



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música
Facultad de Música

Diálogos en soledad.
Subjetividad y voz femenina en cinco monodramas contemporáneos
(o seis)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORADO EN MÚSICA
Área: Interpretación

PRESENTA:
Blanca Catalina Pereda Rodríguez

TUTORA PRINCIPAL
Dra. Susana González Aktories (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
Dra. Gabriela Ortiz
Dr. Alejandro Sánchez Escuer

MÉXICO, D. F. JUNIO, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Sinopsis de la tesis

Diálogos en soledad

Subjetividad y voz femenina en cinco monodramas contemporáneos (o seis)

En esta investigación analizo la forma en que se construyen múltiples nociones de subjetividad a través de la enunciación operística en cinco monodramas del siglo XX y comienzos del XXI. Este género que habita en algún lugar entre la ópera, el teatro, la escritura autobiográfica y la interpretación, ha despertado poca atención teórica y permanece aún sin explorar. Considero que esta íntima forma de expresión músico-dramática vale la pena estudiarse como un *locus* particular en la construcción de la subjetividad. Aquí, la cantante-actriz, ese raro híbrido de personaje-intérprete-persona, establece un diálogo consigo misma a través del canto y da forma, representa y reflexiona sobre la continua y dinámica teoría de la identidad personal a través de distintos niveles del discurso musical, literario y teatral. Al mismo tiempo, la orquesta, esa presencia invisible pero contundente que acompaña el drama musical, se transforma en un interlocutor confederado de estos fragmentados diálogos en soledad.

Un cuidadoso estudio comparativo de cinco monodramas – dos clásicos: *Erwartung* y *La voix humaine*, una pieza músico-dramática leída como monodrama: *Recital I (for Cathy)* y dos contemporáneos: *Las cartas de Frida* y *Émilie* –, así como un desmontaje de mi propia interpretación de esta última, mostrará la forma en que estas obras, a través de su inusual gama de registros en la voz cantante y su narrativa fragmentada – musical y textual –, ejecutan una amplia muestra de la naturaleza humana, siempre víctima de sus propias pasiones y de sus más secretos temores. Finalmente, a manera de conclusión, conduciré al lector a un monodrama operístico de mi autoría: *Diálogos en soledad. Un monodrama*. Basada en fragmentos de esos cinco monodramas, así como en textos extraídos de mi tesis y de mi diario personal, esta obra busca reforzar la importancia de una labor académica que considero crucial para cualquier intérprete contemporáneo: la noción de investigación artística.

Dissertation Abstract

Dialogues in Solitude

Performing Subjectivity Through the Singing Voice in Five Operatic Monodramas (or Six)

In this Dissertation I analyze how various and dissimilar notions of subjectivity are performed through the operatic voice in five monodramas encompassing the 20th century and the beginning of the 21st. Inhabiting somewhere between the spaces of opera, theatre, autobiographical writing and performance, this complex genre has drawn little theoretical attention and still remains rather obscure and unexplored. I believe that this intimate form of musical-dramatic expression is very worth analyzing as a particular locus where the individual singer-actor, that strange hybrid of character-performer-persona, engages through her singing in a dialogue with herself, shaping and representing, performing and reflecting, a continuously and ever-changing theory of subjectivity through various levels of musical, literary and dramatic discourse. At the same time, the orchestra, that invisible but forcefully present companion of the musical drama, becomes, a confederate interlocutor of these fragmented dialogues in solitude.

A comparative study of five monodramas (two classical –*Erwartung* and *La voix humaine*–, a musical-dramatic–*Recital I (for Cathy)* – and two contemporary –*Las cartas de Frida* and *Émilie*–), as well as a *démontage* of my own performance of the latter, will show how, through their unusual range of registers in the singing voice and their fragmentary narratives –musical as well as textual–, these works perform a wide notion of the human nature, always victim of its own passions and deepest fears. Finally, as a sort of conclusion, I lead the reader to an operatic monodrama of my own: *Dialogues in Solitude. A Monodrama*. Built upon fragments of these five monodramas, as well as texts drawn from this Dissertation and my own diary, this stage work wants to reinforce the importance of an academic endeavor that I believe is crucial for any contemporary performer: the notion of artistic research.

Donde hay una herida, hay un sujeto.
Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*

A todas las mujeres abandonadas
que han perdido la voz

A Marcela, Carlos y Nicolás,
mi querida y admirada familia disfuncional

A Susana,
con agradecimiento y amistad

A Pedro Antonio,
con amor

Índice

Sinopsis	3
Advertencia preliminar	11
Preludio	15
Primer acto	
Aproximaciones al monodrama contemporáneo	21
1. 1 (In)definiciones del género	21
1. 2 Antecedentes del monodrama musical	24
1. 3 Hacia una exploración del monodrama para voz femenina: la construcción de la subjetividad y el inconsciente	27
1. 4 Soliloquio de sentidos: entre palabra y música	33
≈ <i>Interludio 1: Identidades de la voz</i> ≈	39
Segundo acto	
Construcciones femeninas tipificadas en dos monodramas clásicos	47
2. 1 <i>Erwartung</i> o la mujer en la sombra	48
2. 2 <i>La voix humaine</i> o la mujer al teléfono	62
2. 3 <i>Die Frau y Elle</i> : dos subjetividades anónimas	74
Tercer acto	
Monodramas contemporáneos: hacia una mayor complejidad de la representación del sujeto ¿femenino?	77
3. 1 <i>Recital I (for Cathy)</i> o una poética músico-dramática del yo	78
3. 2 <i>Émilie</i> o la mujer de múltiples voces	88
≈ <i>Interludio 2: Frida y yo</i> ≈	101
Cuarto acto	
<i>Las cartas de Frida</i> . La (de)construcción de un sujeto operístico	111
4. 1 Los escritos de Frida	115
4. 2 Frida en la Galería: la puesta en escena alemana	120
4. 3 El estreno en México: una <i>ópera de toilette</i>	123
a. El canto lírico como enunciación exaltada	127
b. La materialidad de las palabras	130
c. Divergencias entre música y poesía	132
d. Entre lo popular y lo contemporáneo	134
e. Voces confesionales	140
f. Voz y autobiografía	143

<i>≈ Interludio 3: La voz del intérprete ≈</i> -	143
Finale: Subjetividades fragmentadas	145
5. 1 Espacio contenidos	145
5. 2 La soledad como estado constitutivo del sujeto	147
5. 3 Identidades y voces nómadas	151
Coda	153
Bibliografía	163
Anexos	171
A. Enlaces electrónicos a grabaciones sonoras y audiovisuales de los seis monodramas	171
B. Dos libretos y lista de citas musicales	172
a. <i>Diálogos en soledad. Un monodrama</i>	173
b. Lista de citas musicales de <i>Recital I (for Cathy)</i>	186
c. <i>Émilie</i>	188
C. Grabación sonora y cuadernillo de <i>Las cartas de Frida</i> (disponible para consulta en el ejemplar de la Biblioteca de la Facultad de Música de la UNAM)	
Reparto (Agradecimientos)	196

Advertencia preliminar

Esta es y no es una tesis. Ante todo, son los rastros de un proceso de investigación que sirve de preámbulo teórico para la sustentación de la única defensa que a mi juicio puede ofrecer una intérprete de ópera contemporánea: la efímera puesta en escena de la voz y el cuerpo en una creación artística.

Este manuscrito no pretende ensayar hipótesis originales ni presentar resultados teóricos contundentes. Si acaso, intenta recorrer algunos caminos poco explorados en torno al género del monodrama y a la construcción de la subjetividad a través del canto, con el fin de reflexionar desde diversos puntos de vista acerca de la naturaleza de la voz operística y el quehacer del cantante-actor contemporáneo. El lector notará que los caminos que al inicio parecían centrales de pronto se vuelven laterales; que el análisis detallado de los monodramas no es a veces más que un pretexto para hablar de la experiencia musical y escénica del intérprete, que a lo largo de la investigación cobra un papel cada vez más importante.

Diálogos en soledad es un proyecto híbrido en varias entregas. Su título hace alusión a las mujeres del monodrama que conversan consigo mismas y se construyen, de-construyen o re-construyen en aislamiento, acompañadas únicamente por la presencia-ausencia de la orquesta. Al mismo tiempo, *Diálogos en soledad* refiere al propio proceso de escritura de una tesis doctoral y/o de creación de un proyecto artístico: uno que confronta al artista-investigador con sus inquietudes más profundas, convirtiéndose hacia el final en una suerte de espejo de esa extraña construcción que solemos llamar el yo.

Diálogos en soledad es
una investigación teórica,
una investigación artística
y un monodrama.

Es una invitación al lector a embarcarse, desde su propia soledad de la lectura, en este diálogo al encuentro de la voz.

Diálogos en soledad son las huellas, ecos y resonancias de una larga aventura académica, artística y vital que comenzó hace casi diez años con una primera incursión en la literatura comparada y que ahora llega a su fin, dejando, por fortuna, muchos cabos sueltos para seguir explorando, investigando y perfeccionando en el futuro.

Respira. No te muevas. *Se me está durmiendo el brazo.* Estás convaliente, es normal. *Pero en los ensayos nunca se me había dormido.* Esto no es un ensayo. *¿Quién me manda armar todo este circo? ¿Querías cantar, no? Es verdad. Tantos meses repitiendo...* Silencio, está entrando el público. *Sí, escucho. No veo nada pero siento a la gente muy cerca.* Aún queda tiempo. Respira. Concéntrate. No hay vuelta atrás. *Estoy nerviosa.* Te preocupas demasiado. *¿Y si no me sale la voz?* Silencio. *No vocalicé lo suficiente.* No pienses. Respira. *Inhalo, exhalo. Inhalo, exhalo. Y así un millón de veces.*

Preludio

El panorama musical del siglo XX y de los comienzos del XXI ha sido testigo de la proliferación de un género intimista de expresión escénica que presenta a un solo personaje dialogando consigo mismo. Ópera para una sola voz, representación para un único actor -o para varios que conforman una sola consciencia o que giran en torno a ésta— el monodrama exhibe un universo contenido. El protagonista, sabiéndose solo y fuera del alcance del mundo exterior, se repliega hacia su interior profundo, contradictorio y fantasioso, para desdoblarse ante el espejo e incursionar en un monólogo interior. Al centro del monodrama se halla una voz en el encierro, habitando el mundo en un doble acto de apartamiento y apertura. Alejada del afuera, reducida a un universo contenido —¿algo así como ese “cuarto propio” que reclamaba Virginia Woolf como condición para la elucidación y el pensamiento meditado?— la voz ensaya su propia historia, la narra, la canta, ensanchando el mundo hacia adentro, hacia las posibilidades infinitas de la reflexión y la imaginación, pero sobre todo, del desenfreno y la pasión desbordada.

En el monodrama operístico, la voz está acompañada por la orquesta, que puede funcionar como fondo, eco o contrapunto de las meditaciones del protagonista. ¿Se trata, acaso, de un posible interlocutor a este diálogo en soledad? Quizás, en algunos casos. En otros, más que dialogar con la voz, el tejido orquestal la acompaña: construye un espacio en torno a ésta, pintando el paisaje en el cual se desenvuelve el drama vocal. Por momentos, la orquesta anticipa o retarda las emociones del protagonista; por otros, profundiza la gestualidad y el dramatismo de la voz. En el monodrama, como en la ópera, la herramienta principal es la voz lírica y su poder de profundizar en las

emociones por medio de su relación con la orquesta.¹ Pero a diferencia de la gran ópera que muestra narrativas y conflictos entre varios personajes, el monodrama presenta un escenario reducido al mínimo donde el hilo central se teje en la intimidad. Incluso el diálogo con la orquesta es uno de presencia-ausencia: aunque físicamente presente, la orquesta aparece como un fenómeno audible pero no como personaje visible en el solitario mundo del protagonista.

Habitando en los márgenes de formas tan distantes como la ópera y el performance², el sujeto del monodrama dialoga consigo mismo y con su propio inconsciente. Pero también lo hace con un *otro*: en la lejanía. En muchos casos monólogo interior, en otros diálogo a la distancia, el canto del monodrama es siempre un canto en soledad donde el intérprete inevitablemente se expone a sí mismo y a su propio cuerpo como un sitio de significación.

Como representación escénica de la subjetividad, entendida como la construcción del individuo y su particular acercamiento a la experiencia, a sus emociones, creencias y deseos, el monodrama puede vincularse con las autoficciones y en particular con la literatura intimista: la autobiografía, la confesión, el diario, la literatura epistolar. Aquí, a través de la voz de la primera persona, el protagonista se convierte en objeto y sujeto de su propia historia, se mira a sí mismo en el espejo, se desdobra con su propio nombre o uno prestado y explora ese territorio

¹ Coincido con el filósofo Bernard Williams en que “uno de los recursos más poderosos de la ópera como forma dramática es su capacidad de usar medios musicales no sólo para avanzar la acción en el tiempo, sino para profundizar en ella. Ésta implica una compleja relación entre el tiempo real y el tiempo dramático; mientras que el tiempo pasa en el teatro, la orquesta puede tocar una secuencia que puede desdoblar estados de ánimo, mentales y emocionales.” (Williams, 2006: 10)

² Como bien afirma Diana Taylor en la introducción a *Estudios Avanzados de Performance*, la palabra “performance” como término “crea complicaciones prácticas y teóricas tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad” (Taylor, 2011: 7). No obstante, yo la uso aquí en términos generales como refiriéndome a un arte en vivo que se sirve del cuerpo (y por consiguiente, de la voz) como instrumento primordial de expresión. Más aún, a lo largo de esta investigación enfatizo el hecho que subraya Taylor de que “el cuerpo del artista en performance nos hace re-pensar el cuerpo y el género sexual como construcción social” (Taylor, 2001: 11) y definiendo que este fenómeno ocurre también en el monodrama operístico.

deliberadamente indefinido entre la realidad y la ficción. Este juego entre lo autobiográfico y lo imaginado se manifiesta claramente en las obras basadas en cartas y diarios de personajes históricos y también, aunque de manera más sutil, en ficciones dramáticas donde circulan rasgos del propio autor, compositor o intérprete en la caracterización del o la protagonista de la obra.

Al centro del monodrama está siempre la voz de la primera persona enfrascada en sus propias cavilaciones, miedos y pasiones. Sin embargo, a diferencia de la literatura intimista, el drama personal escénico parecería no tener sentido sin la presuposición de un mundo exterior. La voz que canta es siempre apelativa e interpela a un *otro* ausente, haciéndolo visible para la audiencia, que participa como testigo silencioso del drama y que puede incluso verse interpelado de manera directa. Este otro se hace presente a través del silencio. Voz y silencio, canto y escucha, constituyen así un mismo ejercicio. Ya sea en silenciosa presencia, como supuesto o en la lejanía, la ausencia del otro resulta imprescindible para el desarrollo de la obra.

En esta investigación me interesa analizar cómo se articula la noción de subjetividad en el monodrama contemporáneo a través de esa “enunciación exaltada” que es la voz operística.³ Este término me parece especialmente interesante en un contexto como este donde busco resaltar el aspecto enunciativo de la voz cantada, es decir, su capacidad de expresar emociones y construir subjetividades no sólo a través de las palabras, sino también y quizás con más fuerza, a través del gesto musical y la corporalidad o presencia física del cantante en escena.

Para trazar la trayectoria la subjetividad a través de la voz cantada abordaré seis

³ La noción de voz operística como “enunciación exaltada” (“heightened utterance”) la tomo de Gary Tomlinson, de su libro *Metaphysical Song* (Tomlinson, 1999: IX).

Nota: Aunque la mayor parte de la bibliografía fue consultada en su idioma original, las citas aparecen directamente en su traducción al español. La excepción a esto son los libretos, donde los fragmentos se citan en su idioma original y la traducción aparece al pie. Todas las traducciones del inglés, alemán, francés e italiano son mías, excepto cuando se indica lo contrario.

monodramas del siglo XX y XXI que tienen como eje personajes femeninos: por un lado, *Erwartung* (1909) de Arnold Schoenberg con libreto de Marie Pappenheim y *La voix humaine* (1958) de Francis Poulenc basado en la obra de teatro homónima de Jean Cocteau. El análisis de estos dos monodramas clásicos servirá como punto de referencia para un estudio detallado de otros tres: *Recital I for Cathy* (1971) de Luciano Berio con libreto de Berio; *Émilie* (2008) de Kaija Saariaho con un libreto de Amin Malouf basado en documentos de la matemática y traductora francesa Émilie du Chatelet y *Las cartas de Frida* (2012) de Marcela Rodríguez basado en textos, cartas y el diario personal de Frida Kahlo. Finalmente, concluyo esta trayectoria presentando un último monodrama de mi autoría, construido a partir de fragmentos de todos los anteriores.

Antes de acercarme a estas obras considero necesario hacer una breve revisión del género del monodrama musical y explorar los vínculos que existen entre la voz operística y la construcción de la subjetividad. Asimismo, me parece importante discutir la relevancia del libreto no sólo como una herramienta indispensable en el análisis de cualquier obra de género operístico, sino también como pieza fundamental de la música vocal. Con esto intento cuestionar la imperante jerarquía de la música sobre las palabras en la ópera o al menos, ahondar en esta problemática relación. Esta es la tarea de los dos primeros capítulos, que constituyen el marco teórico sobre el cual baso mis lecturas de los cinco monodramas en los tres capítulos posteriores, donde hago un especial énfasis en el papel de la voz en la construcción de la subjetividad. Estos análisis literarios y musicales de las obras están escritos mayormente desde puntos de vista que podríamos llamar “externos”: es decir, escribo como lectora, escucha e investigadora, tomando como referencia las partituras y los libretos, y apoyándome en grabaciones sonoras y visuales, así como en artículos, libros e incluso algunos recuerdos de experiencias en vivo como audiencia. No es sino hasta el capítulo cinco donde hablo

desde una perspectiva “interna”; es decir, como intérprete. Dada la naturaleza subjetiva de este ejercicio, que aborda mi propia experiencia en la puesta en escena de *Las cartas de Frida*, la escritura adopta aquí, quizás por necesidad, un tono más cercano al ensayo libre e incluso, por qué no, a la literatura intimista. La motivación de dar rienda suelta a la imaginación de este modo fue mostrar lo que podría ser la construcción de un sujeto operístico *desde dentro*.

En este punto me parece importante hablar de los tres interludios que aparecen de manera intercalada e interrumpen el curso argumental del manuscrito. Estos pasajes líricos tienen la función de ofrecer al lector un espacio para detenerse y meditar sobre distintas preguntas teóricas que subyacen a la investigación. Así, el *Interludio I* es un escrito sobre la naturaleza de la voz y el papel de la dicción y la gestualidad en el canto. *El Interludio 2* es un ensayo libre en torno a la puesta en escena de *Las cartas de Frida*; hecho a partir de fragmentos de mi diario escénico y de varios ejercicios lúdicos que aluden a la experiencia de la encarnación o creación de personaje, este texto constituye uno de los pasajes más experimental de este manuscrito. Finalmente, el *Interludio III* plantea una serie de preguntas con respecto a la representación del monodrama contemporáneo y a las distintas identidades que se dan cita en la voz del intérprete.

En contrapartida a esto y a manera de recapitulación, el capítulo seis retoma el punto de vista externo y hace un breve recorrido de algunas de las características más importantes de estas “subjetividades exaltadas” que presentan los monodramas. Finalmente, la *Coda* regresa al punto de vista del intérprete y dirige al lector hacia lo que considero es una suerte de conclusión cantada de esta investigación: la puesta en escena de “Diálogos en soledad. Un monodrama”. Como explico a detalle en ese último pasaje, este monodrama para voz, piano y sombras está hecho a partir de fragmentos, no sólo de las cinco obras que nos conciernen, sino también de fuentes muy disímiles como,

entre otros, mi propio diario y este mismo manuscrito. La idea era, tras un largo proceso de investigación, liberar finalmente a la voz del aislamiento de la página escrita y permitir que regresara a su lugar natural: el cuerpo de la cantante en escena.⁴

A pesar de tratarse de obras con temáticas y estéticas muy diversas, los monodramas que presento están escritos para voz femenina. Todos ellos presentan a mujeres en soledad encerradas en sus propios universos que padecen circunstancias como el abandono, la locura, el miedo a la muerte y el amor y discurren sobre la naturaleza del engaño, la memoria, el desamor, la ciencia, el arte e incluso la academia. Me parece importante subrayar que, aunque estoy convencida de que el poder de la imaginación y de la creación son independientes al género del artista, no me parece casual que las obras compuestas por compositoras mujeres presenten una imagen de las féminas mucho más autónoma y libre de la que presentan sus contrapartes masculinas. En cualquier caso y como veremos a lo largo de esta investigación, parecería que todas estas construcciones operísticas, más que retratar a un sujeto femenino, ponen en escena a individuos cuya subjetividad fragmentada y su intrínseca soledad responde, no a circunstancias específicas de ciertos individuos particularmente débiles, sino simplemente al drama cotidiano de la vida humana. O quizás, las pasiones humanas no sean más que un pretexto, el único, el mejor, para permitir que se alcen una y otra vez las extrañas y sublimes voces femeninas a cantar.

⁴ Al final de este manuscrito he incluido el libreto y una grabación de la representación de “Diálogos en soledad. Un monodrama” para que el lector (entonces escucha, audiencia) pueda tener una experiencia más completa de esta investigación.

Primer Acto:

Aproximaciones al monodrama contemporáneo

1. 1 (In)definiciones del género

El monodrama ha sido un género muy poco explorado, no sólo desde la teoría musical, sino también desde la crítica literaria. Como concepto ha sido objeto de varias transformaciones, desde sus inicios hace más de 250 años hasta ahora, y aún hoy persiste mucha confusión con respecto a cómo definirlo.⁵ Uno de los intentos más exhaustivos de definición de “monodrama” se encuentra en el segundo tomo de la *Columbia Encyclopedia of Modern Drama*, en una extensa entrada de Daniel Gerould (2000: 919). Desde la perspectiva de la teoría teatral, Gerould enfatiza las cualidades psicológicas del monodrama y defiende como característica central de este género su fascinación por la subjetividad, haciendo eco de la tradición psicoanalítica imperante a finales del siglo XIX y principios del XX. Tomando como punto de partida la caracterización del monodrama teatral del director y dramaturgo ruso Nikolai Evreinov

⁵ Comenzando por el ámbito de la música, por ejemplo, el diccionario *Oxford Companion to Music* (2011) la pone como sinónimo de melodrama, sin más aclaraciones: “Monodrama: Melodrama para un solo hablante” Por su parte, el *Oxford Dictionary of Music* (2006) ofrece una definición más extensa pero aún así todavía muy modesta y nada esclarecedora: “Monodrama: Obra escénica que involucra solamente a un personaje, por ejemplo, en música, *Erwartung* de Schoenberg y *La voix humaine* de Poulenc.” El *Oxford Companion to German Literature* (2005), por su parte, menciona ya el componente musical del monodrama, pero lo pone como sinónimo de monólogo extendido: “Monodrama: En principio un drama en el que sólo aparece un solo personaje hablante –en oposición a un coro– como en el antiguo drama griego. En la literatura alemana usualmente se toma como refiriéndose a una obra teatral o a parte de ésta, en la que una sola voz habla sobre un fondo musical.” El *Concise Oxford Companion to Theatre* (2003) por su parte, nos ofrece una noción muy distinta: “Monodrama: Pieza corta para un actor o actriz apoyado por figuras silentes o un coro. A veces se le denomina melodrama por su acompañamiento musical. Popularizada en Alemania entre 1775 y 1780 por el actor J.C. Brandes quien desarrolló el elemento lírico introducido al drama alemán por el poeta Klopstock e intensificado por la influencia del Pymalion de Rousseau.” El *Grove Music Dictionary of Opera* (1992) hace un recorrido de los monodramas más sobresalientes del siglo XX e indica que “en tiempos modernos, el término ha perdido su exclusiva asociación en combinación con lenguaje hablado y música característica del melodrama y se usa más comúnmente como sinónimo para una ópera de un solo personaje.”

Nota: Todos estos diccionarios fueron consultados vía Internet, es por eso que las citas no tienen número de página. Para más información, véase la bibliografía.

en su conferencia “Introducción al monodrama” (1909), Gerould cuenta cómo éste vislumbraba en el monodrama un género dramático que, más que desarrollar una acción dramática externa, ofreciera una representación escénica de la experiencia interior, inmediata y subjetiva del personaje central.⁶ La meta era que “en cualquier momento del drama, el espectador viera, escuchara y sintiera todo lo que ve, escucha y siente el protagonista” (Gerould, 2000: 919). Según esta visión, el monodrama se plantea como un género que busca que la audiencia experimente el mismo estado que el personaje, para llamar la atención sobre el proceso interno de éste. El mecanismo de identificación debía ocurrir a través de la escucha del monólogo o diálogo consigo mismo que lleva a cabo el protagonista a lo largo de la obra, pues es éste el que provee a la audiencia de un acceso privilegiado a la psicología y a la vida mental del personaje.

Es importante tener en cuenta que el monodrama no debe concebirse necesariamente como una obra para un solo actor o personaje, sino más bien, como “una obra para el teatro en donde todos los personajes pueden ser considerados como proyecciones de una misma consciencia”. (Gerould, 2000: 918) Es decir, aunque el monodrama sea por definición una obra centrada en la vida de un solo individuo, esto es independiente al número de personas/actores/cantantes que comparten la escena. Hay muchos ejemplos de este tipo de monodramas de múltiples personajes.⁷ Pero en

⁶ Algunos ejemplos de tramas de monodramas musicales modernos muestran que esta definición sigue vigente. Se trata de historias de mujeres abandonadas por sus amantes (*Erwartung, La voix humaine*), de personajes delirantes y poseídos (*The medium, Eight songs for a mad king*), meditaciones sobre el ser, sin personaje central (*Neither*), un lapso de tiempo de introspección y memoria en la vida de un personaje (*Émilie*), etc.

⁷ Uno de los monodramas que analizo aquí, *Las cartas de Frida*, es un ejemplo de este tipo de monodrama. Aquí, además de la cantante que encarna a Frida Kahlo, aparecen tres actores que funcionan como extensiones de la protagonista y que interpretan distintas voces de ésta. Otros ejemplos clásicos de monodramas de varios personajes son: *Rachilde* (1891) que recrea el drama cerebral de Madame Death y cuyo segundo acto ocurre al interior del cerebro de un hombre agonizante; el monodramático *Epílogo de las estaciones humanas* (1893) del poeta Saint-Pol-Roux donde todos los personajes son proyecciones de la psique del príncipe que se está muriendo –anticipando así por sesenta años *El rey se muere* de Ionesco-. En *Los personajes de la Individualidad* (1893) de Saint-Pol-Roux subtítulo “Monodrama”, un hombre viejo y uno joven se encuentran a mitad de un puente sobre un río caudaloso y discuten sus vidas, sólo para descubrir más tarde que son la misma persona en momentos distintos de su vida.

cualquier caso, independientemente al número de actores en escena, el énfasis en la vida mental y en la construcción de una subjetividad compleja basada en el discurso que un personaje enuncia acerca de sí mismo, siguen siendo clave en nuestra comprensión del monodrama como un género en sí mismo.

Dado que se trata del drama interno de un solo personaje, no es de extrañar que la mayoría de las historias trascurren en un universo contenido. Ya sea que se trate de un espacio abierto (por ejemplo, el bosque en *Erwartung*) o un espacio cerrado (la habitación en *La voix humaine*, la sala de conciertos en *Recital I*, el estudio de *Émilie*, el baño de *Las cartas de Frida*), la elección de estos espacios auto-contenidos no es en absoluto trivial. Estos lugares independientes del mundo exterior funcionan como metáforas de la psique de los protagonistas y representan aquel entramado incierto que es la vida mental. Por lo tanto, suelen habitar una temporalidad extraña, que más que trazar una narrativa lineal y progresiva, pareciera flotar en el vacío.

Como intentaré mostrar más adelante, la comprensión de estas historias inconexas y fragmentarios exige no sólo una escucha empática, como la que pretendía Evreinov, sino también un constante ejercicio de distanciamiento. La interpretación de la obra no es, en estos casos, una tarea exclusiva del que da vida a la obra o del director de escena, sino también de la audiencia, que dada la naturaleza fragmentaria de la obra se ve forzada a armar su propio rompecabezas de la representación. Pero no nos adelantemos y volvamos por un momento la mirada hacia los orígenes de este género y su relación con la música.

1. 2 Antecedentes del monodrama musical

Los orígenes del monodrama musical u operístico suelen remontarse al *Pygmalion* de Jean Jacques Rousseau de 1762, inspirada en el mito griego del escultor que se enamora de Galatea, su propia escultura.⁸ Aunque Rousseau mismo no escribió la música, el libreto puede leerse casi como una partitura, puesto que indica con mucha precisión dónde y de qué tipo deben ser las intervenciones musicales. La obra combinaba declamación y pantomima con interludios musicales, y a pesar de no tratarse de un monodrama operístico, puesto que el personaje principal no canta sino que habla o recita alternando con la música o acompañado por esta, la literatura sobre el género coincide en ver a esta obra dramático-musical como un antecedente importante del monodrama musical. Esto se debe quizás a que se trata de una de las primeras obras que giran alrededor de un solo personaje dialogando consigo mismo y donde la música y la escena tienen un papel preponderante. Además, aquí pueden distinguirse otros rasgos característicos del monodrama como son el universo contenido y solitario en el que transcurre el drama –que en este caso, es el estudio del escultor-, así como la construcción de la subjetividad o identidad del personaje a través de sus diálogos en soledad.

El primero que le puso música al *Pigmaleón* de Rousseau fue el compositor Horacio Coignet. Para 1775 existían ya diferentes versiones musicales de la obra que alcanzaron cierto éxito y fueron muy bien recibidas en Alemania. Esto inspiró a otros compositores a probar la misma forma, que después se conoció como monodrama

⁸ Aunque el mito de Pigmaleón se remonta al menos a *Las metamorfosis* de Ovidio, la escultura no se llama Galatea, sino que es más bien la semidiosa de la que se enamora el Cíclope Polifemo. Este mito fue especialmente importante para los barrocos, por la figura del monstruo y su identificación en aquel momento con la figura del artista.

alemán.⁹ Y aunque el género parece haber caído en el olvido alrededor de 1815, el término tuvo bastante eco en los círculos literarios del siglo XIX, particularmente en la poesía y en el ámbito teatral.

A pesar de que la forma dramática del monodrama comenzó a desarrollarse desde finales del siglo XIX en teatro, no es sino hasta principios del siglo XX que se da un resurgimiento del monodrama musical, ya como una manifestación operística, con *Erwartung* de Arnold Schoenberg (1909). Considerada el primer monodrama musical moderno, *Erwartung* sigue la tradición del monodrama del siglo XVIII en lo conceptual. Es decir, al mostrar a un personaje que dialoga consigo mismo en soledad y que habita un universo contenido alejado del mundo exterior se presenta como “una forma caracterizada por una intensa subjetividad” (Taroff, 2006: 2). Sin embargo, hay una diferencia formal importante que distingue a *Erwartung* del monodrama del siglo XVIII: ya no se trata más de pasajes hablados intercalados con música sino de una composición vocal completa, una ópera en torno a un solo personaje central. De acuerdo con la musicóloga Jessica Payet, unos años antes de *Erwartung*, el término “monodrama” había sido recuperado por los teatros progresistas y cabarets de principios del siglo XX “para llamar la atención al proceso interno del personaje” (2000: 140). Es claro que Schoenberg no era ajeno a estas manifestaciones escénicas; no sólo *Erwartung*, sino también, por supuesto, el *Pierrot Lunaire* (1912) está claramente influenciado por estas formas teatrales.

⁹ Según Kurt Taroff en su estudio sobre la voz y el monodrama (2006), el compositor más conocido de este género del siglo XVIII y principios del XIX que alternaba la voz hablada o declamada con la música fue Georg Benda. Este compuso su propio *Pigmalión*, basado por completo en la obra de Rousseau, una *Medea* y el duo-drama *Ariadne auf Naxos*. Tanto Benda como otros compositores alemanes se refirieron a estas obras que giraban en torno a un solo personaje como monodramas y ese término fue después aplicado en retrospectiva a la obra de Rousseau, a la que Rousseau mismo no calificó como monodrama sin melodrama o drama lírico.

A través de una trama fragmentada y una composición atonal, la protagonista de *Erwartung* vaga por la oscuridad del bosque en busca de su amante ausente, hasta que acaba por encontrarlo muerto en el clímax de la obra. Las frases sueltas cortas y muchas veces incompletas están escritas al estilo del flujo de consciencia de principios del siglo XX. Según dice el propio Schoenberg en una carta al compositor italiano Ferruccio Busoni, la música habría de ser “la expresión de un sentimiento que nos ponga en contacto con nuestra propia consciencia (...) mediante la completa liberación de todas las formas, de todos los símbolos de cohesión y lógica.” (Theurich, 1977: 181). Esto es muy claro en *Erwartung*, visiblemente influida por la noción de sujeto –y de los conceptos de deseo y transgresión asociados a éste-, proveniente de las teorías psicoanalíticas freudianas imperantes en los círculos artísticos de la Viena de principios del siglo XX. La transgresión en este caso ocurre tanto a nivel literario, con un libreto que rompe por completo con la narrativa lineal, como en términos musicales, con la ruptura de la tonalidad. *Erwartung* propone un tipo de narración fragmentaria que presenta al monodrama como un género que puede examinarse como un sitio donde las contradicciones del concepto moderno del yo juegan un papel principal. La oposición forma-contenido se presenta aquí de manera muy evidente: la forma de los monodramas del siglo XX e inicios del XXI suele carecer de unidad clara y es de naturaleza fragmentaria, como la propia noción de sujeto contemporáneo. Como pieza fundamental en la construcción del monodrama moderno, *Erwartung* sienta un precedente importante en la comprensión de este género como uno que articula una noción fragmentaria de la subjetividad a través de la voz operística como enunciación exaltada.

1.3 Hacia una exploración del monodrama para voz femenina: la construcción de la subjetividad y el inconsciente

De manera similar a la literatura intimista, el monodrama es una manifestación artística importante en la exploración de esta noción cultural y social del *yo*. La voz cantada del monodrama exalta las pasiones humanas y descubre el poder del inconsciente como “ese fondo último del ser humano que nos permite comprender el universo a través del éxtasis místico, la poesía y los sueños.” (Castarede, 2005: 40)¹⁰ Pero a diferencia de la literatura, el componente afectivo del personaje parecería expresarse no sólo por las palabras, sino también por el sonido y la vibración de la voz cantada. Como señala Sandra Corse en su libro *Operatic Subjects*:

(En la ópera) la música aparece como representando de manera objetiva la vida mental y emocional de un personaje; es decir, la interioridad del personaje, que es la esencia de la subjetividad. (...) La música crea la ilusión de manifestar una esencia interna palpable del personaje. (2000: 17)

Como bien señala Corse, la musicalidad de la enunciación en la ópera parecería permitir un acceso directo a la consciencia o mundo interior de los personajes; aquí la voz seduce no sólo por su belleza, sino porque da la impresión de acercar al escucha a la intimidad del protagonista, a sus pensamientos y emociones más privadas. Mediante el modo extravagante del canto operístico, el monodrama enfatiza una retórica de la oralidad particular que apela a los afectos y que habita en los límites de lo material y lo inefable.

La voz (cantada) es un signo contradictorio: por un lado, nos recuerda que el *yo* existe inevitablemente como cuerpo material y por otro, al estar proyectada fuera del cuerpo, la voz se desmaterializa de un modo extraño, pues parecería de pronto existir en otra dimensión, fuera del espacio-tiempo de la escena y el mundo social que representa. (Corse, 2000:20)

A través de una voz contradictoria, corporeizada y volátil, dentro y fuera del tiempo y

¹⁰ En su estudio *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas*, Marie-France Castarede retoma esta noción del inconsciente formulada por Schelling, para ilustrar la reacción del movimiento romántico del siglo XIX contra el excesivo racionalismo de la Ilustración.

de la escena, ocurre en el monodrama una construcción compleja del sujeto. Por un lado, subraya el aspecto “racional” de la subjetividad en su noción moderna del *cogito* cartesiano, donde el pensamiento y la racionalidad le dan existencia e identidad al sujeto. Y por otro, enfatiza los aspectos más emocionales e irracionales del sujeto, como la auto-consciencia y el deseo –aspectos fundamentales de la noción de subjetividad moderna nacida con Hegel, Schopenhauer y Nietzsche y después retomadas por el psicoanálisis.¹¹

En el caso del monodrama moderno como el de Schoenberg y Poulenc, la noción de subjetividad surge cuando el individuo –autoconsciencia, en términos hegelianos- se descubre a sí mismo, se narra, se canta, a partir de la ausencia del *otro*. El reconocimiento de la propia subjetividad se da aquí en oposición a ese *otro* que no está. Es a partir del deseo y la nostalgia por ese otro ausente, que la persona o personaje se forma una idea de sí mismo como sujeto. La voz en soledad del monodrama canta, enuncia, clama y se construye a sí misma. Similar a la ópera, donde la subjetividad de los personajes se manifiesta esencialmente en algunos momentos de extrema introspección –el aria-, en el monodrama, la vida interior del protagonista aparece de manera prolongada durante toda la obra. Como apunta la psicóloga Marie-France Castarede,

Sea cual sea su forma exacta, el aria aparece como el momento introspectivo de la vuelta a uno mismo, donde no ocurre ningún acontecimiento, sino que el personaje nos ofrece sus estados de ánimo y sus emociones. Con el aria, el compositor entrega su concepción melódica, su pathos personal, a fin que nos

¹¹ Recordemos que la autoconsciencia y el deseo constituyen dos lados de la misma fuerza dentro del proceso dialéctico hegeliano: “La autoconsciencia existe en y para sí misma cuando y por el hecho de que existe para un *otro*: es decir, existe sólo para ser reconocida por el otro.” (Hegel, 1985: 105). Para Nietzsche, la ópera manifestaba las contradicciones estructurales del sujeto hegeliano de forma prístina y constituía una reflexión de “la problemática filosófica central de la modernidad: la comprensión de la subjetividad.” (Fischer-Lichte, 2004: 23-24). Influenciado por Hegel y Schopenhauer, Nietzsche desarrolla en *El nacimiento de la tragedia* su famosa teoría de la subjetividad humana en la que defiende la existencia de una tensión irresuelta entre lo dionisíaco y lo apolíneo, es decir, entre el lado instintivo y sensual del ser humano –de origen corporal y fuente de los placeres más intensos- y su representación como individuo racional en sociedad, que le permite actuar de acuerdo a la razón. Para Nietzsche, al mostrar estos dos principios de manera simultánea, la ópera es considerada como el arte ideal para la exploración de esta estructura contradictoria de la subjetividad.

comuniquemos con él en su íntima mismidad. (2005: 54)

Este “pathos personal” que presenta el aria se convierte en sujeto principal del monodrama, que recobra el punto de partida de la consciencia individual que presenta la literatura y explora la noción del *yo* a través de un monólogo interior o diálogo en ausencia. Al tratarse de un género centrado en la subjetividad, puede examinarse como un sitio donde las contradicciones del concepto moderno del yo juegan un papel principal.

Dado el gran peso que se le ha dado a la psicología del individuo en el último siglo, no es gratuito que la fragmentación que ocurre en las estructuras musicales y dramáticas de los monodramas del siglo XX y XXI aparezca como un recurso central para hablar del sujeto contemporáneo, que suele presentarse como escindido y en constante cambio. Este carácter fragmentario del monodrama da lugar a un fenómeno poco común en la ópera, donde el espectador debe armar una trama dividida a partir de piezas sueltas, o en casos extremos, construirla donde no la hay. En este sentido, el monodrama requiere una audiencia muy presente y audaz, dispuesta a adivinar o imaginar el curso de los acontecimientos.

Es interesante notar que tanto en casos de narrativas ficticias (como *Erwartung* o *La voix humaine*) como en casos donde se trata de personajes históricos (*Émilie*, *Frida*), así como en piezas más experimentales e híbridas como *Recital I*, donde el personaje y la persona real se funden en un mismo cuerpo y discurso, el uso de un lenguaje fragmentado, tanto textual como musical, contribuye a una comprensión particular del personaje a través de una exploración de su interior. Como indica la musicóloga Jessica Payet:

Tanto los monodramas hablados como los cantados transportan a la audiencia a la psique del protagonista, en gran parte a través de un lenguaje fragmentado y dan cuenta de la historia mediante la sola perspectiva del protagonista. Este

“teatro mental” es llevado a extremos a través de fragmentaciones temporales, lingüísticas y una hiper-expresividad. (2000: 139)

Más aún, incluso podríamos decir que el acceso a la vida mental del protagonista no se limita a la comprensión de su subjetividad, sino también, si la representación es efectiva, tiene repercusiones directas en el espectador. Gracias al poder emotivo de la voz cantada, las vicisitudes del protagonista –que en el monodrama aparece casi siempre en forma femenina¹²- suelen ofrecer un espejo de nuestros propios deseos y frustraciones como individuos y como sociedad:

Lo distintivo de la ópera es que ofrece al inconsciente de cada escucha, de cada espectador, un espejo de sus propios fantasmas originarios, fantasmas del nacimiento y de la muerte, de la escena primitiva, de la diferencia de sexos, de la seducción, de la castración. (...) Aquí la interpretación psicoanalítica cuadra sin mayor esfuerzo, puesto que el hecho teatral aparece como el perfecto escenario analógico de ese otro escenario que es el inconsciente. (Castarede, 2005: 23, 24)

Al equiparar el hecho teatral “con ese otro escenario que es el inconsciente”, la psicóloga Castarede evoca los vínculos estrechos que unen a la ópera con la propia vida mental de los escuchas. Su interés se enfoca también en la voz como un espacio de articulación del cuerpo de un individuo con el lenguaje y la sociedad:

La ópera nos remite a la nostalgia de aquellos momentos privilegiados antes de entrar en el mundo del lenguaje, de las palabras, próximos al paraíso de la simbiosis maternal, que remiten a la ilusión del goce perdido: lágrimas, emociones, éxtasis nacen de las expresiones líricas que el auditor de ópera recibe en su cuerpo. (Castarede, 1987: 27)

Castarede no habla aquí de cualquier voz, sino de la voz primitiva, esa voz que suele remitirnos a la nostalgia de la infancia: la voz materna ¿Será por eso, quizás, que la voz femenina es tan poderosa? Algo similar resalta Hélène Cixous en su ensayo *La risa de la Medusa*, preguntándose acerca del papel de la voz como enunciación y escritura:

En el discurso de las mujeres, así como en su escritura, ese elemento que nunca

¹² Como discutiremos más adelante, el hecho de que las protagonistas sean mujeres no es en absoluto casual; más aún, expresa la tendencia -no sólo de la ópera o el monodrama sino también de la literatura- de usar a la mujer como una encarnación de lo dionisiaco, de la locura y la debilidad.

deja de resonar es la voz: primera música de la primera voz amorosa que está viva en toda mujer. ¿Por qué esa relación privilegiada con la voz? (1995: 56, 57)

En el caso de la ópera, esta *relación privilegiada* de la voz femenina consigo misma y con el escucha tiene la capacidad única, no sólo de conmover, sino también de disentir con el grito y se expresa a través de una fascinación. Una fascinación que, como subraya Gary Tomlinson en su aguda lectura de la ópera como canción metafísica, parecería poner a los escuchas en contacto con lo invisible. El canto operístico fascina a las audiencias puesto que “señala procesos que permanecen misteriosos y a la distancia de nuestra auto-consciencia y nuestras concepciones racionales y la acercan a nuestra sensibilidad y a la emoción (Tomlinson, 1999: IX). Es decir, parecería que el gran poder de seducción del canto yace, al menos en parte, en la enorme fuerza de las emociones que genera en nosotros como escuchas y en nuestra incapacidad por comprenderlas. La voz aparece aquí como un fenómeno que transmite un conocimiento del ser no expresable en palabras y que se muestra como emoción pura. Esta experiencia no es, según Tomlinson, exclusiva del canto operístico, sino que es propia de un tipo de experiencias humanas que se caracterizan por una “enunciación exaltada” como cantar, gritar, hechizar y que se encuentran en innumerables contextos culturales:

Aquí, la voz, empleada de maneras excepcionales y en situaciones especiales y cuidadosamente demarcadas, abren esferas invisibles a la percepción. La voz conecta a sus portadores y a sus escuchas con realidades ordinarias supersensibles. (Tomlinson, 1999: 4)

Por su extraña y fascinante naturaleza, estas “enunciaciones exaltadas” parecerían ejercer un poder que se asimila mucho a lo que Kant definía con el concepto de lo sublime: aquello que es, a un mismo tiempo, noble, espléndido y terrorífico, pero también grandioso y de cierta manera, incomprensible a nuestra racionalidad.¹³ El

¹³ El concepto de lo sublime, central a la estética kantiana, aparece tanto en las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* como en la *Crítica del Juicio*.

poder casi sobrehumano de la voz llevada a sus extremos, nos transporta a esferas más allá de lo comprensible racionalmente: a nuestros miedos, deseos, emociones, nuestro inconsciente e incluso, en algunos casos, a nuestra relación con lo sagrado.

1.4 Soliloquio de sentidos: entre palabra y música

*O voices, sublime voice, high, clear voices,
how you make one forget the words you sing!*

Catherine Clément, *Opera or the undoing of woman*¹⁴

La naturaleza del rapto operístico, de ese *dejarse llevar* por la voz cantada, parecería hacernos olvidar las palabras y llevarnos a un estado de ensoñación donde ocurren las pasiones secretas y los sueños no revelados. El drama musical suspende el realismo y la racionalidad de la realidad cotidiana, dando paso a las expresiones más sublimes del inconsciente. Quizás sea por esta relación tan directa con nuestras emociones que comúnmente se les ha dado a las manifestaciones operísticas un estatus no lingüístico, donde la música ostenta una aparente primacía sobre las palabras y donde el peso dramático yace, si no exclusivamente, sí al menos principalmente en la música.

Entscheidet, entscheidet: Musik oder Dichtkunst?
Alles verwirrt sich, Worte klingen, Töne sprechen.¹⁵

Así se debate la condesa de *Capriccio*, esa meta-ópera de Richard Strauss titulada “Una pieza conversacional sobre música”, donde se dramatiza la larga discusión que ha existido entre la primacía ya sea de la música o de las palabras, en la historia de una dama que se debate inútilmente entre dos pretendientes, un poeta y un compositor. Al final de la historia la protagonista entiende que no *puede* decidir entre uno y otro :

Entscheiden für einen? Willst du zwischen zwei Feuern verbrennen?
Wählst du den einen, verlierst du den andern!¹⁶

¹⁴ O voces, voz sublime, aguda, clara; ¡cómo nos haces olvidar las palabras que cantas! Catherine Clément, *Opera o la derrota de la mujer*.

¹⁵ *Decide, decide: ¿Música o Poesía? Todo se confunde, las palabras resuenan, las notas hablan.* (Strauss, 1941: Escena 5)

¹⁶ *¿Decidir por uno? ¿Quieres quemarte entre dos fuegos? ¡Eliges a uno, pierdes al otro!* (Strauss, 1941: Escena Final)

Sin embargo, a pesar de que al final de la representación la condesa entiende que ambos lenguajes son imprescindibles en la ópera, la opinión generalizada expresada en la voz de los demás personajes inclinan la balanza ineludiblemente hacia la música:

Eine Oper ist ein absurdes Ding. Befehle werden singend erteilt, über Politik im Duett verhandelt (...) Ich könnte mich damit befreunden, dass man in der Oper mit einer Arie stirbt. Warum aber sind die Verse immer schlechter als die Musik? (...) Ob der Text gut oder schlecht ist, ist ohne Bedeutung. Niemand kann ihn verstehen... Wo bleibt der Gesang, diese Gabe der Götter? Die menschliche Stimme, das Ur-Instrument."¹⁷

Aunque se trata claramente de una comedia meta-representacional que subraya con mucha ironía la naturaleza absurda de este género dramático, las sentencias de estos personajes que consideran a los versos “siempre peores que la música” y que juzgan que “si el texto es bueno o malo es irrelevante, de cualquier modo nadie lo entiende”, parecerían hacer eco de las voces que han resonado con más fuerza en los estudios de ópera y musicología de los últimos dos siglos.

A este tipo de percepciones de la primacía de lo musical sobre lo lingüístico le debemos el menosprecio y desdén que ha sufrido el estudio del libreto, al que por mucho tiempo se le ha visto, como bien señala el teórico David Levin en su libro *Opera through other eyes*, como una “encarnación de la banalidad poética, algo tan malo que inevitablemente habría que dejar atrás”. (Levin, 1993: 6) Sin embargo, parecería claro que, a pesar de que una de las grandes cualidades de la ópera sea trastocar las palabras a través de la música, eso no significa que debamos olvidarlas. Muy por el contrario.

A partir de los años ochenta ha habido un gran esfuerzo de revalorar los libretos, sobre todo desde los estudios de género y de la crítica literaria. Autoras como Catherine

¹⁷ “Una ópera es una cosa absurda. Las órdenes se dicen cantando, se discute sobre política en un dueto(...) Yo podría conceder que en una ópera se muera con una aria. Pero ¿por qué son los versos siempre peores que la música? (...) Si el texto es bueno o malo es irrelevante, de cualquier modo nadie lo entiende(...) ¿Y dónde queda el canto, ese regalo de los dioses? La voz humana, el instrumento primigenio.” (Strauss, 1941: Escena 9)

Clément, Susan McClary y Carolyn Abbate, comienzan a hacer una musicología distinta basada no sólo en el análisis musical, sino también en la teoría crítica de los textos.¹⁸ Estas teóricas recalcan la necesidad de atender al lenguaje, “esa parte olvidada de la ópera, esa parte que permanece en la sombra” (Clement, 1988:12) y nos llaman a recordar que “la ópera no es sólo música, sino que es justamente su asociación con el lenguaje y la acción dramática la que le da ese carácter tan particular y especial al drama musical” (Abbate y Parker, 1989:3).¹⁹

Dado que el monodrama, como toda ópera, es un acontecimiento primordialmente musical y escénico, pero conformado en su origen por palabras, me parece importante investigar cómo estos distintos lenguajes trabajan en conjunto para tomar forma en ese híbrido entre instrumento primigenio y enunciación exaltada que es la voz operística. Sobre todo, me interesa analizar cómo ocurre la construcción de la subjetividad a través de esta peculiar manifestación de la voz humana, que según Schoenberg abarca dentro de sí no sólo el texto y la música, sino también la escena, los personajes y “todo aquello que es expresivo”. (Schoenberg 1930/1975:106) Este concepto de “expresividad”, por momentos tan claro y por otros tan difícil de asir,

¹⁸ En su célebre investigación *Opera ou la defaite des femmes*, Catherine Clement hace una lectura de las óperas más importantes de la tradición a través de un análisis de los libretos desde la crítica literaria y los estudios de género. Su libro intenta mostrar como en las óperas, las mujeres son asesinadas y vueltas inocuas para el placer y confort del observador masculino. En un tono lúdico-poético y casi apocalíptico, pero no por ello sin ironía, Clement hace un llamado a las mujeres de la ópera, para que marchen en procesión de manera que su muerte “al menos sea triunfante” (Clement, 1988: 11). A pesar de que el trabajo de Clement abrió brecha y contribuyó en la creación de una nueva musicología, se la criticado mucho porque al cargar su lectura de la ópera hacia los estudios de género, ha pasado por alto la esencia de la ópera: el poder de la voz. Carolyn Abbate comienza su libro *Unsung Voices* recalcando la importancia de lo que ella llama la fisicalidad de la voz. Es decir, ella llama la atención sobre el argumento principal del célebre libro de Clement y su gran omisión crítica. Para Clement, las mujeres en la ópera son vencidas por las tramas. Sin embargo, Abbate observa que al enfocarse exclusivamente en la trágica derrota de las mujeres por las tramas operísticas, Clement no ve su verdadero triunfo, que es ni más ni menos “el sonido de sus voces al cantar”.

¹⁹ En su introducción al libro *Analyzing Opera* Carolyn Abbate y Roger Parker abogan por un estudio más serio y cuidadoso del libreto. En la misma línea que David Levin y Catherine Clement, Abbate y Parker salen en defensa de un reconocimiento de los libretos, esos “huérfanos” a los que se les ha despojado de toda gloria y sin los caules la canción operística no tendría lugar: “Opera music makes its empire and steals the glory, disposseses half the authors, permanently strips them of their work, without which opera’s song would have no place. And the libretti are orphans.” (Abbate y Parker, 1989: 18)

parecería estar estrechamente relacionado con la noción de “gesto musical” que usaba Theodor W. Adorno para nombrar la manera en que ocurre la expresión de emociones en la música. Según Adorno, “en la música, lo que importa no es el significado, sino los gestos. (...) No se le puede preguntar a la música qué expresa como significado, sino más bien, es preciso atender a preguntas específicas de la música del tipo ¿cómo pueden los gestos ser eternos?” (Adorno, 1953/2002: 139). En el caso de la ópera y el monodrama, el gesto musical está inevitablemente encarnado en la emisión de la voz operística, o en palabras del compositor Richard Strauss, un “regalo de los dioses, el instrumento primigenio.”²⁰

A través de una lectura/escucha comparada de las partituras y grabaciones de cinco monodramas del siglo XX y XXI, haré un primer acercamiento a esta “enunciación exaltada” que habita principalmente en al menos tres registros -el literario, el musical y el escénico- concentrándome en los primeros dos -las palabras y la música- para después pasar a un análisis de algunas puestas en escena. La elección metodológica de comenzar con una lectura de las partituras responde a la necesidad de recuperar el valor epistémico del libreto y devolverle su justo peso a las palabras en un género que ha tendido a menospreciarlas. La idea es poner especial atención a las “convergencias y divergencias entre música y palabras”²¹ que tienen lugar en el monodrama como manifestación operística, sin que por ello se quiera hacer una defensa de esa dudosa entidad platónica que podría calificarse como “la obra en sí” y que identifica a la partitura *como* la obra. Lejos de defender esta visión, trabajaré con la partitura de estas

²⁰ (Strauss, 1941: Escena 9)

²¹ La noción de “convergencias y divergencias entre música y palabras” la tomo de Lawrence Kramer, de su libro *Music and Poetry*, donde el autor emplea esta terminología para discutir música y poesía en conjunto. Aunque no se refiere particularmente al género operístico, la noción de convergencia y divergencia, es decir, donde música y poesía ya sea defienden un mismo discurso o van en contra, el uno del otro, me parece muy útil para analizar la música vocal.

óperas para una sola voz como una especie de mapa que, al leerlo e investigarlo de cerca, nos provee de guías y herramientas útiles ya sea para construir nuestras propias interpretaciones o puestas en escena imaginarias, o para analizar acontecimientos escénicos específicos.

Recordemos que se trata aquí de cinco obras que giran en torno a personajes femeninos; algunos de ellos parten de textos autoficcionales que albergan un importante componente biográfico y otros están basados en documentos, diarios y cartas personales de personajes históricos. Estos cinco dramas de mujeres en soledad, encerradas en sí mismas por elección propia o por circunstancias ajenas a ellas, presentan diversas nociones de subjetividad. Mi interés será investigar qué tipo de subjetividades complejas yacen detrás de esas voces femeninas que conmueven y fascinan y que parecerían responder a una idea moderna de individuo que, más que constituirse como un ser primordialmente social con una historia de vida que obedece a una narrativa lineal, poseen identidades personales fragmentarias y se arraigan a una visión del mundo discontinua donde prevalece una intrínseca soledad, negociada entre la emoción y la razón, entre la música y la palabra.

≈ Interludio 1: Identidades de la voz ≈

¿Cuál es la diferencia entre la voz como portadora de sonidos, la voz cantada, que emite gestos, y la voz como portadora de palabras, la voz hablada, que emite enunciados? No se trata de poner al significado (palabras) en oposición a la ausencia de significado (música), sino de explorar la relación entre dos distintos tipos de construcción de significado y las tensiones y conflictos que arroja esta relación. Parece haber aquí una cuestión de poder: ¿quién es el maestro, las palabras o la música? Y lo que hace a la voz cantada un caso tan interesante es que crea significado a partir de estas dos formas de manera simultánea.

Simon Frith, *Performing Rites*

La inmediatez y presencia cotidiana de la voz humana cuando canta, hace que examinarla parezca una tarea sencilla. Todo mundo entiende qué queremos decir cuando hablamos de una voz cantada. Sin embargo, los problemas comienzan cuando tratamos de elaborar un poco al respecto.²² La voz que canta va más allá de las palabras, pero es palabra articulada, cantada, que teje sus sonoridades en conjunto con la materialidad de las palabras y no es ajena a las melodías y texturas del propio lenguaje en el que se expresa. También hay voces que cantan sin palabras, voces espectrales donde la voz humana aparece travestida de instrumento musical y cobra sentido a partir del gesto, la teatralidad, la corporalidad. Algunas voces cantan emulando otro tipo de lenguajes o sonidos de la naturaleza. Son voces miméticas que trinan, pían, silban, murmuran, susurran, crujen, crean atmósferas, forman rumores. En ocasiones, como en

²² La dificultad de hablar con precisión sobre la voz se ha discutido mucho. En su libro *Poesía Oral*, Paul Zumthor expresa con sorpresa: “Es extraño que entre todas nuestras disciplinas instituidas no tengamos aún una ciencia de la voz. Deseemos que se instituya próximamente. En efecto, abarcaría, más allá de una física y de una fisiología, una lingüística, una antropología y una historia.” (Zumthor, 1991: 11). Y a esto podríamos agregar: una musicología, una filosofía, una rama de los estudios de performance... Incluso en algunos manuales prácticos para estudiantes de canto, como en el de Martha Elliot, se advierte que “el lenguaje que debemos usar cuando hablamos sobre el canto es subjetivo e impreciso. Incluso los nuevos desarrollos de la tecnología acerca de la pedagogía vocal sólo acaban complicando el problema de tratar de explicar, por medio del lenguaje, algo que tiene más que ver con sensaciones internas muy sutiles.” (Elliot, 2006: 3)

el canto en vivo, la voz emana del cuerpo de manera orgánica e inmediata; otras veces, cuando aparece mediada por la tecnología, parecería que la voz está completamente disociada de su origen y desprovista de materialidad, como si flotara en el vacío. Hay también voces nómadas, que transitan entre diversos géneros musicales y que acaban por habitar una suerte de umbral, a medio camino, o que optan por no detenerse en ningún lado. Igualmente, hay voces arraigadas en una tradición, aunque su naturaleza pueda revelar un origen híbrido. Ciertas voces cantan con el afán de preservar ciertos usos y costumbres y otras, para resistirse a ellas; las hay que buscan la pureza de tono y las hay que lo rechazan. Existen voces femeninas y masculinas, graves y agudas, blancas y oscuras; voces que se identifican con un *Fach*²³ y voces que se particularizan por su extrañeza y singularidad. Hay voces que cantan para rebelarse y oponerse a un orden de cosas, y otras cuyas implicaciones políticas se esconden tras una capa gruesa de maquillaje. La diversidad parece infinita.

De cualquier modo, sea con palabras o sin ellas, sea en vivo o mediada, nómada o territorializada, libre o educada, la voz que canta siempre está ligada de manera inevitable al cuerpo que la emite. Aunque es verdad que la voz, una vez audible, es independiente de cualquier cuerpo que la haya producido, también parecería que su fuerza y su sentido no están nunca desconectados de su origen corporal. Este cuerpo del cual emana la voz no es un espacio neutro, sino que es un espacio de encuentro cargado de sentido y es precisamente ahí donde la voz cifra su propia identidad.

Uno de los intentos más célebres de explorar la noción de materialidad o

²³ La noción de *Fach* refiere al sistema de clasificación de voces operísticas desarrollado por las casas de ópera alemanas hacia finales del siglo XIX. La motivación de crear este sistema preciso de delimitación de las voces (e.g. soprano lírica, soprano coloratura, mezzosoprano ligera, tenor heróico, etc.) era simplemente crear correspondencias claras entre éstas y los roles operísticos del repertorio clásico, para hacer más fáciles las audiciones y las contrataciones de cantantes.

corporalidad de la voz cantada es el de Roland Barthes, en su artículo “El grano de la voz”. Aquí, Barthes acuña el término “grano de la voz” para describir aquello que le da personalidad a una voz y la hace particularmente atractiva y seductora a través de ciertas cualidades tímbricas que están relacionadas con el cuerpo del cantante. Barthes define al grano como “la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna” en términos del “placer voluptuoso de sus sonidos-significantes”. Sin embargo, el grano de la voz no es o no es *meramente* el timbre: “su significado no puede ser descrito mejor sino como la propia fricción entre la música y algo más, siendo ese algo más el lenguaje particular en el que se canta y no el mensaje que se transmite.” (Barthes, 1977: 185) Así, la distinción entre una voz “con grano” y otra “sin grano” parece residir no tanto en la correcta interpretación del género o estilo ni en la comunicación de un significado determinado, sino en lo que ocurre cuando “la melodía explora cómo opera el lenguaje y se identifica con ese mecanismo. En la dicción.” (188) Es decir, para Barthes, parte de la *materialidad* de la voz yace en las sonoridades y formas que el cantante les da a las palabras y a su sonido cuando canta.²⁴ Para comprender mejor cómo es que la dicción cobra un sentido corporal, atendamos brevemente a la entusiasta descripción que hace de ella Thomas Grubb en su libro *Cantar en francés*:

La dicción es musical, la dicción es vocal, la dicción es expresiva. (...) ¡Escuchemos al idioma francés! El francés canta, flota, cruje, titila en el oído con sus limpias y crujientes consonantes y el sonido puro y lleno de resonancia de sus vocales frontales. (Grubb, 1979: 3)

Lo que se subraya aquí no es la importancia de que al cantar se entienda el significado de las palabras –aunque como sabemos esto es crucial, y es la principal razón por la que

²⁴ Es significativo que Barthes encuentre grano de voz en la *mélodie* francesa y no en el *Lied* alemán. Esta diferencia reside, según Barthes –además de su inconsciente nacionalista– en que el *Lied* favorece a la música frente a las palabras, mientras que para la *mélodie*, las palabras son la base sobre la que se construye o se deriva la música. Aunque esta afirmación es controversial (cada compositor, cada canción, es diferente), también indica que, para Barthes, la ausencia o presencia de *grano* en una voz está estrechamente ligada al tratamiento material o corporal que se les dé a las palabras.

se imparte dicción a los cantantes en los conservatorios – sino más bien, se enfatizan los aspectos más físicos del propio lenguaje, lo que permite que sean la musicalidad y la expresión de éste los que hablen y canten por sí mismos. Así, una manera en la que podemos escuchar el *cuerpo* en la voz es en el placer físico del cantar mismo, o también, por qué no, en su sufrimiento; en el gozo que un cantante puede obtener al mover ciertos músculos, saborear ciertas palabras, prolongar algún tono con resonancias especialmente agradables o en la repetición de ciertas sílabas que *floten, crujan o titilen en el oído*.²⁵

En sus indagaciones sobre la construcción del personaje, el teórico de teatro Constantin Stanislavsky dedica un extenso capítulo al estudio de la voz y la dicción, y encuentra que hay un vínculo estrecho entre la sonoridad de las palabras y las emociones que éstas provocan, entre la pronunciación expresiva y las experiencias de la persona que canta:

¿Se dan cuenta ustedes de que el claro sonido de la *A* hace que se libere una sensación interior? Este sonido está relacionado con ciertas experiencias interiores profundas que buscan una exteriorización y que salen fácilmente a flote desde los recovecos de nuestro pecho. Pero existe otro sonido de *A*, obtuso, sordo, que no sale fácilmente a flote, que se queda dentro, rugiendo amenazadoramente, como en una caverna o en un sótano. Existe también el insidioso *AAA* que va perforando a saltos su camino para penetrar en la persona que lo escucha. El alegre sonido *A* arranca de uno como un cohete, en contraste con el pesado sonido *A* que, como un peso de hierro, se hunde hasta el fondo de nuestras fuentes interiores. ¿No notan ustedes que esas olas vocales llevan consigo partículas de ustedes? No son vocales vacías, tienen un contenido espiritual. ... En cada una de ellas habrá siempre a la vista una partícula extraída de un alma humana. (Stanislavsky, 1991: 160)

La fuerza física de la voz cantada, es decir, su resonancia, su capacidad de agencia y de

²⁵ En su capítulo sobre la voz de *Performing Rites*, Simon Frith afirma que la voz como expresión directa del cuerpo se hace igualmente patente en el que canta y en el que escucha. El que escucha puede cantar a coro, reconstruir en su fantasía versiones propias de las melodías que escucha y emular con su propio cuerpo, con su garganta, con sus pulmones, lo que imagina que está ocurriendo dentro del otro. A pesar de que quien escucha no logre del todo alcanzar la precisa afinación y la duración del tono, es claro que al imitar está participando del evento musical y está estableciendo una relación de empatía con su propio cuerpo y el del cantante. (Frith, 1991: 192)

transformación, su poder de expresión -más que su significado-, parecería residir, al menos en parte, en la íntima conexión que existe entre los sonidos y la memoria emotiva, es decir, en aquello que evocan ciertas frases, notas, melodías en el cuerpo; como si cada sonido estuviera ligado a una emoción en particular, una imagen, un recuerdo, una experiencia pasada y bastara con cantarla o escucharla para que éste nos tocara y rápidamente recurriera a la memoria. De ahí que podamos describir la voz como “una operación resonante con efectos físicos”. (Duncan, 2004: 299)²⁶ La voz *resuena*, genera cambios en los estados de ánimo de quienes la escuchan y emite un tipo de conocimiento inaccesible o, al menos, distinto al tipo de conocimiento al que estamos acostumbrados. No debemos olvidar, por supuesto, que esta resonancia tiene ecos ya que, aunque “las letras no son más que símbolos de sonidos, exigen la proyección de su contenido.” (Stanislavsky, 1991: 159)

Al enfatizar el papel de la dicción en la expresión vocal, lo que estos teóricos parecen sugerir es que hay que poner atención a las formas del sonido de las palabras, de las vocales y las consonantes, para después ser capaz llenarlas de contenido. Es decir, para lograr expresar el subtexto, primero hay que saber decir, enunciar, cantar el texto. Si sabemos que detrás y debajo de las palabras o melodías aparentes existe la posibilidad de hacer manifiesta una expresión que hasta ahora está oculta, entonces sabremos que la materialidad de las palabras no está nunca desligada de lo que estas dicen:

La voz del cantante moldea físicamente lo que dice; además, cuando canta, podría decirse que produce, en su vocalidad misma, en su espesor físico, en los ritmos de su canto, el hecho narrado. Lo dilata en su propio espacio-tiempo vocal, de tal suerte que la fuerza del discurso, el talento del cantante, fundan definitivamente la realidad de *lo que se dice*. (Zumthor, 1990: 89)

²⁶ Tanto Michelle Duncan en “The operatic scandal of the singing body” como Carolyn Abbate en *Unsung Voices*, enfatizan la corporalidad de voz, o como lo llama Abbate la *fuerza física* de la voz: “By emphasizing voice, I hope to help restore to music criticism a sense for the physical force of music; music- like the human speaking voice- has the capacity to assail us with its sheer sound.” (Abbate, 1999: 1)

Con esto, Zumthor parece hacer énfasis en el aspecto *performativo* de la voz cantada: con la fuerza de su canto, el cantante expresa las palabras con tal fuerza, que llega a *producir o crear* el hecho narrado, y por tanto, le da significación al evento musical. Esto es un antecedente de lo que unos años más tarde defenderán los teóricos del así llamado giro *performativo* en la musicología de los últimos años (y que proviene de los estudios de performance): es en la puesta en acto o en la realización del performance musical que éste cobra su plena significación.²⁷ Más aún, al tratarse de un acto en vivo, el canto no atañe sólo la voz del cantante, sino también a su gestualidad, es decir, a la cara e inclusive el cuerpo entero del cantante. Como bien señala Diana Taylor: “el cuerpo, materia prima del arte del performance, no es una espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal, *mi* cuerpo”. (Taylor, 2001: 12). En realidad, tanto Barthes, como Stanislavski y Grubb, al hablar de la voz que canta y su significado, están hablando de la voz en su aspecto *performativo*.²⁸ Pero, ¿acaso se puede hablar de ella de otro modo? ¿Estamos, como sugería Roland Barthes, condenados al adjetivo y al lenguaje literario cuando queremos esclarecer la

²⁷ El término *performativo* surge con J. L. Austin, quien examina la función performativa o capacidad de acción de la comunicación verbal. En su libro “Cómo hacer cosas con palabras”, Austin habla por primera vez de expresiones performativas, las cuales poseen la peculiaridad de que, al ser pronunciadas logran producir una acción mediante el proceso mismo de la enunciación (en contraste con las enunciativas, que tan sólo expresan o describen un estado de cosas). Este es el caso, por ejemplo, de enunciaciones como las promesas o de la enunciación de un juez en un acto solemne de matrimonio, donde con tan sólo pronunciar las palabras “los declaro marido y mujer”, produce un cambio real en el estado de cosas. (Austin, 1996: 48)

²⁸ En su libro, *Introducción a los estudios avanzados de performance*, Diana Taylor hace un recorrido de los orígenes del arte del performance y a las distintas prácticas asociadas con este, mostrando la multiplicidad del uso de este término, cuyos antecedentes se sitúan “a veces en el teatro, a veces en las artes visuales e incluso a veces en la vida cotidiana, iluminando sistemas sociales normativos. (...) El concepto se relaciona también con teorías de drama social estudiadas por antropólogos como Víctor Turner. (Taylor, 2001: 10/16). Sin embargo, a pesar de que, como dice Taylor, “las prácticas de performance cambian tanto como su finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual” (Taylor, 2001: 12), lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites. En este sentido, a mí me interesa subrayar el aspecto performativo de la voz operística en el monodrama, en tanto que como arte en vivo, permite al artista hacer uso de su cuerpo, sus palabras y su imaginación para expresarse ante un público que se ve directamente interpelado.

naturaleza de la materialidad de la voz? La materialidad, grano o fuerza física de la voz parece inefable, intangible e inarticulada y parece esconder algo más de lo que podemos expresar con palabras. Es decir, expresa la diferencia que se da entre una voz *cualquiera* y una inolvidable. Sin embargo, ¿no se tratará entonces de una categoría absolutamente subjetiva? Dado el constante uso de metáforas que se usan al tratar de explicar la naturaleza de la voz, parecería que hay una imposibilidad de verbalizar una forma de conocimiento que produce el cuerpo (incluida la voz) y cuyo significado se vincula a conceptos como el inconsciente, las emociones, la subjetividad, lo dionisíaco... Por expresarlo de algún modo, parecería que las metáforas son un arma desesperada de lo apolíneo por hacerse de los dionisíaco; es decir, en el afán de distinguir lo corporal de lo verbal, se pone poca atención al ámbito que comparten y que es característico de la música vocal: el significado que articula la palabra y que es rectificado, comentado, contrastado por un significado paralelo, pero a la vez propio, a través de la música. El sentido de uno no va en demérito del otro sino que, por el contrario, a veces o casi siempre, uno explica al otro y por lo tanto, debe ser experimentado e interpretado en función de dicha colaboración. En este sentido, parecería que las metáforas a pesar de ser una traducción pobre, son una traducción necesaria o quizás incluso, como veremos a lo largo de este trabajo, la única traducción posible.

Segundo Acto: Identidades femeninas tipificadas en dos monodramas clásicos

Dos monólogos de corazones rotos y mujeres a la deriva, *Erwartung* y *La voix humaine* son considerados como los monodramas operísticos clásicos por excelencia. Escritas en 1909 y 1958 respectivamente, estas piezas nos presentan a mujeres dialogando consigo mismas o con un otro ausente. Una perdida en el bosque, la otra encerrada en su habitación y atada al teléfono, ambas mujeres habitan universos contenidos donde la existencia del mundo externo se reduce a un mero espejismo o a una presencia inalcanzable en la lejanía. ¿Quiénes son estas figuras que habitan el escenario a solas, por primera vez en la historia de la ópera? ¿Cómo resuenan estas voces arrojadas al abismo de la soledad? ¿Qué ocurre con las palabras y melodías que enuncian -o más bien, cantan, claman, gritan- y qué tipo de subjetividades construyen a través del gesto musical, el cuerpo y la voz? Demos paso a una primera lectura de estas inusuales manifestaciones operísticas y las pasiones que éstas encierran.

2.1 *Erwartung* o la mujer en la sombra

Este monodrama de Arnold Schoenberg con libreto de Marie Pappenheim sigue el curso desorientado de los desvaríos de su protagonista, tan solo identificada como *Die Frau (la mujer)*. Ella vaga por la oscuridad del bosque -¿quizás su propia pesadilla?- en busca de su amante desaparecido y tras encontrar su cuerpo inerte entra en una especie de delirio que continúa durante el resto de la obra. Escrita en 1909, *Erwartung (La espera)* no fue estrenada sino hasta quince años después, en 1924, en Praga, dirigida por Alexander Zemlinsky y con la soprano Marie Gutheil Schoder en el papel de *la mujer*. Schoenberg compuso *Erwartung* en sólo 17 días y la partitura completa para orquesta en sólo un mes más. Esta increíble velocidad podría apuntar a que se trata de una escritura intuitiva, casi automática, que más que buscar construir una obra unitaria basada en Leitmotifs, “prioriza la espontaneidad de la música y la primacía de su expresión”. (Griffiths, 1993: 5).²⁹ Es importante notar que tanto Schoenberg como Pappenheim tenían nexos fuertes con el psicoanálisis. Al momento de escribir el libreto, Marie Pappenheim era una joven poeta recién egresada de la escuela de medicina, muy cercana al círculo de Viena y adepta a las teorías de Sigmund Freud.³⁰ Schoenberg, por su parte, escribió *Erwartung* en una fase de su periodo atonal que algunos musicólogos han calificado como un intenso periodo psicoanalítico. Aquí el compositor exploraba una estética compositiva dedicada a la expresión del inconsciente (Carpenter, 2010: 145). Según cuenta el crítico de música Alex Ross en su libro *El ruido eterno*, Schoenberg hace patentes sus intenciones compositivas en una carta a Kandinsky de este mismo periodo: “¡El arte pertenece al inconsciente! ¡Uno debe expresarse a sí mismo!

²⁹ Con que esto no quisiera sugerir que se trata de una escritura sencilla; la escritura atonal es igual o incluso más difícil que la atonal.

³⁰ Se dice que Marie Pappenheim era sobrina de Bertha Pappenheim, feminista austriaca conocida por haber sido tratada como paciente de Freud y cuyo caso clínico aparece relatado en *Estudios sobre la histeria*, bajo el seudónimo de Anna O.

¡Expresarse directamente! No expresar su refinamiento, su educación, su inteligencia, su sabiduría o su técnica...”(Ross, 2007: 62). Esta búsqueda de una expresividad irrestricta parecería reflejarse en la extraña estructura de la obra y la falta de repetición de patrones musicales.

Con una duración aproximada de media hora, esta obra para soprano³¹ y orquesta se divide en cuatro escenas, de las cuales las tres primeras ocupan apenas una cuarta parte de la duración de la obra, mientras que la última abarca casi tres cuartos de ésta. La peculiar asimetría en la estructura responde a la naturaleza misma de este drama psicológico, que parecería transcurrir por completo en el mundo interior de la mujer, espejo de ese gran bosque oscuro en el que se sitúa la historia. El bosque aparece como primer escenario de este drama y es, a la vez, abierto y cerrado. Es decir, a pesar de ser un lugar al aire libre, sin vallas ni puertas que impidan la salida, se trata en realidad de un universo contenido. Este espacio funciona como metáfora de la mente de la protagonista, que se encuentra encerrada en sí misma, presa de sus propias y más terribles fantasías.

Según el propio Schoenberg, *Erwartung* es “una representación del estrés psicológico más terrible que un ser humano puede experimentar, comprimido en un solo segundo, con todo lo que pasa en ese segundo detallado en cámara lenta”. (1930/1975: 105) Así, más que una trama clara, con un principio, desarrollo, clímax y fin, *Erwartung* presenta un desdoblamiento de imágenes sonoras, de texturas y situaciones que se suceden unas a las otras sin una causalidad aparente, pero que juntas van delineando el estado emocional y la subjetividad de esta mujer anónima.

³¹ Como veremos más adelante, a pesar de que la obra está pensada para soprano, ésta y las demás obras que analizaré están escritas en un registro que permite voces que están en el umbral entre soprano y mezzosoprano. Como ya mencioné previamente el *Interludio 1* (p.40), a estas voces en el umbral las llamaré *voces nómadas*, por su capacidad de transitar entre un registro y otro sin la necesidad de definirse como algo estático y anclarse en un solo *Fach*.



Erwartung. De la serie de dibujos pintados por el compositor para la escenografía de la ópera (1909)

En la historia de la literatura dramática, *Erwartung* puede situarse dentro de las caracterizaciones de mujeres emancipadas pero sexualmente alteradas, “cuyas memorias reprimidas, descritas por Freud como fijaciones psíquicas, inevitablemente sufren distorsiones al ser revisadas de manera obsesiva por la psique.”(Lessem, 1979: 68). La influencia del psicoanálisis se refleja también en el tratamiento de la voz, cuyo carácter caprichoso y cambiante, que en unos segundos pasa de ser estridente y desesperada a dulce y melancólica, parecería hacer eco a la condición de histeria, tan en boga a principios del siglo XX.³²

La obra no tiene obertura, apenas cuatro compases de una textura orquestal salpicada de breves figuras inconexas abren esta pieza atonal e inmediatamente se alza la voz en un registro agudo, entre cantado y recitado (o lo que Schoenberg llamaría *Sprechstimme* y *Sprechgesang*) Las acotaciones iniciales presentan la situación de manera clara pero fragmentaria:

³² Esta condición definida a finales del siglo XIX por Sigmund Freud y Joseph Breuer en su *Tratado sobre la histeria*, era vista como exclusiva de las mujeres frustradas sexualmente y con excesos emocionales que llevaban a oscilaciones extremas de los estados de ánimo.

Fig. 1, escena 1, compases 1 – 12

I. Szene Am Rande eines Waldes. Mondhelle Straßen und Felder; der Wald hoch und dunkel. Nur die ersten Stämme und der Anfang des breiten Weges noch hell. Eine Frau kommt; zart, weiß gekleidet; teilweise entblät- terte rote Rosen am Kleid. Schmuck.

The musical score consists of three systems. The first system (measures 1-4) is marked 'mäßig' and features a vocal line for a woman ('Frau (süßend)') and piano accompaniment. The lyrics are 'Hier hin-einf... Man sieht den Weg nicht...'. The second system (measures 5-8) is marked 'Wie still - bern die Stäm - me schim-mern... wie Bir - ken!...' and includes dynamic markings like 'pp sehr leicht'. The third system (measures 9-12) is marked 'fließend' and 'rit.', with lyrics 'Die Nacht ist so warm.' and 'Ich fürch - te mich...'.

Escena 1: A la entrada de un bosque. Calles y campos alumbrados por la luz de la luna; el bosque, alto y oscuro. Sólo se distinguen las primeras ramas y el principio de un camino. Se acerca una mujer delicada y vestida de blanco, con rosas rojas en el vestido, algunas ya han perdido sus pétalos. Joyas.

Vacilante. ¿Aquí, me adentro? No se ve el camino... ¡Qué plateados resplandecen los árboles, como abedules! Hundida, mirando al suelo. Ah, nuestro jardín... Las flores que corté para él seguro se han habrán marchitado.. Qué cálida la noche. Más rápido. Con súbito miedo. Tengo miedo. Se interna en el bosque.³³

La presentación del personaje en las acotaciones a través de la imagen de la mujer vestida de blanco, remite directamente a figuras como la Ofelia de Shakespeare o Lucía de Lammermoor, mujeres que pierden la cordura a costa de un amor perdido o imposible.³⁴ Desde el principio queda claro que no se trata de una escena cotidiana. Por

³³ El texto y las acotaciones están tomadas de la partitura original de *Erwartung* en alemán. La traducción es mía, a menos de que se indique lo contrario.

³⁴ Como apuntan Sandra Gilbert y Susan Gubar en su libro *The madwomen in the attic*, la mujer vestida de blanco tiene ricos y múltiples referentes que van desde la virgen, la novia y la monja, hasta el ángel y la

el contrario, nos enfrentamos a una situación muy dramática: una mujer perdida a mitad de la noche buscando a su amante ausente, reprochándole con voz titubeante su abandono, recordando con nostalgia su vida en común, a la vez que se enfrenta a sí misma y al abandono. El tiempo oscila así entre los recuerdos del pasado y el estado de soledad del presente.

La desintegración de la estructura armónica o atonalidad está presente desde los primeros compases tanto, en la línea vocal como en la orquesta, y refleja la gran incertidumbre latente en este bosque. Schoenberg es muy claro en sus acotaciones para la interpretación, donde incluye estados emocionales como *zögernd* (titubeante, compás 3) e in *plötzlicher Angst* (con súbito miedo, compás 11), así como dinámicas muy claras para la voz, que van del *p* al *pp* (compases 4-10) hasta que llega a la frase *Ich fürchte mich* (Tengo miedo, compases 10-11) donde se indica un aumento de volumen y de intensidad, tanto del canto como de la orquesta.³⁵ Dado que la pieza carece de un centro tonal, la acentuación y dinámica de la palabra cantada así como la creación de atmósferas a través de la orquesta cobran una importancia crucial para el desarrollo del drama.

Las oraciones y células melódicas cortas, fragmentarias y muchas veces incompletas tanto en el libreto de Marie Pappenheim como en la música de Schoenberg remiten directamente al estilo literario de flujo-de-consciencia. Influenciado por el psicoanálisis y asociado al movimiento modernista literario de principios de siglo XX, este estilo buscaba retratar el punto de vista subjetivo de un personaje, al imitar el

loca. Para estas autoras, las mujeres escritoras del siglo 19 estaban confinadas a delinear sus personajes femeninos ya sea como mujeres puras y angelicales o como mujeres rebeldes y locas. Esta consideración no es del todo ajena a la caracterización de la mujer que hacen Pappenheim y Schoenberg.

³⁵ Schoenberg hace constantemente este tipo de acotaciones precisas tanto para la línea vocal, como para la orquesta. Esto sin embargo no hace que el margen de interpretación sea más restringido, sino por el contrario, dota al intérprete de muchas herramientas para la interpretación. Sin embargo, si escuchamos diferentes grabaciones, podemos ver que, a pesar de esto, en la práctica, cada interpretación es distinta.

proceso mental de un individuo a través de un monólogo interior.³⁶ En *Erwartung*, la libre asociación parecería vincular casi de manera indistinguible la realidad y la fantasía a través de un cambio continuo de emociones que se reflejan en las acotaciones y por medio de gestos melódicos, tanto en la línea vocal como en la orquesta. La psique de la protagonista se sumerge así en un mundo privado en el que la progresión normal del tiempo y la noción del espacio se suspenden y trastocan a través del múltiple simbolismo de los objetos. Este es el caso, por ejemplo, de la continua mención a la luna, cuya presencia aparece desde la primera escena como una metáfora que simboliza el estado mental de la mujer, expresando sus deseos, nostalgias y miedos más profundos:

Fig. 2 (Compases 15 y 16) **Fig. 3** (Compases 21 y 22)

Fig. 4 (Compases 27 y 28)

La luna estaba tan brillante

La luna está en su ocaso

La luna está horrorizada

Estas apariciones de la luna en sus distintas fases, la primera “opacada en su brillo”, la segunda “en tinieblas” y la tercera “horrorizada”, pueden leerse como la transformación

³⁶ El término flujo de-consciencia fue acuñado por el filósofo y psicólogo norteamericano William James y refiere al fenómeno psicológico del proceso por el que discurre la mente antes de la creación del lenguaje. En la literatura, esto ocurre a través de un monólogo interior que devela una multiplicidad de pensamientos, sensaciones, intuiciones, recuerdos, etc. sin que el personaje tenga que articularlos formalmente en una conversación u ordenarlas de un modo completamente racional. Este estilo de escritura está también muy influenciado por la técnica freudiana de la libre asociación, donde se invitaba a los pacientes a relatar todo lo que les viniera a la mente sin censurar ni juzgar sus propios pensamientos, para así poder acceder al inconsciente.

de la propia mujer y ante todo, de su relación con su amante³⁷. La tesitura y el gesto musical que traza la voz cantada parece hacer eco de esta decadencia. La palabra “Mond” (luna) se canta la primera vez un registro agudo y brillante mientras que la segunda vez (Fig. 2) se canta en un registro medio y la tercera (Fig.3) en un registro grave. El gesto melódico descendente establece en todos estos casos una paridad en el movimiento de la línea vocal y el significado de las palabras, como ocurre también con la enunciación de la palabra *Dämmerung* (ocaso, Fig. 3) cuyo descenso parecería imitar en términos musicales la caída del sol.³⁸ Algo similar puede observarse en el siguiente pasaje (Fig. 5), donde Schoenberg ilustra el concepto de *dumpfen Schatten* (apagada sombra) con una línea vocal descendente que culmina en una de las notas más graves de la obra. De manera similar a como apunta Roberto Kolb en su estudio sobre la ópera *Moses y Aron* de Schoenberg, también en *Erwartung*

resulta interesante que la alienación del mundo sugerida por el libreto parece simbolizarse mediante una alienación del canon, articulada por una música cada vez menos tonal. De este modo, la organización del material sonoro hace eco de lo que sugiere el texto (...) Por excelencia, la música es capaz de evocar estados de ánimo, y aquí tenemos un ejemplo elocuente de correlación poético-musical. En momentos, la retórica de la enunciación verbal (cuya naturaleza es también musical), y la retórica de la música (que deviene de la palabra hablada), establecen una sincronía transmedial muy potente. No es casualidad que aquí cada sílaba corresponde a una nota, y que la dirección del discurso melódico la marca, no la lógica musical, sino el gesto poético. (Kolb, 2015:9)

Fig. 5 (Fin de la escena 1, compases 29-32)

The image shows a musical score for the end of scene 1, measures 29-32. The score is in 4/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with 'Ich al-lein...' and ends with 'Ich will sin-gen dann hört er mich...'. The piano accompaniment is marked 'p' and 'pp'. The score includes tempo markings 'langsam (♩=44)' and 'Verwandlung (Mit fassend, geht rasch!)'. The score is numbered 'U. E. 5362'.

³⁷ No hay que olvidar que en alemán, la luna, *der Mond*, es masculina, lo cual hace que la identificación de la mujer con la luna no sea tan directa como podría parecerlo en español.

³⁸ Esta correlación de música y poesía es lo que en la musicología anglosajona se ha llamado *wordpainting*, que significa “pintar con palabras” y que implica que la línea melódica pinta con colores – tonos- lo que dicen las palabras.

Miedosa. Yo sola... hacia la apagada sombra. Transformación. (Armándose de valor entrando rápido al bosque). Quiero cantar, así me escuchará.

Hay aquí, como indican las acotaciones, una clara intención de la mujer de abandonar el miedo y reunir fuerzas. Esta esperanza de dejar atrás la soledad, de disipar la *apagada sombra* y de hacerse escuchar por el amado a través del canto persiste a lo largo de la obra: *Ich will singen, dann hört er mich* (Quiero cantar, así me escuchará). Como señala Kolb, la ausencia de melismas es notoria en toda la escritura vocal de Schoenberg y *Erwartung* no es la excepción (ídem). En este caso, resulta simbólico que el deseo de cantar se exprese en una escritura silábica más bien rígida y en un registro medio poco dramático. Como si la expresión de ese deseo denotara más bien su imposibilidad. Así, a pesar de su insistencia, poco a poco nos damos cuenta de que cualquier pretensión de comunicación de la mujer no es más que una ilusión: no hay ni habrá ningún interlocutor real; tan sólo, si acaso, ese interlocutor figurado y ausente, al que la mujer le reclama su ausencia y su abandono, pero que nunca aparece:

Fig. 6. Segunda escena, compases 69-70

Con tensión (triste).
Pero tú nunca viniste...



etwas drängend $\text{♩} = 69$
(traurig) 70

A - ber du bist nicht ge - kom - men...

Hr. Trp. m. D. Kb. *sf pp*

Por mucho que clame, la voz no le llega a nadie, más que a la audiencia, que a través de una especie de diálogo a la lejanía, escucha y observa esta pieza plagada de incertidumbre acerca de lo que es y lo que no es *Real*.³⁹ Todo lo que aquí aparece tiene tintes de ensueño: el bosque, las ramas, la luz de la luna, las sombras, se confunden en la mente de esta mujer abandonada por su amante. La aparición de la luna en la tercera escena parece alegrarla y asustarla a la vez y la interpela directamente, Sin embargo, ¿es

³⁹ Hay muchos momentos de delirio y confusión. Por ejemplo, cuando la mujer cree descubrir un cuerpo, para después darse cuenta de que se trata tan sólo de un árbol: (¿Acaso hay alguien ahí?...) Oh, qué es esto... Un cuerpo... No, sólo el tronco de un árbol. (Compás 65 y 83-86)

realmente a la luna a la que habla la mujer? ¿O se proyecta metafóricamente hacia su amante, reprochándole de nuevo su ausencia, puesto que “inmediatamente tiene que partir”? ¿O se trata, más bien, de un espejo de sí misma? Su condición se mantiene ambigua:

Fig. 7 (Escena III. Compases 90-101)

III. Szene (Weg noch immer im Dunkel. Seitlich vom Wege ein breiter heller Streifen. Das Mondlicht fällt auf eine Baumlichtung. Dort hohe Gräser, Farne, große gelbe Pilze. Die Frau kommt aus dem Dunkel)

90 mäßig (♩ = 60) *pp* (wieder halb ängstlich)
 Da kommt ein Licht! Ach! nur der Mond... wie... gut... Dort tanzt et - was

95 (sofort beherrsch) *pp* *pp* *pp* *pp*
 Schwar - zes... hun - dert Hän - de... Sei nicht dumm... es ist der Schat - ten... Oh! wie dein Schat - ten auf die wei - ßen Wän - de fällt... A - ber so bald muß du fort

100 *pp* *pp* *pp* *pp* *p*

Escena III. El camino, todavía oscuro. A un lado de éste, una ancha línea de luz. La luz de la luna cae sobre un claro del bosque. Ahí, pastos, helechos crecidos, grandes hongos amarillos. La mujer sale de la oscuridad. ¡Ahí viene una luz! Ay, tan sólo la luna...qué bien...Ahí baila algo negro ¿cien manos? (Inmediatamente contenida) No seas tonta, es la sombra... (cariñosa y pensativa) Ay, cómo cae tu sombra en las paredes blancas... Pero inmediatamente tienes que partir.

La densa textura de la instrumentación personifica a este impasible y misterioso bosque que la rodea. El discurso va y viene de una realidad a otra (del presente al recuerdo, del recuerdo a la nostalgia o al espejismo) donde las cosas no sólo se representan a sí mismas, sino siempre, también, algo más: el bosque, personificado por la orquesta, que refleja también el estado mental de la mujer; la luna no es la luna sino ella misma o su relación con su amante, la sombra de la luna se convierte, por asociación, en su sombra, la del amante. Aunque también, desde el plano de la realidad que le rodea, el bosque

sigue siendo el bosque y la luna es también el astro que la alumbra. Esta constante transposición de las cosas y su representación parecería ser una de las características principales del universo de esta obra, que presenta una subjetividad trastocada por el delirio, el miedo, la nostalgia y la ansiedad de pérdida.



Boceto para la escenografía de *Erwartung* realizado por Arnold Schoenberg

La palabra “sombra” (*Schatten*) que ya ha aparecido antes (*Yo sola en la apagada sombra*, **Fig. 5**), se repite aquí dos veces (**Fig. 7**) y vuelve a aparecer después (**Fig. 8**); como si la esencia de la sombra, la falta de luz, de claridad, fuera la esencia misma de la mujer, que parecería vivir eclipsada por su amante o ser ella misma una figura oscura delirante cuya existencia depende absolutamente de la presencia -real o imaginada- del otro. Este interlocutor ausente es interpelado directamente, tanto en segunda persona (“pero *tú* nunca viniste”, “cómo cae *tu* sombra...”) o indirectamente, en tercera persona

(“quiero cantar, así me escuchará”, “las flores que corté para él”). Estos cambios en el habla reflejan una inestabilidad en el sentido de realidad de la mujer, así como sus constantes saltos temporales entre un pasado imaginado –donde el amante aún estaba presente- y un presente desolador. El clímax parecería ocurrir muy temprano en el desarrollo de la obra, cuando la mujer está por descubrir a su amante inerte en el piso. Aquí, de nuevo, es sorprendente notar la enorme cantidad de acotaciones que pone Schoenberg, tanto escénicas como para la construcción emocional del personaje.

Fig. 8, Compases 142-146 y 150-155

Frau

sehnsüchtig) (Sie kommt unter die Bäume, stößt mit dem Fuß an etwas) (Mit dem Fuß tastend, erschrocken)

lang hab ich ihn nicht gesehn. Nein, das ist nicht der Schatten der Bank!

142

(Beugt sich nieder, horcht) (Sie tastet hinunter)

Da ist jemand... er atmet nicht... feucht... hier fließt etwas...

144

(Sie tritt aus dem Schatten ins Mondlicht) sehr aufgeregt aber pp (Versucht mit entsetzlicher Anstrengung den Gegenstand hervorzuzerren)

Nein, es ist noch naß, es ist von dort. Ich kann nicht.

150

Becken mit dem Ktrbss. Bogen Becken mit dem Schlägel

(Bückt sich; mit furchtbarem Schrei) gr. Trl. *fff* große Trommel

(Sie sinkt nieder)

Das ist er!

152

155

arco *non legato, viel Bogen*

non legato, viel Bogen

Una banca, debo descansar... *Casi se tropieza con un objeto.* ¡No, esta no es la sombra de una banca! Ahí hay alguien... No respira... Está húmedo... Algo está goteando... No puedo más (...) *Sale de la sombra hacia la luz de la luna. Se agacha, con un grito espeluznante.* ¡Es él! *Ella cae al suelo.*

Desde el inicio de este pasaje la voz refleja ansiedad y agitación, a lo que la orquesta responde con breves figuras o gestos que muchas veces refuerzan las palabras.

Unos momentos antes de descubrir al amante muerto, la línea vocal comienza a dibujar líneas ascendentes (Compás 150) hasta que finalmente, al momento de reconocer a su amante en el piso, el canto se convierte en un grito de desesperación y dolor, que se expresa en un largo agudo sostenido, un sib, la nota más aguda indicada en la partitura (compás 153). Un compás antes toda la orquesta entra en un *accelerando*, con los alientos juntos tocado una misma célula melódica (**Fig. 9**) y las cuerdas tocando un *ostinato* que va en *crescendo* (**Fig. 10**), hasta que finalmente, al momento de descubrirlo muerto, toda la orquesta toca un fortísimo, el cual continúa por cuatro compases más después de que la voz se ha silenciado.

Fig. 9 (Alientos, compás 152)

This musical score shows the woodwind section at measure 152. The instruments listed are 1. 2. 3. gr. Fl., Ob., E. H., D-Klar., 1. Klar. (B), and 2. 3. Klar. (A). The music is highly rhythmic and dense, with many notes and accidentals across all staves. A tempo marking of 104 is visible at the top.

Fig. 10 (Cuerdas, compás 153)

This musical score shows the vocal line and string section at measure 153. The vocal part is labeled 'Frau' and has the lyrics 'Das ist er!'. The string section includes I. Gge., II. Gge., Br., Vell., and Ktrbas. The strings play a rhythmic ostinato pattern, and the vocal line features a long, sustained note.

Este clímax musical de gran densidad y fuerza orquestal, acompañado de un prolongado agudo en la voz cantada, podría marcar el fin de la tragedia. Sin embargo, la obra continúa. El verdadero hilo conductor es el viaje hacia el interior del inconsciente de la mujer, que a pesar de reconocer a su amado muerto, no puede aceptar la muerte y entra en pánico. A partir de aquí, más que cantar, la protagonista parecería dar gritos desesperados a través de notas largas, estridentes y penetrantes, acompañados de portentosos gestos ascendentes y descendentes en la orquesta que no parecen conducir a ningún lado, indicando quizás que ella va perdiendo cada vez más la cordura:

Fig. 11 (Compases 188-193 y 201-208)

Frau

pp (atemlos) Herr Gott, was ist... *ff* (schreiend; rennt ein Stück fort) Hil - - - - - *pp* (zum Hause hinauf) fe. UmGot-tes -
 [190]
 [195] willen!.. rasch!..hört mich denn niemand?... er liegt da... Wach auf..
 (flehend) wach doch auf... Nicht tot sein, mein Lieb - - ster..
 [200]
p sehr gebunden Nur nicht tot sein... ich lie - - - - - be dich so...
 [205]

Sin aliento. Dios Mío, qué pasa... ¡Auxilio! Por dios, qué pasa. ¿Acaso nadie me escucha? *Mira alrededor suyo, confundida.* Regresa al lado de los árboles. Despierta, por favor, despierta. *Huyendo.* No estás muerto, amor mío. *Muy controlada.* Sólo no estás muerto. Te amo tanto.

El gran contraste en la dinámica de la voz, que pasa del *pp* en el compás 188 al *ff* en el compás 190, así como en las acotaciones de la orquesta, que van súbitamente *de etwas zurückhaltend* (un poco retraído, compás 188) a *viel rascher* (mucho más rápido, compás 189), reflejan los precipitados cambios en los estados de ánimo de la protagonista.

La mujer se encuentra inmovilizada por la ausencia de ese otro que representa ese único “faro en mi noche”. Luz y sombra, realidad y fantasía, afuera y adentro se confunden en este complejo estado emocional y hacen eco en la orquesta. Después de muchos desvaríos, cambios repentinos de estados de ánimo, ataques de celos y de ansiedad y cambios de parecer, la mujer se despide con un bello lamento, donde admite su completa dependencia respecto a su amante desaparecido y enuncia su soledad como una extrema desolación: *Was soll ich allein hier tun? In diesem endlosen Leben... in*

diesem Traum ohne Grenzen und Farben? ⁴⁰El drama termina en una extraña interrogación que acaba por replantear todo el sentido de la obra: *Oh, bist du da? Ich suchte...*⁴¹ ¿Por qué vaga la mujer en la noche en medio de un bosque? ¿Qué le ocurrió a su amante? ¿Con quién se encuentra al final de la ópera? ¿Fue todo producto de su imaginación? No tenemos manera de saberlo. La orquesta culmina esta frase con una serie de figuras cromáticas ascendentes en todos los instrumentos, como si toda la angustia contenida en esta obra se disipara finalmente hacia el infinito.

Esta gran pesadilla revela una subjetividad virtualmente suspendida de la progresión ordinaria del tiempo y de las restricciones del espacio, donde la incertidumbre y la desesperación, la pérdida y la soledad, se convierten en el estado natural de la existencia. La obra culmina en un completo delirio donde, a diferencia de muchas óperas, la mujer no muere. Pero su sobrevivencia es quizás peor que la muerte. Despojada de todo centro, de toda certeza, la mujer se tambalea. No hay más historia de donde sujetarse, no hay tónica de dónde anclarse. Si el mundo exterior no ofrece ningún tipo de certeza, el único refugio posible es uno mismo, la propia subjetividad.

Aunque *Erwartung* puede ser vista como la historia de un personaje víctima de una condicional mental en específico, me parece más enriquecedor concebirla como una manifestación escénico-musical que hace palpable ciertos tipos de experiencias (desolación, abandono, angustia existencial, desamor) que difícilmente pueden expresarse con palabras. Más que contar una historia, *Erwartung* nos hace partícipes de una situación emocional límite a través de una compleja densidad musical, poética y escénica construida en torno a esa *enunciación exaltada* que es la voz operística.

⁴⁰ ¿Qué debo hacer aquí, completamente sola? En esta vida eterna... En este sueño sin fronteras ni colores..." (Schoenberg, 1923: 392-396)

⁴¹ ¿Tú aquí? Yo buscaba...(Schoenberg, 1923: 424-425)

2.2. *La voix humaine* o la mujer al teléfono

Monodrama para soprano y orquesta basado en la obra de teatro homónima de Jean Cocteau de 1930, *La voz humana* de Francis Poulenc fue compuesta en 1958 y estrenada el 6 de febrero de 1959 en el Théâtre National de l'Opéra-Comique con la soprano Denise Duval en el rol principal. Con una duración aproximada de 40 minutos, esta ópera en un acto tiene una trama muy sencilla: toda la obra consiste en una mujer hablando por teléfono con su ex pareja; él está comprometido con otra y va a casarse a día siguiente. Al principio ella intenta fingir que está emocionalmente estable y que todo está bajo control, pero poco a poco comienzan a revelarse su profunda tristeza, sus miedos, ansiedades y la extrema depresión en que la tiene el abandono de su amante. Las constantes interrupciones en la línea telefónica -algunas veces la llamada se corta y las líneas se cruzan- aparecen como una metáfora de la incomunicación entre la pareja. Al final de la obra, cuando ella cuelga el teléfono y da por concluida la llamada, la mujer escenifica el término de su relación.



Denise Duval en la versión cinematográfica de *La voix humaine*, dirigida por Dominique Delouche (1970)

La fascinación de Cocteau por el tema del amante abandonado no es exclusivo de *La voix humaine*; su monodrama *Le bel indifférent*, escrito para Edith Piaf, aborda la misma temática. Esta era al parecer una obsesión recurrente en la obra del autor y se remonta, según el crítico y musicólogo Keith Clifton, “a una crisis muy personal”

(Clifton, 2001: 78).⁴² Cocteau, como muchos otros artistas, “utilizaba su arte como una forma de exorcismo personal o protección de la realidad” (Crowson, 1978: 11) y el caso de *La voix* no es la excepción. La obra está plagada de elementos autobiográficos, tanto de Cocteau como del mismo Poulenc e incluso de la soprano Duval, a quien está dedicada la obra.⁴³

Poulenc acababa de pasar por una trágica ruptura amorosa al momento de componer la ópera, cuya música compuso, según él mismo, en un estado de trance. El compositor describe *La voix humaine* como una suerte de “confesión musical”⁴⁴ que toma experiencias de su propia vida y de su diva favorita, quien a su vez estaba pasando por una crisis emocional al estudiar la obra. Poulenc recuerda como él y Duval “lloraban juntos página por página, compás tras compás”, mientras trabajaban en la pieza, a la que se referían como “un diario de sufrimiento.”⁴⁵ Más allá de la anécdota, lo interesante de la hipótesis autobiográfica es que sugiere una lectura de la obra, no como una tragedia escrita por hombres centrada en una subjetividad femenina, sino como la tragedia del sufrimiento, la soledad y la desolación *humanas* encarnadas en la voz de una mujer.⁴⁶

La música de *La voix humaine* enfatiza las emociones de Elle a través de un canto desarticulado, más declamado que lírico. Como afirma en una entrevista de 1958 con el

⁴² Se trata de un *affair* que tuvo con un joven que murió sorpresivamente a la edad de veinte años y “de cuya pérdida nunca se recuperó completamente” (Clifton, 2001: 78).

⁴³ Keith Clifton sugiere que esta obra esconde muchos símbolos y rasgos de la vida privada de Cocteau y Poulenc, algunos de los cuales están estrechamente relacionados con la homosexualidad de ambos y muestran una afinidad especial con una emocionalidad muchas veces catalogada como “femenina”.

⁴⁴ En una carta del 30 de enero de 1959, Poulenc le escribe a una amiga suya: “Mi voz humana se estrenará el 6 de febrero en París y el 18 en Milán. Duval está magnífica en una producción impresionante de Cocteau. Te mandaré la música de esta atroz tragedia (que no es otra que la mía). Es una confesión musical” (Walker, 2006).

⁴⁵ Al igual que la anterior, estas citas provienen de la correspondencia personal de Poulenc y están tomadas de la reseña periodística “Poulenc’s *La voix humaine*” de Lynne Walker, aparecida en *The Independent*, el 30 de octubre del 2006.

⁴⁶ Aún así, el hecho de que se trate de una voz femenina no es, en sentido alguno, trivial. Como veremos más adelante y de manera similar a *Erwartung*, que pretende trazar un retrato psicológico que cualquier ser humano podría experimentar, el drama de *La voix* se vincula a las óperas clásicas en tanto que atribuye las características más oscuras del ser humano a la figura femenina.

musicólogo Henri Hell, el compositor buscaba con esto una nueva forma de expresión vocal:

Yo quería escribir un tipo de ópera muy especial, en el que el canto, extremadamente vocal, fuera algo intermedio entre la canción y el recitativo. No es en absoluto, como en Schoenberg, una manera regulada de hablar las notas, sino que en verdad se canta, y mucho. Pero es un tipo de declamación de un estilo particular que pasa casi imperceptiblemente de la melodía a un quasi-parlando, un casi-hablado. Es ahí, donde siento que la obra hace algo nuevo. (Southon, 2014: 159)

Este uso “intermedio” de la voz entre declamado y cantado (entre *Sprechstimme* y *Sprechgesang*) responde a las inflexiones naturales del lenguaje, donde son la propia sonoridad y musicalidad de las palabras las que dictan la composición de la voz.⁴⁷ Como podemos ver en la Fig. 12, algunas de las características de la línea vocal incluyen múltiples notas repetidas, pocos intervalos mayores a una quinta, modulaciones tonales y de tercera y la presencia de ritmos y acentos que evocan patrones hablados, como por ejemplo, las pausas y vacilaciones comunes en una conversación telefónica. (Daniel, 1980: 307).

Fig. 12, § 24



A lo largo de la obra, Poulenc pasa del recitativo a pasajes muy líricos y dramáticos. Al mezclar los diversos registros –desde el canto lírico, la voz hablada, declamada, recitada e incluso, gritada- en una sola voz extensa, las diversas oscilaciones y matices se

⁴⁷ El propio Cocteau queda tan asombrado por la expresividad de la composición vocal y la conciliación entre música y palabras que, tras escuchar la ópera, le escribe a Poulenc: “Has fijado de una vez y para siempre la manera de decir mi texto.” (Southon, 2014 : 160).

convierten en recursos dramáticos que el personaje usa para dar vida a las palabras y de paso, alargar lo más posible esta última conversación.

La obra está escrita para una orquesta sinfónica de dimensiones reducidas, aunque secciones considerables de la pieza están orquestadas para ensamble de cámara. La orquesta completa suena cuando se intensifican las emociones de la mujer. En momentos más calmados, los metales casi no tocan, sino que son casi siempre las cuerdas y los alientos los que se encargan del material musical. “En una obra como esta”, afirma Poulenc, “la atmósfera es de una importancia crucial. Desde el momento en el que suena el teléfono intenté crear un ambiente extraño, de tensión y angustia.” (Southon, 2014: 159) La tecnología aparece aquí como una imposición del mundo exterior que permite y a la vez contraviene la voluntad de comunicación. Desde el inicio de la obra se escucha el xilófono que, a través de repetidos dieciseisavos, imita el sonido del teléfono. Este motivo musical aparecerá de manera recurrente a lo largo de la obra, precediendo siempre el inicio de un nuevo fragmento de la conversación, constantemente entrecortada:

Fig. 13(§ 5)

The musical score for Fig. 13(§ 5) is presented in three systems. The first system is in 2/4 time, marked 'Più mosso'. The second system transitions to 3/4 time, marked 'Très agité (on sonne) ff violent'. A xylophone part is introduced in the second system, marked 'Xylo', with a circled section showing a rhythmic pattern of sixteenth notes: 3 2 1 3 3. Below the xylophone part, there are four vertical stems with rhythmic markings. The vocal line in the second system includes the lyrics 'Al.lô, al.lô,'.

Muy agitado (*ff, violento*) ¿Bueno, bueno? No señora, somos varios hablando cruzados en la línea. Cuelgue.

A lo largo de la obra, *Elle* no habla nunca consigo misma, sino que se dirige siempre a algún interlocutor en el teléfono, ya sea el amante, la operadora, el mayordomo o un desconocido, los cuales se presentan de manera sonora a través de los silencios o los gestos musicales de la orquesta.

Fig. 14, § 9 y 10

The image displays a musical score for two sections, § 9 and § 10. Section 9 begins with the tempo/mood marking 'Bien allant (ou sonore)' and the dynamic 'mf'. The vocal line starts with 'Al.lô, c'est toi?' followed by 'Oui, très bien. C'était un vrai supplice de t'entendre à travers tout ce monde...'. The piano accompaniment includes a xylophone part marked 'Xylo' and 'mf'. Section 10, marked with a box containing the number '10', shows the vocal line responding with 'oui... oui... non...'. The piano accompaniment for this section is marked 'mp' and 'mf'. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

¿Bueno, eres tú? Sí, muy bien. Era un verdadero suplicio escucharte entre toda esa gente
Sí... sí... no

Como se puede observar claramente (Fig.14 §10), se establece aquí un diálogo muy claro entre el amante –en voz de la orquesta- y la mujer. Dado que la premisa general es que la mujer está hablando por teléfono, no se trata estrictamente de un monólogo sino realmente de un diálogo entrecortado con un *otro* (el amante) que está al otro lado del aparato. En este sentido, *La voix* no adopta estrictamente la convención operística que asume que los personajes hablan o cantan “para sí mismos”. Se trata, en cambio, de un monodrama realista o diálogo en soledad, donde la protagonista intenta sostener una conversación con su amante en la lejanía.



Francis Poulenc con su diva favorita, Denise Duval.

Como apunta la musicóloga Michal Grover-Friedlander en su libro *Vocal Apparitions*, una de las características excepcionales de la heroína de Poulenc es que, a diferencia de la mayoría de los personajes operísticos, la mujer *escucha* la música a lo largo de toda la ópera y *dialoga* directamente con ésta. Aquí la música no es expresión de su imaginación, sino del mundo externo que la rodea:

Exceptuando algunas pocas instancias donde la orquesta sirve de acompañamiento a la voz, ella conversa con los sonidos emitidos por la orquesta (...) La composición de Poulenc no puede interpretarse como un reflejo de la propia subjetividad de la mujer, ni como originándose en la vida interior de la heroína (...) En otras palabras, no es un eco de su imaginación, no está todo en su cabeza, no está loca, no se trata de su interpretación sobre lo que él está o no diciendo. La música se convierte en algo transparentemente lingüístico. (2005: 121)

La música se vuelve “lingüística” en tanto que adquiere un poder de expresión y de comunicación que no requiere de la palabra, sino que se basta a sí misma para construir un discurso y entablar un diálogo con la voz cantada. Es decir, aunque la mujer está sola en escena, la orquesta “habla” a través de sus gestos musicales y expresa las respuestas y estados ánimo del interlocutor. La orquesta personifica así al amante, es el amante:

Fig. 15, §21 y 22

Muy agitada, muy rápido. ¿Qué comedia? ¿Bueno? ¿Quién? ¿Qué estoy fingiendo, yo? Tú me conoces, yo soy incapaz de hacer eso... La orquesta febril y muy violenta. Para nada... Para nada... La orquesta cede bruscamente. Muy tranquila.

Este pasaje muestra claramente un diálogo conformado a partir de la alternancia de dos lenguajes, el puramente musical (la orquesta) y el cantado (la mujer). A diferencia del discurso de la mujer, que se extiende a lo largo de varios compases, las respuestas de él, en voz de la orquesta, suelen ser muy cortas y tajantes. Las frías respuestas del amante dictadas por breves gestos ponen de manifiesto la intrínseca soledad de la mujer y hacen evidente que la mayor interesada en mantener la conversación es ella. Este ejemplo muestra como, al adscribirle a la orquesta un poder de expresión que no requiere de la palabra, se afirma la expresión sonora como un creador de significado en su propio derecho. Asimismo, la manera en *cómo* se dicen o cantan las palabras (y no sólo su significado) es lo que revela su verdadero sentido. Así, por ejemplo, cuando ella afirma que no oculta nada (*No tengo la voz de una persona que está escondiendo algo*, §23), los matices, dinámicas musicales y las acotaciones hacen evidente que ocurre lo contrario. A pesar de lo que dice (*Mi amor, no te disculpes, es*

normal. Soy yo la estúpida, tú eres muy amable), hay algo en su voz, -las acotaciones dicen “con patetismo”- que revela que no habla con verdad. Es decir, la construcción de sentido ocurre no sólo a partir de lo que se dice mediante las palabras sino también a partir de *cómo* se enuncia el gesto musical. Esto involucra la expresión de la voz cantada pero también la gestualidad del cuerpo entero de la cantante, no sólo cuando canta, sino también al guardar silencio, con un rostro expresivo que acepta la música como palabras. La orquesta, por su parte, participa de un doble papel: por momentos cobra como el amante interlocutor y por otros encarna la propia subjetividad de *elle*, mediante su poder de subrayar y profundizar en las emociones por medio de la música.

¿Pero quién es ella –*elle*-, este personaje al que Cocteau y Poulenc decidieron no darle más nombre que el de un pronombre personal? Similar al personaje anónimo de *Erwartung*, se trata de una mujer que, tras ser abandonada por su amante, entra en un estado de desesperación y depresión extremas que parecen tenerla atrapada en una continua oscilación en sus estados de ánimo. Al inicio de la llamada, ella intenta a toda costa no mostrarse frágil ante el otro y pretender que las cosas están bien. Sin embargo, llega un momento en el transcurso de la conversación donde no puede más con esa “comedia” y revela que ha estado mintiendo. No se trata, en absoluto, de ninguna mentira grave: el engaño consiste en haberle hecho creer que salió con una amiga a cenar, cuando en realidad llevaba días en camisón, encerrada en su casa. Pero aún así, al mostrar su verdadero sentir, ella revela la puesta en escena que había montado al inicio de la conversación y el teatro se viene abajo. Como en *Erwartung*, la noción de espera cobra una importancia crucial, puesto que es precisamente esa interminable sensación de incertidumbre la que está llevándola a la locura:

Porque de tanto esperar tu llamada... ¡me estaba volviendo loca!

Fig. 16. Aria de la Mentira (§ 57 y 58)

No, no cené, no tengo puesto mi vestido rosa. Tengo puesto un abrigo sobre el camisón, porque de tanto esperar tu llamada, de mirar el teléfono, de sentarme y levantarme, de caminar arriba y abajo, ¡me estaba volviendo loca!

La mención de la locura constituye uno de los puntos climáticos de la obra, no sólo en términos dramáticos, sino también musicales. Este es uno de los pocos momentos donde la voz se alza a través de un ascenso paulatino en la escala cromática, que termina en un sobreagudo en el momento en el que ella dice que está por volverse loca, enfatizando así la palabra “loca” con la nota más aguda de la partitura. Como es de esperarse, la locura se enuncia de manera delirante, con pasión, con exaltación.⁴⁸ Este es uno de los pocos pasajes donde, más que declamar, la voz se alza por encima de la orquesta y canta.

Similar a lo que ocurre en *Erwartung*, hay en *La voix* una continua fragmentación en el discurso. Pero a diferencia de aquella, el mundo interior de esta mujer se interrumpe, no por sucesos en su propio estado emocional, sino por la irrupción de la tecnología –el teléfono– y del amante en voz de la orquesta,

⁴⁸ La locura se ve aquí de una manera puramente negativa, puesto que en otro pasaje se habla de otro tipo de locura, que asemeja más al entusiasmo: “Quise estar loca y tener una felicidad de locura” (Poulenc, 1958: §21).

además otros múltiples interlocutores cuyas palabras precisas no podemos más que imaginar. Cocteau y Poulenc usan el pretexto del teléfono para mostrar una voz interior entrecortada y fragmentada que permite, a través de la música, la expresión emocional de intuiciones, recuerdos, sensaciones y fantasías, más cercana a una evocación de los deseos reprimidos y el inconsciente, que a un discurso completamente racional. Así, a pesar de estar aparentemente conectada a la sociedad mediante la tecnología, la comunicación con el mundo exterior no deja de ser más que una ilusión, puesto la protagonista no logra salir de sí misma por completo.

Aunque la música vocal de Poulenc suele caracterizarse por su gran lirismo, la línea vocal de *La voix humaine* oscila mucho entre la declamación y la voz hablada sobre notas o recitativo. Y aunque hay muchos pasajes líricos, (como el Aria de la mentira), estos momentos duran poco y siempre pasa algo, ya sea una desconexión en la línea telefónica o algún comentario al otro lado del teléfono, que frenan al canto en seco. En estos momentos, la orquesta se calla de golpe, dejando a la voz completamente sola. Es interesante notar que de las 780 pasajes de la obra, 186 están escritos para voz a capella, sin ningún tipo de acompañamiento orquestal. Este constante interrumpirse resulta muy efectivo en términos dramáticos, puesto que no sólo la voz y la orquesta, sino también el escucha se ve perturbado en su experiencia musical, compartiendo así, inevitablemente, la sensación de frustración y ansiedad en la que se encuentra la protagonista. Extrañamente, este efecto se presenta de manera más persistente al principio de la obra, que hacia final. En estos momentos, el mundo exterior y su realidad –en forma de un recitativo seco- hacen evidente que la realidad de la mujer es como su

canto: un canto en soledad, desprotegido y abandonado por la orquesta. En contraste con el canto lírico, la voz hablada o recitada alude en este contexto a su realidad, triste y anodina. Un ejemplo de ello es cuando la mujer, ya en un registro más hablado, cuenta que se puso un abrigo para “salir, tomar, un taxi que me llevara a tus ventanas, para esperar, sí a esperar, yo no sé que...” :

Fig. 17, § 58

Hacia el final, en plena desolación, ella acaba por aferrarse el teléfono, que se convierte en un símbolo que sustituye la presencia de su amante: “Ayer me recosté con el teléfono en la mano. Sí, lo sé. Resulto ridícula, a pesar de todo, estamos unidos por él. Porque tú me hablas.” (§ 75)

Lo único que le queda de él es su recuerdo, encarnado en ese aparato que le devuelve una voz entrecortada. Sólo le quedan el pasado y la nostalgia:

Antes perdíamos la cabeza, olvidábamos las promesas, arriesgábamos lo imposible, nos convencíamos de que nos adorábamos (...) Una mirada podía cambiarlo todo. Pero con este aparato lo que se acabó, se acabó.(§ 89-90)

Al reconocer la frialdad de la mediación de la tecnología, la mujer acepta que nada de esa conversación tiene más sentido. La lejanía de su interlocutor lo revelan como alguien que no está, ni estuvo nunca realmente Ese “frío aparato” aísla a la mujer y despoja a su canto de toda corporalidad y gestualidad: por mucho que intente expresar, él no puede verla, no puede sentirla. Parecería que con esto Poulenc intenta decir que, sin la expresividad corporal ni gestual, sin la presencia de la cantante, la voz parece perder su fuerza.

Hacia el final de la obra (fig. 18, § 107), el eco de una marcha fúnebre resuena en la orquesta, presagiando lo inminente. Ella repite sin cesar sus últimas palabras de amor en exaltada agonía, *je t'aime, je t'aime, je t'aime*, con un grito de dolor que poco a poco se va diluyendo, hasta que acaba en un suspiro. El drama termina con la caída del teléfono al piso, simbolizando la muerte de la relación.

The image shows a musical score for the final section of the opera, starting at measure 107. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Mon chéri..." and "Je t'ai - me, je t'ai - me, je t'ai - me,". The piano accompaniment is marked "commencer bien pp" and "comme un cri". The score includes dynamic markings such as "pp", "f", and "fpp".

FIG 18. Comenzar en pp: Amor mío, (como un grito) te amo, te amo, te amo.

2.3. Die Frau y Elle: dos subjetividades anónimas.

Los personajes femeninos que presentan Schoenberg y Poulenc en *Erwartung* y *La voix humaine*, los dos monodramas clásicos por excelencia, carecen de un nombre propio. El personaje principal de *Erwartung* tiene por nombre “La mujer” y el de *La voz humana* “Ella”. ¿Qué clase de subjetividad puede expresar una mera designación, una descripción carente de nombre? No olvidemos que el nombre propio es, como decía Bordieu, “el testimonio visible de la identidad” (Bordieu, 1989:30); aquel punto fijo a través del cual se instituye una pertenencia social constante y duradera. Si pensamos en el rito bautismal como un acto necesario de designación de identidad, al negarle un nombre propio a un personaje se le despoja de su individualidad. Más allá de definir su género, estos personajes presentan subjetividades anónimas, vacías, que se definen a sí mismas sólo través de la *ausencia* del otro. La voz que emana de este sujeto de enunciación hace presencia sólo en forma reactiva, como un reflejo del otro: le pide ayuda, le reclama, parece hundirse en un grito de desesperación. Aun así, es poderosa y sublime cuando la escuchamos. ¿Dónde reside este poder? ¿Simplemente en la materialidad, en la belleza e inexplicable misterio de la voz operística y de las sonoridades de la orquesta? ¿Qué enuncia esa voz proveniente de una subjetividad escindida, truncada, frustrada?

Esta imagen de la mujer que no puede realmente articular un discurso, sino solamente lamentos, corresponde en cierta medida a la visión de la mujer derrotada que ofrece Catherine Clément en su libro *Opera or the undoing of women* donde muestra cómo la mujer en la ópera, a pesar de ser la gran heroína, ha realizado su propia muerte una y otra vez perpetuando, así una imagen femenina

de la eterna víctima:

La ópera no está prohibida para las mujeres, eso es verdad. Las mujeres son sus joyas, el ornamento indispensable para cada festival. Sin prima dona, no hay ópera. Pero el papel de joya, un objeto decorativo, no es el rol decisivo. Y en la ópera las mujeres cantan su perpetua derrota. La emoción no es nunca tan conmovedora que en el momento cuando la voz se alza para morir. (Clément, 1988: 5)

Clément condena a la imagen de la mujer en la ópera al fracaso rotundo. Al admitir representar su muerte ante una sociedad que se regodea al verlas morir, las mujeres se vencen a sí mismas. Es verdad que, como denuncia Clément y como señala también el musicólogo Christopher Small “es extraño encontrarse con mujeres fuertes e independientes en la ópera, que transgredan sus roles tradicionales y que no sean destruidas.” (Small, 1998:150) Aunque ninguna de las dos mujeres anónimas de *Erwartung* y *La voix humaine* muere al final, se trata de subjetividades absolutamente dependientes cuya sobrevivencia en eterno duelo no parece ser un destino mejor que la muerte. Sin embargo, la pregunta en todos estos casos sería: ¿se trata realmente de representaciones de mujeres? No será más bien, como sugiere la musicóloga Susan McClary en el prefacio al libro de Clément, que estos personajes femeninos que habitan la escena de la ópera son “primero y más que nada fantasías masculinas de transgresión disfrazadas de mujer” y que las “mujeres reales nunca están realmente presentes en el cuadro”? (Clément, 1995: VI) Acudimos, dice McClary, a un espectáculo de representación de extrañas figuras que personifican la fragilidad, la envidia y el miedo y al final se ven destruidas y que nada tienen que ver con nosotras. Como he intentado mostrar a lo largo de este capítulo, más que encarnar emociones y fantasías femeninas, ambas figuras parecerían simbolizar a través de su interpretación vocal, algunas de las facetas más oscuras de la experiencia humana.

Tercer Acto

Tres monodramas contemporáneos: hacia una mayor complejidad de la representación del sujeto ¿femenino?

A diferencia de las trágicas divas que suelen habitar los espacios de la ópera y el monodrama, *Recital I*, *Émilie* y *Las cartas de Frida* nos confrontan con personajes femeninos que transgreden la imagen de la mujer como la eterna víctima y cobran vida como subjetividades complejas, independientes y autónomas. A pesar de no estar exentas de los vaivenes del amor, el sentido de vida de estos personajes no se basa en una pérdida o en el abandono, sino que se construye en torno a su preocupación por temas científicos, artísticos y filosóficos que, lejos de presentar a un sujeto centrado en sí mismo, denotan un profundo interés por las pasiones y la naturaleza humana. Estas nuevas voces ofrecen así una visión muy distinta de la subjetividad que retrataban sus antecesoras: una que se escribe a sí misma, no sólo por la ausencia del otro, sino también y ante todo, por afirmación de la propia individualidad.

La primera, *Recital I*, despliega una construcción del sujeto que funciona como una especie de umbral entre, por un lado, las subjetividades anónimas de *Erwartung* y *La voix humaine*, y por otro, las reconstrucciones de mujeres prominentes de la historia universal, como la científica francesa del siglo XVIII Émilie du Chatelet y la artista mexicana Frida Kahlo, en *Émilie* y *Las cartas de Frida*. Todas ellas, sin embargo, presentan narrativas fragmentarias que parecen sugerir que el intento de asir la existencia humana en una identidad personal estable y sin contradicciones puede no ser más que una vana ilusión teórica.

3.1 *Recital I (for Cathy)* o una poética músico-dramática del yo

Recital I (for Cathy) de Luciano Berio es un híbrido entre un recital y un performance operístico que presenta a Cathy Berberian representándose a sí misma en su faceta de cantante. La obra escenifica lo que ocurriría si al acudir a un recital de música vocal, pudiéramos escuchar no sólo las melodías de la voz cantada sino también esa otra voz interior del intérprete que expresa sus inseguridades, locuras y pensamientos más audaces. Al mostrar una subjetividad híbrida, puente entre persona y personaje, la reflexión en torno a la figura del intérprete adquiere en esta pieza un papel principal. La obra está dedicada a la cantante, en ese entonces esposa de Berio, y fue estrenada el 27 de mayo de 1972 en Portugal, dirigida por el compositor. El texto es de Berio, con algunas referencias a obras de Andrea Moretti y Edoardo Sanguineti. Escrita para mezzosoprano y 17 instrumentos, esta pieza de aproximadamente 35 minutos contiene múltiples citas de la historia de la música vocal en un estilo tragicómico.

La trama se enfoca en una cantante que va a dar un recital, pero que al entrar a escena se da cuenta de que su pianista acompañante no ha llegado. Inicia entonces con dos arias de Monteverdi –*Lettera amorosa* y *Lamento de la Ninfa*–, acompañada por un clavecín, pero luego se detiene a buscar al pianista. Así comienza un largo monólogo que ella misma –el personaje– interrumpe con citas de distintos fragmentos musicales tomados del repertorio de Cathy Berberian –la persona– y que van tejiendo conjuntamente la narrativa. El recital avanza hasta que poco a poco el discurso de la cantante se va acercando cada vez más hacia los albores de la locura, con fragmentos de *Hamlet*, *Pierrot Lunaire*, *Lucia de*

Lamermoor y *Dinorah*. La pieza acaba con un canto a la liberación (*Libera nos*) un aria de Berio cuyo rango vocal se reduce a un semitono.

Más que ajustarse a la forma de un monodrama, como *Erwartung* o *La voix humaine*, se trata en este caso de un recital intervenido. No obstante, me parece que esta historia personal (musical) de una cantante, puede leerse como un monodrama. Sin pretender seguir un discurso articulado, el texto de *Recital I* resulta en un monólogo interior a manera de flujo de consciencia, similar al de *Erwartung*, donde una idea conduce a la otra sin que exista ningún tipo de lógica necesaria. Como sucede en la vida, no hay aquí una trama clara sino que una situación se sigue a la otra sin un aparente motivo.

El repertorio de la cantante, que en este caso es el repertorio de la propia persona histórica de Cathy, funciona como hilo conductor de la obra. A través de citas continuas de estas obras diversas tomadas de su propio repertorio y de comentarios o meta-comentarios, la obra es una exploración de la construcción del yo a través de diversos roles -individualidades- que ha encarnado una cantante específica en su trayectoria y que probablemente ha asimilado a tal grado que los recuerda de memoria. El canto se interrumpe constantemente y la persona se funde con el personaje, los pensamientos de la cantante se confunden con los pensamientos, sentimientos y emociones de todos los personajes que va encarnando: el propio título de la obra, *Recital I (for Cathy)*, indica que se trata de una obra donde la subjetividad de la propia cantante es el centro de la obra.

La obra puede dividirse en cinco secciones que están compuestas de partes cantadas (arias completas) y partes habladas o recitadas intercaladas con breves citas musicales, fragmentos de arias o canciones de diversos autores, incluyendo

algunas de Luciano Berio escritas para Cathy.⁴⁹ La primera, tercera y quinta parte son arias líricas cantadas al estilo “tradicional” belcantista y están todas en italiano: las primeras dos son de Monteverdi y las últimas tres de Berio. Las secciones segunda y cuarta son las más largas e integran el grueso de la obra. Éstas están en varios otros idiomas, aunque el hilo conductor, la narrativa que se expresa a través de la voz hablada de Cathy, está en inglés –la traducción es de ella. El resto de las intervenciones aparecen en diversos idiomas y son citas musicales intercaladas en una especie de collage de citas musicales.

Podemos imaginar una estructura de acuerdo a los nueve pasajes (tracks) de la grabación sonora, que se vería más o menos así:

- I. **Obertura** (3:09)
Dos arias de Monteverdi
 1. Lettera amorosa
 2. Lamento de la ninfa

- II. **Planteamiento** (11:30)
Primer monólogo o diálogo interior al estilo flujo de consciencia compuesto de declamación, voz hablada y fragmentos de arias y canciones.
 3. Ah, he hadn't been there before...
 4. Clarinet, that's the sound that's been haunting me...

- III. **Tema** (4.30)
Aria de Luciano Berio
 5. *Avendo gran desio*

- IV. **Desarrollo** (12:18)
Segundo monólogo interior al estilo flujo de consciencia. Clímax de la obra compuesto de declamación, voz hablada y fragmentos de arias y canciones
 6. Who hasn't taken a piece out of my life?
 7. These 5 men
 8. I'm looking at my hands now

- V. **Aria Final, conclusión** (2.20)
Aria de Luciano Berio
 9. *Libera nos*

El hilo conductor de las dos secciones más largas (a las que he llamado “planteamiento” y “desarrollo”), es el texto declamado por Cathy. Aquí, la persona-

⁴⁹ En el Anexo B de este manuscrito reproduzco la lista completa de David Metzger, donde se enumeran todas las citas musicales que aparecen en esta obra.

personaje expresa una visión sobre la vida, el arte y el teatro, que no se sabe nunca si es la de Berio, la de ella misma o una mezcla entre las dos. Dado que el texto original fue escrito en italiano por Berio y la traducción es de Berberian, es posible que se trate de una colaboración entre ambos artistas. El resto de las intervenciones están, como ya se señaló, en diversos idiomas y son citas musicales intercaladas que arman una suerte de enloquecido collage musical, más similar quizás a un musical que una ópera.

La dramaturgia no es lineal, sino que está integrada por varios discursos que se van entretejiendo. Por un lado está el discurso hablado, el libreto de la obra, y por el otro, las citas musicales que aparecen en forma de fragmentos de arias de óperas, recitativos y canciones. Estas, aunque breves, traen consigo toda la carga discursiva y emocional de la tradición a la que pertenecen y no parecen en absoluto causales para la conformación del discurso.

Por su carácter lúdico y experimental, que resulta en una mezcla de texturas musicales de géneros diversos, esta obra parecería tener como antecedente musical a la célebre pieza *Aria* de John Cage de 1958.⁵⁰ En *Recital I*, uno de los rasgos más particulares e interesantes es, además de la fragmentaria forma del discurso construida a partir de retazos que evoca al experimento de Cage, el choque musical y estético que presenta Berio entre, por un lado, las referencias musicales que canta la voz (por ejemplo, cuando la cantante cita la canción *Hotel* de Poulenc) y lo que ocurre con la orquesta, que en todos los casos toca algo que no tiene nada que ver con lo que está haciendo la voz. Sin embargo, el hecho que

⁵⁰ También dedicada a Cathy Berberian, esta pieza “abierta” consiste en 20 páginas de anotaciones gráficas donde diversas líneas ascendentes y descendentes emulan ondas sonoras y están trazadas en distintos colores; cada cantante debe asociar un tipo de emisión vocal a cada color; así, por ejemplo, amarillo puede corresponder a coloratura, azul a *Sprechstimme*, verde a voz nasal, etc.

tanto la voz por sí misma como la orquesta tengan, cada uno por su lado, una cierta coherencia (ya sea en el discurso, en el caso de la voz, o en las texturas y colores musicales, en el caso de la orquesta), hacen que la pieza funcione y no se desarrolle en un absoluto caos.

La pieza inicia con Cathy cantando dos arias en italiano de Monteverdi, “Lettera amorosa” y “Lamento de la ninfa”, la primera únicamente acompañada por un clavecín, como queriendo comenzar con los orígenes mismos del canto. A diferencia del resto de las obras, estas dos arias constituyen el único momento donde voz y orquesta van juntos inaugurando la obra a manera de un recital tradicional. De acuerdo con el texto, ambas arias pueden leerse como una meta-reflexión que sirve de prólogo musical y dramático a la pieza. La *Lettera amorosa* hace énfasis en la importancia de las palabras: “Si mi lánguida figura, mis suspiros interrumpidos y mis palabras trucas no han podido mostrar mi pasión, lee esta nota, cree en esta carta, en la que la tinta brota como mi propia sangre” (*Carta amorosa*, primeros compases). La segunda, en cambio, hace énfasis en la naturaleza dramática y sufriente de la ópera y termina con la frase ¡no me atormenten más!

Después comienza el primer monólogo de la cantante hablado/declamado, que eventualmente será interrumpido por brevísimas citas musicales del repertorio vocal donde, no obstante, la orquesta irá por lugares muy distintos. Aquí la protagonista habla sobre un otro ausente –el pianista que no ha llegado, que siempre parece llegar tarde o no llegar- y aborda el tema de la soledad, enfatizando el hecho de que él también, a pesar de estar ausente, está solo sin darse cuenta. Más aún, afirma que a pesar de que “hay cosas que son reales”, como

ese mismo recital que ella está dando, al final *todos* estamos solos, así que es importante:

No hacerse ilusiones, ni siquiera cuando sueñas, ni siquiera esta noche, con todos ustedes (*refiriéndose a la audiencia*) pretendiendo no estar solos, pretendiendo que todos tienen el papel principal –quizás lo tengan. (T3)⁵¹

Con esta alusión a la relación entre el actor y su audiencia, el teatro y la vida, el personaje parecería hacer referencia a que la soledad del escenario no es otra que una condición inherente al ser humano. La voz alude también a la idea de que todos actúan “como si tuvieran el papel principal” expresando no sólo la posibilidad de un yo narcisista, sino también y al mismo tiempo, preguntándose así por el lugar que cada uno ocupa en el teatro, i.e. en la vida: ¿cuál es mi rol, cuál es mi lugar en el mundo?, parecieran ser interrogaciones que nos hacemos al reconocer nuestra intrínseca soledad.

El monólogo prosigue y ahora Cathy, la cantante, toma consciencia de la presencia de los músicos de la orquesta, a los que se refiere como “parte de una entidad irreversible” (T4) es decir, algo que va más allá de toda voluntad, algo inamovible –¿quizás refiriéndose a las partituras que tienen, que están fijas y no admiten lugar para la improvisación, para la agencia, para la voluntad individual?— Aunque al mismo tiempo, el caos que produce un tratamiento de la orquesta mucho más experimental y atonal que las melodías de la voz, podrían indicar en la dirección contraria. En cualquier caso, la protagonista los conmina a continuar: “Sí, sí, sigan tocando, que al fin hay flores en todas las épocas del año.” (T4) También interpela a la audiencia de un modo indirecto, aludiendo a las convenciones y expectativas que se dan lugar en el contexto de la sala de concierto:

⁵¹ Dado que la partitura de esta pieza es de difícil acceso para el público en general, he decidido citar la grabación los tracks de la grabación de la siguiente manera: (T1) indica Track 1, etc.

Miren, sus ojos están esperando un ritual oficial (...) pero ¿quién no está esperando su propio ritual? Pregunta: entonces qué debemos hacer. Respuesta: Seguir tocando. (T4)

La audiencia se ve así confrontada con sus propias expectativas acerca de ese ritual que es “ir a un concierto clásico” y de nuevo, sobre su papel dentro de este ritual. “¿Qué debemos hacer?” se pregunta Cathy, la cantante, la actriz, la persona. Y se responde a sí misma: “seguir tocando”. Después prosigue contando una anécdota de lo que le pasó en la mañana antes de llegar al teatro, para concluir con un *dictum* que da fin –al menos momentáneo- a esta suerte de meta-reflexión: “Las circunstancias raramente son transparentes, aun cuando los principios hayan sido establecidos.” Es decir: a pesar de las expectativas y las convenciones sociales, en el arte y en la vida siempre hay espacio para la sorpresa, nada está escrito.

Cathy recuerda entonces que el pianista sigue sin llegar: “¿Dónde está ese tonto? Sólo Dios sabe dónde se ha metido” (T4) e irrumpe de pronto en un desazón existencial al reconocer ese estado prolongado de soledad: “Es muy triste, esta soledad (...) cómo no recordar ahora ese vacío inmenso, esa angustia infinita que he dejado atrás.” (T4) Pero inmediatamente tararea la frase “Je ne veux pas travailler, je veux fumer” de la canción *Hotel* de Poulenc, del ciclo « Banalities », como si lo único que pudiera dejar atrás el vacío fueran esas pequeñas acciones cotidianas –banalidades- que dan sentido a la vida. En este punto la audiencia podría preguntarse: ¿por qué precisamente esta canción, en este preciso momento? Y la respuesta –la única posible- sería: ¿por qué no?

Aunque cabría la interpretación de que la protagonista de *Recital I* esté en un estado de locura, más que tratarse de un estado clínico, parece tratarse de una locura intencional que raya en el capricho y la excentricidad; Cathy hace las veces del bufón del rey, que se pone una máscara de loco para exhibir y denunciar las

prácticas que observa a su alrededor, que en este caso son las propias de la convención musical u operístico: “Si un músico habla en lugar de cantar se convierte en una vergüenza social”, dice la persona-personaje Cathy, poniendo en evidencia las prácticas propias de un evento musical. La locura reside no tanto en el personaje, sino más bien en la manera de abordar el lenguaje, un tanto esquizofrénica. El discurso pasa de una frase a otra de manera muy azarosa, a veces haciendo un comentario, a veces dando un salto al vacío, a veces a la manera del flujo de consciencia de Beckett, o a veces con una apariencia más disparatada semejante a la de un cadáver exquisito.

Hacia el final de la obra la protagonista ensaya una aproximación sobre la naturaleza del canto: “Necesitamos un lenguaje interno, emocional, no intelectual”, e inmediatamente tararea unos sobreagudos provenientes del aria de *Las campanas*⁵², donde la voz se libra de todo racionalismo y se convierte en emoción pura. “Debe haber algún lugar en este mundo que no sea un teatro” (T8), dice Cathy, y con esto la puesta en escena se desdibuja, añora quizás un lugar donde no haya representación, donde las emociones sean puras, donde se fundan para el intérprete, el teatro y la vida. La línea entre ficción y realidad se vuelve aquí muy delgada. La obra termina con una interpelación directa hacia la audiencia, y por tanto, hacia las convenciones sociales de la música de concierto:

¿Qué miran? ¿Por qué no hacen algo? ¡Rían, rían! ¡Hagan algo por el amor de Dios, no teman! ¿Por qué no aplauden? ¡Rían! (T8)

Con esto, la cantante rompe de nuevo la frontera entre el espacio de representación y el espacio real, integrando a la audiencia y sus convencionales actos como el aplauso final a la misma trama. La aparente falta de una estructura

⁵² Leo Delibes, “Aria de las campanas” de la ópera *Lakmé* (T8, 1:21- 1:29)

lineal en la obra parecería sugerir que actuamos siempre de manera azarosa, donde el deseo repentino de expresar una melodía, una idea, o en este caso, el deseo de fumar, sugiere una noción de la identidad personal más cercana a una concatenación de ideas, pensamientos y emociones aleatorias pero *vagamente relacionadas*, que a la existencia de un yo determinado con una voluntad inamovible.

Además, la noción de “repertorio” cobra aquí una importancia esencial en la construcción de la subjetividad. Las citas musicales que constantemente interrumpen el discurso atrabancado del personaje construido a manera de flujo de consciencia, representan parte de lo que Cathy Berberian ha interpretado en su carrera como intérprete, apropiándose de esos fragmentos para explicar su propia identidad. Queda claro que se trata de las canciones que ella ha cantado a lo largo de su vida, que se sabe de memoria y que por lo tanto, forman ya parte de ella misma. No es trivial que la expresión “cantar de memoria” se exprese en inglés como “sing by heart” y en francés “par coeur”: para cantar algo de memoria se requiere que la cantante/actriz tiene se ponga en los zapatos del otro –el personaje-, hasta tal punto que esa construcción imaginaria pase a formar parte esencial de ella misma. Al cantar no podemos mantenernos indiferentes a la vida mental y emocional de ese *otro* ficticio que encarnamos, puesto que a pesar de que ese *otro* sea una mera construcción, las emociones y pensamientos que expresa son absolutamente reales. Adicionalmente a esto, a través de las diversas citas musicales intercaladas en el discurso de la cantante, la obra parecería sugerir que la música que cantamos dice mucho del tipo de persona que somos. La voz arriesgada y nómada de Cathy –que se expresa con igual soltura en roles operísticos tanto de soprano como de mezzosoprano, en canciones de concierto y

melodías populares y no se limita a ningún tipo de repertorio en particular- expresa una configuración muy especial de cantante y al mismo tiempo, de personalidad.

En este sentido, uno de los mayores atractivos de *Recital I* es que a través del repertorio de una cantante muestra cómo las particulares experiencias, historias, vivencias de una persona construyen una subjetividad particular, es decir, una historia de vida. Pero la noción de repertorio va más allá de la interpretación musical y teatral; es también una metáfora para el conjunto de vivencias de cualquier persona que conforman la subjetividad. En el caso de Berberian, la cantante, las piezas que arman el rompecabezas son mayoritariamente frases, voces musicales; en el de un actor, serían probablemente fragmentos de obras; en el de un literato, elementos intertextuales de sus lecturas previas y sus escritos favoritos. En el caso de Cathy, la mujer, el rompecabezas sería probablemente distinto: cada canción, cada melodía que alguna vez cantó parecería constituir parte de su esencia, no sólo como cantante sino como persona, como sujeto emocional. El hecho de poseer un repertorio de vida, entendido como metáfora de lo recordado -de canciones pero también de lecturas, de emociones, de vivencias, así como de nuestras propias ficciones- pone de manifiesto que como individuos estamos hechos de fragmentos que se funden en una identidad que nos representa. En todo momento, cada uno re-presenta ya sea para otros o para sí mismo, su particular *Recital I*; su propia puesta en escena de la subjetividad.⁵³

⁵³ Como se verá en la *Coda* de este manuscrito, *Diálogos en soledad. Un monodrama*, es mi intento de llevar a cabo esta puesta en escena de la subjetividad y mostrar, desde un lugar muy personal, la búsqueda de la identidad que lleva a cabo cualquier persona en el proceso de descubrir su verdadera voz.

3.2 *Émilie* o la mujer de múltiples voces

Este monodrama en nueve escenas de la compositora finlandesa Kaija Saariaho está basado en la vida y los escritos de la matemática y física Émilie du Chatelet que vivió en Francia entre 1706 y 1749. Dedicada a la soprano finlandesa Karita Mattila, *Émilie* está escrita para soprano, orquesta completa, clavecín y electrónica y fue estrenada el 1 de marzo de 2010 en la Ópera de Lyon con un libreto del escritor franco-libanés Amin Maalouf.

La historia sucede en el lapso de una noche en el estudio de Émilie, donde la marquesa reflexiona acerca del universo, la ciencia, el amor, la maternidad y la muerte. A partir de la escritura de una carta a su amante Saint Lambert y los diálogos que Émilie tiene consigo misma sobre la ciencia y su relación con Voltaire —“diez años amándonos y filosofando”— el drama desenvuelve los miedos de la protagonista que teme que la muerte la impida terminar su traducción de los *Principia Mathematica* de Newton y conocer a su hijo que está por nacer.

La inclusión del clavecín le concede a la orquestación un color que remite al pasado y a la Francia del siglo XVIII, mientras el uso de la electrónica posibilita, como se verá más adelante, un efecto de desdoblamiento o multiplicación de la voz que evoca diversas presencias; asimismo, la atmósfera creada a través de la modificación de los armónicos de las cuerdas le dan ambigüedad al aspecto armónico de la pieza. Aunque muy distintos, todos estos recursos parecerían responder a una búsqueda de multiplicidad tímbrica, no sólo en la orquesta, sino también en la voz.

Es interesante notar que la gestación de *Émilie* estuvo muy influenciada por la voz de la cantante Karita Mattila y su poderosa presencia en el escenario, que la apartaban de la noción convencional de la mujer en la ópera:

The idea of a monodrama for solo soprano dawned on me about 10 years ago. At that time I discussed the project with Karita Mattila, and therefore the image of her (her voice of course but also her intense, passionate and warm being) standing on stage alone formed my first vision of this piece even before I became acquainted with its subject matter, its orchestration or its music. This was then followed by the practical aspects -the story, the layout and the duration of the work- the theme initially being based upon the idea of a woman waiting, throughout a lengthy night, for dawn to break and for the receipt of a medical verdict. (...)The most famous musical monodramas, such as *Erwartung* or *La Voix humaine*, depict a woman losing her life's purpose owing to the absence of a man. As great as these pieces are, as a woman, I have always felt slightly unease because of this. Therefore, I have sought to create the portrait of a more complex woman in *Émilie*, even though she acknowledged herself the importance of love and happiness in her book *Le Discours sur le bonheur*. (Saariaho, 2010: 1)

Como menciona Saariaho, la premisa inicial de *Émilie* es similar a la de *Erwartung*: la espera. En este caso, se ansía no la aparición o el regreso de un amante, sino un veredicto médico; una sentencia de vida o de muerte que determine el destino último de la protagonista. Así como las mujeres de *Erwartung* y de *La voix humaine*, la *espera* de *Émilie* es doble: no sólo aguarda, sino que mantiene viva la esperanza, que es lo último que muere en todas estas mujeres en soledad. Pero a diferencia del abismal vacío que parecería rodear a las féminas anónimas, esta pieza contemporánea nos lleva ante la presencia de una mujer moderna, más preocupada por sus libros y sus ideas sobre la ciencia y la vida, que por la falta de compañía. No es casual, como lo admite la propia Saariaho, que se trate de una creación de una compositora mujer interpelada por el rol de víctima que se le ha atribuido a la figura femenina en la historia de la ópera.

La ópera está compuesta por nueve escenas sucesivas cuyo título refiere siempre al tema que aborda cada una. Así, la primera escena titulada

“Presentimientos” habla de los malos augurios de muerte de Émilie y la segunda “Tumba” aborda el tema de la trascendencia: “¿qué van a escribir sobre mi tumba?” En la tercera, “Voltaire”, discurre sobre su relación con el célebre filósofo y en la cuarta, “Rayos”, hace una comparación entre sus dos pasiones, la ciencia y el amor. En la quinta, “Reencuentro”, le habla directamente a Saint Lambert, su amante y padre de la criatura que está por nacer; y la sexta “Fuego”, es prácticamente una conferencia sobre la naturaleza del sol, probablemente tomada de los propios escritos de la científica. En la séptima escena “Infante” Émilie habla a la niña que dará a luz, refiriéndose a ésta como “mi visitante, mi pasajera”. Finalmente, en la penúltima escena, “Principia” la protagonista habla de su día a día y su trabajo en los *Principia Mathematica* y admite su mayor miedo: “No es tanto la muerte a la que temo, sino morir sin acabar mi traducción de Newton”. La última escena, “Contra el olvido”, reitera la importancia que tiene para ella terminar su libro antes de morir.

De acuerdo con la temática de cada uno de los números, la ópera puede dividirse en dos grandes líneas. Por un lado, la que concierne a la vida personal de Émilie y por otro, la que enfatiza su labor científica e intelectual. Según la compositora, las partes que aluden a la vida personal del personaje son más “gestuales, carnales y rítmicamente caprichosas” y la escritura vocal en estos pasajes es “expresiva, nerviosa e inclusive explosiva.” (Saariaho, 2010: 1). Esto es claro desde la primera escena de “Presentimientos”, que sigue a la breve obertura y que presenta a Émilie en su estudio escribiendo una carta:

Fig. 19, Pasaje 1

spoken slowly, start speaking
always after the harpsichord chord

mp intenso

Sop. A Monsieur de Saint-Lambert, ce lundi soir,

j'ai des pres-sen-ti-ments... j'ai des pres-sen-ti-

mf *agitato* *f* *mp poco più calmo*

Sop. -ments pres-sen-ti-ments mais ils peu-vent men-tir.

Hablado lentamente, comienza a hablar siempre después del clavecín: Al señor Saint Lambert, este lunes por la tarde, 1 de septiembre de 1749. Tengo presentimientos, pero estos pueden mentir.

El sonido amplificado de la pluma acompaña al canto desde el principio. Émilie recita a la velocidad de la escritura, escribe mientras habla. Al tratarse de una orquestación ligera que usa divisi en las cuerdas, la voz resuena con fuerza sobre la orquesta, que en muchas ocasiones está silenciada en los pasajes cantado, exceptuando por el clavecín. Este a veces precede a la voz y le da paso (como en Fig. 19, donde se indica claramente que la protagonista debe comenzar a hablar después del clavecín), pero a veces también la acompaña simultáneamente, creando un efecto de diálogo:

Fig. 20. Pasaje 1. Línea de la voz y el clavecín

Hpsd. *mp* lower

Sop. *mf* *agitato* *f* *mp poco più calmo*

-ments pres-sen-ti-ments mais ils peu-vent men-tir.

(Tengo) presentimientos, pero estos pueden mentir.

Inicialmente serena, la voz se torna intranquila al recitar la frase “Tengo presentimientos...”, la cual se repite tres veces, primero en una declamación libre,

casi susurrada, después en el registro grave, entre cantada y hablada pero *muy intensa* y finalmente se alza en un canto agitado ahora ya en el registro más agudo y lírico de la voz, como si ya no pudiera esconder más sus presentimientos de muerte. Finalmente, Émilie recuerda el desinterés de su amado, por el que se siente abandonada y lo confronta directamente:

Fig. 21. Línea de la voz

The musical score consists of three lines of music. The first line starts with a *mp* dynamic and the instruction *più calmo con tenerezza*. It features a triplet of eighth notes. The second line begins with *mf inquieto* and a triplet of eighth notes. The third line starts with *mp con tristezza* and a triplet of eighth notes. The fourth line begins with *mf più passionato* and a triplet of eighth notes. The fifth line starts with a *f* dynamic and a triplet of eighth notes. The sixth line begins with *mp più calmo con tenerezza* and a triplet of eighth notes.

Et vous, mon a - mi? Je vous éc-ris de lon - - - - gues pages, vous ré-pon-dez en quat-re lig-nes. Pour - tant vous ju - rez que vous m'ai - mez en - - core et je veux bien vous croire.

¿Y usted, amigo mío? Yo le escribo largas páginas y usted responde en cuatro líneas. Pero me jura que me ama y yo quiero creerle.

Encontramos aquí de nuevo la figura del interlocutor, uno que de nuevo parece no cumplir con las expectativas de la mujer. Pero a diferencia de las otras mujeres, Émilie reconoce en la ilusión uno de los recursos más importantes para construir la realidad de su mundo y, sin esperar nada, se permite vivir, “encantada”: “¿Qué sería de la realidad del mundo sin la gala de la ilusión? Yo guardo celosamente mis ilusiones; si me encantan, me dejo encantar.” Una vez resignada a la soledad, poco a poco parece dejarle de hablar a Saint Lambert y comienza a hablar consigo misma: “El temor a la muerte dura la vida entera. La muerte no dura más que un instante.” La consciencia de finitud de Émilie se presenta al saber que está embarazada. La responsabilidad de portar una vida dentro de sí hace que su existencia cobre una dimensión distinta. En este punto la

voz se torna más oscura, migra a un registro más bajo, vuelve a bajar de intensidad y se convierte en murmullo, hasta que regresa la palabra “presentimiento” y con ella de nuevo una breve agitación y desesperación, que se refleja nuevamente un canto agudo y dramático, que hace eco al principio del aria.

Pasado este momento de toma de consciencia, en el siguiente pasaje, Émilie se pregunta por su legado: “¿Qué van a escribir sobre mi tumba?” La partitura indica aquí que el texto debe “declamarse con auto-ironía”: “Escribirán: Gabrielle Émilie... o Marquise du Chatelet... o simplemente Émilie.” El hecho de que se trate de una mujer del siglo XVIII hace de esta una pregunta no trivial. Los enciclopedistas, filósofos, matemáticos, los geómetras reconocidos eran hombres... en su mayoría. La ironía en este sentido yace quizás en el hecho de que nos sitúa ante una mujer con anhelos de trascendencia. O en que ella misma no crea merecer ningún reconocimiento. El registro bajo que se emplea en esta declaración emula el poder de enunciación de la voz masculina, con la que pronuncia su propio nombre: *Émilie*. Esta poderosa voz de la intimidad se transforma de pronto en un diálogo, cuando alude a Voltaire, donde la voz se va a un registro más agudo... y grave a la vez: Como se puede observar más adelante en la Fig. 22, el empleo de un armonizer en tiempo real – una función electrónica que convierte la voz aguda de la soprano en una voz de hombre- permite que Émilie pueda dialogar virtualmente con el filósofo, tanto en esta escena como en la siguiente, que lleva por nombre “Voltaire”. Como si ambos amantes, ambos colegas, pudieran hablarse y responderse a la distancia, la voz de Émilie se bifurca; el canto lírico expresa su propia voz, mientras que la declamación distorsionada por la electrónica da voz a su amante. Dos voces provenientes de una sola se alzan en un diálogo a la distancia que se vuelve presente y que incluso e en ciertos momentos se convierte en dúo:

Fig. 22 Línea de la soprano transformada en voz de hombre por un harmonizer

fagitato
I was on my throne holding court, with you close by, _____

mf

poco doloroso *f*
fondly gazing at me, calling me your ruling monarch. J'a-voue-rai qu'elle est ty-ran-

transformed into man's voice
mp scherzando

(harmoniser)

-nique, Il faut, pour lui faire la cour, lui par-ler

più espressivo *mf*
de mé-ta-phy-sique, quand on voud-rai-t par-ler d'a-mour.

f con sentimento, grandioso
Our king-dom, _____ our king-dom, _____ was not of this world! _____

(En inglés, encarnando la voz de ella): Yo estaba en mi trono, haciendo la corte, muy cerca de ti, mirándome cariñosamente, llamándome tu reinante monarca.

(Recitado o cantado con una voz de hombre, con picardía, en francés, emulando la voz de Voltaire): Yo reconozco que ella era tirana, para hacerle la corte había que hablarle de metafísica, cuando uno quería hablarle de amor.

(A dúo): ¡Nuestro Reino no era de este mundo!

El efecto de duplicación vocal que vemos aquí a través del uso del *harmonizer* está presente en varios pasajes más, donde no es sólo la voz de Voltaire, sino también la del padre de Émilie, la de Saint Lambert e incluso la de la criatura que lleva en el vientre, la que se alzan a dúo con la voz de la protagonista. Tanto a nivel musical como dramático, estas múltiples voces se revelan como un poderoso recurso para mostrar los contrastes internos que se suscitan al interior del personaje. Las diversas tesituras que permite la electrónica se plantean quizás como una posible respuesta a los retos compositivos que exige el propio género del monodrama que,

como parece sugerir Saariaho, pide nuevas y distintas soluciones músico-dramáticas a las de una ópera convencional:

The monodrama format allowed me to experiment with a new set-up. The difficulties and challenges are rather different than those of an opera with many protagonists in which human interactions may create events and dramatic tensions thereby naturally generating a contrasted musical score. With a single character, however, other dramatic and musical solutions have to be found. Therefore, in this monodrama, I have crafted a portrait, trying to make it as rich and alive as possible, the contrasts arising within this single being. (Saariaho, 2010: 2)

La alternancia entre este tipo de multiplicación de voces a través de la electrónica y el uso de una voz mucho más lírica, son expresiones claras de esta subjetividad compleja que presenta el personaje de Émilie. En esta escena y en contraste con “Tumba”, la anterior, las enérgicas melodías descendientes en los alientos y las agudas semicorcheas en las cuerdas que abren este pasaje dan paso a una voz muy expresiva que transita entre los registros del canto y la declamación. Muy en la línea del *Sprechgesang* del *Pierrot Lunaire* y del cabaret alemán de principios de siglo, este número hace cierta alusión a la figura de *femme fatal*, tanto en la escena -que en la versión del Lincoln Center (2012) exhibe a la soprano reclinada en un chaise-long envuelta en una bata de seda roja— como a través de una voz recubierta de humor, nostalgia y sensualidad. El continuo uso de glissandos contribuye al carácter histriónico, cómico-trágico del registro, que pasa de tonos nostálgicos -“Por diez años nos amamos y filosofamos”- hasta por momentos juguetones -“Hablábamos un lenguaje privado, parte en inglés, parte en acertijos”-. Sin embargo, cuando Émilie habla de su amor apasionado, la voz abandona poco a poco el *Sprechgesang* y se instala en un registro más agudo que se vuelve cada vez más intenso, más operático, más dramático. Finalmente, cuando alude al hecho del fin del amor -“Cuando nuestra pasión terminó a mí me tomó tiempo admitirlo”-, la

voz de la soprano se queda de nuevo sola y se vuelve penetrante, mostrando a su vez la profunda soledad y vulnerabilidad del personaje. En la misma puesta del Lincoln Center, las pantallas muestran aquí diversos fragmentos de la cara de la protagonista, sugiriendo quizás la propia naturaleza fragmentaria y subjetiva de sus recuerdos.⁵⁴

Según la propia Saariaho, en esta obra “la totalidad de la música representa a Émilie, sus pensamientos y sus emociones y la orquesta se expresa basada en el ritmo de su respiración.”(2010: 1). Este acercamiento a la orquesta como una extensión de la psique de la protagonista se asemeja en cierto sentido al tratamiento orquestal de *Erwartung*, aunque en aquella, más que formar parte de la protagonista, la orquesta tenía más la función de crear la atmósfera en torno a ella. La función de la orquesta se distingue también de la de *La voix humaine*, donde la música expresaba el mundo exterior e incluso muchas veces el interlocutor ausente. Aquí, en cambio, Saariaho sugiere que la música externa los propios pensamientos de Émilie.

En las escenas que conciernen a la vida personal de Émilie, por ejemplo, en “Presentimientos” y “Voltaire”, la línea vocal es muy lírica y expresiva. Por contraste, en los fragmentos que abordan el trabajo de Émilie como científica, la música se vuelve, según la propia Saariaho, “más abstracta, menos rítmica”, dando la impresión de que “el cuerpo físico está más ausente.” (2010: 2) Esto ocurre, por ejemplo, en las escenas que llevan por título “Rayos” y “Fuego”, donde la protagonista recita pasajes enteros de un libro, como si estuviera dando cátedra:

Los hombres no tienen más que una idea vaga del sol. Ven que brilla y que sus rayos nos calientan y concluyen entonces que es un globo enteramente de fuego. Pero yo digo que es una idea insensata. (Escena 4, Rayos, pasaje 2)

⁵⁴ Confróntese el video de esta puesta en escena, a través del enlace indicado en el Anexo al final de esta investigación.

La teoría de Émilie acerca de la naturaleza del sol comienza con un canto hablado (*Sprechstimme*) que, en contraste con el lirismo de las escenas anteriores, evoca la objetividad científica. Sin embargo, este acaba siempre por bordear el canto lírico, lo que subraya la idea –ya antes expresada por Émilie– que el amor a la ciencia puede ser tan apasionante como el amor carnal.

En 1744 Émilie de Chatelet escribió una “Disertación sobre la naturaleza y la propagación del fuego” y varios fragmentos de la escena VI. “Fuego”, provienen de ahí. El ambiente es dramático y de absoluto desconcierto. Según el libreto,

Emilie está en un estado de confusión: ella habla consigo misma, después a Saint-Lambert, después de nuevo a ella misma; los pasajes en inglés pueden estar dirigidos a Voltaire: y quizás ella no sabe ya bien a quién se dirige. (Escena VI. “Fuego”)

El aria comienza con un *glissando* en las percusiones y un tremolando del piccolo, al que después se suman la marimba y el vibráfono, dándole a todo un toque de ensoñación. Una tensión subrepticia se expresa mediante el choque armónico del *sostenuto* de las cuerdas. Esta se ve interrumpida de nuevo por unas enérgicas y brevísimas notas agudas del piccolo, que asemejando pequeñas chispas forman una figura que representa al fuego. Los trinos en el registro grave de los alientos anuncian un ambiente de misterio: se está entrando a un mundo extraño, en suspenso. Un solo en el primer violín, ascendente, caprichoso, precede a una voz hablada y amplificada con un micrófono –en esta escena la voz está siempre amplificad– que, de acuerdo con las instrucciones de la partitura, debe ser *hablada claramente, en un ritmo libre, como si se leyera de un libro* (Fig. 24). Sobre un *glissando* de las cuerdas y una melodía continua del vibráfono la protagonista comienza a leer, como si su voz surgiera de otro mundo: “

Fig. 23. Escena VI “Fuego”. Pasaje 51.

Voz amplificada acompañada de un solo de violín.

Ella toma su pluma, toma un libro y comienza a leer. Hablado claramente, con un ritmo libre, como si leyera de un libro. (Voz amplificada.) El fuego es omnipresente en el universo. Sus acciones se ejercen sobre todas las criaturas”:

De manera similar a la lectura de los pasajes de contenido científico de la escena IV. “Rayos” y como en el resto de los pasajes más “racionales”, la voz que discurre sobre la naturaleza del fuego es según Saariaho, intensa pero calmada, y debe ser cantada en un estado de éxtasis tal que remita aquel estado de iluminación intelectual tan añorado en la época de la Ilustración, asociada precisamente con pensadores franceses de mediados del siglo XVIII como Voltaire, Diderot, D’Alembert y Montesquieu, quienes dieron nombre al “Siglo de las luces”.⁵⁵

Emilie reads and enunciates the text unrestrainedly and her expression swings between these intense but calm readings and the passages sung in an ecstatic and almost enlightened state. The orchestral textures of these extracts are transparent, the microtonal harmonies replace the chromatic structures and the manner of playing the instruments (diverse string section colours, vibratos and different mutes) become a decisive aspect of the score. (Saariaho, 2010: 2)

La sugerencia de una Émilie ilustrada que piensa y se ilumina en el encierro de su estudio no es casual. En un contexto racionalista exclusivamente integrado por

⁵⁵ El pensamiento ilustrado es un proyecto más amplio de lo que aquí se sugiere y transgrede fronteras tanto geográficas como temporales. Se puede hablar de una ilustración escocesa, con figuras como David Hume, Adam Smith y Thomas Reid, así como de la ilustración alemana (die *Aufklärung*) con el filósofo Immanuel Kant como su mayor exponente. (Véase Bristow, 2011).

hombres -los “filósofos ilustrados” que colaboraban en el proyecto de la Enciclopedia eran todos *hombres* de letras— la idea de una mujer iluminada por pensamientos científicos e intelectuales y a su vez embarazada y enamorada, es peligrosa. Y es justamente esta figura híbrida que oscila entre el racionalismo y el romanticismo, entre la precisión científica y el arrebató pasional, entre la futura madre y la profesionista, la que hace de Émilie un personaje audaz y muy contemporáneo.

La ópera termina con la escena *Contra el olvido*, donde una melodía en los alientos precede al sonido de la pluma escribiendo furiosamente, que como al inicio de la obra, acompaña a la voz de Émilie, que canta: *Obra póstuma. Muere con la pluma en la mano y la cabeza en alto*. Émilie no deja de escribir nunca, ni siquiera al final de su vida. El sonido de la pluma escribiendo sobre el papel es parte de su voz que canta. Su vida es el pensamiento, la escritura. Por esto la ópera no termina en un aria estática, lánguida. Simplemente no termina. La vida se le acaba pero ella resiste, sigue viviendo, pensando, escribiendo. Cuando su voz se apaga el sonido de la pluma continúa sonando, expresando la persistencia, la curiosidad y la inagotable sed de conocimiento.

≈ Interludio 2: Frida y yo ≈

¿Estás aquí? Respira. Estoy parada sobre el borde de una tina, mi cuerpo colgado de un tubo, toda yo envuelta en papel. Apenas puedo respirar. No veo nada. Siento un cosquilleo en el brazo derecho. Creo que ya no lo puedo mover. Tranquila. Resiste. No te vas a morir. Soy tú. No me hagas reír. En serio. Sabes que no es verdad. Conozco perfectamente todos los mosaicos de tu cocina. Leí tus cartas. Estoy en tu baño. Parada sobre mi tina. Exacto. ¿Qué cartas? Ya sabes, tus cartas. No sé. No importa. ¿Mis cartas? Las encontraron al abrir tu baño. Entonces no eres yo. Qué importa quién soy. Pensé que las habrían quemado. ¿Y mi diario? También ese lo leí. Encontré un poema de Elías Nandino. Lo recuerdo bien. “Era sed de muchos años”. Pensé que era tuyo. Es mío. La escritura no pertenece a nadie. Hasta que la vives. No estoy sola. ¿Quiénes son ellos? Son tú. ¿Cómo? Son parte de ella. ¿Ella? Ella eres tú, yo, nosotros. No te entiendo. Ven y escucha. Mira. En un momento tu escritura inundará este espacio. ¿Tú también escribes? A veces, un poco. Solo para mi. Te escondes como las demás. Escribo con la voz. ¿Qué voz? La tuya, la de mi madre, la de Jesusa, la de Clarisa. Voces prestadas. Voces femeninas. ¿Qué le pasó a tu voz? No sé. Estoy nerviosa. ¿Me prestas tu voz? Estoy muerta. No importa. La necesito igual.

Se oye una música estrepitosa. Resuenan los timbales y las cuerdas. Ya es hora. Comienza la función.

24 de mayo. Día del estreno

De todos los teatros de la Ciudad de México, el Foro Sor Juana es el único que tiene oscuro total.

Mi Alex, **siente el dolor pero contento**, ahora te voy a explicar, todo lo que tengo, como dices en tu carta, **la orquesta va muy rápido** sin faltar detalle. Respira. Estás muy tensa. **Me tiembla la voz** Según el doctor Días Infante, **No frunzas el ceño** quien fue el que me curó **la columna bien recta** en la Cruz Roja, ya nada es, de mucho peligro. Y voy a quedar, más o menos bien. **Sólo tengo la columna rota**. Tengo desviada y fracturada del lado derecho la pelvis. **Tuve Siempre olvido que aquí entra Alex luxación y una pequeña fractura** **No pierdas la intención: columna recta, mirada al frente, contención, dolor y las heridas que en la otra carta te conté como son**. La más grande me atravesó, **no sufras demasiado porque tensas la garganta** de la cadera a en medio de las piernas. **Así es que fueron dos, una que ya me cerró** y la otra la tengo como de dos centímetros de largo y uno y medio de fondo. **Qué rara suena mi voz hablada. Pero yo creo que ya pronto se cierra. El pie derecho lleno de raspones muy hondos. Quieta. No puedes moverte. Traes puesto un corsé y no es de papel. Y otra de las cosas que tengo es que estamos a veinte y F. Luna no ha venido a verme me siento rara, ¿estaré embarazada? y eso, es sumamente grave. Tranquila. Respira. Escucha la música. Vas bien. Concéntrate. Visualiza la escena.**

8 de mayo

Encuentro una anotación desarticulada en su diario que dice: "La esperanza, conteniendo la angustia; la columna rota y la visión inmensa, sin caminar, por la extensa senda (...) moviendo mi vida, hecha de acero."

18 de mayo

El aria inicial es quizás la más difícil, no solo por ser la presentación del personaje, sino porque aquí ella sufre un dolor físico muy intenso. Esta escena es la recreación del cuadro *La columna rota* donde Frida aparece llorando, pero completamente rígida. Un cuadro no se mueve. Y cuando alguien tiene la columna rota también tiene que permanecer inmóvil. Sin embargo, por dentro, todo, absolutamente todo, se mueve, expresa, llora de dolor. La única escapatoria, el único resquicio que queda libre, es la voz. La voz puede cantar a pesar de que ella esté absolutamente inmóvil. La voz estremece, nos muestra los sentimientos que ella, el personaje, su cuerpo, no nos puede mostrar.

Ya tengo 17 días **17 días sin moverme** en este sillón y no siento ningún alivio **Estoy desesperada** Los dolores me siguen tan fuertes, o más que al principio. *Toma aire ¡Ay! Me siento ridícula gritando con voz de ópera.* Ya estoy completamente convencida, que el doctor este, *Esa luz que me está dando directo a los ojos me va a ayudar a llorar* me tomó el pelo, **Estoy enojada**, pues de nada me sirvió, hacer lo que me dijo. **Frustrada** Ahora que cumpla el mes **Me van a escuchar** le voy a hablar claro. *Este tempo está mejor, pensé que estaba perdida de nuevo* Porque no me voy a estar, toda la vida como a él le de la gana. *La columna bien recta.* Si sigo como voy, ~~sería~~ mejor **Qué horrible me salió el agudo** que me eliminaran, de este planeta. *Va de nuevo, a ver si ahora sí: si sigo como voy, sería mejor que me eliminaran, de este planeta.* **Estoy harta.** No puedo más. Demasiada inmovilidad. Odio este estúpido corsé. *Ay. Me levanto. Hago trizas el corsé. Caigo de espaldas.*

8 de mayo

"Tú eres el sufrimiento, tú eres una mujer que sufre, muéstranos eso." Elena Poniatowska

28 de abril

La ruptura del corsé después de cantar la segunda aria que se basa en un texto escrito un año después del accidente, es la consecuencia de una gran rabia. Este momento no es una transición, no es un trámite, es un momento de suspensión de la acción, donde se expresa toda la frustración que antes, dentro del cuadro inmóvil de *La columna rota* no podía expresar el personaje. Una vez que cae, Frida-personaje entra en un viaje de alucinación fuerte.

Al romper el corsé, caigo sin fuerzas con el torso desnudo. Aparecen Aparecen *Fulang Chang* y *Caimito de Guayabal*, mis dos monos de compañía, y me pasan unas tijeras y un traje de hombre. Me lo pongo y comienzo a cortarme el pelo, mientras tarareo una canción, a capella.

México DF, a 22 de Febrero del 2013

Querida Frida,

Te escribo desde el 2013. Tú no me conoces, pero yo a ti sí, un poquito. Conozco tu casa azul, que ahora es un museo muy concurrido (...) Yo también soy de Coyoacán y alguna vez tuve una cocina con azulejos como los tuyos que me hacían muy feliz. Pero hace un año me mudé de barrio y tuve que despedirme de mi cocina, sus azulejos y de toda una vida. Cuando me entra la nostalgia me doy una vuelta por el barrio y me siento un poco mejor. Además de tu casa conozco tus cuadros y sus marcos salpicados. Otros los he visto ahí mismo y algunos más en museos, libros y en algunas de las tantas postales que se imprimen por miles y que ya le han dado la vuelta al mundo. Como una que me encontró por sorpresa en un pueblito alemán. Yo tenía quince años y me había ganado una beca para estudiar un año en un internado en Alemania. Pero lejos de ser la gran aventura que esperaba, me deprimí horrores y me pasé los días leyendo a Kafka y bebiendo vino de caja. A mitad de año había logrado subir 10 kilos y no tener un solo amigo. Me corté el pelo chiquitito y me metí en un agujerito para que nadie me viera. Un día, nos llevaron de excursión a un museo en un pueblo cercano y en la tienda de regalos me topé con una postal tuya donde apareces bien lagrimilla, vestida con un traje de hombre enorme, unas tijeras en la mano, el pelo cortito y una canción: "Mira que si te quise fue por tu pelo. Ahora que te lo cortaste, ya no te quiero." . Por alguna razón, esta imagen me salvó de la soledad en uno de los momentos más difíciles de mi juventud. Yo creo que es porque desde chica me dijeron que me parecía a ti y aunque he de confesar que eso no me hacía mucha gracia, en ese momento el parecido cobró mucho sentido. Esta es la postal. La recorté para que cupiera en una cajita donde guardo algunas cosas importantes. (...)

En 1940, cuando se divorció y pintó este cuadro, Frida tenía 31 años. Pienso en mi propia historia y en mi reciente soledad. Yo también tengo 31 años pero no sé pintar. Ni siquiera sé cantar y ahora tengo que cantar esta ópera porque dije que quería ser cantante y mi madre me la escribió y mi tía me está dirigiendo. ¿Qué hago aquí, frente a toda esta gente, cuándo debería estar en el diván de un psicoanalista ahogando mis penas?

Dicen que si te quise fue por el pelo *al menos aquí puedo cantar libre, sin seguir ninguna partitura, ninguna orquesta, ningún director, sin seguir a un novio a Estados Unidos para acompañarlo en su luto por años y que al final me abandonara, como a Die Frau, como a Elle, como a Émilie, como a Frida, como a todas nosotras.* Dicen que dices muchas cosas, que sí me volví loca, que si salía corriendo desnuda por Coyoacan, que si me convertí en una loca, que si nunca logré superar ese affaire que tuviste con mi hermana, mi amiga, *si te quise pues sí, yo sí te quise y mucho y no me arrepiento, yo creo que al final tú no me quisiste tanto porque al final no te importó dejarme fue por el pelo* mi pelo... mi madre siempre quiso que lo tuviera largo, pero no me peinaba y de chica todos en la escuela se burlaban de mí... siempre fui desaliñada, un desastre sin orden, una mente extraviada... Mi madre quiso muchas cosas para mí, pero no quería que fuera cantante porque temía que me muriera de hambre y luego se arrepintió y me escribió esta ópera y ahora yo la tengo que cantar y me muero de miedo *pero también es cierto que no hay otra cosa que quiera más en el mundo que estar aquí, en este instante, arriba de este escenario. ahora que estás pelona, ya no te quiero. Pues no me quieras. Peor para ti.*

Termino de cantar. Ya no distingo quién es Frida y quién soy yo. Caigo de espaldas. Miro un momento el techo mientras estoy acostada hacia arriba con el torso desnudo. Aparecen de nuevo Fulang Chang y Caimito de Guayabal, y me ponen otro corsé. Uno de yeso con una hoz y una estrella pintados en rojo y deslavados por el agua. Por un momento me convierto en otro cuadro: *Árbol de la esperanza mantente firme*. Escucho el sonido de los juguetes mexicanos y me da alegría. Esta aria es sencilla. Aquí puedo descansar.

El diablo es rubio y en sus azules ojos *cómo me mira ese Judas* dos estrellitas encendió el amor. Con su corbata y sus calzones rojos, *está re chulo, la verdad*, el diablo me parece encantador. El aria anterior estuvo difícil, pero ya pasó. ¿Dónde entraba? Perdí la cuenta. El diablo es rubio y en sus azules rojos, dos estrellitas encendió el amor. Con su corbata y sus calzones rojos, *esa matraca nunca la había escuchado* el diablo me parece encantador. **Casi entro tarde. No debo soltar ni un minuto.**

Me visten porque no me puedo mover. Entonces no te muevas. *Eso intento. No-hacer es más difícil que hacer.* Eso es simplemente por tu falta de experiencia. Deberías dejar de esconderte de una vez por todas tras la academia y ensayar, ensayar, ensayar. *Es demasiado tarde, ya estoy aquí. Ordeno que me ayuden a sentarme en mi silla.* ¡Cómo nos gusta ordenar! ¿no? Una se siente infinitamente poderosa. *El poder es peligroso.* De pronto me doy cuenta de lo extraño que resulta tener a dos monos como damas de compañía. ¿Son yo misma?

28 de abril

La revelación de la silla de ruedas es un acto de magia, un salto en el tiempo. La silla anuncia el penúltimo día de su vida. La nota tenida del violín nos transporta hacia el 2 de julio de 1954. (Esta referencia es hermética pero aún así creo que la audiencia notará que hay algún tipo de cambio, aunque no sepa la referencia exacta)

18 de mayo

Leo por ahí: El 19 de abril de 1954 Frida Kahlo ingresó al hospital inglés tras un intento de suicidio y aunque escribió en su diario que ha prometido no recaer, el 6 de mayo, tras un nuevo intento, tienen que hospitalizarla nuevamente. Sin embargo, el ánimo y la valentía la acompañarán hasta el final: movilizándose en silla de ruedas, el 2 de julio participa, junto a Diego de Rivera y Juan O'Gorman, en una manifestación de protesta contra la intervención estadounidense en Guatemala.

Ya estoy vestida, con mi altavoz en la mano, mi pancarta y mi pañuelo en la cabeza para taparme del sol. *Qué buena idea fue darle un altavoz al personaje. La "R" cruje, rebota, reverbera. Las palabras resuenan con más fuerza. Recuerdo una de las últimas palabras que Frida escribió en su diario: "Gracias porque soy comunista, porque no me quedo callada. Nada se queda, todo revoluciona." Le presto mi voz porque quisiera tomar la suya.*

Rivera, *Diego* revolucionario como yo rojo *está comprometido aunque lo hayan expulsado del partido* rompió realmente reacción *Estamos aquí en solidaridad con nuestros hermanos de Guatemala* recomendando realidad y *te decimos Gobierno que no nos vamos a callar* recalcó rabiosamente, no nos cansaremos hasta señalar rudamente a todos los criminales riquezas, corruptos religiones, pederastas ritos farsantes ramplonerías, hipócritas ridicleces, y políticos de quinta recomendando revolución. *¡Arriba compañeros! Razonando Pensemos rotundamente con fuerza* rechazando rateros, *siempre firmes a nuestras convicciones* rivalidades *unidos rezos contra el clero* rimas y *la retórica vacía* rupturas riendo *Si luchamos juntos* ridículas reacciones *no se burlarán de nosotros* romanticismo. **¿Por qué me miran así? ¿Los estaré aburriendo?** Rusia, realizará revolución rotunda. **¡El comunismo sigue vivo!** Ufff, bueno, esto quizás es demasiado racional rigurosa realizando reconstrucción **¡Hay que organizarnos!** razas raíces riquísimos razón reexistencia **¡Tenemos que seguir luchando juntos** **¿Esto les dice algo?** relegando rencillas. Qué cansancio, pero qué divertido. Sobre todo cuando logro mirar en los ojos de alguien del público e intuyo que, de alguna u otra manera, nos estamos comunicando.

Rivera, revolucionario rojo **¡Sí, le estoy hablando a usted...** rompió realmente reacción recomendando realidad **sobre problemas del México actual,** recalcó a ti también! rabiosamente, rudamente riquezas, religiones, ritos *Estamos rodeados de*

rateros, pederastas, ramplonerías, ladrones, hipócritas ridicleces, y políticos de quinta recomendando revolución. ¿Qué piensan hacer? Razonando rotundamente rechazando rateros, rivalidades rezos rimas rupturas riendo Esto es real ridiculizar reacciones romanticismo. Qué extraño resulta cuando miro a cada persona a los ojos. Rusia, realizará revolución rotunda racional rigurosa Unos me ven, otros no realizando casi no llego a la nota grave reconstrucción *¿Intuirán que Frida realmente les está diciendo algo importante?* razas raíces riquísimos razón re-existencia relegando rencillas. *¿O siguen pensando que esto es puro teatro?*

18 de mayo, 2013

Frida regresa agotada de la manifestación. Esto fue casi un viaje de morfina. Respira. Regresa a este tiempo. Mira el altavoz de papel. Mira a los changos. Se le ocurre la idea de jugar con ellos. Les tira el altavoz. Luego su pañuelo. Esto les causa mucha risa.

Nada esta entrada podría estar un poco más afinada vale más que la risa. Es fuerza, reír y abandonarse, ser ligero. ¿Qué de ligero tiene esto? Mi voz denota tristeza, nostalgia. La tragedia, es lo más ridículo que tiene el hombre. ¿Entonces por qué estás siendo tan trágica? Se supone que estás realzando la virtud del humor. *Resultas patética. No soy yo, es la música.* No tengo margen para actuar de otra manera. *Inténtalo con la voz.* Pero estoy segura, otra vez esa afinación. *Intento modular la voz para sonar más alegre. No lo estás logrando.* La melodía es más fuerte que yo de que los animales, aunque sufren, no exhiben su pena en teatros abiertos Un animal no se expondría como lo estás haciendo tú en este momento. Además, no tiene sentido que estés mirando hacia arriba todo el tiempo ni cerrados. Y su dolor, es más fuerte que cualquier imagen que pueda cada hombre representar como dolorosa. ¿Realmente piensas eso? Yo creo que tus imágenes son bastante fuertes, dolorosas. No sé si un animal puede sufrir así. No es consciente de su dolor. Nosotras sí. *No me entiendes. Por eso no lograste nunca "entrar" al aria. ¿Cuál sería el acceso? Si escucharas la letra con atención, sabrías. Yo no escribí la música. La culpa, si acaso, la tiene la compositora.*

15 de mayo

De pronto me siento jaloneada entre Christian Gohmer, el director musical y Jesusa y Clarisa, las directoras escénicas. ¿A quién le hago caso? ¿Al personaje, a la música? Habitar la música y ser habitada por ella. ¿Cómo concilio las exigencias musicales y teatrales con mi propia interpretación del texto?

18 de mayo

Nada vale más que la risa es una reflexión sobre la risa que yo le cuento a mi Judas imaginario. La emoción es compleja, aún no la entiendo.

Jesusa me recuerda: Cata, no trates de complacer a todos. A Gohmer, a Clarissa, a mí, a los músicos. Frida justamente no complacía a nadie. Estás en el baño, encerrada. Ahí nadie trata de quedar bien con nadie, es el único lugar donde no tenemos que guardar las apariencias.

Clarisa me dice: sé excéntrica.

Yo pienso: Tengo que soltarme, ser desfachada, dejar de contar los compases. Darle la oportunidad de perderme en la música y encontrarme justo ahí. Es la única manera de echar a volar la voz, sin compases, sin ataduras. "Aquí nada es manda". Es verdad, no *tengo* que hacer

nada. Tengo que abandonar a ese “yo” inquisidor si quiero encontrarme en el personaje. De nuevo. *Tengo*. No *tengo*. Quiero. Hacemos teatro para vivir experiencias que sino no viviríamos. Para sentir lo que otros sienten. Para salirnos un poco de nosotros y vivir otras vidas, otras realidades.

Voy hacia lavabo sobre mi silla de ruedas. Hago una escultura de papel, me burlo de mí misma.

Me caen gordos los “art collectors”. *Sin ofender a nadie* No sé por qué, pero el “Arte”, *ARTE CON MAYÚSCULAS* en general me da, cada día, menos alazo. *Es decir, me da flojera, como esta “ópera contemporánea”. Así que mejor se las canto en ranchera:*

Muchas veces *más bien casi siempre* me simpatizan más los carpinteros y los zapateros *o sea, la gente que sí trabaja* que toda esa manada de estúpidos *que todos esos “curadores” que no curan nada* disque civilizados *son los más clasistas y habladores* llamada gente culta. *cultura = cultura occidental.*

Muchas veces me simpatizan más los carpinteros y los zapateros que toda esa manada de estúpidos *Se siguen riendo. La verdad es que sí está cotorra la canción* disque civilizados y habladores llamada gente culta.

18 de marzo

Vuelvo al lavabo. Me quito la toalla de la cabeza, me lavo la cara. Encuentro un espejo. No lo suelto en toda el aria. Espejito, espejito: me miro y hablo con mis amigos. Aprovecho también para ocultar mis constantes miradas al director de orquesta. Aquí sí necesito las entradas porque si no me pierdo. (Aunque Jesusa me insiste que debo ver al director directamente. Revelar el artificio.)

Paris 17 de marzo de 1939.

Ella linda y Boitito, mis meros cuates, nunca me sale el tono populachero que me pide Cla para decir “meros cuates”. Soy una fresa mala actriz. En realidad, no soy actriz. Después de dos meses les escribo. Van rapidísimo o yo voy muy lenta Ya sé que van a decir lo de siempre: aquí menos mal que la ma sí me puso una referencia fácil en la orquesta para que la niña no se pierda “Esa chicua es una mula”. Desde que llegué, me fue, de la puritita chifosca. Por fin siento la voz en su lugar, ya estoy cantando. *Pero riete un poco que estás muy seria.* “Esa chicua es una mula”. *O sea, que soy medio bruta.* Desde que llegué, me fue, de la puritita chifosca -*de la chingada, pues.* Mis cuadros me estaba esperando, muy quitecitos en la aduana, *la aduana de Paris, nada más y nada menos* pues Bretón, sí, *el mismísimo* ni siquiera los había recogido. *¿Lo pueden creer? ¿Entonces para qué diablos me manda traer?* Ustedes, no tienen ni las más remota idea de la clase de cucaracha *está muy cabrón* que se entienda “cucaracha” en este registro tan agudo que es Bretón. Pero si se ríen es que sí se entendió. Y casi todos los del grupo de surrealistas. *Sí, yo conocí a todos esas vacas sagradas de la pintura.* En otras palabras, son unos perfectos hijos de su mamá. y no me impresionaron pero nadita. *¿Sigo peinada, cómo me veo? ¿A qué hora se me corrió el labial?* Me arreglo frente al espejo, supongo que ella se la pasaba horas así. Pero en resumida síntesis, tardó mes y medio la mentada exposición. *¿Ustedes se imaginan lo que es estar mes y medio de arrimada en casa de los Breton? Evidentemente no.* Todo sucedió, con acompañamiento de pleitos, chismes, rabias, latas *estas celebridades occidentales son menos civilizados que*

nosotros pobres indios y habladorías, de la peor clase. *Ya para qué les cuento más.* Por fin Marcel Duchamp, el único que tiene los pies en la tierra, y los sesos, en su lugar *un tipazo ese Duchamp* pudo arreglar con Bretón la exposición. Me lanzo hacia atrás con la silla de ruedas. Descanso. Me relajo.

Logré llegar a la mitad de la ópera. *No era tan difícil como parecía.* Todavía faltan siete arias. *¿Siempre eres así de derrotista?* Quizás. *Yo jamás.* Mi voz. Hay algo. No logro cantar. *Pero si estás cantando.* No es sólo la falta de apoyo, fraseo, sonidos flotados en el registro agudo y más color y dramatismo en los graves. *Según ellos, eso es cantar.* No es eso lo que busco. La voz se me atora en algún lado, algo la retiene. Robo las palabras de Cixous: *Escríbete/Cántate a ti misma. Tu cuerpo debe ser escuchado.* Tengo miedo. *¡Cantar es para ti, tu cuerpo es tuyo, tómallo! Sólo entonces se descubrirán los inmensos recursos del inconsciente. Toda mujer ha conocido los tormentos de alzar la voz. Su corazón palpitante, completamente entregado a las palabras, a la música, a la canción.*

Me tiro de la silla de ruedas. Dejo atrás esa maquinaria pesada, más lastre que mi propia invalidez. Tiño el suelo del rojo de mi sangre, como un lienzo infinito. Pincelada tras pincelada, pinto con el cuerpo, me arrastro puñal en mano. Sirena con patas, ignora las voces que te dicen que estás enloqueciendo. No creas que estás loca. No lo estás.

Leo en el diario de Frida (1950): “No tengo dolores. Solamente cansancio de la tiznada y como es natural, muchas veces desesperación. Una desesperación que ninguna palabra puede describir. Sin embargo, tengo ganas de vivir. Ya comencé a pintar. (...) Tengo mucha inquietud sobre el asunto de mi pintura.”

Me reclino sobre la tina. Respiro. Tomo un trozo grande de papel y comienzo a hacer un barquito blanco, para embarcarnos juntas en el espacio de la memoria. Con cada doblez del papel voy rememorando una imagen de carta. No canto. Digo. Hablo. En este momento el canto se ha vuelto lo ordinario y hablar me resulta muy extraño.

29 de enero, 2013

La voz de Frida es mi voz. Busco al personaje desde mi propia experiencia. El personaje (Frida encarnada por mí) narra las cartas de la Frida Kahlo histórica desde un punto de vista externo. No “sufrir” sino narra, cuenta. Su cuerpo está desdoblado. Se mira a sí misma desde fuera. No comenta; mira, expresa, se contiene, calla, habla. Canta.

Sábado 28 de enero, 1939

Mi niño lindo, mi amor. *¿Mi niño lindo? ¿Por qué las mujeres acabamos siendo las madres de nuestros maridos? Después de la tragedia, yo quise ser su esposa, su madre, su hermana. No funcionó. Nunca funciona.* Quise escribirte desde el barco Alejarse poco a poco de la casa, tomarse semanas, meses para llegar al destino. Trazar el camino hacia el interior, lleno de expectativas, donde una se perca de que, por más que huya, no puede huir de sí misma. *para poner la carta en Havre, pero imagínate que me tocó un viaje de la puritita chingada...* Venía muerta de cansancio con mi pata, había estado parada en la aduana más de una hora *Construimos barreras para no dejarnos pasar los unos a los otros, así es que si Stalin mismo me ofrece su asiento nos oprimimos, nos hacemos daño lo hubiera aceptado gustosa.* En la estación nos esperó André. A esas horas, ya casi muerta, tuve que subir los cinco cabrones pisos de la casa de los Breton cargando dos maletas **nos encontramos completamente solos** pues no hubo ni alma que nos ayudara. Ya llegué tan casada y nerviosa que no dormí ni un solo instante esa noche **Nos miramos al espejo y nos reímos.**

Pasado este momento, la voz de las cartas no la encarno sólo yo, sino también las guacamayas, producto de la imaginación de mis monos de compañía. Un teatrino de marionetas. ¿El teatro dentro del teatro? Más bien, un sketch de cabaret. Una narración sobre la vida personal de André Breton revela la precariedad como parte de la vida cotidiana.

La casa de los Breton tiene sólo dos cuartos de lo más pinche que te puedas imaginar, atestados de chivas surrealistas desde el techo hasta el último rincón. El común queda afuera de la casa y ni modo de cagar si ya están dormidos los Bretón, pues tiene uno que pasar por su pieza. La casa se cae de mugre y las camas de chinches, nomás corren por las paredes como la chingada. Lo primero que me di cuenta es que los pobres Breton no tienen ni qué tragar, andan jodidísimos de dinero (...)La exposición en Londres que ya está apalabrada con una vieja Guggenheim que conocí anteayer en la casa de Marcel Duchamp. Una gringa judía de esas que andan puteando disfrazadas de indú de carpa con harta mosca y caca en la maceta. Todo eso no me importa si realmente me hace la exposición, pues creo que es la que expone a toda esa manada de surrealistas gabachos. Pero André quiere que primero se haga mi exposición en París. La cosa es que con la huevonería que se carga el cabrón, yo me imagino que en dos meses apenas irá arreglando algo. Yo no me quedo aquí más de mes y medio, pues en primer lugar no me cuadra la raza de aquí ni su pinche Paris. Y en segundo, este mula de Bretón cree que el dinero brota de la tierra y que puedo quedarme aquí hasta que se le pegue la gana (...)

Termina la farsa. (Creo que esta vez nos fuimos muy lejos al pensar que mis changos no sólo hablan sino que juegan a ser ventrílocuos de guacamayas.) Vuelve la música. Me sumerjo en la tina para darme un baño. A la hora de sumergirme aparece ante mis ojos el cuadro "Lo que el agua me dio". Mis pies flotan sobre el mar de papel que se hace agua y me muestra, sólo a mí, las magníficas alucinaciones. En este momento, por primera vez, le canto directo al público. ¿Por qué? No estoy segura. Para explicarme a me misma, me explico ante los demás.

Empecé el retablo de Dorothy Hale, la que se echó del piso 18. Mi idea era esta que te explico aquí, a ver qué te parece. **¿Cómo me explico? A ver...** En el centro de la lámina, el edificio del hotel, no muy detallado, sino lo suficientemente preciso para reconocerse. **Mejor te pongo un dibujito para que me entiendas.** Pero como se mató a las cinco de la mañana, no había mucha luz. **Mi pintura suele ser realista pero no sé si pintarla de noche o de día.** No quiero pintar todas las ventanas, sino solamente la ventana de dónde se echó. **Aunque bueno, igual pinto un par de ventanas más para que se entienda mejor, ¿no crees?** Cerca de esa ventana y ya en el aire, la figura de ella muy chiquita. **Es decir, mi idea es pintar una secuencia de tres figuras que sugiera el movimiento de caída.** Después, en el centro del cuadro, otra figura de ella grande, como a la mitad de la muerte. **La muerte, siempre me acaba rondando. Me mira fijamente, como si quisiera atraparme.** Y en la parte de abajo, ya el cuerpo en el suelo, muerto, tal, como yo me la imagino que cayó. Así es que puedo pintarla como si se hubiera suicidado en

cámara lenta. ¿Suicidarme? Lo he pensado algunas veces. Pero la vida resulta siempre me ha resultado más atractiva. Sobre todo en el cabaret. La cosa es que yo no sé realmente si la composición resultará muy mierdona. Todos se ríen pero a mí no me da risa. **Mentira.** Ya sabes como soy yo, no soy pintora ni un carajo. **No soy cantante ni un carajo.** No sé nada. **No sé nada.** Y la gente cree que dibujo muy bien. **Al menos das la finta, no como yo.** Y no saben, los pedos que me cuesta, ni lo hipócrita que soy, pues siempre ando viendo, de dónde sacar las rayas que echo. **Inspiración, le llaman ¿no?** Tú eres el único en el mundo, que sabe la clase de mula que soy clásico, siempre nos ponemos vulnerables ante los hombres que amamos y luego siempre nos acaban dejando Y por qué me cuesta tanto pintar. **Cantar.**

Cuarto Acto

Las cartas de Frida

La (de)construcción de un sujeto operístico

Este monodrama u *ópera de toilette*, como la llama la compositora mexicana Marcela Rodríguez, está basada en fragmentos de las cartas y el diario personal de Frida Kahlo. A diferencia de la mayoría de las obras de naturaleza operística, *Las cartas de Frida* no se escribió con base en un libreto, sino que Rodríguez, fascinada al descubrir esta otra voz literaria de la célebre pintora, optó por elegir varios textos sin una trama específica en mente, sino de acuerdo a su dramatismo, su musicalidad, su contenido y su sentido del humor. La obra se estrenó el 26 de octubre del 2011 en el Teatro de Heidelberg bajo la dirección musical de Mirga Gražinytė-Tyla, con Sybille Witkowsky en el papel de Frida y un equipo creativo integrado por jóvenes mujeres alemanas. El estreno en México fue el 23 de mayo del 2013 en el Foro Sor Juana de la UNAM bajo la dirección escénica de Jesusa Rodríguez y Clarisa Malheiros y la dirección musical de Christian Gohmer acompañado del ensamble *Tempus Fugit*. En este montaje yo interpreté el papel de Frida.

Escrita para voz femenina (soprano o mezzosoprano) y ensamble de cámara⁵⁶, la partitura ofrece un caleidoscopio de documentos íntimos musicalizados que muestran a una mujer discurrendo libremente acerca de varios temas como el dolor físico, la política, la creación artística y el amor. El tratamiento de la línea vocal es predominantemente lírico, aunque en muchos momentos se

⁵⁶ El ensamble está integrado por un quinteto de cuerdas, flauta, clarinete, trompeta y percusión.

sugiere incorporar el uso de la voz hablada y susurrada, así como inflexiones del canto popular.

Todos los textos que conforman *Las cartas de Frida* son autoría de Frida Kahlo, a excepción del aria “Era sed de muchos años”, basado en un poema de Elías Nandino.⁵⁷ En suma, se trata de fragmentos de cartas, notas sueltas y entradas del diario personal de la pintora.⁵⁸ Estos escritos apelan a varios interlocutores y articulan una subjetividad muy particular: la de una mujer autónoma y con la posibilidad para emitir juicios morales, políticos y estéticos sobre la realidad que la rodea.

Fragmentario desde su origen, este monodrama en un acto fue concebido como una especie de rompecabezas u ópera para armar. Cada texto musicalizado, aria o pieza orquestal conforman una escena por sí misma. Según instrucciones de la compositora, la partitura no debía seguirse al pie de la letra, sino que la disposición de los números musicales había de ser dictada por el propio montaje. La única regla era comenzar con una obertura y terminar con el aria final. La partitura sugiere además la inclusión de una escena hablada basada en una carta y de uno o varios actores que funcionen como una proyección o extensión de la consciencia del personaje central y cuya presencia contribuye al dinamismo dramático de la obra.

⁵⁷ El texto del aria es una apropiación del poema “En la sombra” que Frida copió en su diario. La compositora pensó que era un poema escrito por Frida y compuso el aria “Era sed de muchos años” (que es la primera línea del poema). Meses después de musicalizarlo, descubrió unas breves palabras al lado del texto: “Poema de Elías Nandino, que viví, que sentí.” Dado que se trata de uno de los pasajes más líricos de la obra, Rodríguez decidió conservarlo. Al final se descubrió que sólo la primera estrofa es del poeta y el resto es una versión libre de la propia pintora.

⁵⁸ Las frases del diario fueron tomadas de la edición facsímil. Las cartas y demás documentos inéditos provienen del archivo del *Museo Frida Kahlo Casa Azul*. (Algunos de estos fueron encontrados en 2004 en el baño de Frida, que había permanecido cerrado por cincuenta años después de la muerte de Frida por órdenes de Diego Rivera.) El resto de los textos provienen del libro *Escrituras de Frida Kahlo*, editado por Raquel Tibol.

Al estar basada en los escritos de la propia Frida histórica o quizás precisamente por tener a los escritos como punto de partida para la composición, el personaje central de *Las cartas de Frida* se delinea a través de las palabras. Junto con la Émilie de Saariaho y la persona-personaje “Cathy” de *Recital I*, la Frida de Rodríguez continúa el recorrido de representación de una mujer moderna que se atreve a retratarse y a escribir para entenderse a sí misma y al mundo que la rodea, en un acto de alzar la voz: una voz que se proyecta en el poder de enunciación de una mujer de carne y hueso que se aleja del anonimato y se afirma a través del canto operístico. El título mismo de la obra da la clave para su comprensión: no se trata de una dramatización de la vida de Frida Kahlo, sino de la construcción de una subjetividad a través del lenguaje. Como veremos más adelante, el montaje de Jesusa Rodríguez revela esto de manera muy explícita: al poner al centro de la escena los textos en puño y letra de la pintora como proyecciones gigantes sobre una escenografía de papel, deja muy claro que la verdadera protagonista de la historia no es tanto Frida, sino su propia voz hecha escritura. Además de la construcción de una subjetividad o identidad personal compleja y asertiva, este monodrama expresa una pertenencia a una identidad cultural mexicana híbrida: a partir de recursos musicales como el corrido y la canción ranchera, así como la presencia de la percusión y la trompeta, la orquesta evoca colores y timbres muy mexicanos, al mismo tiempo que se sirve del minimalismo para resultar en un lenguaje musical contemporáneo y a su vez posmoderno.

En su primera versión montada en Heidelberg (2011), la obra estuvo integrada por trece escenas divididas en dos oberturas, diez arias y un pasaje musical que debía servir como trasfondo de una escena dramática. Para el estreno

en México (mayo, 2013) se agregaron tres interludios o momentos de texturas efectistas para transiciones dramáticas. En la segunda temporada (agosto, 2013) se añadió también una breve canción popular que aparece como epígrafe de uno de los cuadros más emblemáticos de Frida.

En su última versión, la estructura general de la obra está integrada por: dos oberturas o piezas orquestales⁵⁹, nueve arias, una canción popular, una escena actuada⁶⁰, un pasaje musical que puede ser usado como trasfondo de la escena teatral,⁶¹ tres interludios⁶² y un aria final. En el caso de la puesta en escena alemana, las dos oberturas se tocaron al principio de manera consecutiva y el orden de las arias o escenas respondía al orden cronológico de las cartas. En cambio, la puesta en escena mexicana comienza con la primera obertura y la segunda o *Canción de la bruja* se toca ya avanzada la obra, como trasfondo de una escena enloquecida que hace referencia al tema principal de esta melodía popular. Aquí, el orden de las arias sigue cierta cronología, pero en muchas ocasiones se hacen saltos en el tiempo, tomando hilo conductor la expresividad dramática de los escritos musicalizados.

⁵⁹ “Obertura 1” y “La bruja”, versión orquestada de la canción popular oaxaqueña del mismo nombre. (Rodríguez, 2013: T1y T12)

⁶⁰ La escena está pensada para ser actuada por la cantante y/o los actores, basadas en alguna carta de Frida a libre elección. En el montaje mexicano se usó la “Carta desde París” (T10) y en el montaje de Heidelberg una epístola de Frida a Trotsky.

⁶¹ La idea original de la compositora era que ese pasaje se usara como trasfondo para la escena teatral hablada en donde la cantante y la actriz/ los actores recitaran la “Carta desde París” (de ahí el nombre de este número musical). Aunque la versión del disco es fiel a estas intenciones iniciales, en las representaciones en vivo -tanto en la alemana como en la mexicana- este pasaje se ha tocado como una pieza en sí misma y la escena de la voz hablada se ha hecho sin música. Las decisiones de ambos montajes para disociar la escena hablada de la música parecen responder no sólo a necesidades prácticas - puesto que se podría haber usado un micrófono para no perder el sentido de la voz hablada sobre la orquesta- sino también para dar un respiro de la voz cantada tanto a la cantante como a la audiencia.

⁶² Estos interludios o texturas efectistas para transiciones dramáticas fueron escritas a petición del equipo creativo para el estreno en México. Estos toman el título de los cuadros a los que aluden cada una de las escenas que musicalizan: “Árbol de la esperanza mantente firme” (T3), “Sin esperanza” (T5) y “Por la paz” (T6). Éste último hace referencia a la pancarta que aparece en una foto de Frida en una manifestación por la paz en Guatemala, misma que se recrea en escena.

4.1 Los escritos de Frida

Las cartas más antiguas que presenta la obra están fechadas en 1925 y 1927 y están dirigidas al primer novio de Frida, Alejandro Gómez Arias, a quien ella le cuenta las secuelas del accidente que sufrieron juntos en el tranvía. Éstas conforman una sola aria que integra tanto la voz cantada como hablada y donde se revela una escritura fresca y con mucho sentido del humor. Las demás misivas datan de una década después y exhiben la voz de una mujer madura que reflexiona sobre su propio quehacer artístico, las políticas del surrealismo y el mercado del arte. Dentro de éstas se encuentran: “Descripción de retablo- no soy pintora ni un carajo”, una carta a Diego donde ella le pide consejos para un cuadro que está pintando y le revela sus inseguridades profesionales, las cuales se manifiestan musicalmente en una voz *á la cabaret*. “Las dos Fridas”, por otra parte, es un escrito inédito que Frida le manda al editor de la revista *Hoy!* donde le intenta explicar por qué pintó este famoso cuadro; “Una exposición” y “Carta desde París”, donde Frida se mofa del círculo de pintores surrealistas en dos epístolas muy divertidas a sus amigos y a Diego. Y finalmente, “Corrido de Carlos Chávez y Diego”, una misiva de Frida a Carlos Chávez para negociar el precio de unos cuadros de Diego, así como los detalles del pago escrito en forma de una canción popular. La compositora aprovecha el tono humorístico de los últimos dos textos para componer una canción ranchera y un corrido contemporáneos donde la voz oscila entre un estilo belcantista y un registro más grave y arrabalero.

Además de las cartas, la ópera presenta tres poemas y dos entradas del diario íntimo de la pintora. Uno de ellos es el “Poema futurista a Diego Rivera” donde Frida usa exclusivamente palabras que comienzan con la letra “R” para caracterizar y realzar la rebeldía política de su querido esposo: “Rivera,

revolucionario, rojo, rompió realmente reacción (...). La partitura integra también el texto “Era sed de mucho años”, un poema de amor muy lírico y lleno de imágenes -cuya primera estrofa es de Elías Nandino- y que constituye una de las arias más bellas y líricas de la ópera. Otro poema que aparece en la ópera es “El diablo es rubio”, un texto muy breve integrado solamente por una estrofa de naturaleza descriptiva y lúdica, pero que la compositora aprovecha para abordar el tema de la muerte sin ser solemne. Por último, la ópera retoma dos entradas del diario, ambas de carácter más íntimo y existencial. La primera habla de la importancia de la risa, donde Frida se distancia de sus propias emociones, se mira desde fuera con humor y admite que “la tragedia es lo más ridículo que tiene el hombre.” La segunda es la última entrada del diario de Frida, donde la pintora encara a la muerte de frente: “Espero alegre la salida y espero no volver jamás”, la cual conforma el aria final de la ópera.

Dada la libertad y la variedad de elecciones formales y de contenido que se le concede a la puesta en escena, la serie de textos y documentos que conforman la partitura de este monodrama u “ópera para armar”, dan pie a la creación de representaciones muy diferentes. Prueba de ello son los dos montajes que se han hecho hasta ahora, los cuales muestran resultados muy distintos.

4.2 Frida en la Galería: la puesta en escena alemana

Esta primera puesta en escena consistió en una caja negra que asemejaba el espacio de una oscura galería de arte. Aquí, el personaje central se paseaba constantemente entre varias figuras bi-dimensionales plasmadas en paneles móviles provenientes del imaginario de la pintora: unos cuernos de venado, un par de animales fantásticos, un vestido de tehuana, un marco de cuadro gigante. Estas figuras funcionaban como mamparas móviles que armaban y desarmaban el espacio donde ocurría la escena. En este drama de un acto donde la cantante está todo el tiempo en escena, los paneles móviles ayudaban a conformar distintos espacios para cada número. Asimismo, como contrapunto a la protagonista, una actriz aparecía como el alter ego de Frida. La orquesta de cámara estaba ubicada en el mismo nivel, atrás de unas mallas transparentes en la parte posterior del escenario.



Escena del aria *Las dos Fridas*, donde Frida vestida con vestido blanco mira de frente a su later ego (de espaldas).



En esta escena, el alter ego cuelga del marco de un cuadro. Atrás puede verse claramente la presencia de la orquesta.

La elección de la carta fue también esencial para darle un sentido propio a esta representación de la obra. El equipo alemán escogió una carta de Frida a León Trotsky, donde Frida responde a las acusaciones del revolucionario soviético hacia Diego Rivera, a quien se le tacha de traidor al partido Comunista y a la IV Internacional y lo culpa por la degradación de la amistad entre éste y Diego. El contenido de esta carta, escrita originalmente en inglés pero susurrada en alemán por la actriz, enfatiza la pasión política de Frida, pero también le da un contenido emocional que no necesariamente está presente en la partitura original. Esto resulta un arma de dos filos, puesto que al mismo tiempo que dota al personaje de una gran fuerza argumentativa, también subraya la enorme devoción de la pintora hacia Rivera, delineando así una subjetividad fuerte y sumisa al mismo tiempo. Debido a la premura del estreno, dos de las arias se cantaron sólo parcialmente, lo cual resultó en una interpretación que, aunque incompleta, tuvo un resultado muy interesante y le dio un sentido distinto a la obra en su concepción original. La primera de estas arias fue *Las dos Fridas*. Al no cantarse el texto íntegro, esta escena que resulta bastante descriptiva se tornó en un aria fragmentaria y crítica. Con frases como “representación de la soledad” y “el deseo de externar, con

colores y formas, lo que no podría con palabras” intercaladas con la música, esta escena dejaba al escucha la tarea de adivinar las verdaderas intenciones de la pintora. La segunda aria incompleta fue el aria final, donde sólo se conservó la primera palabra “Espero”, en lugar del texto completo “Espero alegre la salida y espero no volver jamás”. Con este corte se borra la sugerencia de intento de suicidio, con el cual termina el diario de Frida y la obra. Sin embargo, no deja de ser interesante que la compañía alemana haya decidido terminar con la sola palabra “Espero”, emulando quizás el final abierto de este monodrama clásico, que termina también con una frase inacabada: “Ich suchte” (Yo buscaba...)

A pesar de la excepcional interpretación musical, tanto de la orquesta como de la cantante –no así la dicción en español, desafortunadamente-, la representación no pasó de ser un recital escenificado de números musicales muy bien ejecutados pero expresados quizás con demasiada solemnidad y sin un hilo dramático claro. Esa voz llena de humor que se expresa a través de la escritura de Frida y que la exhiben como un personaje autónomo que se ríe de la sociedad, se pierde en este montaje en un mar de seriedad. Si las cartas muestran a una artista que no se regocija en su propia miseria sino que añora la ligereza y reconoce el valor de “reír, abandonarse y ser ligero”, la puesta en escena alemana distaba mucho de serlo. A pesar de esto, la obra tuvo mucho éxito y estuvo en temporada más de un año. En este sentido, podemos pensar que quizás fue el resultado sonoro de la orquesta y la interpretación vocal las que, por su propia cuenta, lograron seducir a la audiencia a través del poder de la música.

4.3 El estreno en México: una *ópera de toilette*

¿Cómo no caer en el lugar común y en el estereotipo cuando se habla o se escribe sobre Frida Kahlo? ¿La Frida heroica, la Frida inválida, la Frida sufriente, la enamorada perpetua de Diego Rivera, la adicta al Nemerol, la Frida autóctona, la Frida lesbiana, la Frida estalinista, la Frida amante de Trotski, la Frida de los souvenirs exhibidos en todas las tiendas de arte popular mexicano, la Frida de los billetes de 500 pesos, la Frida Kahlo de Madonna, la Frida Kahlo de los alemanes, la Frida Kahlo de las feministas estadounidenses, la Frida Kahlo de la Casa Azul de la calle de Londres a donde llegan miles de turistas acarreados que sólo visitan Coyoacán porque allí vivió Frida?

Margo Glantz, *Redescubriendo a Frida* (Rodríguez, 2013: 9)

El baño de Frida Kahlo se abrió en el 2004, después de estar clausurado 50 años tras la muerte de Frida por órdenes de Diego Rivera. Ahí se encontraron algunos de los escritos que integran esta obra y que incitaron a Marcela Rodríguez a componer este monodrama. Ya años antes Rodríguez había tenido la idea de escribir una ópera en torno a la pintora. Sin embargo, dada la excesiva popularidad del personaje –la llamada *Fridomanía*— y debido a la falta de libreto, acabó por abandonar la idea. No fue sino hasta tener los documentos inéditos en sus manos y de estudiar con detenimiento el libro *Escrituras de Frida Kahlo* editado por Raquel Tibol, que recuperó el entusiasmo y concibió la idea de componer una ópera, no sobre Frida, sino sobre *las cartas* de Frida. Interpelada por las palabras de la pintora, eligió los textos que más le gustaban y “siguiendo la propia musicalidad de los escritos”, se puso rápidamente a componer la música. No le preocupó no tener un libreto, puesto que confiaba plenamente en el poder dramático de los textos y la música, así como en el talento de su hermana Jesusa Rodríguez, a quien pensaba encargar la puesta en escena.⁶³ Finalmente, tras una serie de vicisitudes que, entre

⁶³ Ya en 1982 Jesusa había montado la obra “13 señoritas” donde había interpretado a Frida a través de ciertos detalles iconográficos de varias de sus pinturas.

otras, hicieron que el estreno mundial se realizara en Alemania en lugar de en México, se logró retomar la concepción inicial de la ópera: la escenografía debía estar situada en el baño de la pintora y ser absolutamente blanca, como un gran lienzo que diera paso a esa *otra voz* de Frida, la de sus escritos.

No obstante su naturaleza abierta que permite múltiples acercamientos escénicos y dramáticos, este monodrama para múltiples actores fue concebido desde un inicio como una *ópera de toilette*, es decir, con el baño de Frida como escenario de la acción dramática. Este espacio de soledad funciona como una metáfora que invita a entrar directamente a la vida interior de la artista y a su escritura lírica y confesional:

Es muy probable que en este pequeño espacio Frida haya pasado gran parte de su vida y experimentado el dolor y el placer de su soledad más profunda. El impacto de enfrentar esa intimidad que quedó suspendida durante tantos años nos inspiró para concebir esta pieza como una *ópera de toilette*. (Rodríguez, 2013: 6)

El planteamiento escénico es sencillo pero contundente. Además de una tina, un lavabo y una silla de ruedas, el resto de la escenografía está compuesta por un solo elemento: papel periódico en blanco. Este material recubre todo el escenario y lo convierte en una pantalla donde aparecen proyectados los documentos originales de Frida, no como fondo, sino como ilustración en puño y letra de las palabras de la pintora. Los rollos de papel blanco que revisten el escenario sumergen directamente, tanto a intérpretes como a la audiencia, en el mundo de las cartas y de la escritura. Dado que la obra y figura de Frida Kahlo suelen asociarse con una explosión de color, la extrema limpieza del blanco y el minimalismo del diseño de las escenas tiene también la función de ofrecer un lienzo nuevo para esta otra voz de la pintora.

Al ser de papel, la escenografía se plantea como una instalación efímera que se hace y se deshace cada vez que comienza y termina la ópera. Con el papel se recrean diversas imágenes que remiten a cuadros de Frida. Esto se hace posible mediante la presencia de otros tres actores que comparten la escena y que junto con la cantante transforman y dan vida a ese mundo interior que representa el baño de Frida. Los actores transitan por varios personajes, seres reales o imaginarios, e incluso, los dos famosos changos tan queridos y pintados sin cesar por la pintora.⁶⁴ Al encontrarse entre la realidad y la ficción, estas extrañas presencias hacen aún más evidente la soledad del personaje, que aparece que como uno de los temas más recurrentes de la obra. Reales o ficticios, todos los personajes que habitan la escena no son otra cosa que la misma Frida: sus propios deseos, miedos, pasiones y terrores.⁶⁵ La tela blanca de seda que asemeja al papel y que sirve de materia prima para el vestuario de todos los personajes simboliza esta uniformidad y refuerza el sentido del lienzo o papel en blanco sobre el que surge la imagen, la escritura, la voz.



Escena final de Las cartas de Frida



El elenco viste un vestuario homogéneo que imita la textura del papel

⁶⁴ Los changos Caimito de Guayabal y Fulang que acompañan a la protagonista a lo largo de la obra fueron representados por la actriz Natyeli Flores y el actor Carlos Brown. El actor Roldán Ramírez hizo el papel de Alejandro Gómez Arias y encarna también a un judas gigante y a la muerte.

⁶⁵ A diferencia de los dos animales que representan el juego, la creatividad y el sentido del humor de la artista, ni los seres imaginarios -el Judas, la muerte—, ni la figura del primer novio de Frida que aparece al inicio de la obra, establecen un contacto “real” con el personaje, sino que surgen como alucinaciones o recuerdos que habitan en la imaginación o en la memoria de la protagonista.

a. El canto lírico como enunciación contenida⁶⁶

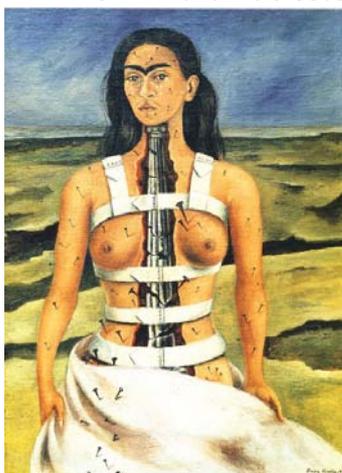
La primera escena de este montaje es la recreación del cuadro *La columna rota*, uno de los pocos autorretratos donde la pintora sale llorando. Esta es la primera aparición del personaje que, como la describe la crítica de arte Hayden Herrera, se revela en una postura rígida “conteniendo la angustia, dirigiendo la mirada hacia delante, como si quisiera desafiarse a sí misma en el espejo y al público, para hacer frente a su apuro sin inmutarse.” (Herrera, 1985: 73) El texto de esta primer aria está compuesta por fragmentos de dos cartas, donde la joven Frida habla sobre las secuelas de su accidente en tranvía y le explica a su novio Alejandro Gómez Arias su estado emocional y físico:

Martes 20 de octubre, 1925 -un mes después del accidente-

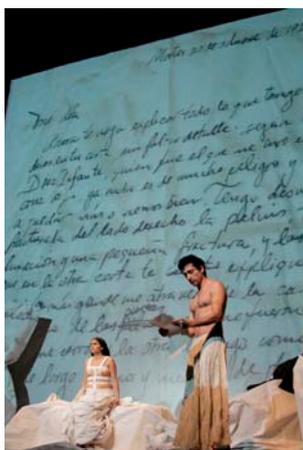
Mi Alex, ahora te voy a explicar, todo lo que tengo, como dices en tu carta, sin faltar detalle. Según el doctor Díaz Infante (...) ya nada es de mucho peligro y voy a quedar más o menos bien. Tuve luxación y una pequeña fractura, y las heridas que en la otra carta te expliqué como son (...)

Coyoacán, 6 de abril de 1927

Ya tengo 17 días en este sillón y no siento ningún alivio. Los dolores me siguen tan fuertes o más que al principio. Ya estoy completamente convencida, que el doctor este, me tomó el pelo. (...) Ahora que cumpla el mes, le voy a hablar claro. (...) Si sigo como voy, sería mejor que me eliminaran de este planeta.



La columna rota (1944)



Primera escena de la ópera que representa el cuadro de la columna rota. Atrás se proyecta la carta original de Frida.

⁶⁶ En esta sección hablaré sobre mi experiencia como intérprete en Las cartas de Frida, por un lado, mediante un análisis de la música, la escena y la relación entre los textos y los cuadros de Frida y por otro, la negociación entre intérpretes y creadores dentro del montaje.

La voz cantada enuncia una narración epistolar en primera persona y en tiempo presente que data de 1925/27. Mientras tanto, la representación escénica encarna el famoso cuadro de 1944, pintado casi veinte años después del accidente. La escena muestra dos discursos de manera simultánea: la de una Frida de 19 años que se representa a sí misma desde el yo lírico de la escritura y la de una Frida madura que lo hace desde afuera, que se mira y se re-construye como sujeto fragmentado mediante la pintura. Las distintas voces de la escritora y de la pintora se superponen y se re-construyen en el cuerpo y la voz de la cantante, mostrando una subjetividad atravesada por diversas narrativas espaciales y temporales. La voluntad del personaje de sobreponerse a toda costa a la rigidez corporal impuesta por la imagen de una figura absolutamente inmóvil, se expresa a través de una línea de canto muy lírica y libre. La subjetividad que resulta de esta tensión entre libertad y rigidez se traduce en una presencia escénica compleja, a la vez asertiva y contenida, que muestra el dolor de una mujer sin caer en la autocompasión. La música hace eco constante al significado y forma de la palabra: el registro medio – muy cómodo tanto para una soprano como para una mezzo- hace posible la articulación precisa de las palabras; el género epistolar se hace evidente a través de la voz hablada. La extraña ironía que se asoma al decir que uno va a quedar “más o menos bien” se acentúa con el uso de *staccatos* que, doblados por la viola, muestran una voz entrecortada, ligera y cómica que simula la frescura de las cartas. Como en el resto de la ópera, hay aquí un constante diálogo entre la línea vocal y la orquesta, que puede verse en la repetición o anticipación de la melodía.⁶⁷

⁶⁷ Estas anticipaciones de la melodía suceden por ejemplo, en el compás 1 en la voz del clarinete y en el compás 6 y 7 en la del primer violín (veá

Fig. 24 Primer Aria de la ópera: "Mi Alex"

Mi Alex

Carta a Alejandro Gómez Arias
-un mes después del Accidente

Flauta *mf*

Clarinete en Bb *mf*

Trompeta en Bb *Cresc.* *mf*

Percusión

Voz *f*
mi A - lex a - ho - ra te voy ha ex - pli - car to - do lo que

Violín I *mf*

Violín II *mf*

Viola *arco* *f*

Violoncello *arco* *f*

Contrabajo *arco* *f*

7

Fl. *f*

Cl. *f*

Tpn.

Perc.

Voz *f*
ten go... co modi - ces en tu car - ta sin fal - tar de - ta - lle se

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vcl. *f*

Cb. *f*

Ópera "las Cartas de Frida"
©Marcela Rodríguez

La voz que recita de manera pausada la primera carta da una sensación de calma que se opone a la segunda, escrita dos años después del accidente, donde la enunciación exhibe mucha más desesperación y fuerza en forma de una tesitura vocal, que navega por pasajes mucho más agudos:

Fig. 25. Aria “Ya tengo 17 días en este sillón”

The musical score for the aria "Ya tengo 17 días en este sillón" is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Voz) and the piano accompaniment (Piano). The tempo is marked as quarter note = 88. The vocal line begins with a fermata, followed by the lyrics "ya ten-go die-ci-sie-te dí-as en es-te si-llón". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics "y no sien-to nin-gún a-li-vio" and shows further piano accompaniment.

Las diversas voces que se traslapan y se confunden en esta primera escena continúan a lo largo de la obra en forma de una sobreposición de lenguajes: el de la escritura y la pintura, a través de la enunciación de la voz cantada y de la recreación de los cuadros en la escena teatral. Pero también, el de la plástica y la escritura, a través de la proyección gigante de las cartas sobre la gran escenografía de papel, en su doble alusión al lienzo y a la carta. Escritura y pintura, música y teatro, voz y cuerpo, se entrecruzan en esta puesta en escena y establecen un diálogo entre narrativas y temporalidades que convergen o divergen según la situación.

b. La materialidad de las palabras: *Rivera, revolucionario, rojo*

La eterna tensión entre las palabras y la música ha sido materia de continua reflexión en la ópera: hay veces en que la música acentúa el sentido de la frase y otras donde la sonoridad de la música resuena con más fuerza. Como ya se veía en capítulos anteriores de esta tesis, la música también puede ser contrapunto o comentario del texto. En el aria basada en el poema futurista a Diego Rivera – donde todas las palabras comienzan con la letra “R”- la poesía y la línea vocal convergen de una manera armónica para expresar ambas un mismo sentido. La primera parte de la pieza consiste en un canto-hablado o *Sprechstimme* libre sobre una textura orquestal mínima que siempre se repite. La segunda parte en cambio muestra la repetición del mismo texto pero en una voz cantada, más lírica, cuya línea melódica está basada en una célula interválica (fa-la-re) que imitan el resto de los instrumentos y que se repite durante toda la pieza. Este motivo evoca una marcha nacionalista.

Fig. 26. Aria “Rivera, revolucionario, rojo”

Fragmento: Rivera, revolucionario, rojo.....

Flauta
Clarinete en Bb
Trompeta en Bb
Percusión
Voz
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabajo

2a parte:
Voz cantada

Ri - ve - ra, re - vo - lu - cio - na - rio - jo - rom - pío - real - men - te re - ac - ción - re - comen - dan - do re - a - li - dad - Re - cal - cón - ra - bio - sa - men - te, - ru - da - men - te, - ri - que - zas, Ri - ve - ra re - vo - lu - cio - na - rio

Dado que se trata de una pieza minimalista y repetitiva, cuyo texto no es en absoluto narrativo sino más bien abstracto, la interpretación a nivel musical, gestual y teatral resulta muy necesaria.⁶⁸ Así, por ejemplo, para escenificar este pasaje específico recurrimos a dos ejercicios muy simples. El primero consistía en asociar una imagen muy concreta a cada palabra. Así, por ejemplo, al sustantivo “revolución” le asociaba una estrella y al verbo “recomendando” el gesto de una mano firme, etc.. Por muy obvias, estas imágenes me ayudaron en un principio a darle un sentido a cada palabra y encontrar por mí misma la entonación correcta para cantarla/recitarla. El segundo fue un sencillo pero interesante ejercicio de asignación de subtexto, donde a la par de *decir* las palabras del poema iba *pensando* para mis adentros frases completas que tuvieran un significado preciso:

Rivera, *Diego* revolucionario *como yo* rojo *está comprometido aunque lo hayan expulsado del partido* rompió realmente *reacción* *Estamos aquí en solidaridad con nuestros hermanos de Guatemala* recomendando *realidad*.⁶⁹

A través de la creación de este doble discurso mental pude darle un sentido más concreto a este poema tan elíptico y ser más enfática y clara en la expresión vocal. Dado que todas las palabras comenzaban con la misma letra “r”, me pareció importante poner atención a la materialidad misma de la consonante. Esta “r” inicial debía crujir, titilar, dar la impresión de dureza, de rebeldía, a través de su fricción y vibración particular. Así, en este caso, eran por un lado las imágenes y el subtexto y por otro la materialidad de las consonantes las que en su conjunto articulaban la palabra cantada, tejiendo las sonoridades junto con las melodías y texturas del propio lenguaje. Sabemos que la voz que canta siempre está ligada de

⁶⁸ La representación de esta ópera fue el resultado de varios meses de ensayos, donde las directoras escénicas Jesusa Rodríguez y Clarissa Malheiros trabajaron en conjunto conmigo y los tres actores de la obra. Así, los procesos que narro a continuación se refieren a ejercicios que realizamos ya sea todo el equipo o en algunos casos, las directoras y yo.

⁶⁹ En el apartado *Frida y yo* aparece una recreación de este ejercicio para varias arias, así como fragmentos de mi diario escénico y de otros ejercicios líricos de construcción de personaje.

manera inevitable al cuerpo que la emite, por lo que su fuerza y su sentido no están nunca desconectados de su origen corporal. En este caso, para la interpretación vocal de este recitativo-aria fue importante situar al personaje para identificar su estado físico y anímico.

Inspiradas en la biografía de Frida y en una fotografía histórica, las directoras decidieron ubicar esta escena en la manifestación por la paz en Guatemala. Frida asistió a esta marcha en silla de ruedas una semana antes de morir.



Frida en la manifestación por la paz (1954)

La situación escénica de habitar un cuerpo moribundo se tradujo en una voz fragmentada y accidentada, recitada más que cantada, pero a la vez llena de una voluntad extraordinaria.



Escena "Rivera, revolucionario, rojo"

Para exagerar esta doble sensación de debilidad y fuerza, decidimos usar un cono de papel a manera de megáfono, donde la amplificación sonora de la voz recitada y cantada se convierten en una expresión de poder.

Por otra parte, la silla de ruedas y un corsé lo suficientemente apretado para incomodarme me ayudaron a construir un puente entre el cuerpo herido y accidentado de una Frida agonizante y mi propio cuerpo, joven y sano pero atado a una silla y a un corsé. La idea de Diana Taylor de que "el cuerpo no es un espacio neutro, sino que está cargado de sentido", cobra vida aquí como una corporalidad escindida.

c. Divergencias entre música y poesía

Al tratarse de una obra donde convergen muchos elementos y lenguajes distintos, - voz y cuerpo, música y palabras, imagen y teatralidad- *Las cartas de Frida* plantea tensiones internas entre los diversos tipos de lenguajes. Uno de ellos es la divergencia entre música y poesía que ocurre, por ejemplo, en el aria “Nada vale más que la risa”. Aquí, mientras que la poesía habla de la importancia de la risa y condena a la tragedia, que según Frida, es lo más “ridículo que tiene el hombre”, la música por medio de la línea vocal y la textura orquestal evocan un dramatismo que no resulta, en absoluto, ligero. Esto se ve muy claro en los primeros compases de la obra:

Fig. 27. Inicio del aria “Nada vale más que la risa”

fragmento: Nada vale más que la risa.....

Na - da va - le más que la ri - sa es

fuer - za re - ir y a - ban - do - nar - se. Ser li - ge - ro.

La sentencia “Nada vale más que la risa, es fuerza reír y abandonarse, ser ligero”, está compuesta de breves frases musicales que se expresan con líneas vocales descendentes, acompañadas de pequeñas células orquestales en las cuerdas, también descendentes. Por alguna razón, este efecto sonoro de descenso en la

escala musical lo solemos asociar emotivamente, no con la ligereza, sino con la oscuridad, tristeza y la gravidez. Esta divergencia creada por una tensión entre el sentido de las palabras y la forma musical plantea un gran reto a la interpretación. Por más que se le quiera dar una expresión lúdica y alegre a las palabras, la densidad de la música pareciera imprimirles un tono severo.

Tras varios intentos de conciliar ambos lenguajes y al no encontrar la manera de cantar las frases de manera ligera, opté simplemente por dejarme llevar por la composición. Suspendí por unos momentos la racionalidad de la interpretación literaria y permití que fuera la propia emotividad de la música y la voz cantada la que le impusiera su propio sentido dramático al aria: uno no necesariamente trágico, pero sí nostálgico, existencial y reflexivo. Esta interpretación, aunada a la extrañeza de la imagen del cuadro “Mi nana y yo” que recrea la escena –donde vemos a un personaje con una máscara sosteniendo a un bebé con el rostro de Frida- dio como resultado una textura dramática densa, expresión de una subjetividad compleja, extravagante y llena de contradicciones internas.



Escena: Nada vale más que la risa

d. Entre lo popular y lo contemporáneo

A pesar de estar concebida como un monodrama operístico donde el canto es predominantemente lírico, la notación musical y la trama dramática de la obra permiten la exploración de otros registros de la voz. Además de los pasajes hablados o susurrados que indica la partitura, la notación musical da cabida para una voz que transite entre el aria operística y la canción popular. Este es el caso, por ejemplo de la pieza “Me caen gordos los art collectors”, cuyo texto desenfadado se presta muy bien para ser cantado en un tono lúdico, que entra y sale del registro popular. En el fragmento que sigue, los pizzicatos de las cuerdas remiten al rasgado de la guitarra mientras la sencilla armonía evoca la clásica modulación de la canción ranchera. Para acentuar el carácter de la pieza, la primera repetición se canta en el registro medio de la voz, con lo que en términos técnicos de *bel canto* suele llamarse “voz de pecho” y la segunda vez, en un registro más agudo, con tonos más operísticos.

Fig. 28. Fragmento de canción ranchera.

The image shows a musical score for a fragment of a ranchera song. The score is written for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments and their parts are:

- Flute:** Plays a melodic line with triplets and a forte (*ff*) dynamic.
- Clarinet in Bb:** Plays a similar melodic line to the flute.
- Trumpet in Bb:** Plays a rhythmic accompaniment with a *c/sordina* (con sordina) marking.
- Percussion:** Features a "gliss over tam tam with triangle stick" and a forte (*ff*) dynamic.
- Voice:** The vocal line is written in a 3/4 time signature. The lyrics are: "mu - chas ve - ces me sim - pa - ti - zan mas los car-pin - te - ros y los za-pa - te - ros que". The first repetition is in a lower register, and the second is in a higher register.
- Violin I and II:** Play a rhythmic accompaniment with pizzicato (*pizz*) and arco markings.
- Viola:** Plays a rhythmic accompaniment with pizzicato (*pizz*) markings.
- Violoncello and Contrabass:** Play a rhythmic accompaniment with pizzicato (*pizz*) markings.

Algo muy similar ocurre con el “Corrido de Carlos Chávez y Diego”, una epístola en tono humorístico escrito en rima y en forma de corrido –el título es de la propia Frida- con un lenguaje desparpajado y juguetón, muy típico de la pintora. Musicalmente, se trata de una canción popular tradicional pero con toques contemporáneos en la orquestación, donde la sección grave –viola, cello y contrabajo- tocan el acompañamiento en 2/4, mientras los violines, la flauta y el clarinete hacen un contrapunto ornamental con notas disonantes:

Fig. 29. Fragmento del corrido:

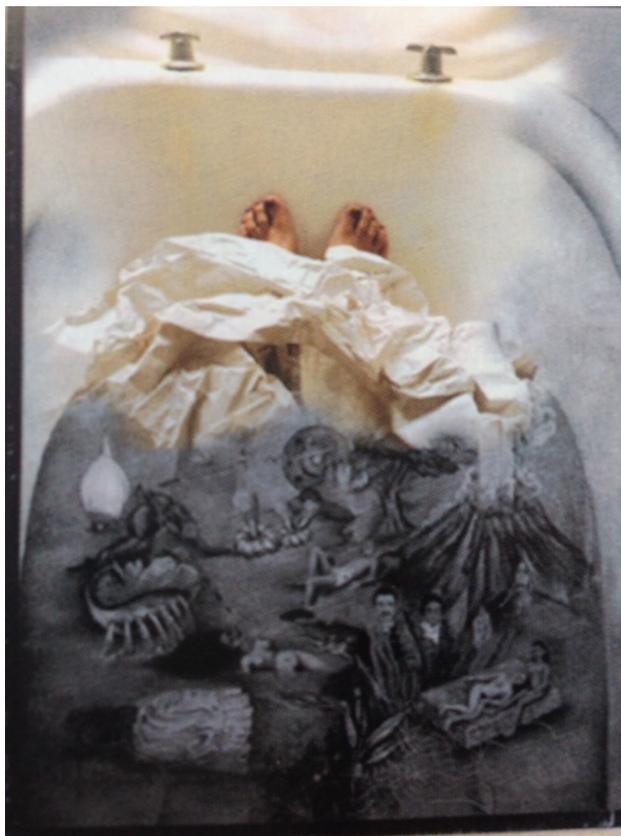
Fragmento del "Corrido de Carlos Chávez y Diego":

The image shows a musical score for a vocal piece and piano accompaniment. The title is "Fragmento del 'Corrido de Carlos Chávez y Diego'". The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line has the lyrics: "mi que - ri - do cua - te - zón a - quí va la con - tes - ta - da con es - ti - o al - go gua - zón pe - ro a - pri - sa y de - ta -". The piano accompaniment features a bass line with chords and a treble line with triplets. The second system starts at measure 5 and has the lyrics: "lla - da ^{gliss. sobre teclas blancas} di cuen - ta de tu mi - si - va a Die - go con gran pre - mu - ra". The piano accompaniment continues with similar patterns, including triplets and a glissando effect on the white keys.

La consigna para la interpretación escénica de esta pieza fue cantar como si se tratara de un concierto popular de una diva mexicana, digamos Amparo Ochoa Lila Downs. O quizás, imaginar cómo la cantaría la propia Frida, a quien le gustaba mucho la música popular. ¿Cómo sería esta voz, quizás un tanto desafiante, asertiva e incluso, por momentos, desafinada? El reto final fue darle el color y la intención arrabalera al corrido manteniendo el registro operístico inicial.

e. Voces confesionales

El monodrama retoma dos cartas donde la pintora habla sobre su proceso creativo. Esta escritura autorreflexiva conforma dos de las arias a mi parecer más interesantes, *Descripción de Retablo* y *Las dos Fridas*. La primera toma una carta donde Frida le pide a Diego consejos sobre cómo pintar su cuadro y le confiesa sus inseguridades profesionales. La escena muestra a Frida dándose un baño en su tina. Los pies del personaje se asoman aquí entre el mar de papel que se hace agua y ante sus ojos aparecen las magníficas alucinaciones que Frida pintaría en el cuadro “Lo que el agua me dio”. Lo extraño de la recreación de este cuadro es que nadie más que yo, la intérprete, puede verlo –imaginarlo- convirtiéndome así, por un breve momento en mi propia y única audiencia:



Collage del cuadro *Lo que el agua me dio* y una foto de la escena “Descripción de retablo” tomada desde el punto de vista de la intérprete.
Arte: Beatriz Morales.

Este juego imaginario privado ayuda a la intérprete a sumergirse en la psique del personaje y entrar a la última parte de la ópera con un tono más denso y reflexivo –sobre todo tomando en cuenta que el pasaje anterior es la escena cómica “Carta desde Paris. Esta escena, al menos vivida desde adentro, más que cómica, es reflexiva. Aquí Frida le explica a Diego y quizás a sí misma, sus ideas para pintar el retablo de Dorothy Hale, “la que se echó del piso 18”. El tratamiento de la voz pasa por una voz cantada muy lírica, a la voz hablada, cuando el personaje comienza a explicar con detalle las minucias de su pintura.

Fig. 30. Descripción de retablo

Fragmento: Descripción de retablo

Voz

...Em - pe - cé el re - ta - blo de Doro - thy Hale (la que se echó del

Piano

ppp con sord.

4

pi - so diez y o cho) hablado: Mi idea era esta que te explico aquí, a ver si te parece

sempre ppp con sord.

Después viene todo un párrafo extenso donde Frida explica sus planes para trazar la pintura “En el centro de la lámina, el edificio del hotel, no muy detallado, pero lo suficientemente preciso para reconocerse (...)”, hasta que de pronto le surge la duda de si esas ideas valen la pena y afirma que no sabe realmente si “la composición resultará muy mierdona”. Esta confidencia, cuyo lenguaje resulta muy cómico, se canta casi a capella, con todas las cuerdas en silencio y sólo algunas

breves interjecciones de los alientos, que contribuyen a formar una textura de misterio y anticipación, para la canción confesional que vendrá en seguida:

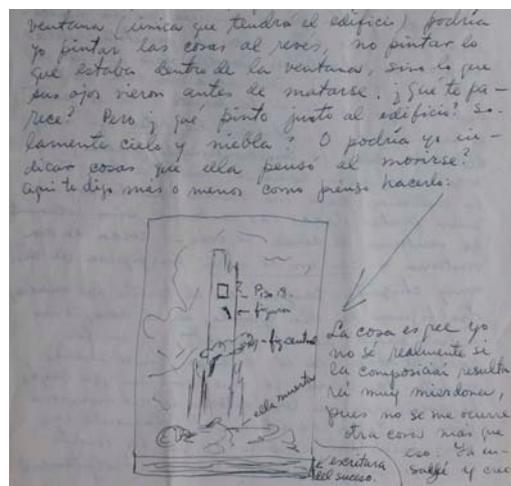
Fig. 31 “No soy pintora ni un carajo”

Fragmento: Descripción de retablo

la co sa es que yo no sé realmen- te si la com po si ción se sul ta rá muy mierdo na ya sa bes có mo soy yo no

soy pin to ra ni un ca - ra jo no sé na da y la gen- te cree que di bu jo muy bien y no sa ben los pe dos que me cues ta

Llena de palabras altisonantes y en un registro medio que permite un tratamiento de la voz mucho más libre, muy al estilo cabaret, el personaje dirige su enojo e inseguridades directamente al público, como si necesitara revelarle al mundo la gran estafa que siente que es su propio arte. En general, toda la escena suele resultar muy cómica, pues muestra a una Frida burlándose de sí misma pero sin una pizca de autocompasión. La ironía del texto está subrayada musicalmente por un continuo de pizzicatos en las cuerdas que le dan al aria un tono muy rítmico y popular (segunda parte del fragmento, en $\frac{3}{4}$).



Carta de Frida a Diego con un boceto del cuadro “Retablo de Dorothy Hale”

La escena (abajo, derecha) hace un guiño al cuadro “El sueño (la cama)” (Abajo, izquierda), que muestra a Frida dormida mientras la muerte pende sobre ella. En la obra, Frida canta en su tina mientras la figura de la muerte se suspende amenazante mediante dos argollas que cuelgan del techo. Como ocurre a menudo en este montaje, la carta original de Frida se proyecta sobre el fondo blanco del escenario.



Escena de la ópera, con la muerte suspendida sobre la tina donde yace Frida. La carta está proyectada al fondo.



El sueño (la cama) 1940

Hacia el final del aria, tanto la voz -en un registro más grave- como la orquestación -que presenta una línea sostenida en los bajos- adquieren un tono más solemne que responde a la seriedad del contenido que expresan: “Tú eres el único en el mundo, que sabe la clase de mula que soy y por qué me cuesta tanto pintar.” Con este grito de auxilio, Frida se expone aquí no sólo ante Diego, su amante, sino también y más importante, ante el venerado pintor, mostrando la vulnerabilidad y la naturaleza contradictoria del personaje.

Fig. 32

Fragmento 3: Descripción de retablo

Voice

Tu e - res el ú - ni - co en el mun - do que sa - be la cla - se de mu - la que

Piano

soy y por qué me cues - ta tan - to pin - tar.

A diferencia de esta confesión íntima que Frida le hace a Diego, el contenido de la carta sobre la pintura *Las dos Fridas* tiene un tono un poco más serio y profesional. La carta es una respuesta al editor de la revista *Hoy*, que al parecer le pide a Frida hablar sobre sus motivaciones que la llevaron a pintar su más célebre cuadro. El aria comienza con la dedicatoria “Estimado señor Manrique” expresada con la voz hablada, para subrayar una vez más, el carácter epistolar de la pieza. Este recurso de la voz hablado o susurrada se usa varias veces, sobre todo donde el discurso se vuelve más explicativo. Los saltos en el registro y la escritura silábica en la línea vocal sugieren quizás la dificultad que implica explicar las motivaciones del propio quehacer artístico y la necesidad de detenerse a pensar cada frase que se va a enunciar. A pesar de tratarse de una carta formal, la interpretación que da Frida de su propio cuadro es muy reveladora:

Fig. 33 Aria “Las dos Fridas”

Fragmentos del aria de "Las dos Fridas"

y el interés en publicar en la revista *Hoy*
mi cuadro "Las dos Fridas"

Voz hablada: Estimado señor Manrique:

Voice

Le a-gra-dez-co mu-cho su a-ma-bi-li-dad

con to-do gus-to tra-ta-ré de-de-cir-le en po-cas pa-la-bras el pro-ce-so que pien-so se de-sa-rro-lló

den-tro de mí pa-ra pin-tar es-te cua-dro

he-cho de ha-ber-me pin-ta-do dos ve-ces juz-go que no es

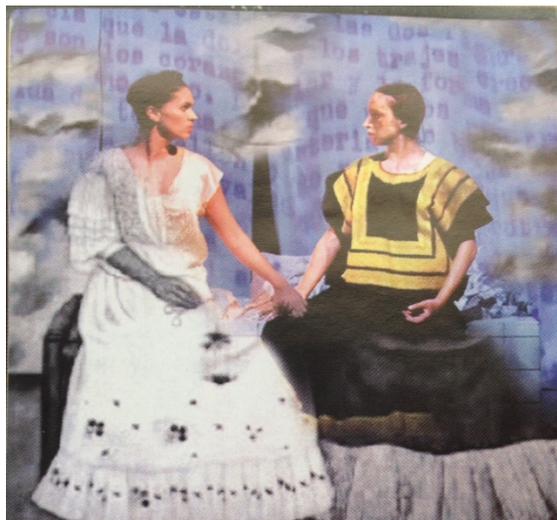
si-no la re-pre-sen-ta-ción de la so-le-dad

es de-cir re-cu-rrí-a mi mis-ma bus-can-do mi pro-pia a-yu-da.

Frida plantea aquí una noción de la soledad como un estado de desdoblamiento que permite al individuo estar consigo mismo y comprenderse:

El hecho de haberme pintado dos veces no es sino la representación de la soledad. Es decir, recurrí a mí misma buscando mi propia ayuda. Por esa razón, las dos figuras se dan la mano.

La imagen de tenderse la mano a uno mismo es iluminadora. Aún en soledad, parecería decir Frida, uno siempre está acompañado, ya sea por la imaginación, las ideas o en su caso, su gran amor a la pintura. Al recrear el cuadro con la carta proyectada en el trasfondo, la escena permite que la audiencia tenga la sensación de que el canto emerge directamente de la pintura; de que es la propia voz de Frida la que sale del cuadro y se explica a sí misma.

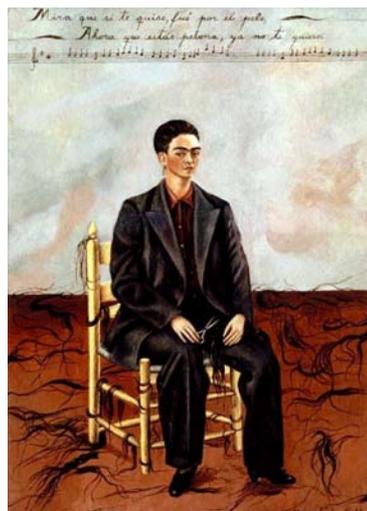


Collage del cuadro y la escena *Las dos Fridas*. Arte: Beatriz Morales

Ambas cartas expresan una voz racional, más que emotiva. Frida habla aquí, no de sus sentimientos, sino de sus ideas sobre el arte y por consiguiente, sobre la concepción que ella tiene de sí misma como mujer y como artista. De manera similar a lo que ocurre con *Émilie*, hay aquí una construcción de una subjetividad autorreflexiva muy clara, donde una variedad de voces –literarias y musicales– contribuyen a la construcción de un personaje complejo en su ser de mujer, amante, pensadora y artista.

f. Voz y autobiografía: *Mira que si te quise fue por el pelo*

Esta escena toma una breve canción popular que sirve de epígrafe del cuadro “Autorretrato con pelo corto” (1940), el primero que Frida pinta después de su divorcio con Diego. Vestida de hombre y tijeras en mano, aparece sentada en una silla con el pelo corto y los cabellos regados por el piso, como invirtiendo su sexualidad. La melodía es muy sencilla y aparece acompañada de la letra, que hace eco de la voz de su amante cruel: “Dicen que si te quise fue por el pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero.” Dado que se trata de una representación muy íntima, -Frida parece desesperada, deprimida, encerrada en su estudio cortándose el pelo, deseando que nadie la moleste- usamos la voz a capella: una voz que a la vez de mostrarse vulnerable sin el cobijo de la orquesta, se alce desafiante en la soledad del escenario hasta la última butaca. La canción se repite varias veces de manera libre y hacia el final la acompaña la misma melodía desfasada en una tímida caja de música con cinta perforada, como evocando la nostalgia de los organilleros en las viejas plazas mexicanas.⁷⁰



⁷⁰ Usamos aquí una caja de música que utiliza el mismo principio de las pianolas con los rollos de cinta perforada popularizadas en la música contemporánea por el compositor estadounidense Conlon Nancarrow (1912 -1997). Para nuestro montaje se eligió una versión pequeña, que en lugar de un teclado tiene una manivela.

La canción no estaba en la partitura original, sino que la agregamos para la última puesta en escena del Teatro de la Ciudad.⁷¹ Como es común en los procesos teatrales, durante el montaje habíamos hecho varios ejercicios de improvisación y construcción de personaje. Al explorar mi propia relación emotiva con la figura de Frida, la memoria de este cuadro emergió con mucha fuerza, como una imagen del pasado que de pronto cobra vida bajo una luz distinta. Descubrí que para permitir que el personaje hablara con verdad, tenía que estar dispuesta a mirarme a mí misma en el espejo y hablar a través de ella, es decir, poner a disposición del personaje no sólo mi cuerpo y mi voz, sino también mi propia biografía. Así, mi experiencia de pérdida se convirtió en una parte esencial de la historia emocional del personaje. La voz de Frida se convirtió en mi propia voz.

Al fusionar mi voz con la del personaje, la idea era que estas voces se articularan por un yo lírico en un proceso declaradamente auto-referencial pero, al mismo tiempo, general, universal; es decir, que enunciaran un sufrimiento que no fuera ni el mío ni el del personaje, sino que participara de una idea o noción más general, la del dolor o sufrimiento femenino o inclusive, humano. En cierto sentido, la intención era quizás similar a lo que ocurre en el propio cuadro de Frida. Según sugiere Araceli Rico en su *Fantasía de un cuerpo herido*, la rebeldía y el rechazo al abandono que expresa esta imagen no se reduce a la autobiografía de la pintora, sino que se extiende a una concepción de la subjetividad femenina que va más allá de ella:

Sí, cortarse el cabello, pero cortar también todo indicio de espera, de pasividad, y revelarse con pincel en mano contra el viejo mito que condiciona a la mujer a permanecer en el anonimato y en el olvido. Frida Kahlo, así como Leonora Carrington y tantas otras mujeres pintoras, buscan frente a sus telas, como si fueran un espejo donde se reflejaran, su ser de

⁷¹ Es por eso que no aparece en el CD pero sí en la versión filmada del Canal 22.

artista al mismo tiempo que se afina, y sale a la superficie con más claridad su devenir de mujeres. La creación, afirma Leonor Fini, es una clara forma de inadaptación a la realidad, de rebeldía, de protesta. Pintar es una rara operación, casi un exorcismo.(Rico, 1987: 66-68)

Cantar ópera, podríamos decir aquí, es una extraña operación y reencarnar a Frida en su ejercicio autobiográfico fue en definitiva un acto de exorcismo personal. Mi abandono y desesperación se convirtieron en los suyos. Al cortar su cabello, yo sanaba las heridas del pasado y cancelaba las falsas expectativas. Con la fuerza de la palabra cantada alzamos la voz y pusimos fin a la espera; no sólo a la suya o a la mía, sino a la de muchas otras mujeres que nos precedían. El espejo de Frida en la soledad del escenario reflejó entonces una subjetividad herida, parte suya, parte mía, anónima o histórica, real o ficticia, pero de cualquier forma, de algún modo, genuina.

≈ *Interludio 3: La voz del intérprete* ≈

El performance/interpretación musical no existe para presentar obras musicales, sino que, por el contrario, las obras musicales existen para darles a los intérpretes algo que tocar.

Christopher Small, *Musicking*

¿Qué hace una mujer sola y encerrada cantando ópera? ¿Quiénes son, quiénes somos estas mujeres que encarnamos los monodramas y rehuimos los espacios de la ópera institucional? ¿De dónde viene esa necesidad de deconstruir la propia voz y someterla a ejercicios diversos que la sacan de la tradición y a la vez la aíslan del mundo exterior? ¿Por qué cantar así de extraño, con una voz que se sitúa al borde de lo irreal y que se convierte en una exageración llevada al absurdo? ¿Cuál es la necesidad de adoptar otras voces y mezclarlas con la nuestra?

La experiencia escénica nos permite entrar en la vida de los otros y vivir otras vidas, habitar otras pieles, otras voces, explorar emociones ajenas a las cotidianas y vivir, aunque sea por un breve lapso de tiempo, experiencias distintas a nuestra vida cotidiana. Estas experiencias nos abren la puerta a vivencias fuera de la uniformidad de las horas, nos transforman y nos permiten ver el mundo con otros ojos. Y aunque esto podría decirse también de otras experiencias como la lectura, lo peculiar de la interpretación vocal en escena es que nos permite no sólo imaginar diferentes experiencias, sino sentirlas, experimentarlas y expresarlas en carne propia. En el monodrama, la persona deviene personaje, el cuerpo y la voz del *yo* deviene cuerpo y voz del *otro*; los intérpretes transitamos entre diversas identidades y nos exponemos a nosotros mismos y a nuestro propio cuerpo como un espacio de significación.

La voces del monodrama se articulan así por un *yo* lírico en un proceso declaradamente auto-referencial. Este *yo* encarnado en la cantante, expresa el *yo* de la escritora y quizás también, a través de la música, el *yo* de la compositora y a través de la escena, el *yo* de la directora. Ese *yo* que canta refleja una vida articulada a través de muchas vidas, las de todas las creadoras y sus voces –unas ocultas, otras declaradas – a las que incita la obra.

Finale: Subjetividades fragmentadas

*La historia de mi vida no existe. Eso no existe.
Nunca hay centro. Ni camino, ni línea. Hay
vastos pasajes donde se sugiere que hubo
alguien. No es cierto, no hubo nadie.*

Marguerite Duras, *El amante*

Al abarcar diversos momentos del siglo XX y de los inicios del XXI, los cinco monodramas que retoma esta investigación presentan sujetos femeninos que responden a una noción de la identidad personal dividida y contradictoria. Estas subjetividades parecerían corresponder a una naturaleza no necesariamente femenina sino humana; a una visión contemporánea del yo que presenta al sujeto moderno como heterogéneo y fragmentado, cifrado por una profunda consciencia de su propia soledad.

Ya sea a través del monólogo interior o flujo de consciencia, la voz del yo lírico del diario íntimo, la voz epistolar que evoca presencias y se sabe diferida y la voz en el teléfono -una voz que se sabe escuchada, que puede hablar con verdad, pero también mentir-, estas voces femeninas establecen un diálogo (en soledad) consigo mismas, pero también, con el mundo exterior. Por medio del registro operístico o popular de la voz hablada, susurrada o incluso modificada y multiplicada con efectos electrónicos, estas “exaltaciones exaltadas” se embarcan en un juego temporal que se debate entre el pasado y el futuro, en ese eterno presente que es la escena.

5.1 Espacios contenidos

La construcción de estos sujetos cantantes a través de un desdoblamiento de la voz precisa de condiciones espaciales y psicológicas muy particulares. En

primer término, el espacio suele ser un espacio cerrado, contenido. Desde el encierro del cuarto, el baño y el estudio o la abismal apertura contenida del bosque nocturno o el mismo tópico del escenario, la soledad de estas mujeres transcurre de maneras muy particulares y se delinea con distintos significados. Estos lugares de soledad, como diría Gaston Bachelard en su *Poética del espacio*, nunca son casuales:

Para el conocimiento de la intimidad, más que la determinación de las fechas, es más urgente la locación en los espacios. El psicoanálisis sitúa con excesiva frecuencia las pasiones “en el siglo”. De hecho, las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad, el ser apasionado prepara sus explosiones y sus proezas. Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son imborrables en nosotros. (...) Estos espacios de soledad son constitutivos. (Bachelard, 2011: 32)

En *Erwartung*, el personaje central *Die Frau -La Mujer-* se encuentra en la oscuridad de la noche, del bosque o en su propia pesadilla. *Yo sola en las sofocantes sombras*, parecería repetirse esta mujer sin cesar. En *La voix humaine, Elle -Ella-* está en su recámara, que es también una metáfora de su propia neurosis. *Cathy* está sola en un escenario, que es su propia memoria y su mundo interior. *Émilie du Chatelet* está representada en su estudio, en sus reflexiones científicas y existenciales. Y Frida Kahlo aparece en su baño, en sus deseos, sus pensamientos, en su fantasía. Todas ellas se encuentran, en cierto sentido, embarcadas en un diálogo interior, enfrentándose a sí mismas, a sus emociones y sus miedos más profundos.

En todos los casos, la textura instrumental parecería constituir el tiempo y el espacio, o quizás, el *afuera* y el *adentro*: los sonidos de la orquesta encarnan la noche, el bosque y la pesadilla de *Erwartung*, pero también los propios miedos de *la mujer*; son el teléfono que irrumpe en *La voix humaine* y ante todo, aquel

interlocutor ausente con el que habla *Elle*. Es el laboratorio y la memoria de *Émilie* y la imaginación, el humor y el colorido de la pintora en *Las cartas de Frida*. Así, la presencia invisible de la orquesta parecería brindar la certeza de que hay un mundo *más allá* de esa voz solitaria, un universo más amplio que aunque muchas veces no se ve, puede adivinarse, intuirse y ante todo, escucharse y sentirse con toda claridad.

5.2 La soledad como estado constitutivo del sujeto

A pesar de la extraña presencia-ausencia de la orquesta, que en términos musicales *acompaña* a las protagonistas, haciendo a veces de interlocutor y a veces de atmósfera, los personajes centrales del monodrama están, al final del día, solos en el escenario. Esta soledad parecería ser una condición psíquica necesaria para la constitución del sujeto. Sin embargo, se trata en todos los casos de soledades muy distintas. Las protagonistas anónimas de los dos monodramas de la primera mitad del siglo XX, *Die Frau* y *Elle*, se encuentran en un estado de desolación. No logran reconocerse a sí mismas, se lamentan de manera incesante de su situación y se miran a un espejo vacío, incorrecto, alucinatorio. *Die Frau* mira continuamente a la luna, que antes “brillaba tanto y ahora está en su ocaso” y le atribuye sus peores pesadillas. *Elle* se mira al espejo de su baño y sólo logra contemplar su propio fantasma. Ambas mujeres se ven al espejo – ese extraño objeto del inconsciente - sólo para confirmar sus miedos, para reflejarse a sí mismas solas, abandonadas, viejas, con una existencia cuyo sentido último no pasa por ellas mismas, sino por la ausencia del otro. En ningún momento logra ver su verdadera cara, es decir, esa cara *genuina* que es la propia identidad, la propia subjetividad y a la que alude Idea Vilariño en su poema:

Cuando compre un espejo para el baño,
voy a verme la cara,
voy a verme,
pues qué otra manera hay, decíme
que otra manera de saber quién soy...

Al diferencia de Idea, que añora mirarse a sí misma para descubrir la esencia de su propia existencia, estas mujeres se miran al espejo –real o metafórico- sólo para confirmar sus propios miedos, para reflejarse a sí mismas solas, abandonadas, viejas, con una existencia cuyo sentido último no pasa por ellas mismas, sino por la ausencia del otro.

Es interesante notar que el espejo, objeto que concilia tanto el espacio físico como el psicológico, está muy presente tanto en *La voix humaine* como en *Las cartas de Frida*, pero de maneras muy distintas. En *La voix* se presenta como un objeto temible, que confronta al personaje con sus miedos más profundos. En la puesta en escena de *Las cartas de Frida*, en cambio, el espejo –uno antiguo, portátil- es un objeto por sí mismo bello, gracias al cual Frida puede verse, conocerse y retratarse a sí misma. *Die Frau*, en cambio, a falta de espejo se refleja en la luna, la cual sólo le da ansiedad y le revela sus miedos.

La tragedia de las dos mujeres anónimas está sin embargo, escrita desde un principio: al no tener nombre, *un nombre propio y verdadero*, como diría Morábito,⁷² estas dos mujeres anónimas parecerían estar condenadas a una existencia sin esencia. Aunque ni *Elle* ni *Die Frau* logran mirar hacia dentro, hacia sí mismas, tampoco miran hacia fuera. A pesar de que giran alrededor de otro y se definen a sí mismas a través de algo que va más allá de ellas, sin obtener una certeza de su existencia, tampoco logran mirar afuera, hacia el mundo externo que

⁷² Del poema *Mudanzas*, del libro *Lotes Baldíos*, cuyos últimos versos son: *Hasta que un día, sin una gota de humedad, se bajan del columpio hacia sí mismos, hacia su nombre propio y verdadero. Hacia su muerte todavía lejana.*

podría ofrecerles esa certeza que tanto anhelan. Porque finalmente, en esa enorme noche solitaria que las abruma a ambas podrían encontrar, en lugar de ese gran vacío, en la clave de su salvación, como sugiere Octavio Paz en su poema –y que he intervenido ligeramente para interpretar su sentido en relación a la voz femenina:

Hermandad

*Soy ~~hombre~~-mujer, duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba
las estrellas escriben.
Sin entender, comprendo.
Yo también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me ~~deletrea~~-canta*

Estas mujeres anónimas carecen de hermandad, de un sentido de pertenencia a algún lugar, gremio o familia. Se abruma con la soledad y el abandono; la inmensa magnitud del vacío las apabulla y las deja inmóviles, sin posibilidad de acción. Se hunden en su tragedia personal, en ese punto y aparte de la primera línea, sin darse cuenta de que el poema apenas ha comenzado. *Soy mujer, duro poco y es enorme la noche*, parecen repetirse sin cesar. Pero no pasan de ahí. El miedo a esa inmensidad de la noche, del vacío y el dolor del abandono las tiene sumidas en la completa oscuridad.

No intuyen ese sentido de la vida humana –casi cósmico, me atrevería a decir- que yace en el mero hecho de existir y contemplar a la naturaleza o, en caso de estas divas, en el sonido de sus voces al cantar. Si miraran hacia fuera, hacia el universo, hacia las estrellas, su tragedia personal probablemente cobraría dimensiones menos dramáticas. Esto lo sabe bien Émilie. En medio de su propia tragedia, su miedo a la muerte, se planta al lado de su telescopio y mira hacia las estrellas, discurre sobre la naturaleza del fuego, de los rayos del sol, de la luna y de

la felicidad. La salvación de Émilie es su curiosidad por el mundo exterior, su anhelo de conocimiento.

En cambio Cathy, este extraño persona-personaje parece encontrarse a medio camino entre la desolación y la soledad meditada. Al comienzo parece desbordada, irreflexiva, pero poco a poco se escucha también una voz desde la reflexión. Cathy concibe la vida como un teatro, en donde cada uno quiere tener el papel principal. La soledad se aborda desde una perspectiva teórica, como un estado constitutivo del ser humano, donde es importante

no hacerse ilusiones, ni siquiera cuando sueñas, ni siquiera esta noche, con todos ustedes –refiriéndose a la audiencia- pretendiendo no estar solos, pretendiendo que todos tienen el papel principal –quizás lo tengan.

Frida por su parte se regocija mirándose al espejo y se pinta a sí misma dándose la mano, haciendo de la soledad un espacio para la introspección y el autoconocimiento, esenciales quizás para conseguir la propia autonomía.

A diferencia de las protagonistas de *Erwartung* y *La voix humaine*, cuyos destinos desoladores se ven determinados por la tragedia y el abandono, las tres mujeres con nombre, Cathy, Émilie y Frida, a pesar de también haber sido abandonadas, son mujeres con una vida propia, independientes, creadoras, cuyo eje son ellas mismas y el universo que las rodea. Sus contradicciones muestran diversos aspectos de lo humano y exhiben figuras más complejas que sus antecesoras. Pero ya sea en su heteronomía o su autonomía, en su absoluta desolación o en el mayor esplendor de su genio creador, el hilo unificador de todos estos personajes yace en la fuerza de sus voces al cantar.

5.3 Identidades y voces nómadas

En Canción metafísica. Un ensayo sobre ópera, Gary Tomlinson afirma que “la función de la voz operística manifiesta expresamente concepciones actuales sobre el sujeto humano y pone a los escuchas en contacto con lo invisible, con la esfera super-sensorial” (Tomlinson, 1999: IX). A diferencia del carácter sagrado y místico que este autor le atribuye acertadamente a las voces de la ópera tradicional, las voces de los cinco monodramas que hemos explorado hasta ahora parecerían revelar en justamente con lo contrario: la intrínseca y profana fragmentación de la subjetividad humana.

Desde el aspecto formal, es interesante notar que a excepción de *Erwartung*, el resto de los monodramas que presenta esta investigación están dedicados a cantantes con las que los y las compositoras tenían una relación cercana. Aquí, a diferencia de la mayoría de las óperas, son las mujeres reales –sus particulares voces, pero también sus cuerpos, sus personalidades, sus presencias- las que no sólo incitan, sino también conforman la particular escritura de las obras. No es casual entonces que, a nivel vocal, los resultados sean sorprendentemente similares. Todas estas obras parecen estar escritas para voces que habitan en la frontera entre soprano y mezzosoprano; es decir, voces que parecieran no encajar claramente dentro de aquello que en términos operísticos se denomina “Fach” y que refiere a un sistema de clasificación de acuerdo a la tesitura, peso y color de la voz. A nivel narrativo, la elección de escribir para una voz en el umbral marca una distancia con respecto a los estereotipos de la tradición operística, donde la soprano suele retratar a la joven ingenua que cae en desgracia por ceder a sus pasiones y la mezzosoprano da voz a la mujer racional, fría y calculadora, que aparece siempre en unos de dos extremos: ya sea como *femme fatal* o como la fiel

compañera de la heroína –siempre la soprano- que no puede aspirar a un drama propio. A diferencia de estos tratamientos “clásicos” de la voz en la ópera, estos monodramas crean voces que podríamos calificar como “nómadas”: se trata de voces que no fijan su residencia en un solo género, sino que transitan con libertad por diversos intersticios y entrecruzamientos de las disciplinas, géneros y escuelas vocales y cuya constante exploración y diálogo cuestiona los usos establecidos. No sorprende entonces que estas voces que emanan de sujetos particulares y reales se resisten a las identidades fijas y retraten a mujeres mucho más complejas y más cercanas a la realidad que las que emanan de la clasificación o el estereotipo.

Estas voces huidizas conforman un tipo de narración episódica que corresponde a una visión de la vida y la subjetividad humanas como inevitablemente fragmentarias. A diferencia de las tramas lineales que suelen ofrecer las óperas tradicionales, estas voces nómadas del monodrama parecerían atender a la necesidad de exaltar la absoluta discontinuidad de lo real. En lugar de ofrecer la ilusión retórica de un relato coherente, expresan una realidad aleatoria e imprevista, llena de elementos yuxtapuestos sin aparente razón, tan contradictoria y privada de significación que al final resulta quizás más sorprendente y maravillosa.

Coda

*De lo que no se puede hablar, más vale ~~callar~~ cantar.*⁷³

¿Qué hace una cantante contemporánea sola y encerrada escribiendo una tesis doctoral? ¿Quiénes son, quiénes somos estos intérpretes repentinamente transmutados en teóricos y orillados a escribir páginas y páginas de supuesta erudición especulativa, en el vano afán de encontrar un espacio dentro del ámbito académico-institucional? ¿De dónde viene esa necesidad de *escribir* la voz, en lugar –o debería decir, además- de *cantarla*? ¿Y qué tiene todo esto que ver con la construcción de la propia identidad o la subjetividad?

Diálogos en soledad. Un monodrama, es mi intento de reflexionar en torno a estas preguntas y de ofrecer una suerte de conclusión cantada a esta investigación. Este monodrama para voz femenina, piano y sombras es *una historia hecha de restos de historias*⁷⁴, no sólo de los cinco monodramas que nos conciernen, sino también de fuentes muy disímiles como mi propio diario y el manuscrito que el lector ahora tiene en sus manos. La trama presenta a una mujer encerrada en su estudio durante el curso de varios días, semanas, años. En este espacio, la protagonista vocaliza, canta, hace yoga, toca el piano, habla por teléfono, lleva un diario y ante todo, escribe una tesis. La escritura de la tesis –lo único estable en la caótica y cambiante vida de la mujer- se convierte en una obsesión tal, que la protagonista ya no distingue entre realidad y ficción; su propia vida comienza a mezclarse con las trágicas historias de las mujeres de su investigación.

⁷³ “Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man ~~schweigen~~ singen.” Célebre frase final (intervenida) del *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein.

⁷⁴ Las notas al programa del espectáculo presentan unos fragmentos, también intervenidos, del libro *Un soplo de vida* de Clarice Lispector que explican un poco la naturaleza de esta obra: “Esta es una historia hecha de restos de historias. Se trata de retratar rápidas vislumbres, facetas de momentos de vida. (Ocurre que en el vislumbre está a veces la esencia de las cosas.) Mi vida está hecha de fragmentos y así ocurre con la vida de los personajes.” (Lispector, 1999: 13-21)

Por medio de una puesta en escena que postula al género del monodrama como un sitio idóneo para el estudio de la subjetividad y como un laboratorio perfecto para ejercitar la voz en sus múltiples facetas del canto, este *performance* pretende ser una defensa escénica de esta tesis. Al construir una historia centrada en el inverosímil personaje de una cantante de ópera que escribe una tesis doctoral, mi idea fue mostrar de manera lúdica las exigencias a las que se enfrenta un intérprete contemporáneo en la academia y al mismo tiempo, proponer un ejemplo de lo que podría ser una “investigación artística” en el campo de la interpretación musical. No obstante y a pesar de la ironía con la que se trata al *tortuoso* proceso de escritura de la tesis, este trabajo no pretende en absoluto desdeñar la investigación en torno al quehacer artístico. Muy por el contrario. Además de cantar, me parece crucial *pensar, leer y escribir* en torno a la voz. Sin embargo, ¿por qué la reflexión rigurosa ha de privilegiar un rígido y muchas veces árido formato de tesis, cuando una investigación de este tipo reclama otro tipo de manifestaciones que vayan más acorde con su naturaleza? ¿De dónde surge la creencia en la primacía de la palabra escrita y la nota al pie, sobre la palabra cantada, actuada, sublimada a través de la música y la escena? ¿No es acaso la creación artística también siempre un producto de la investigación? Dada la tendencia a privilegiar el formato de tesis dentro del ámbito musical académico, este monodrama es también un intento por defender la creación artística como producto de la investigación⁷⁵.

⁷⁵ Mi idea con esto es invitar a la reflexión y repensar la estrecha noción de “investigación” que impera en la academia musical, sobre todo para los intérpretes y creadores. Como afirman Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal en su libro *Investigación artística en música*: “La investigación artística está llamada a crear un nuevo perfil de músico que no puede sustituir de golpe a los tradicionales ni pretender ser mejor. Es un perfil simplemente diferente y con habilidades específicas. Consideramos importante que la investigación artística sea una alternativa entre otras y (...) que comparta espacio con actividades tradicionales del conservatorio o con la investigación

Pero más allá de la discusión sobre la viabilidad o no de una investigación artística, la representación de estos *Diálogos en soledad* constituye, ante todo, mi intento de *expresar* a través de la escena, aquello que no se alcanza a *explicar* en un estudio de esta naturaleza mediante la palabra escrita: el misterioso y extraordinario poder de la voz cantada.

La puesta en abismo de una tesis doctoral

La puesta en escena de este monodrama nos sumerge inmediatamente en un espacio íntimo cubierto de piso a techo por una gran tela roja, que por momentos evoca el interior de una garganta gigante. Al centro de este hay un escritorio con una computadora, libros, papeles apilados, un termo de café y una taza; a un lado, un sillón, una mesita de noche con la partitura de *La voix humaine* de Poulenc, una lámpara y un teléfono fijo; del otro lado, un piano rojo que se confunde con la tela y sobre el que yace una vieja máquina de escribir. Arriba de este, suspendido en el aire, pende un espejo en forma de abanico. Al fondo, detrás de la inmensa tela transparente, se deja entrever la figura del pianista sentado a un piano de cola. Este rojo universo contenido se convierte en el curso de la representación en una ventana hacia la mente de la protagonista, donde afloran imágenes que encarnan algunas de sus fantasías más enloquecidas.

La obra comienza con la tesista somnolienta narrando al compás de la música de Schoenberg (*Erwartung*) lo que parecería ser una pesadilla. Después de unos minutos de este canto sonámbulo, la mujer se despierta, sólo para darse cuenta de que se ha quedado dormida en el sillón de su estudio. Se incorpora, mira su computadora encendida y resignada, regresa a su escritorio. Se sirve una taza

académica habitual y debemos asumir que no todos quieren o pueden integrarse a ella.”(López Cano y San Cristóbal, 2014: 17, 18)

de café y se pone a escribir su tesis. En un ejercicio de meta-reflexión, la mujer se escribe/canta a sí misma y se revela como persona-personaje de su propio monodrama:

El panorama musical del siglo XX y de los comienzos del XXI ha sido testigo de la proliferación de un género intimista de expresión escénica que presenta a un solo personaje dialogando consigo mismo. Ópera para una sola voz, representación para un único actor, el monodrama exhibe un universo contenido donde la protagonista, sabiéndose sola y fuera del alcance del mundo exterior, se repliega hacia dentro, hacia sus profundidades, su psicología, su fantasía, para desdoblarse ante el espejo e incursionar en un monólogo interior. (Véase este manuscrito, p. 16)⁷⁶

Así da inicio este drama –y esta tesis- en el que la reflexión teórica alterna con la enunciación operística. A través de fragmentos de monodramas contemporáneos y también de una un tanto irreverente de-construcción de algunas célebres arias del repertorio clásico, la protagonista va tejiendo el hilo de la narración. Además de la escritura y el canto, hay en esta historia un tercer recurso que hace de esta dramaturgia una muy personal: la grabación de un diario íntimo en primera persona que la protagonista lleva a cabo en su teléfono celular. Aquí, la mujer describe sus estados de ánimo y sus deseos⁷⁷, a la vez que reflexiona sobre la academia⁷⁸ y se interpela a sí misma como personaje en escena, al preguntarse: “¿qué hace una mujer sola y encerrada cantando ópera?” La voz oscila entre el lenguaje hablado, recitado y cantado, pero conforme avanza el drama, el canto no se restringe al operístico, sino que también ensaya otros registros: por momentos, la mujer improvisa en el piano canciones sobre pasajes de libros que

⁷⁶ En lo sucesivo, las citas a números de página corresponden a este manuscrito, a menos que se indique lo contrario.

⁷⁷ “Ann Arbor, 2006: Ya tomé la decisión: voy a dejar el doctorado para dedicarme a cantar” o “Ya me cansé de escribir sobre mujeres abandonadas. Quiero conocer a un hombre muy guapo”. (p 174)

⁷⁸ “Miércoles 20 de septiembre, 2014: Qué afán ese de citar y justificar? Como si la cultura no estuviera construida sobre siglos y siglos de plagios y mentiras. (Y sin embargo, la orfandad institucional me causa mucha ansiedad.)” (p. 172)

tiene en sus estudio⁷⁹; a esto le siguen desvaríos sobre sus canciones de pop y de cabaret favoritas o incluso, en su desesperación, torna su máquina de escribir en instrumento musical y expresa algunas de sus frustraciones más profundas.⁸⁰ En medio de todo esto, figura del doble como presentimiento de la existencia de otros mundos posibles emerge de pronto de la nada, solo para esfumarse rápidamente al compás del *Doppelgänger* de Schubert.

Todo esto se ve constantemente interrumpido por el teléfono que como en *La voix humana*, irrumpe en la soledad de la protagonista. Pero a diferencia del monodrama de Poulenc, donde impera el deseo de aferrarse a cualquier tipo de comunicación con el afuera, aquí las inesperadas llamadas simbolizan la incómoda y a veces terrible intrusión del mundo exterior.⁸¹ Por último, la ilusión óptica que crea la iluminación y que hace que el pianista aparezca y desaparezca misteriosamente detrás de la transparencia roja de la tela, responde a la necesidad de mantener aislada a la protagonista. Más aún, este aparecer y desaparecer del pianista es un intento escénico por ilustrar la naturaleza misma del

⁷⁹ Por ejemplo, la canción "No sabemos nada" está basada en las célebres palabras iniciales del *Fausto* de Goethe, donde el protagonista se queja amargamente de la inutilidad de sus esfuerzos por comprender el mundo. La voz femenina de la protagonista se apropia de una voz tradicionalmente masculina y la hace suya: ¡Ay de mí! He estudiado filosofía, derecho y medicina... y ahora estoy aquí, pobre loca, y sé lo mismo que sabía antes de empezar. Tengo maestría y ya casi doctorado y ya voy por el décimo año... y veo que no podemos saber nada. ¡Esto me rompe el corazón!" (Goethe, 1986: 13) La traducción libre es mía. El fragmento en alemán se encuentran en el libreto (véase pp. 170-182 de esta tesis) Otro ejemplo es la canción basada en una cita de la musicóloga y feminista Catherine Clement, donde sostiene que las mujeres son continuamente victimizadas en la ópera: "Women like me, from an earlier time, come in procession so your death at least will be triumphant. In dirty rags, in court robes, in an empress rag, dressed like a geisha, for innocent colonialists, you dance when you have been stabbed. You succumb to a princely kiss; you cry out so far your voice cannot help but fail you..." (Clement, 1988: 11). Esta canción se canta en un tono tragicómico al compás de la música de Scarlatti, Wagner y Puccini, donde la música en el piano pretende ilustrar diversos momentos en la historia de la ópera, mientras al fondo de la escena desfilan unas figuras ataviadas de Divas matándose y muriendo lentamente al cantar sus más trágicas melodías.

⁸⁰ "En realidad, esto del doctorado no es más una excusa para armarme una vida porque la mía está rota... (p. 173)

⁸¹ Como subraya Dorte Jansen, la convivencia de diversas tecnologías, hace de este un espacio donde conviven los tiempos: "un celular al lado del teléfono fijo, la computadora, el skype contrastan con la máquina de escribir; y la grabadora, innovación tecnológica que sustituye el papel." (Jansen, 2015)

acompañamiento musical en el género del monodrama: la presencia-ausencia de la música que “está” y “no está”; que acompaña, envuelve, soporta e incluso dialoga con la voz, pero siempre desde una lejanía que permita esa condición tan necesaria para la introspección y el pensamiento meditado del personaje central: la soledad.

Las continuas oscilaciones en el registro vocal se presentan a lo largo de la representación en forma de diversos géneros musicales. Esto responde no sólo a los desvaríos inherentes al prolongado encierro de la mujer, sino también y ante todo, a una incesante búsqueda de la propia subjetividad, que se traduce aquí en un cuestionamiento profesional y vocacional de la intérprete. La incertidumbre de la protagonista tanto en torno a su oficio – ser académica, escritora o cantante- como respecto a la naturaleza de su voz –ser soprano, mezzo, cantante clásica o popular-, revelan una idea híbrida y cambiante de la identidad personal, que bien podría expresarse con la noción de “voz nómada”. Esta noción que introduje hacia el final de este manuscrito es difícil de aprehender con palabras, pues parecería que no es sino hasta la puesta en voz, cuerpo y escena que este *nomadismo* revela su verdadera naturaleza. No obstante, he intentado acercarme a ella a partir de mi propia experiencia:

He reflexionado mucho sobre las voces y de cómo en la tradición operística y del canto llamado *clásico* se suele tratar de definir las y delimitarlas cuidadosamente. Pero creo que hay voces —¿o quizás todas en algún momento?— que se resisten a estas clasificaciones y que se hallan en una suerte de umbral. Llevo varios años reflexionando sobre esto en mi práctica cotidiana al cantar y elegir el repertorio; pero siento que mi voz, como muchas otras, no es ni completamente soprano ni completamente mezzo, sino más bien, una *voz nómada*, cuya identidad no es fija ni permanente, pura ni auténtica, sino que se modifica constantemente y que transita de un registro a otro, de un estilo a otro, sin necesidad de arraigarse a una sola tradición.”⁸²

⁸² Esta es parte de la respuesta a una entrevista con el crítico Hugo Roca para la revista *Pro Ópera*, donde me preguntaba sobre la naturaleza de mi voz. (Roca: 2013, 14)

En el caso de este monodrama, la reflexión en torno a esta voz nómada no es exclusivamente en torno a la voz cantada que emana del cuerpo de la cantante en escena, sino a una acepción más amplia de la noción de voz que la entiende como enunciación, como discurso y como sinónimo de aquella maravillosa ficción que llamamos identidad; voz como metáfora de nosotros mismos, como “esa jalea verbal” que se cuestiona, una y otra vez: “¿dónde estoy yo, qué decido?”.⁸³ Al abordar el tratamiento de la voz desde distintos ángulos, tanto desde el canto, como desde la reflexión existencial, la pregunta por la propia subjetividad constituye uno de los cuestionamientos más recurrentes de la puesta en escena –y de esta misma tesis. Como anota la dramaturga y crítica Dorte Jansen, la interrogación por uno mismo se hace palpable no sólo en el texto de este monodrama, sino en un objeto muy simbólico: el espejo.

Un elemento fundamental de la escenografía es el espejo en forma de abanico colgado en el aire del lado derecho. Éste representa el símbolo de la introspección del yo: ¿Quién es este (otro) yo en el espejo? Al mismo tiempo, este funciona como una metáfora de la obra, puesto que refleja el proceso de la composición que es la puesta en abismo de la escritura de una tesis. Desde el título “Diálogos en soledad” la autora plantea la pregunta compleja: ¿con quién platica ese yo solitario en la escena? Más que una risa provocó el decir de la cantante-actriz: “Estoy aquí cantando sola.” Tanto ella como el público saben que se trata sólo de un juego, dado que el teatro es, por excelencia, un lugar del convivio.⁸⁴

La consciencia de esa extraña soledad vigilada tan particular de la escena, así como la función del espejo como metáfora del propio inconsciente -que si recordamos, también juega una función importante en *La voix humaine* y *Las cartas de Frida*-, se anuncian desde el inicio en una de las primeras entradas del diario de la protagonista:

⁸³ Estas palabras del *Manual del distraído* de Alejandro Rossi las cita la protagonista hacia el final de la obra (Vease este manuscrito, p.180)

⁸⁴ Jansen, 2015, manuscrito obtenido de la autora en vías de publicación

El monodrama somos todos frente al espejo. Se trata de un profundo ejercicio de autoengaño: estamos y no estamos solos. Nos duele la soledad y nos encanta.⁸⁵

El desarrollo de la propia identidad que muestran estos *Diálogos en soledad* no es, empero, la sola consecuencia de un ejercicio de introspección, del mirarse a sí misma al espejo; más aún, algunas veces, la inevitable y azarosa irrupción del mundo exterior parecería actuar con más fuerza en la conformación del yo de la protagonista. Así por ejemplo, las dos últimas llamadas que la interrumpen con malas noticias cambian por completo el rumbo del hilo dramático y tienen consecuencias muy profundas en su estado anímico y emocional. Con esto, el monodrama parecería sugerir que la propia subjetividad tiene a veces más que ver con la injerencia de la fortuna –buena o mala- y las decisiones de los otros, que con la propia voluntad.

Pero, aún en la ópera, no todo destino es trágico. Al final de la representación, la protagonista logra enterrar las tragedias, termina su tesis y alza la voz para despedirse del pasado con la famosa aria final de *La Traviata*: *Ah, tutto, tutto, tutto fini!*⁸⁶ El último agudo da paso a la muerte de su agónica vida anterior y cobra la forma de una taza en el piso hecha añicos. Después de contemplar su pasado en ruinas, la protagonista convertida en diva avanza poco a poco hacia el infinito, hasta desaparecer entre las estrellas.

⁸⁵ Véase p. 172 de esta tesis

⁸⁶ *Al fin, todo, todo, todo ha terminado!*



Bibliografía

1. Bibliografía sobre el género del monodrama

Culler, A. Dwight. (1975). "Monodrama and the Dramatic Monologue." *PMLA*, Vol. 90, No. 3.

Dhu McLucas, Anne. (2015). "Monodrama." en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.umich.edu/subscriber/article/grove/music/18976>

Evreinov, Nikolai. (1981). "Introduction to Monodrama" (1909) en Lawrence Senelick (Ed.), *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists: An Anthology*. Austin: University of Texas Press.

Hartnoll, Phyllis (et. al.). (1996). "Monodrama." *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. Oxford University Press. *Oxford Reference*. 2003. Recuperado de <http://www.oxfordreference.com.proxy.lib.umich.edu/view/10.1093/acref/9780192825742.001.0001/acref-9780192825742-e-2100>.

Holmström, Kirsten Gram. (1967). *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants*. Estocolmo: Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB.

Payet, Jessica. (2000). "Dismembering 'expectations': the Modernization of Monodrama in Fin de siècle theatrical arts." En Sarah Hibberd (Ed.), *Melodramatic voices: understanding music drama*. (pp. 137-157). Ashgate Publishing Limited.

_____ (2001). "The musical lineage of monodrama" y "Musical and theatrical influences" en *Seismographic screams: "Erwartung"'s reverberations through twentieth-century culture* (tesis doctoral). Stanford University.

Spencer Golub. (1984). *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation*. Ann Arbor: UMI Research Press.

Taroff, Kurt. (2006) "I know why the crazed kind sings. Monodrama and the voice in Peter Maxwell Davies's Eight Songs for a Mad King." *Modern Mask, A Journal of the Arts*, Vol. 1, No.2), No. 12.

Van der Veen, J. (1955). *Le Melodrame Musical de Rousseau au Romantisme*. The Hague: Martinus Nijhoff, 24.

(1992). "Monodrama" En Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Recuperado de: <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.umich.edu/subscriber/article/grove/music/0009173>.

(1997). "Monodrama." En Henry Garland y Mary Garland (Eds.), *The Oxford Companion to German Literature*. Oxford Reference. Oxford University Press.

Recuperado de

<http://www.oxfordreference.com.proxy.lib.umich.edu/view/10.1093/acref/9780198158967.001.0001/acref-9780198158967-e-3676>.

(2011). "Monodrama." En Alison Latham (Ed.), *The Oxford Companion to Music*.

Oxford Music Online. Oxford University Press. Recuperado de:

<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.umich.edu/subscriber/article/opr/t114/e4505>.

(2006). "Monodrama." En Michael Kennedy (Ed.), *The Oxford Dictionary of Music*,

2nd ed. rev. Oxford Music Online. Oxford University Press. Recuperado de:

<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.umich.edu/subscriber/article/opr/t237/e6921>.

2. Bibliografía general

Ópera, voz y performance. Estética. Teoría teatral. Ópera y feminismo. Ópera y psicoanálisis.

Abbate, Carolyn. (1991) *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteen Century*. New Jersey: Princeton University Press.

----- (1999). "Outside Ravel's Tomb", en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52 No. 3.

----- (2001). *In search of opera*. New Jersey: Princeton University Press.

Abbate C. y Parker R. (1989). *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. California Studies in 19th Century Music. Berkeley: University of California Press.

Adorno, Theodor. (2002). "On the Contemporary Relationship of Philosophy and Music" (1953), "Why is the new Art so hard to Understand" (1931) y "Opera and the long playing record" (1969) en *Essays on Music*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Austin, J. L. (1996). *Cómo hacer cosas con palabras*. España: Paidós.

Barthes, Roland. (1997). "The grain of the voice" en *Image, Music, Text*. London: Fortuna Press.

Bachelard, Gaston. (2011). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Blau, Jnan. (2009). "More than "just" Music: Four Performative Topoi, the Phish Phenomenon, and the Power of Music in/and Performance", en *Trans 13*, Revista Transcultural de Música.

Bordieu, Pierre. (2011). "La ilusión biográfica", *Acta sociológica* no. 56 (pp. 121-128), UNAM.

Bristow, William. (2011) "Enlightenment", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, editado por Edward N. Zalta (editor). Recuperado de <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/enlightenment/>>.

Castarede, Anne-Marie France. (2005). *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas*. Argentina: Paidós Música.

----- (1987). *La voix et ses Sortilèges*. Paris: Les Belles Lettres.

----- (1997). "Opera et Feminin", en *Voix et création Au XXéme Siécle, Actes du Colloque de Montpellier, 1995*. Paris: Honoré Champion Editor.

Cavell, Stanley. (1996). *A pitch of philosophy. Autobiographical exercises*. Harvard University Press.

Cage, John. (1973). *Silence*. Wesleyan University Press.

Cixous, Hélène (Et. Al). (1976). "The laugh of the Medusa", *Signs*, Vol. 1, No. 4. The University of Chicago Press.

Clément, Catherine. (1988). *Opera or the undoing of women*. University of Minnesota Press.

Corse, Sandra. (2000). "Subject, subjectivity and Opera" y "Operatic form: drama and music". En *Operatic Subjects: The Evolution of Self in Modern Opera*. Madison, N.J. Associated University Presses, London.

Cook, Nicholas. (1999). "Analysing Performance and Performing Analysis" y "Between Process and Product: Music and/as Performance". En Nicholas Cook y Mark Everist (Eds.), *Rethinking Music*. Oxford University Press.

de Tavira, Luis. (2001). "Interpretar es crear. Reflexiones críticas sobre la diversidad conceptual del hacer del actor en el siglo XX", *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de España*. Núm. 87, pp. 96-101.

Diéguez, Ileana. (2009). *Des/tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación*. Conaculta, INBA-CITRU, Universidad Iberoamericana.

Diéguez, Ileana. (2007) *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.

Duncan, Michelle. (2004). "The operatic scandal of the singing body". *Cambridge Opera Journal*, Vol. 16, No. 03.

Elliot, Martha. (2006). *Singing in style. A guide to vocal performance practices*. Yale

University Press.

Frith, Simon. (1996). "The voice", en *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.

Grubb, Thomas. (1979). *Singing in french: a manual of french diction and french vocal repertoire*. Schirmer Books.

Hegel, G.W.F. (1985), *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica

Kramer, Lawrence. (1984). *Music and Poetry. The nineteenth century and after*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press.

Kerman, Joseph. (2006). *Opera as Drama* (Edición 50, originalmente publicado en 1956). University of California Press.

Levin, David. (1993). *Opera through other eyes*. Stanford University Press.

López Cano, Rubén y San Cristóbal, Úrsula. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, experiencias y propuestas*. ESMUC, FONCA, GRUP DE RECERCA, Barcelona.

McClary, Susan. (2002). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. University of Minnesota Press.

_____ (2004) *Modal Subjectivities. Self-fashioning in the italian madrigal*. University of California Press.

Neiva de Matos, C., Travassos, E., Teixeira de Medeiros, F. (Eds.). (2008). *Palavra Cantada. Ensaio sobre Poesia, Música e Voz*. Río de Janeiro: Viveiros de Castro Editora.

Ross, Alex. *The rest is noise. Listening to the 20th century*. Picador, New York. 2007

Senelick, Laurence (2000). "Text and violence: performance practices of the modernist avant-garde." En James Harding (Ed.) *Contours of the theatrical Avant-garde: performance and textuality*. Ann Arbor: University of Michigan.

Small, Christopher. (1998) *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middleton: Wesleyan University Press.

Stanislavsky, Konstantin. (1991). "La voz en la construcción del personaje", en *Máscara. Cuadernos latinoamericanos de reflexión sobre escenología*. Nr. 415, Abril, México.

_____ (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (original en ruso publicado en 1951), traducido por Jorge Saura. Barcelona: Editorial Alba

Smart, Mary Ann (Ed.). (2000). *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton University Press.

Taylor, Diana. (2011). "Introducción. Performance, teoría y práctica". En *Estudios avanzados de performance*. Diana Taylor y Marcela A. Fuentes (Eds.). México: Fondo de Cultura Económica.

Riggs, Geoffrey S. (2003). "Women's voices" en *The Assoluta Voice in Opera, 1797-1847*. McFarland & Company Publishers.

Robbe Grillet, Alain. (1984). *Le miroir qui revient*. Paris: Editions de Minuit.

Schoenberg, Arnold. (1975). "The relationship to the text" y "Opera" (escritos de 1930) en *Style and idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*. University of California Press.

Tomlinson, Gary. (1999). *Metaphysical Song: An Essay on Opera*. Princeton: Princeton University Press.

Wagner, Richard. *Richard Wagner's Prose Works*. Vol. 1 (The artwork of the future) y Vol. 2 (Opera and Drama)

Williams, Bernard. (2006). *On opera*. Yale University Press.

Zumthor, Paul. (1991) "The vocal work" y "Presence of the body" en *Oral poetry: An Introduction*. University Of Minnesota Press.

3. Bibliografía específica de cada monodrama

La obra en cuestión siempre aparece primero.

***Erwartung*, Schoenberg**

Schoenberg, Arnold. (1950) *Erwartung*. Universal Edition

Buchanan, Herbert H. (1967) "A Key to Schoenberg's "Erwartung" (Op. 17). *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 20, No. 3, pp.434-449. University of California Press. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/830319>

Carpenter, Alexander. (2010) "Schoenberg's Vienna, Freud's Vienna: Re-Examining the Connections between the Monodrama Erwartung and the Early History of Psychoanalysis" *Oxford Journals*, Oxford University Press (pp. 144-181). Recuperado de: <http://mq.oxfordjournals.org/>

Griffiths, Paul. (1993). "The fervent pursuit of expression". Notas al programa de la grabación de *Erwartung* cantado por Jessy Norman y dirigido por James Levine. Philips Digital Classics.

Kolb, Roberto. (2015). "De posibles motivos filosóficos, artísticos y políticos, tras la composición de Moses und Aron (1927-32) de Arnold Schonberg". Manuscrito por

publicarse, obtenido del autor.

Lessem, Allan Philip. (1979). *Music and Texts in the work of Arnold Schoenberg: The critical years, 1908-1922*. Studies in Musicology, Ann Arbor: UMI Research Press.
Payet, Jessica. (2001). *Seismographic screams: "Erwartung"'s reverberations through twentieth-century culture* (tesis doctoral). Stanford University.

Rode-Breyman, Susanne. (1977). "Schoenberg: Lied der Taube, Erwartung, Pierrot Lunaire." Notas de línea para la grabación en CD de *Erwartung*, conducido por Pierre Boulez. Sony Classical.

Simms, Bryan R. (2000) *The Atonal Music of Arnold Schoenberg. 1908-1923*. Oxford University Press.

Theurich, Jutta (ed.). "Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni, 1903–1919", *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19, no. 3 (1977)

La voix humaine

Poulenc, Francis. (1958). *La voix humaine*, Editions Records, Paris

Clifton, Keith. (2001). "Mots cachés: Autobiography in Cocteau's and Poulenc's *La Voix humaine*." *Canadian University Music Review*, Vol. 22, No. 1.

Crowson, Lydia. (1978). *The Aesthetic of Jean Cocteau*. The University Press of New Hampshire.

Daniel, Keith W. (1982). *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. Ann Arbor: UMI Research Press.

Grover-Friedlander, Michal. (2005). "The call of the human voice. Opera on the phone" en *Vocal Apparitions. The attraction of cinema to opera*. Princeton University Press

Southon, Nichols. (2014). *Francis Poulenc, articles and interviews: notes from the heart*. Ashgate Publishing Limited

Waleckx, Denis. (2002). "Francis Poulenc et ses interprètes: le cas particulier de la mélodie et du théâtre lyrique" y "La voix humaine filmée par Dominique Delouche: transmission, interprétation, mise en abyme" en *Francis Poulenc et la voix. Texte et contexte*. Publications de l'Université de Saint-Étienne, Collection musicology.

_____ (1999). "A musical confession. Poulenc, Cocteau and *La voix humaine*" en *Francis Poulenc: Music, Art and Literature*, ed. Sidney Buckland et al, Aldershot, Ashgate Publishing Limited

Walker, Lynne. (30 de octubre del 2006). "Poulenc's *La voix humaine*", aparecida en *The Independent*. Recuperada de:

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/poulencs-la-voix-humaine-hanging-on-the-telephone-422145.html>

Recital I (for Cathy)

Berio, Luciano (1972), *Recital I (for Cathy)*, Universal Edition

Berio, Luciano y Berberian, Cathy (1995), *Recital I (for Cathy)*, dirigido por Luciano Berio con la London Sinfonietta. BMG Classics

Metzer, David. (2013). *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge University Press.

Émilie

Saariaho, Kaija (2008). Reducción a piano. Libreto de Amin Malouf, Chester Music

Saariaho, Kaija (2011) *Emilie Suite*. Para soprano y orquesta de cámara. Full Score. Libreto de Amin Malouf.. Chester Music

Saariaho, Kaija. (2010). *Notas al programa para el estreno en la ópera de Lyon*. Traducido del francés al inglés por Agnès Ausseur. Music Sales Classical. Recuperado de: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/37049>

Besada Portas, José Luis y Macho Stadler, Marta. (16 de septiembre de 2013). "Reseña de la opera Émilie de Kaija Saariaho." *Centro virtual de divulgación de las matemáticas*. Recuperado de: http://www.divulgamat.net/index.php?option=com_content&view=article&id=15304&directory=67

Las cartas de Frida y Frida Kahlo

Rodríguez, Marcela. (2012). *Las cartas de Frida*. Partitura original (sin editar) obtenida de la compositora.

Rodríguez, Marcela. (2013). *Las cartas de Frida*. Grabación sonora. Dirección: Christian Gohmer. Ensemble: Tempus Fugit. Mezzosoprano: Catalina Pereda. Cuadernillo editado por Catalina Pereda. En Chinga Producciones. Distribuida por Fonarte Latino

Herrera, Hayden. (1992). *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Editorial Diana (reeditado por Planeta, 2002).

Rico, Araceli. (1987). *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*. Editorial Plaza y Valdéz.

Reseña de las presentaciones en Heidelberg (2011) de Las cartas de Frida.URL: <http://www.theaterheidelberg.de/spielplan/event/412/>

Diálogos en soledad. Un monodrama

Pereda, Catalina. (2015). *Diálogos en soledad. Un monodrama*. 16 de Mayo, 2015, Teatro La Capilla, México D.F.

Clément, Catherine. (1988) *Opera or the undoing of women*. Traducido del francés por Betsy Wong. Prefacio de Susan McClary, University of Minnesota Press

Duras, Marguerite. (1984) *El amante*. Traducción de Ana Ma. Moix. Colección Andanzas, Tusquets Editores.

Goethe, W. (1986) *Faust*. Surkamp Verlag, Frankfurt

Jansen, Dorte. (2015). "Diálogos en soledad. Un monodrama o La puesta en abismo de una tesis doctoral". Reseña obtenida de la autora, que saldrá publicada en la Revista Pro Ópera, septiembre, 2015

Lispector, Clarice. (2003). *Un soplo de vida*. Traducción Mario Merlino, Siruela

Roca Joglar, Hugo. (2013). "Catalina Pereda. Una voz nómada". Revista Pro Ópera, Septiembre, 2013

Rossi, Alejandro. (1978) *Manual del distraído*. Joaquín Mortiz

ANEXOS

A. Enlaces electrónicos a grabaciones audiovisuales y sonoras de los seis monodramas

Erwartung

https://www.youtube.com/watch?v=rrGXxT_mCzQ

Versión escénica con Jessy Norman

<https://www.youtube.com/watch?v=5990y7KUK4w>

Versión en concierto con Karita Mattila

La voix humaine

https://www.youtube.com/watch?v=HaXaJy8_Nc

Película con Denise Duval

<https://www.youtube.com/watch?v=9BwbIVd8TXs>

Versión escénica con Renata Scotto

Recital I

<https://www.youtube.com/watch?v=FOPSiXtawy0>

Versión original de Cathy Berberian dirigida por Luciano Berio

https://www.youtube.com/watch?v=3aBd0_wVTWU

Fragmento de la pieza con Measha Brueggergosman y el Ensemble intercontemporain

Émilie

http://issuu.com/scoresondemand/docs/emilie_fs_37049?e=8906278/4960212#search

Versión completa del Lincoln Center con Elizabeth Futral

<https://www.youtube.com/watch?v=k52Sbr0gjBQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=LxBQ1ApH91s>

<https://www.youtube.com/watch?v=LxBQ1ApH91s>

<https://www.youtube.com/watch?v=C9Wbo3krzyl>

Grabaciones sonoras de las piezas VI-IX del estreno en la ópera de Lyon, 2010, con Karita Mattila

Las cartas de Frida

<https://www.youtube.com/watch?v=f7WkprXJmA>

Estreno en México, mayo 2013, Foro Sor Juana. Realizado por TV UNAM. Con subtítulos en inglés.

Diálogos en soledad. Un monodrama

<https://vimeo.com/129933631>

Teatro *La capilla*, 16 de mayo, 2015. Con subtítulos al español.

B. Lista de citas musicales y dos libretos

a. Diálogos en soledad. Un monodrama

b. Recital I (for Cathy) de Luciano Berio

c. Emilie de Amin Maalouf

Los libretos de *Erwartung* y *La voix humaine* son de fácil acceso, tanto en su idioma original como en traducción al español, así que me pareció innecesario incluirlos como anexos. No obstante, los fragmentos que presento en esta investigación sí son traducciones mías.

Dado que la partitura de *Recital I (for Cathy)* no es fácil de conseguir, consideré pertinente incluir al menos la lista de citas musicales que integran esta obra, para que el lector pueda tener una escucha más informada. En el caso de *Émilie*, dado que se trata de una obra nueva y no muy accesible para el público, consideré útil traducirla en su totalidad y anexarla a esta investigación para su consulta. Finalmente, también adjunto el texto completo y traducido al español de *Diálogos en soledad. Un monodrama*.

Algunos pasajes del libreto de *Las cartas de Frida* están reproducidos –pero de manera intervenida– en el pasaje “Frida y yo” de la presente investigación. El texto completo puede consultarse en el cuadernillo de la grabación sonora en CD, disponible en la Biblioteca de la Facultad de Música de la UNAM.

a. Diálogos en soledad. Un monodrama

Un proyecto de Catalina Pereda

LIBRETO

El estudio de la tesista con una mesa, un sillón, una mesita de noche, una lámpara, un piano y un espejo.

Una tela roja envuelve todo el escenario.

Estamos en el mundo interior de la protagonista; en su mente; en su garganta.

Sobre la mesa, su laptop donde escribe la tesis, la partitura de Émilie de Kaija Saariaho, libros, capítulos impresos de la tesis. Sobre la mesita de noche, una lámpara un teléfono y la partitura de La voix humaine de Poulenc. Sobre el piano, un vestido rojo, una máquina de escribir, un libro de consulta: "Opera or the undoing of women" de Catherine Clement. Al lado, un bote de basura y unos zapatos de tacón.

Prólogo

- Primera llamada.

La tesista vocaliza en escena mientras entra el público.

- Segunda llamada.

La tesista hace sus ejercicios de estiramiento.

- Tercera llamada.

La tesista da tercera llamada. Comienza la función.

4 am. La tesista se agita entre dormida y despierta en su sillón, hasta que se despierta con la luz de la luna.

Entre sueños / pesadillas

Fragmentos de *Erwartung* de Arnold Schoenberg y Marie Pappenheim

Da kommt ein Licht.
Ach! Nur der Mond, wie gut.
Dort tanzt etwas schwarzes,
hundert Hände?
Sei nicht dumm, es ist der Schatten...
Oh wie dein Schatten
auf die weißen wände Fällt
Aber so bald, muss du fort.
Rufst du? Und bist zum Abend ist es so
lang. Aber der Schatten kriecht doch!
Gelbe, breite Augen, so vorquellend, wie
ein Grillen, wie es Glotzt!

Ahí viene una luz!
Ay, tan sólo la luna, qué bien.
Ahí baila algo negro
¿cien manos?
No seas tonta, es la sombra...
Ay, cómo cae tu sombra
en las paredes blancas.
Pero inmediatamente tienes que partir.
¿Me llamas? Falta tanto para que
anochezca. ¡Pero la sombra se arrastra!
Grandes ojos amarillos, saltones, como
tallos. ¡Cómo me miran!

Se despierta asustada. Mira a su alrededor hasta que se da cuenta de que sólo fue una pesadilla. De nuevo, se quedó dormida en su estudio. Mira su computadora y piensa "tengo que seguir la tesis". Se dirige hacia su escritorio, cansada, apabullada, de

manera cotidiana. Es lo que hace todos los días. Le toma un tiempo empezar, porque son las 4 de la mañana. Bosteza. El cuerpo está vencido, pero no el cerebro. Se sirve un café y se pone a trabajar. ¿Qué remedio? Lee en voz alta mientras escribe la introducción:

La tesis

Fragmento de “Diálogos en soledad. Subjetividad y voz femenina en cinco monodramas contemporáneos”

El panorama musical del siglo XX y de los comienzos del XXI ha sido testigo de la proliferación de un género intimista de expresión escénica que presenta a un solo personaje dialogando consigo mismo. Ópera para una sola voz, representación para un único actor, el monodrama exhibe un universo contenido donde la protagonista, sabiéndose sola y fuera del alcance del mundo exterior, se repliega hacia dentro, hacia sus profundidades, su psicología, su fantasía, para desdoblarse ante el espejo e incursionar en un monólogo interior. Alejada del afuera, reducida a un universo cerrado, la voz ensaya su propia historia, la narra, la canta, ensanchando el mundo hacia adentro, hacia las posibilidades infinitas de la reflexión y la imaginación...

Comienza a quedarse dormida, de nuevo bosteza, pensando ¡qué sueño! Mira la tesis, como preguntándose ¿de verdad quiero seguir? Se levanta, se estira, le duele la espalda. Le da frío. Se pone un abrigo y se sirve otro poco de café. Habla para sí misma.

Cantar/escribir una historia

Collage a partir de fragmentos de *Un soplo de vida* de Clarice Lispector y *de El amante* de Marguerite Duras.

Escribo como si fuera a salvar la vida de alguien, probablemente la mía. Quisiera contar una historia, pero

la historia de mi vida no existe. Eso no existe. (*Mirándose al espejo*) Nunca hay centro, ni camino, ni línea. Hay vastos pasajes donde se sugiere que hubo alguien. (*Voltea hacia el público*) No es cierto, no hubo nadie.

¿Debo entonces imaginar una historia o dar rienda suelta a la imaginación caótica? ¿Será demasiado horrible querer adentrarse en uno mismo hasta el límpido yo? Cantar es una interrogante. Mi timbre soy yo. (*Al espejo.*) Busco en el umbral de una música nueva construida sobre las palabras. Canto para nada y para nadie. Si alguien me escucha será por su propia cuenta y riesgo. No hago música, sólo vivo al paso del tiempo. El resultado fatal de que yo exista es el acto de cantar.

Se dirige al piano y comienza a improvisar una canción al piano, sobre letra del Fausto de Goethe.

No sabemos nada

Improvisación sobre un fragmento de la primera escena del *Fausto* de Goethe (1808)

Habe nun, Ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin (...)
Durchaus studiert mit heissem Bemühm,
da steh ich nun ich armer Tor
und bin so klug als wie zuvor.
Heisse Magister, Heisse Doktor gar
Und ziehe schon an die Zehen Jahr (...)
und sehe; dass wir nichts wissen könne.
Das soll mir schier das Herz **verbrennen!**

¡Ay de mí! He estudiado filosofía,
derecho, medicina (...)
bien a fondo y con gran esfuerzo
y ahora estoy aquí, pobre loca
y sé lo mismo que sabía antes de empezar.
Tengo maestría y casi doctorado
y ya voy por el décimo año (...)
Y veo que no podemos saber nada.
¡Esto me rompe el corazón!

La interrumpe el teléfono. Se levanta del piano y va a contestar a su teléfono fijo.

Primera irrupción del teléfono

Fragmentos de *La voix humaine* de F. Poulenc. Letra: Jean Cocteau

Allô, c'est toi?... Oui, très bien.
Oui... Oui... Non... C'est une chance...
Je rentre il y a dix minutes.
Tu n'avais pas encore appelé?...Ah!...
Non, non. J'ai diné dehors, chez Marthe...

¿Bueno, eres tú? Sí, muy bien.
Sí, sí. No. Qué casualidad,
llegué hace 10 minutos.
¿Me llamaste? ¡Ah! No, no.
Cené fuera, en casa de Marta.

Ma robe rose... Mon chapeau noir...
Oui, j'ai encore mon chapeau sur la tête.
Et toi, tu rentres? Tu es resté à la maison?...
Quel procès?... Ah, oui.

Mi vestido rosa... mi sombrero negro.
Sí, aún tengo el sombrero puesto.
Y tú, ¿acabas de llegar? ¿Te quedaste en
casa? ¿Qué juicio? Ah, sí...

Un peu dur...Je comprends...
Oh! mon chéri, ne t'excuse pas, c'est très
naturel et c'est moi qui suis stupide...

Es duro. Sí, yo comprendo.
¡Oh! Amor, no te disculpes, es natural. Soy
yo la estúpida, tú eres muy amable.

Peur? Non, je n'aurai pas peur... c'est pire...
En fin je n'ai plus l'habitude de dormir
seule...Oui... oui... oui... je te promets...
tu es gentil... Je ne sais pas.
J'évite de me regarder. Je n'ose plus allumer
dans le cabinet de toilette...
Hier, je me suis trouvé nez à nez avec
une vieille dame...Non, non!
Une vieille dame avec des cheveux blancs
et une foule de petites rides.

¿Miedo? No, no tengo miedo. Es aún peor.
Es que no estoy acostumbrada a dormir
sola... Sí... sí... sí... Te lo prometo.
Eres muy amable. No lo sé.
Evito mirarme. No me atrevo a encender la
luz del baño.
Ayer, me tropecé con una vieja dama...
¡No, no!
Una señora vieja con canas
y un montón de pequeñas arrugas.

La llamada se corta y ahora él la llama a su celular.

Quoi? Pardonne, c'est absurde...
Rien, rien, je n'ai rien...
Je te jur' que je n'ai rien...
C'est pareil... Rien du tout.
Tu te trompes...

¿Qué? Perdona, es absurdo...
Nada, nada, no tengo nada...
Te juro que no tengo nada...
Es igual... Nada en absoluto.
Te equivocas...

Seulement, tu comprends,
on parle, on parle...
Ecoute, mon amour.
Je ne t'ai jamais menti...
Oui, je sais, je sais, je te crois,
j'en suis convaincue... non, ce n'est pas ça,
c'est parce que je viens de te mentir,
là, au téléphone,

Oh! rien de grave, mon chéri.
Seulement je mentais en te décrivant ma
robe et ne disant que j'avais dîné
chez Marthe...
Je n'ai pas dîné, je n'ai pas ma robe rose.
J'ai un manteau sur ma chemise,
parce qu'à force d'attendre ton téléphone,
à force de regarder l'appareil,
de m'asseoir, de me lever,
de marcher de long en large,
je devenais folle!
Alors j'ai mis un manteau et j'allais sortir,
prendre un taxi, me fair' mener
sous tes fenêtres, pour attendre... eh bien!
attendre, je ne sais quoi...

Sólo es que, ya me entiendes,
hablamos y hablamos...
Escucha, amor mío.
Yo nunca te he mentado.
Sí, lo sé, lo sé, te creo,
estoy convencida. No, no es eso,
es porque ahora acabo de mentirte,
aquí por teléfono.

¡Oh! Nada grave, cariño,
sólo te mentía al describir mi vestido
y decir que había cenado
en casa de Marta...
No cené, ni tengo mi vestido rosa.
Tengo un abrigo encima del camisón,
pues de tanto esperar tu llamada,
de tanto mirar el teléfono,
de sentarme y de levantarme,
de caminar arriba y abajo,
¡me estaba volviendo loca!
Entonces, me puse un abrigo e iba a salir
a tomar un taxi que me llevara hasta tus
ventanas, para esperar...
Pues sí... esperar... no sé qué.

Acaba tirada en el piso y suelta el teléfono. Poco a poco se incorpora. Toma de nuevo su celular y comienza a graba su diario.

Diario anónimo I

6 de noviembre, 2011

¿Qué hace una mujer sola y encerrada cantando ópera?

Domingo 3 de febrero, 2011

Ópera se dice de muchas maneras. Si se canta la locura, se vive la locura.

Se levanta del piso a seguir la tesis porque entendió algo. Pero de camino se topa con el espejo:

Sábado, 23 de noviembre, 2013

El monodrama somos todos frente al espejo. Se trata de un profundo ejercicio de autoengaño: estamos y no estamos solos. Nos duele la soledad y nos encanta.

Miércoles 20 de septiembre, 2014

¿Qué afán ese de citar y justificar? Como si la cultura no estuviera construida sobre siglos y siglos de pequeños plagios y mentiras... (Y sin embargo, la orfandad institucional me causa mucha ansiedad.)

Se sienta en su escritorio y retoma la escritura de su tesis, mientras lee en voz alta:

Die Frau y Elle, dos subjetividades anónimas

Es interesante notar que los personajes femeninos que presentan Schoenberg y Poulenc en *Erwartung* y *La voix humaine*, los dos monodramas clásicos por excelencia, carecen de un nombre propio. El personaje principal de *Erwartung* tiene por nombre “Die Frau (La mujer) y el de *La voz humana* Elle/Ella. ¿Qué clase de subjetividad puede expresar una designación, una mera descripción carente de nombre? Más que una subjetividad femenina, parecería tratarse de una subjetividad anónima....

Mmm... No, esto no...

Borra. Se detiene. No se le ocurre nada. Hojea el libro de Catherine Clement. Y sigue:

Esta imagen de la mujer que no puede articular un discurso sino sólo lamentos, corresponde en cierta medida a la mujer en la ópera de que hablaba Catherine Clement en su libro *Ópera o la derrota de las mujeres*, donde sostiene que en la ópera, las mujeres son continuamente victimizadas y cito:

Toma el libro y comienza a cantar. Al fondo, como si fuera la imaginación de ella, se ven dos mujeres ataviadas como divas de ópera clavándose dagas y muriendo lentamente...

Dispersiones, mundos posibles y vagabundeos

- Women like me, from an earlier time

Improvisación sobre fragmentos del libro *Opera or the undoing of women* de Catherine Clement⁸⁷. En el piano, música de Scarlatti, Wagner y Puccini.

Women like me from an earlier time Come, come, in procesión So your death, at least will be triumphant.	Mujeres como yo, de tiempos antiguos. Vengan, vengan en procesión para que su muerte, al menos sea triunfante
In dirty rags, in court robes In an empress rag You dance when you have been stabbed You die strangles by Black hands You succumb to a princely kiss	En andrajos sucios, vestidas de cortesanas, en harapos de emperatriz; danzan cuando han sido acuchilladas, mueren estranguladas por manos negras sucumben a los besos de un príncipe.
Dressed like a geisha For innocent colonialists Your cry, you laugh, you trill, You call out so far Your voice cannot help but fail you	Disfrazadas de geisha para colonialistas inocentes Ustedes lloran, ríen, trinan Lanzan su voz tan lejos que no pueden sino derrotarse a sí mismas...
You are faced with the spectacle of awaiting In that Black hole full of eyes That applaud, kill and forget.	Se someten al espectáculo de la eterna espera. En aquel hoyo negro retacado de ojos Que aplauden, matan y olvidan.

⁸⁷ (Clement, 1988: 11)

Termina de cantar y avienta el libro hacia la pared, harta de tanta palabrería. Se pone a vocalizar con su máquina de escribir y comienza a cantar de nuevo.

El doctorado.

Pieza para voz y máquina de escribir

En realidad, esto del doctorado no es más que una excusa,
para irme a otro lado, para armarme una vida,
porque la mía está rota, rota.
Se rompió en el camino, del doctorado

El doctorado... Este horrible, maldito,
pesado, árido, amargo,
estresante, inútil... ¡doctorado!

En el piano se escucha el Doppelgänger de Schubert, mientras ella graba una nota en su diario:

Ann Arbor, 6 de septiembre, 2006

En apariencia todo discurre a la perfección. Pero hay algo que no me deja estar en paz. Un temor, una sospecha. La terrible intuición de que existen otros mundos posibles, de que nada es necesario, de que todo podría ser de otro modo. Y sin embargo, la vida sigue su curso.

Nueva York, 2014

¿Y si resulta que soy la copia y no el original? ¿Qué soy una instancia fallida? ¿Un mero fantasma de un alma más viva que la mía?

Der Doppelgänger

Fragmento de una canción de Franz Schubert con letra de Heinrich Heine

Da steht auch ein Mensch
und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände,
vor Schmerzengewalt;
Mir graut es, wenn ich sein Antlitz sehe -
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

Ahí hay también una persona
que mira hacia lo lato.
Y estrecha las manos,
abrumada de dolor.
Yo me estremezco al mirar su figura,
la luna me muestra mi propio rostro.

La figura desaparece. Ella se queda pensativa. Se incorpora lentamente y con repentino entusiasmo, toma su celular y graba una nota en su diario.

Ann Arbor, 19 de noviembre, 2006

Ahora sí, ya tome la decisión.
Voy a dejar el doctorado para dedicarme a cantar.

Se pone contenta y toca en el piano una canción pop:

- Voces en mi cabeza
Fidelity de Regina Spektor

I hear in my mind, all these voices,
I hear in my mind, all these words,
I hear in my mind, all this music,
and it breaks my heart...

Escucho en mi mente, todas esas voces
Escucho en mi mente, todas esas palabras
Escucho en mi mente toda esa música
Y se me rompe el corazón...

Suppose I never, ever hold you
Suppose your never ever called.
Suppose I kept on singing love songs
Just to break my own fall....

Supón que nunca te tome en mis brazos
Supón que nunca me llamaste.
Imagina que seguí cantando canciones de amor
Sólo para dictar mi propia caída...

El teléfono la interrumpe a media canción.

Segunda irrupción del teléfono. La tragedia.

*Suena el teléfono. Ella contesta. - ¿Bueno? No dice nada. Escucha. Cuelga.
Comienza a llorar. A lo lejos se escucha aquel famoso prelude de Bach en el piano*

Graba en su diario:

Ann Arbor, Domingo 21 de Enero, 2007

Hasta que de pronto recibe uno una llamada. “Lo siento mucho. La familia de su esposo tuvo un accidente. No hubo sobrevivientes.”
Nada qué decir. La maldita fragilidad. Una tenue línea que divide la vida y la muerte.
¿Qué significa partir? ¿Y quedarse?

Ann Arbor, Domingo 10 de enero, 2009

Leo en su diario: *Este domingo será uno más en luto, uno más de gris, de todos los cientos de domingos ya que habré de cargar en la espalda, rostro y pupilas. Seguiré soñando con una llamada telefónica frustrada.*

Termina el prelude. Se enjuaga las lágrimas, se levanta y toma un poco de café.

Coyoacán, 7 de diciembre, 2011

Y ahora resulta que queremos construir, sobre una casa, una historia, una vida que estamos de-construyendo. Construir para no darnos cuenta de las ruinas que estamos dejando atrás.

Se mira al espejo, añorante.

México, 8 de junio, 2013

Te pienso, nos miro en viejas fotos, tan felices, tan juntos. ¿Y ahora, qué hacemos con los recuerdos?

Eine Kleine Sehnsucht de Friedrich Hollander (1930)

Eine kleine Sehnsucht

Mein Tag ist grau, dein Tag ist grau
Lass uns zusamment gehn!
Wir wollen beide an den Händen uns fassen
Und uns so recht verstehn!

Lang ist der Weg, bang ist der Weg,
sicher wird man belohnt
wir wollen recht fest an etwas Schönes denken
und an ein Schloss im Mond!

Eine kleine Sehnsucht braucht jeder
zum Glücklichsein!
Eine kleine Sehnsucht, ein Stückchen Sonnenschein.

Eine Sehnsucht für den grauen Tag;
Eine Sehnsucht, ganz egal wonach!
Eine kleine Sehnsucht,
ein flüchtiges Traumgebild,
eine Sehnsucht, die sich niemals erfüllt!

Una pequeña nostalgia

Mi día es gris, tú día es gris
deja que vayamos juntos.
Queremos tomarnos de las manos
y comprendernos muy bien.

El camino es largo, el camino es triste,
pero seguramente habrá recompensa
Queremos pensar en algo lindo
y construir un castillo en la luna.

Todo mundo necesita una pequeña nostalgia
para ser feliz,
una pequeña nostalgia y un pedacito de sol.

Un anhelo para el día gris,
un anhelo, no importa para qué.
Un poco de nostalgia,
una ensoñación volátil,
un anhelo que nunca se hará realidad.

Termina de cantar y graba unas notas en su diario.

Diario anónimo IV

Berlin, 1 de julio, 2013

Cantar en un escenario o en una reunión de amigos.
Presentarse en un ilustre teatro o servir de música de fondo en un bar.
Encarnar un personaje, ser parte de una representación o darse voz a uno mismo, a esa extraña construcción que llamamos yo.
Garabatear líneas difusas en el cuaderno que se lleva a cuestas.
Habitar mundos diversos: el interior, el exterior.
Armarse una vida. Perderla.
Flotar en el vacío.
Desprenderse de todo.
Escuchar.
Ser pacientes.

Yácatas, Abril, 2015

Hace un año y medio se me ocurrió que podría hacer un monodrama para titularme del doctorado. La idea era tomar fragmentos de varios monodramas, de mi tesis y de mi propio diario y de paso dejar atrás mi vida pasada. Hoy me encuentro pretendiendo inútilmente armar una idea de mí misma a partir de fragmentos inconexos del pasado. Ya no me reconozco en esas narrativas.
¿Y ahora? ¿Me quedo sin monodrama?

Comienza la música de Émilie de Kaija Saariaho en el piano.

21 de noviembre, 2013

Tengo miedo. Miedo a la muerte. Miedo a irme ahora, así, sin haber entendido el por qué de este tránsito por la vida.

*Se sienta al escritorio, comienza ensayar fragmentos de las arias **Pressentiments** y **Voltaire** del monodrama *Émilie* de Kaija Saariaho.*

Presentimientos

J'ai des presentiments	Tengo presentimientos...
Mais ils peuvent mentir	pero estos pueden mentir.
J'ai encore le coeur à vivre	Tengo todavía ganas de vivir,
J'ai encore le goût de écrire	ganas todavía de escribir
J'ai même le goût d'aimer	y también ganas de amar,
De vous aimer avec furor	de amarte con furor;
Je n'ai jamais appris á aimer autrement	nunca he aprendido a amar de otra manera.

Voltaire

L'un tout près de l'autre, dix ans	Diez años muy cerca uno del otro.
Dix ans a nous aimer, et a philosopher	Diez años de amarnos y filosofar.

Comienza a analizar la partitura, se queja de la complejidad de la escritura de la música contemporánea, pero luego recuerda que algunas de esas cosas que está notando le servirían para su tesis, así que se pone a escribir:

En este monodrama de Saariaho, la presencia del clavecín parecería evocar el color y el timbre del siglo 18. Es decir, la instrumentación hace una referencia directo al contexto. Se trata asimismo de una orquestación muy colorística, donde...

Poco a poco comienza a quedarse dormida, pero rápido se despierta y dice:

Ya me cansé de escribir de mujeres abandonadas.
Quiero conocer a un hombre muy guapo.

Comienza en el piano el Valz de Musetta de Puccini. Se pone su vestido rojo, se pinta los labios de rojo, se calza sus zapatos de tacón, se sirve una taza de café y comienza a cantar, feliz y despreocupada:

Quando m'en vo,

Quando men vo soletta per la via,
La gente sosta e mira
E la bellezza mia tutta ricerca in me
Da capo a pie'...
Ed assaporo allor la bramosia
Sottile, che da gli occhi traspira
E dai palesi vezzi intender sa
Alle occulte beltà.

Cuando me paseo

Cuando me paseo sola por la calle
la gente se para y mira
y todos admiran mi belleza
de la cabeza a los pies.
Y saboreo, entonces, ese anhelo sutil
que brilla en sus ojos
y que percibe en el suave carisma
la belleza oculta.

Così l'effluvio del desio tutta m'aggira,
Felice mi fa!
E tu che sai, che memori e ti struggi
Da me tanto rifuggi?
So ben: le angoscie tue non le vuoi dir,
Ma ti senti morir!

Así, el aroma del deseo me envuelve toda.
Y me siento feliz.
Y tú, que sabes, que anhelas mi recuerdo
¿tanto huyes de mi?
Lo sé bien. No voy a revelar tu angustia
¡pero te sientes morir!

Un poco antes de terminar el aria, la interrumpe el teléfono.

Tercera irrupción del teléfono

- ¿Bueno? ¿Qué? ¿Con ella? ¡Qué cabrón!

Cuelga. Llama por skype y se queja amargamente con el de Don Giovanni, Mozart

Mi tradí quel' alma ingrata

In quali eccessi, o Numi,
in quai misfatti orribili, tremendi
è avvolto il sciagurato!

Ah no! non puote tardar
l'ira del cielo, la giustizia tardar.
Sentir già parmi la fatale saetta,
chi gli piomba sul capo!
Aperto veggio il baratro mortal!

Misera Elvira!
Che contrasto d'affetti
in sen ti nasce!
Perchè questi sospiri?
e quest'ambascie?

Mi tradì quell'alma ingrata,
Infelice, o Dio!, mi fa.
Ma tradita e abbandonata,
Provo ancor per lui pietà.
Quando sento il mio tormento,

Di vendetta il cor favella;
Ma, se guardo il suo cimento,
Palpitando il cor mi va.

Esa alma ingrata me ha traicionado

¡En qué excesos, oh dioses,
en qué crímenes horribles y tremendos
se ha envuelto el desdichado!

¡Ah, no, ya no puede tardar
la ira del cielo, ni la justicia!
Creo oír ya la fatal saeta
precipitándose sobre su cabeza.
¡Veo cómo se abre el abismo mortal!

¡Pobre Elvira!
¡Qué conflicto de sentimientos
nace en tu pecho!
¿Por qué estos suspiros?
¿Y estas angustias?

Me traiciona esa alma ingrata.
Oh Dios, me hace infeliz.
Más traicionada y abandonada
aún siento piedad por él.
Cuando siento mi tormento

el corazón me habla de venganza;
mas si atiendo al peligro que le acecha,
mi corazón empieza a palpar.

Al terminar de cantar se da cuenta el enojo y el dolor hizo un caos con las páginas de sus tesis y se lamenta:

- ¡Mi pinche tesis!

Va hacia el escritorio, alisa las hojas arrugadas mientras se repite a sí misma un fragmento de una carta de Ida Vitale.

El azar, ese dios extraviado

Siento que todo es azar, que la que vivo no es mi vida real, la que tenía destinada. ¿Opto por la visible o por la que quizás me sigue por un subterráneo oscuro? Fuera de mi alcance el sentido de ambas.

Graba en su diario:

6 de agosto, 2014

Vuelvo del desierto con una extraña ligereza. ¿Habrá sido el peyote o será que ya dejé atrás esta historia? Fundí mi anillo de matrimonio. El platino, como el amor, sólo se funde a altas temperaturas.”

24 de mayo, 2013

(¿Mayo? Todo me pasa en mayo... Me casé en mayo, estrené la ópera en mayo...)
Hoy voy a estrenar *Las cartas de Frida*. ¿Que pensaría Frida si supiera que estamos haciendo una ópera con sus escritos más íntimos?

Al fondo se proyecta un video de la grabación del estreno de Las cartas de Frida. Es el aria “Carta desde París”. La cantante toma un micrófono y va diciendo el subtexto mientras corre el aria en grabación.

14. Frida y yo

Vamos a ver, ponte el papel con cuidado para que no se te caiga. Así, perfecto. Ahora sí, esta sí la voy a cantar muy relajada y me va a salir muy bien. París 17 de marzo de 1939. Nunca he entendido por qué en escena me cuesta mucho más trabajo hablar que cantar. Ella linda y Boitito, mis meros cuates, nunca me sale el tono populachero que me pide Cla para decir “meros cuates”. Soy una fresa mala actriz. En realidad, no soy actriz. **Híjole, se me corrió el bilé. A ver, así está bien...** Qué buena idea ponerme un espejo. Además si lo pongo hacia arriba nadie se da cuenta que estoy viendo al director que me está dando las entradas. Después de dos meses les escribo. Van rapidísimo o yo voy muy lenta Ya sé que van a decir lo de siempre: “Esa chicua es una mula”. *“Chicua”, qué rara palabra* Desde que llegué, me fue, de la puritita chifosca. *-de la chingada, pues* “Esa chicua es una mula, desde que llegué, me fue, de la puritita chifosca. Mis cuadros me estaba esperando, muy quitecitos en la aduana, *la aduana de París, nada más y nada menos* pues Bretón, ni siquiera los había recogido. *¿Lo pueden creer? ¿Entonces para qué diablos me manda traer?* Ustedes, no tienen ni las más remota idea de la clase de cucaracha **¿cómo se va a entender “cucaracha” en este registro tan agudo?** que es Bretón. Bueno, si se ríen es que sí se entendió. Y casi todos los del grupo de surrealistas. *Todos una bola de hipsters* En otras palabras, son unos perfectos hijos de su mamá. *Hay madre, te pasaste de lanza, si ya me escribiste una ópera, me la hubieras puesto un poco más fácil, no?* Pero en resumida síntesis, tardó mes y medio la mentada exposición **¡Mes y medio de arrimada en casa de los Bretón!** Todo sucedió, con acompañamiento de pleitos, chismes, rabias, latas y habladurías, de la peor clase. **Todos los gremios son iguales.** ¡Ch..., creo que dejé prendido el gas en la casa de Coyoacán! Por fin Marcel Duchamp, el único que tiene los pies en la tierra, y los sesos, en su lugar *un tipazo ese Duchamp* pudo arreglar con Bretón la exposición. **¡Frena, frena, frena!**

Termina el video. Ella toma su celular y graba su diario.

De pasadizos secretos

Fragmentos del diario, del *Manual del distraído* y de la tesis

Miércoles, 6 de noviembre de 2013

Le escribí una carta a mi padre que desde hace mucho quería escribirle. La había imaginado llena de rabia y de reclamos. Al final le escribí una carta, triste y hermosa. Esas fueron sus palabras: "gracias por tu carta, triste y hermosa". Y también me decía: *Tal vez en algún momento encuentres el pasadizo secreto entre lo hacías antes y lo que estás haciendo ahora. (Los pasadizos secretos abundan más de lo que uno sospecha. Sólo se trata de estar dispuestos a encontrarlos.)*" *O tal vez ya no te importe que no exista ninguno de esos pasadizos.*

Se dirige al escritorio. Antes de sentarse, toma El manual del distraído de Alejandro Rossi y lee en voz alta:

“Escucho con desesperación el aparatoso monólogo, lucho contra esa voz espesa, jalea verbal que pretende inmovilizarme. Y me pregunto qué habré hecho con mi cara, qué muecas prehistóricas habrán aparecido en mi rostro durante esta hora fatal. ¿Cuántos gestos, actos, movimientos que son míos y, sin embargo, no he vivido? ¿Cuántas cosas han pasado, por así decirlo, a mis espaldas? ¿Dónde estoy yo? ¿Qué decido?”

Mira la computadora con decisión y se sienta a escribir el final de su tesis:

Estas voces nómadas conforman un tipo de narración episódica que corresponde a una visión de la vida y la subjetividad humanas como inevitablemente fragmentarias. A diferencia de las tramas lineales que suelen ofrecer las óperas tradicionales, estas voces del monodrama parecerían atender a la necesidad de plasmar la absoluta discontinuidad de lo real. En lugar de ofrecer la ilusión retórica de un relato coherente, plasman una realidad aleatoria, tan contradictoria y privada de significación que al final resulta quizás más sorprendente y maravillosa.

Cierra la computadora y respira profundamente. Graba en su diario:

16 de mayo, 2015, Teatro la Capilla

Estoy en el Teatro *La capilla* haciendo mi monodrama y acabo de ponerle punto final a mi tesis y también a una etapa muy larga y difícil de mi vida. Adiós al pasado.

Comienza la introducción del aria *Addio del passato* de la ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi en el piano. Ella se pone un vestido verde de Diva.

Addio del passato

Addio, del passato bei sogni ridenti
Le rose del volto già son pallenti;
Non lagrima o fiore avrà la mia fossa,
Non croce col Nome
che copra quest'ossa!
Non croce, non fior...
Ah, della traviata
sorridi al desio;
A lei, deh, perdona tu accoglila, o Dio
Or tutto finì

Se le cae la taza. La mira. La recoge hecha pedazos, la tira, avanza lentamente y comienza a desaparecer.

Adiós al pasado

Adiós, bellos recuerdos del pasado,
el rubor de mis mejillas se ha desvanecido.
No habrá más lágrimas ni flores sobre esta tumba;
ninguna cruz con mi nombre
cubrirá esta osamenta.
Ninguna cruz...Ninguna flor...
A esta mujer extraviada
Concédele sus deseos
y perdónala, protégela Dios mío.
Ah, todo ha terminado.

FIN

CODA

Créditos y agradecimientos

Y ya habrá tiempo

Canción dedicada a Pedro Antonio García Álvarez. Letra: fragmentos de la canción de amor de J Alfred Prufrock, de T.S. Elliot. Música: Catalina Pereda en colaboración con José Miguel Delgado al piano.

And indeed there will be time
for the yellow smoke that slides along the street,
rubbing its back upon the window panes;

There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet;
There will be time to murder and create,
And time for all the works and days of hands
That lift and drop a questions on your plate;

Time for you and time for me,
And time yet for a hundred indecisions,
For a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea.

And indeed there will be time
And indeed there will be time
And indeed there will be time
To wonder, "Do I dare?"
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair –
(...)

Do I dare, Do I dare,
Disturb the universe?
In a minute there is time
For decisions and revisions which a minute will reverse

Time for you and time for me,
And time yet for a hundred indecisions,
For a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and cup of tea.

B. Lista de citas musicales de Recital I (for Cathy)

de Luciano Berio

El libreto de esta obra fue escrito en italiano por Luciano Berio y traducido al inglés por Cathy Berberian para su interpretación. El texto integra también varias citas musicales del repertorio de la cantante, los cuales se cantan en su idioma original. A pesar de que existe una partitura de la obra, ésta no está fácilmente disponible para consulta del público general. Sin embargo, la versión sonora es accesible y su escucha se hace más interesante si se tienen en mente las citas musicales. Por eso me pareció pertinente incluir la siguiente lista, autoría de David Metzger y proviene del libro *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Las indicaciones de los números de track se refieren a la única grabación que existe de esta pieza con Cathy Berberian y la London Sinfonietta dirigida por Luciano Berio (RCA 09026-62540-2), grabado en 1995 y disponible fácilmente.

Lista de citas musicales de Recital I

1. Claudio Monteverdi, "Lettera amorosa" (track 1)
2. Claudio Monteverdi, "Lamento della ninfa" (track 2)
3. Claudio Monteverdi, "Lettera amorosa" (track 4, 1:02)
4. Johann Sebastian Bach, "Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich" from cantata *Die Elenden sollen essen, BWV 75* (track 4, 1:25 and 1:37)
5. Liturgia Armenia (track 4, 1:47)
6. Johann Sebastian Bach, "Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich" from cantata BWV 75 *Die elenden sollen essen* (track 4, 2:03)
7. Maurice Ravel, "Chanson épique" from *Don Quichotte à Dulcinée* (track 4, 2:42)
8. Henry Purcell, "Ye gentle spirits of the air" from *The Fairy-Queen* (track 4, 2:57)
9. Friedrich Hollaender, "Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt", as sung by Marlene Dietrich in the film *Der blaue Engel* (track 4, 3:44)
10. Manuel de Falla, "Polo" from *Siete canciones populares españolas* (track 4, 4:22)
11. Francis Poulenc, "Hôtel" from *Banalités* (track 4, 4:59)
12. Richard Wagner, "Träume" from the *Wesendonck Lieder* (track 4, 5:34)
13. Gustave Charpentier, "Quelle belle vie" from *Louise* (track 4, 5:49)
14. Hugo Wolf, "Das verlassene Mägdlein" (track 4, 6:10)
15. Darius Milhaud, "La séparation" from *Chants populaires hébraïques* (track 4, 6:45)
16. Henry Purcell, "When I am laid in earth" from *Dido and Æneas* (track 4, 6:57)
17. Igor Stravinsky, "At home" from the *Cat's Cradle Songs* (track 4, 7:22)
18. Jules Massenet, "Adieu, notre petite table" from *Manon* (track 4, 7:49)
19. Ernesto Berio, "Pioggerellina" (track 4, 8:28)
20. Luciano Berio, *Epifanie* (track 4, 8:48)
21. Luciano Berio, *Avendo gran desio* (track 5)
22. Leonard Bernstein, Lamentation from *Jeremiah* (track 6, 0:20)
23. Arnold Schoenberg, "Mondestrunken" from *Pierrot Lunaire* (track 6, 0:30)
24. Ambroise Thomas, Polonaise ("Je suis Titania") from *Mignon* (track 6, 0:41)
25. Georges Bizet, Recitative ("Je ne te parle pas") from *Carmen* (track 6, 0:46)
26. Unidentified quotation (track 6, 1:07)
27. Unidentified quotation (track 6, 1:24)

28. Maurice Ravel, "Placet futile" from *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (track 6, 1:28)
29. Franz Schubert, "Der Tod und das Mädchen" (track 6, 1:48)
30. Modest Mussorgsky, "Song of the Flee" (track 6, 2:01)
31. Giovanni Paisiello, unidentified quotation (track 6, 2:21)
32. Giuseppe Verdi, "Cortigiani, vil razza dannata" from *Rigoletto* (track 6, 2:57)
33. Gustav Mahler "Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen" from the *Kindertotenlieder* (track 8, 0:21)
34. Reynaldo Hahn, "L'heure exquise" (track 8, 0:47)
35. Léo Delibes, "Bell song" from *Lakmé* (track 8, 1:21 and 1:29)
36. Gioachino Rossini, "Non più mesta" from *La cenerentola* (track 8, 1:35 and 1:44)
37. Gaetano Donizetti, "Al fin son tua" from *Lucia di Lammermoor* (track 8, 2:18)
38. Georges Bizet, card scene from *Carmen* (track 8, 2:40)
39. Giacomo Meyerbeer, "Ombre légère qui suis mes pas" from *Dinorah* (track 8, 2:55)
40. Gaetano Donizetti, "O gioia che si sente" from *Lucia di Lammermoor* (track 8, 3:04)
41. Franz Schubert, "Der Jüngling an der Quelle" (track 8, 3:31)
42. Sergei Prokofiev, "Fields of the dead" from *Alexander Nevsky* (track 8, 4:14)
43. Giacomo Meyerbeer, "Ombre légère qui suis mes pas" from *Dinorah* (track 8, 5:03)
44. Luciano Berio, *Lied* (track 9)

C. *Émilie* de Amin Maalouf

Asesoría del francés: Dra. Sarah Bak Geller

El libreto de este monodrama de Kaija Saariaho está basado en los escritos y en la correspondencia personal de la marquesa *Émilie du Chatelet* (1706-1749) con el filósofo Voltaire y el militar, poeta y filósofo Jean François de Saint-Lambert. A pesar de que no se indica claramente en el libreto y dada la naturaleza de los textos, es muy probable que algunos fragmentos de éste hayan sido tomadas o estén inspirados en alguna de las obras de la científica, como la *Disertación sobre la naturaleza y la propagación del fuego* (1739) y el *Discurso sobre la felicidad* (1748).

El libreto está en su mayoría en francés, a excepción de algunos pasajes en inglés -en los que la protagonista se dirige a Voltaire. La traducción de los pasajes en inglés están en cursivas.

1. Presentimientos

Al señor de Saint-Lambert.
Este lunes por la tarde, 1 de Septiembre de 1749.
Tengo presentimientos...
Tengo presentimientos, pero estos pueden mentir.
Tengo todavía ganas de vivir,
ganas todavía de escribir
y también ganas de amar,
de amarte con furor;
nunca he podido amar de otra manera.

¿Y tú, amigo mío?
Yo te escribo largas páginas
y tú me respondes en cuatro líneas.
Pero me juras que todavía me amas
y yo quiero creerte.
¿Qué sería de la realidad del mundo
sin la gala de la ilusión?
Yo guardo celosamente mis ilusiones;
si me encantan, me dejo encantar.

(Lo dice como para sí misma, con hastío)

(Ídem)

(Ídem)

Un día, no lo ignoro, nuestro amor terminará.
Pero seríamos crueles con nosotros mismos
Si pasáramos nuestras noches de amor
Acechando el fin del amor
O nuestro propio fin.

El temor a la muerte dura la vida entera.
La muerte no dura más que un instante.
La muerte.

(Murmurado, como para sí misma)

Pienso en ella sin parar
desde que cargo un niño.

¡Que presentimiento tan detestable!
Lo escondo de mis pensamientos,
Pero él resurge, como una mosca.

Nota: Este pasaje constituye un momento de transición, desde el fin de las líneas precedentes, Émilie no le habla ya realmente a St-Lambert, sino más bien a sí misma; un poco también, implícitamente, al niño que lleva dentro; y al final del pasaje, a Voltaire, representado por un busto realizado en su juventud

2. Tumba

¿Qué van a escribir sobre mi tumba?
Aquí yace Gabrielle-Émilie Le Tonnelier de Breteuil *(declamado en tono burlón)*
Marquise du Chatelet-Lomont...
O quizás, simplemente, aquí reposa Émilie.
A Voltaire le encantaba decir
La divina, la sublime Émilie, *(Voz de hombre)*
Él se proclamaba a sí mismo
el primero de los émilianos. *(Voz de hombre)*
Yo, el poeta -decía él- y tú, la geómetra. *(Voz de hombre, excepto 'decía él')*

3. Voltaire

Uno muy cerca del otro, durante diez años.
Diez años siendo prudentes y también, no siéndolo.
Dios nos ha dado un mismo gesto
La capacidad de experimentar el sufrimiento
Y la de experimentar el placer.
¿Por qué entonces faltaríamos en glorificar su nombre
por nuestros sufrimientos como por nuestros placeres?

*Diez años de amarnos y filosofar.
Incluso teníamos un lenguaje privado
Una lengua íntima
parte en inglés,
parte en acertijos.
Pasamos diez maravillosos años
en un reino propio,
un reino de mentes y corazones
de estudio y amor apasionados.
Yo estaba en mi trono, en la celebración de la corte
Muy cerca de ti
Mirándome cariñosamente, llamándome
Tu reinante monarca.*

(Recitado o cantado con una voz de hombre, con picardía. Se usa un harmonizer)
Yo reconozco que ella era tirana
Para hacerle la corte había que

Hablarle de metafísica
Cuando uno quería hablarle de amor.

¡Nuestro Reino no era de este mundo!

Cuando nuestra pasión se enfrió
a mí me tomó tiempo admitirlo.
Yo amaba por dos.
Yo pasaba todos mis instantes contigo
como si nuestros corazones fueran todavía el mismo.

4. Rayos

Yo amaba por dos.
Pero un día comprendí
y me sentí lastimada.
Busqué refugio en mi otro Reino,
el más grande y rico de todos
y también el más apacible:
el reino del conocimiento.

(Ella lee, como si estuviera dando un curso o una conferencia)

Los hombres no tienen más que una idea vaga del sol. Ven que brilla y que sus rayos nos calientan y concluyen entonces que es un globo enteramente de fuego. Pero yo digo que es una idea insensata. El sol atrae a los cuerpos celestes en razón de su gran masa. Si fuera solamente fuego y no pesara, no podría ejercer tal atracción. Por eso yo concluyo que se trata de un cuerpo sólido.

Todos los días yo amé los estudios
con un furor tal con el que nunca
he amado nada más en el mundo.

Un color no es otra cosa que un rayo coloreado, yo diría un rayo con el poder de suscitar en nosotros la sensación de ese color. Es preciso entonces, para que nosotros veamos los objetos, que los rayos elementales se crucen por la pupila, sin que jamás se confundan, y sin que los rayos azules tomen el lugar del verde, ni el rojo aquel del índigo.

La física, la óptica, la astronomía, el álgebra
También la metafísica
Y las lenguas, por supuesto.

Anna hermana,	
Anna mi hermana,	(vacilante)
Quae me suspensum insomnia terrent!	
Des songes terrifiants m'agitent	(vacilante)

Virgilio, Cicerón, Arioste, el papa Alejandro

Dos principios rigen en la naturaleza humana
Amor propio, para ilusionar y la razón, para contener.

5. Reencuentro

(Émilie retoma la escritura de su carta a Saint-Lambert)

La razón para contenerme, sí
Pero sólo hasta el día
Donde usted, Saint-Lambert, hizo irrupción en mi vida

(Imitando una voz de hombre, en un tono semi-nostálgico, semi burlón)
Merecerlo, acariciarlo, cantarle
Eso complacerá mi existencia.

Sin embargo, yo pensaba haber llegado a una edad apaciguada
deseaba la amistad
cortejaba la ciencia
cultivaba la sabiduría
y venía justamente de escribir

(Ella toma un gran cuaderno y lee o canta los pasajes, con el mismo tono)
Las pasiones más allá de los treinta años, no nos incitan con la misma impetuosidad
Y yo avanzo, sin miedo a equivocarme, que no hay pasión cuando se está convencido que no
puede servir más que a nuestra desgracia.

¡Cuánta certeza hay en estas líneas
escritas un poco antes de reencontrarme con usted!
Pero cuando se levanta el sol de las pasiones
mi bella filosofía se hunde como el granizo
y yo lo he amado, lo he amado con rabia.
Nunca he aprendido a amar de otro modo.

6. Fuego

(Nota: Emilie está en un estado de confusión: ella habla consigo misma, después a Saint-Lambert, después de nuevo a ella misma; los pasajes en inglés pueden estar dirigidos a Voltaire: y quizás ella no sabe ya bien a quién se dirige.)

(Deja su pluma, toma un libro y se pone a leer)

El fuego es omnipresente en el universo, sus acciones se ejercen sobre todas las
creaturas: es él que une y él que disuelve.

Todos mis sentimientos son ardientes y tenaces,
todo deja en mí huellas de fuego.

(Ella hojea las páginas y continúa leyendo)

Un cuerpo chispeante de fuego al que se le aplica un cuerpo frío, pierde su calor
hasta que le haya comunicado a ese otro cuerpo una cantidad de fuego que
restablezca el equilibrio.

Mi pasión por usted ha dejado en mí
Una huella que yo no esperaba.

Pude verificar el invierno pasado un fenómeno extraño. Si ponemos nieve
y sal alrededor de un vaso lleno de agua y todo esto lo ponemos sobre el

fuego, el agua que está dentro se congelará. Entre más grande sea el fuego,
más rápido se congelará el agua.

Por doquier se habla de mi embarazo
Yo me siento cautiva
Atrapada en mi propio cuerpo
Cautiva de mi propio cuerpo de mujer

(Esta estrofa está originalmente en inglés:)
O cómo odio mi nuevo ser
Esta extraña condición mía
Mi cuerpo, hinchado
Y mi mente, turbada.

Acérquese lo suficiente a un rayo de espectro luminoso para probar si tiene
virtudes diferentes: yo supongo que los rojos, por ejemplo, producirán un calor
más grande que los violetas.

Mientras más me acerco al parto,
más siento que se aproxima la muerte.

7. Infante

(Nota: Como si ella descubriera de repente que el parto significa también el nacimiento de un infante,
posiblemente de una niña, Émilie se dirige a ella y también, por momentos, a su propio padre, el barón de
Breteuill)

Y tú que estás aquí, tu niño, mi niño
¿qué existencia tendrás después de mí?

Si eres una niña, ¡ten cuidado!
¡Ten cuidado de nunca
dejarte arrebatar
tu porción de felicidad!

(Ella enuncia un teorema, leyendo posiblemente de su "Discurso sobre la felicidad")
*No debemos hacer nada más en este mundo
que procurarnos sensaciones
y sentimientos agradables.*

A veces, como yo, será necesario que tú digas:
Soy mujer y que teman
Todos los hombres sentenciosos y las mujeres puritanas!

Si tú eres una niña,
Te deseo un padre como el mío
Que desee que aprendas
Todo lo que él mismo aprendió
Y que te invite a cantar con él en voz alta

Las mujeres, el caballero, las armas, los amores
La cortesía, la audacia impresa yo canto...
Dite tú misma que el mundo es tuyo
Si tan solo osas poseerlo.
Tu voz era la brisa que soplaba
En las alas de mi querido pájaro

Si eres una hija,
Mi visitante, mi pasajera
No te protejas de las pasiones
Ni siquiera de las tentaciones.
Algunas veces vas a sufrir,
Pero abstente de llorar
Sino más que en los momentos donde las lágrimas son un arma
Y sobretodo, no recaigas jamás!

Nuestros remordimientos no nos instruyen
Nos destruyen.
Yo negaré hasta el punto de maldecir
Mi pasión tardía
Aún cuando ella me lleve
Hacia la nada

8 Principia

(Después de un momento de estar aturdida, ella regresa a su mesa y retoma la carta a Saint Lambert como si no la hubiera interrumpido)

No es tanto a la muerte a la que temo
Ni esas viles burlas que me persiguen

Madame du Chatelet está panzona, panzona, panzona

Lo que me angustia no es tampoco su tibieza,
Saint Lambert, mi amigo, mi amante,
a pesar de que la sufro.

Mi angustia, mi pavor
y casi me burlaría de ello
es morir sin acabar mi traducción de Newton.

Philosophiae Naturalis Principia Mathematica

¡No deseo nada más!
Me levanto a las nueve, a veces a las ocho
A las tres, interrumpo mi trabajo para tomar un café
Y retomo el trabajo a las cuatro.

La luna gravita sobre la tierra y por la fuerza de la gravedad ella está continuamente retirada del movimiento rectilíneo y retenida en su órbita.

Me detengo a las diez horas, ceno,
Voltaire me acompaña a cenar
Charlamos hasta medianoche
En seguida vuelvo a la obra
Hasta las cinco de la mañana.

La fuerza que retiene la luna en su órbita es justamente recíproca a la distancia al cuadrado de los lugares de la luna al centro de la tierra. (¿??)

Es a eso a lo que me aferro
Y en lo que agoto mis últimas fuerzas.

Hay dos especies de mareas: solares y lunares, que pueden formarse de manera independiente.

Ya casi termino.
Debo todavía revisar mis pruebas
Agregar algunos comentarios
Pero lo esencial está hecho;
Si mis funestos presentimientos
Resultan mentirosos (
Pronto yo llevaré mi libro bajo mis brazos.

Principios Matemáticos de la Filosofía Natural

9 Contra el olvido

(Emilie se dirige a ella misma, pero un poco también a los otros)

Y si yo no me levantara
el libro de todos modos se publicará

Principios Matemáticos...
Por la pluma de la Marquesa de Chatelet
Obra póstuma

Siempre la muerte triunfa en el último acto,
Pero que me deje terminar mi libro
Para que se acuerden de mí.
Hasta el último momento tendré una pluma en la mano,
La cabeza en alto,
El corazón amoroso
El espíritu en las estrellas.

El señor Newton explica que el sol es amarillo porque su luz se refleja en rayos de este color. Es posible que en otros sistemas haya soles verdes o azules o violetas o

rojos sangre; y que haya incluso en los confines de la naturaleza otros colores que aquellos que conocemos en este mundo de aquí.

Los colores me faltan ya
I already miss the colours
Extraño los sueños
I miss the dreams
Extraño la vida
Y temo sucumbir
Con libro e infante
En el vértigo de la inconsciencia
Y del olvido.

Gracias infinitas a todo el reparto

Susana González Aktories	la incansable, magnífica y admiradísima tutora
Verónica Murúa	la maravillosa maestra de canto
Roberto Kolb	el entusiasta coordinador e impulsor de la aventura doctoral
Gabriela Ortiz	la increíble compositora y co-tutora
Alejandro S. Escuer	el virtuoso flautista co-tutor
Fabienne Bradu	la cuidadosa lectora y amiga de antaño
Ana María Ochoa	la desconocida lectora y cómplice en la lejanía
El Dr. Carlitos Pereda, Marce chula y Nico	la adorada y maravillosa familia de la tesista que siempre aplaude sus desvaríos con singular entusiasmo
Pedro Antonio	el guapísimo, fascinante y divertido príncipe azul gitano que llegó al rescate de la tesista para alegrar sus días
Las súper chicas	las queridísimas amigochas de la tesista que también saben de tesis interminables y de corazones rotos
Los roomies	los exóticos especímenes habitantes de la célebre comuna “Yácatas”, que han sabido soportar pacientemente los numerosos ensayos, desvaríos y alborotos de la tesista
Los Apoideos	el entrañable e insuperable enjambre de músicos, actores, técnicos y amigos que siempre hacen sentir a la tesista como una reina (abeja)
Los académicos	los incansables investigadores que a veces se enredan demasiado en sus papers en lugar de ir al cine a su amiga
El SPEEP	Seminario Permanente de Estudios de Performance y de la Escena o grupo de discusión y autoayuda de tesistas, artistas e investigadores enloquecidos de la UNAM
El seminario de tutorandos	Club de fans de SGA que se reúnen periódicamente a compartir sus penas (y también algunas ideas) sobre La TESIS y adoran el entusiasmo y paciencia de su querida tutora, a la que nunca podrán agradecer lo suficiente
Las Moscas Muertas	el extraordinario grupo de mujeres inconvenientes que no se cansan de alzar la voz, aunque desafinen
Las Hesips y los del Alemán	los amigos y amigas de la infancia y la adolescencia dispersos por el mundo y a quienes la tesista quisiera ver más a menudo

Ida Vitale y Enrique Fierro	los queridísimos padrinos y poetas orientales que siempre divierten a la tesista con su inigualable erudición y sentido del humor
Gonzalo Gutiérrez	el magnífico y obsesivo pianista y amigo querido
Mi Bench	el único e insuperable primo diseñador
Liliana Felipe	la querida tía Lili que me prestó sus zapatos y me dejó mirarme en su mágico espejo
Jesusa Rodríguez	la queridísima y admirada “tía Jesu”: chamana, directora, escenógrafa e iluminadora en todos sentidos
Los Rodríguez	La izquierdosa e incondicional familia de la tesista cuyo lema “Salud y revolución social” le recuerdan que, a pesar de todo, otro mundo es posible y necesario

Y a todos los amigos de la vida que han acompañado a la tesista hasta el día de hoy...

¡Gracias!