidad a los distintos episodios a través de la escenografía:

una tarima central flanqueada por sillones y presidida por una pantalla sobre la que se proyectan imágenes abstractas, de clásicos hollywoodenses y del dibujo animado *Los picapiedras*, con un fondo sonoro de cintas pregrabadas. En lugar de manjares, hay un barman siempre dispuesto a llenar las copas de champagne. El vestuario, por su parte, con toques de los años veinte y treinta, subraya la carga sexual que domina el clima convivial y orgiástico en que se mueven los personajes.<sup>33</sup>

Sobre el impacto en el público porteño, el crítico concluye que

esta pequeña obra maestra del teatro musical del siglo XX encontró en su estreno local (indudablemente acierto del ciclo) una versión perfecta, . . . y probó además que Maderna consigue vulnerar la cronología: su *Satyricon* burla todos los estilos musicales y, en ese gesto, le hace justicia al texto original, a su propia época y también a la nuestra.<sup>34</sup>

---

30. A la excepción del primer año del ciclo que será dirigido por Bauer en conjunto con Gerardo Gandini y Francisco Kröpfl.

31. Federico Monjeau, “Un formidable teatro de sonidos”, *Clarín* (11 de noviembre de 2007).

32. Pablo Gianera, “Magistral alegoría de la decadencia”, *La Nación* (11 de noviembre de 2007), disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/magistral-alegoria-de-la-decadencia-nid961161>. Último acceso: 1-3-2020.

33. Ibid.

34. Ibid.

“Ópera”, “casi-ópera”, “teatro instrumental”, “teatro de sonidos”, observamos un *in crescendo* de terminologías para estas nuevas obras, y quizás cada obra tendrá una nueva definición. Al respecto, Martín Bauer, a cargo de la puesta en escena de *Infinito Nero* de Salvatore Sciarrino, estrenada en el CETC en 2006 (con dirección musical del belga Guy Vandromme), afirmará que

en estas obras nuevas hay que definir de qué se trata, y eso es lo más complicado. Vos podés decir que es una ópera contemporánea, una obra de teatro musical, una instalación . . . Vandromme llamó a “Infinito Nero” como “acción invisible para cantante solista”. No la llama ópera.<sup>35</sup>

En relación con las definiciones del género en la escena local, un ejemplo interesante es el de Luigi Nono, uno de los compositores europeos que más influencia tuvo en la escena local (desde sus primeras visitas durante los años 60). La puesta en escena de *Prometeo* por el ciclo “Colón Contemporáneo” en 2013, da cuenta de una transformación del campo, desde sus re-inicios en los años 90, dos décadas más tarde. Calificada como “la ópera imposible”,<sup>36</sup> la dirección artística estará a cargo de André Richard,<sup>37</sup> quien analiza que si bien, “decididamente es una ópera”, no lo es en el mismo sentido que *La Bohème*: “En la ópera hay una mise-en-scène, una escenografía, y sonidos. Todos eso que suele verse en una ópera no está en *Prometeo*. Es una ópera de sonidos”.<sup>38</sup> Es una obra en la que los autores (Luigi Nono y el filósofo Massimo Cacciari) precisan que no debe haber una puesta en escena ni movimientos escénicos.

Vemos una y otra vez, desde la crítica, la explicación de cómo *Prometeo* lleva al género de la ópera al “extremo de lo posible”,<sup>39</sup> y donde el espacio mismo es un

---

35. Alejandro Cruz, “‘Infinito Nero’, de Sciarrino, en el Xirgu. El CETC inicia así su temporada”, *La Nación* (24 de mayo de 2006): 1 y 5.

36. Pablo Gianera, “Prometeo, la ópera imposible”, *La Nación* (15 de noviembre de 2013), disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/prometeo-la-opera-imposible-nid1638345>.

37. El técnico André Richard había estado presente para el estreno argentino de *La Lontananza nostálgica utópica futura*, presentada en el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea en el 2002, y había dado una conferencia sobre *Prometeo* en el Instituto Goethe. Ver Federico Monjeau, “La música contemporánea, de fiesta”, *Clarín* (20 de octubre de 2002), disponible en: [https://www.clarin.com/espectaculos/musica-contemporanea-fieta\\_0\\_ryNQejmxAYx.html](https://www.clarin.com/espectaculos/musica-contemporanea-fieta_0_ryNQejmxAYx.html); y Diego Fischerman, “La desolada poesía del caminante”, *Página/12* (25 de octubre de 2002), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-11921-2002-10-25.html>. En 2016 *La lontananza...* se volverá a representar, aunque con un entusiasmo menor por parte de la crítica. Ver Sandra de la Fuente, “Isabelle Faust. Dos puntas de un gran arco”, *Clarín* (5 de noviembre de 2016), disponible en: [https://www.clarin.com/espectaculos/musica/puntas-gran-arco\\_0\\_ryxQr5jex.html](https://www.clarin.com/espectaculos/musica/puntas-gran-arco_0_ryxQr5jex.html).

38. Ibid.

39. Diego Fischerman, “Prometeo, una empresa heroica”, *Página/12* (16 de noviembre de 2013), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-30542-2013-11-16.html>.

“instrumento que rodea al público”.<sup>40</sup> Por la postura ideológica de Nono respecto de la sala (si bien la ópera se estrenó en La Scala de Milán, el compositor se opuso a volver a programarla allí), Richard se había opuesto en un principio a la sala principal del Teatro Colón. Sin embargo, al escuchar cómo sonaba la sala afirmó: “Es un milagro . . . si en esa obra el instrumento es la sala, en este caso se trata de un instrumento de lujo, que no puede desperdiciarse”. Por otro lado, explicó que lo heroico y lo épico de los libretos de ópera, se encuentran trasladados a la “experiencia de los músicos” al ejecutar *Prometeo*: “deben abandonar sus prejuicios acerca de los sonidos bellos y los que no lo son, donde muchas veces lo que ellos hacen y lo que finalmente suena en la sala no tiene mucho que ver, donde mucho de lo que sucede es apenas audible”.<sup>41</sup> La pertenencia al género “se juega en un aspecto menos evidente, en todo caso. La relación (muy veneciana y muy comunista) entre sonido y representación”.<sup>42</sup> El hecho de aceptar el Colón, por parte de Richard, fue evaluado como un hecho un tanto frívolo, aunque quizás en las condiciones de producción (juntar a la Orquesta Nacional y Juvenil del Bicentenario con la London Sinfonietta) se pueda encontrar, según Richard, el sentido político profundo de la obra, que además se vería intensificado y puesto en escena, de manera inevitable, por “la tensión entre su obra y una sala como la del Colón”.<sup>43</sup>

En el último ejemplo que trabajaremos, volvemos a observar varios de los tópicos que mencionamos en esta sección: la re-definición constante del género, la toma de posturas estético-políticas, y las particularidades de las puestas en escena. Todas estas cuestiones son pertinentes en la puesta argentina de *La vendedora de fósforos* (1988) de Helmut Lachenmann. Hay una continuidad estética entre el cierre del ciclo 2013 del Colón Contemporáneo con la ópera de Luigi Nono y la apertura del mismo ciclo en 2014, con una ópera de su discípulo.

La puesta local fue una “súper producción”<sup>44</sup> que contó con el compositor como artista en residencia —ya que participó como narrador en la ópera y supervisó la producción en general—, y con la presencia de Mayumi Miyata para la interpretación del

---

40. Ibid.

41. Ibid.

42. Diego Fischerman, “Un hecho estético trascendente”, *Página/12* (19 de noviembre de 2013), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-30579-2013-11-19.html>.

43. Ibid.

44. Diego Fischerman, “Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez”, *Página/12* (14 de marzo de 2014), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-31587-2014-03-14.html>.

*shô*, el instrumento tradicional japonés.<sup>45</sup> La visita de Lachenmann y la ópera serán incluso el punto de partida para una película del director argentino Alejo Moguillansky.<sup>46</sup>

La obra parte del cuento de Hans Christian Andersen, al que se le agrega un intertexto político: las palabras de Gudrun Ensslin, responsable de una explosión en un centro comercial en Frankfurt en 1968. El compositor interpreta a Gudrun, en varias oportunidades, como una versión, futura, casi utópica, de la niña del cuento. En cuanto a la interpretación de su música, Lachenmann pondrá cierta resistencia: “¿Entender la música? ¿Qué quiere decir entender la música? ¿Se puede entender un spaghetti? A un spaghetti no se lo entiende; se lo come”.<sup>47</sup> Su posición marxista encuentra eco también en su preferencia por la música en vivo, y en su afirmación de que “la revolución que está en manos de los compositores es la del sonido”.<sup>48</sup> A modo de provocación, dirá: “Por eso escribí una ópera. Aunque ésta, tal vez, no lo sea”.<sup>49</sup>

Volvemos a encontrar la resistencia a definir el género de ópera. Si en *Prometeo* encontrábamos que lo multi-sensorial se daba en acto de la escucha, es también en el sonido que encontraremos estos rasgos del género en Lachenmann. El compositor la describe como “música meteorológica, . . . como un fenómeno natural: [l]a música de las primeras escenas de la ópera no describe el frío de las calles en las que deambula la niña: ‘la música misma es fría’”.<sup>50</sup> Por otro lado, las técnicas con las que son generados los sonidos son tan importantes como los resultantes sonoros de las mismas,<sup>51</sup> y es en esta cualidad cinésica, multi-modal, que encontramos en Lachenmann a la ópera del siglo XXI.

## **Ópera contemporánea, memoria, y dictaduras latinoamericanas**

En esta última sección proponemos pensar los cuatro ejes planteados en la primera sección en un análisis comparativo de tres óperas argentinas presentadas en Buenos Aires

---

45. Guadalupe Treibel, “Los sonidos de la Vía Láctea”, *Página/12 - Suplemento Las 12* (14 de marzo de 2014), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8709-2014-03-14.html>.

46. Mercedes Halfon, “Adelante radicales”, *Página/12 – RADAR* (3 de junio de 2018), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/118950-adelante-radicales>.

47. Fischerman, “Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez”.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

50. Federico Monjeau, “Los fuegos originarios”, *Clarín - Revista Ñ* (18 de marzo de 2014).

51. Fischerman, “Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez”.



cuyos libretos tratan sobre las dictaduras latinoamericanas.<sup>52</sup> También es nuestro objetivo pensar las relaciones posibles entre música y política, y entre ópera y memoria. El *corpus* de óperas a analizar reúne: *La casa sin sosiego* de Gerardo Gandini y Griselda Gambaro (1992 y 2012), *Sin voces*, de Marcelo Delgado y Elena Vinelli (1999), e *Historia del llanto, un testimonio* de Carlos Mastropietro y Alan Pauls (2011).

*La casa sin sosiego* de Gerardo Gandini es ejemplar por ser una de las primeras óperas de un compositor argentino después del retorno de la democracia en Argentina (y marca también el comienzo de una prolífera producción de óperas en el catálogo del compositor). Contó con un libreto de la escritora Griselda Gambaro, con dirección escénica de Laura Yusem y escenografía de Graciela Galán. Estrenada en 1992 en la Sala Casacuberta (Teatro Municipal General San Martín), fue una de las primeras actividades del CETC en co-producción con la Fundación San Telmo, y también representó a la Argentina en la exposición Universal de Sevilla en 1992. La ópera retoma el mito de Orfeo y Eurídice, siguiendo la historia de Juan, quien parte en busca de su mujer, Teresa. Sin embargo, en esta versión, el personaje de Teresa es el de una desaparecida, siendo esta la primera vez que se hace referencia a la dictadura y a los desaparecidos en una ópera.

Su estreno, fue presentado por sus autores como una protesta ante los indultos que el gobierno de Carlos Menem había otorgado a los militares de la dictadura argentina, responsables de crímenes de lesa humanidad. En 2012, la ópera tuvo una segunda puesta en escena en el Centro Cultural Haroldo Conti, ubicado en la ex-Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), un antiguo centro de detención clandestino. La dirección escénica estuvo a cargo de Pablo Maritano, y la musical a cargo de Marcelo Delgado y los músicos de su ensamble, la Compañía Oblicua. La representación de esta ópera, en este espacio, veinte años después de su estreno, da cuenta de ciertos procesos de la experiencia de la democracia: la reapertura de los juicios de lesa humanidad en 2003 y la reapropiación de estos espacios en lugares de cultura o archivos de la memoria.

En la ópera, Gandini retomará materiales musicales del *Orfeo* de Claudio Monteverdi, identificable en un aria, y presente como material en el resto de la obra (utilizando las formas de trabajar los materiales musicales propias al compositor). Este

---

52. A esta lista se pueden agregar las óperas *Suyai, la esperanza también es un canto* de Eduardo Cáceres con libreto de Maritza Nuñez, estrenada en Buenos Aires en 2014 (y encargada por la Secretaría de Cultura de la Nación), y *Aliados* de Esteban Rivas con libreto de Esteban Buch, que fue estrenada en Francia en 2013 y contó con una nueva puesta en Buenos Aires en 2015.

caso es ejemplar del peso de la historia en la ópera y su capacidad de interactuar con las coyunturas de su época: las dos puestas, en los dos espacios, y las transformaciones políticas entre ambas, aportan una carga simbólica que se integra al sentido de la obra.

*Sin Voces* fue creada para el CETC (1999) como una colaboración entre el compositor Marcelo Delgado, la poeta Elena Vinelli y el dramaturgo Emilio García-Wehbi. El texto de Vinelli describe un mundo que se encuentra en un estado general de ausencia, sin una narrativa lineal. Se propone, en cierta forma, traer ciertos susurros del pasado al presente, “traer las voces. Rehacer los murmullos para que todo sea contado”,<sup>53</sup> basándose en la historia bíblica de los hermanos Caín y Abel, cuyas voces se entrelazan para crear a los personajes de Cael y Abín. Los autores utilizan el espacio del CETC, definido por la significativa tensión entre lo nuevo y experimental, y lo tradicional y conservador presente en el propio edificio. Se utilizará la idea de lo visible y lo no-visible, lo que ocurre en los espacios más escurridizos a la vista del público.

La puesta visual de Wehbi es extrema: actores vestidos en la estética del sadomasoquismo; la crucifixión y decapitación de un cerdo en escena; la suciedad y la desnudez de los cuerpos, asumiendo también el polvo y la suciedad de la sala en el sótano del teatro. Las historias se entrecruzan y se asocian —dicen los autores— con “metáforas de la historia argentina y sus facciones, que nunca dudan en sacrificarse entre sí generación tras generación”.<sup>54</sup> *Sin voces* acentúa el quiebre con la tradición y se posiciona en las definiciones de anti-óperas que hemos analizado: el uso de la voz mayormente susurrada, el rol autónomo de la música, la presencia de la voz cantada en únicamente cinco pequeñas *arias* por una mezzosoprano pero sin ningún gesto operístico vocal típico. El uso de la voz teatral hablada es autónoma respecto de la música. La relación con los desaparecidos es visible, y así fue identificada por la crítica, aunque sin ser por ello una interpretación excluyente. Los autores señalan que “los desaparecidos son algunos de los ausentes, pero también hay otros”.<sup>55</sup> Quizás la pérdida de una identidad del género operístico resuena con la pérdida de la identidad de las personas: *Sin voces* remite a la ausencia determinada por un contexto específico, a la ausencia de vidas, y a la ausencia de las voces de los cuerpos. Y a la vez, pone nuevamente en crisis el género:

El peso y la movilidad de la escena amenazan con transformar lo que podría formar parte del género de la ópera de cámara en una pieza de teatro con orquesta. Y éste

---

53. Elena Vinelli, *Sin voces*, textos.

54. Emilio García Wehbi, sitio web: <http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/sin-voces/>

55. Diego Fischerman, “Una obra sobre la ausencia”, *Página/12* (20 de noviembre de 1999): 27.

es, precisamente, uno de sus mayores méritos: la amenaza sobre el género, la colisión productiva; con *Sin voces*, el CETC recupera una auténtica dimensión experimental.<sup>56</sup>

La ópera de cámara de Mastropietro *Historia del llanto. Un testimonio* (2011) parte de la novela homónima de Alan Pauls.<sup>57</sup> Es la historia de un chico desde sus 4 años hasta el comienzo de su madurez en los primeros años setenta. El bombardeo a la Casa de la Moneda en Santiago de Chile el 11 de septiembre de 1973 es el único acontecimiento histórico identificable. El texto provee un material operístico particular y la obra combina distintos registros: testimonial, histórico y autobiográfico. Las preguntas principales de la novela —¿cómo relatar lo visto, lo oído? ¿desde dónde recordar una época de la que se fue testigo?— están planteadas en términos de percepción óptica y sonora. El actor-narrador cuenta los distintos episodios de la novela (14 escenas, como las 14 estaciones del *via crucis*) a través de una selección de citas. La parte vocal incluye dos sopranos y un bajo, voces que son utilizadas como instrumentos y que en su forma cantada evitan el canto lírico.<sup>58</sup>

Cabe destacar el tópico de lo multi-modal o sinestésico a través de dos mecanismos sonoro-sensoriales que tienen relación directa con la acción. El primero, Mastropietro lo denomina “mecanismo del llanto”, con seis recurrencias a lo largo de la obra, que consiste en movilizar algo visible como consecuencia del llanto o de las lágrimas de forma tal que sea claro que se produce por estas últimas (puede indicarse con una luz o una acción sonora). El otro mecanismo es el “esquema del agua” que se repite ocho veces a lo largo de la obra y que consiste en movimientos secuenciales con recipientes y agua que suceden en distintos momentos, y que también enfatizan la relación acción-sonido. El protagonista de *Historia del llanto*, que en cierto momento de decepción política pierde su capacidad de poder llorar, encuentra a su amigo llorando frente a la pantalla del televisor blanco y negro frente al Palacio de la Moneda de Santiago, que echa humo por todas sus ventanas. En ese momento, se da cuenta de que no puede llorar y en un monólogo interior dice:

---

56. Federico Monjeau, “El género amenazado”, *Clarín* (23 de noviembre de 1999): 6.

57. El audio de la ópera está accesible en el sitio: <https://soundcloud.com/carlos-mastropietro-hdll/historia-del-llanto>.

58. Sobre el tratamiento instrumental de la voz, ver Carlos Mastropietro, “La voz en la composición de *Historia del llanto*”, *Arte e investigación*, No. 11 (noviembre 2015): 88-94.

esa tarde negra en casa de su amigo, cuando el Palacio de la Moneda arde tres veces, una en Santiago, otra en la pantalla del televisor, la tercera en su corazón comunista, precoz pero deshidratado, y daría todo por llorar, por hacer que aflore a sus ojos una, una sola, al menos, de todas las lágrimas que le niega a su padre (en el vestuario del club) y que el 11 de septiembre de 1973 inundan de manera escandalosa los ojos de su amigo.<sup>59</sup>

Los elementos documentales están aquí filtrados por la ficción,<sup>60</sup> si bien son utilizados de forma directa: ya no se alude por medio de la mitología (como en el caso de Gandini), o mediante recursos poéticos (como en *Sin Voces*), sino que la realidad aparece sin intermediación.

Sobre las definiciones del género, Mastropietro propone “obra musical escénica (en un sentido amplio, una ópera de cámara),”<sup>61</sup> y la crítica privilegia los términos “ópera”<sup>62</sup> y “ópera contemporánea”,<sup>63</sup> aunque en una entrevista el compositor afirma que “si uno no se preocupa mucho por qué quiere decir ópera, ésta es una ópera”.<sup>64</sup> Ciertos aspectos sensoriales son evocados tanto por la composición de la ópera como en la novela: “el protagonismo del cuerpo, particularmente aquí las lágrimas y la piel-el tacto”.<sup>65</sup> En la novela también se “proponen otras formas de escribir la memoria”<sup>66</sup> y de interpelar “la idea de una reconstrucción del pasado como mecanismo de reparación del trauma social”,<sup>67</sup> leyendo a los usos del archivo como una orientación más “legislativa e institutiva que transgresora”.<sup>68</sup>

---

59. Alan Pauls, *Historia del llanto. Un testimonio* (Buenos Aires: Anagrama, 2007), 52.

60. Con ciertos elementos de esta obra es que dialoga la ópera de Eduardo Cáceres, *Suyai. La esperanza también es canto*. Si la ópera de Mastropietro muestra el golpe de Chile vivido desde la Argentina, la de Cáceres es la visión del golpe en Argentina desde el Chile de Pinochet. En la puesta se insertan fragmentos de la realidad: la grabación del último discurso de Salvador Allende, el bombardeo a la Casa de la Moneda de “La batalla de Chile” de Patricio Guzmán, el spot de la Franja del NO durante la campaña por el plebiscito. Estos materiales pueden aparecer solos o en diálogo con el ensamble, o con los actores.

61. Carlos Mastropietro, “La voz en la composición de *Historia del llanto*”.

62. Sin autor, “Una ópera partida en dos”, *Clarín* (24 de septiembre de 2011), disponible en: [https://www.clarin.com/espectaculos/musica/opera-partida\\_0\\_BJ6WT33vmg.html](https://www.clarin.com/espectaculos/musica/opera-partida_0_BJ6WT33vmg.html).

63. Diego Fischerman, “Los hijos de la lágrima”, *Página/12 – RADAR* (18 de septiembre de 2011), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7343-2011-09-18.html>.

64. *Ibid.*

65. María José Sabo, “Acariciando a contrapelo los 70. El archivo en *Historia del llanto* de Alan Pauls”, *Revista chilena de literatura*, No. 90 (septiembre 2015): 275.

66. *Ibid.*

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*, 292, tomando el texto de Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October* Vol. 110 (otoño 2004): 3-22.

A través de este *corpus* de óperas, insertas dentro de un campo de producción prolífico que ha encontrado en Buenos Aires una nueva escena, observamos cómo distintos compositores, sirviéndose de distintas estrategias narrativas y musicales, eligieron abordar el complejo momento histórico de las dictaduras en Chile y Argentina. Por un lado, a través de la metáfora y la alusión mitológica. Por el otro, a través del uso del archivo y de lo real-documental como material en sí mismo. Traspasando las convenciones de la ópera y utilizando una multiplicidad de medios, es quizás esta versatilidad de género en su estado actual y la riqueza de posibilidades que presenta, lo que lo hace permeable a la historia y le conceden vigencia.

### **A modo de conclusión**

A lo largo de distintos ejemplos en un período de más de 30 años, observamos la transformación de un campo a través del estudio de un género en particular, el de la música y la escena. Observamos, en primer lugar, las dificultades para fijar una definición como característica del género a partir del siglo XX. Analizamos también cómo se afirmó este género híbrido en un campo cultural específico, en la ciudad de Buenos Aires, a través de una recepción crítica entusiasta, y ciertos mecanismos que lo hicieron más accesible al público. Finalmente, observamos cómo la ópera se presentó como un género propicio para reflexionar y tomar una postura crítica sobre el presente, y cómo esta actualización del género lo llevó a su apogeo en los últimos años.

### **Bibliografía**

- Adlington, Robert. *New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975*. Abingdon: Routledge, 2019.
- Aranda, Pablo. “Conversación con Mauricio Kagel”. *Revista Musical Chilena*, 185 (enero-junio 1996): 60-66.
- Buch, Esteban. “Poétique de l’opéra contemporain. A propos d’Aliados, un opéra du temps réel, de Sebastian Rivas”. *Revue des Sciences Humaines*, No. 329 (enero-marzo 2018): 149-164.
- Cabrera, Napoleón. “Dos casi óperas acerca del destino”. *Clarín* (20 de mayo de 1991): 34.
- Camps, Pompeyo. “Opera, en auspicioso debut”. *Clarín* (27 de julio de 1990): 15.
- . “Britten y una ópera para la juventud”. *Clarín* (10 de julio de 1991): 4.
- Cruz, Alejandro. “‘Infinito Nero’, de Sciarrino, en el Xirgu. El CETC inicia así su temporada”. *La Nación* (24 de mayo de 2006): 1 y 5.

Danuser, Hermann (ed.). *Musiktheater heute: Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*. Basilea: Schott, 2003.

De la Fuente, Sandra. "Isabelle Faust. Dos puntas de un gran arco". *Clarín* (5 de noviembre de 2016). Disponible en:

[https://www.clarin.com/espectaculos/musica/puntas-gran-arco\\_0\\_ryxQr5jex.html](https://www.clarin.com/espectaculos/musica/puntas-gran-arco_0_ryxQr5jex.html).

Everett, Yayoi Uno. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

Fessel, Pablo (compilador). *Escritos de compositores*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007.

———. "La modernidad en el Teatro Colón". En 1908: *Teatro Colón*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

Fessel, Pablo, Fara Korsunsky e Ignacio Llobera. "Hacia una historia del Centro de Experimentación del Teatro Colón". En *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce*, 606-615. Buenos Aires: FFyL-UBA, 2013.

Fischerman, Diego. "Una obra sobre la ausencia". *Página/12* (20 de noviembre de 1999): 27.

———. "La desolada poesía del caminante". *Página/12* (25 de octubre de 2002). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-11921-2002-10-25.html>.

———. "Los hijos de la lágrima". *Página/12 – RADAR* (18 de septiembre de 2011), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7343-2011-09-18.html>.

———. "Prometeo, una empresa heroica". *Página/12* (16 de noviembre de 2013). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-30542-2013-11-16.html>.

———. "Un hecho estético trascendente". *Página/12* (19 de noviembre de 2013). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-30579-2013-11-19.html>.

———. "Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez". *Página/12* (14 de marzo de 2014). Disponible en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-31587-2014-03-14.html>.

Foster, Hal. "An Archival Impulse". *October*, Vol. 110 (otoño 2004): 3-22.

Gianera, Pablo. "Magistral alegoría de la decadencia". *La Nación* (11 de noviembre de 2007). Disponible en:

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/magistral-alegoria-de-la-decadencia-nid961161>. Último acceso: 1-3-2020.

———. "Prometeo, la ópera imposible". *La Nación* (15 de noviembre de 2013). Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/prometeo-la-opera-imposible-nid1638345.15-11-2013>.

- Halfon, Mercedes. “Adelante radicales”. *Página/12* – RADAR (3 de junio de 2018). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/118950-adelante-radicales>. 03-06-2018.
- Heile, Björn. “Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera”. *Music & Letters*, Vol. 87, No. 1 (enero 2006): 72-81.
- . *The Music of Mauricio Kagel*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Mahling, Christoph-Hellmut y Kristina Pfarr (eds.). *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960-1980)*. Tutzing: Schneider, 2002.
- Mastropietro, Carlos. “La voz en la composición de Historia del llanto”. *Arte e investigación* No. 11 (noviembre 2015): 88-94.
- Mazos, Luis. “El teatro joven en su mejor momento”. *Clarín* (19 de junio de 1991): 3.
- Metzer, David. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Monjeau, Federico. “Pierrot en combate”. *Página/12* (27 de julio de 1990): 19.
- . “Teatro con respiración musical”. *Página/12* (26 de abril de 1991): 21.
- . “El género amenazado”. *Clarín* (23 de noviembre de 1999): 6.
- . “La música contemporánea, de fiesta”. *Clarín* (20 de octubre de 2002). Disponible en: [https://www.clarin.com/espectaculos/musica-contemporanea-fiesta\\_0\\_ryNQejmxAYx.html](https://www.clarin.com/espectaculos/musica-contemporanea-fiesta_0_ryNQejmxAYx.html).
- . “Un formidable teatro de sonidos”. *Clarín* (11 de noviembre de 2007).
- . “Los fuegos originarios”, *Clarín – Revista Ñ* (18 de marzo de 2014).
- . “Apuntes sobre música argentina”. *Espiral. pensamiento musical y acciones alrededor de conDiT.cheLA*, No. 5 (noviembre 2014): 4-7.
- Müller, Martín. “Dos experiencias operísticas”. *Clásica* (noviembre 1990): 26.
- Oliver, Roger W. “The Mystique of Opera”. *Performing Arts Journal*, Vol. 14, No. 2 (mayo 1992): 32-42.
- Pauls, Alan. *Historia del llanto. Un testimonio*. Buenos Aires: Anagrama, 2007.
- Reininghaus, Frieder, Katja Schneider y Sabine Sanio (eds.). *Experimentelles Musik- und Tanztheater, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, 7. Laaber: Laaber, 2004.
- Sabo, María José. “Acariciando a contrapelo los 70. El archivo en Historia del llanto de Alan Pauls”. *Revista chilena de literatura*, No. 90 (septiembre 2015): 275-300.
- Sin autor, “Una ópera partida en dos”. *Clarín* (24 de septiembre de 2011). Disponible en: [https://www.clarin.com/espectaculos/musica/opera-partida\\_0\\_BJ6WT33vmg.html](https://www.clarin.com/espectaculos/musica/opera-partida_0_BJ6WT33vmg.html).
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.
- Treibel, Guadalupe. “Los sonidos de la Vía Láctea”. *Página/12* - Suplemento Las 12 (14 de marzo de 2014). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8709-2014-03-14.html>.