



L'AMOUR DE LOIN O EL POSTMODERNO PROMETEO
LA PERFORMANCE INTERMEDIAL EN EL ACONTECER
ESCÉNICO DE LA ÓPERA DE KAIJA SAARIAHO



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Silvia Constanza Ordóñez García

Tesis Doctoral / 2021

**L'AMOUR DE LOIN O EL POSTMODERNO PROMETEO.
LA PERFORMANCE INTERMEDIAL EN EL ACONTECER
ESCÉNICO DE LA ÓPERA DE KAIJA SAARIAHO**

TESIS DOCTORAL

Doctoranda: Silvia Constanza Ordóñez García

Directora: María Isabel Soler Ruiz

**FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA DE DOCTORADO DE HISTORIA Y ARTES
2021**



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Silvia Constanza Ordóñez García
ISBN: 978-84-1117-391-9
URI: <http://hdl.handle.net/10481/75624>

A mis padres

Agradecimientos

Gracias institucionales a la Universidad del Valle por el desarrollo que como profesional y docente puedo realizar bajo su amparo Como institución educativa del estado colombiano y de la región del Valle del Cauca, es para mí un honor y un compromiso con la educación de los vallecaucanos estar a su servicio. Agradezco especialmente a las directivas y coordinadores de este convenio entre la Universidad del Valle, la Universidad de Granada y la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado en el Programa Iberoamericano de Formación Doctoral en disciplinas relacionadas con las Artes, al decano de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle, Luis Javier Echeverri, la doctora Maritza López de la Roche, el doctor Manuel Silva y la directora de Investigaciones y Postgrados de la Facultad de Artes Integradas Verónica Iglesias. Gracias a la Universidad de Granada, al doctorado en Historia y Artes, a la Facultad de Bellas Artes, al decano Francisco José Sánchez Montalbán y la doctora Elizabeth López. Gracias a la AUIP y a su coordinadora de programación Pilar Gines por su acompañamiento durante toda la estancia de investigación doctoral en la ciudad de Granada. A todas estas instituciones públicas, personal humano y administrativo, mil gracias por crear las condiciones de posibilidad para esta tesis.

Gracias especiales a la doctora María Isabel Soler Ruiz por haber aceptado dirigir esta investigación, por haber escuchado y atendido con cariño e interés mis búsquedas académicas tan ligadas a mis angustias existenciales y encontrar siempre una solución a los tropiezos mediante la asertividad y la creatividad. Gracias enormes a Manuel Valle García por su acompañamiento en estos años de vida, por darme un hogar en Granada, por la cuidadosa corrección idiomática del texto, por las prolongadas conversaciones diarias durante todo el confinamiento y las largas discusiones relacionadas y no con mi objeto de estudio durante todo el doctorado. Gracias por su apoyo en los momentos de mayor angustia, por todas las valiosas aportaciones tuyas a esta investigación.

Gracias a los compositores colombianos Pedro García, Sergio Murillo y Jorge Pinzón Malagón, quienes con su maravilloso entendimiento de la música iluminaron un camino de relaciones posibles desde la partitura con la performatividad. Gracias al IRCAM, a su centro de documentación, al realizador musical Agustín Müller por su detallada explicación sobre la intervención espacial del sonido electrónico en la obra de Saariaho y el aporte de documentación privilegiada. Gracias al director de orquesta español Ernest Martínez Izquierdo por sus claridades en el entendimiento de la escritura de Kaija Saariaho. Gracias a la doctora Irene Valle Corpas por sus aportaciones teóricas a este documento y por su constante preocupación por mi proceso doctoral.

En el ámbito privado, gracias infinitas a mi familia, a mi esposo Andrés Ramírez, a mis hermanos Victoria, Viviana y Andrés, a mis sobrinos Gabriel, Ana María y Tomás, a mis suegros y a mi tío Genaro. A todos infinitas gracias por sus esfuerzos, por su tiempo, por confiar en mí y en mis sueños, por amarme en libertad. En especial, infinitas gracias a mis padres, Agueda Elisa y Oscar, por darme la vida y por enseñarme a amar la naturaleza y a escuchar su voz. Esta tesis se nutre de ese principio, del eterno devenir del hombre entre el sonido y el silencio.

Y por último, gracias al doctor Eduardo Botero por su voz y su escucha, a mis compañeros del doctorado, en especial a Andrés Reina, Alba Lucía Pérez y Victoria Valencia, a todos y a cada uno de los granadinos y no granadinos que se interesaron por saber de mi tesis y apoyarme desde su saber específico, a Érika Núñez Múlford, Ana María Gutiérrez y Jairo Zambrano por el trabajo de maquetación y diseño de la tesis. Gracias a los amigos colombianos de hace mucho tiempo y a los nuevos españoles, quienes siempre me preguntaron: ¿cómo va la tesis? Un trabajo de tesis resulta ser un trabajo mancomunado y crea una red de afectos indestructible, una familia de preguntas y soledades. Y ya para terminar, mil gracias a Granada, ciudad del paraíso, donde fui inmensamente feliz, te llevo en mi corazón.

Índice



Amin Maalouf y Kaija Saariaho

Bloque I: Presentación, marco teórico y metodología

1. Presentación	19
1.1. Motivación	21
1.2. Hipótesis	22
1.3. Objetivos	24
1.3.1. Objetivos generales	24
1.3.2. Objetivos específicos	24
2. Metodología de la investigación	25
2.1. Enfoque de investigación y diseño	25
2.2. Metodología y fases de la investigación	29
3. Estado de la cuestión y revisión documental	35
3.1. Ópera contemporánea	36
3.2. Kaija Saariaho	38
3.2.1. Biografía	39
3.2.2. Crónica de una ópera anunciada	41
3.3. El libreto	42
3.4. <i>L'amour de loin</i> como acontecimiento escénico	42

Bloque II: Hacia *L'amour de loin*

4. La producción operística contemporánea	47
4.1. Metáforas de supervivencia	47
4.2. La obra de arte total wagneriana	57
4.3. La performance intermedial y la posmodernidad	63
4.3.1. El año 1967	64
4.3.2. La «posmodernidad»	67
4.3.3. El fin de siglo: condición postmediática y revolución digital	70
4.4. Tendencias de producción en la ópera contemporánea	72
4.4.1. Restablecimiento del espectáculo operístico	73
4.4.2. Crecimiento de las instituciones operísticas	73
4.4.3. Foros, simposios y exposiciones	73
4.4.4. Emergencia de nuevas producciones operísticas	76
4.5. Los tipos de dirección escénica en la ópera actual	77
5. Kaija Saariaho, una mujer en la frontera	79
5.1. La naturaleza y la electrónica	85
5.2. El género	88
5.3. Una finlandesa en París, una parisina en Finlandia	91
6. Crónica de una ópera anunciada	95
6.1. Kaija Saariaho ¿compositora de ópera?	99
6.2. Formación musical de Kaija Saariaho	101
6.2.1. La Academia Sibelius y el magisterio de Heininen	102
6.2.2. Estancia en Alemania: Friburgo y Darmstadt	102
6.2.3. La formación de Kaija Saariaho en el IRCAM	106
6.2.4. De la música textural al estatismo perceptivo	107
6.3. Crónica de una ópera anunciada	108
6.3.1. La importancia de la literatura en la obra de Kaija Saariaho	109
6.3.2. La voz humana y la escena	111
6.3.3. Colaboración con otros artistas	115
6.3.4. Multisensorialidad y sinestesia: la reunión de las artes	120

Bloque III: *L'amour de loin* como acontecimiento escénico

7. El libreto	129
7.1. Amin Maalouf	129
7.2. Argumento, personajes y estructura dramática del libreto.	131
7.2.1. Argumento	131
7.2.2. Personajes y espacio dramático.	133
7.2.3 Estructura dramática de la obra	134
7.3. Jaufré Rudel	135
7.3.1. Historia real de Jaufré	135
7.3.2. Jaufré Rudel, trovador.	137
7.3.3. Los poemas de Rudel en <i>L'amour de loin</i>	139
7.4. El personaje de Clémence	140
7.5. Temas de la obra	141
7.5.1. El amor de lejos	141
7.5.2. El poder de la palabra (poética).	144
7.5.3. El mar: el viaje, la vida y la muerte	148
8. Espacio-temporalidad	151
8.1. El espacio teatral	154
8.2. El espacio argumental	156
8.2.1. La relación de los personajes con el espacio	156
8.3. Características del espacio escénico.	157
8.3.1. La escenografía.	157
8.4. El espacio dramático en <i>L'amour de loin</i>	167
8.4.1. La distancia espacial	169
8.4.2 Grados de representación del espacio	170
8.5. La temporalidad	173
8.5.1. El tiempo teatral	173
8.5.2. El tiempo argumental	174
8.5.3. El tiempo escénico	176
8.5.4. El tiempo dramático	177
8.5.5. La temporalidad musical	179
8.6. El espacio intermedial	181
8.6.1. El movimiento como creador de espacio-temporalidad.	181
8.6.2. La organicidad temporal de la escena: la euritmia	182
9. Corporalidad	187
9.1. El cuerpo semiótico y el cuerpo fenoménico	187
9.2. El cuerpo del actor frente al cuerpo del cantante-actor	190
9.3. Los medios artísticos y las relaciones intermediales	192
9.3.1. Texto y cuerpo: el cuerpo de los personajes	193
9.3.1.1. Jaufré Rudel: un cuerpo presente	194
9.3.1.2. Clémence: un cuerpo ausente	196
9.3.1.3. El peregrino: un trans-cuerpo	199
9.3.1.4. Los coros: un cuerpo social	200
9.3.2. Música y cuerpo	202
9.3.2. 1. La música como cuerpo sonoro	202
9.3.2.2. La armonía, como contenedor del cuerpo	204
9.3.2.3. La voz-cuerpo en la ópera	205

9.3.3. Electrónica-cuerpo	214
9.3.3.1. La intervención electrónica del timbre	219
9.3.4. El espectador acusmático	222
9.3.5. Escena cuerpo: fichas de análisis	223
9.3.5.1. Signos musicales, verbales y cinéticos	223
9.3.5.2. Las formas de relación del cuerpo con el texto	226
9.6.5. Fichas de análisis intermedial de la corporalidad	228
10. Sonoridad	235
10.1. El carácter dramático de la sonoridad	235
10.1.1. Regleta escénica musical	237
10.2. Orquestación, notación y recursos electrónicos	238
10.2.1. Composición de la orquesta	238
10.2.2. La notación musical	240
10.2.3. Las formas orquestales	242
10.2.4. Las acotaciones musicales	248
10.2.5. El coro	256
10.2.6. El uso de la electrónica en la producción del sonido	257
10.3. La forma musical	262
10.3.1. El timbre	265
10.3.1.1. El eje tímbrico	266
10.3.1.2. Espacios de transición	280
10.3.1.3. Red multidimensional	288
10.3.1.4. Organización estructural	293
10.3.1.5. Espectro inarmónico y armonía	295
10.3.2. Tratamientos rítmicos: modulación métrica y polirritmia	295
10.3.3. La vocalidad	301
10.4. Una sonoridad posmoderna	306
10.4.1. Uso de modalismos, técnicas y formas musicales medievales	306
10.4.1.1. El ritmo y la melodía	310
10.4.1.2. La rima	312
10.4.2. Uso de formas modernas en aplicaciones contemporáneas	314
10.5. El postmoderno Prometeo	326

Conclusiones: Como un torrente que se transforma en lago 330



Anexo I: Poemas de Jaufré Rudel	343
Anexo II: Libreto de <i>L'amour de loin</i>	349
Índice de imágenes	367
Recursos audiovisuales	377
Bibliografía	379

La supervivencia del arte teatral depende de su capacidad de reinventarse integrando nuevos elementos y lenguajes. De no ser así, de no dar prueba de apertura ¿cómo podría el teatro continuar siendo testigo de los grandes desafíos de nuestro tiempo y promover la comprensión entre los pueblos? ¿cómo podría jactarse de ofrecer soluciones a los problemas de intolerancia, exclusión y racismo si en su propia práctica rehusara todo mestizaje e integración?

Robert Lepage

Bloque I

Blaye



Presentación, marco teórico y metodología

Trípoli

1. Presentación , hipótesis y objetivos
2. Metodología de la investigación
3. Estado de la cuestión y revisión documental

1. Presentación

El objeto de estudio de esta tesis es la ópera *L'amour de loin* de Kaija Saariaho, estrenada el año 2000. Kaija Saariaho es una compositora finlandesa nacida el 14 de octubre de 1952, con doble formación en Música y Bellas Artes. Su obra es un reflejo de su interés por las percepciones sinestésicas del arte, la escucha y la psicoacústica y en sus óperas se implementa la mezcla de sonido analógico en directo y sonido digital amplificado. Su poética musical es heredera de una intensa y profunda formación musical de la autora en las prácticas del serialismo integral y el post-espectralismo francés en Europa occidental durante la segunda mitad del siglo xx, estudios que Saariaho realizó en la Academia Jean Sibelius de Helsinki, y que luego amplió en la Hochschule für Musik y Kunst de Friburgo, Alemania y el IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) de París.

Da testimonio de su meritoria carrera el hecho de que Saariaho haya sido galardonada como mejor compositora, recibiendo los premios Prix Ars Electronica en (1989), Premio musical Leónie Sonning (2011), premio Polar Music (2013), premio Fundación BBVA fronteras del conocimiento a la música contemporánea (2018), junto a un sinnúmero de reconocimientos y galardones de diferente tipo.

Kaija Saariaho ha compuesto cinco óperas. *L'amour de loin*, la primera de ellas, se estrenó en agosto de 2000 en el Festival de Salzburgo. Posteriormente vendrían *Adriana Mater* (2006), *Emilie* (2010), *Only the sound Remains* (2016) y, finalmente, *Innocence* (2020). La autora ya gozaba de un reconocido prestigio internacional, que estas cinco óperas han ampliado significativamente, tanto por el mérito artístico que contienen como por la apertura a nuevos campos de la composición musical. Saariaho es, por tanto, no solo un nombre destacado en el mundo de la música de nuestro tiempo sino también un referente inexcusable en el devenir del género operístico. Pues, además, sus cinco óperas han provocado una transformación significativa en los ele-

mentos artísticos operísticos, ya que ofrecen una reflexión relevante sobre las derivas contemporáneas de este antiguo género artístico, reflexión que atiende a aspectos tan determinantes como pueden ser, entre otros, el lugar que ocupa la escucha en estructuras narrativas audiovisuales o la complejidad que entraña la relación entre la composición electroacústica y el espectáculo operístico. *L'amour de loin* constituye no solo un modelo de estilo compositivo y paradigma de la ópera contemporánea sino un crisol de transformaciones multidisciplinares, que se ubica como puerta de paso de las prácticas entre los siglos xx y xxi.

L'amour de loin es en la actualidad la ópera contemporánea más representada de las dos primeras décadas del siglo xxi. Fue estrenada, como decíamos, el 15 de agosto del año 2000 en el festival de Salzburgo (Austria), con libreto de Amin Maalouf, escritor franco-libanés, y con una puesta en escena del director Peter Sellars, con quienes Saariaho mantendrá hasta hoy una continua colaboración. La ópera, escrita en francés con intercalaciones en lengua occitana, revive la experiencia espiritual del *amor cortés* recreando en cinco actos (una obertura y trece cuadros) la figura del trovador francés del siglo XII Jaufré Rudel. Es una ópera escrita para orquesta, coro y tres personajes: Jaufré Rudel, príncipe de Blaye (trovador y poeta aquitano), Clemence (condesa de Trípoli) y un Peregrino, mediador entre Occidente y Oriente. En ella se narra la obsesión del poeta por el amor ideal de una mujer que permanece en la lejanía.

L'amour de loin es una obra musicalmente muy rica. Es un ejemplo representativo del lenguaje musical de Kaija Saariaho con múltiples ideas poéticas, que se verán retomadas y desarrolladas en sus óperas siguientes. La partitura muestra el uso de una gran orquesta con percusión extendida y apoyo de efectos electrónicos, como es habitual en la compositora. Tiene un desarrollo musical lento de masas sonoras orquestales con tratamientos espectrales del sonido, espacialización del coro y amplificaciones instrumentales específicas, que se difuminan entre la orquestación y el uso de instrumentos de técnica extendida con un rico manejo de las texturas y los timbres (uso de sonido electrónico, instrumentos étnicos y analógicos). Saariaho emplea además una mezcla de medios compositivos y materiales del sonido, se interesa por contrastes estilísticos y diálogos formales entre tratamientos camerísticos y orquestales de gran formato en una exploración de mixturas tímbricas entre el sonido analógico y digital de duración, con juegos de letanías y responsorios formales compositivos de otros siglos, mezclados e intervenidos por sonidos electrónicos y amplificación de la voz. El abordaje del complejísimo caudal musical de Kaija Saariaho supuso para mí un enriquecimiento y a la vez un reto, aunque siempre sin perder de vista el factor cohesionador de mi labor artística con la pedagógica, pues ambas se alimentan recíprocamente. Un reto que nos lleva hasta hoy y que obligaba a la investigación de nuevas prácticas, musicales, escénicas, dramáticas y artísticas en general.

L'amour de loin pone sobre la mesa al menos cinco asuntos de interés para nuestra investigación:

1. La necesidad de **acercar al público hispanohablante la figura de Kaija Saariaho**, las características de su obra musical en general y en particular *L'amour de loin* ya que, como veremos, no hay casi ningún texto publicado en nuestra lengua sobre esta autora, algo que consideramos una carencia que no se corresponde con la relevancia de Kaija Saariaho dentro del panorama musical y operístico del siglo XXI.
2. La **complejidad de producción de espectáculos operísticos** y las transformaciones comunicativas en el interior del género ópera durante el siglo XXI, más relevantes aún por aparecer en un tiempo de hiperproducción tecnológica y compositiva, ya que a partir del año 2000 aparecieron muchísimas nuevas óperas tras un periodo anterior de escasez de composiciones.
3. *L'amour de loin* representa un ejemplo paradigmático de **un estilo compositivo de la posmodernidad**, ya que respeta las servidumbres y necesidades tradicionales del género a la vez que acciona unas transformaciones importantes para el género musical ópera durante el siglo XXI.
4. *L'amour de loin* responde de manera privilegiada a la reflexión contemporánea sobre la cuestión de **la temporalidad**, en el espectáculo operístico en particular y en las artes en general.
5. *L'amour de loin*, en su complejidad artística, literaria y musical, ofrece un campo privilegiado para el análisis hermenéutico a partir del **concepto de performance intermedial**. Este concepto no solo define el área de análisis en la praxis de la escena sino que sitúa a la ópera en las definiciones de **acontecimiento**.

1.1. Motivación

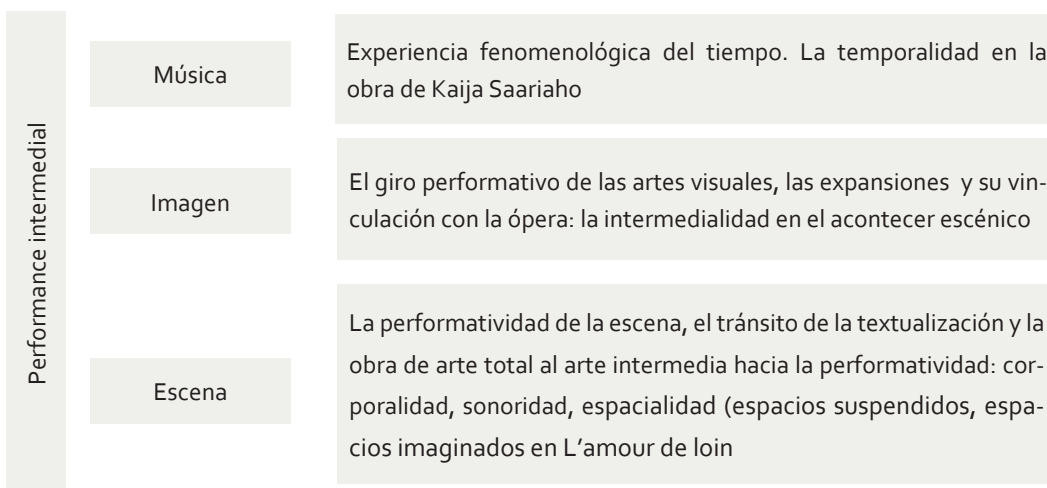
El interés por estudiar la obra de Kaija Saariaho surge, de un modo a la vez casual e inevitable, de mi formación como cantante lírica en el Conservatorio Antonio María Valencia de Cali (Colombia) y la Universidad de Antioquia-Colombia, donde cursé mis estudios, así como de mi desempeño como docente de Canto y Taller de Ópera en la Universidad del Valle de Cali (Colombia), en la que he pretendido vincular mi formación artística con los intereses de mi investigación, que incluyen el Canto y las Artes Escénicas, integrando mis prácticas artísticas profesionales con mi labor docente. Durante mi estudio posgradual de *Máster en Historia del Arte* con el trabajo de fin de máster *Tiempo sonoro, revisión de un arte silencioso* (2011), llevé a cabo una indagación en las formas artísticas de las artes visuales vinculadas con el sonido, ubicándolas en una redefinición

del concepto del arte sonoro, en el que cabían experiencias diversas de las artes visuales y la música, incluidas las experimentaciones electroacústicas de los músicos y el paisaje sonoro. Este trabajo abarcaba un campo de estudio restringido y acotado, pues se limitó a las exposiciones y los salones nacionales de arte en Colombia en el periodo 1967-2010, a la vez que circunscribía los conceptos usados solo a los formatos de *escultura sonora*, *audio-instalación* e *instalación sonora*. Con posterioridad a esta investigación me hice cargo de la dirección escénica y musical de ópera de cámara del Taller de Ópera de la Universidad del Valle durante seis años consecutivos, en los que se llevaron a escena once montajes de ópera de cámara. En estos montajes traté de vincular las artes expandidas de la escultura y la *performance* en la puesta escénicas musicales. Para ello fundé en el año 2016 el laboratorio interdisciplinar de creación e investigación en ópera y diseño *Operlab*, en asociación con la profesora Tatiana Cuéllar, de la Escuela de Diseño Gráfico. *Operlab* fue pensado y desarrollado como un espacio interdisciplinar para el estudio de las formas discursivas de los medios y las tecnologías que participaban en las puestas en escena de las óperas del repertorio tradicional. Pero también, y sobre todo, como un lugar de estudio y puesta en práctica de las nuevas propuestas musicales y escénicas de la ópera de los siglos xx y xxi, en las que la intermedialidad y las expresiones discursivas del teatro hacia la *performance* afectaban y remediaban los lenguajes y narrativas de la ópera tradicional. La experiencia de *Operlab* abarcaba campos estéticos y artísticos que exploraban lenguajes urbanos como el jazz y armonías expandidas o electroacústicas. En mi práctica como cantante lírica incluí en mi repertorio obras de estudio que combinaban los medios analógicos y digitales y su relación con el medio vocal. No es extraño, y casi se diría que era un encuentro anunciado, que este conjunto de experiencias de búsqueda me condujeran a la obra de Kaija Saariaho. Mi primer contacto se dio con su composición *Lonh* (1996), una pieza que, como veremos más adelante, resultó fundamental como base para la composición posterior de *L'amour de loin*, y a partir de ahí quise explorar con mayor profundidad su relación con lo vocal desde mi propio interés como intérprete y como profesora.

1.2. Hipótesis

A partir del análisis de la ópera *L'amour de loin* y sus códigos expresivos en el ámbito musical, escénico y de la imagen, nos planteamos la siguiente cuestión: ¿Puede el análisis de la *performance intermedial* en relación con las poéticas musicales de la obra de Kaija Saariaho hacer un aporte transformador en el lenguaje performativo y estructural de la ópera del siglo xxi?

Pretendemos, pues, comprobar si las relaciones discursivas intermediales de la ópera *L'amour de loin* transforman los sistemas comunicativos de la puesta en escena de la ópera del siglo XXI. Para ello nos parece posible caracterizar un modelo de análisis que aborde la relación performativa de la narración multimodal del lenguaje operístico contemporáneo. Nuestro acercamiento a *L'amour de loin* trata de **demostrar cómo el valor temporal de la música de la contemporaneidad que en ella se manifiesta ofrece un recurso expresivo transformador para las artes representativas de la ópera en el siglo XXI**. Para desarrollar esta hipótesis, nuestra investigación lleva a cabo una revisión de la obra a partir de dos conceptos: *performatividad* e *intermedialidad*. La aplicación de la teoría performativa de Erika Fischer-Lichte y la teoría intermedial en teatro y *performance* de Josette Féral y Freda Chapple nos serán útiles para construir un instrumento de análisis aplicable a la lectura e interpretación de lenguajes performativos de la partitura y de la escena.



La imbricación de *performatividad* e *intermedialidad* se deriva de la experiencia fenomenológica del tiempo en la música, el concepto de acontecimiento en la escena teatral y la polisemia intermedial que surge de la relación entre medios y textos. A su vez, esta imbricación da como resultado la *performance intermedial* (Zorita Aguirre, 2015). Debemos tener en cuenta que en el término de *performance intermedial* se conjugan tres líneas teóricas adicionales:

- a) La **teatrológica**, que estudia la escena como acontecimiento performativo, fundamentada en los existenciales de la fenomenología de la práctica de Max van Manen y expresados en la teoría de la performatividad de Erika Fischer-Lichte.
- b) La **musicológica**, asentada en las teorías de la duración y el tiempo musical y la psicoacústica, adelantadas por Michel Imberty, Gisèle Brelet, Jonathan Kramer, Barbara Barry, Fredric Jameson y Leiling Chang.

- c) Y una tercera teoría emergente, la de la **cultura transmedia**, que contiene la intermedialidad como una de las prácticas de relación de los medios, que emancipan la experiencia espacio-temporal en la experiencia digital de las nuevas tecnologías, en redes y diálogos intermediales (entre los medios o en el interior de los medios), con nuevas formas de relación establecidas desde su materialidad, su signicidad y su experiencia y entre los medios analógicos y digitales en la obra de arte actual.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivos generales

- Analizar la ópera *L'amour de loin*, situándola en el contexto de la ópera contemporánea y en la obra compositiva de Kaija Saariaho.
- Poner en valor el concepto teórico de *performance intermedial* utilizado desde la teatrología, la musicología y la cultura transmedia como clave en el cambio de paradigma operístico propio de Kaija Saariaho.

1.3.2. Objetivos específicos

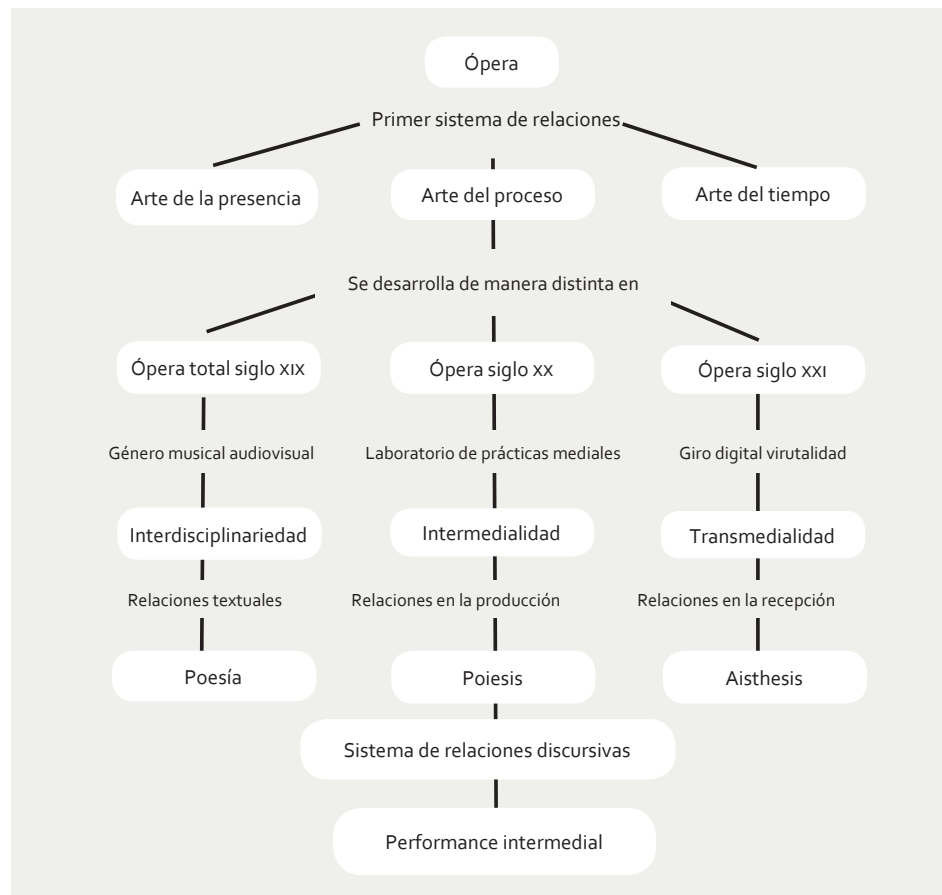
- Revisar el panorama general de la música en la segunda mitad del siglo xx y las dos primeras décadas del siglo xxi, con especial atención a la **ópera contemporánea**.
- Examinar de **la relación entre las nuevas prácticas artísticas del siglo xx** en el contexto de la posmodernidad (*performance*, happening, intermedialidad, etc.) y el espectáculo operístico, como forma de superación y transformación del concepto wagneriano de «obra de arte total».
- **Acercar al público hispanohablante la figura y la obra musical de la compositora finlandesa Kaija Saariaho mediante la aportación de una bibliografía valiosa, jerarquizada y ordenada** sobre la figura, la vida, la obra, las características musicales y la producción operística de Kaija Saariaho, que facilite a posteriores investigadores un acercamiento teórico a los problemas que suscita *L'amour de loin*.
- Interpretar la poética musical de *L'amour de loin* prestando atención al **libreto** y a las **relaciones mediales e intermediales** de la escena, la imagen y la música en la ópera mediante **derivadas performativas del arte intermedial** que plantea Erika Fischer-Lichte.

2. Metodología de la investigación

2.1. Enfoque de investigación y diseño

Comenzaremos por exponer las pretensiones de nuestro trabajo y el enfoque teórico desde el que planteamos la investigación. Podríamos, de una manera clara, delimitar nuestra investigación con la siguiente afirmación: **nuestra tesis tiene como objeto el estudio de la ópera *L'amour de loin* de Kaija Saariaho, a partir de los conceptos críticos de *performance intermedial***. Se trata, por tanto de una investigación de carácter cualitativo, de método histórico, de enfoque fenomenológico hermenéutico, con una propuesta de análisis de la relación artística entre los medios que conforman la ópera de Kaija Saariaho y la estructura del lenguaje operístico contemporáneo, vistos desde las poéticas deconstructivas de la posmodernidad.

Hemos estado atentos a aquellas aportaciones teóricas que consideramos importantes para el estudio de la ópera contemporánea porque establecen un marco de posibilidad para el acercamiento a *L'amour de loin*. Entre ellas destaca la producción de modelos de análisis que recojan las reflexiones artísticas de la ópera como espectáculo, como espacio integrador de las artes y sus lenguajes. La teatrología en tanto la ópera se incluye en los terrenos escénicos de la *performance* y es vista desde la fenomenología, ofrece una ruta de posibilidad. Nos parecen relevantes las teorías del teatro performativo o posmoderno anglosajón, representadas por Josette Feral, o la estética de lo performativo de los alemanes, en el marco de la teórica alemana Erika Fischer-Lichte. Ambas posturas académicas giran en torno a la definición y análisis del teatro contemporáneo dentro de la teorización de una poética de la performatividad o teatro performativo.



[1]

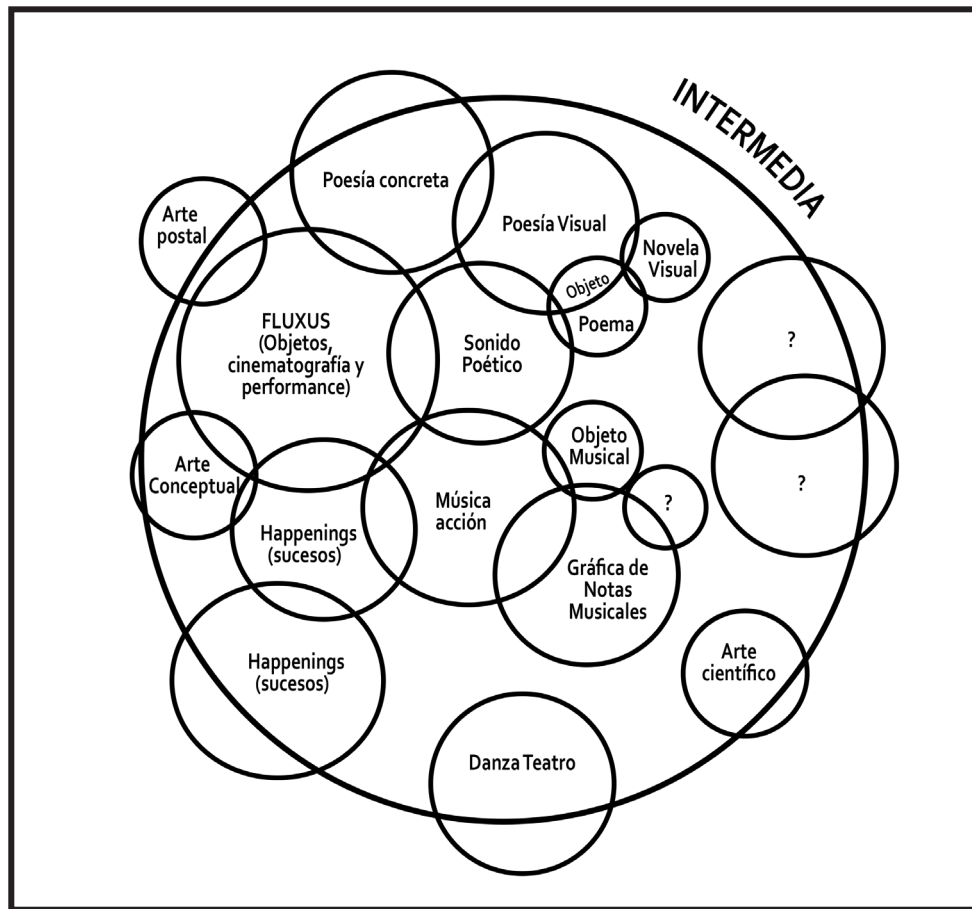
Nos hemos acercado a las artes interdisciplinares o el arte intermedial como metodología de análisis. La ópera contemporánea cuenta con una práctica interdisciplinar y tecnológica que requiere un análisis desde esas perspectivas y métodos. Sin embargo los estudios interdisciplinares tienen una deuda con el género en su análisis como totalidad, como espectáculo, puesto que, por ahora, se cuenta solo con estudios provenientes de ámbitos literarios. La literatura comparada y las aproximaciones hechas desde la narratología, la semiótica y actualmente las narraciones transmedia pueden ser adaptados parcialmente al género operístico, favoreciendo la comprensión de las adaptaciones de los medios artísticos en el terreno audiovisual.

El marco teórico en el que tratamos de llevar a cabo nuestro análisis es la consideración de *L'amour de loin* dentro de los parámetros del *acontecimiento escénico* y la *performance intermedial*. En este sentido ha resultado para nosotros fundamental el texto *La experiencia perceptiva en la performance intermedial*, de Itziar Zorita Aguirre (Zorita Aguirre, 2015). Itziar Zorita propone una comprensión de la práctica performativa intermedial, entendiendo como tal todo acontecimiento que se crea a partir de modelos de hibridación entre el medio digital y la *performance* o el medio teatral y los nuevos medios. Zorita defiende este concepto analizando el proceso de mutación

e hibridación de la teatralidad mediante la tecnología y analiza cómo esta mixtura de medios en las artes ha creado su propio universo teórico y práctico centrándose en el actor y el espectador, en el cuerpo. Zorita entiende la *performance* como «todas las prácticas artísticas centradas en el cuerpo y el tiempo efímero» (Zorita Aguirre, 2016, p. 57) y coloca a las artes en vivo como una categoría de las artes contemporáneas determinadas por la interdisciplinariedad. Los estudios teatrales quedan entonces unidos al texto y la literatura, mientras los estudios en *performance* ponen en el mismo nivel las disciplinas del tiempo y el espacio. Estos cambios de la contemporaneidad vistos desde la *performance* suponen una liberación de las estructuras teatrales, de la ópera en nuestro caso. Zorita ubica el análisis en la disyuntiva entre la *representación* y la *presentación*, que emanan de la teatralidad y la performatividad. Desde la fenomenología de la percepción se analiza la dualidad realidad-ficción representación; y se encamina el esfuerzo por entender las intersecciones de mayor transformación en las artes como lo son: el *espacio*, el *tiempo*, el *cuerpo* y la *presencia*, ubicando en ellos las modificaciones surgidas en la experiencia perceptiva del espectador. Estos cuatro aspectos son abordados por Itziar Zorita a partir de la categoría teórica de *performance intermedial*.

De la tesis de Zorita hemos tomado este concepto de *performance intermedial* y el propio término, aplicándolo en nuestro caso no a las transformaciones en la percepción de la *performance* intermedial por parte del espectador sino en el análisis del interior de la *performance* misma en ópera. Sus aportes conceptuales y bibliográficos son determinantes en la elaboración de nuestro trabajo, pues en gran medida aclaran y definen el evento intermedial relacionado con las artes escénicas y la ópera y su teorización en un modelo de hibridación entre el medio digital y la *performance*. Para efectos de este estudio se usarán así: la *performance* entendida como la acción performativa del espectáculo operístico, en el tránsito de lo teatral a lo performativo, con valoración del *acontecimiento* en espacio, en acción, en proceso, en interacción con medios artísticos y tecnológicos, y cómo estos han afectado las interacciones entre los actores de la ópera en la contemporaneidad, desde una perspectiva temporal del suceso musical, escénico y visual.

En la descripción y análisis de la *performance* intermedial en las óperas de Kaija Saariaho ha sido fundamental para nosotros el análisis de los lenguajes que conforman la ópera a través de los conceptos de intermedialidad y performatividad, ambos términos apoyados en las teorías estéticas de Dick Higgins y Erika Fischer-Lichte, presentes en sus textos *Synesthesia and Intersenses: Intermedia* (Higgins, 1996) [2], *Intermediality in Theatre and performance* (Chapple, F, 2006) [3] y *Estética de lo performativo* (Fischer Lichte, 2017), unas teorías provenientes de las artes visuales, el arte dramático, las artes procesuales y del tiempo.



[2]

Aunque la intermedialidad es, sin duda, uno de los componentes característicos más comunes en la producción operística del siglo XXI, ha sido en general subestimada por los estudiosos y analistas de ópera. Lo mismo ocurre con el giro performativo que se ha dado desde la teatralidad y que está, como en todas las artes del tiempo y del proceso, presente desde la mitad del siglo XX. Dicho esto, lo que precisamente nos interesa en nuestro estudio es hacer una revisión de esos componentes y virajes que ha tenido la ópera, y establecer desde ellos una metodología de análisis.

Hemos escogido esta ruta para la comprensión de la ópera actual tratando de aportar elementos teóricos que nos permitan otras maneras de mirarla y hacerla, considerando paralelamente las prácticas pedagógicas para la enseñanza de la ópera y sus estructuras. Para ello es necesario deconstruir las tradiciones europeas con el fin de encontrar en ellas las estructuras fundantes del género, que permitan la adaptación de este a otras prácticas diferentes, no en un afán democratizador de la ópera sino como una reflexión de sus medios como género de todos y no de élites, en el que convergen múltiples y diversas formas de expresión artística y cultural de los pueblos.



[3]

2.2. Metodología y fases de la investigación

La metodología de esta tesis plantea un enfoque de investigación cualitativo, con método histórico hermenéutico de análisis documental. Hemos recorrido las siguientes fases de construcción, cada una de ellas con un método específico:

Primera Fase: método deductivo

- a) Se ha centrado en la identificación del problema, enfocado en el entendimiento de la relación narrativa que propone Kaija Saariaho, analizando las formas de accionar de la ópera en la contemporaneidad y sus propios sistemas de supervivencia a partir de la pregunta: ¿puede Kaija Saariaho hacer un aporte transformador al género ópera en la contemporaneidad?
- b) Se identificaron las fuentes documentales primarias y secundarias de la ópera contemporánea y la producción operística y se dividieron en apartados temáticos contextuales, así como catálogos de exposición, simposios, congresos y seminarios.

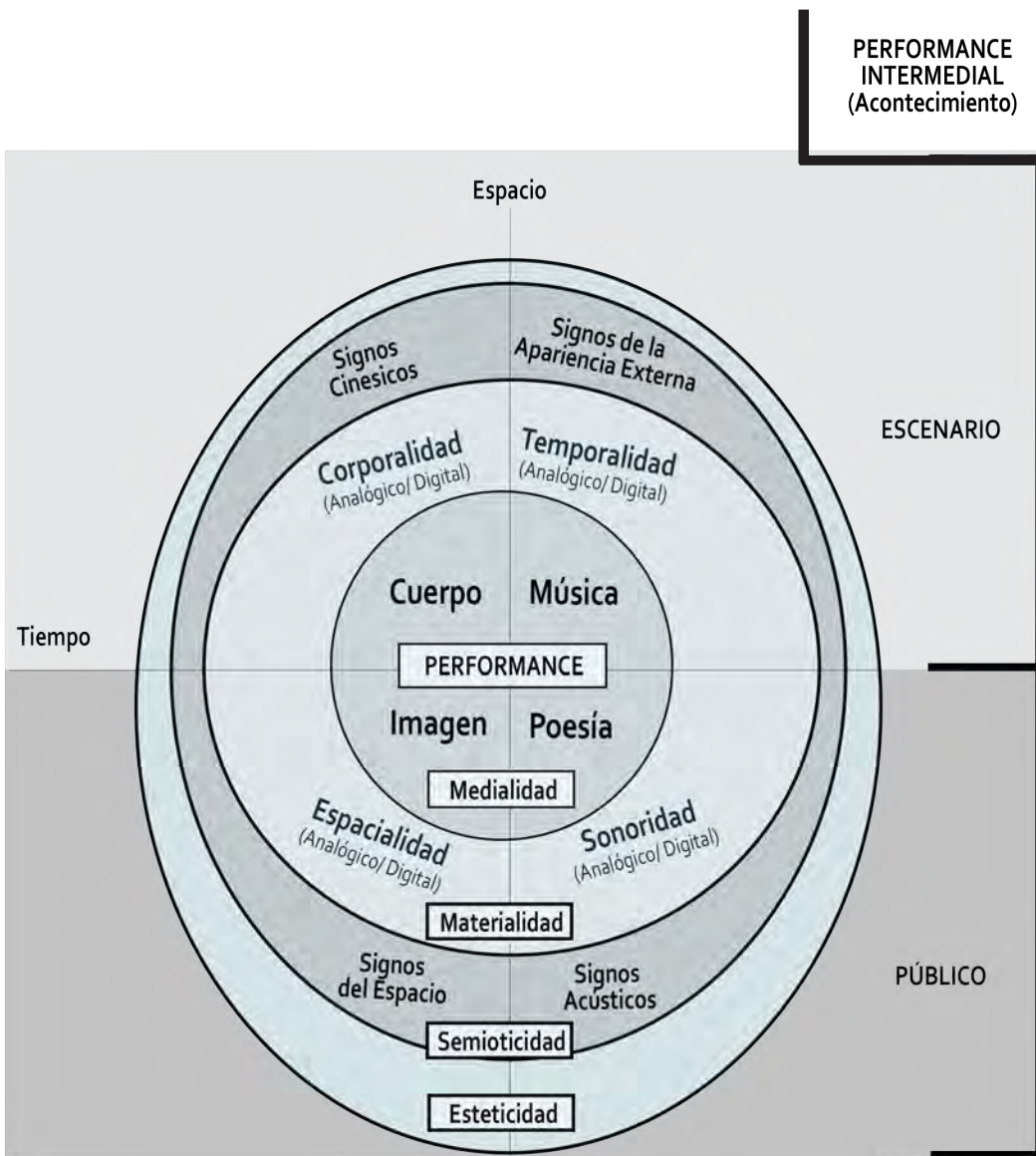
Segunda fase: método inductivo.

- a) Se llevó a cabo una revisión del material documental y la construcción de un instrumento de análisis.
- b) Se realizaron entrevistas con diferentes personas conocedoras del mundo de la ópera y de las características artísticas de la autora, entre ellos los siguientes: Augustin Muller, realizador informático musical (RIL) del IRCAM; Ernst Martínez Izquierdo, director de ópera, uno de los mayores conocedores y directores de la obra de Kaija Saariaho; el compositor electroacústico Pedro García; el compositor colombiano Jorge Pinzón. Todos ellos han nutrido el trabajo de análisis con sus valiosos aportes.
- c) Se organizó y se sistematizó la información y se construyó un modelo de análisis e interpretación de la performance intermedial, aplicable a la ópera de Kaija Saariaho.

En esta fase se plantearon nuevos interrogantes, se acotó el enfoque de la investigación y se ubicó la pregunta de partida (¿puede el análisis de la ópera *L'amour de loin* de Kaija Saariaho hacer un aporte transformador en el lenguaje de la ópera contemporánea?) en tres grandes áreas teóricas: musicología, teatrología y teoría de los medios de comunicación (intermedialidad y transmedialidad). Se llevó a cabo una fusión de conceptos aplicados a las propias demandas de la ópera, como la teoría intermedial de Dick Higgins; los enfoques performativos del teatro de Erika Fischer-Lichte y Freda Chapple, quien hizo una hibridación de la teoría del arte intermedia con la performance en el teatro; las concepciones musicológicas de análisis performativos del espectáculo musical, como la teoría del teatro postdramático de Hans Thies Lehmann; los análisis de la musicología moderna y la fenomenología musical de Leiling Chang. Todos estos conceptos teóricos dan cuenta de las transformaciones de los medios artísticos en la contemporaneidad que tomamos como punto de intersección.

El concepto de performance intermedial reveló que se hacía necesaria una ampliación del análisis musicológico tradicional en las vertientes de la narratividad musical y la relación de esta condición con las nuevas tecnologías de composición, la visualidad y la producción escénica. Este concepto no solo define el área de análisis en la praxis de la escena sino que establece a la ópera en las definiciones de la performance y más aún en la teoría performativa para su análisis poiético.

A partir de estas teorías de medios y análisis de datos y enfoques se estableció un posible diagrama de performance intermedial aplicado a la ópera y se construyó el siguiente instrumento de intersección desde el eje axial tiempo-espacio.



[4]

Metodológicamente, debido a las condiciones en que hubo de realizarse, derivadas de la situación de pandemia, la investigación viró desde un método empírico de observación experimental (estaba prevista la asistencia a la representación de la obra en la Ópera Estatal de Praga, programada para la temporada 2019—2020 y el posible encuentro con los intérpretes durante los pasos previos al montaje) a un método lógico hermenéutico. La investigación se llevó a cabo aplicando el análisis al material documental videográfico en comparación con la fuente primaria de la partitura musical.

Tercera fase: análisis hermenéutico.

Aplicación de la metodología de análisis a la obra. En la tercera fase la cuestión inicial se concreta en esta posible respuesta: la temporalidad es la clave transformadora de la dramaturgia musical en la obra de Kaija Saariaho. En función de esta afirmación dividimos nuestra exposición en tres bloques de contenido, abordados mediante procedimientos diversos:

L'amour de loin o el postmoderno Prometeo	Bloque I (Presentación, marco teórico y metodología)	Enfoque de la investigación y metodología. Diseño del instrumento de análisis apropiado para la <i>performance intermedial</i> .
	Bloque II (Hacia <i>L'amour de loin</i>)	Estudio de la ópera contemporánea, Kaija Saariaho y producción de <i>L'amour de loin</i> .
	Bloque III (<i>L'amour de loin</i> como acontecimiento escénico)	Aplicación del instrumento de análisis a <i>L'amour de loin</i> como acontecimiento escénico centrado en el estudio de la espacio-temporalidad, la corporalidad y la sonoridad.

- a) El primer bloque, *Presentación, marco de estudio y metodología* se centra en la **búsqueda de una teoría adecuada** al estudio de las derivas performativas en la ópera y **la creación de una metodología de análisis** que recoja los cambios de los medios artísticos durante el siglo XX y XXI.
- b) El segundo bloque, *Hacia *L'amour de loin**, **establece un panorama general de la ópera contemporánea**, las problemáticas que ha debido abordar a lo largo del siglo XX y la relación con las demás artes y con el público. A continuación se estudia **la figura y la carrera musical de Kaija Saariaho**, las características de su obra, y especialmente aquellos aspectos de su música que posteriormente desembocarían en la composición de *L'amour de loin*. Posteriormente se lleva a cabo un acercamiento a **la producción de la obra**, desde la idea que supuso el germen hasta los diversos pasos necesarios para que el proyecto llegara a buen término con el estreno en el Festival de Salzburgo en el año 2000.
- c) Un tercer bloque, *L'amour de loin como acontecimiento escénico*, se centra en la **aplicación del método de análisis a la ópera *L'amour de loin***. En primer lugar, se analiza **el libreto**, deteniéndonos en diversos aspectos relacionados tanto con el autor como con las figuras inspiradoras de los personajes

de Jaufré y Clémence o la significación de la obra. Finalmente, se analiza ***L'amour de loin como acontecimiento escénico*** a partir del concepto de ***performance intermedial***. Este estudio se hace sobre la partitura musical y material videográfico, y en él se abordan cuatro vertientes constitutivas de relación intermedial y performativa (cuerpo imagen, música, escena), analizadas desde los planteamientos de la relación material en la performatividad a través de los fenómenos de *espacialidad, temporalidad, corporalidad, y sonoridad*, en aplicación de los conceptos teóricos tomados de Erika Fischer-Lichte.

3. Estado de la cuestión y revisión documental

A la hora de plantear cuál es el estado de la cuestión sobre el asunto de nuestra investigación debemos, en primer lugar, determinar con precisión ese asunto y, obviamente, indicar qué otros asuntos, materias o campos de conocimiento están relacionados con él. Ello implica tener en cuenta dos aspectos diferenciados: 1) el objeto de nuestro trabajo; 2) el enfoque teórico desde el que realizamos nuestro estudio. Junto a ello nos parece obligado presentar el panorama crítico de investigaciones y estudios realizados hasta el presente sobre estos dos aspectos, cuya lectura y consulta nos ha permitido afrontar y desarrollar nuestro trabajo de tesis.

En cuanto al objeto de nuestro trabajo, lo acabamos de señalar anteriormente: nuestra tesis tiene como objeto el estudio de la ópera *L'amour de loin* de Kaija Saariaho, a partir de los conceptos críticos de *performance intermedial*. Esta propuesta nos obliga a acercarnos a diferentes campos de conocimiento, entrelazados y relacionados, que podríamos enumerar de una manera aproximada, dividiéndolos en dos apartados:

- a) Por un lado, aquellos aspectos directa o indirectamente relacionados con **la obra *L'amour de loin***. Entre estos aspectos se incluyen el estudio de la situación de la ópera contemporánea (desde 1950 hasta hoy) y su relación con otras artes en el ámbito de la posmodernidad, la figura de la compositora Kaija Saariaho (biografía, formación musical, obra operística, reconocimiento de su obra en el mundo cultural musical y académico), y más en concreto la ópera *L'amour de loin* (el libreto, la producción, la repercusión de la obra, entre otros asuntos).

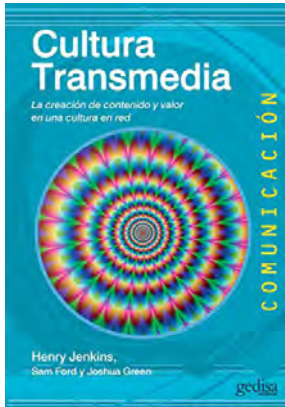
b) Por otro, **los enfoques teóricos**, los trabajos y las líneas de investigación ya desarrollados que nos permiten indagar en estos campos, lo que nos obliga a hacer una revisión bibliográfica en los terrenos de la biografía de la autora, su obra, la producción operística, la teatrología, performatividad e intermedialidad.

El lector encontrará al final de nuestro trabajo una relación de las obras que hemos consultado para abordar esta tarea, pero consideramos oportuno ofrecer un comentario sobre estos textos ya que pensamos que otro de los objetivos de nuestra investigación es poner a disposición del lector español un repertorio bibliográfico completo, ordenado y comentado sobre la obra *L'amour de loin*. La revisión bibliográfica nos permitirá presentar conjuntamente la situación de partida de nuestra investigación.

Como ocurre con todo repertorio bibliográfico, hay textos de gran importancia y otros secundarios, a la vez que hay estudios que abarcan diferentes aspectos mientras que otros centran su mirada en un tema muy específico. Además, los textos pueden clasificarse en función de la orientación teórica desde la que están escritos. Para evitar que la diversidad de características presentes en la bibliografía consultada pueda llevar a confusión hemos organizado nuestra exposición atendiendo al orden de los capítulos de nuestra tesis. Procederemos, pues, a dar cuenta de los trabajos o eventos relevantes consultados en función de su importancia académica y del enfoque del que parten, pero ordenaremos nuestra exposición en función del encaje que han tenido en nuestro texto.

3.1. Ópera contemporánea

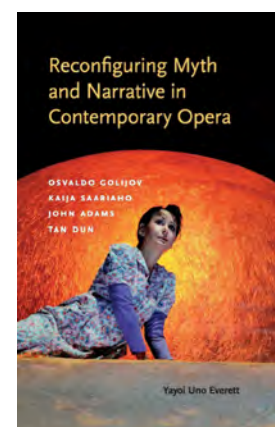
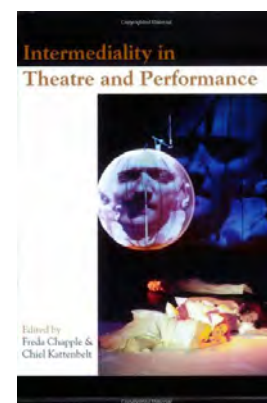
Nuestro primer núcleo de interés es el desarrollo de la ópera contemporánea, entendiendo como tal aquella que se ha producido desde los años 80 del siglo XX y, sobre todo, en lo que va del siglo XXI. Como veremos con mayor detenimiento, el siglo XX ha sido un periodo convulso para la ópera, al igual que para las demás artes, un periodo en el que la ópera se ha visto en la necesidad no solo de involucrarse en las tendencias propias de su tiempo, marcado por los últimos coletazos de la modernidad y por el impacto de la posmodernidad, sino también, y sobre todo, de reflexionar sobre sí misma, sobre su condición artística, sobre su situación histórica, las transformaciones de sus estructuras y sus perspectivas de futuro como género. Para acercarnos a estas cuestiones nos hemos servido principalmente del excelente trabajo de reflexión *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*, de Jorge Fernández Guerra (Fernández Guerra, 2009), que no es solo un repaso a la historia de la ópera del siglo pasado sino sobre todo un recorrido por aquellos problemas que la han acompañado durante este tiempo, así como las diferentes posibilidades artísticas y sociales que se vislumbran en para el siglo actual. Estas posibilidades estarán marcadas inevitablemente por el carácter híbrido, intermedial y performativo que las artes han adquiri-



do en la posmodernidad, y por ello se hacía inevitable acercarse a estas cuestiones. Nos sirvieron mucho las reflexiones de Miha Iliescu «Kaija Saariaho *L'amour de loin*: un aproche lyrique postmoderne» (Iliescu, 2003) y «Doce maneras de abordar la ópera en los albores del siglo XXI» (Iliescu, 2003b), así como el trabajo de Sánchez Sanz «Una nueva ópera» (Sánchez Sanz, 2016). Consideramos que era inevitable acercarnos a la cuestión del llamado «arte total» wagneriano, lo que hemos hecho de la mano de Iosune Aízpun Vílchez, tanto en su tesis doctoral *Las geisha de Kioto como «obra de arte total»* (Aízpun Vílchez, 2020), como en su excelente artículo «La teoría de la «obra de arte total» como categoría formal en el primer Romanticismo alemán» (Aízpun Vílchez, 2018). Pero, como señalaremos en su momento, la «obra de arte total» no es exactamente la *performance* intermedial posmoderna y por ello nos pareció necesario acercarnos a las derivas performativas del arte y el espectáculo desde los años sesenta. Es importante reseñar el libro de Jonathan Kramer *Postmodern music, postmodern listening* (Kramer, 2016), en el que desarrolla y amplifica sus ideas ya expresadas en el artículo «The Nature and Origins of Musical Postmodernism» (Kramer, 2002). En este sentido resultan igualmente fundamentales los diferentes trabajos de Fredric Jameson (Jameson, 1991), Julian Rebbentisch *Estética de la instalación* (Rebbentisch, 2018), Nicolás Bourriaud, *Posproducción* (Bourriaud, 2007), así como las aportaciones de Lev Manovich *El software toma el mando* (Manovich, 2013) y, en el caso español, el trabajo de Juan Albarrán *Performance y arte contemporáneo* (Albarrán, 2019).

Por lo que se refiere estrictamente a la ópera del siglo XXI resultaron fundamentales una serie de foros, exposiciones, encuentros y simposios que se desarrollaron en diversos lugares de Europa. Tres de ellos nos parecen enormemente relevantes por su contribución teórica al mundo de la ópera, tanto en los constituyentes artísticos que la conforman (música, literatura, escena y tecnología) como en las disciplinas teóricas que la analizan (musicología, literatura comparada, teatrología y nuevas tecnologías, estudios en *performance* y relación de la *performance* con la tecnología): la exposición *Opéra Monde* (Centro Pompidou); el foro internacional *Die Zukunft der Oper. Zwischen hermeneutik und performativität* (*El futuro de la ópera entre hermenéutica y performatividad*), celebrado en Berlín en 2014; y el encuentro teórico *Opera and the media of the future*, celebrado en 2014, en la ópera de Glyndebourne, Universidad de Sussex, Reino Unido, dentro de su programa de estudios comunicativos, el *Centre for Research in Opera and Music Theatre* (CROMT).

Finalmente prestaremos atención a una tercera publicación, aparecida en el año 2015, *Reconfiguring Myth and narrative in Contemporary Opera*, de Yayoi Uno Everett, en la que se desarrolla una interesante propuesta de análisis de ópera contemporánea. Se apoya para ello en las derivas intertextuales de recepción semiótica y psicoanalítica lacaniana.



3.2. Kaija Saariaho

El 15 de agosto de 2000 se estrenó en Salzburgo *L'amour de loin*, obra que centra nuestro estudio. Pero para acercarnos a esta obra debemos hacernos una serie de preguntas: ¿Quién es su autora, Kaija Saariaho? ¿Cuáles son las características de su música? ¿Cuál es la importancia de su obra? ¿Cómo llegó a convertirse en una compositora de ópera? ¿Hasta dónde es conocida su obra en nuestro ambiente cultural y musicológico? ¿Qué estudios o trabajos teóricos o científicos de diversa índole se han hecho sobre ella, fuera o dentro de nuestras fronteras?

Trataremos de dar una oportuna y detenida respuesta a estas cuestiones pero de momento podemos adelantar una afirmación: la finlandesa Kaija Saariaho es una figura prominente en el mundo de la ópera. Ya era conocida como compositora cuando se estrenó *L'amour de loin* en 2000, pero a partir de ese momento, por el éxito arrollador que consiguió esta obra en el Festival de Salzburgo, su importancia se disparó hasta el punto de que se puede afirmar que actualmente quizás sea la compositora de ópera más destacada del panorama mundial.

En la actualidad cuenta ya, como decíamos, con cinco óperas, tres de las cuales fueron compuestas en la primera década del siglo XXI, *L'amour de loin* (2000), *Adriana Mater* (2006) y *Emile* (2010). Estas tres obras contaron con el libreto de Amin Maalouf y fueron llevadas a la escena por Peter Sellars. *Only the sound remains*, con texto de Ezra Pound y adaptación de Ernest Fenelloza, está dedicada a la experimentación con el sonido y la desarticulación de las formas tradicionales de conformación y uso de la orquesta y los instrumentos musicales, fusionando el canto en vivo con la amplificación del sonido y la música electrónica, compuesta por encargo. Esta obra, estrenada en Amsterdam en 2016, no constituye la excepción en sus preferencias interpretativas, pero sí en sus arreglos y en la exposición de sí misma como una compositora post-moderna, cada vez más confiada y propositiva en sus intereses, dispuesta a ofrecer una nueva perspectiva y abierta a la relación con el teatro *noh* japonés, centrada en dos joyas de la cultura japonesa: Tsunemasa y Hagaromo. Esas expresiones estilísticas de Saariaho en relación con el medio electrónico en la ópera aparecen en gran medida en su última producción *Inocence* (2020).

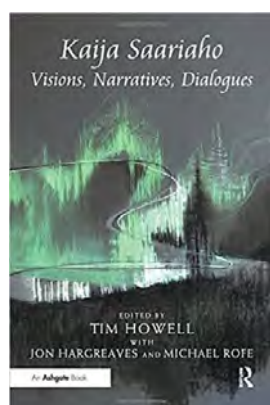
A pesar de su importancia, su éxito y su repercusión internacional, Kaija Saariaho no es, en nuestro país, suficientemente conocida en el ámbito académico más allá de algunos muy restringidos ambientes operísticos, como lo atestigua el hecho de que carezcamos de bibliografía en español sobre su figura y su música, salvo los escasísimos textos que se ocupan de aspectos parciales de su trabajo. Esta falta de bibliografía, que denota una ignorancia sobre su obra, nos parece lamentable y consideramos que se trata de una laguna en nuestra cultura musical que es imprescindible rellenar. Debido a

esta carencia, al afrontar nuestro estudio hemos tenido que contar casi exclusivamente con un material bibliográfico publicado en el extranjero que, lamentablemente, no ha sido traducido aún al español (todos los textos citados procedentes de otros idiomas que aparecen en nuestro trabajo son traducciones propias). En la ingente bibliografía (repartida en libros publicados, artículos, tesis doctorales, entrevistas en papel, radio, televisión o internet, etc.) dedicada a la compositora finlandesa nos interesan a la hora de abordar un primer acercamiento a su figura tres aspectos: su biografía, su formación musical y las peculiaridades de sus aportaciones compositivas, consideradas sobre todo en relación con la ópera (destacando aquellas características que la condujeron a la composición de *L'amour de loin*).

3.2.1. Biografía

En Kaija Saariaho, como veremos, la identificación entre vida y música es prácticamente total. Pues, como frecuentemente ha declarado ella misma, los hechos de su vida cotidiana en todas sus facetas, especialmente su infancia, han marcado fuertemente la sensibilidad de la que luego surgirían sus composiciones. En numerosas ocasiones Saariaho se ha referido a sucesos de su biografía, pero el texto más importante en este sentido (y en otros que veremos) es el libro *Le Passage des frontières: écrits sur la musique*, publicado en 2013 (Saariaho, 2013). Este libro es una recopilación de sus artículos y anotaciones de diarios que recoge diferentes textos publicados por Saariaho a lo largo de varias décadas en los que expone sus composiciones y sus experiencias, así como sus métodos y sus búsquedas estéticas, en una especie de diario de obras. Los capítulos que conforman el volumen están ordenados cronológicamente y tratan temas de muy diversa índole, aunque casi siempre referidos a sí misma y a su propia experiencia (musical, biográfica, ideológica, etc.).

Muy cercano a este texto y enormemente deudor de él es el excelente trabajo de Pirkko Moisala *Kaija Saariaho* (Moisala, 2009), que constituye el primer estudio general de la vida y la obra de la compositora, a través de sus composiciones, entrevistas y críticas. Se trata, como decimos, de un trabajo excelente, por su visión de conjunto sobre la autora, por el orden y la claridad en la exposición. A estos méritos suma el de ser una especie de biografía «autorizada», pues como la propia Moisala señala al comienzo de su texto, Kaija Saariaho colaboró en la elaboración y leyó hasta dos veces los borradores previos. En otro lugar, esta musicóloga finlandesa de la Universidad de Helsinki hace una reflexión de la obra de Saariaho en relación con el feminismo, interrogándose sobre las posibles conexiones entre música y género. Nos referimos al artículo «Gender Negotiation of the composer Kaija Saariaho in Finland: The women Composer as Nomadic Subject», que apareció en la publicación: *Kaija Saariaho; Stylistic Developmente and Artistic principles* (2009).



En cuanto al análisis musicológico y estilístico de la obra de Saariaho, sobresale el volumen recopilado por Howell, Hargreaves y Rolfe *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues* (Howell, et al., 2011). En él encontramos un análisis del hecho musical interdisciplinar de la compositora, que abraza todas las artes y recrea un diálogo entre imagen y continuidad temporal con la música. Todo ello, integrando su discurso compositivo inter-semiótico. El volumen incluye un análisis musical de la narratividad en *L'amour de loin* y *Emilie*, así como el estudio de diferentes obras de su nutrido repertorio orquestal y de música de cámara. Nos ha resultado igualmente de gran valor el número que la revista *Tempus Perfectum* dedicó a nuestra compositora, con el título *Kaija Saariaho: l'ombre du songe*, bajo la dirección de Clément Mao-Takacs (Mao-Takacs, 2013). En este volumen se abordan muy diferentes aspectos de la vida y la labor compositiva de Kaija Saariaho, incluyendo una entrevista con la propia autora.

Desde el punto de vista de la teoría de la composición encontramos en artículos de revista dos tipos distintos de fuentes: por un lado, los análisis hechos por teóricos, que estudian el lenguaje compositivo de Saariaho; por otro, las reflexiones propias de la compositora sobre sus intereses, procesos y técnicas. En el primer ámbito se puede citar el artículo de Pousset «The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie-Stile Concertato, Stile Concitato, stile Rappresentativo» (Pousset, 2000), en el que se describen las técnicas y estéticas de tres compositores entrenados en la tradición serial, pero fuertemente influenciados por el espectralismo, quienes además han desarrollado sus propias técnicas como parte de una reacción antiserial y antiespectral en sus desarrollos; y el artículo de Louis Goldford «Traversée: timbral processes in Kaija Saariaho's *L'amour de loin*» (Goldford, 2013), que analiza las técnicas de interpolación en el lenguaje compositivo de Saariaho y su estrecha relación con el IRCAM para el desarrollo de esta técnica, así como la aplicación de un análisis de las jerarquías tímbricas y sus hibridaciones en la búsqueda de patrones de procesamiento del timbre y la composición binaria por opuestos entre estados de consonancia y disonancia tímbricas.

Otros trabajos que incluyen la filosofía de la música, la teoría musical y la semiótica interpretativa en el estudio de la obra compositiva de Saariaho son los realizados por Sivuolja-Gunaratman en «Desire and distance in Kaija Saariaho's *Lohn*» (Sivuolja-Gunaratnam, 2003) o Iliescu en «Kaija Saariaho, *L'amour de loin*: une approche lyrique postmoderne» (Iliescu, 2003).

Para la comprensión de la influencia de la informática en la obra de Kaija Saariaho nos parece fundamental el libro de Harry Lehmann *La Révolution digitale dans la musique* (Lehmann, 2017), en el que nos habla particularmente de la transformación que el formato digital ha provocado en la concepción y manipulación del sonido musical. Lehmann especifica las modificaciones surgidas en la música debido a las prác-



ticas digitales del siglo XXI, en comparación con las prácticas musicales del siglo XX, señalando hasta cuatro aspectos significativos: 1) el medio de composición: paso del uso de notas musicales y sonidos del siglo XX, a la toma de registros o muestras de laboratorio; 2) el medio de transmisión: del sonido analógico a los altavoces y amplificadores digitales del sonido analógico; 3) los modos de composición: de la escritura y la escucha a la edición; 4) la ejecución de la obra: partituras y digitalización, ejecución y partituras (Lehmann, 2017, p. 96). Para ello elabora un cuadro comparativo y divide en tres periodos la historia de la música: la cultura musical de la oralidad, la cultura de lo escrito y la cultura digital. Y, sobre todo, nos parece fundamental el artículo de los creadores de los filtros de la parte electrónica de *L'amour de loin* Marc Battier y Gilbert Nuono «Electronics in Kaija Saariaho's Opera *L'amour de loin*» en el que describen su trabajo y las aportaciones de la electrónica a la estructura musical de la obra.

3.2.2. Crónica de una ópera anunciada

La formación musical de Saariaho desde sus primeros estudios, su inclusión en la corriente musical post-serialista y sus propias declaraciones al respecto no hacían prever que algún día acabaría escribiendo una ópera. Sin embargo, como veremos, desde el primer momento hubo en su música hilos invisibles con los que posteriormente se trenzaría *L'amour de loin*. Fundamentalmente destacan en este sentido tres elementos: el amor de Saariaho por la literatura, su interés por la música vocal y la colaboración con otros artistas (músicos, cantantes, técnicos de sonido, escritores, directores, etc.). Los caminos que condujeron a la composición de *L'amour de loin* han sido rastreados por diferentes estudiosos. La propia Saariaho se refiere a estas cuestiones en varios capítulos de *Le Passage des frontières*, especialmente en «Cinq actes de la vie d'un compositeur d'opéra» (Saariaho, 2013, pp. 238-262) y en el capítulo «Journal d'oeuvres» (Saariaho, 2013, pp. 310-312), en los que reflexiona sobre su relación con el mundo operístico. También nos ha resultado de gran utilidad el volumen *Tempus Perfectum*.

En el análisis musicológico de la obra operística de Kaija Saariaho destaca la tesis doctoral de Spencer N. Lambright *L'amour de loin and the vocal Works of Kaija Saariaho* (Lambright, 2008). En ella el autor describe los procedimientos y técnicas compositivas de la compositora en el contexto de una visión general de su lenguaje musical y su escritura vocal. Además, analiza los dos primeros actos de la ópera, haciendo una revisión de las composiciones que la precedieron y la relación formal establecida en concordancia con la relación dramática del texto. Otra variante de análisis musicológico que hemos encontrado es el concepto del intérprete musical. En este ámbito podemos citar la tesis doctoral de Alison Wahl *Timbral Intention: Examining the contemporary performance practice and techniques of Kaija Saariaho's Vocal Music* (Wahl, 2017). En

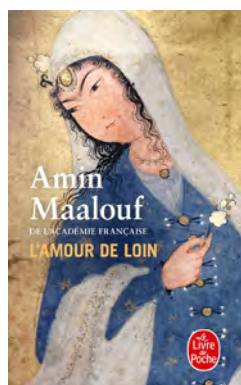


Kaija Saariaho

L'Amour de Loin

Full Score

Chester Music



ella, la autora estudia detalladamente el tratamiento técnico vocal para soprano que hace Saariaho en sus composiciones partiendo del punto de vista de de la *performance* vocal y los estudios literarios. Analiza sus exigencias compositivas vocales en relación con las exigencias interpretativas y performativas de la intérprete y sus procesos compositivos. En este sentido, Wahl reflexiona sobre el modo en que Saariaho escribe para las capacidades vocales y las condiciones tímbricas de los intérpretes específicos. Igualmente son valiosas las aportaciones de Amy Lynn Prickett en su tesis doctoral *Kaija Saariaho's Path to the MET: The Merger of Conventional and Unconventional Musical Devices in L'amour de loin* (Prickett, 2017), en la que estudia los caminos compositivos que hubo de recorrer Kaija Saariaho para convertirse en una escritora de ópera, abordando entre otros aspectos la presencia de elementos intermediales en su obra.

3.3. El libreto

Al acercarnos al libreto de *L'amour de loin* nuestra primera referencia obligada es el propio libreto, que hemos consultado en edición bilingüe francés-español (Maalouf, 2002). Lamentablemente esta edición está agotada y nos resultó difícil rescatar en librerías de viejo un ejemplar. Por ello, para facilidad de los lectores de nuestro trabajo, dada la imposibilidad de encontrar hoy el texto en español, incluimos como anexo dicho texto. En el capítulo sobre su obra operística arriba mencionado, Kaija Saariaho se hace eco de las vicisitudes ocurrieron durante la gestación y escritura de la obra, centrándose especialmente en su colaboración con el autor del libreto, Amin Maalouf. Para el análisis de la obra, especialmente en lo que se refiere a la figura del trovador Jaufré Rudel nos han sido de enorme ayuda textos como la tesis doctoral de Liisamaija Hautsalo *Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa* (Hautsalo, 2008) y el artículo de la propia autora en el volumen compilatorio *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues* (Hautsalo, 2011). También nos ha servido enormemente la consulta de *Los trovadores. Historia literaria y textos*, de Martín de Riquer (Riquer, 1992) y el excelente artículo de Monserrat Abumalhan «Amin Maalouf, un escritor de frontera» (Abumalham, 2009)

3.4. *L'amour de loin* como acontecimiento escénico

En este bloque final, que constituye el núcleo principal de nuestra investigación, hemos tratado de estudiar la ópera *L'amour de loin* partiendo de las categorías teóricas de *acontecimiento escénico* y *performance intermedial*. El corpus bibliográfico sobre intermedialidad o *performance* es infinito, como cabe suponer, pues estos dos conceptos han alumbrado desde su surgimiento no ya solo un cuerpo teórico sino nuevas disciplinas, departamentos enteramente dedicados a su investigación y su propio

mundo académico. Tratar de dar cumplida cuenta de ello sería una tarea abocada al fracaso. Por ello nos referiremos únicamente a aquellos trabajos que nos han parecido útiles para nuestra investigación, ya que relacionan estas categorías con el mundo de la ópera. Ya hemos señalado algunos en nuestro repaso a los problemas de la ópera contemporánea. Aunque no se ocupan de la obra de Kaija Saariaho, las dos obras fundamentales para nuestra investigación, a las que ya hemos hecho referencia anteriormente, son *La experiencia perceptiva en la performance Intermedial*, de Itziar Zorita Aguirre (Zorita Aguirre, 2015) y *Estética de lo performativo*, de Erika Fischer-Lichte (Fischer Lichte, 2017). De manera especial hemos revisado estudios sobre la ópera prima *L'amour de loin*, como el modelo de análisis ofrecido, desde el mito y la narratividad, por Yayoi Uno Everett (2015), que compara la puestas en escena contemporáneas de Kaija Saariaho, Osvaldo Golijov, John Adams, Tan Dun.

En la medida en que una ópera contiene en su multiplicidad artística elementos del arte dramático nos ha resultado muy útil el texto de José Luis García Barrientos *Cómo se comenta una obra de teatro* (García Barrientos, 2012) como guía para el análisis de la espacialidad y la temporalidad en *L'amour de loin*. Junto a él, el texto de Gaston Breyer *La escena presente* (Breyer, 2008) nos ha servido para el análisis del movimiento escénico como generador de espacio-temporalidad y euritmia.

Pero una ópera, como sabemos, rebasa el hecho dramático por la presencia fundamental de la música. Por ello era necesario el estudio de la sonoridad (entendida como musicalidad). Nos hemos apoyado en análisis de correspondencia entre música y dramaturgia, así como el análisis musicológico desde los componentes estructurales de partitura musical, sus nuevos recursos compositivos y su relación con la imagen representacional, tal como lo llevan a cabo Friedrich Kern en su tesis doctoral *An Exploration of Compositional Technique in the Operas of Kaaija Saariaho and Christian Jost* (Kern, 2016); Tim Howell y otros en el ya citado volumen *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues*; o Spencer N. Lambright en *L'amour de loin and the vocal Works of Kaija Saariaho*. A estos trabajos hay que sumar la tesis doctoral de Karen Siegel *Timbral Transformations in Kaija Saariaho's From the Grammar of Dreams* (Siegel, 2014), la ya citada tesis de Alison Wahl: *Timbral intention: Examining the contemporary Performance Practice and Techniques of Kaija Saariaho's Vocal Music* y el libro de Leilin Chang *Dialogues, temps musical, temps social* (Chang, 2012). Por último, nos parece imprescindible resaltar la importancia que ha tenido para nuestro trabajo el artículo de Anne Ibos-Augé «Revisiting troubadours and others: *L'amour de loin*, from Jaufré Rudel to Kaija Saariaho» (Ibos-Augé, 2018), en el que lleva a cabo un análisis musicológico certero y minucioso de las relaciones entre *L'amour de loin* y las *cansós* medievales de Jaufré Rudel en las que se inspira.



Bloque II

Blaye



Hacia *L'amour de loin*

Trípoli

4. La producción operística contemporánea
5. Kaija Saariaho, una mujer en la frontera
6. Crónica de una ópera anunciada

4. La producción operística contemporánea

4.1. Metáforas de supervivencia

Está siempre muriendo, desapareciendo sin cesar. Es como una diva eternamente joven en una gira de despedida que no tiene fin, que vuelve a aparecer para la que será su ultimísima actuación.

Alex Ross

Les personnes que vous tuez se portent assez bien.

Pierre Corneille

El sentido de la ópera se perdió en la primera mitad del siglo XX, pero nunca se puede decir que el género esté muerto. Es la obligación de la sociedad y de los creadores el darle el sentido que necesitaría en el tiempo actual.

José Sánchez Sanz

El año 2009 Jorge Fernández Guerra publicó su ensayo *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia* (Fernández Guerra, 2009). En esta obra el autor, que ha vivido la ópera en todas las facetas posibles (como músico de escena, como actor, como compositor, llegando a obtener el Premio Nacional de Música en Composición, como comentarista y periodista musical y ocupando diferentes cargos institucionales en organismos culturales) se interroga sobre diversos aspectos relacionados con la ópera contemporánea, tanto en lo que se refiere a los posibles acercamientos teóricos o sociológicos, como a su pasado más reciente (la ópera del siglo xx), su presente o las perspectivas de futuro del género.

El propio subtítulo del ensayo de Fernández Guerra (*Metáforas de supervivencia*) nos alerta ya desde el principio sobre una cuestión ineludible: la crisis de la ópera en el siglo xx, que algunos llegaron a calificar como «muerte de la ópera». Se suele citar

a este propósito el famoso pronunciamiento de Pierre Boulez «Il faut faire sauter les maisons d'opéra», hecho en 1967, pero las afirmaciones sobre la posible muerte o decadencia de la ópera, tal y como había sido concebida, creada, producida y recibida por el público en su época dorada desde mediados del siglo XIX, sitúan ese declive mucho antes, en torno a los años veinte. Es verdad que la primera mitad del siglo XX vio nacer un nuevo tipo de ópera moderna vinculada a la vanguardia europea (dodecafónica, serialista, atonal, no hagamos ahora muchos distingos) y a sus grandes nombres: Alban Berg, Arnold Schönberg, Ígor Stravinsky, entre muchos otros. No es menos cierto que, al margen de este tipo de ópera rompedora que seguiría expandiéndose y se consolidaría como una auténtica «tradición moderna», los teatros europeos seguían llenándose de óperas de corte decimonónico tan al gusto de un público burgués que la consumía como una forma de práctica social y signo de estatus (*Gianni Schicchi*, de Puccini, el último gran compositor de la época dorada, fue escrita en 1918). Pero ello no impide hablar de un declive.

Hablar de la *muerte de la ópera contemporánea* obliga a hacerse varias reflexiones. La primera de ellas consiste en definir que es «ópera contemporánea». Podemos entender el adjetivo «contemporánea» solo en el sentido cronológico (pongamos desde los años ochenta del siglo XX hasta hoy, con especial énfasis en las obras producidas en el siglo XXI) y el sustantivo «ópera» como una marca estable, con lo cual habría una relación de continuidad de las obras producidas en este tiempo con un género que durante siglos mantiene unas características más o menos identificables, más allá de las múltiples variantes artísticas, estéticas o programáticas. Pero también podemos entender que la «ópera contemporánea» presenta unas características propias que exigen un estudio específico, ya que «entonces la denominada "ópera contemporánea" debería ser revisada y cuidadosamente analizada para ver qué clase de producto es y qué tipo de relaciones mantiene con un género que representó el apogeo de la cultura musical de occidente» (Fernández Guerra, 2009, p. 11).

Independientemente de la respuesta que demos a esta cuestión, como veíamos, nos aparece enseguida una reflexión: ¿la muerte de la ópera contemporánea ha significado que se dejara de componer ópera a lo largo del siglo XX? La respuesta a esta pregunta es clara y taxativa: «La primera sorpresa que acude frente a un primer acercamiento a lo que ha sido el género en el siglo XX es que se ha creado ópera en proporciones muy elevadas de número y de tendencias, pese a que su presencia en el repertorio haya sido reducida». (Fernández Guerra, 2009, p. 9). Efectivamente, durante el siglo XX y lo que va del siglo XXI se escribieron muchísimas óperas. El propio Fernández Guerra ofrece una lista amplísima de ellas en un apéndice de su obra, indicando que se trata únicamente de una selección y no de una nómina completa (Fernández Guerra, 2009, pp. 163-198). ¿Dónde reside, entonces, esa supuesta muerte de la ópera? En la

relación entre el género y el público, en la importancia social de la ópera, factor que no se limita a una mayor o menor difusión de las obras sino que afecta internamente a la propia concepción, composición y producción de espectáculos operísticos. La ópera había ocupado un papel predominante en la sociedad europea durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX. Se trataba del espectáculo por excelencia, capaz de no solo de mover amplios públicos sino de crearlos en torno a una idea popular, nacional¹, estética o ideológica (el caso de la «obra de arte total» wagneriana, del que nos ocuparemos más adelante, es quizás el más significativo, pero a él se suma igualmente la importantísima ópera italiana). Además de ello, la ópera era un acto social muy relevante: «Ir a la Ópera constituía en el siglo XIX un acto social indispensable; dejar de participar en tal manifestación de lujo y, ocasionalmente, de música, significaba excluirse en un plazo más o menos breve de la mirada de la sociedad. [...] La sociedad afortunada poseía, por lo general, uno o varios palcos en la Ópera, en el Teatro Italiano o en la Comédie-Française, y a veces en la Ópera cómica, considerada como más popular; varias generaciones de una misma familia se sucedían a menudo en esos palcos sin querer abandonar nunca un puesto estratégico tan esencial»².

1 Una ópera nacional exigía la creación de un público, pero también una idea de la literatura nacional y, como no, un teatro representativo. Se suelen citar los casos representativos de la ópera alemana (Wagner y Bayreuth, sobre todo) y la italiana (Verdi, Puccini, etc. y la Scala de Milán). El caso español es muy particular pues no puede decirse en rigor que haya una ópera española (Fernández Guerra, 2009), pero sí hay una ligazón entre ópera y nacionalismo en el caso catalán. Por ello, curiosamente, el único teatro importante de ópera ha sido el Liceu de Barcelona, tan ligado desde el siglo XIX a las familias de la burguesía catalana. Un palco en el Liceu es quizás la mayor marca de distinción social que una familia puede ostentar en Cataluña. Paralelamente, el Teatro Real de Madrid permaneció cerrado durante prácticamente todo el siglo XX.

2 Texto tomado de Patrick Barbier, *La vie quotidienne à l'opéra au temps de Balzac et Rossini*, Hachette, París, 1987. (Fernández Guerra, 2009, p. 135). En otro momento de su ensayo se nos amplía este carácter social de la ópera mostrándonos una escena costumbrista realmente llamativa: «En suma, que los tres primeros siglos de la historia de la ópera, aquellos en los que reinaba sin contestación alguna, vieron un tipo de espectáculo que hoy nos parecería sorprendente: gente hablando de pie en un patio central sin butacas, seguramente entrando y saliendo, mientras que en los privilegiados palcos se desarrollaban escenas de intriga, política, amoríos o simples cotilleos; eso sí, en el momento álgido de las grandes arias la atención se centraba en el escenario. Hans Werner Henze lo evoca así tras uno de sus estrenos en el Covent Garden de Londres: "Hubo champán y un pequeño *souper* en un reservado justo bajo nuestro palco. Allí había cantidad de espacios así, como en San Carlos en Nápoles o la Scala de Milán: dan testimonio de una época en la que ir a la ópera significaba principalmente pasar tiempo en *separées* con otras familias y representantes del *establishment*. Cuando llegaba un aria importante, informado por los conserjes se entraba al palco masticando aún y con la servilleta al cuello, y se escuchaba un poco de manera que luego se tuviera de qué hablar en los salones"». (Hans Werner Henze, *Canciones de viaje con quintas bohemias*. Antonio Machado. Libros/Fundación Scherzo, Madrid, 2004, pág. 345; en Fernández Guerra, 2009, p. 27). O como relata Tim Blanning en su texto *El triunfo de la música: Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*: «en la sala del Palais Royal de París en la que se representaban las *tragédies lyriques* de Lully, los tabiques entre palcos no estaban orientados hacia el escenario, sino hacia los palcos del lado opuesto: Los palcos del sexto piso eran los más cotizados a pesar de ser los que tenían peor vista, pues sus ocupantes podían ver a todo el público» (Blanning, 2011, p. 206).

Como decimos, esta relación se fue resquebrajando a lo largo del siglo xx y se rompió después de la Segunda Guerra Mundial provocando una serie de transformaciones:

a) El primer factor de decadencia de la ópera podría situarse en la separación entre compositores y público provocada por las vanguardias de las primeras décadas del siglo xx, que abandonaron formas tradicionales familiares al gran público en favor de nuevas formas musicales que en muchos casos no eran fáciles de entender por los espectadores: «A principios del siglo xx esa elongación se sumó a nuevas tensiones: el espíritu de la vanguardia, ya fuera en su corriente elitista (el arte por el arte y la necesidad de una obra artística autónoma), o en su corriente populista (construir una ópera popular, proletaria o revolucionaria); la crisis del lenguaje musical; la experimentación con los formatos (operas cortas, semióperas...) espectáculos concurrentes, como los ballets rusos de Diaghilev; la vanguardia radical, en fin» (Fernández Guerra, 2009, p. 21). La corriente vanguardista, como decimos, provocó el divorcio entre compositores y público: «A medida que los compositores exploraban ámbitos cada vez más recónditos, empezó a parecer que escribían los unos para los otros. Complacer a un público al que le gustaba la melodía, la armonía y el ritmo parecía un sacrificio de la integridad en el altar del éxito comercial» (Blanning, 2011, pp. 99-100)³.

b) Como consecuencia de esta separación el público abandonó la ópera en favor de otros espectáculos. Se creó un terreno abonado para que el cine pasara a ocupar las preferencias del gran público, desplazando a la ópera y convirtiéndose en el gran espectáculo masivo del siglo xx. El cine contaba con una serie de ventajas con las que la ópera no podía competir, desde el menor precio de las entradas (las del cine podían ser hasta diez veces más baratas y, por ello, asequibles para un público amplio) hasta la facilidad de reproducción, la diversidad idiomática mediante la traducción o la subtitulación de los textos, o la cercanía emocional a los actores que permitían los primeros planos (Fernández Guerra, 2009, p. 26). Pero el cine solo pudo desbancar a la ópera cuando se hizo sonoro. Como señala Sánchez Sanz:

Es curioso que una de las últimas óperas más populares que llenaron los teatros de aquellos tiempos, *Turandot* (1926) de Giacomo Puccini, fue producida poco antes de la aparición de *El cantor de jazz* (*The jazz singer*, Alan Crossland. 1927). Una ópera símbolo por un lado de la culminación de un género y por otro de su decadencia, frente a la primera película en

3 A lo largo del siglo xx este divorcio entre público y música contemporánea no ha dejado de intensificarse. Como señala el propio Blanning: «En 1997, sir Harrison Birtwistle se defendió de las acusaciones de inaccesibilidad con un comentario despectivo: "No me corresponde cuidar del público: no regento un restaurante". Así pues, los organizadores de conciertos y el público dieron la espalda a la música contemporánea y favorecieron a los clásicos. Tal cosa no entrañó una pérdida de categoría; más bien, ocurrió todo lo contrario. Sin embargo, conllevó la separación de la música seria y de la sociedad en general» (Blanning, 2011, pp. 99-100).

la que un cantante proyectaba su voz al público por medio de los altavoces de una sala de cine. Podría ser esta relación el punto de partida del inicio de una nueva era coincidiendo con el final de otra. También en este contraste se vislumbraba el camino que iba a llevar el desarrollo musical del nuevo medio hacia la música popular. *El cantor de jazz* contaba una historia contemporánea y realista que implicaba la figura de Al Jolson, uno de los cantantes más conocidos fuera de los escenarios de ópera. (Sánchez Sanz, 2016, p. 138)

El cine sonoro, con sus innumerables ventajas (precios más baratos, solución idiomáticas, cercanía de los primeros planos, reproductibilidad infinita, etc.), ocupó el espacio que hasta entonces llenaba la ópera, con sensibles transformaciones tanto en uno como en la otra. Por un lado, la sincronización hizo innecesaria la presencia de músicos o de una orquesta en la sala de cine, ya que la música que se oía era grabada, pero a la larga favoreció la aparición de un nuevo género musical, la banda sonora para película (el primer autor de bandas sonoras fue Max Steiner que compuso la partitura para *King Kong*, estrenada en 1933). Como señala Sánchez Sanz «este sería el momento histórico en el que el cine deja de ser dependiente de las músicas tradicionales y pasa a tener su propia música» (Sánchez Sanz, 2016, p. 140)⁴. Por otra parte, como se señalaba en la cita anterior, el cine trató de vincularse siempre, y lo consiguió, a la contemporaneidad, mientras que la ópera del siglo xx o bien se ha refugiado en un mundo pasado o ha afrontado el mundo contemporáneo con mucha dificultad: «Parece lugar común que la mayor parte de la afición al cine se articula sobre producción contemporánea. Se va a ver lo que se está haciendo ahora, mientras que la revisión del cine del pasado es minoritaria (y cuando más pasado, más se acentúa). Sabemos, aunque sea a través de la erudición que nos da la historia, que en la ópera pasó lo mismo cuando mantuvo su predominio como espectáculo de grandes públicos. Pero ahora no es así.» (Fernández Guerra, 2009, p. 32). Además de ello, el cine fue poco a poco conformando su modelo de recepción, un tipo de espectador al que, como señalaba Adorno, la ópera podía parecerle un espectáculo arcaico e inverosímil: «al entendimiento de alguien adiestrado a poner atención en el cine o a distinguir si cada aparato de teléfono o cada uniforme son auténticos, tenía que parecerle descabellado, por lo visto, todo lo que de modo inverosímil se finge en cada ópera, aunque esta tuviese por héroe a un mecánico» (Adorno, 2008, p. 256). Y, por último, la recepción del espectáculo terminó incluso por modificar el propio diseño de las salas, preparadas para eliminar cualquier atisbo de vida social y centrar la atención en la pantalla, de modo que «la película pasaba a ser el centro de atención, ya que la oscuridad absoluta de la sala no permitía otra cosa salvo

4 Aunque el peso enorme de todo el ritual del espectáculo operístico se conservó en algunas producciones de Hollywood que trataban de dotarse de la grandiosidad de la ópera imitando sus formas artísticas. Así ocurrió con *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939) o *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), que iban acompañadas de un folleto para que su reproducción en las salas se hiciera de un modo correcto, incorporando una obertura, un intermedio o un cierre música final (Sánchez Sanz, 2016, p. 142).

la intimidad que producía la cercanía. Por ello, el acto social en las proyecciones cinematográficas se dejaba para la después de la finalización del evento» (Sánchez Sanz, 2016, p. 137), algo que tras la Segunda Guerra Mundial provocaría la remodelación de los teatros o palacios de ópera a imitación de las salas de cine: «Como signo visible del aspecto social de la crisis de la ópera nos basta el hecho de que en Alemania, después de 1945, en el lugar de los teatros de la ópera destruidos, los nuevos teatros reedificados suelen tener el aspecto de salas de cine y están desprovistos de uno de los emblemas característicos del antiguo teatro de ópera, los palcos. La forma arquitectónica de los teatros contradice casi todo lo que se ejecuta en ellos» (Adorno, 2008, pp. 264-265).

c) Ello no quiere decir que el público abandonara la ópera de manera absoluta, sino que el número de espectadores se fue reduciendo, perdió importancia social y fue envejeciendo. Se trataba de un público elitista cuyo interés estaba en la repetición de obras antiguas que le resultaban familiares: «A mediados del siglo xx, el repertorio se había reducido a unas ciento veinte obras, casi todas ellas de compositores muertos. El público de pago sabía tan bien como los patronos regios del pasado lo que le gustaba e insistía a que se lo ofrecieran» (Blanning, 2011, p. 243). Esta tendencia se ha mantenido en gran medida hasta hoy y, en todo caso, estas obras son programadas con nuevas puestas en escena en las que adquieren mayor protagonismo «los escenógrafos, diseñadores de vestuario o a los artistas audiovisuales que participan en los montajes escénicos» (Sánchez Sanz, 2016, p. 145).

d) Esta crisis del género se iría acentuando progresivamente hasta llegar a la Segunda Guerra Mundial: ««La ópera ha muerto», tal es el grito de guerra lanzado por algunos compositores al día siguiente de la Segunda Guerra Mundial. Tras la barbarie de los campos, había que constatar el fracaso de la música humanística» (Marie—France Castarède, en Fernández Guerra, 2009, pp. 22-23). Este «fracaso de la música humanista» podría tematizarse en torno a dos ideas imbricadas: la senda de la experimentación musical, por un lado y, por otro la carencia de carácter narrativo de la música experimental. En torno a la primera de estas cuestiones nos señala Alex Ross: «Nada podía compararse con lo que ocurrió cuando terminó la Segunda Guerra Mundial y empezó la Guerra Fría. La música explotó en un pandemónium de revoluciones, contrarrevoluciones, teorías, polémicas, alianzas y escisiones dentro de las distintas facciones. El lenguaje de la música moderna se reinventó sobre una base casi anual: la composición dodecafónica dio paso al «serialismo total», que dio paso a la música aleatoria, que dio paso a una música de timbres que flotaban libremente, que dio paso a *happenings* y *collages* neodadaístas, y así sucesivamente. Todo el revoltijo de información de la sociedad tardocapitalista, desde el ruido más puro al silencio más puro, desde la teoría combinatoria de conjuntos al jazz *bebop*, llegaba a toda prisa, como si hubieran caído todas las barreras entre arte y realidad. [...] La estética dominante,

en la música europea y la estadounidense por igual, era la de disonancia, densidad, dificultad, complejidad» (Ross, 2009, p. 439). En cuanto a la pérdida de carácter narrativo, tras la Segunda Guerra Mundial, aquella primera vertiente que aún aunaba vanguardia, modernidad y creación operística iría poco a poco dando paso a otro tipo de prácticas como el serialismo, el postserialismo, la música electrónica o las diferentes experimentaciones con la textura del sonido, que no solo no pretendían narrar ninguna historia ni imaginaban un escenario como el de un teatro de ópera para la escucha de su música sino que tampoco buscaban la cohesión de los elementos compositivos de la obra según la concepción operística de esta. A modo de ejemplo, Carmen Pardo anota en referencia a la obra de John Cage: «Se recusa en consecuencia, la consideración de la música en tanto lenguaje que transmite los sentimientos del compositor, o como descripción de un estado, o de un paisaje, en definitiva, la concepción de la música como representación o lenguaje» (Pardo Salgado, 2001, p. 19).

En síntesis, estos dos elementos conjuntados (música experimental y pérdida de narratividad) provocaron que después del conflicto ya solo siguieran componiendo óperas nuevas los compositores aún vivos pertenecientes al periodo anterior. Estas óperas eran «nuevas» solo en el sentido cronológico, pero no estaban vinculadas a las prácticas artísticas del momento, que rechazaban de plano la ópera (con matices, como veremos, pues hubo mucha producción de ópera experimental separada de las prácticas tradicionales y ajena al público), en favor de un experimentalismo completo y de una mezcla de medios artísticos que no aspiraba a la fraternidad de las artes ni la trascendencia social de la ópera decimonónica. Podemos citar, a modo de ejemplo, títulos como *Amahl y los visitantes nocturnos* (1951) de Gian Carlo Menotti, *Billy Budd* (1951) de Benjamin Britten, *El progreso del libertino* (1951) de Igor Stravinsky, *El ángel de fuego* (1954) de Sergei Prokofiev, *Otra vuelta de tuerca* (1954) de Benjamin Britten, *El sombrero de paja de Florencia* (1955) de Nino Rota, *Diálogos de Carmelitas* (1957) de Francis Poulenc o *West Side Story* (1957) de Leonard Bernstein.

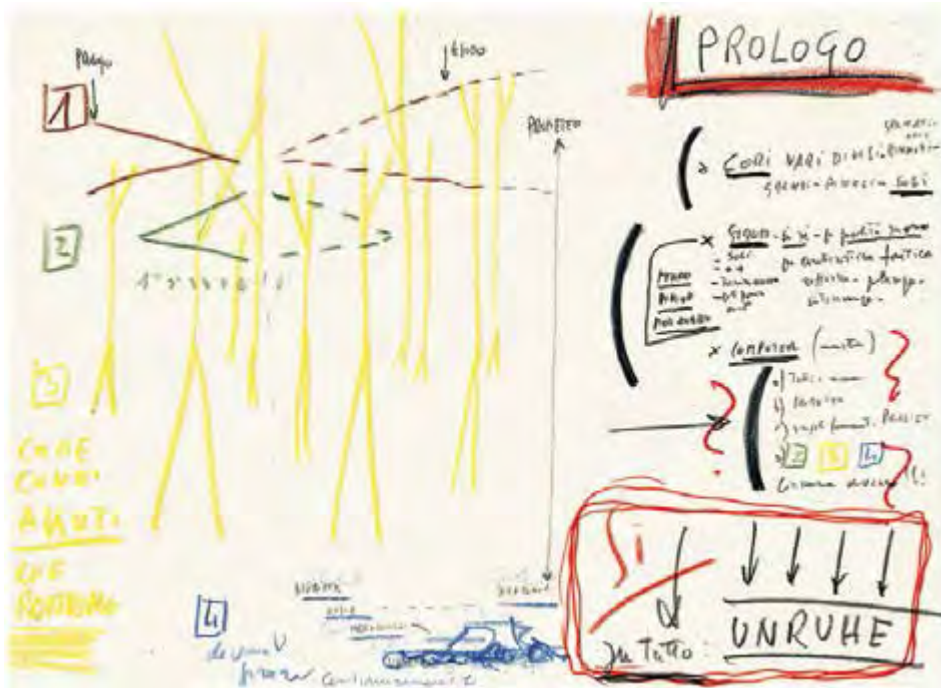
e) Este divorcio entre la ópera contemporánea y el público masivo supuso, paradójicamente, un plus de libertad para los compositores que, al no sentir la necesidad de conquistar a un público ni hacerse un nombre en el género, se dedicaron a producir «ópera de autor» no destinada a ser representada y en la que podían volcar todo tipo de experimentalismos. Este proceso tuvo como efectos secundarios la desaparición de muchos de los oficios, prácticas y actividades necesarias para la producción de una ópera (libretistas, empresarios, etc.) con lo que el fenómeno global de la producción de un espectáculo tal y como se había estado haciendo hasta entonces fue adquiriendo cada vez más un carácter anticuado de museo.

Las diferentes formas de ópera procedentes de este campo del experimentalismo musical han sido catalogadas por el musicólogo rumano Mihai Iliescu en doce ca-

tegorías: hacer antiópera, hacer anti-antiópera⁵, reactualizar los mitos, adaptar obras de teatro, renovar la dramaturgia, reemplazar el libreto por montaje de textos, practicar la mezcla de estilos, reciclar el pasado⁶, parodiar y caricaturizar la ópera tradicional, hacer ópera sobre ópera, salir de los muros de los teatros de ópera y repensar la ópera como teatro total (Iliescu, 2003). Independientemente de que esta clasificación recoja de manera adecuada y completa las diferentes maneras de producir ópera, hay algo evidente, «la insistencia en seguir usando el término de ópera para definir numerosas experiencias que la niegan», o lo que es lo mismo, el hecho de que muchas producciones musicales, al mismo tiempo que se presentaban como algo distinto y hasta opuesto a la ópera, se acogieran a esta palabra por el prestigio cultural que el término «ópera» encarna. Se podrían citar muchos casos, como Ferruccio Busoni y Luigi Dallapiccola, y los compositores de posguerra, como Luigi Nono y Luciano Berio. Con ellos la ópera reclamaría para sí la salida del teatro; las óperas radiofónicas de inicio de los años 60 como *Don Perlimplin (Il Trionfo dell'amore e dell'immaginazione)* de Bruno Maderna, ponían a prueba el valor de lo escénico. Años más tarde Luigi Nono buscaría la «espacialidad trascendida» intentando integrar la dimensión visual y el espacio escénico, en su ópera *Prometeo. La tragedia de la escucha* (1984) [1], en la que incluye la electrónica y la recepción del sonido acústico con el sonido amplificado y la intervención del espacio acústico desde el lugar del espectador. Por ello, *Prometeo* es un gran referente en las transformaciones vividas por la ópera como efecto de la performatividad y la intermedialidad. Dicho de otro modo, la «muerte de la ópera» ha sido el modo o la metáfora que la ópera ha encontrado para sobrevivir: «la actual vigencia de la ópera (desde la de repertorio hasta la de creación) está basada en la total suspicacia hacia ella misma. Es como si una permanente sospecha lanzada sobre la ópera fuera hoy sentencia asumida» (Fernández Guerra, 2009, p. 15).

5 Iliescu incluye a Kaija Saariaho en este apartado: «Signos de una tendencia reciente más general de reanudar con el género, tal y como estaba constituido en el siglo XIX, se encuentran en otras verdaderas óperas de la producción reciente: *L'amour de loin (El amor de lejos)*, de Saariaho, *Le Château des Carpathes (El castillo de los Cárpatos)*, de Hersant, *Salammbô*, de Fénelon» (Iliescu, 2003b, p. 83).

6 También aquí se acuerda Iliescu de la figura de Kaija Saariaho: «Bajo el manto de la evocación de una época histórica precisa, la ópera se convierte en un terreno de predilección para diversas empresas de reciclaje del pasado. Kaija Saariaho despliega, por ejemplo, una escritura melódica y armónica que, pese a estar derivada de sus búsquedas espectrales no deja de tener un color modal perfectamente adecuado a la época de la Edad Media en la que se desarrolla la acción de su ópera, *L'amour de loin*. El género aporta, de hecho, una cierta legitimidad a los intentos de recuperar los lenguajes musicales históricos (tonales o modales), sin olvidar, por otra parte, el arsenal expresivo atonal» (Iliescu, 2003, pp. 88-89).



[1]

f) A esta primera muerte de la ópera se uniría una segunda, provocada por la posmodernidad, pues para algunos teóricos como Slavoj Žižek y Mladen Dólar en *Opera's second Death* (2001), en la posmodernidad la ópera no revive, sino que muere doblemente: «Si la ópera hubiera terminado, se le podría asignar un lugar limpio en la arqueología cultural y, por tanto, enterrarla adecuadamente. Lo sorprendente es la existencia obstinada y obstinada de la enorme institución operística después de su desaparición. Mientras más muerta está la ópera más florece. La ópera permanece como una enorme reliquia, un enorme anacronismo, un resurgimiento persistente de un pasado perdido, un reflejo del aura perdida, un verdadero tema postmoderno por excelencia» (Slavoj Žižek and Mladen Dólar, 2002).

g) La ópera, como vemos, ha mostrado una enorme versatilidad y una capacidad adaptativa a los cambios en las condiciones artísticas, culturales socioeconómicas y políticas. En el caso de la ópera contemporánea, aquella que surge durante la posmodernidad, esta relación simbólica se modifica pero no se pierde. Más bien al contrario, en la ópera contemporánea postmoderna todas las manifestaciones artísticas operísticas resultan ser una respuesta adaptativa a su entorno, con combinaciones de medios y formas comunicativas propias o ajenas, heredadas de un pasado más o menos lejano o adaptadas a la contemporaneidad en la que conviven tradiciones y estructuras centenarias, así como las rupturas con esas tradiciones. Como señala Kotnik: «El secreto del éxito y la popularidad de la ópera reside en un fantasma específico pero múltiple: a saber, que, a lo largo de cuatro siglos, la ópera ha sido el lugar privilegiado para representar la fantasía de una comunidad

mítica o "imaginada": primero en los siglos xvii y xviii como la fantasía de apoyo de la monarquía absoluta; después, en el siglo xviii como ilusión de la sociedad ilustrada; luego, en el siglo xix como el mito fundacional del Estado-nación, cuando la ópera de la corte anterior se convirtió en la "ópera estatal" ; y en el siglo xx como un registro de un pasado perdido o desaparecido que podría, a principios del siglo xxi, ofrecer un espacio social recién mediado, cuya prominencia y estatus se demuestra efectivamente a través de transmisiones de TV en vivo, megaespectáculos y espectáculos masivos» (Kotnik, 2013, p. 321).

h) Pero no sin efectos secundarios: la transformación del entramado operístico (empresarios, teatros, libretistas, etc.) supuso el paso de la ópera como fenómeno «social» a la ópera concebida como fenómeno «cultural». Y ello implicaba que las instituciones culturales públicas se hicieran cargo del mundo de la ópera (que hoy es un arte subvencionado prácticamente en todo el mundo) al tiempo que se democratizaba el público, de manera que la distinción dejaba de ser social (en el sentido clasista del término) para convertirse en cultural. Esta transformación ha permitido que las programaciones de los teatros contenten al mismo tiempo a los espectadores conservadores (manteniendo la representación de las obras más representativas del repertorio y renovando las puestas en escena como una forma de apariencia de modernidad)⁷ y a las propuestas contemporáneas⁸. Como señala Sánchez Sanz:

7 Como señala Fernández Guerra: «Hoy, el único presente que le queda a la ópera de repertorio reside en que el "brillante" director de escena de turno deslocalice la ópera del pasado que ha elegido (o le ha tocado) situándola en cualquier época, preferentemente en la nuestra o muy cercana. Aunque a veces sea una experiencia interesante, la fórmula repetida «ad nauseam» termina siendo un barroquismo cultista que, a lo sumo, distrae un poco al público que se sabe de memoria la ópera de repertorio y le refresca algo el citado cambio. Después de todo, también los artistas barrocos deslocalizaban a los dioses y héroes antiguos vistiéndolos con trajes "modernos" y representando pasiones y truculencias del día a día. Pero la verdadera usurpación de una posible modernidad del género consiste en que la actualización o modernización de los montajes operísticos que realizan las espectaculares y, a menudo, costosísimas puestas en escena, se realiza sobre la base del repertorio del pasado y, de modo especial, sobre óperas bien conocidas. En suma, que la supuesta modernización lo que oculta es la ausencia de modernidad esencial de las viejas óperas» (Fernández Guerra, 2009, pp. 138-139).

8 «También se sigue dando el hecho de que presentar una ópera de gran formato en un teatro operístico institucionalizado parece que concede un salvoconducto de que es una auténtica ópera (el viejo Stravinsky decía en los años sesenta: "...bueno, parece que algo sigue siendo arte si se expone en una galería...!"). En un teatro de ópera hay bastante público, aunque condicionado a considerar que el género desapareció con Puccini o Richard Strauss. Pero parece que si se le pilla en la hora tonta y cae en la trampa de conceder relevancia a algún eslogan fácil del tipo: "...hay que renovar el repertorio, no podemos estar siempre con *La Traviata*...", puede ser tolerante con ciertas producciones que, aunque no le gusten, su complejo de culpa de no estar preparado para objetivarlo le conduzca a ser condescendiente. Así han pasado muchas producciones y se sigue pensando que es la fórmula regular de mantener vivo el repertorio. Incluso existe un cierto acuerdo en que se debe imponer a los grandes teatros que viven del dinero público (o sea, todos) esa labor por una cuestión de interés general» (Fernández Guerra, 2009, p. 16).

La ópera ha vivido y vive de un pasado glorioso, en el que los estrenos ocupan una mínima parte de las programaciones de los teatros. Las temporadas se nutren en gran parte de revisiones y reinversiones de obra compuesta en siglos previos, mientras que las presentaciones de ópera contemporánea se ciñen a propuestas que tengan cierta respuesta positiva asegurada. Los tiempos de los grandes beneficios de los teatros de ópera han derivado en una época en la que la supervivencia depende en gran parte de las ayudas públicas o del alquiler de los espacios para otro tipo de actividades fuera del repertorio del género, con cierta pretensión de subir de nivel intelectual sus propuestas. (Sánchez Sanz, 2016, p. 136)

Pero al convertirse en un espectáculo cultural la ópera pierde su carácter social, su inserción en la sociedad, alejándose de la vida social en su conjunto, perdiendo influencia social, alejándose de los ritos contemporáneos y acercándose a la condición de museo: «Todo esto significa que una ópera nueva debe, además de «inventar» el género, descubrir su «justificación» social» (Fernández Guerra, 2009, p. 141)

4.2. La obra de arte total wagneriana

[La ópera] se esfuerza por reunir todos los encantos de las Bellas Artes en la representación de una acción apasionada.

Jean Jacques Rousseau

Hasta aquí un recorrido por la suerte del género operístico en los siglos xx y xxi, las vicisitudes de su producción y su relación con la sociedad en su conjunto y el público en particular, recorrido que nos muestra los modos en que la ópera, a fuerza de ir muriendo ha sido capaz de sobrevivir y encontrar un nuevo espacio público y una nueva configuración. Pero además de ello nos parece necesario ahondar en las características de la ópera de finales del siglo xx y comienzos del xxi. Para hacerlo debemos poner en relación a la ópera con las demás artes, con sus emergencias y transformaciones a lo largo del siglo xx, teniendo en cuenta al menos tres factores: 1) la contraposición entre la «obra de arte total» wagneriana y la *performance* intermedial; 2) las tendencias de producción de ópera en el siglo xxi; y 3) los tipos de dirección escénica en la ópera como escritura de la contemporaneidad.

En capítulos posteriores abordaremos el estudio de cuatro elementos (la relación con la literatura y especialmente la poesía, la escritura para la voz, el espíritu de colaboración con otros artistas y técnicos y la multisensorialidad sinestésica como embrión de la unión de las artes) que condujeron a Kaija Saariaho a la composición de una ópera, que trazaron el camino que la llevaría a la composición de *L'amour de loin* y posteriormente al éxito como autora del nuevo siglo.

Obviamente la *ópera* era el marco adecuado para que se conjuntaran estos elementos, dado que en ella han convivido desde su origen diferentes elementos artísticos. Fernández Guerra, como acabamos de ver, aborda en diversos momentos de su libro la posibilidad de una definición de ópera que abarcara todas sus variantes a lo largo de su prolongada historia. Esta definición no es fácil y tendría que ser enormemente amplia para recoger las diversas posibilidades operísticas al tiempo que diferenciaría al género de otros similares. Pero, en cualquier caso, una posible definición tendría que tener en cuenta que desde los comienzos la ópera ha unido (reunido, conjuntado, etc.: usamos los términos en el sentido más neutro posible) diversas facetas artísticas (texto, música, voz, danza, escenografía, dramatización, etc.). Estos elementos se han combinado de diversas maneras y en función de diferentes jerarquías, y su presencia se sustentaba partiendo de *distintas* visiones ideológicas, teóricas o culturales más o menos explícitas, fundamentadas en teorías, normativas, etc., a lo largo de varios siglos. Podríamos, a modo de ejemplo, recurrir a la definición de Rousseau, presente en nuestra cita inicial: «[La ópera] se esfuerza por reunir todos los encantos de las Bellas Artes en la representación de una acción apasionada» (Starobinski, 2007, p. 14).

Pero partir de esta definición implica aceptar varias cosas: una, que se sabe lo que son las «Bellas Artes»; dos, que igualmente tenemos claro lo que es una «acción apasionada»; y tres, y sobre todo, que los modos de «reunir» a esas Bellas Artes han sido siempre similares a lo largo de la historia, de la misma manera que esas Artes estaban definidas desde siempre. Ya sabemos que esto no ocurrió así históricamente y que las diferencias entre unas formas de ópera y otras afectaban no solo a las artes que reunían (cómo eran vistas, teorizadas y sentidas) sino al modo en que se combinaban. El debate sobre las diferentes artes a lo largo de la historia y también dentro del ámbito de la ópera es, como puede suponerse, un campo de reflexión infinito. Pero hay un momento culmen en la reflexión sobre los modos operísticos: la concepción de la «obra de arte total» de Richard Wagner, pues en ella se teoriza de una manera expresa y contundente como no se había hecho antes (al menos dentro del mundo de la ópera) sobre la necesidad, las posibilidades, la forma y el fundamento de unión entre las diferentes artes en torno a la producción de una obra operística. La «obra de arte total» (*gesamtkunstwerk*) wagneriana se convierte de ese modo en un punto de inicio casi obligado para reflexionar sobre la relación entre diversas prácticas artísticas, una reflexión que trataremos de llevar hacia el pasado (la ópera antes de Wagner) pero sobre todo hacia nuestro presente. Pues el interés principal consiste en responder a esta pregunta: ¿es la *performance* intermedial una variante, otra forma de «obra de arte total»? O por decirlo de otro modo, ¿qué cambios se han producido entre mediados del siglo XIX y finales del XX en el mundo artístico y cómo han modificado el concepto mismo del arte y las artes, la concepción de las diversas prácticas artísticas, las formas de relación entre ellas y, más en concreto, su encuentro en una obra operística?

Aquí se hace necesaria una aclaración: cada uno de los elementos que indicamos en nuestros dos interrogantes anteriores (arte, historia del arte en el XIX y XX, *performance*, intermedialidad, ópera...) abre un campo inabarcable de producción teórica, del que es imposible dar cuenta siquiera aproximada. A modo de ejemplo, solo Wagner, como señala Fernández Guerra, ha producido toneladas de bibliografía, e incluso su obra propia es excesiva (ocupa quince volúmenes a los que se añaden hasta treinta tomos más de correspondencia). Por tanto, solo trataremos de espigar aquellas ideas que nos sirvan para trazar las líneas básicas de la diferencia entre la unión en la ópera de las diferentes artes, tal y como las concibió Wagner y como se han practicado a lo largo del siglo XX, de modo que nos permita acercarnos con mayor claridad al análisis de *L'amour de loin*.

Comenzaremos por los datos. El concepto de «obra de arte total» se atribuye a Richard Wagner, que lo formuló y lo desarrolló a mediados del siglo XIX en tres de sus obras: *Arte y revolución* (1849), *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera y drama* (1851). Pero, como señala losune Aizpún Vílchez, «no fue Wagner quien acuñó el término *gesamtkunstwerk* sino este último autor [K.F.E. Trahndorff] en su obra *Estética o teoría de la concepción del mundo y el arte* donde lo utiliza para explicar cómo las cuatro artes principales, el arte del sonido de la palabra, la música, la mímica y la danza, tienen implícita la capacidad de unirse para conformar un único espectáculo siguiendo una aspiración fundamental hacia la *gesamtkunstwerk* que es común a todo dominio artístico» (Aizpún Vílchez, 2018, p. 21)⁹. Aunque las ideas que sirvieron a Trahndorff para acuñar el concepto tampoco son originales, puesto que en su obra, de 1827, se hacía eco de un movimiento artístico con presencia en el mundo alemán desde hacía varias décadas, desde el primer romanticismo germánico en torno al Círculo de Jena. Para poder hablar de unificación de las artes era necesaria la previa identificación de lo que eran las *artes* (dentro de una variedad de disciplinas a veces ajenas a lo que hoy consideramos artístico, entre las que podían aparecer diferentes prácticas científicas o artesanales), algo que ocurrió en la normativización neoclásica durante la Ilustración en el siglo XVIII. Pero estas «artes» contenían un elemento común, el «Arte» (con mayúsculas), noción que permitió al romanticismo alemán, en diferentes momentos y con distintos protagonistas (Novalis, Lessing, Goethe, Friedrich y August Wilhelm Schlegel, Schelling, etc.) enunciar la posibilidad de unión entre las artes a través de dos caminos: encontrar los puentes entre ellas y nutrir a unas

⁹ A lo largo de su tesis doctoral y su artículo citados, excelentes ambos, Aizpún Vílchez hace un recorrido sobre la diversidad de las artes, tanto en su concepción teórica como en su catalogación normativa. En esa indagación histórica recoge los últimos episodios de esta cuestión que situarían el origen del concepto de «obra de arte total» en el primer Romanticismo alemán. Los pormenores y meandros de esta historia son muchos y están perfectamente trazados por Aizpún Vílchez en los dos trabajos reseñados.

con otras, como señaló A. W. Schlegel: «Nutrir las artes unas con otras y encontrar puentes entre unas y otras. Las columnas pueden quizá convertirse en pinturas, [...] las pinturas en poemas, los poemas en música» (Aízpun Vílchez, 2018, p. 17). Y el terreno privilegiado para tal unión fue la ópera. Así lo señaló Friedrich von Schelling en *Filosofía del arte* (1802):

Después de haber alcanzado en el drama la totalidad suprema en sus dos formas, el arte discursivo solo puede aspirar a retornar al arte figurativo, pero no a seguir desarrollándose. La poesía retorna a la música en el canto, a la pintura en el baile (en parte en la medida en que es ballet, en parte en cuanto que es pantomima), a la verdadera plástica en el arte dramático, que es una plástica viviente. [...] Quiero observar aún que la composición más perfecta de todas las artes, la reunión de poesía y música por el canto, de poesía y pintura por la danza, es sintetizada a su vez en la manifestación teatral, más compleja que fue el drama en la antigüedad, de la que solo nos ha quedado una caricatura, la *ópera*, que, con un estilo más elevado y noble por parte de la poesía así como de las demás artes concurrentes, podría conducirnos de nuevo a la representación del antiguo drama combinado con música y canto. (Schelling, 2006, p. 492)

Como vemos, en la propuesta de Schelling se encuentran todos los ingredientes que permitirían la teorización de Wagner sobre la *gesamtkunstwerk*, algo que flotaba en el ambiente romántico de la época y que podemos percibir igualmente en las palabras posteriores de August Wilhelm Schlegel en las que concibe la ópera como el arte «donde muchas artes se combinan para producir un efecto mágico» (Aízpun Vílchez, 2020, p. 77). Pero la formulación y la teorización completa de esta idea asociada a la ópera no llegaría hasta varias décadas después de la mano de Richard Wagner. Y lo hizo, como decíamos, en tres de sus obras: *Arte y revolución* (1849), *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera y drama* (1851). Su proyecto se completó con la composición de *El anillo del Nibelungo* y posteriormente lo llevó a la práctica no solo en sus composiciones sino en ese empeño singular que supuso la construcción del teatro de Bayreuth. De ahí que, sin olvidar el recorrido previo del concepto, del que hemos trazado un mínimo perfil, se puede afirmar con toda seguridad que la *gesamtkunstwerk* es un concepto propiamente wagneriano.

¿Cuáles son las características de la «obra de arte total»? Trataremos de exponerlas de manera sucinta:

1. En primer lugar, la consideración de la ópera como la «obra de arte total». El carácter de «obra de arte total» procede de la reunión de las diferentes artes (la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura) para integrar el espectáculo operístico. Wagner hace una distinción entre estas seis Bellas Artes: por un lado están aquellas que derivan directamente del ser humano (danza, música y poesía) y que no necesitan material externo, a las que considera, «por su esencia inseparables»; por otro lado estarían la arquitectura, la escultura y la pintura.

2. Estas artes habrían estado reunidas en la tragedia griega, que surgió como fruto de un periodo glorioso de la historia humana, la Grecia Clásica.

Me preguntaba cuáles debían ser las condiciones del arte para que este pudiera inspirar al público un respeto inviolable, y, a fin de no aventurarme demasiado en el examen de esta cuestión, fui a buscar mi punto de partida en la antigua Grecia. Allí encontré desde el principio la obra artística por excelencia, *el drama*, en el que la idea, por sublime, por profunda que sea, puede manifestarse con la mayor claridad y de la forma más universalmente inteligible. Hoy nos sorprende con razón que treinta mil griegos pudieran seguir con un interés constante la representación de las tragedias de Esquilo; pero si buscamos la manera por la cual se obtenían tales resultados encontramos que es por la alianza de todas las artes trabajando juntas por un mismo propósito, es decir, la producción de la obra artística más perfecta y la única verdadera. Ello me condujo a estudiar las relaciones de las diversas ramas del arte entre sí [...] Me di cuenta, en efecto, que allí donde una de estas artes alcanzaba sus límites infranqueables, comenzaba inmediatamente, con la más rigurosa exactitud, la esfera de acción de otra; que, consecuentemente, por la unión íntima de estas dos artes, se expresaría con la claridad más satisfactoria aquello que no podían expresar cada una de ellas por separado; que, por el contrario, toda tentativa de lograr con los medios de una de ellas lo que no podría ser logrado sino por el conjunto de ambas, debía fatalmente conducir a la oscuridad, a la confusión primero, y después a la degeneración y a la corrupción de cada arte en particular. (Aízpun Vílchez, 2020, pp. 78-79)

3. Si las artes convivían en el drama griego clásico era porque el pueblo griego era una comunidad unida y feliz, organizada en torno a una voluntad común y que vivía en perfecta comunión con la naturaleza. Al romperse posteriormente el vínculo que los unía entre ellos se rompió igualmente el vínculo entre el hombre y la naturaleza y se provocó la ruptura del hermanamiento entre las artes. La naturaleza dejó de ser esa unidad de la que el creador formaba parte y se convirtió en una multitud de fragmentos no conexiónados: «Y así, en el declinar de la cultura griega, el arte, en Europa, se convierte en ciencia o estética; la religión pasa a ser teología y el mito, crónica de la Historia, mientras el estado natural se transforma en Estado político, sustentado sobre esos contratos y esas leyes que llevaron a unos dioses a su crepúsculo. Arrastradas por estas circunstancias, las artes terminan divorciándose, aislándose las unas de las otras hasta una degeneración en la que lo artificial, primero invade y, finalmente, hace desaparecer lo natural. En esta época de *dispersión* que caracteriza los periodos de la Historia dominados por el *egoísmo*, el artista se debate entre la impotencia y el agotamiento ya que su creación, exclusiva y excluyente, nunca podrá dar la medida completa de lo que quiere expresar, mientras la humanidad, degenerada también por su egoísmo, cae en el sufrimiento y en la desesperanza» (Gutiérrez, 2011, p. 15).¹⁰

¹⁰ Wagner entendía que era necesario encontrar una forma de unidad en el arte, como reflejo o deseo de una sociedad cohesionada e integrada, dado un mundo descentrado. A esta hipótesis apunta Slavoj Žižek cuando afirma: «El rechazo wagneriano de (la sociedad de) el intercambio hace a su intento de recuperar el

4. La ruptura de la armonía (del hombre con la naturaleza, de los hombres entre ellos, de las artes entre sí) provocó la corrupción de la ópera que, en el mundo del egoísmo convirtió el drama en espectáculo para una sociedad frívola, mediante la disociación en el alma humana de la razón y la emoción. Se podrían señalar dos líneas de fuga: por un lado, la ópera de Mozart, cuya música excelsa no conseguía salvar la frivolidad del libreto vulgar de Daponte, o el caso de Rossini, un autor que caía en la tiranía de la melodía, poniendo el espectáculo operístico al servicio del *bel canto*, en demérito del drama.

5. Para restaurar la armonía perdida Wagner propone su «obra de arte total» que restaure los vínculos antiguos entre los hombres (en el interior del pueblo, considerado como una comunidad natural y como el auténtico artista), entre la razón y la emoción (representados por el texto y la música)¹¹ y entre las diversas artes.

6. Y el camino para ello es volver a la Naturaleza. La Naturaleza, tan sacralizada en el siglo XVIII y XIX, se erigió a la par en el lugar ideal donde todo quedaba sintetizado (orgánicamente fundido) y aquella fuerza creadora que el artista habría de emular, deviniendo así, él mismo, en un genio creador. El arte como espejo imperfecto de la fuerza creativa de la Naturaleza. La ópera sería entonces ese artificio humano que, a pesar de ello, obraba el milagro de la unión, la obra de arte total, a la manera como ocurría en el mundo natural.

7. Pero la «obra de arte total» no es solo un proyecto artístico sino que se enmarca en un proyecto global de emancipación humana en todos los órdenes de la vida. La función del artista como ser privilegiado solo tiene sentido en su integración en el pueblo:

Pero además de esta perspectiva, individual y descontextualizada, Wagner pone en juego otras dos instancias, la naturaleza y la sociedad, con sus respectivas necesidades. En cuanto ser natural, el ser humano es corporal, material y sensual; y en cuanto ser social, es, o mejor, puede y debe ser, sexual, familiar, comunitario, asociado, nacional y universal. No en balde la huella de las obras de Feuerbach es omnipresente. Este mensaje de revolución pregona, pues, no solo un arte nuevo y una nueva sociedad, sino también un nuevo ser humano, una nueva humanidad, que ya no se enajene con los dioses y la

equilibrio previo al pecado original. [...] Cuando se trata el antisemitismo de Wagner debería recordarse [que hay] un tercer término: la modernidad, el reino del intercambio, de la disolución de los vínculos orgánicos de la industria moderna y la individualidad» (Žižek, 2011, p. 82).

¹¹ Aunque en un principio Wagner consideraba que la palabra y la música debían tener una importancia pareja, sin jerarquías entre ellas, la lectura de Schopenhauer le hizo cambiar de idea en favor de la música «puesto que es la única que puede expresar, de manera sensible, la realidad absoluta, superior, última y no racional, el fundamento del universo, la esencia de todas las cosas a las que Schopenhauer llamó *Voluntad*. Por eso la música es el único arte que llega al sentimiento, a la emoción, al alma y no a la inteligencia ni a la razón; por ello, también y sin necesidad de conceptos, resulta ser un lenguaje universal inmediatamente comprendido» (Gutiérrez, 2011, p. 17).

religión, ni con la propiedad y el utilitarismo burgués, ni con las modas, el lujo, el egoísmo aislante y el poder del dinero, sino con las creaciones artísticas más originales y auténticas, integradoras y asimiladoras de los mejores logros de los más grandes artistas del pasado. (Llinares, 2007, p. 21)¹²

4.3. La performance intermedial y la posmodernidad

Hasta aquí, de manera brevísima, simple y esquemática, la teorización de Wagner en torno a la «obra de arte total». Claro que, llegados a este punto, podríamos interrogarnos sobre el interés de volver sobre estos presupuestos o qué queda hoy de estas consideraciones, ya sea sobre la ópera y la mezcla de las artes, ya sea sobre esa idea de una Naturaleza virgen, vigorosa y creadora, idea que, por su parte, ha quedado hoy prácticamente abolida: en opinión de algunos, lo natural ya solo puede circular como un significante que trata de recoger una realidad pretérita y por entero nostálgica¹³. Y junto a ello nos toca ahora preguntarnos. ¿Qué hay de común y de diferente entre la «obra de arte total» y la convivencia de las distintas prácticas artísticas en el final del siglo XX?

En su obra *Posproducción* (2002) el crítico, comisario e historiador del arte francés Nicolas Bourriaud teorizaba en defensa de la convivencia caótica de formas, medios y productos culturales en una sociedad como la actual. Y lo hacía precisamente porque nuestra experiencia está asediada de continuo por una avalancha incesante de informaciones y nuevas creaciones al alcance del ojo y del oído de cualquiera y globalmente conectada por todo tipo de redes y comunicaciones instantáneas. En las páginas de su libro Bourriaud se quejaba del modo tal vez excesivamente simplista con el que se había abordado la cuestión de la mezcla (en un sentido amplio, vale decir, entre

12 La sutil diferenciación sobre si Wagner se refería con la idea de *pueblo* a «toda la humanidad», como ocurría en un principio, o al «pueblo alemán», como también se puede entender, produjo un efecto destacable no solo en su obra (cuando Wagner busca un mito originario no va a los griegos sino que bucea en la mitología alemana) sino en su percepción y utilización posterior como emblema de la mitología nacional-socialista. Como señala Aízpun Vílchez: «Sin embargo, antes de continuar, debemos aclarar la siguiente cuestión. Lo que planteó el Romanticismo temprano fue un proyecto que podríamos denominar *universal*, ya que abarca múltiples soluciones que parten de una misma ambición existencial, la cual es susceptible de tomar muchas formas distintas, de modo que muestra un espectro inmenso. Así, los primeros románticos alemanes, como se recoge por ejemplo de forma icónica en el mencionado fragmento 116 del *Athenäum*, no solo pretendían unir todas las artes, sino que también pretendían unir todas las ciencias, unir el arte con la vida, unir el arte con la filosofía, etc.» (Aízpun Vílchez, 2020, p. 101).

13 Son las tesis de Jameson en, Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington: Indiana University Press, 1995). La idea de nostalgia, por otra parte, recorre *L'amour de loin* de un extremo a otro, no solo por lo que se refiere a la nostalgia de Clémence, de la que hablaremos en su momento, sino en todos los aspectos de la obra, desde la nostalgia por una época medieval (presente en el texto y en la partitura) hasta la nostalgia por una idea del amor que hoy resulta extremadamente contradictoria.

estilos, formas, medios, producciones, voces, materiales o prácticas) en los debates que marcaron ese periodo clave de los años ochenta y los últimos compases del siglo XX, momento culminante de eso que se llamó «posmodernidad», término impreciso e indeterminado, pero a la vez usado de manera amplia para referirse a este momento histórico. A juicio de Bourriaud, desde los años noventa en adelante se imponía la necesidad de generar una noción que recogiera la mezcla de las formas y las artes. La clave tendría que ver tanto con la aceptación de la condición híbrida de toda realidad artística contemporánea como con la búsqueda de una cultura del acto y la actividad que no del mero consumo, de la recuperación y la puesta en uso, o performatividad de las cosas que tenemos a nuestro alcance.

Pero para llegar desde al «obra de arte total» hasta este punto hubo que andar un camino, largo, confuso y complicado no solo para la ópera sino para todas las artes. No es nuestra intención hacer una exposición minuciosa de ese recorrido sino que nos limitaremos a señalar los principales hitos, centrándonos sobre todo en las transformaciones que se dieron a partir de los años sesenta.

4.3.1 El año 1967

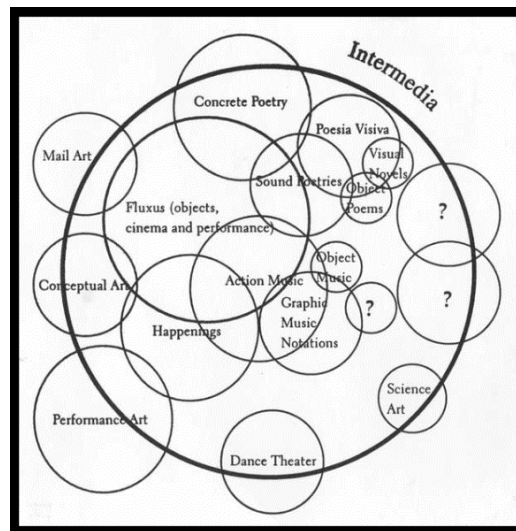
Durante los años sesenta se asistió a una explosión sin parangón en la historia de distintas prácticas que acabaron por borrar las fronteras y definiciones tradicionales de los géneros expandiendo el campo de lo posible: «Los límites entre los géneros, como los límites entre el arte y la vida, parecen haberse vuelto porosos desde los años sesenta, debido a las permanentes transformaciones e innovaciones en la tecnología de los medios, tanto dentro como fuera del arte» (Rebentisch, 2018, p. 111). En lugar de la unión y de la *re-presentación* de una pieza de lo que se hablaba era de *intermedialidad*, *performatividad* y *teatralidad*, esto es, de la creación y captación de una experiencia, de una presencia en el espacio y el tiempo, en la medida en que la esencia de los happenings y *performances* y del teatro a la danza era la de ser artes del tiempo o artes de la vida. Las categorías de *performatividad* y la de *intermedialidad*, fundamentadas en la ligación entre arte y vida o arte y tiempo (donde tiempo también es experiencia, cuerpo, espacio, etcétera), abrieron una tercera vía, una posibilidad de escapar del callejón sin salida que constituían los dos grandes mandatos sobre cómo habría de concebirse la música y su relación con el resto de *medios artísticos* y con la vida que operaban hasta entonces: o bien la «obra de arte total» (unión transcendente que toma cuerpo en el género operístico) o bien el discurso moderno que sentenciaba la especificidad de cada médium artístico y su no comunicación con el resto.

En ese mismo año de 1967 en que Pierre Boulez lanza su propuesta irreverente («*Il faut faire sauter les maisons d'opéra*») el propio Adorno participaba en este debate publicando un *Ensayo sobre Wagner* donde teorizaba acerca de las posibles diferencias existentes entre el acercamiento del arte a la vida en todos sus planos y la combinatoria nueva de elementos que ofrecían las obras de arte de los años sesenta. Como señala Rebentisch:

La tendencia al entrelazamiento en los años sesenta, sostiene Adorno, es diferente así no solo del arte romántico sino de cualquier inclinación hacia la obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*]. Lo que Adorno llama «entrelazamiento» no apunta, en realidad, a una unificación de las artes. Según Adorno, no solo el acercamiento de las artes en los años sesenta no fue planeado como tal por los artistas, sino que, además, este no significó de ninguna manera un intento de sintetizar las artes. Este hecho de por sí marca una distancia fundamental entre este movimiento y la idea de la «obra de arte total» (Rebentisch, 2018, pp. 119-120).

De estas afirmaciones de Adorno escritas en clave de lamento podemos deducir que, definitivamente, aquella «orden» que prohibía a los artistas vanguardistas mezclar las especies artísticas fue sistemáticamente desoída, sin que por ello el modelo de fusión o combinación de medios tuviera en los sesenta los mismos rasgos ni estuviera motivado por las mismas razones que en el periodo de la *gesamtkunstwerk* wagneriana, pues casi un siglo separaba ambos fenómenos. De modo que *sí*, las artes empezaron a hibridarse entre sí, en la música como en otros ámbitos, pero con todo un siglo de por medio. El paradigma en las décadas centrales del siglo XX fue más bien el de la exploración de los elementos propios de cada pieza, por su cuenta o su pista propia y su ensamblaje en la producción final. Ello sobre el fondo de una invitación al espectador —al que ya no se le consideraba representante de ninguna clase social de élite ni miembro de una comunidad orgánica cuya historia se recreaba sobre la sala de ópera, sino más bien un individuo cualquiera— a sentir, experimentar y vivenciar una obra que no pretendía ser sino una expansión de la *vida* misma. La «vida» (con minúsculas) había desplazado a la «Naturaleza» (con mayúsculas) como fuerza creadora que los artistas habían de imitar, la «totalidad» daba paso a lo concreto de la textura de cada componente y, por último, la «representación» del texto y la puesta en escena desaparecían en favor de la pieza como tiempo concreto que *acontece* (también en el espacio) en cada presentación musical. El término que empezaba a oírse para hablar de esta unión que «une sin unificar ni trascender», era el de *intermedialidad*: «intermedialidad es el término establecido desde los años sesenta para todas las prácticas artísticas que ya no pueden categorizarse según la clasificación tradicional en distintas artes» (Rebentisch, 2018, p. 91). Este término, que no por casualidad, también data del año 1967, fue utilizado por primera vez por el artista Dick Higgins [2], que pertenecía al entorno de *Fluxus* y con él quería definir el fenómeno por el cual:

Los medios se han dividido de sus formas tradicionales y se han vuelto meramente puntos de referencia puristas. Ha surgido la idea, casi como combustión espontánea en todo el mundo, de que las definiciones son arbitrarias y que sólo son útiles en tanto herramientas críticas, al decir esto-o-aquello es básicamente musical, aunque quizás también poético. El acercamiento intermedial es el énfasis de la dialéctica entre medios. (Chiappe, 2016, p. 21)



[2]

Es precisamente en ese diálogo que no pretende una síntesis donde surge el hueco en el que se produce la hibridación, donde reside la singularidad de este fenómeno: «Entendemos por intermedialidad aquellas estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de código» (Cubillo, 2013, p. 172). A su vez, en un párrafo revelador el teórico de los nuevos medios, Lev Manovich recapitulaba:

El concepto de «medio» fue primero cuestionado por el desarrollo de nuevos lenguajes artísticos (*assamblage*, *happening*, instalación, etc.) y después por el advenimiento de medios (como la fotografía, el cine y el vídeo) que retaron tanto la definición normal de medio artístico como, sobre todo, los métodos habituales de circulación y distribución del arte. El tercer ataque a la noción clásica de medio artístico vino de la revolución digital. (Quaranta, 2010)

Estos códigos, procedimientos y estrategias se pondrían a funcionar, se emplearían o se pondrían en acto en el momento mismo de la obra, de modo que esta tiene siempre un carácter *performativo*. Como ha estudiado Juan Albarrán:

En el happening se disolvían las barreras entre artista y espectadores, el hecho artístico se expandía hacia una cuarta dimensión —la temporal— y, con ello, establecía una relación más fluida con la vida cotidiana. [...] La duración se convirtió en un elemento determinante en su trabajo; la incorporación del ruido le ayudó a diluir las barreras entre la música y el resto de sonidos de nuestra cotidianidad. (Albarrán, 2019, p. 40)

Así, buena parte de las producciones artísticas y musicales de estos años sesenta y setenta estaban orientadas por estos principios de *intermedialidad* y *performatividad*, de modo que «debido al creciente número de producciones intermediales, el término «intermedialidad», como el de «teatralidad», viene jugando un rol central en los debates de la crítica y la teoría del arte de los últimos cuarenta años» (Rebentisch, 2018, p. 91). Lo que queda detrás de esas palabras es un cúmulo de técnicas que van desarrollándose y transformándose a lo largo de casi tres décadas marcadas por un ataque constante a los rígidos postulados de la modernidad. Cabe ahora decir algunas palabras sobre el horizonte cultural en el que se inscribió esta inclinación por la hibridación y esta paulatina muerte del médium específico, y, sobre todo, cómo esta inclinación por la mezcla, fue modificando sus presupuestos conforme nos adentrábamos en la década de los años ochenta. En efecto, toca ahora entender por qué y con qué sentido o recorrido, a esta voluntad de trabajar en el *entre* que separa o une las artes, se la calificó de «posmoderna».

4.3.2. La «posmodernidad»

Hablar sobre el fenómeno de la posmodernidad plantea una seria dificultad, derivada por un lado de su naturaleza ampliamente compleja, y por otro de tener un origen tan reciente como una trayectoria en progreso, por no ser un fenómeno con una periodización clara ni mucho menos cerrada. La posmodernidad constituye una realidad social y cultural constantemente cambiante, sin referentes únicos y estables sino múltiples y mutables. La sensación de desorientación se hace palpable y manifiesta no solo en el ámbito cultural, sino en todas las parcelas de nuestra vida. La indudable crisis en la que entra la modernidad es afrontada de diferentes maneras, pero ha de quedar claro ante todo que la posmodernidad es un hecho ambiguo, impreciso, confuso y de múltiples consideraciones. Etimológicamente la posmodernidad viene a hacer referencia al final de la *modernidad*, entendida como momento cultural, *grosso modo*, de la primera mitad del siglo XX, lo cual ya es paradójico de por sí, pues «el modernismo no puede hallarse nunca pasado de moda, puesto que no es sino aquello que es contemporáneo de cada momento» (Janson, 1991, p. 1162). Quienes hablan de *posmodernidad* entienden que la *modernidad*, los ideales, géneros y propósitos que representa, han muerto¹⁴, pero solo en cierta medida, pues la posmodernidad ha servi-

14 No podemos olvidar que desde los años setenta se pone en evidencia una crisis social y política del modelo de sociedad del bienestar anterior. Paulatinamente, durante los años ochenta y noventa se instauró un patrón económico y una geopolítica nuevos, conocido como «posfordismo», «capitalismo avanzado» o «neoliberal». Desde la perspectiva filosófica, visto el descrédito de las ideologías en sus intentos por lograr una vida más justa, la modernidad queda desautorizada como motor de progreso. La sociedad comienza a percibir que es un propósito no conseguido. El mundo tecnocrático, propio de las sociedades industriales, ha establecido que el único valor vigente es aquel capaz de ofrecer resultados. Pero, paradó-

do de nueva hoja de ruta sobre la cual visitar ese periodo cultural, permitiendo, sobre todo, rescatar episodios del pasado. Así, vemos esa dualidad en apariencia contradictoria, de contemplar la modernidad como un cadáver que, a la vez, se revisita para un conocimiento más profundo.

De hecho, el teórico Fredric Jameson, en su estudio *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo tardío* plantea que en lo posmoderno se da una convivencia de elementos viejos (o como él dice, «residuales») y elementos nuevos (o «emergentes»), es decir, que no viene a ser una ruptura firme sino una pervivencia de elementos antiguos y nuevos, que configuran un nuevo momento cultural que coincide con el «capitalismo consumista» que se remonta al período de entreguerras y que se afianza tras la Segunda Guerra Mundial. Así, como dice el mismo título, la posmodernidad es la lógica cultural que responde al capitalismo consumista: las imágenes repetitivas en revistas, televisión... que muestran una vida de lujo y escaparate que poco se asemejan a la realidad, y que no significa más que una instigación al consumo.

No obstante, sin obviar sus relaciones con el momento histórico, social y político, lo que a nosotros nos interesa para este trabajo son, ante todo, los aspectos culturales y el nacimiento de una cultura de la hibridez y la mezcla, por lo que nos centraremos en esta cuestión. La posmodernidad supuso una recuperación de la figuración en el arte, el ornamento en la arquitectura, etc. que encuentra justificación en un rescate de la individualidad del artista, por un lado, y la memoria histórica que consideraban diluida en la cultura de masas. Esto propiciaba un eclecticismo en todas las artes, con el empleo de elementos con referencias a la cultura clásica o cultura popular, y en las artes plásticas un retorno a la figuración y a las formas tradicionales de representación, normalmente con el ojo puesto en las raíces nacionales de cada artista. En pintura y en música «se dan igualmente sucesivos e insípidos *revivals* del expresionismo, del clasi-

ticamente, las consecuencias del progreso científico no son convincentes, no nos satisfacen plenamente. No se confía en el crecimiento científico y tecnológico porque no garantiza la liberación del hombre, ya que, en definitiva, no es humanista. Esto conduce al escepticismo, a renunciar a nuestra razón crítica y aceptar un cierto nihilismo, el «todo vale», pues se han suprimido los criterios ideológicos, éticos y estéticos. Esta es una de las claves para entender la postmodernidad, en su negación de crear futuro y aceptar el «aquí y ahora», abdicando del deseo de cambiar la vida, a cambio del disfrute por el individuo de lo que tiene a su disposición. Esto supone el triunfo de una actitud hedonista en la sociedad. Claro está que estas preocupaciones, que son presentadas en su carácter universal, pueden ser enmarcadas en un horizonte restringidamente occidental: «Pero entonces, ¿qué eran exactamente esa subjetividad y esa narración que se suponía que estaban en crisis? [...] la condición posmoderna no tardó en verlas como más particulares: en su mayor parte blancas, de clase media, masculinas, de Europa occidental y de Norteamérica. Para algunos, cualquier amenaza [...] a la gran tradición moderna, era de hecho grave y provocaba lamentos y desmentidos sobre el fin del arte, la historia, el canon, Occidente. Mas para otros, especialmente para personas marcadas como "diferentes", sea sexual, racial y/o culturalmente, la posmodernidad no señalaba una pérdida real tanto como una apertura potencial a otras clases de subjetividad y narración en conjunto» (Foster, 2006, p. 599).

cismo, de estilos regionales, del futurismo o de cualquier otro movimiento. Es propia de estas manifestaciones estéticas la reproducción sintácticamente sistematizada de elementos estilísticos pasados, al tiempo que su radical des-semantización» (Subirats, 1989, p. 152). Dado este escenario de cambio, el artista postmoderno renuncia a los proyectos utópicos, concentrándose en la realidad inmediata, en aquellos residuos o estilos con los que puede operar para seguir mezclándolos y repensándolos en claves distintas a las que hasta entonces habían servido de guía (en clave individual, subjetiva, en clave de género, en clave de raza, etcétera).

El problema de la especificidad del medio ya no constituía una preocupación mayor. El eclecticismo impera, las obras de arte se conciben sin dogmas ni jerarquías, son de carácter abierto a cualquier interpretación y lectura. Mientras, la historia se convierte en memoria visual, en herencia de la cual el artista tomará libremente la parte que más le interesa. Este eclecticismo «como sincretismo de lenguajes, estilos o códigos formales heterogéneos no es, por supuesto, un fenómeno estético nuevo. Lo nuevo reside más bien en el desalojamiento de cualquier sentido interior a estos lenguajes» (Subirats, 1989, p. 153). De modo que si en los años sesenta y setenta se produce una crisis completa del *medio*, en las prácticas del *pop*, el *vídeo*, la *performance*, el *body art* o el *land art*, el arte conceptual y todo el resto de vanguardias críticas del periodo de posguerra, en los ochenta, el avance hacia la hibridez no cesaría su camino.[3]



[3]



[4]

4.3.3. El fin de siglo: condición postmediática y revolución digital

Si volvemos por un instante la vista a la cita de Manovich, recordaremos que el teórico consideraba que el paulatino desplazamiento de la centralidad del medio tenía en la aparición de la imagen y el sonido digital su último estadio: «El tercer ataque a la noción clásica de medio artístico vino de la revolución digital». En efecto, los escritos sobre la hibridez y el eclecticismo de los medios podrían hundir sus raíces en el tiempo, como hemos visto, en el mismo momento en que los románticos reflexionan sobre la poética como unión de lo fragmentario. Sin embargo, como ha señalado Chiappe:

El debate teórico respecto a la categoría de intermedialidad sólo surgió en los años noventa, a manos de teóricos del texto como Jürgen Müller y Ernest Hess-Lüttich, que creyeron necesario establecer distinciones en los estudios del texto y del hipertexto. La intención originaria de aquellos dos era la de expandir el concepto de intertextualidad para poder así analizar las tecnologías digitales que estaban naciendo a propósito de Internet. Siguiendo a los antes mencionados, ya en los años 2000, el crítico cultural Mikko Lehtonen fue el primero en asegurar que, dadas las transformaciones del mundo hacia el campo de lo digital, el estudio de las relaciones intermediales era prioritario por sobre el de las intertextuales. (Chiappe, 2016, p. 23)

El impacto sociocultural que produjo la llegada de las nuevas tecnologías inauguró un capítulo nuevo en el arte contemporáneo y decididamente en la música, obligando a cualquier teórico o interesado por la cultura a repensar ese fenómeno de la posmodernidad, como un hecho históricamente marcado y dividido en distintas etapas y no en tanto que bloque uniforme y desprovisto de una historia propia o interna.

Tanto fue así que, en palabras de Bourriaud, «los principales efectos de la revolución de los ordenadores son visibles hoy entre los artistas que no usan ordenadores»:

Podríamos representar el paso de los años ochenta a los años noventa yuxtaponiendo dos fotografías: la primera sería la vidriera de un negocio, la segunda mostraría un mercado de pulgas [*rastra*] o una galería comercial en un aeropuerto. [...] El fin del *telos* modernista (las nociones de progreso y de vanguardia) abre un nuevo espacio para el pensamiento; en adelante se trata de darle *un valor positivo a la remake*, articular usos, poner en relación formas, en lugar de la búsqueda heroica de lo inédito y de lo sublime que caracterizaba al modernismo. [...] Los artistas de la postproducción *inventan nuevos usos para las obras, incluyendo las formas sonoras o visuales del pasado en sus propias construcciones*. Pero asimismo trabajan en un nuevo recorte de los relatos históricos e ideológicos, insertando *los elementos que los componen dentro de escenarios alternativos*. [...] Al manipular las formas disgregadas del escenario colectivo, vale decir, no considerándolas como hechos indiscutibles sino como estructuras precarias de las que se sirven como herramientas, los artistas producen los espacios narrativos singulares *cuyas puestas en escena constituyen sus obras. Es el uso del mundo lo que permite crear nuevos relatos* (Bourriaud, 2007, pp. 29, 49, 53, 55).¹⁵

Las infinitas posibilidades de combinación y *sampleo* que proveía el ordenador abrían también las posibilidades a la figura del artista. Por ejemplo, el artista podía volver a narrar pero aceptando el trasiego que todo elemento textual o narrativo hubiera sufrido en el camino. Además, el artista podía ahora volver a trabajar con el espacio y el tiempo en el acontecimiento, lo que suponía la expresión máxima del deseo de generar una estética performativa y propiciar un espectador activo colectivo o individual. Por otra parte, el artista podía centrarse en la reflexión sobre los vínculos entre las cosas sin caer por ello en un completo júbilo ecléctico vacío de significación. En este sentido Bourriaud insiste: «en los años 90, con el desarrollo exponencial de las tecnologías interactivas, los artistas exploraron «los arcanos misterios de la sociabilidad y la interacción» (Bourriaud, 2008, p. 85). Porque, si por algo se caracterizaba esta década era por la rápida democratización y masificación de los productos culturales de la alta o la baja cultura, gracias a las tecnologías digitales y a Internet.¹⁶

Así, si desde los comienzos la ópera ha reunido diversas facetas artísticas (texto, música, voz, escenografía, dramatización, etc.), si estos elementos se han combinado de diversas maneras y en función de diferentes jerarquías, y su uso se sustentó a lo lar-

¹⁵ Las cursivas son nuestras. Hemos querido destacar con ellas aquellas ideas que, como veremos, nos parecen más cercanas a la producción de *L'amour de loin*.

¹⁶ Esta variedad, esta concepción del mundo como un espacio lleno de posibilidades, hace que la obra adquiera la imagen misma de la red. La red pasa a ser el paradigma ideal para la creación. Ya no la *vida* o la *Naturaleza* se presentan como modelos creativos, sino la red misma de conexiones infinitas que provee Internet. Toda obra de arte deberá entonces, jugar con las posibilidades, con los hilos de esa red que tiene en sus manos en la mesa de mezclas o el teclado del ordenador.

go de varios siglos en una visión ideológica más o menos explícita, fundamentada en teorías, normativas, etc., que encontró una formulación teórica rotunda en la «obra de arte total» wagneriana, también en la posmodernidad la ópera ofreció un terreno fértil para explorar y desarrollar estos vaivenes y estas categorías trascendentales para los desarrollos artísticos del siglo xx y xxi como son el *acontecimiento*, la *performatividad*, la *intermedialidad*, la *temporalidad* y la *hibridez*. A modo de ejemplo de esta propuesta podemos citar las palabras de Iliescu:

Bernd Aloys Zimmermann, compositor visionario por varios conceptos, imagina una «ópera pluralista» que corresponde a la idea de un teatro total. Esta nueva forma de espectáculo debería reunir «en un lugar especialmente creado para este uso, todas las formas de expresión artística: arquitectura, pintura, escultura, teatro hablado, teatro cantado, ballet, cine, televisión, música electrónica, música concreta, circo, comedia musical y todas las formas del teatro del movimiento». Explotando estas pistas, los compositores de hoy conciben formas de expresión multiartísticas. En *Le Premier cercle*, ópera de Gilbert Amy inspirada por la novela *Alexander Soljenitsin*, el universo carcelario del Gulag soviético se evoca por la proyección de un film especialmente rodado en Moscú. En *Machinations*, de Georges Aperghis, el diálogo entre intérpretes e imágenes proyectadas sobre pantallas crea un resorte dramático de nuevo tipo. Referencias pictóricas, teatrales o cinematográficas son a veces identificables en la concepción musical. La del *Gran Macabro* debe mucho al universo pictórico de El Bosco y Brueghel, pero también al Pop-Art, a lo grotesco carnavalesco de la Edad Media, a la estética de los comics y a la del objeto encontrado. (Iliescu, 2003b, p. 92-93)

La llegada de la era postmedia digital escribió, por tanto, las páginas de un capítulo nuevo de esta historia que es, quizá, no solo la historia de la ópera, sino, vista en perspectiva, la del propio arte contemporáneo.

4.4. Tendencias de producción en la ópera contemporánea

Las transformaciones sufridas por la ópera, tanto en sus características como género artístico como en su conversión en un fenómeno «cultural» (en el sentido al que aludíamos anteriormente) han modificado profundamente las formas de producción operística. Anteriormente señalábamos las diferentes posibilidades de creación operística desde la experimentación musical que se habían dado a lo largo del siglo xx, catalogadas por Mihu Iliescu. Pero si queremos concretar temporalmente, para ubicarnos en el ámbito de la copiosa producción aparecida durante las primeras dos décadas del siglo xxi, debemos dar cuenta de cuatro orientaciones generales significativas, que nos hablan del desarrollo actual del género y que podríamos denominar tendencias de producción:

4.4.1. Restablecimiento del espectáculo operístico

La primera de ellas sería el restablecimiento del espectáculo operístico como fenómeno social de nuestros días, como consecuencia de la expansión de los medios de comunicación, que han contribuido a ampliar el espectro de recepción y el público. Como decíamos, en siglos anteriores el público aficionado a la ópera se circunscribía principalmente al medio teatral, en cambio, actualmente puede llegar a masas amplias de espectadores (lo cual no quiere decir, de ningún modo, que lo asociemos a lo que hoy se considera espectáculos multitudinarios de masas). Así, el altavoz que suponen los medios de comunicación implica que la ópera contemporánea entra con pleno derecho en los debates y preocupaciones sobre la función del arte, su relación con la sociedad y la actualización permanente del debate sobre la cultura popular audiovisual. La extensión geográfica y social de la ópera da lugar a la creación de una ópera multicultural. Nos podrían servir como ejemplos *The first Emperor* de Tan Dum; una ópera etnográfica, *Time of the Gypsies* de Emir Kusturica; la ópera electrónica *Only the Sound Remains*, de Kaija Saariaho; o la ópera de bolsillo *Babylon*, de Jörg Widmann.

4.4.2. Crecimiento de las instituciones operísticas

Una segunda tendencia es el crecimiento de la institución operística: la inusual creación y adaptación de espacios de representación pública de espectáculos para ópera (ya anotada por Iliescu). Como botones de muestra podemos citar tres nuevos teatros de ópera construidos durante la primera década del siglo XXI, el *Canadian Opera Company* (2006), el *Palau de les Arts Reina Sofía* (2005) en Valencia, España, y el *Adrienne Arsht Center For The Performing Arts* (2006) de Miami, Florida. No olvidemos, además, que la ópera mantiene su estatuto de productor de espectáculos con temporadas fijas en las principales capitales del mundo, así como la asistencia cada vez más masiva a los festivales de ópera, que para ello promueven la construcción y habilitación de espacios operísticos deselitizados. A todo ello se suma la grabación y la proyección, a veces con retransmisiones en directo, de esas producciones en salas de cine o en diversas plataformas de internet, algunas de ellas surgidas desde las propias instituciones que gestionan los teatros de ópera.

4.4.3. Foros, simposios y exposiciones

Una tercera tendencia aparece reflejada en el creciente interés por la ópera como espacio experimental de las artes y la teoría crítica, como un espacio revelador para las nuevas prácticas y directrices estéticas, desde nuevas formas de producción en los ámbitos de los *performance studies* y *performance and technology*. En esa reflexión re-

sultaron fundamentales una serie de foros, exposiciones, encuentros y simposios que se desarrollaron en diversos lugares de Europa. De entre ellos, como señalábamos, merece la pena destacar tres por su aportación al estudio teórico de la producción de ópera, tanto en sus onstituyentes artísticos (música, literatura, escena y tecnología) como en las disciplinas teóricas que se ocupan de ella (musicología, literatura comparada, teatrología y nuevas tecnologías, estudios en *performance* y relación de la *performance* con la tecnología).

a) Exposición Opéra Monde (Centro Pompidou).

Esta exposición fue organizada por el *Centro Pompidou-Metz* de París, con motivo de la celebración del 350º aniversario de la Ópera Nacional de París, bajo la dirección de Stéphane Ghislain Roussel. Se celebró del 22 de junio de 2019 al 27 de enero de 2020. Este proyecto se desarrolló en cooperación entre el *Centro Pompidou* y la *Ópera Nacional de París* (1875), quienes, a su vez, cuentan con sendos espacios para la experimentación y desarrollo de las artes y la música, como lo son el *IRCAM* (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) y la plataforma digital *La 3ª Scène*¹⁷, respectivamente. De ella surgió el Catálogo de la Exposición del centro *Pompidou-Metz* titulado *Opera Monde. La Quête d'un Art Total*.

La exposición, que contó con una propuesta escenográfica de Malgorzata Szczeżniak, fue diseñada de manera «operística», o mejor, pensada como una puesta en escena. *Opéra Monde* parte del concepto wagneriano de obra total (*gesamtkunstwerk*), para distanciarse enseguida de él. El recorrido de la exposición no siguió una trayectoria cronológica de óperas llevadas a escena durante el siglo xx y xxi en la ópera de París, sino que subrayó la presencia transformadora de montajes de obras tan significativas como *Die Soldaten* de Alois Zimmermann (1965) o *Prometeo* de Luigi Nono (1984) y la expansión digital de la ópera desde el espacio digital *París 3ª Scène*, que constituyen

¹⁷ El IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique-Musique) fue fundado en 1970 por Pierre Boulez y asociado al *Centre Pompidou* bajo la tutela del Ministerio de Cultura y Comunicación, como instituto de investigación acústica y musical. También es partícipe de la construcción de un engranaje cultural y artístico punta de lanza en las transformaciones de las artes. Como centro de investigación musical, el IRCAM promueve la investigación en áreas de la recepción, percepción del cuerpo y el tiempo, en relación con las nuevas tecnologías musicales y visuales. La *3ª Scène* fue creada en el año 2015 por la *Ópera Garnier*. Debe ese nombre a ser considerada el tercer espacio operístico de París, tras la propia *Ópera Garnier* y la *Ópera la Bastilla* (1989). Se presenta como un campo interdisciplinar para la experimentación, además de reunir un conjunto de cortometrajes encargados a distintos artistas procedentes de diversas disciplinas, en los que se dialoga con el mundo de la ópera y el cine, promoviendo la experimentación con diferentes medios y lenguajes artísticos de la posmodernidad.

La influencia de estas dos instituciones (IRCAM y 3ª Scène) no permanece en el interior, sino que sirve además como ejemplo de experimentación en ópera para otros espacios. Podemos señalar, a modo de ejemplo, *Die Tischlerei* de la ópera de Berlín, o el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) de Buenos Aires, que hoy constituyen centros de investigación donde se conjugan la praxis artística y la experimentación entre las artes visuales, danza, música y *performance*, fundamentales para el direccionamiento de las artes vivas en la actualidad.



piezas claves en la transformación de la ópera del siglo xx y la expansión del medio durante las dos primeras décadas del siglo xxi. Como señala el propio catálogo:

La exposición «Opera Monde» se compuso como una ópera y se concibió como una puesta en escena. No sigue una organización cronológica, sino que explora temas contrastantes, cada uno de los cuales arroja luz sobre un lado de esta búsqueda del arte total visto a través del prisma del arte lírico. Entre una apertura marcada por la imponente figura de King Kong y, como colofón, el vídeo *Les Indes galantes* dirigido por Clément Cogitore para la «3e Scène», coda de la exposición y preámbulo de la producción del espectáculo en la Ópera de la Bastilla. Diez «micro-actos» exploran esta historia transversal (Roussel, 2020, p. 11).

La exposición ofrece una valiosa reflexión sobre diferentes miradas del género y su relación con otros medios y disciplinas, centrándose en la estrecha relación entre música y artes plásticas durante todo el siglo xx (Bosseur, 2015, p. 11), así como en la relación entre música y artes escénicas derivada de la propuesta escenográfica vanguardista asumida por la Ópera de París.

b) Simposio *El futuro de la ópera*.

El simposio *Die Zukunft der Oper. Zwischen hermeneutik und Performativität. (El futuro de la ópera. Entre hermenéutica y Performatividad)*, celebrado en Berlín en 2014, fue el escenario experimental en el que tres equipos jóvenes de dirección en ópera realizaron sendos montajes de la ópera clásica mozartiana *Così fan Tutte* en la Ópera Alemana de Berlín, con diferentes perspectivas de representación y concepción del medio. Este proyecto de investigación, coordinado por la Universidad de Graz y encabezado por Barbara Beyer, documenta las tres producciones experimentales del evento y recopila las memorias y productos teóricos resultantes de estas discusiones en una publicación con el nombre del proyecto, hecha por la editorial *Theater der Zeit* (teatro del tiempo).

Die Zukunft der Oper propuso ocho ejes temáticos de discusión: ópera y sociedad actual, procesos creativos, rigidez en ópera, texto operístico, la voz operística, teatrología, crisis de la representación y, por último, la institucionalidad de la ópera. Estos ocho ejes fueron expuestos y debatidos por importantes teóricos y productores de ópera de Europa. Este foro interdisciplinar de cooperación entre la Universidad del Arte de Graz y su orquesta, la Ópera Alemana de Berlín, la Academia de Música Hanns Eisler de Berlín y la Universidad de las Artes de Berlín, supuso un intento por aclarar el panorama en el género por quienes durante décadas han liderado la vanguardia en ópera

A manera de conclusiones generales sobre el encuentro académico, en estas discusiones también predominó la mirada performativa del acontecimiento ópera, así como se debatieron las relaciones textuales y narrativas contemporáneas, en las que se valoró la relación texto-partitura como centro dominante de una actuación en ópera,



Die Zukunft der Oper

Zwischen Hermeneutik und Performativität

Barbara Beyer, Susanne Kugler und Roman Lenzberg (Hg.)

Theater der Zeit

así como su sonido orquestal y el canto como forma única y constitutiva de expresión operística, en las que se encarna el conflicto expresivo contemporáneo en la relación entre el libreto y las narrativas que de él surgen. Asimismo se debatió sobre el papel del público receptor, además de otras reflexiones respecto al quehacer musical de la ópera de la contemporaneidad.

c) Encuentro teórico *Opera and the Media of the Future*

El encuentro teórico *Opera and the media of the future*, celebrado los días 24 y 25 de octubre de 2014, en la Ópera de Glyndebourne, Universidad de Sussex, Reino Unido, dentro de su programa de estudios comunicativos, el Centre for Research in Opera and Music Theatre (CROMT), que desarrolla una importante labor, al interesarse por el estudio de las modalidades creativas de la ópera y las interacciones disciplinares en su producción y recepción o relación con el público. Entre los temas de estudio estuvo la relación de la ópera y los *media* y cómo estos afectan las formas de producción y distribución de la misma: la voz y la vocalidad en ópera y sus concepciones en la era digital, el teatro musical post-operístico; las dramaturgias ampliadas en tiempo y espacio por las nuevas tecnologías; la función y uso del coro en la ópera contemporánea como representación problemática del *nosotros* en la cultura y sociedad postmoderna; las dramaturgias del escuchar: ópera de radio y *Hörestuck*; los nuevos procesos de composición frente al concepto primordial del texto, la interpretación musical y la escena; la re-contextualización dramática de la música no teatral; las puestas en escena de lo operístico en la cultura contemporánea; y finalmente la creación de nuevos modelos para el análisis de la ópera y el teatro musical como formas de arte multimedia.

Los tres eventos coinciden en la preocupación por cuatro problemas de la ópera contemporánea: 1) La experiencia fenomenológica del tiempo en la música; 2) La escena teatral deslizada hacia la performatividad y entendida como acontecimiento; 3) La recarga polisémica de la imagen y la representación en la narración audiovisual; 4) La influencia de las tecnologías y la cultura mediática en la recreación de una estructura audiovisual intermedial.

4.4.4. Emergencia de nuevas producciones operísticas

Una cuarta y última tendencia es la emergencia de nuevas obras: compositores, escenógrafos y directores escénicos prolíficos, multifacéticos y pluriculturales, de renombre internacional, han puesto sus ojos en éste género. Sus obras se estrenan, se solicitan por encargo para las temporadas de ópera de los mejores festivales y escenarios del mundo. Una muestra pequeña pero significativa podría incluir *L'amour de loin* (2000) de Kaija Saariaho, *Doctor Atomic* (2005) de John Adams, *The first emperor* (2006) de Tan Dun, *Monster in the maze* (2012) de Jonathan Dove, *The Exterminating Angel* (2016) de Thomas Adés o *Sensa Sangue* (2016) de Peter Eötvös. Todas

ellas constituyen una referencia de prácticas y enfoques estéticos disímiles, que han establecido diferentes rutas de aproximación para el entendimiento de las formas de producción del género en la contemporaneidad, teniendo en cuenta que la mayoría de estas obras fueron estrenadas en el marco de festivales muy prestigiosos como el Festival de Salzburgo, el Festival d'Aix en Provence, de Armel, Avignon, etcétera. Por otra parte, recordemos que la mayoría de ellas nacieron por encargo, como señalábamos más arriba, y pensadas desde el inicio como proyectos de co-producción entre varios teatros, con propuestas escénicas muy costosas, a cargo de directores tan notorios como Peter Brook, Peter Sellars, Robert Wilson, Patrice Chéreau, Peter Stein, Peter Konwitschny, Jossi Wieler, Sergio Morabito o Calixto Bieito, entre otros. Y, por último, no olvidemos que no solo fueron presentadas en vivo en las salas, sino emitidas o retransmitidas en plataformas virtuales.[5]



[5]

4.5. Los tipos de dirección escénica en la ópera actual

Risi Clemens nos habla de cuatro tipos de dirección escénica de ópera en la contemporaneidad: el *regietheater*, el pastiche, el *rediscovery remade* y el *werktreue*:

1. El *regietheater* o «teatro de dirección» es una forma de producción de ópera en la que el *regie* (regidor o jefe) de escenario es la estrella. Se caracteriza por ofrecer una propuesta escénica innovadora y arriesgada de una obra del canon tradicional operístico. Por lo general estas puestas en escena tratan de conseguir la espectacularidad a través del diálogo que establece lo visual y escénico con la música, a veces en contraposición directa entre un medio y otro. Este tipo de dirección se inició con la puesta en escena de la ópera *Aida* por Hans Neuenfels en Frankfurt (1981), que, como se sabe, dio lugar a una gran controversia: en ella la princesa etíope Aida, capturada y llevada como esclava a Egipto, era transformada en una humilde sirvienta, una mujer de la

limpieza situada en un ambiente burgués del siglo XIX. Estas de adaptaciones, en las que el director de escenario propone nuevas circunstancias de desarrollo de la acción dramática, hacen que el espectador se debata entre situaciones de reconocimiento y sorpresa con la obra, de aceptación y rechazo, e impulsa la renovación del repertorio tradicional operístico mediante la espectacularidad en un sentido semántico.

2. La segunda tendencia nombrada por Clemens, el pastiche, consiste en la deconstrucción de textos y su recombinación para la creación de un nuevo espectáculo. Esta tradición se remonta a las prácticas de la ópera del siglo XVII y XVIII, en las que se armaban óperas con arias y fragmentos de otras óperas, o cuando cada cantante llevaba las conocidas «arias de baúl» o el propio repertorio y cantaba las que mejor se adaptaban a su talento sin seguir una línea argumental en la representación, pero adquiere una nueva orientación en la posmodernidad, que trata la historia cultural como una especie de mercadillo o rastro (Bourriaud, 2007) en el que el artista puede adquirir todo tipo de objetos históricos o culturales, desmantentarlos (es decir, desarraigarlos de la época histórica que los produjo, de las condiciones en que surgieron y quitándoles el sentido originario que surgía de su propio contexto) y resemantizarlos como objetos que forman parte de un nuevo producto cultural (Jameson, 1991). Un ejemplo contemporáneo de ello fue *The Enchanted Island (La isla encantada)* 2012, encargo de la *Metropolitan Opera* de Nueva York, en la que Jeremy Sams toma arias barrocas de algunas óperas de Vivaldi y Händel, entre otras, y las usa en la escenificación de una dramaturgia recreada en la mezcla de dos obras literarias, *La Tempestad* y *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, ambas adaptadas y cantadas en inglés contemporáneo.

3. La tercera tendencia es el *re-discovery* o *re-made* (redescubrimiento-rehecho). El hallazgo de manuscritos de óperas, óperas impresas de una única representación en palacios, o simplemente obras dejadas en el olvido constituye para la musicología un reto, entre otros motivos por la dificultad que supone la recreación escénica partiendo únicamente de la documentación escrita, lo que implica afrontar esa recreación con una visión interpretativa que reincorpore al momento actual obras escritas con otros parámetros artísticos, ideológicos, sociales o culturales.

4. Entre las interpretaciones puristas encontramos lo que Risi denomina *werktreue* (fiel al trabajo), una tendencia que se aferra a las demandas de «fidelidad al texto» y busca revivificar el documento con la máxima fidelidad posible respecto a su producción y representación original. Como es evidente, esta búsqueda de una «pureza original» es una posición artística ferozmente debatida en todas las instancias teóricas y críticas actuales, mucho más cuando la ópera contemporánea, como el resto de las artes, se encuentra inmersa en un ambiente de «contaminación», hibridación y mezcla donde todo elemento artístico o cultural aislado resulta inmediatamente afectado y transformado por el contacto de los demás factores que intervienen en la producción artística.

5. Kaija Saariaho, una mujer en la frontera

La profesión de artista es ante todo una forma de vida. Si tuviera una religión, sería la música. Todavía tengo un solo deseo: volver a mi música.

Kaija Saariaho

Antes de afrontar el análisis de *L'amour de loin* nos parece necesario acercarnos previamente la figura de la autora, Kaija Saariaho. Para hacerlo el investigador cuenta con un material bibliográfico infinito, diseminado a lo largo de multitud de artículos, tesis doctorales, ensayos de diversa índole, entrevistas con la autora, tanto publicadas en forma de texto como en formato audiovisual, etc. Entre todos estos materiales destaca el excelente libro que la musicóloga Pirkko Moisala¹ escribió sobre la vida y la obra de la autora finlandesa. El título de este trabajo es *Kaija Saariaho* y fue publicado en 2009 por la Universidad de Illinois, como señalábamos anteriormente. Este libro nos parece fundamental por varias razones. En primer lugar, Moisala utiliza abundantemente los escritos de la propia Saariaho, presentes en su libro *Le Passage des frontières* (2013). Además de ello, no solo traza una biografía de la autora sino que a la vez lleva a cabo un estudio global de su carrera, anotando a la par las características de su obra y las diferentes fases cronológicas por las que pasó el devenir artístico de Saariaho. Pero también, en tercer lugar y sobre todo, porque

¹ Pirkko Moisala es Profesora de Musicología y Etnomusicología en la Universidad de Helsinki. Sus intereses de investigación incluyen estudios de género y culturales de la música. Además de monografías y antologías en finlandés y sueco, es autora de *Kaija Saariaho* (University of Illinois Press, 2009), *Gender and Qualitative Methods* (Sage 2003) y *Cultural Cognition in Music* (Gummerus 1991), así como coeditora de *Music and Gender* (University of Illinois Press, 2000).

como señala Moisala en el «Prefacio», su libro se escribió con la contribución de Kaija Saariaho, colaboración que se hizo efectiva no solo por el material que le proporcionó o las entrevistas que concedió sino porque la propia compositora leyó las versiones preliminares del libro antes de su publicación: «Estoy profundamente agradecida por el tiempo y la atención que Saariaho ha prestado a este proyecto; leyó el manuscrito dos veces, proporcionándome así sus opiniones sobre el producto final» (Moisala, 2009, p. VII). Podemos, pues, pensar que se trata de lo que se suele conocer como una «biografía autorizada», lo que convierte a este texto en un lugar privilegiado en el que escuchar la voz de la autora finlandesa, observar no solo las opiniones de la propia Kaija Saariaho sino también la selección de pasajes que componen el libro.

El estudio de Moisala, como decimos, se presenta a la vez como una biografía y un estudio de su obra musical y su carrera como compositora, y aquí aparece la primera de las paradojas, pues en Kaija Saariaho la vida y la música se entrelazan y se funden de tal manera que se podría decir que son prácticamente una misma cosa: la música es toda su vida y su vida no tiene prácticamente otro objetivo ni otro contenido que la dedicación a su carrera musical. Por ello, aunque el texto se abre con un extenso capítulo titulado «Biography», lo cierto es que en él, y luego a lo largo de todo el libro, casi no se relata ningún asunto que no esté relacionado con la música, e incluso los pocos datos biográficos que se nos muestran están sutilmente seleccionados para ofrecer una explicación de la creación musical de Saariaho. Como declara Moisala: «Este libro sobre Kaija Saariaho -su carrera, recepción, proceso de composición, pensamiento musical y desarrollo como compositor- fue escrito por amor a su música» (Moisala, 2009, p. VII).

Pero vayamos a los hechos biográficos significativos, conocidos por lo demás. Kaija Anneli Laakkonen nació el 14 de octubre de 1952 (el apellido Saariaho procede de su primer matrimonio). Era la mayor de tres hijos del matrimonio formado por el empresario Launo Laakkonen y su esposa Tuovi Laakkonen. El padre procedía de Carelia, una región situada al este de Finlandia, de donde tuvo que emigrar a Helsinki debido a los acuerdos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que concedieron a la URSS una parte de esa región. Ni el padre ni la madre de Kaija tenían formación cultural o musical: el padre, aunque de origen pobre, consiguió crear su propio negocio en la industria del metal con cierto éxito, la madre se quedó en casa al cuidado de los tres hijos. De ahí que el amor por la música, presente en Kaija Saariaho desde su infancia, fuera un asunto absolutamente personal, una pasión solitaria (Service, 2011, p. 3). Porque Kaija Saariaho fue en su infancia una niña solitaria con mala salud, casera, aislada del juego con otros niños, pero a la vez muy sensible respecto al ambiente que la rodeaba. Nos aparece así una nueva contradicción que añadir a la figura de la autora: su retraimiento, fruto a la vez de una mala salud y de una timidez excesiva, que contrastaría con el éxito público que lograría posteriormente y su capacidad para colabo-

rar con otros en el ámbito de su trabajo artístico (volveremos sobre ello). Y junto a eso, como decimos, su hipersensibilidad ante la naturaleza, que la llevaría a experimentar una relación extremadamente cercana con el medio que la rodeaba, marcada por una fortísima experiencia sensorial, como recuerda la propia Saariaho cuando evoca las temporadas de verano en Sárkisalmi, el pueblo de su madre, en el este de Finlandia: «Me encantaba la tranquilidad de la casa, y todavía puedo sentir el cálido tacto del sol primaveral en mi piel. Colocaba una toalla en un lugar soleado del piso y me tumbaba sobre ella, cambiando de posición según el sol y disfrutando de la sensación del sol en mi piel. Esa experiencia de la luz del sol y su calor es fundamental para mí» (Moisala, 2009, p. 1)². Una experiencia que podía ser táctil a veces, visual otras, pero sobre todo sonora, una experiencia en la que podía haber tanto el silencio de la nieve «La naturaleza produce sonidos especiales cuando acaba de nevar. La nieve es un absorbente increíble, crea un gran silencio» (Saariaho, 2013, p. 27); como el canto de los pájaros en el bosque tras la lluvia: «En la naturaleza, hay muchos fenómenos acústicos excepcionales. Hay una cosa que me llamó mucho la atención cuando era niño: me encantaba caminar por el bosque después de que lloviera. No sabía por qué me gustaba tanto. Más tarde, me di cuenta de que la combinación de hojas mojadas y el primer canto de los pájaros tras la lluvia creaba algo muy reverberante que cambiaba enormemente la acústica del bosque. Fue realmente mágico» (Saariaho, 2013, pp. 216-217).³

Hasta tal punto llegaba su sensibilidad sonora que incluso oía música dentro de sí, algo que ella consideraba natural y pensaba que les ocurría a las demás personas: «Cuando era niña ya me imaginaba la música. Formaba parte de mí, pero no era consciente de ello. Cuando intentaba dormir por la noche oía música y creía que salía de mi almohada. Le pedía a mi madre que apagase la almohada» (Saariaho, 2013, p. 216).

² Las palabras de Saariaho proceden de una entrevista a la compositora hecha por la propia Moisala el 13 de junio de 1988.

³ En otro momento Kaija Saariaho ha expuesto esta relación con la naturaleza como algo inevitable para los finlandeses, centrándose en la particular importancia de la percepción de la luz: «[Saariaho] Creo que hay algo de verdad en la asociación de naturaleza y Finlandia. En este país hay tan pocos habitantes y al mismo tiempo tanta naturaleza a nuestro alrededor, que una vida urbana similar a la de las grandes capitales no es del todo posible, aunque algunos intenten desesperadamente fingir lo contrario... La naturaleza es una cosa, pero lo más importante es la luz. Los cambios de luz durante el año son tan dramáticos que afectan a todo el mundo; no puedes escapar de eso cuando vives allí. Y debido a esta experiencia –porque es muy física, la sientes en tu cuerpo– tienes una relación especial con la naturaleza... Tenemos respeto por ella, somos conscientes de que es algo más grande que nosotros, y además hay cosas que forman parte de nuestra cultura, que se pueden encontrar en las epopeyas finlandesas, donde la naturaleza es realmente sagrada, como lo es para muchas culturas primitivas. Para mí, realmente surgió de esta experiencia de vivir en el "tiempo negro" –que tiene un nombre específico en finlandés, "Kaamos"– pero tener esta esperanza cuando la luz empieza a crecer hasta que vuelve. La primavera es extremadamente larga, y como la tierra ha estado cubierta de nieve durante tanto tiempo, hay una especie de olor a podrido pero agradable, que poco a poco da paso a la vegetación primaveral. Mi relación con la naturaleza no es una relación estética de ver una puesta de sol: es algo mucho más físico, que llevo dentro de mí» (Mao-Takacs, 2013, p. 7).

Desde muy pequeña se aficionó a la música de Bach, que ella siempre identificó con el nombre del autor (que en alemán significa 'corriente de agua, arroyo, riachuelo'), pues sentía la música así, como una corriente de sonido: «De niña me encantaba escuchar la música de órgano de Johann Sebastian Bach. Me llenó los ojos con sus movimientos y colores y los oídos con sus sonidos. Cuando supe que la palabra alemana Bach significaba 'río', asocié esta música con la fragancia y el sol de la primavera, por no hablar de las pequeñas historias que tenían lugar en las orillas de ese río» (Saariaho, 2013, p. 19). Estas evocaciones ponen de relieve la permanencia intensa de la infancia en la personalidad de Kaija Saariaho ya en la edad adulta, y abren la puerta a la aparición de una nueva pareja de elementos contradictorios, el tiempo presente y el tiempo evocado (y por ello también presente), el tiempo como algo que pasa y a la vez como algo que permanece, una doble y compleja concepción del tiempo que, como veremos posteriormente, es valiosísima para la comprensión de la obra de la autora finlandesa.

Pero sigamos con nuestro relato. La niñez de Kaija se repartía entre la calidez del hogar, la presencia de la naturaleza y su incorporación a la Escuela Rudolf Steiner de Helsinki (equivalente a la Escuela Waldorf en los Estados Unidos), basada en las ideas pedagógicas del filósofo alemán Rudolf Steiner (1861–1925), una institución que practica una educación en la que se valora el desarrollo integral, abarcando el aspecto corporal, el mental y el espiritual y tratando de respetar la individualidad y la personalidad de los alumnos. Por ello se les da un enorme valor pedagógico a las artes (el dibujo, la música, la danza, etc.). Kaija Saariaho estuvo trece años en esta institución y la influencia de la pedagogía Steiner se notó desde el primer momento en su afición al dibujo, especialmente el dibujo geométrico en el que estaban presentes tanto la idea de la simetría como la metamorfosis de las formas: «Cuando pienso en los dibujos de formas de mis primeros años escolares, recuerdo los ejercicios simétricos con la mano derecha e izquierda y la satisfacción que me producían esos ejercicios. Soy zurda y sentía inseguridad física al tener que actuar en un mundo donde la mayoría de la gente usaba una mano diferente a la mía. El dibujo de formas me calmó en este sentido» (Moisala, 2009, p. 3).

Por iniciativa del profesor de música de la escuela Kaija empezó a tomar clases de música. Comenzó por el violín pero no lo hacía bien, pasó al piano a los ocho años y luego a la guitarra. Y enseguida surgió en ella la necesidad de componer pero, comparada con Mozart, a quien ella pretendía equipararse en aquellos años infantiles, reconocía ser muy mediocre y sentía que esa labor no estaba destinada a ella (Service, 2011, pp. 4-5), aunque recuperaría la composición de una manera regular a partir de los diecisiete años. Al mismo tiempo se sentía enormemente atemorizada ante la posibilidad de actuar como intérprete delante de un público debido a su extrema timidez. De ahí, en parte, sus dudas juveniles sobre qué camino tomar, dudas que la orientaron en un primer momento hacia el estudio de las artes visuales. Tras graduarse en

la Escuela Rudolf Steiner ingresó en el Instituto de Artes y Oficios Industriales. En esta decisión tuvo mucho que ver la posición intransigente de su familia, especialmente su padre, que pensó que ella arruinaría su vida dedicándose a la música en lugar de a la arquitectura, dado el talento que tenía para el dibujo y la geometría: «Yo tenía talento visual para dibujar, grabar, hacer bocetos –me pasaba los domingos en su despacho dibujando planos de casas, de edificios– y él pensaba que debía ser arquitecta. Eso tenía sentido para él. En cambio, era una locura intentar algo en lo que no había pruebas de que fuera buena» (Service, 2011, p. 5). No obstante, Kaija Saariaho no abandonó la música del todo, pues compaginó esta tarea con sus estudios de música en el Conservatorio de Helsinki, donde permaneció desde 1972 a 1976, una doble formación que se completaba con estudios sobre musicología, arte y literatura en la Universidad de Helsinki. De este abanico cultural se beneficiaría posteriormente su música, pues la costumbre de dibujar no la abandonaría nunca, hasta el punto de que en algunas de sus composiciones el proceso creativo comienza por hacer un dibujo que recoja el espíritu de la obra y solo más tarde aborda el trabajo con la partitura.

Para escapar de la asfixiante presión familiar Kaija Saariaho se casó a los dieciocho años, siendo todavía estudiante, con Markku Saariaho. Aunque el matrimonio duró poco, Kaija Saariaho usaría desde entonces el apellido de este primer marido como nombre artístico⁴. Más tarde vivió con el pintor Olli Lytykainen durante varios años (1972-79) en los que su hogar fue centro de reunión de artistas, músicos y compositores.

En 1976 las inquietudes artísticas de Saariaho se decantan definitivamente por la música: «Lo único que significaba algo para mí era la música, y no poder hacerlo era insoportable. Era una necesidad interna de convertirme en compositor. La música y yo estábamos juntos» (Moisala, 2009, p. 5). Ingresa en la Academia Sibelius e insiste en ser aceptada como alumna por el prestigioso compositor y profesor Paavo Heininen, de orientación post-serialista, con método propio, atonal y contrapuntístico, cuya influencia resultaría determinante en la carrera posterior de la autora (Service, 2011, p. 6)⁵. Los

⁴ La elección del apellido Saariaho, en un principio se debió a que detestaba el apellido de su padre (Service, 2011, p. 5) y posteriormente pensamos que la decisión de no adoptar el apellido Barrière de su segundo marido tal vez se deba a la necesidad de delimitar su propia obra personal de la de Jean-Baptiste Barrière, puesto que él es también compositor.

⁵ Paavo Heininen fue fundamental para todos los compositores finlandeses de la generación de Kaija Saariaho. Su figura y su trayectoria son recogidas en una breve entrada en el «Glosario» de *Le Passage des frontières*: «Compositor finlandés (nacido en 1938), figura central de la música contemporánea finlandesa. Tras estudiar en la Juilliard School of Music de Nueva York con Vincent Persichetti, estudió con Bernd Alois Zimmermann en Colonia. Su estética está marcada por el serialismo, del que es uno de los principales defensores en Finlandia, y por una cierta "complejidad". Sin embargo, a partir de mediados de los años 70, el compositor tomó una nueva dirección, llamada "postserial", buscando integrar diferentes dimensiones (forma, ritmo, timbre, armonía) dentro de un sistema global. Entre 1972 y 1976 Kaija Saariaho siguió sus enseñanzas en la Academia Sibelius de Helsinki, donde daba clases desde 1966; fue su primer y más impor-

cuatro años en que recibió el magisterio de Heininen serían importantísimos para su posterior carrera musical aunque, paradójicamente, en un principio Heininen la apartó de la composición para voz porque consideraba que eso entorpecería su formación.

Por ese tiempo creó, junto con varios amigos el grupo *Korvat auki*⁶. Se reunían en las casas de los integrantes del grupo y su objetivo era llevar el postserialismo al pueblo. Este grupo estuvo colaborando estrechamente durante varios años y dejó algunas relaciones personales que aún perviven. En concreto Saariaho sigue abordando labores comunes con el director y compositor Esa-Pekka Salonen o el profesor de tecnología de sonido Jussi Liimatainen, que trabajó como técnico de sonido para muchas de las obras electrónicas de Saariaho y participó en sus actuaciones electrónicas en directo.

Tras terminar sus estudios en la Academia Sibelius Saariaho acudió a la escuela de verano en Darmstadt, Alemania, donde se puso en contacto con la música espectral. Completaría su formación en la Freiburg Musikhochschule en 1983. La salida de Finlandia supuso para Saariaho una ampliación de su mundo artístico: «Quizás la ventaja de un país pequeño y aislado es que es más fácil mantener las cosas bajo control. Conocemos a nuestros amigos y enemigos. La unidad mínima es realmente el individuo, y él tiene todas las posibilidades de ganar influencia. Pero estas mismas cualidades, pequeñez y aislamiento, también tienen sus inconvenientes. Ninguna información llega a Finlandia sin esfuerzo; alguien tiene que llevarlo allí. Aquí, en Alemania, en Francia, estos grandes nombres y estas nuevas obras de las que es difícil saber que existen en Finlandia, a través de varias fuentes, forman parte de la vida cultural cotidiana y son fácilmente accesibles» (Saariaho, 2013, p. 27). Al mismo tiempo, a comienzos de 1982, Saariaho asistió a un curso de música por computadora en el Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique (IRCAM), un lugar de encuentro entre creadores e investigadores que ofrece herramientas informáticas a los compositores y herramientas teóricas a universitarios y profesionales, que además tiene sus propias publicaciones y ofrece

tante profesor de composición» (Saariaho, 2013, p. 339). Kaija Saariaho ha mostrado siempre un enorme reconocimiento a la labor de Heininen, lo que no impide hablar de él como un profesor verdaderamente exigente hasta extremos de verdadera dureza: «Podía ser muy tajante e incluso grosero: esa era su forma de enseñar. Nunca decía nada positivo, nunca. Muy a menudo, Magnus y yo teníamos clases con él los jueves, una tras otra. Luego almorzábamos juntos, y muy a menudo yo lloraba, y tratábamos juntos de resolver mis problemas» (Service, 2011, p. 9).

⁶ «*Korvat auki* ("Abre tus oídos") fue fundada en 1977 por Kaija Saariaho, Magnus Lindberg, Jouni Kaipainen, Esa-Pekka Salonen y otros compositores, músicos y musicólogos finlandeses. Su principal intención era interpretar y dar a conocer su propia música, pero también abrir Finlandia a la vanguardia musical europea y contrarrestar el conservadurismo imperante en la vida musical finlandesa de la época. Bajo los auspicios de esta asociación se organizaron conciertos (en lugares donde no se esperaba necesariamente este tipo de música, por ejemplo, en escuelas o en los suburbios) y sesiones colectivas de análisis de obras del repertorio contemporáneo. Esta actividad condujo en 1983 a la creación de L'Ensemble Avanti! por los tres directores Esa-Pekka Salonen, Ofi Pohjola y Jukka-Pekka Saraste. *Korvat auki* sigue activo hoy en día.» (Saariaho, 2013, pp. 26-27, en Nota a pie de página).

conciertos de música contemporánea. Mucho antes de recalar en el IRCAM, la joven Saariaho se había interesado por el tratamiento electrónico del sonido, si bien hubo de dirigir en un principio su mirada hacia Suecia, pues en Finlandia la electrónica no era muy apreciada. Por ello el encuentro con esta institución parisina sería definitivo en la carrera de Saariaho al situar el uso de la electrónica en el centro de su mundo artístico.

5.1. La naturaleza y la electrónica

La tecnología, la máquina sólo te da lo que le pones, lo que le pides. No hay maravillas con ella. La máquina no puede componer por ti, no puede hacerte mejor. Y no quiero que la máquina componga por mí, ¡me gusta componer! No tengo ninguna ambición de crear un programa que haga algo complejo y maravilloso, porque lo complejo y maravilloso lo quiero hacer yo misma.

Kaija Saariaho

El interés de Kaija Saariaho por la electrónica encuentra su origen en su extrema sensibilidad sonora. A Saariaho le preocupó siempre la calidad del sonido y desde muy joven se mostró insatisfecha por la acústica de los locales, que ella consideraba deficiente⁷. El hecho de que una mujer se interesara por la electrónica era entonces percibido como algo contradictorio, ya que dentro de los estereotipos de género se consideraba a la mujer más apegada a la naturaleza frente al mundo industrial, tecnológico y artificial que sería propio de los hombres. Nos aparecen así, en torno a la figura de Saariaho dos nuevas contradicciones aparentes: por un lado, la oposición naturaleza/electrónica y, por otro, su condición femenina en relación con su trabajo como compositora.

La oposición entre naturaleza y electrónica en el caso de la obra de Saariaho es, como decimos, solo aparente. Vista de una manera superficial, la electrónica encarna-

⁷ En su capítulo «Matière et esprit, entre architecture et musique» (19997) Saariaho se ocupa por extenso de este asunto. Por un lado expone las deficiencias de muchas salas de conciertos: «A menudo he experimentado lo bonita que puede ser una sala de conciertos, pero insatisfactoria desde el punto de vista acústico o, por el contrario, lo bien que puede sonar, pero ser fría en apariencia. Por otro lado, de forma más prosaica, es impresionante lo mucho que cambian estas impresiones en una situación de concierto real, en comparación con los ensayos en los que no hay público que absorba el sonido. Las salas de conciertos: ese es el lugar donde la música se une a la arquitectura. Pero, ¿por qué este encuentro parece tan a menudo insatisfactorio, y casi nunca perfecto?» (Saariaho, 2013, p. 186). Estas deficiencias pueden ser solventadas con una construcción adecuada de salas con sonoridad satisfactoria, pero también pueden ser superadas mediante el uso de la electrónica: «Con el desarrollo de lo que ahora se denomina comúnmente "acústica virtual", gracias al progreso de los investigadores en el campo de la acústica de salas y la concreción de estos conocimientos en forma de programas informáticos, he podido utilizar la computadora para controlar la difusión del sonido. En particular, utilicé el Spatialisateur desarrollado en IRCAM: un software que permite, por un lado, diseñar la acústica de una sala (por ejemplo, con datos obtenidos del análisis de salas de conciertos reales) y, por otro lado, desplazar las fuentes sonoras en el espacio del público» (Saariaho, 2013, p. 187).

ría el mundo artificial, mecánico, industrial, tecnológico, etc., en contraste con el mundo natural (los pájaros, los bosques, el mar, el viento, las hojas, etc.)⁸. Pero en el caso de la concepción, la percepción y la obra musical de Kaija Saariaho, las cosas no se enfocan de este modo, sino desde un punto de vista completamente distinto. Para Kaija Saariaho no existe una división tajante entre sonidos en general y sonidos «musicales». Desde niña Kaija Saariaho percibía con enorme sensibilidad los sonidos de la naturaleza y por eso nos habla del murmullo del viento, del canto de los pájaros en el bosque tras la lluvia, del oleaje etc. Y, como decimos, a ella le importó siempre mucho todo tipo de sonido, la calidad de los sonidos, la «naturaleza» de los sonidos. Esto es algo que flotaba en el ambiente desde mucho antes y que ella tomó de la música concreta:

Desde estos primeros contactos con la música espectral en París, Saariaho ha mantenido su interés por el sonido, su dinámica, estructura armónica y matices microscópicos en constante cambio. La idea de utilizar los fenómenos sonoros analizados como base para la creación de armonía, iniciada por los compositores espectrales, se convirtió en algo fundamental para ella. La influencia de la música concreta, en forma de sonidos concretos naturales o modificados electrónicamente, como el canto y el susurro de los pájaros, también se puede escuchar en sus composiciones. (Moisala, 2009, p. 13)

Pero Saariaho, aunque estuvo influida por la música concreta (esta influencia se puede percibir sobre todo en el ballet *Maa* y la obra radiofónica *Stilleben*), no se sintió limitada por esta escuela, sino que adoptó muchas de sus ideas al tiempo que las modificó en su práctica. La diferencia entre la música concreta (*aquosmatique*) y la de Saariaho se podría establecer en una contraposición que nos parece pertinente exponer: la música concreta recoge sonidos de la «naturaleza» (entendiendo como tal cualquier sonido no producido por un instrumento musical) y los incorpora a la composición, a menudo sin modificarlos. Saariaho, en cambio, mantiene una triple relación con los sonidos provenientes de la naturaleza (entendida al modo de la música concreta que acabamos de explicar, pero con una mayor presencia de lo que conocemos como mundo natural: el viento, los árboles, los pájaros, etc.): los incorpora a su música (al modo de la música concreta), los modifica electrónicamente o los produce electrónicamente.

Por ello, como decíamos, es justamente la electrónica, es decir, el análisis espectral del sonido mediante medios electrónicos, lo que le permite conocer de manera privilegiada la naturaleza del sonido, descomponiéndolo en un espectro. Al ser descompuesto en un espectro sonoro el «sonido musical» se identifica con cualquier otro sonido que el oído percibe, especialmente los sonidos vivos, pues no hay diferencia entre ellos: «Saariaho generalmente procesa electrónicamente sonidos concretos

⁸ Digamos, aunque solo sea de pasada, que la oposición *natural/artificial* puede estar sujeta a un debate infinito.

Para salir del paso podríamos pensar que el concepto de «naturaleza» es, en el fondo, completamente humano, y se refiere a aquello que no ha sido hecho por el hombre. Si cambiáramos el punto de vista, por ejemplo al de una araña, los rascacielos formarían parte de la naturaleza, mientras que la tela de araña sería artificial.

grabados en lugar de usarlos en su forma pura. También puede crear sonidos sintéticos que son como sonidos concretos o instrumentales. En su opinión, «los sonidos naturales» —el viento, el mar— son los sonidos más hermosos que un ser humano puede escuchar; quizás de esta experiencia me fascinó producir tipos similares de sonidos que, incluso distantes, me recuerdan a los sonidos de la naturaleza» (Moisala, 2009, p. 13)⁹. De este modo, nos parece, se diluye la posible contradicción entre *electrónica* y *naturaleza*, pues la electrónica no sería lo opuesto a la naturaleza sino, por el contrario, el camino idóneo, la vía de entrada privilegiada por la que acceder a la auténtica naturaleza del sonido, permitiendo así no solo su análisis, sino su transformación¹⁰.

La descomposición en espectro le ofrecía diversas alternativas para organizar aspectos del sonido, al tiempo que le permitía escapar del corsé del tono y el semitono, llegando al microtono, apartándose de la escala tradicional y rompiendo la escala armónica. Pero el trabajo de Kaija Saariaho no se detiene ahí, pues la electrónica permite igualmente modificar el sonido. La melodía puede ser concebida entonces no como una sucesión de notas sino como una transformación, como una metamorfosis (al modo de las series de dibujos infantiles que Saariaho hacía en la escuela) o una «corriente» (*Bach/stream*) de sonido modificado en su cualidad tímbrica (espectro) o en el tiempo (reverberación), del mismo modo, nos dice Kaija Saariaho, que la naturaleza modifica la forma de una flor: «Puedes tomar un aspecto de un sonido que sea interesante y extender ese timbre a través del procesamiento electrónico, como la forma simétrica de una flor que es dispersada por el viento» (Moisala, 2009, pp. 11-12).

La electrónica le permitió, pues, acceder hasta el núcleo más íntimo, más propio

⁹ «Saariaho quedó fascinada por las jerarquías de color del sonido, utilizando computadoras para controlar diferentes dimensiones de la música, estudiando la relación entre el color y la armonía del sonido y combinando instrumentos acústicos con electrónica. El programa de síntesis de sonido CHANT, creado por Xavier Rodet e Yves Potard en IRCAM, familiarizó a Saariaho con las características físicas del sonido y le permitió crear sonidos similares a los de la voz y los instrumentos humanos. Estudió la fisicalidad de diferentes tipos de sonidos, con el objetivo de encontrar explicaciones para lo que escuchó. Ella notó que cuanto más "vivo" es un sonido, más varía. Por ejemplo, en el análisis de un "usshh" hablado, el material más rico está en el punto en el que *u* se convierte en *sh*. El sonido más vivo está en constante proceso de transmisión; por lo tanto, un sonido sintético tiene que ser variado para hacerlo interesante. Saariaho también transfirió este conocimiento a su escritura instrumental» (Moisala, 2009, p. 12).

¹⁰ Esta consideración de la electrónica se extiende a las ideas de Kaija Saariaho sobre la tecnología en general, sobre las posibilidades y peligros del actual desarrollo tecnológico. Así, al contestar a un cuestionario sobre la energía nuclear, Kaija Saariaho opina que es imposible regresar a la naturaleza. Solo se podrá salvar a la naturaleza usando la tecnología. De este modo, la tecnología se convierte en la salvación de los problemas causados por la tecnología misma: «Es difícil ser intransigente cuando se aprovechan tantas comodidades que consumen tanta energía. También hay un sentimiento de impotencia, el planeta parece desesperadamente condenado. Sin embargo, la energía nuclear me asusta muchísimo. En este mundo que pertenece a las potencias económicas, es irrealista pensar que puede ocurrir un verdadero "regreso a la naturaleza". No habrá retorno. Sin embargo, quiero creer que la tecnología superará a la tecnología, es decir, que la vertiginosa evolución de la ciencia sustituirá algún día a lo destruido y que se encontrarán soluciones menos dañinas» (Saariaho, 2013, pp. 42-43).

del sonido, incluso de un sonido en particular, lo que resultó de enorme importancia para la compositora¹¹. En algunas de sus obras, antes de proceder a la escritura de la partitura Kaija Saariaho analizó el sonido de los instrumentos o la voz de la soprano para los que escribía sus obras (el caso más representativo es del de Dawn Upshaw, para la obra *Lohn*), lo descompuso y tomó el sonido que le interesaba como piedra angular sobre la que fundamentar sus composiciones¹².

5.2. El género

La segunda contradicción aparente a la que nos referíamos apunta a la cuestión del género de Saariaho. Una compositora que usa la electrónica no solo parece un ser extraño por el uso de las computadoras sino por el mero hecho de ser mujer en un mundo de hombres, algo que ella ya sintió desde muy pequeña cuando se imaginaba a sí misma en comparación con las grandes figuras de la composición en su país. Todos los referentes en los que podía inspirarse o mirarse eran hombres, y el modelo por excelencia era Jean Sibelius, al que ella siempre vio representado como un robusto anciano, muy masculino y muy serio, portador de un enorme cigarro, una imagen con la que le costaba identificarse: «Era totalmente diferente a mi propia imagen [*de un composi-*

11 Aunque no sin problemas. Por un lado, la tecnología informática sufre sus propios problemas, y uno de ellos es la obsolescencia como señala la propia Saariaho: en muchos casos «el equipo envejece y se queda anticuado muy rápidamente. Tenemos enormes problemas para actualizar mis piezas más antiguas todo el tiempo.» (Service, 2011, p. 13). Por otro lado, el uso que hace Kaija Saariaho de la electrónica como herramienta musical no es, obviamente, el único que podemos encontrar. Hay otras posibilidades artísticas, de hecho casi toda la música actual contiene, de un modo u otro, influencias procedentes de la electrónica. Y hay igualmente posibilidades no artísticas sino comerciales contra las que se ha manifestado de manera clara la compositora finlandesa: «Cuando escucho música electrónica, a menudo me molesta la falta de atención a los factores fundamentales de la música; y cuando es así, las soluciones suelen ser banales. En este sentido, incluso cuando el compositor ha centrado su ambición en algoritmos extremadamente complejos, entre otras formas de aplicar sintetizadores de sonido y procesos de composición, la audición suele revelar un resultado musical convencional» (Saariaho, 2013, p. 29). Y también: «Después de familiarizarme con la música electrónica, ahora sé que los mejores estudios, los que tienen más recursos, solo producen publicidad y entretenimiento. Las innovaciones técnicas están destinadas principalmente a reforzar la industria y la sociedad de consumo, a promocionar un yogur o el último éxito de la discoteca. Sólo cuando la producción en masa haya hecho bajar el precio, los artistas se beneficiarán de la nueva maravilla. Todo esto es muy revelador de las estructuras de nuestro tiempo» (Saariaho, 2013, p. 39).

12 Para poder hacer esto resultó fundamental el uso del programa CHANT del IRCAM. Sobre este programa se nos dice lo siguiente en el Glosario de *Le Passage des frontières*: «CHANT: Software de síntesis basado en reglas (conjuntos de fórmulas matemáticas que describen, en este caso, el comportamiento del tracto vocal), desarrollado inicialmente para la simulación de la voz cantada y luego extendido a otros instrumentos y sonidos abstractos. Permite parametrizar la síntesis del sonido especificando los "formantes", es decir, los picos de energía del espectro tal y como se encuentran en las vocales. Inicialmente autónomo, el programa CHANT fue llevado posteriormente a varias plataformas informáticas, en particular al ordenador Macintosh (a principios de los años 90), como "motor" de síntesis que podía ser controlado por otros programas (FORMES, MAX, PatchWork, OpenMusic, etc.). Desarrollado en el IRCAM por Xavier Rodet e Yves Potard desde 1979.» (Saariaho, 2013, p. 395).

tor], tanto externa como internamente. Las cosas que leías sobre grandes compositores cuando eras niño, y, además, la imagen que se tiene de Sibelius. Estos fueron los pensamientos que me paralizaron, porque no me imaginaba representando estas imágenes» (Moisala, 2009, p. 7). Por otra parte, ni el repertorio habitual de conciertos ni los planes de estudios incluían la presencia de mujeres, ni siquiera Ida Moberg (1859-1947), la primera compositora finlandesa. Estos prejuicios impregnaban el ambiente musical en el que se movió durante su formación como compositora, de manera que la joven Saariaho se vio rechazada, con alguna excepción, como Esa-Pekka Salonen: «Como estudiante de composición femenina, Kaija era una rareza en Finlandia y en otros lugares en aquella época. Había una cierta irritabilidad defensiva en ella, porque dudaba que alguien la tomara en serio. Creo que nuestra amistad nació del hecho de que la tomé en serio. Nunca pensé por un momento que una mujer como estudiante de composición fuera menos creíble que un hombre, porque estudiar composición era una utopía de todos modos. Tanto si eres hombre como mujer, probablemente te vaya mal. Así que nos hicimos amigos» (Salonen & Sellars, 2012, pp. 155-156). No es extraño entonces que Saariaho sintiera en un principio que el mundo de la composición era ajeno a ella por su condición de mujer, mucho más teniendo en cuenta su juventud y su timidez: «Al comienzo de mi carrera, consideraba el hecho de ser mujer como una gran desventaja. Quería que la gente escuchara *mi* música, no la música de una mujer. Traté de borrar el aspecto femenino: fumaba puros, me vestía de manera masculina. Envidiaba a mis colegas masculinos, mucho más libres» (Saariaho, 2013, p. 218). Pero, como confesaría posteriormente «Eso pasó rápidamente. Desde entonces, no he tenido tantos problemas con mi imagen personal» (Moisala, 2009, p. 6).

Kaija Saariaho logró superar estos impedimentos, busco nuevos referentes femeninos que la estimularon, procedentes del ámbito de la literatura, como Virginia Woolf, Anaïs Nin, Sylvia Plath o Edith Südergran, superó su inseguridad y timidez iniciales gracias al apoyo decidido de su profesor Paavo Heininen y se convirtió en compositora, destacada y premiada además, como hemos señalado, hasta tal punto que se convirtió en la primera compositora de ópera desde 1902 en ser representada en la MET: «El 1 de diciembre de 2016, la Metropolitan Opera representó su primera ópera compuesta por una mujer desde 1902. Esta fue una ocasión trascendental en el mundo de la música clásica, todavía muy dominado por los hombres, especialmente porque la Met también contrató a Susanna Mälkki para dirigir, que es solo la cuarta mujer que dirige en la casa en su historia. Muchos ven en esta ocasión una señal de cambio para la música clásica y la ópera, ambas fuertemente arraigadas en sus repertorios estándar de obras predominantemente de hombres blancos muertos» (Reeder, 2019, p. 46). Por todo ello, la condición femenina de Saariaho ha propiciado un debate permanente en torno no solo a su figura pública sino también en lo que se refiere a su

labor compositiva: ¿qué peso tiene la cuestión del género en su obra?, ¿es Saariaho una compositora femenina?, ¿es una compositora feminista? Se podría pensar así, y muchos han tratado de indagar en este sentido, pero la respuesta de Saariaho a estos interrogantes, cuando le han sido planteados, ha sido bastante clara: obviamente es una mujer pero su música no se desprende de su condición femenina y, por tanto, ella aspira a ser reconocida como autora independientemente de esa condición. Siempre ha vivido esta situación, al igual que otras que marcan su relación con el mundo, con una mezcla de timidez y firmeza, desde esa especie de introspección y extrañamiento, una forma de relacionarse con los demás que ya veíamos que imperaba desde su propia niñez. Así, ante una pregunta de Clément Mao-Takacs en la que este indagaba sobre la importancia de su condición femenina, Kaija Saariaho contestaba lo siguiente:

Siento que toda mi vida he tenido que demostrar que soy compositora, que soy tan seria, tan inteligente como mis colegas masculinos. Mi música ha tenido mucho éxito: creo que es a pesar del hecho de ser mujer, pero mis colegas obviamente piensan que es porque soy mujer. Así que me dije: bien, soy una mujer y acepto que la gente diga que soy una compositora. Pero, por supuesto, no funciona en todos los idiomas tan bien como en francés: en inglés deberías decir *woman composer*, pero nunca dirás *man composer*... Así que no pretendo ser una «mujer compositora»; es más bien una broma para hacer pensar a la gente.

En cuanto al material procedente de la experiencia femenina, es sólo un punto de partida: una vez que empiezo a componer, lo transformo en tonos, en ritmos... Así que, sea cual sea la experiencia, se convierte simplemente en un elemento de mi trabajo y no en una historia personal, y eso es lo único que importa. (Mao-Takacs, 2013, p. 10).

Y más tarde, en 2006, al ser entrevistada a propósito de *Adriana Mater*, Kaija Saariaho era aún más clara en su respuesta, señalando que la reducción de su obra al carácter femenino era una visión muy estrecha:

—*Estuve escuchando la ópera y me pareció que se trata de auténtica música femenina escrita sobre un tema típicamente femenino...*

—Cuando escribí mi ópera no pensé en escribir música específicamente para mujeres. Mi música viene a mí y luego tiene que salir de mí, ya arreglada y grabada. Por supuesto que soy una mujer: pero sobre todo soy un ser humano. Me sorprende que diga que mi música es femenina.

No estoy de acuerdo con esta división de la cultura. Creo que la cultura es un fenómeno holístico, el arte es primordial y la personalidad del creador es secundaria. La música llega a ti independientemente de si eres hombre o mujer. Todo artista -y toda persona- es un hombre y una mujer. Un hombre puede ser dominado por lo femenino, mientras que una mujer puede ser dominada por lo masculino. Ocurre todo el tiempo. No se debe evaluar una obra de arte en función de quién la haya creado. Es solo una visión más estrecha del trabajo, es solo un aspecto de él, y no el más importante. Porque lo más importante del artista es su individualidad, no su género. Y no me gusta en absoluto la idea de que las mujeres escriban una música diferente a la de los «hombres». El aspecto más importante

de mi personalidad no es que sea una mujer (aunque soy una mujer hasta la médula) sino mi cultura personal, mi experiencia personal, mi educación, mi carácter. Estos aspectos y circunstancias de mi vida influyen mucho más en mi arte. Creo que no tiene sentido subrayar que soy una mujer compositora. (Sadykhzade, 2006)

Como ser humano («sobre todo soy un ser humano») inserto en su tiempo y en los problemas y preocupaciones que plantea la sociedad en la que vive, Saariaho siempre ha integrado su condición femenina («soy una mujer hasta la médula») en su carácter general, en su cultura y su experiencia y, por eso, en todo momento la aparición de temas identificables como femeninos es inseparable del contexto general de sus preocupaciones. Así ocurre en *L'amour de loin* y *Adriana Mater*, como ella misma se ocupa de aclarar en la misma entrevista:

—Ha escrito dos óperas: la primera trata del amor y la segunda del nacimiento de un niño. Son temas típicos de las mujeres. ¿Cuál fue el papel de su libretista Amin Maalouf en la selección de dichos temas? ¿O es usted quien ha sugerido estos temas y tramas?

—*L'amour de loin* es una ópera no sólo sobre el amor, sino sobre el amor y la muerte. Se han escrito muchas óperas sobre ese tema del «amor-muerte»: *Tristán*, *Pelleas*. No creo que esta historia sea específicamente una historia de mujeres.

La segunda historia no trata sólo de la maternidad, sino de la guerra, de la violencia. Fue idea de Maalouf, que está muy familiarizado con el tema, ya que él mismo procede de un país en guerra. Quería hablar de ello porque Maalouf me «contagió». (Sadykhzade, 2006)

5.3. Una finlandesa en París, una parisina en Finlandia

Se trata de un extraño que arriba a un territorio al que no le vincula ningún lazo, más allá del azar, la necesidad, la conveniencia o incluso empujado por una voluntad ajena. Este hombre, extranjero en tierra extraña, sin embargo, va sumergiéndose en el nuevo ambiente, va creando lazos de afecto, de amistad, de compromiso y, cuando por las vueltas de la fortuna, se ve obligado a dejar esa tierra que un día le fue ajena, siente que en realidad retorna a su patria como un extranjero y se ahoga de añoranza por aquel otro lugar extraño. Ya no es de allí, pero tampoco es de aquí y no le queda más remedio que aceptar esa nueva condición suya de no ser de ningún lugar y de amar a lugares dispares y, en alguna medida, contrarios en sus modos y costumbres.

Monserrat Abumalham

Esta sensación de extrañamiento mezclado con introspección se repite de igual modo por lo que se refiere a la relación con París y con Finlandia. Como decíamos, Kaija Saariaho llegó a París en 1982 y quedó cautivada por las posibilidades técnicas que le ofrecía el IRCAM. Pero no se trataba únicamente de posibilidades técnicas sino también, y sobre todo, de nuevas orientaciones musicales, que le permitieron salir del corsé postserialista que la constreñía.

Especialmente importante fue el grupo de compositores de *L'itinéraire*¹³ que le abrió las puertas al espectralismo que, como veíamos, por su uso de los armónicos del sonido aportaba una música natural para el oído y permitía la recuperación de la melodía, algo que posteriormente sería fundamental para su composición operística: «Debido a que las obras de los compositores espectrales se basan en los espectros armónicos del sonido, la música resultante suena exótica pero, al mismo tiempo, natural para el oído. La parte inferior de la serie de armónicos del espectro (el componente de las frecuencias de sonido, la jerarquía de los subsonidos y sus amplitudes) proporciona los tonos fundamentales de la música tonal occidental: la octava, la cuarta, la quinta y la tercera mayor» (Moisala, 2009, p. 10).

Pero no fue solo el IRCAM o el ambiente musical parisino lo que atrajo a la autora finlandesa, sino que también se sintió cautivada por el propio ambiente espiritual de la ciudad, para ella mucho más abierto y cosmopolita que lo que había vivido en su Finlandia natal: «Lo que puede asustar aquí es precisamente la falta de fronteras. Toda Europa Central forma una única zona cultural que se extiende hasta donde alcanza la vista. Solo que los centros de irradiación se encuentran en diferentes países: el neorromanticismo en Alemania, el paralelismo entre el escrutinio científico del sonido y la improvisación en Francia, etc. En Finlandia, los jóvenes compositores apenas son comprendidos, pero sin embargo se les presta suficiente atención. Aquí se entienden mejor: en principio, todo el mundo se "entiende", y hay una abundancia constante de ofertas de todo tipo» (Saariaho, 2013, p. 27). De ahí que decidiera quedarse a vivir en París donde, como dijimos encontró en el IRCAM al compositor Jean-Baptiste Barrière, considerado como uno de los principales especialistas en música especializada. Se casaron en 1984, y fruto de ese matrimonio nacerían sus hijos Aleksí (n. 1989) y Aliisa (n. 1995).

Pero eso no ha significado de ninguna manera que perdiera el contacto con su país de origen, bien sea a través de su profesión o en su vida privada. Kaija Saariaho ha conservado los vínculos intelectuales y artísticos con Finlandia (participa regularmente

¹³ *L'itinéraire* es un destacado grupo de música contemporánea. Fue fundado por los compositores Tristan Murail y Roger Tessier. Con la participación de los compositores Michaël Levinas, Hugues Dufourt, Gérard Grisey y François Bousch, ha seguido multiplicando sus colaboraciones con compositores vivos. Creado en enero de 1973, *L'itinéraire* se propuso desde el principio promover la música de jóvenes compositores decididamente orientados hacia el futuro. El grupo encontró dificultades para integrarse en el medio musical francés, aunque obtuvo el reconocimiento de personalidades tan importantes como Olivier Messiaen. Por sus características y sus proyectos artísticos innovadores provocó la polémica y las disputas teóricas entre las personalidades del panorama musical, al tiempo que se enfrentó a las instituciones oficiales conservadoras. No obstante, el talento y la perseverancia de los fundadores contribuyeron a imponer la marca del Colectivo desde la primera temporada. La colegialidad, inspirada en los acontecimientos de mayo de 1968, y la estrecha colaboración entre los músicos han sido beneficiosas para un grupo que ha desarrollado una nueva forma de pensar a lo largo de las temporadas. Aunque sus miembros, entre los que hay solistas de gran nivel, se han ido renovando, en el grupo se ha mantenido a lo largo de más de cuarenta años el carácter de vanguardia e innovación.

como profesora visitante en la Academia Sibelius de Helsinki, interviene en numerosos congresos, reuniones artísticas o ciclos de conferencias de su país y sigue colaborando con sus antiguos compañeros del grupo *Korvat auki!*) y ha sido reconocida allí como una artista destacada, por lo que ha recibido todos los premios de prestigio que se conceden en Finlandia. Este reconocimiento ha sido asumido por Kaija Saariaho al modo que sus otras duplicidades, mediante la introspección y la conexión consigo misma: «En su opinión, ella es «demasiado reconocida en Finlandia. Cuando les digo esto a los colegas en Estados Unidos, piensan que es fantástico que haya un país donde los compositores pueden ser estimados como personas públicas. En cierto modo es fantástico, es cierto, pero eso no encaja en mi personalidad en absoluto.»» (Moisala, 2009, p. 20).

Al mismo tiempo ha mantenido la relación privada y familiar con su tierra de origen, a la que regresa de manera habitual, y con su lengua materna, con la naturaleza finlandesa¹⁴ y con el finés, idioma que ha trasladado a sus hijos: «Soy nórdica. No siento que me haya convertido en francesa sólo por vivir en París. Siento una identidad finlandesa y nórdica muy fuerte en la forma en que he decidido vivir mi vida y en la forma en que quiero criar a mis hijos, etc. La cultura nórdica es fuerte y a veces muy diferente de la francesa, por ejemplo. Quiero mantener los aspectos positivos de la misma en mi vida cotidiana» (Beyer, 2000). Es, por tanto, una mujer que vive emocionalmente en la frontera, una parisina en Finlandia y una finlandesa en París, de manera que cuando está en París echa de menos a sus parientes, a sus amigos, a su familia finlandesa, y cuando está en Finlandia añora París: «Cuando regreso a Finlandia, todo me resulta dolorosamente familiar, lleno de recuerdos y momentos maravillosos. A pesar de esto, estoy feliz de regresar a mi estudio en París. Vivir y componer en una ciudad que constantemente me resulta extraña es la clave de una existencia que me permite desprenderme de la realidad y adentrarme en el lenguaje abstracto de la música» (Moisala, 2009, p. 20).

Se cierra así en torno a la figura de Kaija Saariaho el círculo de extrañas contradicciones y duplicidades que conforman su figura. Saariaho es una mujer en la frontera, siempre ha vivido en un «paso fronterizo» y por eso ama los espacios transitorios, como ella misma señala en uno de sus textos: «Las artes plásticas también me han permitido captar la importancia de los espacios transitorios. De niña ya me fascinaba esta idea de Goethe en su *Teoría de los colores*, que sitúa el nacimiento de los colo-

14 «A menudo se habla de la noción de tiempo en mi música. Seguramente tiene que ver con mi cultura, con la luz en mi país. Durante los meses de invierno, es extremadamente oscuro en Finlandia. Cuando llega la primavera ocurre lo contrario, el sol ya no se pone. El clima nórdico puede ser muy doloroso. Es tan lento. Siempre lo he sentido con mucha fuerza en mi cuerpo y en mi mente. El tiempo es luz: la luz indica el tiempo, da ritmo, influye en la naturaleza. Siempre necesito la luz del día cuando estoy trabajando. No puedo componer de noche. Para mí, cada sonido instrumental tiene una intensidad de luz diferente. Cuanto más blanca es la luz, más puro es el espectro» (Saariaho, 2013, p. 216).

res en los límites de la oscuridad y la luminosidad. Las tensiones generadas entre los espacios transitorios me fascinaron sobre todo como parámetros capaces de desarrollar formas musicales.» (Saariaho, 2013, pp. 94-95). Por eso le dio el nombre de «Les espaces transitoires» al epígrafe 2 de su artículo «Timbre et harmonie» y por eso puso por título a la recopilación de sus escritos *Le passage des frontières*, que puede interpretarse como «el paso fronterizo», pero también como «el cruce de fronteras». Este es el título de su libro y esta es la metáfora sobre su obra, es decir, sobre su vida, siempre en un lugar de transición: transición entre sentidos, entre países, entre estilos musicales, entre estructuras (a modo de lentísimo *glissando*), entre tonos/mediotonos/cuartos de tono, etc. Una niña solitaria que acabaría siendo una excelente trabajadora en grupo, una persona hipersensible ante la naturaleza a la vez que apasionada por la técnica y la electrónica, un alma finlandesa cautivada por el mundo parisino, una parisina de adopción que no olvida ni un instante su país natal, una mujer en un mundo de hombres que no quiere ser reconocida por el género sino por su trabajo, una persona famosa y ensalzada que ansía la soledad y el recogimiento, una tímida con una voluntad obstinada y... ¡una compositora con una formación musical no solo ajena a la ópera sino incluso en cierto modo antioperística que se convertiría en una de las más famosas y relevantes compositoras de ópera del siglo XXI, a partir del estreno en el año 2000 de *L'amour de loin*!

6. Crónica de una ópera anunciada

Cuando escribí L'amour de loin sentí que todo lo que había escrito hasta ese momento estaba de alguna manera en esa pieza. Todo el material, mi enfoque de la armonía, de la textura... todo estaba allí.

Kaija Saariaho

El 15 de agosto del año 2000 se estrenó en el Festival de Salzburgo *L'amour de loin*, con música de Kaija Saariaho, libreto de Amin Maalouf y puesta en escena de Peter Sellars. La obra fue recibida con auténtico entusiasmo, no solo por parte de los espectadores presentes en la sala sino por la crítica internacional. Muy pronto sería considerada como la mejor ópera del año, en opinión del crítico Tommassini, una opinión compartida por Humphrey Burton, crítico de *BBC Music Magazine*, que dedicó sus elogios especialmente a los dos últimos actos: «Inspiran en Saariaho una sostenida vena de lirismo agonizante que encontré intensamente conmovedor. No estaba solo; hubo ovaciones de pie en cada actuación. Desde *Madame Butterfly* no ha habido tal representación conmovedora de éxtasis y el dolor de una mujer» (Moisala, 2009, p. 46).

Tanto Maalouf como Sellars gozaban en ese momento de un enorme prestigio, fruto de una larga y fructífera carrera, pero Kaija Saariaho era entonces una autora conocida y apreciada enormemente solo en círculos musicales relativamente restringidos, que habían seguido con curiosidad las diferentes fases de su carrera desde los inicios y la consideraban una compositora prometedora. El estreno de *L'amour de loin* supuso para ella un salto enorme en su carrera, no solo en lo que se refiere a su labor compositiva sino al éxito y al reconocimiento de la crítica y del público en general (Hautsalo, 2011, p. 107). Como señaló la periodista Hilary Finch en un artículo publicado en *The Times* a finales de octubre de 2001 «dondequiera que mires, Saariaho parece

estar al alcance del oído» (Moisala, 2009: 46). El éxito en Salzburgo catapultó a Kaija Saariaho a los escenarios internacionales de ópera, entre los que cabe destacar el Châtelet Théâtre de París o la Ópera de Berna, donde se representó al año siguiente o El Festival de Ópera de Santa Fe, en Nuevo México. Después vendría una versión teatral en Darmstadt a la que seguirían numerosas versiones de concierto en Amsterdam, Bruselas, Londres, Líbano, Berlín, París, etc., para ser representada de nuevo, esta vez en Finlandia, en la ópera de Helsinki. Como se ha señalado se trata de un hecho «notable, ya que la mayoría de las óperas recién compuestas tienen la suerte de tener una sola representación más allá del estreno; el gran número de representaciones es un testimonio del valor, la cercanía y la importancia de la obra» (Reeder, 2019, p. 46). Este reconocimiento rotundo no se circunscribió a *L'amour de loin* sino que supuso un espaldarazo para el resto de la obra de Saariaho, que encontró un público interesado en todo el mundo, especialmente en Estados Unidos donde su música comenzó a ser conocida y habitual en los repertorios de las principales orquestas sinfónicas como las de Boston, Los Ángeles, Nueva York, Filadelfia, Washington, etc. (Moisala, 2009, p. 46)

¿Cómo se llegó hasta aquí, hasta ese 15 de agosto de 2000? ¿Qué circunstancias fueron necesarias para que *L'amour de loin* llegara a existir y pudiera estrenarse en Salzburgo? Hay que señalar desde el primer momento que esta ópera se escribió por encargo. El responsable de dicho encargo fue Gerard Mortier¹, por entonces director del Festival de Música de Salzburgo, que propuso la composición de una ópera a Saariaho después de que en 1996 la autora finlandesa hubiera obtenido un rotundo éxito con sus obras *Château de l'ame* y *Lohn*: «Escribí *Château de l'ame* para soprano, coro y orquesta para el Festival de Salzburgo en 1996, e inmediatamente después, *Lohn* para voz y electrónica, ya con un poema de Jaufré Rudel. Estas dos piezas fueron compuestas para la soprano Dawn Upshaw, que está en el centro de *L'amour de loin*. El estreno de *Lohn* en Salzburgo fue bien y me animaron a proponer este proyecto de ópera a Gerard Mortier, el director del festival. Inmediatamente se entusiasmó y realmente lo cuidó con un cuidado excepcional. La ópera está dedicada a él» (Saariaho, 2013,

1 La figura de Gerard Mortier (1943-2014), si bien es relativamente desconocida fuera del ámbito musical, no por ello es menos relevante en el desarrollo de la vida cultural, musical y operística en Europa a lo largo de muchos años. Entre los años 1992 y 2001 fue el director del Festival de Salzburgo, pero ya antes había desarrollado importantes funciones en organismos tan prestigiosos como el Teatro Real de la Moneda de Bruselas o la Ópera de la Bastilla de París. Posteriormente se ocuparía de la dirección de la Ópera Nacional de París (2004- y 2009 y fue asimismo nombrado como director de la Ópera de Nueva York (NYCO), cargo al que renunció por la falta de recursos financieros. Su carrera lo llevó a España, donde asumió la dirección artística del Teatro Real de Madrid, cargo en el que permaneció hasta el verano de 2013, fecha en que renunció al serle diagnosticado un cáncer de páncreas que finalmente acarrearía su fallecimiento en Bruselas en 2014. El hecho de que Mortier ocupara la dirección del Festival de Salzburgo, que no es estrictamente operístico sino musical en general, nos parece relevante para la carrera de Kaija Saariaho, dada la vinculación de Mortier con la ópera.

pp. 310-311). Pero si este encargo pudo hacerse es porque la compositora llevaba un tiempo con la idea de una ópera e incluso había dado los primeros pasos. Nos lo narra ella misma en *Le passage des frontières*, concretamente en el capítulo «Cinq actes de la vie d'un compositeur d'opéra» y en las páginas que posteriormente dedica a *L'amour de loin* dentro del capítulo «Journal d'oeuvres»². Estos primeros pasos se iniciaron en la enorme atracción que ya en su infancia sentía por *Tristán e Isolda*, desde que la escuchó siendo niña con verdadero arrobamiento mientras tenía los ojos clavados en la partitura. Una pasión que la acompañó durante décadas (hasta el punto de que colocar sobre su cama la fotocopia de la segunda escena del acto II: «*Isolde! Geliebte - Tristan! Geliebter!*»), sin que ese sentimiento pudiera ser superado cuando asistió por primera vez en directo a la puesta en escena, algo que no ocurrió hasta veinte años después (Saariaho, 2013, pp. 238-239). [1]



[1]

Ese interés por la ópera quedó reforzado cuando descubrió la poesía de Jacques Roubaud. Saariaho necesitaba una historia que la emocionara y la encontró en la figura de Rudel, que conoció por la lectura de *La flor inversa* de Roubaud, un ensayo sobre la poesía trovadoresca. La historia de Rudel la atrapó («no abandonó mi mente» (Saariaho, 2013, p. 241), pero cuando comentó su proyecto a otros, todos lo encontraron falto del elemento dramático necesario para una ópera: «Tú no vas a hacer una ópera con una historia como esa» (Saariaho, 2013, p. 310). Aun así, se puso en contacto con Roubaud, que en principio iba a ser el libretista y trabajó con él en las primeras versiones del texto. Con esos mimbres, animada por el éxito que había cosechado con *Chateau de l'ame* y *Lonh* —una pieza en la que se trataba la figura de Rudel—, Kaija Saariaho,

² «Cinq actes de la vie d'un compositeur d'opéra», en *Le Passage des frontières*, pp. 238-262. La parte de este artículo en que se ocupa especialmente de *L'amour de loin* está entre las páginas 240-246. Además de ello, en el capítulo «Journal d'oeuvres» en el que Saariaho analiza una por una sus obras, *L'amour de loin* encuentra su espacio en las páginas 310-312.

como decíamos, se atrevió a proponer la escritura de una ópera a Gerard Mortier. Mortier no solo aceptó el proyecto sino que fue el responsable de que se incorporara a él, junto con el director de teatro Peter Sellars, el director de orquesta Esa-Pekka Salonen y la propia Saariaho, el escritor franco-libanés Amin Maalouf, como autor del libreto, pues Jacques Roubaud, en quien se pensó en el primer momento como libretista, había abandonado el proyecto:

Los nombres de Sellars y Salonen parecían obvios a la hora de armar un equipo, pero debido a los horarios abarrotados, tuvimos que resolver reemplazarlos por otros colaboradores. El nombre de Amin Maalouf ya había sido mencionado en mis conversaciones con Peter Sellars. Había leído su novela *Los jardines de la luz*, así como su famoso ensayo *Las cruzadas vistas por los árabes*, pero probablemente nunca hubiera pensado en él por mi cuenta. Gerard Mortier se puso en contacto con Amin, quien mostró interés en el proyecto, pero primero quería completar la novela en la que estaba trabajando. (Saariaho, 2013, p. 243)

Aunque hubo que retrasar un poco el proyecto hasta que Maalouf pudiera terminar la novela que tenía entre manos, cuando se inició el trabajo la afinidad entre Saariaho y Maalouf fue instantánea, como ha reconocido la propia Saariaho: «La colaboración con Amin Maalouf resultó fácil. Temía anticipadamente que el texto, por una razón u otra, no «coincidiría» con mi música. Sin embargo, no fue así, todo lo contrario. El libreto de Amin también resolvió el problema del narrador: el narrador ya no era necesario, la dinámica natural creada sobre las réplicas no requería ninguna otra forma de narración» (Saariaho, 2013, p. 244). El fruto inmediato de esa colaboración fue la concreción de la historia en torno a tres personajes, que condensaron el argumento, pese a que Maalouf, en principio, había pensado en cinco. La sugerencia de simplificar procedió de Peter Sellars en el curso de una reunión de trabajo con Saariaho y Maalouf: «Peter me pidió que volviera a contar la historia. Al final, me dijo: «Cada vez que cuentas esta historia, tienes tres personajes. ¿Qué están haciendo los otros dos si no existen para ti?»» (Saariaho, 2013, p. 311). La reducción de la nómina de personajes terminó por impulsar el trabajo de Saariaho ya que, como ella misma nos declara «durante la redacción de la obra, me di cuenta de que cada uno de los tres personajes de la ópera me correspondía de cierta manera: el trovador Jaufré al músico, Clémence a la nostálgica mujer que vive lejos de su tierra natal, y el Peregrino a la necesidad de unir estos dos destinos» (Saariaho, 2013, p. 245). Por otra parte, al contar con menos personajes se potenciaba la presencia del coro como símbolo de la conciencia colectiva, al tiempo que se liberaba espacio para la música.

La escritura del libreto y la composición de la partitura se completaron en el otoño de 1999 y, como decíamos, la obra se estrenó en agosto de 2000 en el Festival de Salzburgo, bajo la dirección de Kent Nagano.

6.1. Kaija Saariaho ¿compositora de ópera?

Hasta aquí los datos concernientes a la inspiración, la preparación, la producción, el estreno y el éxito de *L'amour de loin*. Pero cabe preguntarse, y así lo ha hecho la crítica: ¿era posible pensar que la carrera de Saariaho, sus afinidades artísticas o las características de su música la encaminaran a convertirse en una compositora de ópera? Lo cierto es que a primera vista parecía algo imposible por diversas razones, como señala el propio hijo de la compositora, el director de escena y musicólogo Aleksí Barrière: «De hecho, nada en la década de 1990 parecía sugerir que Kaija Saariaho tuviera una gran carrera operística por delante. En primer lugar, porque pertenece a una generación de músicos, la de la vanguardia finlandesa y europea de los años 70, que, siguiendo la estela de Boulez y Ligeti, considera la ópera como una forma de arte burguesa y muerta, «una forma que pertenece al pasado», según palabras de la propia joven Saariaho³. En segundo lugar, por su personalidad musical, que puede asociarse a grandes capas orquestales con finas texturas volátiles, o a una música de cámara íntima centrada en los timbres específicos de cada instrumento [...] Además, su universo musical parece a primera vista incompatible con el grado de concreción y encarnación que exigen la escena, la gigantesca maquinaria de la ópera y la propia idea de narración y representación frontal» (Barrière, 2013, pp. 25-26).

Las afirmaciones de Barrière ponen de relieve una contradicción entre el trabajo operístico de Saariaho y el resto de su obra anterior. Si partimos de esa contradicción podríamos entender que *L'amour de loin* modificó el sesgo artístico que hasta entonces había seguido Kaija Saariaho. Pero también podría pensarse, como señala Moisola, que los elementos artísticos que conforman *L'amour de loin* ya estaban presentes de un modo u otro en la obra anterior de Saariaho: «A pesar de las declaraciones de Saariaho en los años ochenta de que nunca escribiría una ópera, y aunque algunos

3 Esas declaraciones de Saariaho, hechas en una entrevista con Tiina-Maija Lehtonen para la revista *Synkoo-pi*, nº 2 en 1984 (Barrière: 25) la han perseguido a lo largo de toda su carrera. Como botón de muestra podemos recordar la entrevista que concedió a Antonio Hernández Nieto en noviembre de 2018, con motivo del estreno en el Teatro Real de Madrid de *Only the Sound Remains*:

A.H.: En los años ochenta usted pertenecía a un grupo de músicos muy críticos con la ópera ¿ha superado usted aquella época? ¿Y sus compañeros de grupo?

K.S.: En otras ruedas de prensa también me han recordado una entrevista en la que yo decía que nunca escribiría ópera. Creo que es la respuesta depende de lo que se entienda por ópera. En aquella época se entendía que la ópera era algo caro, elitista, superficial, en la que los cantantes hacían ejercicios de bel canto para dar las notas más altas. Al menos esa era la ópera que yo conocía en Finlandia. Sentía que era innecesaria para la vida diaria. Posteriormente, me fui a estudiar a Alemania. Y luego a Francia. Empecé a ver diferentes producciones y me di cuenta que también era un punto de encuentro para distintos tipos de arte. Incluso un punto de encuentro espiritual. Y comencé a ver la ópera de una manera más profunda. Como la asistencia a un rito parecido al que acuden las personas que van a una iglesia.

Ver: <http://3epoca.sulponticello.com/entrevista-con-kaija-saariaho/#.YJQZQ7UzZhE> (publicado el 1/11/2018). Consultado el 7 de mayo de 2021.

críticos musicales se sorprendieron cuando produjo tales obras, sus obras operísticas también pueden entenderse como una continuación lógica de su desarrollo como compositora» (Moisala, 2009, p. 93). Las palabras de Moisala recogen dos elementos contrapuestos: por un lado las declaraciones de la propia Kaija Saariaho en contra de escribir una ópera, junto con la sorpresa de los críticos; pero, por otro, frente a ello, la idea de que «sus obras operísticas *también* puedan entenderse como una continuación lógica de su desarrollo como compositora». ¿Por qué subrayamos ese «también» de Moisala? Porque pensamos que la formación musical de Saariaho es muy completa y variada y en su corriente más amplia, en el tronco fundamental de su modo de componer, tal vez dejara de un lado la ópera, pero junto a ese tronco crecían unas ramas que conducían a la ópera, por debajo de esa corriente musical circulaba una corriente subterránea que acabaría desembocando en la ópera, algo de lo que Saariaho posiblemente no tuvo conciencia en un principio y que no se le revelaría hasta el encuentro con el *Don Giovanni* de Mozart y el *Saint François d'Assise* de Olivier Messiaen, ambos con puesta escénica de Peter Sellars: [2]

La atracción por una forma visual, y *a fortiori* escénica, está pues presente desde hace mucho tiempo en Saariaho y se refleja en sus proyectos y en la evolución de su escritura musical. Pero la deplorable imagen que tenía del mundo de la ópera le impidió verlo como el lugar para la realización del arte multimedia que reclamaba. Primero tuvo que descubrir que la representación de la ópera podía servir de taller para nuevas formas e interacciones y que, en consecuencia, la obra que imaginaba podía tomar la forma de una «ópera». En esta revelación, dos experiencias fueron, según ella misma admite, decisivas: La puesta en escena de *Don Giovanni* de Peter Sellars, que vio en 1989 en el MC93, que le hizo cambiar de opinión sobre la ópera y sus posibilidades actuales y la alteró hasta el punto de provocar el nacimiento prematuro de su primer hijo; y *Saint François d'Assise* de Olivier Messiaen, puesta en escena por el mismo Sellars en 1992, que le hizo decir: «Si esto es ópera, entonces puedo escribir una». (Barrière, 2013, p. 26)



Pero una cosa es escribir una ópera y otra considerarse una autora de ópera, algo que tardó todavía más tiempo en calar en la personalidad de Saariaho que, incluso tras el estreno de *L'amour de loin*, no dejaba de sorprenderse: «Durante todos los años que duró este proceso creativo, *L'amour de loin* me pareció evidentemente mi única ópera. En ningún momento me había sentido como un "compositor de ópera". A mis ojos, yo era solo un compositor que *notablemente* escribió una ópera.» (Saariaho, 2013, p. 246). Una sorpresa que no le impediría seguir componiendo ópera, como decíamos, ya que a *L'amour de loin* le seguiría una fructífera producción de trabajos operísticos, algunos en colaboración con Maalouf y Sellars, como *Adriana Mater* (2006)⁴, *La Passion de Simone*, un oratorio para soprano, coros, orquesta y electrónica (también en 2006), *Emilie*, un monodrama para soprano solista y orquesta (2010), *Only the sound Remains* (2016) y, finalmente, *Inocence* (2020).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, para dar cuenta de este proceso doble, nos parece necesario referirnos al menos a dos cuestiones: 1) la formación musical general de Kaija Saariaho y su carrera; 2) las características de su obra que contenían el germen de su posterior vertiente operística.

6.2. Formación musical de Kaija Saariaho

¿Cómo pudo ocurrir este encuentro entre Kaija Saariaho y la ópera? ¿Qué caminos la llevaron a pensar en la composición de una obra operística? Tras el repaso a su biografía, que, como decimos es casi puramente musical, Moisala señala hasta siete épocas en la carrera de la autora finlandesa:

1. Su formación en la Academia Sibelius, en la que destaca el magisterio de Heinenen.
2. Sus primeros años en el extranjero, especialmente la primera etapa en Alemania: Darmstadt y Friburgo.
3. El laboratorio de sonido, que incluiría sobre todo su llegada a París y su periodo de formación y experimentación en el IRCAM.
4. El periodo del timbre.
5. La transición a los eventos dramáticos.
6. Los gestos musicales identificables de Saariaho: la melodía, etc.
7. Su periodo de madurez: *L'amour de loin*, *La pasión de Simone*, *Adriana Mater* y otras obras vocales y operísticas.

4 Un proceso en el que también encontramos a la figura de Gerard Mortier: «Pero cuando Gerard Mortier fue nombrado director de la Ópera de París, se puso en contacto conmigo para lanzarme la idea de un segundo proyecto» (Saariaho, 2013, p. 246). Señalemos que, tras *Adriana Mater*, Kaija Saariaho pensaba que ya no escribiría ninguna ópera más: «no, no quiero ni pensarlo» fue su respuesta a una pregunta sobre la posibilidad de escribir una tercera ópera (Sadykhzade, 2006).

Para estudiar las características de la música de Kaija Saariaho seguiremos estas etapas, especialmente los puntos 1 a 5, aunque agruparemos algunos apartados, al tiempo que trataremos de integrar las características individuales de la autora en el ambiente musical de su tiempo y en relación con los autores y corrientes estilísticas importantes que influyeron en ella.

6.2.1. La Academia Sibelius y el magisterio de Heininen

Sobre la formación de Kaija Saariaho en la Academia Sibelius ya hemos hablado anteriormente, así como sobre la importancia de Paavo Heininen. Saariaho no se ha cansado nunca de elogiar su figura y destacar la influencia que tuvo sobre ella su enseñanza: «Es imposible exagerar la importancia de su magisterio sobre mi lenta evolución hacia una conciencia más profunda y sobre mi capacidad de tener en cuenta diferentes opciones simultáneas, la perspectiva aérea (me gusta expresarlo así), el vuelo libre» (Saariaho, 2013, p. 19). Desde el punto de vista musical, la labor de Heininen estaba vinculada al serialismo, aunque posteriormente evolucionó hacia el postserialismo, pero su influencia sobre la joven Saariaho no se limita a esta cuestión sino que se ejerció en varios frentes. Por un lado la ayudó a desterrar la timidez y los temores que la atenazaban y le impedían desarrollarse artísticamente: «Yo era terriblemente insegura, alteró todo, en ese momento de mi vida y también en mi trabajo de composición. Tenía algo que ver con mi identidad de joven. Sentí que Paavo me devolvió a la vida»; por otro la acercó a una concepción de la música relacionada con los demás sentidos, que partía de una comprensión sinestésica de la percepción: «todos esos colores, ver, oír y vivir en las dimensiones entremezcladas de todos los sentidos, acercándose y alejándose, haciendo grandes asociaciones libres» (Moisala, 2009, p. 6). A la vez, Heininen apartó a la joven compositora de la música vocal. En ese momento Saariaho solo era capaz de escribir canciones inspiradas en poemas, pero Heininen insistió en que recondujera su trabajo hacia la instrumentación, especialmente las cuerdas y la flauta.

6.2.2. Estancia en Alemania: Friburgo y Darmstadt

Tras su formación en la Academia Sibelius Kaija Saariaho viajó a Alemania entre 1981 y 1983, estudió en la Hochschule de Friburgo y continuó su formación en el estricto serialismo integral y las estructuras matemáticas alemanas, de la mano de Brian Ferneyhough y Claus Huber. Su estancia en Alemania supuso para ella incorporarse de manera plena al contexto social y musical de la segunda mitad del siglo XX, un contexto que desde su nacimiento, estuvo rodeado de un ánimo experimental en toda Europa.

Me pareció natural, lo único que podía hacer, ir a Darmstadt y ver qué estaba pasando. Y encontré muchas cosas realmente interesantes. Por ejemplo, la primera vez que escuché la música de Tristan Murail y Gérard Grisey, ¡fue fantástico! nunca olvidaré el efecto que me causó. Su música no se tocaba en Escandinavia y ni siquiera estaba grabada -bueno, había un disco, pero no había llegado hasta allí. Sonaba tan fresca, era increíble. Habíamos tenido esta educación post-serial, donde las octavas están prohibidas incluso en un contexto orquestal, y la música de Grisey y Murail simplemente sonaba tan bien. Gérard ya había articulado ciertas cosas por escrito sobre su enfoque de la serie de sobretonos, lo que me ayudó mucho. (Service, 2011, p. 8)

Esta apertura de Kaija Saariaho al ambiente musical europeo se completó con la asistencia a los cursos de verano en Darmstadt, donde conoció a Gerard Grisey y el espectralismo musical. Los *Cursos internacionales de verano de nueva música*, fundados en 1946 por Wolfgang Steinecke y celebrados en Darmstadt Alemania, (Darmstädter Ferienkurse) anualmente hasta 1970, (permanecen en la actualidad de manera bienal), fueron creados con la intención de construir un nuevo lenguaje musical en las magnitudes e importancias del desarrollado por la práctica común musical europea, pero separados de los lineamientos sobre los que se había establecido tal tradición (durante las dos décadas siguientes a la terminación de la Segunda Guerra Mundial se habían hecho grandes esfuerzos para reparar y reconstruir la gran cultura europea, de 1789 a 1920).

A los cursos de verano de Darmstadt asistieron además, como oyentes o conferenciantes destacadas personalidades, que marcaron la ruta de desarrollo de la música contemporánea europea. Darmstadt vinculaba a teóricos y artistas experimentales de diversas áreas: pensadores como Theodor Adorno o músicos como Milton Babbitt, Luciano Berio, Gerard Grisey, John Cage, David Tudor, Edgard Varèse, Iannis Xenakis. Más tarde, Kaija Saariaho también formaría parte de este nutrido grupo, asistiendo como estudiante a principios de los años ochenta y posteriormente como premio *Kranichsteiner* en 1986.

Los cursos de Darmstadt no solo propiciaron un lugar de encuentro entre músicos y pensadores, sino que dieron origen directa e indirectamente a una nueva manera de hacer música en toda Europa. De sus reuniones y discusiones surgió la *Escuela de Darmstadt*, liderada por Pierre Boulez, Bruno Madera, Luigi Nono y Karlheinz Stockhausen, con una estricta práctica del serialismo integral. Esta corriente de pensamiento musical no solo representaría un intento de reforma de la música sino que encabezaría varios de los proyectos más determinantes de la experimentación electrónica con el sonido y la composición durante los años 60 y 70 del siglo xx. Aunque este grupo de compositores, duró solo dos años como escuela de composición de manera organizada, las prácticas musicales que fomentó establecieron para la música una diversa y nutrida forma de entender el sonido en París, Italia, Alemania y Estados Unidos y desde allí al resto del mundo occidental.

Debemos tener presente que la mayoría de las técnicas de composición de posguerra fueron formas de experimentación con el sonido y la estructura musical. La búsqueda de nuevas formas de composición desintegró los rasgos tradicionales de escritura usados durante varios siglos (1600-1900), todos ellos centrados en el tono y la tonalidad y en la relación jerarquizada de la proporción armónica y melódica del *temperamento*. A partir de 1945 la música fue entendida como una *relación de sonidos* no solo desde su orden sino desde las cualidades sonoras de su «materia», y se experimentó con el sonido al margen del ámbito del *temperamento*, con nuevas posibilidades del espectro armónico y de relación y estructuración del sonido gracias a las tecnologías digitales y las redefiniciones previas sobre el ruido, el silencio y los *objetos sonoros* de las primeras décadas del siglo xx.

Por otro lado, la investigación y composición musicales se orientaron a explorar las posibilidades de permanencia temporal y espacial del sonido. Parte de esas posibilidades se expresaron mediante combinaciones de las estructuras matemáticas, así como de las indeterminadas y del azar. Junto a ello, los procedimientos acústicos de grabación y experimentación con la cinta magnetofónica fortalecieron la experimentación con cualidades del sonido como la altura, la duración, la intensidad y el timbre; se modificaron las formas de entender y trabajar con el color, la textura musical y los fenómenos de distribución y manipulación de estos en el tiempo, como sería el caso de la *música concreta*. Más tarde, en la última década del siglo xx, se reconocerían estos procedimientos como movimientos estilísticos o propuestas formales de la nueva música o de la música moderna de vanguardia, entre ellos el serialismo integral, el indeterminismo, el espectralismo, el texturalismo, el minimalismo, el neo-romanticismo y el electronicismo. Las prácticas compositivas de finales de siglo xx se denominaron a sí mismas como «eclécticas».

Por su relevancia en el contexto general de la historia de la música o por su cercanía a la obra de Kaija Saariaho nos detendremos brevemente en la obra de dos autores: Olivier Messiaen y Karlheinz Stockhausen.

Olivier Messiaen (1908-1992) venía haciendo un trabajo musical con series desde 1940 mediante la utilización de modos de transposición limitada, donde mezclaba ritmos no retrogradables con secuencias armónicas, y el uso de la suspensión de la percepción convencional del tiempo por medio de los *tempi* extremadamente lentos. A través de las repeticiones Messiaen lograba que la velocidad perceptiva del sonido alcanzara la sensación de estatismo con su invención de las *duraciones cromáticas*. Aunque su participación en Darmstadt no fue tan prominente, sí lo fue su trayectoria musical, que podemos caracterizar como ecléctica y experimental, y que resultó extraordinariamente influyente en muchos músicos de quienes fue profesor, entre ellos nombres tan destacados como Pierre Boulez (1925-2016), Karlheinz

Stockhausen (1928-2007), Yvonne Loriod (1924-2010) o Iannis Xenakis (1922-2001). Como ya hemos señalado, la escucha de *San Francisco de Asís* (1983) de Messiaen en el Festival de Salzburgo en 1993 (la segunda presentación tras su estreno), bajo la dirección de Peter Sellars, engendraría en la compositora el deseo de aventurarse en la escritura de ópera.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) asistió a Darmstadt y conoció y se hizo discípulo del músico Olivier Messiaen, con quien estudió en París durante dos años consecutivos. La influencia de Stockhausen viene determinada por el desarrollo de la música electrónica en la década de 1950. Durante sus años de estudio en París Stockhausen tuvo acceso al fonógrafo, con el que pudo manipular la velocidad y el tono de los sonidos grabados modificando la velocidad de reproducción de la cinta. En 1950 se había creado ya el primer ordenador capaz de generar sonido, a lo que siguió la creación de los sintetizadores (análogos y digitales). Los músicos y los ingenieros de sonido crearon programas y dispositivos para manipularlo y reproducirlo. Estos avances en reproducción y manipulación de los sonidos mediante dispositivos electrónicos pronto serían conocidos como «música electrónica alemana». En Francia, en cambio, el método usado era distinto, ya que se trataba de la manipulación de sonidos preexistentes grabados en una cinta magnética; era, por tanto, sonido sobre un soporte material, tangible y específico. A este tipo de realización se le llamó «música concreta». En Estados Unidos se usó el término *tape music*, o «música de cinta magnética», que nombraba tanto los sonidos grabados como aquellos producidos electrónicamente (Auner, 2017). En 1953, a su regreso a Colonia, Stockhausen estuvo explorando la organización serial de tonos sinusoidales, con el uso de reverberación para crear un carácter espacial con el sonido.

Aunque fue fundador junto a Boulez de la escuela estricta del serialismo integral, a diferencia de este, Stockhausen compuso un ciclo de óperas, denominado *licht*. Fueron siete óperas escritas en un periodo de 26 años a partir de 1977, cada una nombrada con un día de la semana. Aunque no tienen nada en común con la ópera tradicional constituyen una expansión multidisciplinar de un tema de tres voces, que el compositor denomina «súper fórmula» en la que sintetiza todas las experiencias musicales y sus exploraciones electroacústicas desde el comienzo de su carrera, permitiendo de este modo que el género estuviera incluido dentro de las experimentaciones de la música electrónica, así como en las formas de composición y comprensión del drama musical.

Además de Messiaen y Stockhausen hay que recordar la figura de **Nadia Boulanger**, la mayor y más importante teórica y profesora de composición de casi toda la generación de autores del siglo XX, quien coincidió 10 años como docente del Conservatorio Superior de París con Olivier Messiaen, aunque con intereses musicales muy

diferentes. A la muerte de Boulanger, acaecida en 1979, se calcula que había tenido cerca de 1 200 alumnos, entre los cuales, como decimos, se encontraban célebres músicos del siglo xx. Sin embargo, su actividad académica no se vinculó con los cursos de Darmstadt ni se interesó por la música serial o electrónica. Paradójicamente, para Saariaho serían determinante ambas enseñanzas, por un lado la obra de Messiaen, y por otro la transición musical de la primera mitad del siglo xx representada por el magisterio de Nadia Boulanger.

6.2.3. La formación de Kaija Saariaho en el IRCAM

En 1982 Kaija Saariaho se instaló en París, para adelantar estudios en el Institut de Recherche et Coordination Acoustique de París (IRCAM) donde profundizó su relación con el espectralismo y sus técnicas ya conocidas desde 1980 en Darmstadt. El año 1983 se diplomó en Friburgo y decidió continuar su trabajo en el IRCAM.

Quando vivía en Friburgo, empecé a visitar París y a mi amiga Pascale Crition, que conocía a Tristan y Gérard. Como me interesaba mucho su música, me metí en la escena musical parisina. y me enteré de la existencia del IRCAM, la posibilidad de aprender sobre tecnología informática en la música, y me aceptaron en el curso en enero de 1982. (Service, 2011, p. 10)

En el IRCAM se formó en composición asistida por ordenador, experimentó con música concreta y desarrolló un interés especial por la intervención electrónica del sonido analógico en tiempo real, escribiendo allí sus primeras piezas en las que incluía la electrónica en vivo, lo que le permitió descubrir la enorme importancia de la tecnología como una herramienta muy útil para la puesta en práctica de sus ideas musicales. Desarrolló un profundo interés por el análisis del espectro sonoro y las posibilidades acústicas del sonido y el software, trabajó activamente con el sintetizador CHANT IRCAM, en colaboración con el ingeniero de sonido, compositor y artista multimedia Jean-Baptiste Barrière, director del departamento de investigaciones musicales del IRCAM desde 1984 a 1987, con el que Saariaho acabaría casándose en 1984.

Me gustó mucho París, conocí a mi marido, Jean-Baptiste Barrière, en el Ircam, y me fue muy bien en el curso. Aprendimos física, acústica, así como los programas que se utilizaban en el IRCAM. Me interesó especialmente el CHANT, el programa de voz sintética. Todo eso hizo que en 1983, cuando terminé en Friburgo, estuviera bastante claro que me trasladaría a París. Pero tardé un tiempo en asentarme en la vida musical parisina. Todavía no tenía muchos encargos, porque nadie me conocía allí. Conseguí pequeñas cosas, como una beca de intercambio del Ministerio de Cultura francés, pero mi música no se tocaba mucho. Fue una época realmente frustrante. (Service, 2011, p. 10)

Para una compositora formada en las duras escuelas del serialismo integral y la música electroacústica alemana, el IRCAM de París debió de representar un espacio

de liberación y condensación de los movimientos musicales y artísticos más importantes del siglo. Este instituto de investigaciones, en el que se desplegaría el espectralismo francés de los años 70, fue el punto fundamental del desarrollo de la nueva música. A la edad de 30 años, Saariaho pudo trasladar sus pensamientos al lenguaje de la orquesta sinfónica, en el estudio del movimiento temporal y espacial de la música y la producción fenomenológica del mismo en la experiencia perceptiva de su desarrollo. *Vers le Blanc*, de 1982, es una muestra de ello, así como *Verblendungen*, su primera obra para orquesta y electrónica.

6.2.4. De la música textural al estatismo perceptivo

La música textural es un recurso de composición muy antiguo, que en la segunda mitad del siglo xx se redefinió como una categoría posterior a los avances de la música experimental de posguerra. Antes del siglo xx la textura era comprendida como en los laboratorios radiofónicos, en los que el sonido se estudió como un fenómeno capturable y reproducible. La música electrónica y la música concreta surgieron de la implementación de nuevas tecnologías de manipulación del sonido, que derivaron en nuevas posibilidades de forma, estructura y expresión musical, diferentes a las de desarrollo melódico y la progresión armónica. Estas formas de composición sustituían el sistema motivico-temático por la pérdida de individualidad de las voces instrumentales en grandes masas sonoras, de cambios lentos, que eran percibidas como ausentes de metro o ritmo en la ordenación de su contenido. *Atmosphères* (1961), *Poema sinfónico* (1962) o *Continuum* (1968), de György Ligeti, representan la búsqueda de efectos texturales, así como las discusiones entre automatismo y azar, que la música aleatoria ofrecía y que Stockhausen usaría en sus *Gruppen* o *Momentform* en los años sesenta, utilizando la composición por grupos texturales unida a la electrónica en piezas como *Kontakte*, o el uso de sonidos indeterminados para la creación de masas sonoras atemporales o movimientos de masas sonoras flotantes de «tiempo amorfo» (Auner, 2017, p. 288).

Saariaho se había formado en el serialismo integral, como dijimos, y estuvo muy tempranamente expuesta a todas las búsquedas expresivas de la contemporaneidad europea respecto a las nuevas formas de trabajo con masas sonoras que ofrecían el serialismo y la indeterminación, con ejemplos como György Ligeti, Varèse, Claude Debussy, Arnold Schönberg, Sibelius, etc. Los músicos texturales, como Kaija Saariaho, desarrollaron una técnica de composición en la que es manifiesta su fascinación por cómo percibimos los sonidos al moverse en el tiempo, la construcción y difuminación del material sonoro, la fusión tímbrica y el uso de capas estratificadas de sonido (layers), o de masas densas de sonido y sus posibles desintegraciones acústicas.

Un efecto producido por la música textural es la sensación de estatismo. La primera impresión que nos produce la música de Saariaho es de estatismo, una quietud aparente de masas sonoras que, en el ámbito operístico, parecen irreconciliables con la acción teatral propia del género en sus cuatro siglos de historia. Saariaho identifica las transformaciones lentas de un exterior musical con un vívido mundo interior, validando la primera impresión sensual de la música de un oyente que escuchara por primera vez, y califica su música con los atributos de misterio, misticismo, atmósfera y quietud.

6.3. Crónica de una ópera anunciada

Este repaso a la formación musical de Saariaho y a los movimientos con los que se relacionó o en los que se inscribió parece conducir a la conclusión de que la compositora finlandesa nunca se interesaría por el género operístico, algo aún más imposible si pensamos que todas estas tendencias de carácter antioperístico tenían una importancia y un reflejo aún mayores en Francia, el lugar donde Kaija Saariaho ha desarrollado su carrera artística a partir de su madurez. El ambiente musical en Francia no era demasiado propicio para la producción operística. Ya hemos anotado la famosa frase de Boulez «Il faut faire sauter les maisons d'opéra» (1967) y cabe recordar que Boulez consideraba la ópera un género bastardo. Solo la permanencia de algunos autores del *Grupo de los Seis* aún activos (Poulec, Honnegger, Millhaud) satisfacía al público conservador, pero, como señala Fernández Guerra, «existe un fondo de resistencia en Francia hacia lo operístico que se deja notar. En todo caso, el hecho resulta digno de reflexión si consideramos la práctica militancia del *milieu* en favor de corrientes que primen lo racional o lo discursivo, aunque sea desde lo técnico. Añadamos que tanto el serialismo generalizado de Boulez, o el movimiento espectral, que ha pretendido su sucesión, no han encontrado ningún camino hacia lo operístico» (Fernández Guerra, 2009, p. 93).

Y, sin embargo, como también hemos señalado, existían en la obra de Kaija Saariaho indicios de que pudiera convertirse en una compositora de ópera, había unos hilos en la madeja de su labor compositiva, unas corrientes subterráneas que llevaban a la ópera, y que afloraron a la superficie en el momento del encuentro con dos obras significativas. Como hemos visto anteriormente, fueron el *Don Giovanni* de Sellars (1989) junto con el *Saint François d'Assise* de Olivier Messiaen, puesta en escena por el mismo Sellars (1992), las obras que hicieron que cambiara definitivamente la opinión de Saariaho sobre la ópera y sobre la posibilidad de componer una ella misma. Decíamos también, que aunque la formación y la carrera musical de Kaija Saariaho parecían encaminarla a territorios ajenos al género, en esa formación se encontraba asimismo el germen de su actividad como compositora de ópera.

Podemos, pues, decir, abusando de la paráfrasis mil y una veces repetida, que la composición de *L'amour de loin* y la posterior carrera operística de Saariaho constituyen la «crónica de una ópera anunciada», que la escritura de una ópera no constituye una rareza en la carrera de Kaija Saariaho sino que hay una continuidad con su obra anterior. Pero esta afirmación nos obliga a rastrear, más allá de los elementos que hemos anotado anteriormente, los fundamentos personales, sentimentales y musicales que llevaron a Kaija Saariaho a componer una ópera. Son muchos los hilos que componen esta madeja, pero pensamos que podemos condensarlos en cuatro apartados: 1) la relación de Saariaho con la literatura, especialmente la poesía; 2) la escritura para la voz; 3) la multisensorialidad y la unión de las artes; y 4) el espíritu de colaboración con otros artistas y técnicos.

6.3.1. La importancia de la literatura en la obra de Kaija Saariaho

Aunque estos cuatro elementos están completamente enlazados, podemos comenzar por la relación de Kaija Saariaho con la literatura. Ya desde muy joven ella misma nos señala que a falta de referentes musicales, compositores sobre todo, con los que identificarse, se sintió personalmente más cercana a referentes poéticos: «Cuando era joven, me fascinaba la poesía, y cuando empecé a escribir la música que se me ocurría, a menudo era en forma de poema» (Saariaho, 2013, p. 140)⁵ Un fruto de esa afición temprana por la poeta Edith Södergran sería una pequeña colección de canciones para soprano, dos flautas y dos percusionistas recogidas bajo el título de *Bruden* («Novia») de 1997, que la propia Saariaho califica como «mi primera composición seria» (Saariaho, 2013, p. 140). A estas lecturas seguirían otras, como *Las olas* de Virginia Woolf, *La gravedad y la gracia* de Simone Weil o diferentes obras de Sylvia y Anaïs Nin, mujeres en las que Saariaho trataba de encontrar un modelo personal y artístico que no hallaba entre los músicos ya que, como veíamos, por una parte no había tradición de mujeres compositoras en Finlandia y por otra el modelo varonil le resultaba muy lejano: «Al principio de mis estudios de composición, intentaba en vano encontrar un modelo en el mundo de la música: no había mujeres compositoras. Probablemente por eso me interesé por la vida de las escritoras, disfrutando de la lectura de sus obras, diarios, correspondencia y biografías» (Saariaho, 2013, p. 141). Junto a estas referencias, tal vez una de las lecturas más significativas en la formación de la sensibilidad de Kaija Saariaho fue *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, que le interesó por la precisión del lenguaje y al que leyó mientras se recuperaba de un dolor de garganta al tiempo que escuchaba la música de Pierre Boulez, lo que le dejaría para siempre un

⁵ La cita pertenece al artículo «Ma bibliothèque, du verbe à la musique», que aparece en *Passage...* (páginas 139-144). En este artículo Kaija Saariaho expresa su afición permanente a la literatura y cómo sus afinidades literarias han influido en sus composiciones musicales.

recuerdo en el que la música iluminaba la literatura al tiempo que la literatura producía una nueva sensibilidad para percibir la música: «La fría inteligencia de esta música se mezcló con el texto proustiano, y este iluminó el mundo francés de Boulez de una manera nueva, dándole la calidez que de otro modo le faltaba» (Saariaho, 2013, p. 140). Pero la lectura de Proust, en concreto el famosísimo pasaje de la magdalena que aparece en *Por el camino de Swan*, no solo la marcó por este recuerdo sino por algo que luego ha sido señalado de manera abundante tanto por ella como por los estudiosos de su música. Nos referimos a la sinestesia, a la mezcla de los sentidos que se combinan en una percepción y al poder de evocación de las percepciones:

En cierto modo, la lectura de Proust también me devolvió a mi primera infancia, cuando aún no sabía leer y el lenguaje no era más que una combinación libre de sonidos, colores y sensaciones (recuerdo que intentaba escribir en un papel los sonidos «amarillos y nerviosos»). El texto de Proust fomenta una experiencia sinestésica del mundo. Aunque esta actitud es la mía, había intentado evitarla para ser «sólo» músico. Las imágenes provocadas por la magdalena me permitieron redescubrir esta singularidad. Lo acepté y empecé a desarrollar mi propia manera de percibir y expresarme, a pesar de que a menudo me sentía como si estuviera rota en mil pedazos al escuchar las llamadas de todos los lados... (Saariaho, 2013, pp. 140-141)

La referencia a Proust recoge dos vertientes que serán clave en la obra de Saariaho: la sinestesia, es decir, la mezcla sensorial que permite pasar de un sentido a otro, mezclar un sentido con otro, y la concepción del tiempo como presente que es a la vez evocación del pasado. Volveremos sobre ello más adelante, pero ahora nos interesa resaltar que ambos fenómenos (sinestesia y evocación del tiempo mediante la memoria) están imbricados de tal modo que uno funciona a través de su relación con el otro. Y no solo eso, sino que esa imbricación provoca a su vez un entrelazamiento de orden diferente, el de la literatura con la música, el de la lectura con la composición: «Los libros siempre están presentes en mis obras, aunque no necesariamente en forma de letra de la música vocal. Cuando busco un título para una nueva obra (con el fin de cristalizar la identidad de la música que se compone) echo un vistazo suplicante a mi biblioteca, especialmente a la parte que contiene los libros que me son más queridos» (Saariaho, 2013, p. 142).

Pero del mismo modo que el par *sinestesia/tiempo evocado* funciona de manera sutil, intuitiva, no mecánica, la presencia de la literatura en la obra de Saariaho no es solo temática sino espiritual, no es en ningún caso la transferencia de un texto, un argumento, una historia o una temática adaptada, sino la transposición del fondo anímico que subyace en la obra literaria a la atmósfera espiritual de la obra musical: «A veces, durante el proceso de composición, busco desesperadamente libros que, de un modo u otro, transmitan la misma atmósfera que la pieza, para aclarar la idea. De este

modo, una parte del texto se integra a veces en la obra terminada» (Saariaho, 2013, p. 42). Así ocurrió con la obra para flauta *Laconisme de l'aile*, en la que se recitan fragmentos de la colección *Oiseaux* del poeta Saint-John Perse o, por citar otro ejemplo, en el final de la obra *Lichtbogen* el flautista sopla sobre la flauta el poema «El mundo» de Henry Vaughan. Aunque no se entienda el poema, nos dice Saariaho, el recitado traslada a la composición un espíritu de éxtasis espiritual ante la naturaleza similar al que ella vivió mientras observaba la aurora boreal en Laponia: «Aunque el público nunca entenderá el significado de las líneas susurradas, para mí era importante utilizar un texto que estuviera en armonía con la música para generar el material fonético. Y también creo que habrá transmitido su ambiente a toda la velada» (Saariaho, 2013, p. 143). Esta relación de Saariaho con la literatura, en la que confluyen los afectos, los recuerdos y la música, se vería intensificada, como veíamos anteriormente, cuando conoció la obra de Jacques Roubaud. Ya hemos señalado, y volveremos sobre la cuestión más adelante, que el contacto con la obra de Roubaud incitó a Saariaho a interesarse por la figura de los trovadores y más en concreto por el personaje de Rudel, un interés del que surgiría *Lohn* y más tarde *L'amour de loin*.

6.3.2. La voz humana y la escena

Las manifestaciones de Saariaho que hemos tratado de anotar recogen los diferentes matices de su relación con la literatura y de la relación de esta con su música. Esta relación se vería intensificada cuando decidió abordar la escritura de una ópera, pues ello significaba interesarse por un aspecto compositivo fundamental, la voz humana: «Su vínculo con la literatura contribuyó a su gran afinidad con la voz.» (Prickett, 2017, p. 15). El acercamiento de Kaija Saariaho a la música vocal se hizo de diferentes maneras. Por una parte, mediante la investigación sobre las cualidades de la voz como instrumento y del sonido de la voz, centrándose en aspectos muy concretos del lenguaje, y por otra parte, mediante la composición para la voz. Ya hemos señalado que durante su etapa de formación en la Academia Sibelius, su profesor Paavo Heininen la había obligado a retirarse de la composición de música vocal porque consideraba que ello la limitaba en su crecimiento artístico, pero a partir de los años ochenta y noventa Saariaho recuperaría su composición para la voz:

Escribió piezas que combinaban música, texto, electrónica, cinta, vídeo y danza. A finales de los 80, la Ópera Nacional de Finlandia le encargó el ballet *Maa*, que se estrenó en 1991. Otro ejemplo de su sentido dramático es *Study for Life* (1981), escrita para voz femenina, llamadas de cinta, efectos de iluminación teatral y aromas que se descargan en el auditorio durante la representación. (Prickett, 2017, p. 15)

Estas obras con componentes multimedia ya no eran, evidentemente, las canciones de su etapa de estudiante sino composiciones más serias y complejas. Con ellas se

iniciaba un camino que llevaría a Saariaho a impulsar la creatividad que llevaba dentro para desarrollar una ópera. Pero por encima de todas sus obras vocales destacan tres títulos que estaban claramente encaminados a mejorar su formación como posible compositora de una ópera y que, de manera más o menos directa conducen a *L'amour de loin*, algo que ella misma manifestaba en una entrevista con Anders Beyer: «Siento que he estado preparando esta ópera desde 1992, con toda la música vocal que he estado escribiendo»⁶ Nos referimos a *Château de l'Âme* (1995), *Lonh* (1996) y *Oltra Mar* (1998-99). Cada una de estas obras supuso una maduración en un aspecto diferente necesario para abordar la composición de una ópera: *Château de l'Âme*, por la relación de la voz con la orquestación; *Lonh*, por la relación de la voz con la electrónica y por la incorporación del personaje de Jaufré Rudel en la obra de Saariaho; y *Oltra Mar*, por el tratamiento del coro.

Château de l'Âme (*El castillo del alma*), estrenada en el Festival de Salzburgo en 1995, fue la primera pieza vocal de Saariaho, escrita para soprano, ocho voces femeninas y orquesta. Se compone de cinco canciones, cuyas letras están inspiradas en textos orientales, las tres primeras en antiguos textos védicos indios y las otras dos en conjuros egipcios. Hay que señalar que en esta pieza no hay componentes electrónicos, ya que las pretensiones de la autora buscaban la combinación de la voz de la soprano con el coro femenino y las distintas texturas orquestales (Saariaho, 2013, pp. 303-304).

Lonh está escrita sobre el poema *Lanquan li jorn son lonc en mai* (*Cuando los días son largos en mayo*) del trovador medieval Jaufré Rudel, figura que Saariaho conoció por la lectura del libro *La fleur inverse*, de Jacques Roubaud. Es una composición para soprano y electrónica. Se estrenó en el Festival Moderno de Viena en 1996. Su importancia para la composición posterior de *L'amour de loin* radica en varios aspectos. Por un lado, en el personaje y la historia de Rudel, que será el protagonista de la ópera (el poema *Lanquan li jorn son lonc en mai* es, en cierto modo, un concentrado argumental de *L'amour de loin*). Por otro, en el uso de la electrónica, ya que Saariaho usó para su composición material sonoro grabado que se combinaba con sonidos procesados en tiempo real mediante el uso de la electrónica, todo ello para armonizarse con la voz

6 Beyer, Anders: «Kaija Saariaho: Colour, Timbre and Harmony», en *The Voice of Music. Conversations with Composers of Our Time*, Ashgate Publishing, London 2000 (301-315). Puede consultarse en línea en <https://www.andersbeyer.com/publications/colour-timbre-and-harmony/> (consultado el 7 de agosto de 2021). Como señala Mao-Takacs, hay una correspondencia entre el material compositivo presente en estas obras y *L'amour de loin*: «Una visión general muestra también que no solo los temas literarios sino también los motivos musicales circulan de una obra a otra [...] podemos tomar el ejemplo de *Chateau de l'ame* y *Lohn*, que tienen vínculos evidentes con el material musical de *L'amour de loin*. Así, algunas obras pueden entenderse como diferentes expresiones de un mismo material, utilizando diversos medios acústicos, en formatos que van desde la pieza solista hasta la ópera, un proceso creativo que crea una red de reminiscencias más o menos vivas, una impresión de parentesco en la mente y la memoria de un oyente atento y habitual de su obra» (Mao-Takacs, 2013b, p. 36)

de la soprano. A ello se añadían sonidos naturales (viento, lluvia, pájaros, etc.). En tercer lugar, la melodía tiene resonancias medievales (Saariaho, 2013, pp. 304-305).

Oltra Mar (Siete preludios para el nuevo milenio) se estrenó en 1999. Es una obra para coro mixto y orquesta. Desde el punto de vista argumental esta obra se relaciona con *L'amour de loin* ya que sus textos proceden de un poema árabe de Abu Said, con alguna interpolación de la novela *Samarcanda* de Amin Maalouf, pero su vinculación con el texto operístico procede sobre todo de dos aspectos: el tratamiento del mar (presente en las ornamentaciones melódicas repetidas como olas que crean un mar de sonido), que resultará importantísimo en el cuarto acto de *L'amour de loin*; y el trabajo con la composición para el coro, fundamental en la composición de ópera y que tiene un papel destacadísimo en *L'amour de loin* (Saariaho, 2013, p. 309).

Para terminar con la música vocal de Kaija Saariaho repasaremos otro de los aspectos característicos de su carrera: la colaboración con dos cantantes destacadas: Dawn Upshawn y Anne Moss. Más tarde nos referiremos con más detenimiento a esta faceta colaborativa suya, pero ahora nos interesa subrayar su interés por el trabajo de los cantantes, más en concreto de las cantantes, especialmente las sopranos, ya que siempre se sintió identificada con ellas, pues considera la conexión con la voz de soprano como «su propia voz, la voz de una mujer» (Hautsalo, 2011, p. 110).

Como se sabe, la soprano más admirada por Kaija Saariaho fue Dawn Upshaw⁷, a la que Saariaho conoció al verla actuar en la ópera *Saint François d'Assise*, de Messiaen. Inmediatamente la compositora quiso trabajar con ella, algo que fue posible gracias a la mediación de Gerard Mortier, como nos recuerda la propia Upshaw en una entrevista concedida a Alison Wahl: «Ella había venido... y escuchó la obra de Messiaen para la comisión. Todo fue gracias a Gerard Mortier, no sé si nosotras [Upshaw y Saariaho] hubiéramos trabajado juntas si no fuera por él» (Wahl, 2017, p. 68)⁸. De ese encuentro surgió el germen para la composición de *Lonh*, escrito especialmente para Upshaw. El proceso de producción de esta obra, que se desarrolló en el IRCAM, incluyó grabaciones para el acompañamiento electrónico que luego serían procesadas por Saariaho combinando el canto, el recitado y el susurro para crear la parte electrónica, con lo que la voz de la cantante no solo interpretaba la obra sino que participaba desde el principio

7 «La soprano Dawn Upshaw se ha ganado la reputación de ser una colaboradora inteligente, versátil y generosa. También ha comisariado muchas series de conciertos y actuaciones de gran interés, incluidas puestas en escena de cantatas de Bach y ciclos de música contemporánea. Como directora del programa vocal en el Tanglewood Music Center y en Bard College puede trabajar con jóvenes cantantes de ópera y música de cámara. Upshaw ha trabajado extensamente en producciones contemporáneas con el director de escena Peter Sellars y ha encargado una gran cantidad de trabajos. Muchos compositores contemporáneos notables han escrito para su voz, incluidos Osvaldo Golijov, Esa-Pekka Salonen, John Adams y, por supuesto, Kaija Saariaho» (Wahl, 2017, pp. 66-67).

8 En el texto de Wahl no aparece transcrita esa entrevista, aunque sí referenciada: «Dawn Upshaw. Interview by Alison Wahl. Personal Interview. Lenox MA, August 14, 2015».

en la composición de la misma. A esta experiencia de participar en la composición de una obra, inusitada para una cantante, se unió la extraña experiencia de interpretar una obra de Saariaho, cuyas composiciones suponen siempre un reto para los intérpretes, y *Lonh* no fue una excepción. Las dificultades que debió afrontar Upshaw radicaban en diversos aspectos como la particular notación de Saariaho, la extrañeza de cantar acompañada de una cinta, la falta de ritmo, la dificultad en la producción del sonido que exigía la interpretación de la obra o la propia pronunciación extrañada del acento de las palabras: «Ella misma no es cantante... nunca lo ha demostrado. A veces, si hay una técnica inusual quieres pedirle al compositor que te dé un ejemplo. Así que yo decía «así» y luego intentaba hacer lo que ella articulaba. No es fácil hacerlo, en medio de la producción de sonido, pasar de la respiración/susurro a solo aire y fonar en medio de ella sin empezar de nuevo. Y creo que en la grabación y en las actuaciones que hice no siempre lo conseguí con exactitud, pero intentaba acercarme lo más posible» (Wahl, 2017, p. 70). Esta colaboración entre Saariaho y Upshaw se mantendría posteriormente en diversas obras, entre las que destacan por su importancia *L'amour de loin* y *La pasión de Simone*. La interpretación del papel de Clémence en *L'amour de loin* supuso un nuevo reto artístico en la carrera de Upshaw: «Upshaw recuerda «las inusuales combinaciones de instrumentos y electrónica» que la llevaron a poder cantar «de una manera más íntima que otras óperas en las que había estado»» (Wahl, 2017, p. 74).

La relación entre compositora y cantante ha estado marcada por la investigación, la experimentación y la innovación artística. Pero hay un elemento más, el respeto de la compositora por la libertad del intérprete: «Ella está muy atenta a los atributos únicos de cada voz que encuentra. Al interactuar con los artistas a nivel personal, Saariaho busca potenciar los instrumentos individuales de cada artista a través de la naturaleza de su música, así como a través de sus interacciones en el proceso de composición e interpretación» (Wahl, 2017, p. 80). Si bien, como hemos señalado, los músicos que se enfrentan a una obra de Saariaho lo hacen al principio con sorpresa y desconocimiento de su lenguaje musical, lo cierto es que a partir de la comprensión de ese lenguaje se abre paso la libertad de interpretación. Dicho de otro modo, la partitura de Saariaho no constriñe el desempeño del intérprete sino que le abre un campo para su libertad artística. Eso es algo que ha sido puesto de relieve por la soprano Ann Moss con la que Saariaho tuvo ocasión de colaborar durante su estancia en Berkeley en 2015⁹. En una entrevista con Wahl, Moss destacó el carácter abierto de Saariaho

9 «Moss es una aclamada intérprete de repertorio estándar y contemporáneo, y es conocida por su hermoso e inteligente canto. Moss se siente como en casa en la música clásica tradicional, el pop y el teatro musical, y ha colaborado con numerosos compositores e intérpretes contemporáneos. Creció en la zona rural de Massachusetts y asistió a la Longy School of Music y al Conservatorio de San Francisco. Actualmente actúa y enseña en la Costa Oeste y está lanzando su segundo álbum profesional con canciones de Jake Heggie, Liam Wade y Joni Mitchell, entre otros» (Wahl, 2017, p. 75).

tanto en el trato personal como en la aceptación de las características interpretativas de la cantante: «Saariaho fue característicamente «no interviniente en el ensayo» y fue amable y solidario con los músicos. Le dio a Moss algunas notas sobre su pronunciación finlandesa, pero aparte de eso, simplemente le dijo «lo estás haciendo muy bien. Es muy bueno. Es muy hermoso»» (Wahl, 2017, p. 79).

Junto a la escritura para la voz es necesario recordar que ya desde 1982, periodo de llegada al IRCAM en el que ella reconoce se estableció su propio lenguaje compositivo, Saariaho había llevado a cabo diversos trabajos con las artes escénicas, el cine y la música incidental para teatro e instalaciones artísticas y multimedia. Desde 1982 hasta 2002 participaría en la escritura de música incidental, ballet, y experimentación multimedia. Escribió *Three Interludes and other music to «Skotten i Helsingfors»* (1983), música incidental para cinta magnetofónica con texto de Joakim Groth; una grabación de objetos escénicos como *Suuri Illusioni* (1985); música incidental para cine como *Pii-pää* (1987,) compuesta junto a Jean-Baptiste Barrière para multimedia performace; el ballet *Maa* (1991); *La dame, la licorne* (1993) música para exhibición conjunta con Raija Malka; *Pilvimusiikkia* (1997) instalación electroacústica; *Les fantômes du temps* (2002), espectáculo coreográfico con instalación multimedia, para 12 bailarines, percusionista, electrónica e imagen y sonido en vivo, en la que se explora la «imagen auditiva» en forma de intersección multisensorial.

6.3.3. Colaboración con otros artistas

La colaboración con Dawn Upshaw y el tratamiento respetuoso que Kaija Saariaho otorgó al trabajo de Ann Moss no constituyen de ningún modo una excepción en el modo de hacer de la compositora sino, muy al contrario, un ejemplo de un comportamiento que ha mantenido a lo largo de toda su carrera con el resto de las personas que integran su mundo artístico. Esta forma de entender la música ya era propia de ella desde su primera juventud, cuando con un grupo de amigos creó *Korvat auki!* con la intención de llevar sus ideas artísticas al pueblo. Al contrario de lo que suele suceder con los integrantes de multitud de grupos o movimientos artísticos de diverso signo, la relación personal y la colaboración profesional entre los miembros de *Korvat auki!* se ha mantenido y consolidado a lo largo de los años¹⁰. Este espíritu de colaboración

¹⁰ «¡La colaboración entre los miembros fundadores de *Korvat auki!* continúa hoy de varias maneras. ¡Uno de los frutos de esta primera colaboración, *Summer Sounds*, un festival de música nacido en torno a *Avanti!* y se lleva a cabo en Porvoo, una ciudad cercana a Helsinki, reúne a viejos amigos cada verano. La colaboración entre Saariaho y Esa-Pekka Salonen, quien ha trabajado como director principal de la Filarmónica de Los Ángeles desde 1992, ha producido los dos estrenos de las obras de Saariaho dirigidas por Salonen, así como grabaciones en CD de su música. Uno de los miembros fundadores de *Korvat auki!*, Jussi Liimatainen, actualmente profesor de tecnología de sonido, trabajó como técnico de sonido para muchas de las obras electrónicas de Saariaho y sus actuaciones electrónicas en directo» (Moisala, 2009, pp. 7-8).

dio lugar al encuentro de la compositora con otros artistas o técnicos. Por un lado era imprescindible el trato con los programadores informáticos y los técnicos de sonido: «La persona que se ocupa de la electrónica en la situación de la interpretación, el técnico de sonido, es tan importante para el resultado final como el músico. [...] La interacción entre el técnico de sonido y el músico debe fluir como la interacción entre los músicos en un conjunto» (Moisala, 2009, p. 71).

Este trabajo, que se da en diferentes espacios profesionales, encontró su lugar privilegiado en el IRCAM de París, como sabemos: «Saariaho colaboró con varios programadores de IRCAM para desarrollar un sistema personal de cálculo de estructuras musicales» (Moisala, 2009, p. 12). Hasta tal punto llegó la colaboración que, como hemos anotado anteriormente, la compositora acabó casándose con el director del centro, Jean Baptiste Barrière, lo que supuso mezclar de manera inextricable su vida profesional con su vida privada familiar. Con posterioridad, al cabo de los años, Saariaho instalaría en su propio hogar muchos de los aparatos y programas que había encontrado y desarrollado en el IRCAM.

El IRCAM también le proporcionó la posibilidad de trabajar conjuntamente con Stephen MacAdams en una investigación sobre las posibilidades de emisión y percepción de los sonidos, especialmente la voz humana: «Entre 1983 y 1985, Kaija Saariaho evoluciona en el IRCAM y trabaja en colaboración con Stephen McAdams; ella como compositora, él como psicoacústico especializado en percepción musical. Sus discusiones se centran principalmente en el timbre como fuerza estructurante en la música. Kaija Saariaho está buscando soluciones que le permitan generar formas musicales a partir de los componentes internos del sonido mientras desarrolla un lenguaje musical en contacto con la percepción y el significado musical» (Saariaho, 2013, p. 55). Fruto de esa colaboración sería la publicación conjunta del artículo «Cualidades y funciones del timbre musical» en 1985¹¹.

Pero estas colaboraciones con informáticos, técnicos de sonido o investigadores de diversos ámbitos no tendrían sentido si no estuvieran encaminadas a un objetivo concreto: la innovación en la composición musical¹². Y para ello ha sido fundamental

11 Este artículo aparece en (Saariaho, 2013, pp. 55-83). Se trata de un texto importante como referencia general para la parte del tratamiento de la voz por parte de Kaija Saariaho. En él nos muestra que no solo le interesó la naturaleza del sonido (percibido) sino la naturaleza de la propia percepción, las posibilidades de percepción del oyente. Asimismo investigó sobre los distintos sonidos producidos por la voz humana, con un análisis pormenorizado de las diferencias entre vocales y consonantes.

12 Como ha señalado Mao-Takacs, esta colaboración ha resultado fundamental en el desarrollo de Kaija Saariaho como compositora, especialmente en su concepción del timbre: «Aunque nunca hay que limitar una obra a un solo aspecto, el timbre está en el centro de la obra de Saariaho, ya sea el de un instrumento, una voz o la orquesta. Explorado en toda su diversidad, desde el ruido hasta la sofisticación de los sonidos armónicos, este magistral trabajo debe tanto a las distintas herramientas informáticas que ha utilizado como a los propios intérpretes, con los que explora nuevas y sorprendentes técnicas instrumentales y vocales.

el contacto y el trabajo conjunto con los instrumentistas con la intención de aprender e investigar sobre las posibilidades de sus respectivos instrumentos: «mi centro de interés se desplazó gradualmente hacia el mundo instrumental y comencé a colaborar de manera íntima con los músicos» (Saariaho, 2013, p. 178); en particular con el violonchelista Anssi Karttunen y la flautista Camilla Hoitenga: «No es casualidad que la mayoría de mis piezas para violonchelo o flauta hayan sido escritas para Anssi Karttunen y Camilla Hoitenga, cuyas personalidades influyeron en mi visión de sus respectivos instrumentos» (Saariaho, 2013, p. 209)¹³. Una colaboración que en muchas ocasiones era un verdadero trabajo en equipo: «*Noalloa* es también un esfuerzo de equipo. Camilla Hoitenga tuvo una gran influencia en ciertos aspectos de la parte de flauta, y la parte electrónica fue desarrollada por consejo de Jean-Baptiste Barrière y con la ayuda de Xavier Chabot en la programación» (Saariaho, 2013, p. 295).

Para la composición de una ópera también es muy importante la colaboración con el autor del libreto. Ya nos hemos referido a la colaboración entre Kaija Saariaho y Amin Maalouf en la creación de *L'amour de loin*, pero esta relación se mantendría a lo largo del tiempo en producciones posteriores como *Adriana Mater*: « En primer lugar, tuvimos muchas conversaciones antes de empezar a escribir. Hablamos de cada situación, cada giro de la trama, cada escena. Discutimos mucho, discutimos sobre los personajes, aclaramos detalles. Entonces Amin escribió la primera versión del libreto. Lo leímos juntos, cambiamos muchas cosas, hasta frases y palabras sueltas. Lo corrigió, nos volvimos a encontrar y le volví a decir lo que me gustaba, lo que no me gustaba. Fue una colaboración real y estrecha. Fue muy interesante participar en el proceso de composición literaria, desde la concepción de la idea hasta la realización final. Maalouf nunca insistió en la primacía del texto poético, ni dijo: «Mi texto es importante, no se puede cambiar nada en él». No, siempre repetía: «Este texto está escrito para usted, para su música, debe coincidir con su aliento y su ritmo lo más posible»» (Sadykhzade, 2006).

Dentro del ámbito de colaboradores también hay que anotar la figura de los directores de orquesta, muy en especial el compositor y director Esa Pekka Salonen, compañero de Saariaho desde los años de *Korvat auki!*, con el que ha estrenado muchas obras y que ha dirigido también algunas de las representaciones de sus óperas: «Esa-Pekka conoce mi música desde mis primeras obras. Muy a menudo era el primer intérprete de mis composiciones. Así que le resulta fácil entender las nuevas partituras. Mira las partituras y lo entiende todo muy rápidamente, porque está familiariza-

Estas colaboraciones basadas en el intercambio y la investigación conjunta son esenciales para su trabajo como compositora» (Mao-Takacs, 2013, p. 4).

¹³ Las formas y el resultado de la colaboración de Saariaho con Hoitenga y Karttunen están desarrolladas en Hoitenga, C.: «La musique pour flûte de Kaija Saariaho» *Tempus perfectum*, nº 11, abril, 2013, (15-24) y Mao Takacs, C. «Dialoguer, transmettre, prolonger à travers la musique. Entretien avec Anssi Karttunen réalisé par Clément Mao-Takacs», *Tempus Perfectum*, nº 11, abril, 2013, (59-62).

do con mi escritura orquestal y conoce mis técnicas favoritas. Nos conocemos desde hace mucho tiempo, así que no hay ningún problema: expresamos nuestros pensamientos y consideraciones de forma directa y abierta mientras trabajamos. No tengo que decirle: «Maestro, por favor, haz esto y aquello. Por lo general, él mismo lo sabe todo. Así que es fácil y agradable trabajar con él» (Sadykhzade, 2006).

Y, por último, pero no menos importante, hay que destacar el trabajo conjunto con directores de escena, algo imprescindible para la composición en ópera. Y sobre todos ellos destaca la figura de Peter Sellars, de quien ya hemos hablado y que resultó tan importante para la producción de *L'amour de loin*. En un principio Sellars se mostró dubitativo a la hora de afrontar este proyecto, como nos indica él mismo, ya que por su origen norteamericano desconocía el mundo cultural medieval y el ambiente trovadoresco, por lo que sugirió un director europeo: «Me dijo que estaba planeando una historia sobre un trovador medieval, y no me entusiasmó la idea. Dije que era estadounidense y que ese no era mi mundo; que sólo podía hacer obras estadounidenses y que necesitaba un director europeo. Yo era muy reticente. Me gusta mucho Kaija como compositora y como persona, pero no creía ser la persona adecuada para dirigir sus obras y crear el mundo visual y emocional que necesitaba en un entorno europeo, porque no soy europeo» (Salonen & Sellars, 2012, p. 173). Pero Kaija Saariaho consiguió convencerlo pues pretendía dar a su obra un carácter más universal y no identitario¹⁴. La colaboración con Sellars durante la producción de *L'amour de loin*, desde

¹⁴ En conversación con Salonen, Peter Sellars se hace eco de este carácter universal y no identitario ni localista que pretende la música de Saariaho, y lo hace recordando tanto el contraste entre los orígenes de la compositora y su formación francesa como su colaboración con Maalouf, en un texto que nos parece que merece ser citado por entero:

La cultura está muy ligada al lugar y a la forma en que se ha crecido. Y la relación con los padres, lo que decían o no decían, y lo que escuchabas por accidente, y lo que te decían, etc. Creo que la música de Kaija está muy ligada a la cultura, y cuando se conocen las condiciones de Finlandia -la abundancia y la falta de luz del día- es posible entender la música de Kaija de una manera muy clara.

Por otra parte, me parece que Kaija vive en París precisamente porque quiere recordarse a sí misma una identidad más amplia y que la música ya no es una herramienta del nacionalismo, como lo fue para los compositores del siglo XIX. Los artistas ya no se envuelven en la bandera de su país como los atletas en la vuelta de honor de los Juegos Olímpicos. Hay algo en el arte que toca a la humanidad a una escala mayor y que no puede definirse geográficamente.

Por ejemplo, la colaboración de Kaija con Amin Maalouf. Amin nació en el Líbano y es uno de los más grandes escritores del mundo árabe. También él ha decidido conscientemente instalarse en París, no escribir en árabe y adoptar una identidad que va más allá de «escritor libanés» o «escritor de habla árabe». Él solo escribe en francés. Su perfil es notablemente similar al de Kaija. Ambos son exiliados por derecho propio y se han unido a un círculo cultural más amplio. ¿Puede decirse que las óperas de Kaija son óperas finlandesas-árabes? ¡Pues no! Se sitúan en contextos geográficos muy diferentes. *L'amour de loin* trata de la percepción que tiene Oriente de Occidente, mientras que *Adriana Mater* está ambientada en los Balcanes. Simone Weil (en *La Passion de Simone*) como personaje está vinculada a una tradición intelectual y espiritual inimaginablemente intensa. Todo ello trasciende los lazos culturales tradicionales y crea una cultura del siglo XXI con diversidad de lenguas y entornos. (Salonen y Sellars, 2012: 173-174)

el momento de la composición hasta la representación, significó para Saariaho una verdadera experiencia de aprendizaje no solo sobre la propia obra representada sino sobre las relaciones de respeto al trabajo de los demás artistas, dentro de la enorme complejidad que supone el montaje de un espectáculo operístico:

Me mantuve en contacto con Peter durante toda la composición. Las discusiones con él me iluminaron enormemente. Un día sentí la necesidad de romper la linealidad de la historia, demasiado cuidadosamente arreglada, porque Jaufre y Clémence permanecen muy poco juntos. Me convenció de persistir. Luego me preocupé mucho por lo que iba a hacer en el escenario. Comencé a enviarle descripciones de lo que imaginaba. Me respondió que no debería esperar que siguiera mis ideas al pie de la letra, que debería permanecer libre. En Salzburgo, durante los ensayos, descubrí su forma de describir mi música a los cantantes. Encontró explicaciones extraordinarias. Me dio una nueva perspectiva, así que di un paso atrás. No quería charlar conmigo durante los ensayos. Simplemente, antes del ensayo general, me dijo que era hora de decirle si había algo que odiaba... Lo que vi fueron mis ideas, pero increíblemente interpretadas y desarrolladas por él y George Tsypin, el decorador (Saariaho, 2013, p. 312).

No es extraño, por ello, que Kaija Saariaho apreciara este aprendizaje y siguiera ligada a la figura de Sellars en producciones posteriores: «Fue nuevamente Peter Sellars quien me liberó de la concepción esquemática en la que me había atascado y me ayudó a encontrar mi propia expresión operística. Nuestra colaboración comenzó de esta manera y hoy se extiende por casi diez años» (Saariaho, 2013, p. 236)¹⁵.

Así pues, y como conclusión de este apartado, podemos comprobar que uno de los hilos que trenzaban la madeja que llevó a Kaija Saariaho a la composición de *L'amour de loin* fue la capacidad de colaboración y trabajo conjunto con todo tipo de técnicos y artistas pertenecientes al terreno de la música, la literatura y la dramaturgia, algo de lo que la compositora finlandesa es plenamente consciente como refleja en sus escritos: «El nacimiento de una obra escénica lleva mucho tiempo e implica varias fases. *La Passion de Simone* (2006), por ejemplo, es el resultado de mis años de lectura de los escritos de Simone Weil, de mis encuentros con Amin Maalouf y Peter Sellars, y por supuesto de haber tenido en mente la voz muy particular de Dawn Upshaw durante el trabajo de composición. Todos estos aspectos contribuyen a mi inspiración» (Saariaho, 2013, pp. 236-237).

15 Ver a este respecto el trabajo de Andrea Tortosa Baquero *Confluencias entre escena y ópera contemporáneas*. Las colaboraciones entre Kaija Saariaho y Peter Sellars en el género operístico de 1998 a 2006, en el enlace https://www.researchgate.net/publication/315663894_Confluencias_entre_escena_y_operas_contemporaneas_Las_colaboraciones_entre_Kaija_Saariaho_y_Peter_Sellars_en_el_genero_operistico_de_1998_a_2006. (consultado el 2 de agosto de 2021)

6.3.4. Multisensorialidad y sinestesia: la reunión de las artes

Nuestra época se caracteriza por una nueva flexibilidad entre disciplinas, tanto en las artes como en las ciencias. En mis sueños del futuro, microscopios, telescopios, vídeos y láseres se fertilizan entre sí y generan el material que expandirá mi red dimensional.

Kaija Saariaho

Parece que vivimos en la era de la síntesis. Personalmente, espero del futuro un arte resultante de las nuevas tecnologías y una estética que le corresponde.

Kaija Saariaho

Las diferentes formas de colaboración con otros artistas, tanto músicos como procedentes de las demás disciplinas, sumadas a la ya anotada pasión por la literatura y el interés por la voz humana, abocaban a Kaija Saariaho, de una manera de la que tal vez ella no era consciente, al encuentro con el mundo de la ópera: «La ópera también es una forma de arte natural para un compositor al que le gusta colaborar y que es capaz de crear relaciones de trabajo funcionales e inspiradoras con otras personas. Además de estar interesada en colaborar con músicos de confianza, Saariaho ha trabajado durante años con varios técnicos de sonido, pintores, bailarines y cineastas» (Moisala, 2009, p. 94). Pero la composición de una ópera supone un salto cualitativo respecto a lo anterior, pues en la producción de una obra operística no encontramos únicamente la colaboración entre distintos artistas o técnicos que se incorporan a una obra musical (como hemos visto en ejemplos anteriores), sino que en ella confluyen diferentes artes ya estructuradas, como la música, la literatura, la danza, las artes visuales y escenográficas, la dramaturgia, la puesta en escena, la iluminación, etc., lo que implica ensamblar el trabajo de personas con antecedentes en diferentes artes, con puntos de vista y objetivos artísticos igualmente diversos. Así lo reconocía Kaija Saariaho en el texto de nuestra cita inicial al afirmar que «la ópera también puede pensarse como un lugar de encuentro de disciplinas, u otras artes, que refuerzan y profundizan la música», al tiempo que resaltaba que de esa unión surgía «una experiencia artística poderosa, actual y profunda, que habla a todos nuestros sentidos» (Saariaho, 2013, p. 240). Se reúnen en esta cita dos elementos que han sido fundamentales en la sensibilidad de Kaija Saariaho, en su formación artística y en su carrera como compositora: la conjunción de diversas artes y la sinestesia, como fruto de la percepción multisensorial.

Pues si en la sensibilidad de Saariaho era posible la conjunción de todos estos elementos es porque previamente existía la relación sinestésica de unos sentidos con otros, centrada en dos aspectos: por un lado, la percepción es siempre simultánea, al

tiempo que oímos vemos, percibimos los olores, sentimos el frío o el calor o la humedad, etc.¹⁶; por otro, esta pluripercepción produce emociones, sentimientos, evocaciones, recuerdos que se comunican entre sí. De ahí que a la hora de componer, el impulso, la inspiración de Saariaho pueda proceder de muy diversos centros perceptivos: «A veces escucho decir que el impulso extramusical es necesario para que yo genere música. Por mi parte, siento que la música está íntimamente ligada a otros sentidos en mi mente, formando relaciones de las que solo soy consciente parcialmente. El aliento de un ser humano, el vuelo de un pájaro, un cambio constante de luz, los ritmos y aromas del mar, todo esto ha generado material para mis conciertos. Pero cuando llego al trabajo, sentada detrás de mi escritorio, solo opero con sonidos, ritmos y tonos puros y simples» (Saariaho, 2013, p. 211). Incluso, en un caso extremo, que nos relata la propia Saariaho, la inspiración para *Adriana Mater*, una obra musical en la que se combinan diferentes ritmos, puede proceder de la relación entre dos corazones, el de una mujer embarazada y el hijo que lleva dentro. El ejemplo es tan llamativo que no nos resistimos a citarlo:

—*En la rueda de prensa hablaste de poner tu experiencia personal, la experiencia de una madre, en la música.*

—Sí, efectivamente; antes del nacimiento de mi hijo fui al médico y cuando me hicieron una ecografía vi de repente una imagen sorprendente en la pantalla: dos corazones, uno grande y otro pequeño, latían uno al lado del otro. El corazón de la madre latía lentamente, mientras que el corazón del bebé en el vientre materno latía muy rápido. Luego, a medida que la persona crece, el ritmo cardíaco disminuye. Y estos dos ritmos cardíacos, uno tranquilo y otro rápido pero que se va ralentizando, se reflejan en el tempo de la ópera. Se pueden escuchar estos dos ritmos diferentes en la música. (Sadykhzade, 2006)

Como vemos, se trata de transformar el material procedente de una percepción sensorial provocada por el contacto con la naturaleza (el aliento humano, el vuelo, la luz, el ritmo o los aromas del mar, el latir de dos corazones) en música:

¹⁶ Así lo ha afirmado en multitud de ocasiones la autora: «[Saariaho] Creo que mi cabeza es así; de hecho, no intento buscar metáforas, me sale de forma natural. Es cierto que soy muy sensible a la luz, que me inspira mucho. A veces pienso realmente en la orquesta en términos de luminosidad: cuando imagino ciertas orquestaciones, las asociaciones con la luz me vienen espontáneamente. Tengo la sensación de que los sentidos se mezclan y no me interesa analizar el porqué o el cómo; lo más importante es que funcione y que me inspire. De todos modos, desde hace mucho tiempo pienso que los sentidos no están compartimentados sino que están mucho más vinculados de lo que imaginamos» (Mao-Takacs, 2013, p.7). Aunque, como señala Esa Pekka Salonen, el funcionamiento de la sinestesia en Kaija Saariaho y su influencia sobre la composición no operan de manera mecánica sino mediante la forma artística: «Salonen: Sí. Las obras de Kaija combinan los sentidos de la vista y el oído. / Sellars: ¿Como en la sinestesia? / Salonen: Sí, pero no de la forma en que se suele entender la sinestesia, que un color corresponde a una determinada armonía o nivel tonal. Se trata más bien de traducir una experiencia musical a otra forma. En el caso de Kaija, la música se traduce en una imagen visual» (Salonen y Sellars, 2012: 159)

«Para mí, la luz, los colores y los olores también son fuentes de ideas musicales. Pero estas ideas deben tomar la forma de música audible, aprovechando todos los conocimientos y habilidades del compositor para que lleguen a la mente de otras personas; primero a los músicos, luego, de ellos, a los oyentes» (Saariaho, 2013, p. 189). Pero hay un escalón superior, pues esta relación provoca el salto que une las percepciones o emociones provocadas por la naturaleza con las emociones provocadas por el contacto de la compositora con una obra artística. Así, la relación entre las artes aparece en el momento de la inspiración, que puede proceder tanto de la percepción de la naturaleza como de la percepción artística o de ambas de manera conjunta. La naturaleza puede ser la fuente «directa» de la inspiración, pues en ella encontramos percepciones, emociones y formas, pero también puede serlo el arte, la literatura, el cine, etc., en definitiva, cualquier cosa que penetre emocionalmente en nosotros. Una obra artística puede provocar una emoción de la que surge la necesidad de componer: «A veces me pregunto si la música surge de la fricción entre el músico y el mundo circundante, o más bien de la energía extraída de la naturaleza y de otras artes. En lo que a mí respecta, tal vez el segundo caso, tal vez ambos.» (Saariaho, 2013, p. 189). Si eso ocurre es porque, para Saariaho, del mismo modo en que hay una corriente subterránea, la sinestesia, que une unos sentidos con otros, hay una corriente subterránea, el «arte», que une unas disciplinas artísticas con otras: del mismo modo que hay una correspondencia sinestésica entre los sentidos, también hay una correspondencia entre los elementos artísticos que permite el trasvase de un arte a otro: «En mi opinión, este pigmento sonoro puede llenar el espacio como un pigmento real en un lienzo. El color puro se modela y controla añadiendo blanco o gris, siendo el equivalente musical del blanco el silencio, y el del ruido el gris» (Saariaho, 2013, pp. 31-32).

En opinión de Saariaho, para que pueda producirse ese trasvase, esa interrelación, es importantísima la «forma» artística. Toda obra de arte tiene una forma, y si la encuentras y la estructuras puedes trasponerla a otra disciplina artística. En ocasiones la inspiración de esa «forma» puede proceder de la naturaleza: «Las imágenes tomaron forma en mi mente durante la composición: la imagen de la estructura simétrica de un nenúfar, esta simetría rota y transformada por los remolinos de las olas. Diferentes interpretaciones de una misma imagen, en diferentes dimensiones; por un lado, una superficie unidimensional con su estructura, sus colores, por otro lado, la percepción de diferentes formas, tamaños y materiales - un nenúfar blanco alimentado por un lodo submarino» (Saariaho, 2013, p. 279). Pero otras veces la «forma» presente en una obra de arte (literaria, pictórica, cinematográfica, etc.) puede ser también la que sirva como modelo para una composición musical. Lo señalaba la propia Saariaho a propósito de la experiencia que supuso para ella la visión de las pe-

lículas *Stalker* de Andrei Tarkovsky y *Dans la ville blanche* de Alain Tanner: «Algunas películas han afectado directamente mi pensamiento musical. No solo me inspiraron, sino que también me ayudaron a aclarar mis ideas. Dos películas en particular, *Stalker* de Andrei Tarkovsky y *Dans la ville blanche* de Alain Tanner son de gran importancia para mis ojos» (Saariaho, 2013, p. 89). El comentario que Saariaho dedica a la película de Alain Tanner es sumamente clarificador tanto por lo que se refiere a la inspiración como a la capacidad del trasvase formal entre disciplinas artísticas diferentes, así como también por la importancia del tratamiento del mar en una composición musical (algo fundamental en *L'amour de loin*, como veremos). Por ello merece la pena citarlo por entero:

La película de Tanner me sacó de un dilema al que me enfrenté cuando la vi por primera vez, un dilema que surge del lugar privilegiado que le doy al timbre entre los parámetros musicales. Al experimentar transformaciones muy lentas para obtener variaciones de timbre extremadamente refinadas sobre la base del mismo material sonoro, de repente me encontré muy alejada del pensamiento musical occidental; y el hecho de atribuir tanta importancia a los acontecimientos tímbricos más que a los desarrollos armónicos, rítmicos o melódicos, había hecho que la pieza fuera incomprensible para algunos oyentes. Aquí es donde intervino *Dans la ville blanche*. La película presenta una escena interminable basada únicamente en el agua, sus colores y reflejos. Tras esta larga secuencia minimalista, dos barcos interfieren en la imagen mientras sus movimientos introducen repentinamente una orientación y una temporalidad. Ante la visión de estas imágenes, sentí en mí dos maneras muy diferentes para percibir la secuencia, lo que también me hizo más activa y mejor preparada para seguir el desarrollo de la película: al observar la superficie reluciente del mar nos sumergimos en una percepción puramente sensual, atemporal e hipnótica; cuando llegan los barcos, el mar no es más que un fondo sobre el que se despliegan sus formas, velocidades y direcciones. Mi objetivo, por tanto, ha sido desarrollar una técnica compositiva que logre estas dos experiencias simultáneamente: una apariencia sensual y refinada, combinada con dirección real y sentido musical. (Saariaho, 2013, p. 94)

Pero la forma no constituye por sí misma lo artístico, pues lo artístico remite también a lo intuitivo, a lo emotivo. La obra artística procedente de cualquier disciplina es artística, nos dice la compositora, porque contiene una emoción, una energía. Lo podemos ver en un texto del poeta Charles Olson, que Saariaho recoge en su obra *Le passage des frontières*: «Un poema es energía transferida desde donde el poeta lo encontró (puede haber tenido múltiples determinaciones), por medio del poema mismo, al lector en todo momento.» En relación con lo que tratamos de explicar esta afirmación de Olson adquiere un nuevo sentido si le añadimos el comentario que hace la propia Saariaho: «Escuchemos al poeta Charles Olson, y pongamos «música» donde él dice

«poema».» (Saariaho, 2013, p. 82)¹⁷. Del mismo modo que, como veíamos antes, se puede establecer una correspondencia entre los pigmentos puros y los sonidos claros y brillantes, también se puede establecer una identificación entre poema y música, o entre la forma presente de manera visual en una escena cinematográfica y la forma sonora en una composición musical. De este modo la forma se convierte para ella en aquello necesario pero no suficiente, profundo y tal vez no visible, pero fundamental para que una composición pueda ser considerada un objeto artístico.

Y aquí podemos enlazar la doble formación artística, visual y musical, de Saariaho en sus primeros años: «Pensando en mi trabajo como compositor y mis motivaciones, me digo que si no compongo, sería pintora o practicaría otro arte. Ninguna otra actividad es realmente importante para mí» (Saariaho, 2013, p. 22). A lo largo de nuestro trabajo hemos ido haciendo diversas referencias a la presencia de las otras artes en la vida y la obra de Kaija Saariaho, desde su infancia en la escuela Rudolf Steiner. Anotábamos la importancia que tuvieron para ella las artes gráficas, hasta el punto de que fue su primera orientación artística, que luego abandonaría por la música. Por ello, el dibujo, la simetría, la representación gráfica siempre habían estado conectadas en su sensibilidad con la composición musical, y por ello una obra artística podía no solo conmovérla como fuente de inspiración sino también, y sobre todo, a la hora de prefigurar en ella la forma global de una obra. Como señala Salonen «en las obras de Kaija, estos dos estados, musical y pictórico, por así decirlo, respiran el mismo aire» (Salonen & Sellars, 2012, p. 160). Por eso, en muchas ocasiones antes de iniciar el trabajo con la partitura Saariaho tiene la costumbre de dibujar bosquejos que contienen la «forma» visual que luego tratará de construir como «forma» musical en la composición:

La idea inicial de esta pieza es una forma global «imposible»: una obra que comenzaría con su apogeo y cuya continuación sería sólo el apaciguamiento que sigue a esta explosión inicial (fig. 7). [...] La representación gráfica, por tanto, no ofrece acceso directo al significado musical. Sirve como una ayuda de memoria para la estructuración de cada parámetro, evitando así que pierda de vista la naturaleza general de la obra. (Saariaho, 2013, p. 100)

La importancia de la percepción sinestésica y la concepción de su música desde todas las facetas sensoriales supuso el punto de arranque para que Kaija Saariaho entendiera su labor compositiva como un elemento que debía integrar texto, música, danza, electrónica, cinta o vídeo. Así, en *Study for Life* (1981), para voz femenina y

¹⁷ Aunque a veces el contacto entre el material literario inspirador y la obra pudiera ser contradictorio, como nos recuerda Salonen: «Cuando dije que iba a hacer algo basado en el libro *Linterna mágica* de Ingmar Bergman, pensé ¿qué? ¿Cómo se puede componer *Linterna mágica* de Bergman? Como director, me sorprende lo impactante y horrible de los detalles del libro. ¿Cómo podrían tratarse en una música que sólo insinúa y no dice nada directamente? De hecho, Bergman se deleita en torturar a su lector con detalles espantosamente sórdidos. La música de Kaija no es para nada así. Sin duda, la música de Kaija es rica en detalles, pero su vitalidad radica en que hay algo detrás de ella que puede presentarse de forma precisa y sutil» (Salonen & Sellars, 2012, p. 169).

cinta, se usaron diferentes efectos de iluminación e incluso se planificó la descarga de aromas en la sala durante la representación. *Kollisionen* ('Colisiones', 1984) es una pieza teatral para percusión y electrónica. E incluso, como nos recuerda Hautsalo, el análisis de los materiales para la composición de *L'amour de loin* nos revela que Kaija Saariaho pensó en usar el vídeo en la ópera en el acto IV, donde se narra el viaje por mar de Rudel (Hautsalo, 2011, p. 110).

En conclusión, la escritura de una ópera no constituye, por tanto, una rareza en la carrera de Kaija Saariaho. Hay una continuidad con su obra anterior y *L'amour de loin* también puede entenderse como una continuación lógica de su desarrollo como compositora. Se podría decir que en la obra de Saariaho hay desde el comienzo una corriente central pero esta corriente incorpora, como decíamos, una especie de hilos sueltos, de restos que iban quedando o de pistas dejadas por el camino. Estos hilos sueltos (la importancia de la literatura, la escritura para la voz humana, la música para la escena, la colaboración con otros artistas o la reunión de las artes en torno a la multisensorialidad) acabarían por unirse para formar una madeja artística con la escritura de *L'amour de loin*.

Bloque III

Blaye



L'amour de loin como acontecimiento escénico

Tripoli

7. El libreto
8. Espacio-temporalidad
9. Corporalidad
10. Sonoridad

7. El libreto

¡Más o menos! ¿Qué quieres decir con «más o menos»? Paso días y noches componiendo mis canciones, cada nota y cada rima deben pasar la prueba de fuego, me desnudo y me visto veinte veces, treinta veces, antes de encontrar la palabra justa que lleva toda la eternidad ahí, suspendida en el cielo, esperando su sitio. ¡Y tú, tú las has recitado «más o menos»? ¡Desdichado! ¡Desdichado! ¿Cómo puedes traicionarme así y fingir después que eres mi amigo?

Amin Maalouf, *L'amour de loin*

7.1. Amin Maalouf

Como hemos señalado, el autor del libreto de *L'amour de loin* es Amin Maalouf. Maalouf nació en Beirut en 1949 en el seno de una familia católica pero de lengua árabe y con antecedentes cultos: su padre era periodista y poeta. Tras estudiar la carrera de Economía Política y Sociología en la Universidad de San José de Beirut se incorporó con veintidós años a la redacción de *An-Nahar*, el principal periódico árabe del Líbano, viajó mucho como corresponsal y visitó más de 60 países. A causa de la guerra civil libanesa se exilió a Francia en 1976 y desde entonces ha vivido en este país, donde ha trabajado como periodista además de ir dando a la luz sus trabajos literarios, sin perder nunca el recuerdo de su origen libanés: «La literatura ya estaba en mí cuando vivía en el Líbano y sigue estando en mí ahora que vivo en Francia. Ya en el Líbano estuve en contacto con Oriente y Occidente. Fui a la escuela francesa. Tenía una mirada constante hacia Europa. [...] Y es normal, normal, que en mis libros muchos de los personajes vivan en estos dos mundos» (Hautsalo, 2008, p. 33). En su amplia producción literaria destacan *Las cruzadas vistas por los árabes* (1983), *León el Africano* (1986), *Samarcanda*

(1988) o *La roca de Tanios* (1993), por la que recibió el Premio Goncourt. A este premio se unen numerosos galardones y reconocimientos como el Premio Príncipe de Asturias (2010). Es miembro de la Academia Francesa.

Como sabemos, Maalouf no fue el primer autor elegido para escribir el libreto de *L'amour de loin*. Al comenzar el proyecto, Saariaho pensó en Jacques Roubaud, escritor y matemático francés, traductor y autor de varias obras sobre poesía trovadoresca, considerado uno de los principales expertos franceses en literatura provenzal, con el que ya había trabajado en la composición de *Lonh*. Pero Roubaud se retiró del proyecto y Peter Sellars sugirió el nombre de Amin Maalouf, con el que Saariaho se pondría en contacto a través de Gerard Mortier. Maalouf aceptó y prosiguió el trabajo de escritura del texto, en colaboración estrecha con Kaija Saariaho, como ha señalado la propia autora: «Amin es un escritor muy culto y sensible; viene del antiguo Trípoli y conoce la historia de Jaufré Rudel. Escuchó toda mi música vocal, leyó todas las letras que había usado, sintió lo que yo necesitaba. También ha leído decenas de libretos para sumergirse en el mundo de la ópera. Hizo un trabajo tremendo. Fue una colaboración real, nuestro entendimiento fue perfecto, incluso si el tiempo se agotaba» (Saariaho, 2013, p. 311). Finalmente el libreto se terminó en 1999.

La experiencia de escribir un libreto de ópera fue para Maalouf tan sorprendente como lo había sido para la propia Saariaho: «La ópera entró en mi vida por sorpresa. En 1997, dos hombres que se iban a hacer amigos, Peter Sellars, varias de cuyas producciones había admirado, y Gerard Mortier, que en ese momento era el director del festival de Salzburgo, tuvieron la idea de ofrecerme escribir el libreto de una ópera que Kaija Saariaho quería componer. Todavía no conocía su música y, sinceramente, nunca había pensado en escribir un libreto de ópera. Pero me sumergí en él, porque el desafío me estimuló, y también por amistad con ellos. Me encontré en este universo, era como si fuéramos una pequeña tropa con Kaija, Peter y Gerard. Terminé escribiendo cuatro libretos de ópera. Fue una gran aventura para mí...» (Fourreau & Serge, 2016, p. 22). Visto con la perspectiva que nos da el paso del tiempo podemos considerar que al igual que Roubaud, pero desde otros parámetros sociales y literarios, Maalouf era el autor indicado para escribir el libreto de *L'amour de loin*, tanto por sus orígenes y formación cultural franco-libanesa como por ser un autor fuertemente interesado en las relaciones, históricas, religiosas, culturales y literarias entre Europa y Oriente, incluida la ficción histórica que tiene lugar en un entorno medieval. La condición de árabe cristiano que vive en una cultura predominantemente islámica determinó sus futuros temas literarios, generalmente centrados en historias de individuos cuya vida y contradicciones se desenvuelven en el contacto entre culturas enfrentadas: «Lo que hace que yo sea yo, y no otro, es ese estar en las lindes de dos países, de dos o tres idiomas, de varias tradiciones culturales. Es eso justamente lo que define mi identidad.

¿Sería acaso más sincero si amputara de mí una parte de lo que soy?» (Maalouf, 1999, p. 11)¹. Por ello «este de la extranjería es quizá un sentimiento que Maalouf conoce bien y, porque de alguna manera ha conseguido superarlo, puede rastrear y hacernos ver la transformación en sus personajes desde el sentimiento de extrañamiento hasta que es sustituido por la añoranza y, luego, reemplazado por la identificación con un territorio más amplio que el del nacimiento» (Abumalham, 2009, p. 18)²

7.2. Argumento, personajes y estructura dramática del libreto.

7.2.1. Argumento

L'amour de loin (ver libreto completo en Anexo) se compone de cinco actos (el tercero de ellos dividido en dos cuadros), cuyo argumento nos es mostrado por el propio autor en el inicio de su obra:

Acto I

Jaufré Rudel, príncipe de Blaye, se ha cansado de la placentera vida de los jóvenes de su rango. Aspira a un amor diferente, lejano, que se ha resignado a no satisfacer jamás. Sus antiguos compañeros, a coro, le reprochan ese cambio y se burlan de él. Le dicen que la mujer que celebra no existe. Pero un peregrino, llegado de ultramar, afirma que tal mujer existe y que la ha conocido. Jaufré sólo pensará en ella.

- 1 Su carácter fronterizo y culturalmente mestizo hace que Maalouf no se cansa de insistir en la variedad de facetas que conforman su identidad, frente a esas concepciones identitarias y encorsetadas que, en su opinión, tanto daño están haciendo: «Para mí, la identidad no se da de una vez por todas al nacer, se construye a lo largo de la vida. Este enfoque no es solo una forma de resolver mis problemas de identidad, es el fruto de mi reflexión sobre un mundo donde la cuestión de la identidad es central y seguirá siéndolo durante mucho tiempo. Es fundamental, en mi opinión, que cada persona asuma la responsabilidad de todos los elementos de su identidad. Con demasiada frecuencia se le dice a la gente: "¿Quién eres en el fondo?" De una forma u otra están llamados a elegir lo que se supone es su "identidad esencial", dejando todo lo demás a un lado. Reclamo todo lo que constituye mi identidad. No soy solo esto o aquello. Soy mi historia, soy todo mi viaje. Soy mis orígenes, mis lecturas, mis encuentros. Yo soy del Líbano y yo soy de Francia. Viví en un país, el de mis antepasados, he vivido en otro país durante cuarenta años, también se ha convertido en mi patria. Creo que es fundamental asumir todos los elementos de nuestra identidad, que se va forjando, enriqueciendo y refinando a lo largo de nuestra vida» (Maalouf, 2016: 15).
- 2 En su excelente artículo, «Amin Maalouf, un escritor de frontera» (*Cuadernos de Filología Alemana*, 2009, Anejo I 17-24), Monserrat Abumalham analiza este carácter fronterizo de Maalouf destacando su experiencia biográfica libanesa-francesa, su formación cultural en francés y árabe, y trasladando estas consideraciones al análisis de obras tan importantes como *La roca de Tanios* y *El viaje de Baldasarre*.

Acto II

El Peregrino, que ha vuelto a Oriente, ve a la condesa de Trípoli³ y le confiesa que en Occidente hay un príncipe trovador que la celebra en sus canciones, llamándola su «amor de lejos». Aunque al principio se ha irritado, la dama se pone a soñar después con ese enamorado extraño y lejano, pero también se pregunta si ella merece tal devoción.

Acto III

Cuadro primero. De vuelta en Blaye, el Peregrino ve a Jaufré y le confiesa que la dama sabe que él la está cantando. Entonces el trovador decide ir en persona a visitarla.

Cuadro segundo. Por su parte, Clemencia parece preferir que su relación siga siendo lejana. No quiere vivir en la espera, no quiere sufrir.

Acto IV

Ya en el mar, Jaufré está impaciente por reunirse con su «amor de lejos», pero al mismo tiempo teme ese encuentro. Lamenta haberse marchado precipitadamente, y su angustia es tal que cae enfermo, cada vez más enfermo conforme se acerca a Trípoli, adonde llega moribundo...

Acto V

Cuando el barco atraca, el Peregrino avisa a Clemencia de que Jaufré ha llegado, pero que está muy enfermo y pide verla. El trovador llega a la fortaleza de Trípoli inconsciente, en camilla. Ante la mujer por él agasajada, se va recuperando poco a poco. Los dos «amantes de lejos» se han encontrado, y la cercanía de la desgracia les hace quemar etapas. Se confiesan su pasión, se abrazan, prometen amarse... Cuando Jaufré muere en sus brazos, Clemencia se vuelve contra el Cielo, y luego, como se considera responsable del drama, decide entrar en un convento. La última escena la muestra rezando, pero sus palabras son ambiguas y no se sabe muy bien si está rezando de rodillas a su Dios lejano o bien a su «amor de lejos» (17)⁴

Para escribir su texto, Maalouf se valió de la *Vida* del trovador medieval Jaufré Rudel, sobre la que volveremos enseguida, aunque cambió muchos detalles y agregó sucesos nuevos, así como un sentido temático y poético novedoso. En cuanto al tratamiento dramático hay que decir que el progreso argumental se sostiene en un desarrollo más poético que dramático. Los personajes se encuentran y dialogan, pero no realizan propiamente casi ninguna acción sino que se sumergen en sus propios pensamientos y sentimientos⁵. La estructura dialógica propia del teatro y de diver-

3 El Trípoli de *L'amour de loin* no es la capital de Libia, como podría pensarse, sino una ciudad libanesa situada a 85 kilómetros al norte de Beirut. Es el puerto más oriental del país.

4 Amin Maalouf, *L'amour de loin*, (Edición bilingüe con traducción al español de Julia Escobar Moreno), Madrid, Alianza Editorial, 2002. En este capítulo citaremos el libreto anotando solo la página, para evitar al lector interrupciones molestas.

5 «Kaija y Amin, en cambio, han creado obras en las que la tensión lenta y profunda se mantiene durante dos horas y media. Nadie más hace algo así. Es extraordinario y sólo es posible si se da la espalda por completo al resto del mundo: esto no es un programa de televisión, esto no es una noticia de periódico, esto no es el

Los pasajes de la ópera es prácticamente inexistente: «En *L'amour de loin* no hay una verdadera comunicación, sino el envío de mensajes (canciones), informes (por parte del Peregrino), la circulación de palabras que forman fronteras a través de la distancia. Dos soledades monologan y encuentran, por la gracia del amor y la presencia del Peregrino, el mensajero de una gramática común. La dama repite las palabras que el poeta escribió para ella; cuando se encuentran, su intercambio es un discurso con eco, como si se hubieran convertido en una sola voz, una sola alma, un doble corazón que late al unísono» (Mao-Takacs, 2013b, p. 35). Por ello en la obra no aparecen duetos ni tercetos en el sentido tradicional. Hay varios monólogos relevantes, como el monólogo inicial de Jaufré, la *Canción de Jaufré*, que el Peregrino interpreta para Clémence, o el planto final de Clémence que cierra la obra. Solo el momento de encuentro entre Jaufré y Clémence en el acto V podría calificarse propiamente como un dueto. En el resto de los casos, en diálogo es más bien una sucesión de monólogos líricos en los que, aunque es cierto que unos personajes se apoyan en otros, el entrelazamiento es muy leve o inexistente, como se encarga de marcar el propio libreto en la acotación que presenta el pasaje en el que Clémence y el Peregrino interpretan simultáneamente sus propios monólogos: «*No es un diálogo, sino dos monólogos paralelos, con los ojos vueltos al cielo*» (151).

7.2.2. Personajes y espacio dramático.

Los personajes nos son presentados por Maalouf al comienzo del libreto.:

JAUFRE RUEL, príncipe de Blaye y trovador (barítono)

CLÉMENCE, condesa de Trípoli (soprano)

EL PEREGRINO (*mezzo-soprano*) (13)

A estos tres personajes hay que añadir dos coros, uno masculino, presentado como «*Los compañeros*» de Jaufré y uno femenino, presentado como «*El coro de mujeres de Trípoli*», con el añadido de «*Una voz desde la multitud*», que aparece en Trípoli una sola vez para servir de contrapeso a la opinión de las mujeres de Trípoli. Como señalábamos en un capítulo anterior, estos personajes son el fruto de una decantación y depuración argumental de un grupo más amplio, que fue reducido a tres por Kaija Saariaho tras escuchar una sugerencia de Peter Sellars.

flujo imparable de acontecimientos en el resto del mundo. En estas óperas, de hecho, pasa poco o nada, como en *Tristán e Isolda* o en *Saint François d'Assise* de Messiaen. Lo principal no son los acontecimientos, sino el desarrollo y el viaje espiritual de los personajes, y el punto central es la identificación del público con la lucha moral y el anhelo espiritual de los personajes» (Salonen & Sellars, 2012, pp. 175-176).

7.2.3 Estructura dramática de la obra

La ópera presenta una estructura muy clara: está conformada por 14 partes (la obertura y 13 cuadros) repartidas en 5 actos, propios de la ópera tradicional francesa. La división en escenas tiene su propia lógica dramatúrgica, basada en el desarrollo argumental, que encuentra su contrapunto en un desarrollo musical por escenas que tiene su propia estructura compositiva.⁶

PREMIER ACTE

Obertura (Traversée)

1. Premier tableau : Jaufré Rudel. Jaufré.
2. Deuxième tableau : Le Pèlerin. Le Pèlerin.

DEUXIEME ACTE

3. Premier tableau : Clémence.
4. Deuxième tableau. *L'amour de loin*.

TROISIEME ACTE

5. Premier tableau : Au château de Blaye.
6. Deuxième tableau : A Tripoli, sur la plage

QUATRIEME ACTE

7. Premier tableau : Mer indigo.
8. Deuxième tableau : Songe.
9. Troisième tableau : Tempête.

8 CINQUIEME ACTE

10. Premier tableau : Jardin de la Citadelle
11. Deuxième tableau : Si la mort pouvait attendre.
12. Troisième tableau : J'espère encore.
13. Quatrième tableau : *Vers toi qui es si loin*.⁷

El tiempo y el espacio geográfico en el que se desarrolla la acción de *L'amour de loin* son, al igual que la trama argumental, también muy reducidos. El propio Maalouf lo aclara: «*En el siglo XII, Aquitania, Trípoli y el mar*». Volveremos sobre ello con mayor detalle, pero digamos de momento que la distribución de espacios y personajes se articula del siguiente modo:

6 En esta distribución hay diferencias entre el libreto (editado como texto independiente), en el que aparecen cinco actos (el tercero de ellos dividido en dos cuadros) y la partitura, que, respetando la distribución en actos, incorpora la Obertura y divide el resto de la obra en trece cuadros. Ver *L'amour de loin*, Music by Kaija Saariaho, Libretto by Amin Maalouf, Chester Music Limited, London, 2000.

7 Teniendo en cuenta las pasiones, emociones, agitaciones y angustias que se desarrollan en el argumento de la obra, Clement Mao-Takacs ha interpretado la división en catorce cuadros como un viacrucis: «Hay catorce cuadros, el número exacto de estaciones del viacrucis, que pueden describirse como mansiones (como en los misterios medievales), asemejando la historia a una Pasión» (Mao-Takacs, 2013b, p. 38).

ACTO	ESPACIO	PERSONAJES
I	Castillo de Blaye, Aquitania.	Jaufré, Los Compañeros y el Peregrino.
II	Jardín en la Ciudadela de Trípoli	Clémence y el Peregrino
III	(Cuadro I) Castillo de Blaye	Jaufré y el Peregrino
	(Cuadro II) Playa de Trípoli	Clémence, Coro de las mujeres de Trípoli, Una voz desde la multitud y el Peregrino
IV	El mar	Jaufré, el Peregrino y Clémence (como aparición en un sueño de Jaufré)
V	Jardín de la Ciudadela en Trípoli	Coro de mujeres de Trípoli, Clémence, el Peregrino, Jaufré y Los Compañeros.

En cuanto al idioma, el texto original está en francés pero encontramos dos poemas medievales del trovador Jaufré Rudel, que aparecen en occitano. Como se sabe, el occitano o *langue d'oc* es la lengua que se hablaba durante la Edad Media en el mediodía francés. El nombre se deriva de la expresión *langue d'oc*, que se refería al idioma utilizado en el sur de Francia en oposición a *langue d'oïl*, el idioma del norte de Francia. Era la lengua que los trovadores usaban en sus composiciones entre los siglos XI-XIV y, por tanto una lengua de prestigio cortesano a lo largo de toda la Edad Media, no solo entre los hablantes de la región, sino en general en gran parte de Europa, como lengua poética asociada a la materia trovadoresca y amorosa. Se mantuvo además como lengua jurídica y administrativa hasta el siglo XIII, en que comenzó a ser sustituida por la *langue d'oïl* o francés antiguo, al caer el mediodía francés bajo el dominio del rey de Francia. A partir de ese momento comenzó el proceso que acabaría por convertirla en uno más de los muchos «patois» existentes en Francia donde, como sabemos, la Revolución Francesa impuso una unificación lingüística en torno al francés que rebajó al rango de dialectos a las demás lenguas del país. A finales del XIX, en la línea del resurgir de los nacionalismos, revivió el occitano, que a lo largo del siglo XX ha encontrado una nueva vida cultural, social y literaria.

7.3. Jaufré Rudel

7.3.1. Historia real de Jaufré

El personaje más destacado de la obra, sobre el que gira el argumento, es Jaufré Rudel. Este personaje está basado en Jaufré Rudel, caballero y trovador de Blaye, una zona del sur de Francia, que escribió en provenzal a mediados del siglo XII. Se tienen muy pocos datos sobre su vida. La mayor parte de la información proviene de una *Vida*, una biografía del siglo XIII, en la que se mezclan la historia y la ficción literaria:

Jaufré Rudel de Blaia fue muy gentil hombre, príncipe de Blaia. Y se enamoró de la condesa de Trípoli, sin verla, por el bien que oyó decir de ella a los peregrinos que volvían de Antioquía. E hizo de ella muchos versos con buen son y con pobres palabras. Y por deseo de verla se hizo cruzado y se embarcó, y cayó enfermo en la nave y fue llevado a Trípoli, a un albergue, dado por muerto. Ello se hizo saber a la condesa, y fue a él, a su lecho, y lo tomó entre sus brazos. Y cuando él supo que era la condesa, al punto recobró el oído y el aliento, y alabó a Dios porque le había mantenido la vida hasta haberla visto; y así murió entre sus brazos. Y ella lo hizo enterrar con gran honor en la casa del Temple; y luego, aquel mismo día, se hizo monja por el dolor que tuvo por su muerte. (Riquer, 1995: 10-11)

La *Vida* de Jaufré está, como podemos observar, plagada de tópicos literarios: 1) Enamoramiento de la dama por lo que oye, sin haberla visto («se enamoró de la condesa de Trípoli, sin verla, por el bien que oyó decir de ella»); 2) Por ella se hace poeta y cruzado («hizo de ella muchos versos con buen son y con pobres palabras. Y por deseo de verla se hizo cruzado»); 3) Travesía marítima y muerte («y se embarcó, y cayó enfermo en la nave y fue llevado a Trípoli, a un albergue, dado por muerto»); 4) Reanimación por la presencia de la dama y muerte entre sus brazos («cuando él supo que era la condesa, al punto recobró el oído y el aliento, y alabó a Dios porque le había mantenido la vida hasta haberla visto; y así murió entre sus brazos»); 5) Tras su entierro, la dama muere al mundo («aquel mismo día, se hizo monja por el dolor que tuvo por su muerte.»). (Carmona Fernández: 44)

Por ello, es difícil saber lo que este texto debe a la realidad histórica y lo que debe a los tópicos literarios. Aun así, con estos escasos datos se puede reconstruir una mínima biografía. Se cree que Jaufré Rudel nació hacia 1125 y murió en Tierra Santa en torno a 1148 (Riquer, 1992, p. 149). Fue *príncipe* (en los documentos, los señores de la familia Rudel reciben el título latino de príncipe, *princeps Blaviensis*), es decir, señor del condado de Blaye, una rica villa situada en el suroeste de Francia, cerca de Burdeos, ciudad de cierta importancia porque era parada popular para los peregrinos que viajaban a Santiago de Compostela (Blaye está situada en el suroeste de Francia, en el municipio de Gironde, que forma parte de la provincia de Aquitania). Por su condición nobiliaria seguramente gozó de una buena educación, que aparece reflejada en su poesía. Estaba al servicio de Guillermo IV, conde de Angulema, que capitaneó la cruzada en la que participó Jaufré. Tenemos noticia de esta participación por un sirventés del trovador Marcabré, en el que anota: «A N Jaufré Rudel outra mar» (Riquer, 1992, p. 148), lo que deja constancia de que Rudel se encontraba en Oriente en ese momento. Pero no hay pruebas de que hubiera estado alguna vez en Trípoli. Es posible que muriese en Oriente, como leemos en su *Vida*. En todo caso, no poseemos más datos biográficos que nos permitan esclarecer si regresó a Francia o no pudo volver de las cruzadas.

De cualquier modo, el tópico del *amor lejano*, que marcó la vida y la poesía de Jaufré Rudel, favoreció la integración de la leyenda en su *vida*. Y posiblemente sea ese el motivo por el que la figura de Rudel haya pervivido en el imaginario con mayor fuerza que la de otros poetas a lo largo de los siglos, con una presencia destacada en la memoria y en la literatura posterior como figura medieval representativa privilegiada para recreaciones modernas.

7.3.2. Jaufré Rudel, trovador.

Jaufré Rudel fue un trovador perteneciente a la escuela del mediodía francés, cuya lengua, como decíamos, era el occitano o *langue d'oc*. Su obra literaria conservada se limita a seis canciones cuya atribución parece segura: *Quan lo rossinhols el folhos*, *Quan los rius de la fontana*, *Pro ai del chan essenhadors*, *Lanquan li jorn son lonc en mai*, *No sap cantar qui so non di* y *Belhs m'es l'estius el temps floritz*. Se trata de una obra muy corta ya que Rudel no era «un trovador profesional, sino un gran señor poeta» (Riquer, 1992, p. 153), que combinaba la práctica de la poesía con otras actividades propias de un señor cortesano, tales como el gobierno de sus tierras o la actividad guerrera, que podía incluir, como de hecho le ocurrió a Rudel, la participación en las cruzadas.⁸

En cuanto al estilo, su poesía, al igual que la de los trovadores occitanos, era más alegre y menos seria o melancólica que la de la escuela del Norte. Jaufré Rudel practicaba el *trovar leu* (un estilo de poesía trovadoresca que se caracterizaba por una dicción natural y accesible y formas de verso relativamente simples, destinado a atraer a la audiencia más amplia posible), y por ello sus poemas son fácilmente entendibles, con vocabulario, sintaxis y recursos estilísticos sencillos.

Con respecto a la fama, sabemos que fue muy admirado en su época, ya que aparece en varias *cansós* de otros compañeros de escuela y también en varios cancioneros medievales, por lo que era reconocido por el público. Su fama posterior posiblemente sea debida en gran parte al tema del amor distante sobre el que edificó su vida y su obra. Como veremos, este tópico estaba ampliamente difundido en la cultura medieval europea por lo que la figura de Rudel se convirtió en un auténtico símbolo vital y poético.

La historia de su vida ha pervivido en la literatura europea en autores como Francesco Petrarca (1304-1374) que menciona en un soneto a Jaufré Rudel, que «partió con velas y remos en busca de su muerte». En 1575, la historia de Jaufré Rudel fue publicada

⁸ El lector que tenga interés en leer los poemas de Rudel en español puede encontrar cinco de ellos («Quan lo rossinhols el folhos», «Quan los rius de la fontana», «Pro ai del chan essenhadors», «Lanquan li jorn son lonc en mai» y «No sap cantar qui so non di») en la tercera edición del libro *Los trovadores* de Martín de Riquer. El poema «Belhs m'es l'estius e-l temps floritz» aparece en el libro *Guillermo IX Duque de Aquitania y Jaufré Rudel. Canciones completas*. Edición bilingüe a cargo de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira, Editora Nacional, Madrid, 1978.

por Jehan de Notredame en el contexto de las biografías de los trovadores. Más tarde la historia atrajo especialmente a los escritores románticos. Algernon Charles Swinburne (1837-1909), Giosuè Carducci (1835-1907) (poema llamado *Jaufré Rudel*), Ludvig Uhland (1787-1862) (balada *Rudello*), Heinrich Heine (1797-1856) (romance *Geoffroy Rudel und Melisande von Tripoli*) y Stendahl, o Henry Beyle (1783-1842) escribieron sus propias versiones de la historia. En el siglo xx los poetas Paul Blackburn y Ezra Pound han dado sus propias interpretaciones. En la literatura popular, la historia de Jaufré se menciona en el libro *Pulmallinen Wochenende* (1939) del escritor británico P. D. Wodehouse. También hay representaciones del amor distante en la ficción. En *Baudolino*, de Umberto Eco, el personaje del amante trovador recae en el francés Abdul, que compone canciones en alabanza de una princesa lejana. (Hautsalo, 2008, p. 31).⁹

La historia aparece igualmente en la literatura operística antes de la obra de Saa-riaho, a principios del siglo xvii. La ópera en miniatura *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (c. 1626) de Claudio Monteverdi se basa en un poema de Torquato Tasso sobre el cruzado. Asimismo la historia de Jaufré también fue llevada a los escenarios a finales del siglo xix, cuando fue adaptada en una obra de teatro por el escritor simbolista Edmond Rostand (1868-1918) en su obra *La Princesse lointaine* (1895) (Hautsalo, 2008, pp. 31-35).

El trovador es un caballero medieval, es decir es un guerrero que a la vez es poeta, compositor y músico. Esta riqueza temática en torno a un mismo personaje dio lugar a que la figura del trovador haya sido muy significativa para el teatro y la ópera, especialmente en el periodo romántico del siglo xix, tan amante de los temas medievales y exóticos. En Francia, el tema de los trovadores fue retomado por primera vez por Etienne-Nicholas Méhu (1763-1817), considerado un romántico. Su ópera cómica *Le prince troubadour ou le grand trompeur de dames* (1813) se basa en un libreto del dramaturgo Alexandre Duval (1767-1842). La ópera cuenta la historia del primer trovador conocido, Guillermo de Aquitania, e incluye una escena de concurso de canto, que constituye la base de las convenciones de las óperas trovadorescas. Méhu ya había explorado el tema de los trovadores antes, ya que *Le prince troubadour* se basa en parte en la obra inacabada *Les Troubadours, ou La Fête au chateau* (*Los trovadores, o la fiesta en el castillo*, 1810). Sin embargo, las óperas más conocidas sobre trovadores son *Il trovatore* (1853)-de Giuseppe Verdi y *Tannhauser* (1845/1861)-y *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868)-de Wagner.

⁹ Ver también Fernando Carmona Fernández, «El amor de lejos de Jaufré Rudel y sus transformaciones medievales: mito, vida, cuento y narración novelesca.» (Carmona Fernández, 2013). En este artículo se hace un repaso pormenorizado de las relaciones entre la vida y la obra de Rudel y la cultura trovadoresca occidental, incluyendo los tópicos literarios más destacados, como el amor lejano o el personaje de los trovadores.

La condición caballeresca y guerrera del personaje del trovador vincula a este, en ocasiones, con otros temas históricos como las cruzadas o el tema de la peregrinación. Ambos temas abren la puerta para la aparición de otro tópico literario, el del amor lejano, aunque, como veremos, en *L'amour de loin* la cuestión de las cruzadas aparece solo como un eco lejano sin presencia argumental.

7.3.3. Los poemas de Rudel en *L'amour de loin*

El texto en francés de Maalouf incorpora dos poemas de Rudel en occitano. Estos poemas son *Quan lo rossinhols el folhos* y *Lanquan li jorn son lonc en mai*. El poema *Lanquan li jorn son lonc en mai* es, posiblemente, el texto más conocido de todo el género lírico trovadoresco, copiado, citado y registrado en antologías del siglo XIII como un símbolo de todo el lirismo del amor cortés. Puede describirse como un arquetipo de poemas sobre el amor de lejos y su autor como un poeta por excelencia de esta temática, ya que el poema se dirige a una mujer en la distancia a la que no se puede alcanzar. *Lanqand li jorn son lonc en mai*, que ya había sido musicado por Saariaho en *Lonh*, es el sustento argumental de la obra y además aparece de diversa forma en ella. A veces algunos versos de Rudel aparecen traducidos al francés, de manera dispersa a lo largo del texto. Pero en varias ocasiones, el libreto recoge textualmente fragmentos de los poemas rudelianos. Nos referimos en concreto a tres pasajes del texto, el cuadro 4 del acto II, el cuadro 6 del acto III y el cuadro 8 del acto IV:

CLÉMENCE:

«Ja mais d'amor no.m gauzirai
Si no m gau d'est'amor de loing,
Que gensor ni meillor non sai
Vas nuilla part, ni pres ni loing...».

(Acto II, Cuadro 4)

CLÉMENCE se pasea. Está de espaldas a la Ciudadela y frente al mar. Algunas mujeres de Trípoli la siguen a distancia. Prosigue la canción de Jaufré que había empezado a cantar en occitano al final del segundo acto.

CLÉMENCE:

«Ben tenc lo Seignor per verai
Per q'ieu veirai l'amor de loing;
Mas per un ben que m'en eschai,
N'ai dos mals, car tant m'es de loing...
Ai! car me fos lai peleris
Si que mos fustz e mos tapis
Fos pelz sieus beis huoills remiratz!
Ver ditz qui m'appela lechai
Ni desiran d'amor de loing,

Car nuills autre jois tant no.m plai
Cum jauzimens d'amor de loing
Mas so q'eu vuoill m'es tant ahis
Q'enaissi.m fadet mos pairis
Q'ieu ames e non fos amatz!».
(Acto III. Cuadro 6)

JAUFRE
«D'aquest amor suy cossiros
Vellan e pueys somphan dormen,
Quar lai ay joy meravelhos,
Per qu'ieu la jau jauzitz jauzen...»
(Acto IV. Cuadro 8)

Hay diversas razones que justifican el uso de los poemas de Rudel en el libreto. En primer lugar, la presencia de los poemas en occitano acentúa la atmósfera arcaica y medieval en la obra, creando una sensación de distanciamiento temporal y local. Pero, además, el uso de los poemas en occitano ayuda a reforzar la configuración del personaje de Jaufre en dos sentidos, como trovador (es decir, poeta y músico) y como caballero medieval, ya que este tipo de poesía actuaba como una distinción social en aquellos que la practicaban. Por otra parte, respecto al personaje de Clémence, como veremos, la sonoridad del occitano actúa como un catalizador de su nostalgia por la tierra y la infancia perdida. El poema le recuerda su infancia doblemente, no solo por su contenido sino por la sonoridad del idioma.

7.4. El personaje de Clémence

Mientras que la imagen del personaje principal de la leyenda no crea serias dudas, el prototipo de la heroína, la Condesa de Trípoli, por el contrario, suscita controversia entre los estudiosos, tanto en lo que se refiere a su identidad (algunos investigadores creen que era Hodierna, esposa de Raimundo II de Trípoli, mientras que otros sostienen que era una hija del conde, Melisenda de Trípoli) como al posible enamoramiento por parte de Rudel. Como señala Lambright: «No hay pruebas de que alguna vez haya ido a Trípoli, conocido a la condesa o muerto y haya sido enterrado allí. Tenemos alguna información biográfica sobre la condesa de Trípoli, Hodierna de Jerusalén. Su marido era el conde Raimundo II de Trípoli, que tenía fama de celoso y la mantenía en un estado de reclusión. Esto puede haber llevado a historias de la virtud de la condesa que inspiraron a Jaufre» (Lambright, 2008, p. 59).

No es extraño, pues en las *Vidas* (narraciones biográficas de la vida de los trovadores) se mezclan los elementos reales con una metaforización extrema en la que la realidad queda moldeada por las expectativas poéticas derivadas de las retóricas

poéticas dominantes. La verosimilitud de la resurrección del trovador en manos de la condesa es, obviamente, mínima y esos datos fantásticos proceden claramente de la inspiración literaria y remiten directamente al *roman* francés de *Tristán e Iseo*, una historia que era de sobra conocida y muy influyente en la Edad Media en la que el protagonista muere en los brazos de su amada y luego ella muere también.

7.5. Temas de la obra

A la hora de abordar los núcleos temáticos de *L'amour de loin* hay que tener en cuenta que se trata de una obra con un argumento muy escueto en el que ocurren muy pocos sucesos. El libreto de esta ópera se ciñe a unos mínimos hechos fundamentales e, igualmente, a unos temas y emociones fundamentales. Podríamos enumerar estos temas: el amor de lejos, el contraste entre Oriente y Occidente (y junto a él, de manera lateral, las cruzadas), la nostalgia, el poder de la palabra, el sueño y la muerte. Estos temas no aparecen desligados sino profundamente imbricados y entrelazados. Trataremos de mostrar la especificidad de cada uno y sus relaciones.

7.5.1. El amor de lejos

El tema fundamental de la obra, y el que da título a la misma es el *amor lejano* o *amor distante*. Es un tema vinculado estrechamente a la figura de Jaufré Rudel, ya que tres de sus seis poemas tratan de este tema, especialmente *Lanqand li jorn son lonc en mai*. Aunque debemos aclarar que este tema no era solo propio de Rudel, sino que se trataba de un tópico literario ampliamente difundido por la cultura medieval europea. Al igual que otros elementos del amor cortés, el tópico del *amor lejano* se puede rastrear en las *Heroidas* de Ovidio o *El collar de la paloma* del cordobés Ibn Hazm, también en San Agustín o en otros trovadores como Rimbaut d'Aurenga o Marcabré, Jean Renart (*Lai de l'ombre*) o Bocaccio, Heine, Carducci o Edmon Rostand (*La Princesse lointaine*, 1895) (Hautsalo, 2008, p. 31). Pero de entre todas las leyendas o historias en torno al amor lejano, cabe destacar la historia de Tristán e Iseo, por la importancia que tuvo en la Edad Media: su iconografía es abundante y aparece repetida en miniaturas y objetos valiosos (tapices, cofres, copas, cerámicas, frescos, etc.), así como en multitud de textos literarios, hasta tal punto que se «convierte en *pro-récit* por antonomasia; y, por su trascendencia, en el arquetipo mítico de la concepción amorosa occidental.» (Carmona Fernández, 2013, p. 45). Más tarde esta leyenda encontraría un lugar destacado en la ópera romántica, especialmente en el *Tristán e Isolda* de Wagner que, como sabemos, influyó de manera decisiva en la formación emocional de la propia Kaija Saariaho. Las coincidencias entre la figura de Tristán y la de Jaufré son varias: ambos son trovadores, músicos y poetas, ambos se dirigen a damas (casada en el caso

de Tristán, aunque en el libreto de Maalouf no ocurre así), ambos emprenden una travesía marítima que les causará la muerte (aunque los detalles argumentales difieren de una obra a otra).

La idea del amor lejano nos puede parecer hoy completamente extraña, pero si nos detenemos a considerar las condiciones en que se relacionaban hombres y mujeres hasta no hace mucho, hemos de admitir que en muchísimos casos el amor no surgía de una relación, por otra parte imposible porque lo prohibían las convenciones sociales, sino de un instante fugaz, que podía condensarse en una mirada, en una voz, en un retrato, en una conversación, etc. Ahondar en esa práctica social y rastrear su presencia en la historia, la cultura, la literatura o la ópera sería una labor titánica. Queden, como botones de muestra significativos, los casos que encontramos en *La flauta mágica*, de Mozart (Tamino se enamora de Pamina por una imagen enviada por la Reina de la Noche) o *Don Carlos*, de Verdi (Elisabeth se enamora de un cuadro del príncipe Carlos) o el amor de don Quijote por Dulcinea, a la que nunca había visto, que compendia toda la retórica del amor caballeresco.

En el libreto de Maalouf este es, evidentemente, el argumento central, hasta el punto de convertirse en título. Ya desde el principio de la obra hay una contraposición entre el amor lejano y lo que podríamos llamar «amor cercano», referido a la anterior vida amorosa-erótica de Jaufré. Jaufré reconoce ese amor, pero renuncia a él definitivamente:

Tal vez era feliz, compañeros, sí, tal vez
pero de todas las noches de mi juventud
no me queda nada,
de todo lo que he bebido sólo me queda
una inmensa sed,
de todos los abrazos sólo me quedan
dos brazos maltrechos.
Ese Jaufré que han oído berrear
en las tabernas
ya no lo oirán más.
Ese Jaufré que cada noche pesaba su cuerpo sobre
la báscula de un cuerpo de mujer,
ya no lo verán más... (29)

La renuncia de Jaufré a ese amor cercano no se hace para elegir la retirada del amor o la castidad sino en favor de un «amor lejano»:

LOS COMPAÑEROS:

¡Así que ya no quieres volver a tener a una mujer en tus brazos!

JAUFRE:

La mujer que deseo está lejos, tan lejos, que mis brazos nunca la estrecharán.

LOS COMPAÑEROS (*burlones*):

¿Y dónde está esa mujer?

JAUFRÉ (*pensativo, ausente*):

Está lejos, lejos, lejos. ... (29-30)

Pero ese «amor lejano» es, paradójicamente, el más cercano porque ya está en su cabeza. Jaufré ha sustituido la experiencia real por la retórica amorosa trovadoresca, en la que la dama se convierte en la «mujer ideal». Por eso es capaz de describirla aunque no la haya visto: «Es graciosa y modesta y virtuosa y dulce, / valerosa y tímida, resistente y frágil, / princesa con corazón de campesina, campesina / con corazón de princesa, / con su voz ardiente cantará mis canciones...» (31). Los compañeros le dicen que «no existe» (32) pero se equivocan doblemente: por un lado porque esa mujer existe en el anhelo de Jaufré, pero además porque existe en la realidad, es Condesa de Trípoli, como anuncia el Peregrino, que hace su entrada en escena:

EL PEREGRINO (*sin prisas*):

Tal vez sea cierto que no existe pero tal vez sea cierto que existe.

Un día, en ultramar, vi pasar a una dama...

(*Jaufré y el coro se vuelven hacia él y se quedan pendientes de sus labios mientras reanuda tranquilamente su relato.*)

Era en Trípoli, cerca de la Ciudadela. La dama iba por la calle camino de la iglesia y, de pronto, no había más que ella...

Las conversaciones cesaron, las miradas fueron volando hacia ella como mariposas de alas pulverulentas que acaban de divisar la luz.

Caminaba sin mirar a nadie, arrastrando los ojos ante sí, mientras por detrás, su falda se arrastraba por el suelo.

Hermosa sin la arrogancia de la hermosura, noble sin la arrogancia de la nobleza, piadosa sin la arrogancia de la piedad. (35)¹⁰

¹⁰ La descripción de la dama hecha por el Peregrino (una muchacha que atraviesa la calle camino de la iglesia y enamora a cuantos la ven) es asimismo un tópico literario medieval con una amplia presencia en la literatura. Al leerla es inevitable recordar el encuentro de Dante con Beatriz en Florencia, pero este tópico ya se hallaba en la literatura desde mucho antes, como podemos observar en la descripción de doña Endrina en el *Libro de Buen Amor*:

¡Ay Dios, cuán hermosa viene doña Endrina por la plaza!

¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garza!

¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, que buenandanza!

Con saetas de amor hiere cuando los sus ojos alza. (Hita, 1982, p. 113)

O, en un plano similar, muchos siglos más tarde, la visión de Ángela Vicario por Bayardo San Román en *Crónica de una muerte anunciada*:

Nunca se estableció muy bien cómo se conocieron. La propietaria de la pensión de hombres solos donde vivía Bayardo San Román, contaba que éste estaba haciendo la siesta en un mecedor de la sala, a fines de setiembre, cuando Ángela Vicario y su madre, atravesaron la plaza con dos canastas de flores artificiales. Bayardo San Román despertó a medias, vio las dos mujeres vestidas de negro inclemente que parecían los únicos seres vivos en el marasmo de las dos de la tarde, y preguntó quién era la joven. La propietaria le contestó que era la hija menor de la mujer que la acompañaba y que se llamaba Ángela Vicario.

Jaufré tiene en su imaginación a su amada, a la que presta una identidad dotándola de una imagen, un carácter, etc. Le hace preguntas al Peregrino sobre cómo es, pero se trata de preguntas retóricas que contesta él mismo («Sus ojos tienen el color del mar cuando el sol acaba de levantarse y vemos cómo las tinieblas se alejan hacia poniente...»), «Sus cabellos son tan negros y sedosos que de noche no se les puede ver, sólo se les oye como un rumor de hojas...», «Y sus manos, sus manos suaves, se deslizan como el agua clara. / Yo las recojo entre mis palmas abiertas y me inclino sobre ellas / como sobre una fuente para beber con los ojos cerrados.», «Y sus labios son otro fresco hontanar / que sonrío y musita las palabras que reconfortan / y que se ofrece al amante sediento... / Y su corpiño...» (37-41), ensimismado hasta tal punto en su divagación que se olvida de la presencia de los otros y sigue hablando sin notar la marcha del Peregrino.

7.5.2. El poder de la palabra (poética).

El tema del «amor lejano» está vinculado desde el comienzo de la obra al poder de la palabra (poética y musical, o poética en tanto que musical). Las acotaciones del primer acto nos dicen que Jaufré «Está componiendo una canción. Afiña las palabras, las notas» (19). Al mismo tiempo, la primera intervención del personaje muestra una contradicción entre las palabras y la propia vida: las palabras son verdaderas en la

Bayardo San Tomás las siguió con la mirada hasta el otro extremo de la plaza.

Tiene el nombre bien puesto- dijo. Luego recostó la cabeza en el espaldar del mecedor, y volvió a cerrar los ojos.

— Cuando despierte —dijo—, recuérdame que me voy a casar con ella. (García Márquez, 1996, pp. 34-35)

Una variante extremadamente romántica de esta temática la encontramos en la leyenda *El rayo de luna*, de Gustavo Adolfo Bécquer, en la que el joven caballero y poeta Manrique ve a una mujer que se dirige al monasterio de los templarios y la sigue para hablar con ella pero no consigue alcanzarla. Se enamora obsesivamente de ella y la persigue varias noches hasta que descubre que en realidad no era una mujer sino un rayo de luna entrevisto en el bosque durante la noche al que prestaba voz el viento. Al igual que el Manrique de Bécquer, Jaufré tiene en su imaginación a su amada, a la que presta una identidad dotándola de una imagen, un carácter, etc. Le hace preguntas al Peregrino sobre cómo es, pero se trata de preguntas retóricas que contesta él mismo.

Y por último, un contrapunto dramático a esta idea del amor aparece en *La historia de amor del siglo*, de la finlandesa Marta Tikkanen, uno de los más desgarradores poemarios sobre la dureza de las relaciones de pareja. A lo largo de todo el libro, y especialmente en el poema que le da título, se desmitifica este amor masculino narcisista y egocéntrico que solo se alimenta de sí mismo:

TE QUIERO tan desmedidamente / dijiste / nadie ha podido amar nunca como yo / He construido una pirámide con mi amor / dijiste / te he colocado sobre un pedestal / muy por encima de las nubes / Ésta es la historia de amor del siglo / dijiste / existirá / para siempre / será admirada durante toda la eternidad / dijiste / A mí me fue difícil dormir / las primeras setecientas treinta noches / después de haber comprendido / lo desmedidamente que tú amas / tu amor. (Tikkanen, 1989, p. 85)

medida en que muestran un anhelo, pero falsas en la medida en que hablan de una realidad vivida: ««He aprendido a hablar de la felicidad, nunca he aprendido a ser feliz» (19). Pero sobre todo son contradictorias porque a diferencia de la otra música, la encarnada por el ruiseñor, Jaufré piensa que sus palabras no tienen ningún efecto, no «llaman» a otro y se mueven en círculo en torno a sí mismas: «He visto al ruiseñor en la rama, sus palabras llamaban a su compañera. / Mis propias palabras sólo llaman a otras palabras, mis versos a otros versos» (21).

Sin embargo, Jaufré se equivoca totalmente, pues el poder de la palabra (poética/musical) atraviesa toda la obra imponiendo su dominio. Es el poder de la palabra para autoconvencerse (Jaufré se enamora de su propia retórica amatoria trovadoresca), para enamorar (las palabras del Peregrino sobre Clémence provocarán el enamoramiento de Jaufré y, posteriormente, las palabras de Jaufré, repetidas por el Peregrino, serán las que enamoren a Clémence), el poder de la palabra para provocar la evocación y la nostalgia (los poemas en occitano remueven todo el mundo sentimental que yacía en el interior de Clémence) y, finalmente, el poder de la palabra para provocar la identificación (Clémence se rinde al amor cuando hace suyas las palabras de Jaufré, repitiendo su canción)¹¹. Por eso Jaufré nos dice: «Estoy buscando una palabra...» (25).

La contradicción entre la retórica amorosa trovadoresca, que vive en las palabras y crea su propio mundo poético, y la realidad vital de los personajes provocará una tensión dramática que recorre toda la obra. La retórica trovadoresca convierte a Jaufré en «amante», algo que él asume completamente desde el principio, pero el caso de Clémence, a la que corresponde el papel de la «amada», es más contradictorio. En primer lugar porque Clémence, cuya procedencia es occidental, vive en Trípoli abandonada al sentimiento de nostalgia. Frente a los anhelos del Peregrino por conocer Oriente («pero debía partir hacia ultramar para ver con mis propios ojos / las rarezas que contiene Oriente») Clémence le devuelve una visión completamente opuesta:

¹¹ La cuestión admitiría una deriva psicoanalítica amplísima que no estamos en disposición de llevar a cabo. El lector interesado puede consultar Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, Editorial Siglo XXI, 1999, especialmente el capítulo «El amor cortés, o la mujer como Cosa» (217-237), o el seminario de Jacques Lacan *La ética del psicoanálisis (1959-60)*, Paidós, Buenos Aires, 2015. Ver también Reeder, Matthew, «"The Mirror of Your Words": Desire and Identity in Saariaho's and Maalouf's *L'amour de loin*», *Re-Search*, University of Illinois, vol. 6, April, 2019, págs. 45-59 (disponible en internet: <https://ugresearchjournals.illinois.edu/index.php/ujlc/article/view/584/526>, consultado el 1 de agosto de 2021). E igualmente García Neira, Noelia y Morera, Valeria Karin (2020). «El amor cortés y lo femenino». XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, página web: <https://www.aacademica.org/000-007/455> (consultado el 30 de julio de 2021). Ver también el análisis desde la perspectiva freudiana que nos ofrece Oskala, Anni: «Dreams about Music, Music about Dreams», en el volumen *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues* (Howell, et al., 2011, pp.41-60)..

«Tanta gente sueña con llegar hasta Oriente, / y yo sueño con irme. / Tenía cinco años cuando dejé Toulouse, / y después, nunca encontré consuelo. / Cada barco que atraca me recuerda mi propio exilio. / Cada barco que se aleja me produce la sensación de que fui abandonada». Vive recordando permanentemente su niñez y sufriendo por la pérdida, que es mostrada en uno de los pasajes más bellos de la obra no como recuerdo de lo que Clémence dejó sino como dolor por no ser recordada. No se trata de que el mundo de su infancia haya desaparecido, sino de que es ella la que ha desaparecido de ese mundo que tal vez ni siquiera la recuerda. El pasaje es tan hermoso que nos obliga a reproducirlo por entero:

¿Qué este país es mío? Tal vez. Mas yo suya no soy.

Tengo los pies en los prados de aquí, pero mis pensamientos brincan en praderas lejanas.

Uno y otro soñamos con ultramar, pero el vuestro está aquí, Peregrino, y el mío, allá.

Mi ultramar particular está junto a Toulouse, donde resuenan siempre las voces de mi madre y mis risas de niña.

Recuerdo todavía haber corrido descalza por un camino de piedra persiguiendo a un gato.

El gato era joven, tal vez siga con vida y se acuerde de mí.

No, debe de estar muerto, o bien me habrá olvidado, como me han olvidado las piedras del camino.

Todavía me acuerdo de mi infancia, pero nada en el mundo de mi infancia se acuerda de mí.

El país en el que he nacido respira todavía en mí, mas para él estoy muerta.

¡Qué feliz sería si tan siquiera una tapia, o un árbol, me recordara! (53)¹²

El profundo sentimiento de nostalgia de Clémence, su necesidad de ser recordada, es un terreno abonado para que las palabras del Peregrino consigan su objeti-

12 Como hemos señalado con anterioridad, del mismo modo que Saariaho se identificaba con el trovador, también la figura de Clémence refleja una de las caras de la personalidad de la autora, en este caso, la nostalgia por la tierra de origen: «El tema de la distancia y el desplazamiento también es importante. Separada por elección de su Finlandia natal desde finales de los 20, Saariaho ha pasado su vida adulta como una forastera cultural. En la ópera, la condesa habla con nostalgia de su tierra natal, un anhelo con el que Saariaho se identifica. También se identifica con Jaufré en su búsqueda de un ideal femenino, combinado con un ideal artístico en la ópera. Debe dejar su tierra natal y cruzar el mar para alcanzar lo que desea. Saariaho se fue de Finlandia por la misma razón, en busca de oportunidades musicales y un clima artístico no disponible en Finlandia. En consecuencia, el desplazamiento cultural es un tema complejo para Saariaho: tanto el deseo de dejar el hogar por un ideal como el anhelo de regresar a la tierra natal de uno son temas con los que se identifica fácilmente» (Lambright, 2008, p. 5).

La nostalgia de Clémence, su condición de trasterrada encuentra igualmente la identificación en el autor del libreto, Amin Maalouf, como hemos ido señalando: «Sea por su propio carácter de exilado o trasterado, [...] sea por la influencia de estos otros escritores e intelectuales del siglo XX, que conocieron también el exilio y constituyeron amplio movimiento de renovación literaria que recibió precisamente el nombre de .Mahyar. (Emigración), Maalouf se ocupa siempre de estos personajes que se hallan a caballo de dos culturas o, más bien, de las dos orillas del Mediterráneo» (Abumalham, 2009, p. 18).

vo: «Un hombre piensa en vos». Clemence, sacudida por esa frase, solo necesita una nueva palabra, un nombre propio: «¿Cuál es su nombre?», que el Peregrino le proporciona, uniendo el valor de ese nombre a su condición social de caballero: «Lo llaman Jaufré Rudel. También es príncipe de Blaye». Pero el ansia de Clémence necesita una confirmación: «¿Y qué dice ese trovador?»; y obtiene una respuesta clarísima en cuanto a la condición trovadoresca del amor de Jaufré: «Lo que dicen todos los poetas, que sois hermosa y que os ama», «Nada os obliga a amarle, condesa. / Pero no podéis impedir que él os ame de lejos» (55-61).

El impacto emocional se completa de nuevo mediante el poder de la palabra, pues el Peregrino le canta a Clémence los versos que Jaufré había compuesto para ella sin conocerla. Son, como sabemos, una transcripción de *Lanquan li jorn son lonc en mai*. Clémence queda atrapada en esos versos, de tal modo que cuando se marcha el Peregrino sigue cantándolos, solo que esta vez en occitano. En este momento, la nostalgia melancólica que dominaba por completo a Clémence, se transforma en angustia, en ansia, en espera, pues «*L'amour de loin* es la historia de la espera, de la esperanza: Jaufré quiere alcanzar un ideal del que lo espera todo; Clémence espera una señal del país donde ha quedado su corazón; sin conocer sus verdaderos rostros, los amantes esperan las noticias que les trae el Peregrino. Porque esperan, sufren: Jaufré es cada vez más impaciente, consumido por deseos contradictorios; Clémence dice no esperar nada, pero su vida pende de las canciones del poeta que le llegan» (Mao-Takacs, 2013b, p. 37). Su propio canto levanta en ella la contradicción que anotábamos entre la retórica trovadoresca y el amor real. Las palabras del Peregrino han obrado el milagro. Jaufré vive atrapado en su retórica y por eso se declara amante, Clémence lo sabe, sabe que el amor de Rudel se sustenta en esa retórica: «Si ese trovador me conociera, ¿cantaría con tanto fervor? / ¿Me cantaría si pudiera sondear mi alma?». Pero a pesar de eso se deja enamorar, se deja atrapar, permite que esas palabras se conviertan en su retrato, en un espejo en el que mirarse, pues ella también está atrapada como «dama» por esa misma retórica amorosa trovadoresca: «Trovador, solo soy hermosa / en el espejo de tus palabras». Por eso el Peregrino, más tarde, en un nuevo encuentro con Jaufré, será taxativo sobre esta cuestión. El trovador le pregunta qué es lo que sabe Clémence y el Peregrino contesta: «Sabe todo lo que debía saber. Que eres poeta y que celebras su hermosura en tus canciones». Y más tarde: «Sí, ahora sabe tu nombre, y que eres príncipe y trovador».

Ahora ya las cartas están sobre la mesa. Se abre la posibilidad de convertir el «amor lejano» en «amor cercano», ya no se trata para Jaufré de amar a «la dama» sino a «una dama en particular», con un nombre propio que Jaufré recibe de labios del Peregrino: «Clemencia, se llama Clemencia».

7.5.3. El mar: el viaje, la vida y la muerte

La contradicción entre «amor lejano» y «amor cercano» está presente en la obra desde el principio, como veíamos. Por un lado existía un amor cercano que podríamos identificar con los excesos amoratorios de Jaufré, vinculados a la diversión y la fiesta, al vino y el goce de los placeres¹³. Jaufré renuncia a este amor por un «amor lejano», que lo es porque vive al otro lado del mar y ni siquiera lo conoce. Pero, paradójicamente, por eso mismo es también un «amor cercano», porque vive en el interior de sí mismo. Con las embajadas del Peregrino se abre la posibilidad de convertir ese amor lejano que siente por una dama ideal en un amor cercano real: ello implica el viaje de Jaufré hasta Trípoli, y con él la presencia de dos elementos fundamentales en la obra: el mar y la muerte.

El mar ha sido a la vez el signo de la distancia y el camino que permitía abolir esa distancia, como se ha visto en los sucesivos viajes del Peregrino, y para Jaufré, la empresa de cruzarlo se convierte en una promesa de vida: «Al final del viaje empezará mi vida». El viaje será muy accidentado, física y emocionalmente. Con el mar muy picado Jaufré ve a Clémence en un sueño: la dama aparece y canta sus canciones. Posiblemente sea este el momento dramático más intenso de la obra ¹⁴. Por un lado, porque «durante el sueño de Jaufré, se superponen dos temporalidades: la del presente (el viaje) y la del sueño -que se hace perceptible por el uso del francés y el occitano: oímos a la vez el relato del sueño y vemos este sueño, mientras seguimos el movimiento de la nave que lleva a Jaufré a su dama» (Mao-Takacs, 2013b, p. 37)¹⁵; y por otro, porque el sueño de Jaufré supone la materialización de otro sueño que viaja, que circula entre

13 Hay que decir que, lejos de la retórica poética que domina la concepción del «amor lejano», en este «amor cercano» Jaufré se comporta como un perfecto señor de la época. Aquí no se relaciona con una dama de su rango social sino que el disfrute viene proporcionado por el contacto con sus siervas y de ahí el carácter plebeyo de esos placeres, ya que para un señor medieval sus vasallas solo pueden ser fuente de disfrute sexual. La condición señorial de Jaufré, que pertenece a un estamento superior al de las mujeres con las que goza, pero también más elevado que el de sus compañeros (que no dejan de ser inferiores a él), aparece marcada de muchas maneras en la obra, especialmente por la música, como nos recuerda Hautsalo, a propósito del contraste entre la música propia de Rudel y la tarantela usada por el coro de los compañeros: «La tarantela también puede examinarse desde una perspectiva más amplia, en la que puede decirse que los temas de la danza son paralelos a las diferentes clases sociales. [...] Asimismo, en *L'amour de loin* la tarantela -que tiene su origen en la música folclórica- puede considerarse una distinción entre Jaufré y sus amigos: Jaufré es el señor de la casa, pero sus amigos, a pesar de su amistad, tienen un estatus social inferior. Esta jerarquía se comunica, sobre todo, a través de la música: la tarantela popular pertenece a los subordinados, y contrasta con la música del propio Jaufré, que sigue las convenciones de la música trovadoresca en su carácter bien desarroollado y refinado» (Hautsalo, 2011, p. 115).

14 Se ha señalado el acto IV (en el que se representa el viaje por mar de Jaufré) como el más intenso y el clímax de la obra y se ha vinculado este episodio con el *Tristan e Isolda* de Wagner en el que el héroe wagneriano moribundo llega en su barca hasta las costas de Irlanda y en medio de la tormenta Tristán e Isolda toman la poción amorosa que finalmente les proporcionará la muerte deseada (Hautsalo, 2008, p. 174).

15 Como señalábamos, Kaija Saariaho pensó en utilizar una proyección de vídeo durante este pasaje de la obra (Hautsalo, 2011, p. 110)

los personajes, un sueño en el que se condensan todos los sueños que recorren la obra: el del trovador que sueña con la dama, el de Clémence, que ha sustituido al sueño de abandonar Oriente por el anhelo de ser amada por Jaufré, el de Peregrino que soñaba con conocer Tierra Santa y se convierte en el mensajero de los sueños de los demás.

Pero el sueño se desvanece, Clémence desaparece enseguida, es inalcanzable, solo tiene realidad en su sueño. Cuando se ve obligado a enfrentarse a la realidad Jaufré sufre un alboroto de sus emociones, dudas y temores:

Tengo miedo, Peregrino, tengo miedo.

Eres la voz de la razón, pero el miedo no escucha a la voz de la razón.

Tengo miedo de no encontrarla y tengo miedo de encontrarla.

Tengo miedo de desaparecer en el mar antes de haber llegado a Trípoli y tengo miedo de llegar a Trípoli,

Tengo miedo de morir, Peregrino, y tengo miedo de vivir, ¿comprendes? (109)

A partir de ese momento se desarrolla en el interior de Jaufré una tormenta emocional que se mezcla con una verdadera tormenta real que se ha desatado en el mar: «*Amanece, pero el mar está cada vez más agitado. Jaufré está agarrado a la borda, lívido.*» (111). Y Jaufré se desploma: «Debería ser el hombre más feliz del mundo / y soy el más desesperado...» (111). Las inclemencias del viaje junto a la angustia emocional terminarán por provocar un padecimiento que debilita a Jaufré, al que las acotaciones del comienzo del acto mostraban como «*rebosante de vida*»: «*El mar parece cada vez más agitado. El cielo está tormentoso. Jaufré vacila. El Peregrino le sostiene y le ayuda a tumbarse*» (117). Así llega a Trípoli, agonizante. El infortunio será glosado de manera palmaria por el Coro de los Compañeros: «Maldito sea el amor / cuando nos hace despreciar la existencia. / Maldito sea el amor / cuando traiciona la vida y se hace aliado de la muerte.» (135).

El encuentro de Jaufré con Clémence, a la que avisa el Peregrino reunifica el amor lejano con el amor cercano: «Mi amor, que estaba lejos, está ahora cerca de mí, mi cuerpo está en sus brazos y respiro el más dulce de los aromas» (139). Pero Jaufré se había equivocado, solo se trata de la agonía del poeta moribundo en brazos de su amada, el amor realizado no lleva a la vida ni a una poesía superior sino a la muerte, como le aclara el Peregrino: «Pero si la muerte no estuviera tan cerca, Jaufré, la mujer que amas no estaría ahora a tu lado, abrazándote. / El aire que respiras no estaría impregnado de su aroma, / y ella no te habría dicho 'te amo, Jaufré'» (141). Ahí radica la auténtica tragedia de Jaufré: el amor lejano no era real sino retórico, el amor cercano es real, pero no es la vida sino que solo puede ser un goce sórdido (al que el trovador había renunciado) o la muerte. Esta contradicción trágica arrastra a todos los personajes, especialmente al Peregrino, quizás el personaje más original de la obra. Evidentemente, el Peregrino es un personaje fronterizo, alguien que se mueve permanentemente entre dos mundos, Oriente y Occidente. Por ello puede asumir las funciones de

un intermediario, de mensajero del amor que, mediante el poder de la palabra pone en contacto a los dos amantes, haciendo que se deseen aun sin conocerse¹⁶. Pero la muerte de Jaufré le hace comprender la malaventura de su función en el drama: no es solo un mensajero del amor, sino de la muerte: «Y a mí, Señor. ¿por qué me has escogido para esta tarea? / De una orilla a otra, de una confidencia a otra, / creía tejer los hilos blancos de un vestido de novia; / ¡sin saberlo, tejía una mortaja! (152-153).¹⁷

El poder de la palabra poética residía en el poder de crear (Jaufré) y transmitir (el Peregrino) el «amor de lejos», pero esta expresión adquiere de pronto una nueva significación trágica que será revelada por Clémence en el planto que cierra la obra. La lejanía ya no expresa la distancia entre Oriente y Occidente, la distancia entre el anhelo espiritual y el deseo carnal o el síntoma de la lucha interior y la esperanza de cada uno de los amantes (amar a la dama o ser amado por el trovador). El verdadero, el auténtico significado del «amor de lejos» se pone de manifiesto con la muerte de Rudel, pues esa muerte coloca al poeta en un lugar verdaderamente inalcanzable, en una pavorosa lejanía imposible de acercar. Puede haber un camino (el mar) que lleve desde la vida a la muerte, pero no hay ninguno que lleve desde la muerte a la vida

Mi oración se eleva hacia ti, que estás ahora tan lejos de mí,
hacia ti que estás tan lejos.
¡Perdóname por haber dudado de tu amor!
¡Perdóname por haber dudado de ti!
Tú que diste tu vida por mí
perdóname por haber dudado de tu amor,
perdóname por haber permanecido tan lejana.
Ahora eres tú quien está lejos;
¿estás ahí todavía para escuchar mi oración?
Ahora eres tú quien está lejos,
ahora eres tú el amor de lejos.
Señor, Señor, tú eres el amor,
tú eres el amor de lejos... (155)

¹⁶ La ambigüedad del personaje del Peregrino abre la puerta a todo tipo de posibilidades interpretativas. Así, en un caso curioso, incluso se puede pensar, como lo hizo Peter Sellars, que por debajo del argumento superficial *L'amour de loin* escenifica una historia de amor entre los tres personajes, en la que el Peregrino estaría secretamente enamorado de la dama: «El tercer personaje, el Peregrino, es enigmático. El director Peter Sellars ha interpretado la ópera como un drama triangular en el que el Peregrino está secretamente enamorado de la Condesa Clémence» (Hautsalo, 2012: 226)

¹⁷ El Peregrino no es solo un intermediario en el sentido de que haga circular la palabra, sino que también es el barquero que conduce a Jaufré a la muerte. Esta imagen del barquero (Caronte, que en la mitología era el encargado de trasladar a los moribundos de una orilla a la otra del río Aqueronte), que tiene miles de años en la tradición cultural europea, no pudo pasar desapercibida a Maalouf a la hora de conformar la figura del Peregrino.

8. Espacio-temporalidad

El análisis de una obra operística debe atender a una enorme variedad de elementos, mucho más si se trata de una producción tan compleja como *L'amour de loin* en la que, como hemos ido tratando de señalar, conviven múltiples experiencias artísticas diferentes (el drama, la poesía, la música, la electrónica, las artes visuales y escenográficas, etc.) dando lugar a un verdadero espectáculo intermedial, un lugar estratégico de entrecruzamientos de códigos, texturas y apropiaciones, que reclaman la actividad interpretativa del espectador ante el espectáculo desde su experiencia. En las páginas anteriores nos hemos ocupado del libreto, señalando una serie de rasgos que nos parecían pertinentes. Pero un libreto no es una obra operística. Ni siquiera lo es la conjunción entre el libreto y la partitura. Una ópera solo es tal cuando es llevada a la escena, cuando en el momento de la representación se produce el encuentro vivo entre el libreto y la partitura a través de los medios artísticos encarnados por los músicos, los cantantes, el aparato escenográfico, la dirección de orquesta, etc.. Como señala Fischer-Lichte: «No existe ni antes ni más allá de la realización escénica ni después de ella, sino que [...] sólo tiene lugar en y por la realización escénica» (Fischer Lichte, 2017, p. 220).

La hibridación, en ópera, parte de la realidad previa de que la ópera es ya un género nutrido por otras artes. A ello se suma que en su actitud receptora o propiciadora de espacios de comunicación entre los medios la ópera no cesa de metamorfosearse. Su transformación permanente como género se activa al entrar en contacto con el otro, sea este físico, material o digital. Dentro del campo espectacular de la ópera, el espacio escénico funciona como soporte para la relación dinámica entre universos y materiales. Así, en la ópera contemporánea los *mass media* y las tecnologías avanzadas, como las pantallas, la imagen anticipada, cámaras en vivo, texto e imagen desplazados, transforman la experiencia receptiva en una experiencia performativa constituida por una dramaturgia visual y sonora desde la experiencia teatral entre imaginarios, signos y cuerpos.

La reflexión en torno a la escena intermedial se interesa por este tipo de preocupaciones, la interrelación espacial y temporal con el ser vivo que interactúa en la experiencia y cataliza toda la interacción simbólica, la traduce y la entrega a su espectador. El espectáculo lírico se entiende actualmente como una yuxtaposición de relaciones entre lo temporal y espacial, lo real y lo virtual, en el que las interacciones dramáticas y materiales se complementan. La experiencia sensible también tiene la ventaja de centrar la atención no solo sobre la obra o su puesta en escena sino en la operación cognitiva que funda la teatralidad. En consecuencia, lo teatral ya no aparece más como una intersección medial ni como un ensamble de cualidades estilísticas, sino como un «acto performativo» (Moindrot, 2019, p.28).

Podemos afirmar entonces que una realización escénica en la que se materializan las relaciones entre espectadores y actores constituye un *acto performativo* en tanto que *acontecimiento*: «No le corresponde el carácter de obra, sino el de acontecimiento» (Fisher-Lichte, 2017, p. 234). Atendiendo a ello, la hermenéutica teatral, en contraposición con la lectura semiótica del teatro como texto, parte del hecho de entender el arte no como lenguaje sino como experiencia en la que participan tanto los representantes como los espectadores:

Con la vista puesta en la estética de lo performativo, resultan especialmente significativos tres aspectos. En primer lugar, queda meridianamente claro que la espacialidad en las realizaciones escénicas no tiene carácter de obra sino de acontecimiento, que es fugaz y transitoria. En segundo lugar, el espectador siente su corporalidad en el espacio atmosférico de un modo muy singular. Se experimenta como un organismo vivo, está en una situación de interacción con su entorno. La atmósfera penetra en su organismo superando las fronteras corporales. Con ello el espacio performativo se define, en tercer lugar, como un espacio liminar en el que tienen lugar transformaciones y se producen modificaciones. (Fisher Lichte, 2017, p. 237)

Si el carácter intermedial de *L'amour de loin* resulta más que evidente, la necesidad de la presencia unida a la incorporación de los espectadores a la acción, debido a la atmósfera especial que se produce en la música de Saariaho (volveremos sobre ello), dotan a *L'amour de loin* de un carácter performativo, pues, como señala Juan Albarrán en *Performance y arte contemporáneo* «la *performance* se presenta como una práctica alineada con proyectos estético-políticos de carácter progresista que difumina los límites de las disciplinas moviéndose entre los territorios de las artes visuales, la música y el teatro experimentales. Su carácter transdisciplinar la convierte en un medio híbrido y difícil de definir salvo, quizás, por el factor presencia: la *performance* es un arte vivo, fundamentado sobre las experiencias obtenidas en tiempo real, y que, por ello, consigue retensionar la relación entre arte y cotidianidad» (Albarrán, 2019, p. 20).

Como decíamos arriba, los elementos que conforman una puesta en escena, tanto si es de una obra teatral y mucho más si se trata de una ópera, son muchos. Para dar cuenta de ellos con cierto orden dividiremos nuestra exposición en los cuatro apartados que señala Fischer-Lichte como constitutivos de la *performance* intermedial: *espacialidad, temporalidad, corporalidad y sonoridad* (Fischer-Lichte, 2017). Somos conscientes de que se trata de compartimentos no estancos y por ello la información que aportemos tendrá que fluir de uno a otro apartado. Hay que avisar, por otra parte, que la espacialidad y la temporalidad son en realidad condiciones para que se lleve a cabo la acción dramática, que reside propiamente en la corporalidad y la sonoridad: «Ciertamente la temporalidad no se puede subsumir —como la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad— en la categoría de materialidad de la realización escénica. En realidad es la condición de posibilidad para que esta aparezca en el espacio. Pues la materialidad de la realización escénica no viene dada sin más, como ya hemos visto, se genera en el transcurso, y con ella vuelve a desaparecer» (Fischer-Lichte, 2017, p. 263).

Son muchas las puestas en escena de *L'amour de loin*. En sus veintiún años de vida lleva diecinueve versiones distintas, con representaciones en todos los continentes. La especial configuración artística de *L'amour de loin* ha propiciado variedad de enfoques en el tratamiento espacial, escenográfico, dramático, poético y visual, siempre con la intención de recrear ambientes oníricos. Pero no son solo las relaciones que plantean la partitura y la realización en tiempo real lo que nos interesa, nosotros analizaremos las diferencias, similitudes y particularidades de tres puestas en escena de esta obra, a las que ya hemos hecho referencia.

- *L'amour de loin* con Opera Nacional Finlandesa, Helsinki, 2004 con dirección escénica de Peter Sellars.¹
- *L'amour de loin* por la compañía Nacional de ópera de México el 31 de marzo de 2019, con la puesta en escena de Mauricio García Lozano, escenografía de Jorge Ballina y la iluminación de Víctor Zapatero y Rafael Mendoza. Vestuario de Mario Marín.

¹ Peter Sellars (1957) es una celebridad de la dirección escénica en ópera contemporánea con más de cien producciones a su nombre. Cuenta en su haber la dirección de importantes estrenos operísticos como *Mathis der Maler* de Paul Hindemith, *Le Grand Macabre* de György Ligeti, *Nixon en China* y *La muerte de Klinghoffer* de John Adams, o *Doctor Atomic*, donde además demuestra su capacidad como libretista y compositor. Sellars además tiene en su haber participaciones en cine como guionista de Jean-Luc Godard en el *Rey Lear*. Como decíamos, Sellars y Saariaho han mantenido una fructífera relación personal y profesional (la relación compositor y director de escena-libretista, siempre ha sido un sistema de retroalimentación importante en la historia de la ópera). Sellars ha acompañado la dirección escénica de cuatro de las seis óperas de Saariaho, *L'amour de loin* (2000), la ópera-oratorio *La Passion de Simone* (2006), *Adriana Mater* (2006), *Only the sound Remains* (2015), y ha llevado al formato cinematográfico óperas bajo importantes sellos discográficos, en las que están incluidas las óperas *L'amour de loin* y *Only the sound Remains*.

- *L'amour de loin* de la Metropolitan ópera de New York de 2016. Dirección escénica de Robert Lepage y su compañía escénica Exmachina. Escenografía Michael Curry Scène Éthique.²

Es de rigor indicar que no conocemos presencialmente estas puestas en escena, no hemos podido asistir a estas representaciones en directo, y por lo tanto, las estudiamos de manera mediada, a través de la edición en vídeo. Somos conscientes de que con ello se pierden infinitos matices y la riqueza de percepciones es mucho menor pero, como señala Juan Albarrán, la única manera en que el estudioso de la representación puede a veces llevar a cabo su investigación es a través de una experiencia remediada.

La *performance* suele caracterizarse como una práctica efímera vinculada con el factor presencia. El artista está aquí, presente, ante nosotros, mientras ejecuta una acción. Lo que experimentamos en ese momento es la *performance*. Sin embargo, muchas de esas *performances* han pasado a la historia a través de rastros materiales: fotografías, registros de vídeo y audio, partituras, instrucciones, objetos, etc. En torno a la naturaleza de estos elementos y a su validez como vía de acceso a la *performance* —sobre la posibilidad de considerarlos *performances* en sí mismos— se han generado algunos debates teóricos. [...] [Para Philip Auslander] nuestro acceso a todos los productos culturales, incluida la *performance*, tiene lugar a través de mediaciones; no hay una experiencia real, directa, inmediata, que pueda adquirir sentido fuera de las cadenas de signos, del código, del lenguaje, que configuran nuestro mundo. (Albarrán, 2019, pp. 37-39)

8.1. El espacio teatral

Antes de abordar el análisis de la espacialidad en *L'amour de loin* conviene precisar el concepto. Para ello seguiremos las indicaciones de José Luis García Barrientos, presentes en su obra *Cómo se comenta una obra de teatro* (García Barrientos, 2012). Aunque este ensayo está dedicado, como su propio título nos indica, al análisis de obras estrictamente teatrales, consideramos que sus aportaciones son perfectamente trasladables al objeto de nuestra investigación. Atendiendo a ello y a la claridad expositiva usaremos sus categorías en las páginas que siguen.

² La colaboración entre Kaija Saariaho y Robert Lepage y Saariaho se limita al montaje de esta versión de *L'amour de loin* en 2016 en la que intervinieron el Teatro de Quebec y la Metropolitan Opera House de Nueva York. Lepage es otra figura internacional del teatro contemporáneo con su compañía multidisciplinar canadiense *Ex Machine* pensada para la renovación del teatro en el siglo XXI. Es considerado una figura representativa del teatro postdramático y del arte intermedia y transmedia. Además de trabajar como director y fundador del *Le Project Ex Machine* (1994) es director escénico, realizador y actor dramático. Entró al mundo de la ópera con *El castillo de Barba Azul* (1993) y *Erwartung* (1995), seguido posteriormente por *The Rake's progress* (2007), *El anillo del Nibelungo* (2010) o *La tempestad*, de Thomas Adés (2012), entre otros montajes.

García Barrientos habla del *espacio teatral* como «el lugar, el edificio, específico o no, de la representación teatral, del encuentro entre actores y espectadores» (García Barrientos, 2012, p. 148). Este espacio estaría dividido en dos lugares prefijados: la *escena* (el lugar donde se sitúan los representantes) y la *sala* (el lugar donde se coloca el público) (García Barrientos, 2012, p. 148). Añadamos por nuestra parte que la representación de una ópera incluye el foso para la orquesta y, en el caso de las puestas en escena de *L'amour de loin* que analizaremos, también la ubicación del coro. Entre la escena y la sala puede haber una relación de comunicación más o menos cerrada o abierta, en la que se dé una *oposición* o una *integración* (el tipo extremo de oposición sería la escena italiana y el extremo de integración lo constituiría el *happening*). Para el caso que nos ocupa (en relación con las tres puestas que estamos analizando) debemos decir que, con matices, hay una distancia completa entre la escena y la sala, un tipo de escena a la italiana en la que el espectador se enfrenta frontalmente al escenario a través de la conocida como «cuarta pared» (en el medio videográfico es la pantalla), que se abre o se cierra mediante la apertura o el cierre del telón. Aunque también es importante señalar que la sonoridad de *L'amour de loin* exige que el sonido se integre e integre a su vez a los espectadores, por lo que la espacialización sonora (de la que hablaremos más adelante) rompe o modifica esta separación entre la escena y la sala, en el sentido de una integración entre ambas mediante la creación de una atmósfera musical y dramática. Hay aquí, por tanto una combinación desequilibrada entre la visión de la obra, que es frontal y la percepción sonora, que es ambiental: el espectador no oye un sonido que viene de otro lugar sino que está inmerso en una corriente de sonido que inunda la sala.

El espacio teatral se divide en tres planos, siguiendo a García Barrientos:

- «El *espacio diegético o argumental* es el componente espacial del contenido, el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento» (García Barrientos, 2012, p. 153).
- «El *espacio escénico* es el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plasmaciones concretas en cada teatro (edificio) particular. [...] De ahí que se pueda, en rigor, identificar el espacio escénico con la escena «representante» con el espacio real, fijo o variable, que sirve de soporte al espacio ficticio del argumento en su puesta —literalmente— en escena» (García Barrientos, 2012, pp. 153-154).
- El *espacio dramático* no puede ser otra cosa, si somos consecuentes con el modelo teórico asumido, que la relación entre los espacios diegético y escénico, es decir, la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación. Se trata de una relación compleja, que se resuelve en diferentes frentes» (García Barrientos, 2012, p. 154).

8.2. El espacio argumental

Partiremos, pues, de las categorías de García Barrientos y trataremos de dar cuenta de estos espacios (argumental, escénico y dramático), comenzando por el espacio argumental, que podemos conocer tras haber leído el libreto. Este espacio puede dividirse a su vez en un espacio *único* (la tradicional unidad de lugar) o un espacio *múltiple*. Como sabemos, *L'amour de loin* se desarrolla en un espacio múltiple, ya que la historia se despliega en diferentes lugares: 1) Blaye, en Aquitania, Occidente; 2) El mar Índigo (es decir, el Mar Mediterráneo); 3) Trípoli, en Líbano, Oriente. En este tercer espacio hay que establecer una subdivisión, como veíamos, entre el jardín de Clémence y la playa a la orilla del mar Índigo.

Este espacio *múltiple* puede aparecer a lo largo de la obra como espacios *simultáneos* (varios espacios separados aparecen al mismo tiempo en escena) o *sucesivos* (las diferencias espaciales son mostradas en escena de manera sucesiva, una detrás de otra). Por lo que se refiere a *L'amour de loin*, el libreto marca en todo momento la aparición de espacios *sucesivos*, salvo en el acto IV, en la escena del sueño de Rudel en el que se le aparece Clémence.

8.2.1. La relación de los personajes con el espacio

Para analizar la manera en que el espacio argumental (el espacio en que transcurre la acción) es llevado al espacio escénico, produciendo el espacio dramático conviene no olvidar un aspecto que nos parece fundamental en esta obra. Nos referimos a la relación que dentro de la trama argumental existe entre el espacio y los personajes. En torno a este asunto nos parece oportuno hacer algunas distinciones.

1. *Espacio real/espacio imaginario*. Obviamente, la historia de *L'amour de loin* transcurre en un espacio real (Blaye, el Mediterráneo, Trípoli) pero, como decimos, por la extrema estilización y por la ausencia en la puesta en escena de rasgos identificativos concretos la realidad de ese espacio se difumina hasta el punto de dejar de ser significativa, salvo en las nociones de Occidente y Oriente, en la condición del mar y en la distancia entre estos dos espacios. Ya veíamos anteriormente cómo esos elementos fueron tratados en las diferentes puestas en escena.

2. *Personajes estáticos/itinerantes*. Como hemos ido señalando, en *L'amour de loin* encontramos un personaje itinerante por excelencia, el Peregrino, que actúa de mensajero entre Jaufré y Clémence. Lo hace en una barca que se desplaza permanentemente de un lado al otro del escenario. Los amantes, en cambio, son personajes estáticos, aunque a partir del acto IV, Jaufré emprende un camino hacia Oriente. El estatismo de los personajes es tratado en las diferentes puestas de diversa manera: en la

versión de Peter Sellars, al comienzo, tanto Jaufré como Clémence viven encerrados en sus torres, en las que se desplazan de arriba abajo, pero sin poder superar el límite horizontal: no pueden abandonar sus torres para viajar; en la versión de Lepage, el estatismo de los personajes hace que estén anclados cada uno a un extremo de la grúa, sin poder abandonarla, sin poder salir de ella; en la propuesta mexicana de Ballina el estatismo de los protagonistas, que actúa como una forma de encierro está marcado por la división de la plataforma en dos partes situadas a izquierda y derecha. Este tratamiento se acompaña con el encerramiento de los personajes mediante el uso de un telón en el proscenio que disminuye el espacio.

El estatismo de los personajes encuentra su correspondencia sonora en el estatismo musical de Kaija Saariaho. Los desarrollos armónicos lentos, las espacialidades tímbricas y electroacústicas, las modulaciones métricas de la música de Kaija Saariaho ofrecen un campo equilibrado y sereno de representación. Su «estatismo» musical pareciera inhibitorio del movimiento, una masa sonora densa y pesante ocupa un espacio y lo habita, lo construye desde la elongación temporal que modifica la percepción espacial tanto del interprete como del espectador.

3. *Espacio deseado/espacio opresivo*. Si la figura del Peregrino puede ser descrita como la de aquel personaje que carece de un espacio propio y por ello siempre está errante, viajando con su barca o se sitúa en espacios transitorios (la orilla de Blaye o la de Trípoli), Jaufré y Clémence, como decimos, sí pertenecen a un espacio determinado. Pero en ellos se da la paradoja de que ese espacio les resulta cerrado y opresivo. El estatismo físico de Jaufré y Clémence contrasta, pues, con su vida emocional interior turbulenta. De ahí que, aunque estos personajes están anclados a un espacio, en el interior de ese espacio sean personajes angustiados que no cesan de agitarse, subiendo o bajando las escaleras o moviéndose en el espacio delimitado: la escalera de caracol, un extremo de la grúa o un extremo de la pasarela móvil representan así el encierro, la inseguridad y la angustia. El anhelo de Rudel y la nostalgia de Clémence convierten a Occidente y Oriente a la vez en espacios deseados, que serán mostrados en forma de palabras (por parte de Clémence) o que incitarán al viaje, convirtiendo a Rudel en un personaje itinerante (aunque, como sabemos, ese viaje acabará en la muerte).

8.3. Características del espacio escénico.

8.3.1. La escenografía.

La *escenografía* está formada, como señala García Barrientos, por «los medios básicos del espacio dramático, que se sirve primordialmente de espacio (real, escénico) para representar espacio (ficticio, argumental).» (García Barrientos, 2012, p. 159).

La escenografía se compone fundamentalmente de *decorado*, *iluminación* y *accesorios*. A estos elementos escenográficos debemos añadir lo que García Barrientos denomina «decorado verbal» y «decorado sonoro»:

1) «Decorado verbal»: El decorado verbal está formado por los indicadores lingüísticos que orientan al espectador sobre diversas situaciones espacio-temporales en las que se desarrolla el argumento (García Barrientos, 2012, p. 146). En *L'amour de loin* podríamos señalar muchos ejemplos de decorado verbal. Los personajes de *L'amour de loin* hacen un permanente uso de palabras de lugar, empleadas como elementos de datación: «Citadelle», «Tripoli», «Tierra Santa», «Oriente», «Ultramar», etc. Muchas de estas se hacen con una entonación de habla, creando una ruptura perceptiva del sonido cantado.

Aunque todos los elementos de la puesta en escena están cargados de significado y aportan matices al sentido de la obra, hemos de decir que en la descripción de los espacios mediante el uso de la palabra afloran de manera significativa las emociones de los personajes, tan fundamentales en *L'amour de loin*, como hemos ido viendo. En este sentido, el espectador toma parte en la propuesta performativa del espacio desde la descripción textual de sus protagonistas, que expresan sus angustias o anhelos según desde donde sueñan y añoran. Se vincula al espacio a través de ellos de la misma manera que se vincula a la locación que propone el espectáculo, se sumerge anímicamente, simbólicamente en ese juego emocional que envuelve a los personajes.

En el libreto, como decíamos, hay muchas alusiones a lugares, a recuerdo de lugares, a lugares difusos y otros históricos. Por ejemplo, durante el primer y segundo acto las diferenciaciones entre Oriente y Occidente son permanentes.

Acto I

CORO DE AMIGOS DE JAUFRÉ: Jaufré, has perdido tu alegría, sin embargo las tabernas de Aquitania todavía se acuerdan de tus risas. (p. 27)

PEREGRINO: Un día en ultramar, vi pasar a una dama... Era en Trípoli, cerca de la Ciudadela. La dama iba por la calle camino de la iglesia y, de pronto no había más que ella. (p. 35)

PEREGRINO: Estábamos cerca de la Ciudadela, era el domingo de resurrección. (p. 37)

Acto II

CLEMENCIA: Ese barco que acaba de atracar, ¿sabéis de dónde viene?

PEREGRINO: Yo estaba en ese barco, noble dama, y venía justamente a la Ciudadela, a desear larga vida al conde, vuestro hermano, y también a vos misma. Hemos embarcado en Marsella.

CLEMENCIA: Y antes de Marsella, Peregrino, ¿de dónde venís?

PEREGRINO: De Blaye, en Aquitania, un pequeño burgo, no creo que lo conozcáis. (p. 49)

PEREGRINO: Debía partir hacia ultramar para ver con mis propios ojos las rarezas que contiene Oriente, Constantinopla, Babilonia, Antioquía, océanos de arena, ríos de brasas, árboles que lloran lágrimas de incienso, leones en las montañas de Anatolia y las moradas de los Titanes. Y sobre todo tenía que conocer Tierra Santa. (p. 51)

CLEMENCIA: Tanta gente sueña con llegar hasta oriente y yo sueño con irme. Tenía cinco años cuando dejé Toulouse. (p. 51)

PEREGRINO: Lo llaman Jaufré Rudel. También es Príncipe de Blaye. (p. 55)

En el tercer, cuarto y quinto acto la distancia se difumina. Se emprende el viaje, el espacio se desestabiliza por completo, igual que la psiquis de los personajes, el lugar escogido es Ultramar, es la deriva del viaje, el temor, la noche, cuando se vuelve a un lugar estable y seguro se llega a la muerte, a la inmovilidad.

Actos III, I y V

PEREGRINO: Deberías soñar algo menos con esa dama lejana, y prestar más atención a tu feudo, a las buenas gentes que te rodean. Ya no sales de tu castillo, ya sólo hablas a tu laúd. Todo el mundo te cree loco. (p78)

PEREGRINO: Sí. Ahora sabe tu nombre, y que eres príncipe y trovador.

RUDEL: ¡Clemencia, Clemencia, como el cielo es clemente! Clemencia, el mar clemente va acercarse ante mí para que pueda atravesarlo sin mojarme los pies hasta el país en donde respiras. (89)

RUDEL: ¿Me creerás, peregrino? Es la primera vez que pongo los pies en el agua. Vivo desde siempre junto al mar. (101)

RUDEL: Nunca antes había tenido ganas de embarcarme. Pero ahora al final del viaje está Trípoli. Al final del viaje está Clemencia. (103)

RUDEL: Estaba aquí, y su cuerpo y su rostro y su vestido blanco iluminaban la noche. (105)... luego se ha marchado con andares de reina, el vestido arrastrándose tras ella, como la viste por primera vez en Trípoli, aquel domingo de resurrección. (107)

CORO DE MUJERES DE TRÍPOLI: ¡Condesa mirad! ¡En el puerto, en el muelle, el barco!
¡Está aquí, está aquí! (121)

2) *Decorado corporal o gestual*: propio de los espectáculos de mimo (nos referiremos con mayor detenimiento en nuestro apartado de corporalidad).

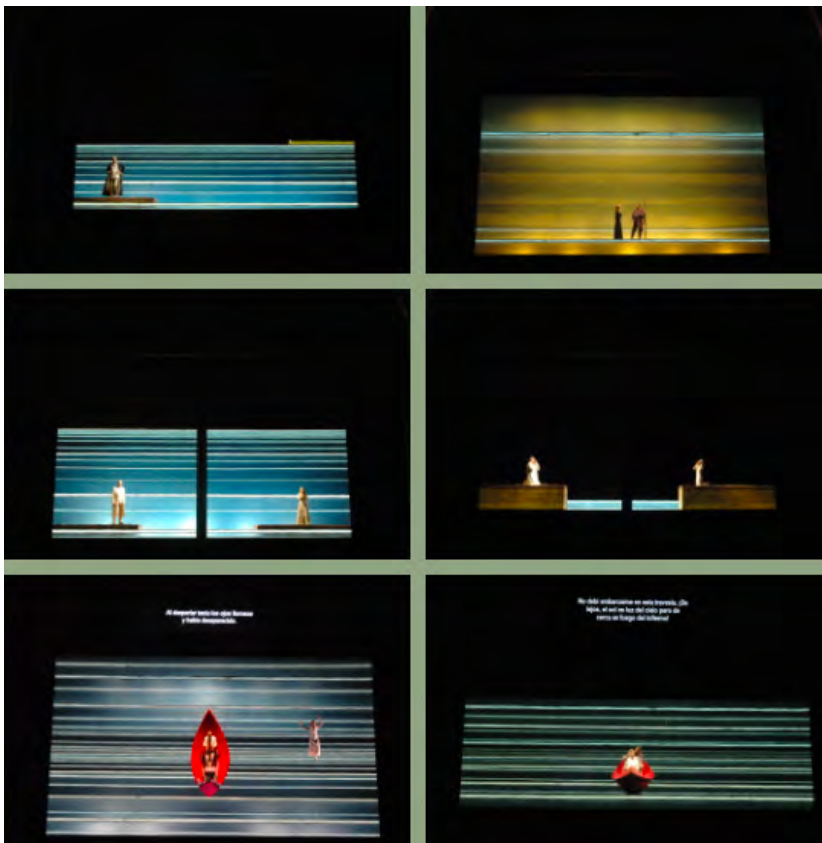
3) *Decorado sonoro*: formado por los sonidos, musicales o no. Nos ocuparemos de él con más detalle en el apartado de sonoridad, pero podemos adelantar que las especiales características de la música de Saariaho contribuyen de una manera especial a la creación de un espacio atmosférico:

[Las atmósferas] No están pensadas como algo que flota libremente, sino, justamente al contrario, como algo que proviene de las cosas, de las personas o de sus constelaciones, y que es creado por ellas. Las atmósferas no se conciben como algo objetivo, como propiedades de las cosas; sin embargo, pertenecen al orden de las cosas, son algo que pertenece a las cosas en la medida en que las cosas, por medio de sus propiedades consideradas en tanto que éxtasis- articulan las esferas de la presencia. Las atmósferas tampoco son algo subjetivo, definiciones de un estado mental, por caso. Y, sin embargo, son propias del sujeto, pertenecen a él en la medida en que son sentidas por personas en su presencia física, y en la medida en que, al mismo tiempo, este sentir es para los sujetos un físico encontrarse en el espacio. (Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, en Fisher Lichte, 2017, p.236)



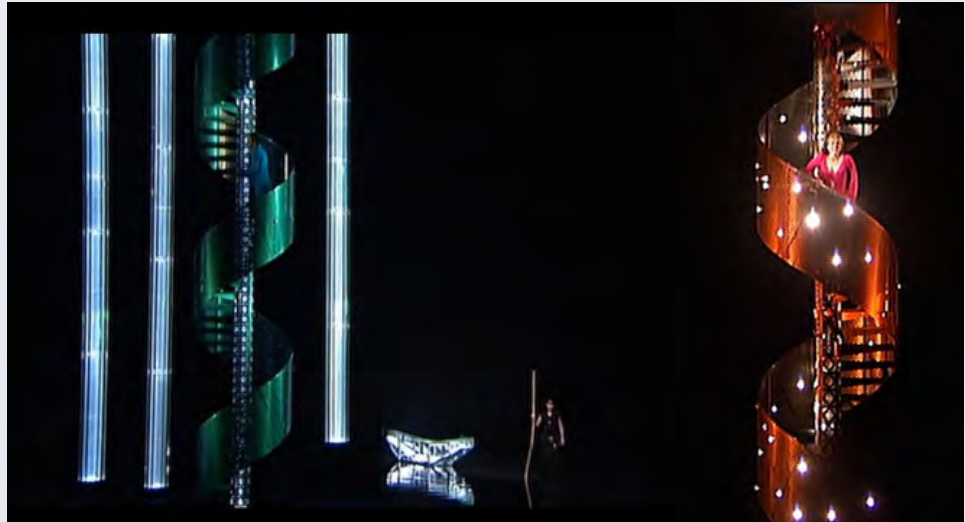
De este modo se diluye y se anula hasta cierto punto la distancia entre la escena y la sala, creando un espacio unificado por la música:

Cuando los sonidos, los ruidos o la música convierten el cuerpo del espectador oyente en su espacio de resonancia, cuando re-suenan en su caja torácica, cuando le causan dolor físico, le ponen la piel de gallina o le revuelven las tripas, el espectador oyente deja de verlos como algo externo que se adentra en sus oídos, los siente como un proceso corporal interno que a menudo desencadena una sensación «oceánica». Por medio de los sonidos, la atmósfera se adentra en el cuerpo del espectador y lo abre para ella. (Fisher Lichte, 2017, p. 242)

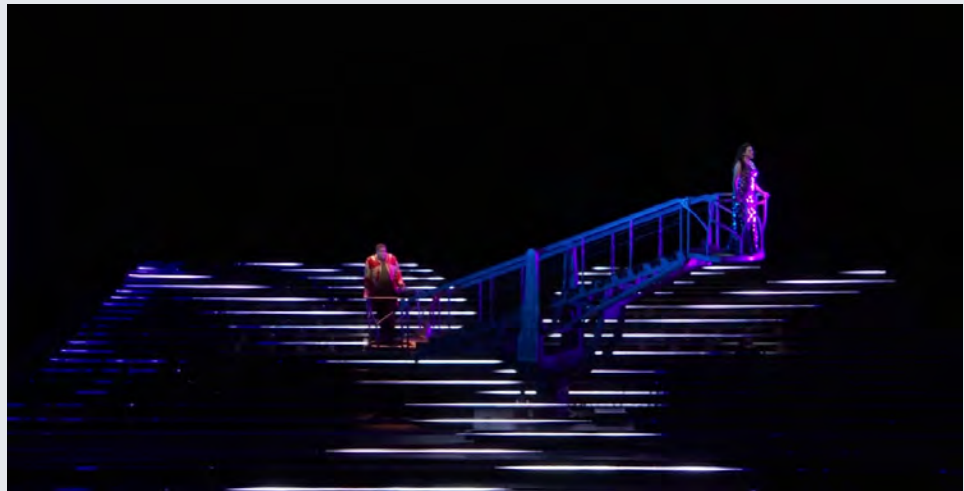


Escenografía en las tres puestas

Helsinki
Peter Sellars



Nueva York
Robert Lepage



México
Jorge Ballina



Podemos describir, de manera sucinta, la escenografía de las tres puestas en escena del siguiente modo:

Helsinki: Peter Sellars

El escenario está ocupado por dos estructuras metálicas fijas, en forma de escaleras de caracol con agujeros por donde centellea la luz. Las escaleras representan sendas torres de castillo, a derecha e izquierda del escenario (visto desde el público), en representación de Occidente (Blaye) y Oriente (Trípoli). Estas escaleras están acompañadas por algunos cilindros luminosos que giran sobre sí, como tornillos que suben y bajan desde tramoya, simulando otras torres de castillo. Estos cilindros varían su visibilidad dependiendo de la intensidad de la emoción de la obra o según el ángulo en el que se quiere mostrar al público. También sugieren una temporalidad según la luz, la emoción y el momento narrativo de la historia, o en relación con la hora y actividad del día, acompañados por la iluminación.

En el centro del escenario, entre una torre y otra, domina la oscuridad, como marca de la separación entre los dos amantes, entre Oriente y Occidente. El mar que separa a los amantes es representado por un escenario que está inundado de agua, a la manera de una inmensa balsa.

MET de Nueva York. Robert Lepage.

El escenario está ocupado por una enorme grúa-plataforma-escalera móvil. En ambos extremos de esta grúa-plataforma se sitúan Jaufré y Clémence, de manera que actúa como marca de la distancia entre ellos. En un extremo (a la izquierda visto por los espectadores) se sitúa Blaye y en el otro extremo Trípoli. El mar está representado por centenares de cintas de luz led, colocadas a diferente altura, que ondean simulando las olas sobre el tablado móvil de la MET.

México: Jorge Ballina.

El escenario es vertical. Los actores se sitúan sobre dos plataformas horizontales móviles, que se unen o se separan en el centro del escenario, las plataformas pueden también subir o bajar en el rectángulo escénico, ubicándose en nivel central o en tablas, permitiendo que los personajes emerjan o se sumerjan. La verticalidad del escenario está cerrada por tres tipos de telones o bastidores, con caída vertical ubicados en proscenio, escena, y fondo. Cada telón cuelga desde un tubo con iluminación led. Estas telas, sustentada por cuerdas, se desplazan permanentemente de arriba abajo desde tramoya usando motores eléctricos.

El escenario usa fondo, piernas y estructura móvil de telón en negro como una cámara oscura ubicada en proscenio que agranda, achica o divide la boca del escenario. La proyección de *mapping* tiene textura de pincelada (pintura) y se asemeja a las superficies de color por capas del pintor Mark Rothko. La superposición perspectiva de los telones construye efectos ópticos y de color entre los paneles, las proyecciones y las luces led, con cierres y aperturas del campo óptico por las piernas o telón de proscenio.

Como acabamos de ver, en el plano argumental la espacio-temporalidad es vivida por los personajes, especialmente por Jaufré y Clémence, de una manera intensamente contradictoria: encontramos contradicciones entre espacios opresivos y deseados, vemos personajes estáticos e itinerantes, que se mueven siempre en espacios transitorios, y sobre todo percibimos en todo momento la angustia provocada por la contradicción entre estatismo físico y turbulencia interior, que recorre toda la obra. Las tres propuestas escenográficas que estamos analizando dan diferentes respuestas a estos conflictos emocionales, y lo hacen a través de varios procedimientos: 1) la contraposición entre movimiento y estatismo; 2) la relación de unión y separación entre Occidente y Oriente; 3) la aparición o no del coro en escena; 4) la importancia dada a los elementos de tramoya y la iluminación.

1. La puesta de Sellars en Helsinki parte de una escenografía completamente estática, inamovible, con dos torres fijas, una a cada lado del escenario, representando a Occidente y Oriente, separadas por un mar mostrado como una balsa de agua. La inmovilidad de las torres marca el estatismo geográfico de los personajes, pero a la vez, su perturbación emocional es confiada enteramente a la expresividad de los intérpretes, mucho mayor que en las otras puestas. Jaufré y Clémence no paran de subir y bajar por las escaleras de caracol intentando asomarse al vacío pero sin ser capaces de abandonar su espacio, mientras muestran su angustia. La escenografía se completa con unas figuras cilíndricas iluminadas que emergen y desaparecen en el escenario. La iluminación, con colores fríos para Rudel y cálidos para Clémence actúa como un elemento intensificador de la acción dramática. El coro no parece en escena.

2. Robert Lepage realiza una propuesta en colaboración con el diseñador Michael Curry y Scène Éthique, una empresa canadiense especializada en la construcción de artefactos escenográficos. Lepage también opone dos polos (Occidente y Oriente) en medio de un espacio marítimo imaginario construido por una serie de cintas de luces led, colgadas entre dos brazos mecánicos que se mueven independientemente uno del otro. Sobre este mar de luces se ubica una enorme estructura que se transforma continuamente, pudiendo ser una pasarela o una escalera y pudiendo representar también una abertura al espacio exterior en forma de balcón. Esta estructura mecánica monumental consta de una plataforma con dos extremos, comunicados por un puente que es la misma plataforma. En el montaje de Robert Lepage el movimiento está fundamentado casi totalmente en el funcionamiento de esta estructura que acerca y aleja en los ángulos o centro de los cuadrados o rectángulos escenográficos, se desplaza por movimiento de poleas de la tramoya hacia arriba y hacia abajo, poniéndose de frente, una más alta que la otra, una suspendida y otra sobre suelo, se mueven de derecha a izquierda o viceversa, de profundidad o proscenio.

Mediante esta estructura escenográfica multifuncional, Lepage ofrece estabilidad en el emplazamiento de la acción, pero no rigidez, logra abstraer el concepto de lugar y territorio, desde la iluminación y el movimiento, una vez como escalera, otra como plataforma, otra como puente, otra como abismo de distancia. Esta estructura logra desplazamientos laterales en el escenario y mantiene a manera de balanza un equilibrio en la relación entre los protagonistas.

Las líneas de luces led que representan el mar también son móviles, se agrupan más o menos según el ritmo dramático, de apertura o cierre de la escena. Lepage, utiliza una fuerte estructura de luces led horizontales que transitan gradaciones de azul y blanco en movimiento de profundidad a proscenio, y movimiento de la plataforma de piso para simular el movimiento del mar, por momentos el efecto óptico es de un inmenso mar azul índigo en la noche iluminado por las estrellas, como lo describe Rudel, junto a las sirenas y la aparición de Clemence entre el mar en el sueño.

Conjuntamente con estos recursos Robert Lepage usa más la escena media y utiliza marionetas como objetos escenográficos que agrandan la percepción espacial del mar y del recorrido del tiempo. También instala al coro dentro de la escena, y juega a iluminarlo y oscurecerlo como seres que surgen de entre las aguas o la convención de las aguas, lograda por luces led.

3. En la puesta mexicana, la narración se hace mucho más dúctil y liviana por el movimiento permanente de las luces led y las plataformas. En esta puesta todo todo se mueve constantemente, se transforma, se reduce, se agranda, cambia el punto de la mirada de lo horizontal a lo cenital. La escenografía es narradora visual de los acontecimientos, con cambios de tono en las luces de manera anticipatoria y enfoque del cuadrado del escenario, haciendo del espacio un gran cuadrangular óptico, con disposiciones variadas de los objetos y los personajes. Esta dinámica de movimiento pareciera una serie de ventanas en pantalla, abiertas y cerradas simulando un *streaming*, o píxeles con agrandamiento del cuadro, de manera cercana al lenguaje informático. Las luces led que abren y cierran episodios marcan de manera precisa pero sutil los cambios de escena y anticipan o retardan los momentos de interioridad y de relación entre los personajes.

Asimismo los paneles de color y amplitud de las franjas de luz en los fondos de la puesta de México, parecían recrear por momentos las pinturas de Mark Rothko, acompañando la escena entre ocres, azules y amarillos, de una manera muy poética. La vista cenital de la barca en el cuarto acto también es un logro óptico deslumbrante, el rojo encendido de la embarcación sobre el mar instala al espectador en un espacio representacional deslumbrante. En cuanto al coro, no aparece en escena.

Helsinki
Peter Sellars



Nueva York
Robert Lepage



México
Jorge Ballina



A la descripción que hemos hecho (que incluye fundamentalmente el decorado y la iluminación) habría que añadir los *accesorios*, que son fundamentalmente la barca del Peregrino (que aparece en las tres puestas en escena, con un carácter estilizado en México y Nueva York y con un diseño cristalino y moderno en la puesta de Helsinki), el báculo (usado en las tres puestas) y el laúd (que solo es utilizado en la puesta en escena de la MET).



8.4. El espacio dramático en *l'amour de Ioin*

A la unión entre el *espacio argumental* y el *espacio escénico*, como decíamos, la denominamos *espacio dramático*, que es el que se da durante la puesta en escena. Para crear el espacio dramático hay que valerse de una serie de «medios» artísticos. Podría servirnos a este respecto la relación de trece signos que propuso Kowzan en su obra clásica del año 1968 *El signo y el teatro* (Kowzan, 1997). Sus aportaciones, que seguiremos de manera libre, se pueden condensar en el siguiente cuadro de signos escénicos:

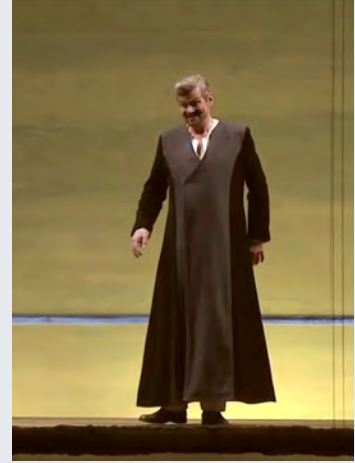
1. Palabra 2. Tono	Texto oral		Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión corporal	Actor	Signos visuales	Espacio y tiempo ----- Espacio ----- Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Vestuario	Apariencia externa del actor				
9. Accesorios 10. Decorado 11. Iluminación	Características del espacio escénico				Externos al actor
12. Música 13. Efectos sonoros	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo	Signos visuales (externos al actor)

Helsinki
Peter Sellars

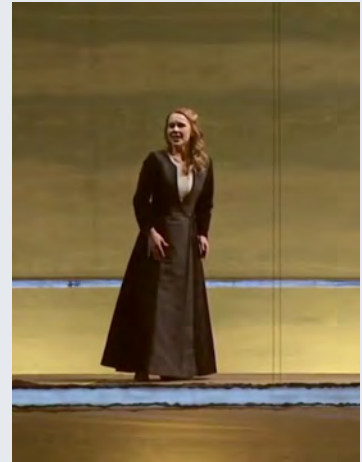
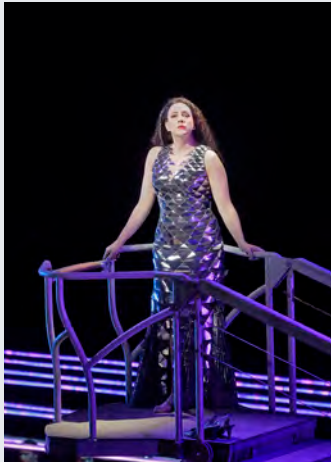
Nueva York
Robert Lepage

México
Jorge Ballina

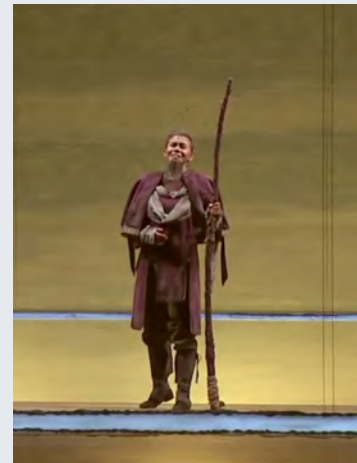
Jaufré
Rudel



Clémence



Peregrino



8.4.1. La distancia espacial

García Barrientos define con el término de «distancia» el grado de similitud entre el espacio escénico y el espacio representado. A menor distancia, mayor «ilusión de realidad», a mayor distancia, menor ilusión de realidad.³ Distingue entre:

- Una representación *icónica* (que trata de parecerse al objeto representado). Dentro de ella podemos encontrar el extremo *realista* (una recreación lo más perfecta del modelo) o el *estilizado* (que sigue el modelo a mayor distancia).
- Una representación *metonímica*, que opera mediante indicios que pueden ser sonoros (el ruido de las olas representa el espacio del mar) gestuales (una genuflexión puede representar la iglesia) escenográficos (una bandera representando un castillo), etc.
- Una representación *convencional*. En ella no hay ningún elemento que permita identificar un espacio determinado. La representación convencional suele combinarse con el «decorado verbal», de modo que el espectador conoce el espacio por las palabras que pronuncian los personajes. (García Barrientos, 2012, pp. 173-175).

En las tres puestas de *L'amour de loin* que nos ocupan pensamos que el modelo que se ha seguido es el de representación *convencional* al que se suman algunos elementos *metonímicos*.

1. No hay en el decorado de ninguna de ellas elementos que permita identificar a la villa de Blaye, en Aquitania, ni a la ciudad de Trípoli en Líbano (ni las dos torres en Helsinki, ni la grúa en Nueva York ni las plataformas móviles en México indican nada al respecto). Únicamente se respeta en las tres la posición occidental de Rudel y oriental de Clémence, así como el viaje que se realiza de izquierda a derecha (visto por el espectador) lo que indica un viaje a Oriente.

2. En cuanto a la caracterización de los actores, tampoco hay ningún elemento que permita la identificación espacial de los personajes como europeos u orientales. Esta falta de «realismo» también es apreciable por lo que se refiere a la temporalidad. En Helsinki los personajes aparecen vestidos con una túnica (Rudel), un vestido largo (Clémence) y un traje pegado al cuerpo (el Peregrino); en la escena del viaje Rudel cambiará a un impermeable negro de tipo marineru; en el montaje de la MET Rudel aparece vestido con una casaca propia del siglo XVIII, un jersey de lana y unos pantalones

³La performatividad hace que la espacialidad se origine en tanto que superposición de espacios reales e imaginarios, y que haga del espacio performativo un espacio intermedio e intermedial. Fischer-Lichte nombra tres procedimientos con los que se intensifica la performatividad del espacio: 1) La ductilidad del espacio; 2) La creación de configuraciones espaciales desconocidas, que modifiquen y renueven las convenciones de movimiento y percepción; 3) El empleo de espacios ya existentes destinados a un uso diferente del escénico. (Fischer Lichte, 2017).

mientras que Clémence lleva un vestido plateado con reflejos de escamas; en la puesta mexicana ambos portan unas blusas amplias de color marrón de las que se despojarán para quedarse con una túnica o vestido blanco y gris. Solo la figura del Peregrino en estos dos últimos montajes (por su atuendo, por el uso del cayado) nos puede dar una pista de tipo temporal, como una figura perteneciente a una etapa histórica pasada, pero siempre en medio de una gran indeterminación y una enorme estilización.

3. El mar recibe, como decíamos, un tratamiento más reconocible, ya que es presentado de manera estilizada o bien mediante tiras de luces (MET), tiras de luces y proyecciones de *mapping* (México) o como enorme balsa de agua que ocupa todo el escenario.

Más allá de los detalles sobre una u otra puesta en escena, nos interesa recalcar el hecho de que en todas ellas se ha pretendido huir de la concreción geográfica e histórica, algo que concuerda plenamente con el sentido de la obra, tanto por lo que se refiere al libreto (que elimina los elementos anecdóticos para realzar el aspecto poético y espiritual) como con la partitura, de la que ya hemos señalado (y volveremos sobre ello con mayor detalle) que, en un sentido plenamente coherente con la configuración posmoderna de los elementos culturales y artísticos, escoge las formas musicales medievales para trabajar con ellas, sintetizarlas, estilizarlas, redefinirlas y recrearlas en un nuevo producto caracterizado por su inflexión onírica. Así, un pasaje histórica y geográficamente determinado se convierte en un símbolo que atraviesa espacios, culturas y tiempos históricos para concretarse en una emoción poética.

8.4.2 Grados de representación del espacio

En relación con la visibilidad o no de lo que se dice, se hace o está dentro de la escena, García Barrientos distingue tres tipos de espacios dramáticos: *espacios patentes* (visibles), *espacios latentes* (contiguos) y *espacios ausentes* (autónomos), y los define de la siguiente manera:

- *Espacios patentes*: son visibles para los personajes y para los espectadores.
- *Espacios latentes*: son visibles para los personajes pero no para los espectadores.
- *Espacios ausentes*: son invisibles tanto para los espectadores como para los personajes. En este último caso hay que señalar la diferenciación entre espacios ausentes anacrónicos (separados del personaje por el paso del tiempo) y sincrónicos (separados del personaje por la distancia espacial). El espacio autónomo solo puede significarse verbalmente (García Barrientos, 2012).

Si analizamos estos espacios en las puestas de *L'amour de loin*, nos encontramos con las siguientes conclusiones:

1. Podemos considerar como *espacios patentes* tanto Blaye como Trípoli y, en medio de ellos, el mar. Estos espacios están representados por la escenografía mediante el uso de elementos del decorado (las torres y el escenario encharcado, en el caso de Salzburgo/Helsinki; la grúa y las tiras de luces Led en el caso de la MET; las plataformas móviles y el *mapping* sobre telones en México), y elementos de iluminación (columnas lumínicas en Helsinki y tiras de luces led en MET y México).

2. Podemos considerar como *espacios latentes* (contiguos) aquellos que ocupan el Coro de los Compañeros de Jaufre y el Coro de Mujeres de Trípoli que se supone que acompañan a los dos protagonistas. La ubicación del coro, por indicación de la propia Saariaho, quedaba a la decisión del director de escena. El tratamiento en las diferentes puestas difiere: en Helsinki el coro no es visible para los espectadores ya que está situado en un palco lateral, a la izquierda del escenario. Tampoco es visible en México, donde se colocó detrás de los telones. En la puesta en escena de la MET el coro está sobre el escenario entre las tiras de luces led que representan el mar, pero no siempre es visible. En ocasiones aparecen sus cabezas (el Coro de Compañeros de Rudel, que interactúan en escena) o sus manos (el Coro de las Mujeres de Trípoli). Gualmente podemos considerar espacios latentes el barco y el puerto que aparecen en el acto II, y que, como indicábamos, son mostrados mediante las palabras de los personajes (decorado verbal).

3. Los *espacios ausentes* tienen gran importancia dentro de *L'amour de loin*. Podemos considerar como tales la nostalgia que tiene Clémence por el Occidente de su infancia (en este caso sería un espacio ausente anacrónico) o el anhelo que tienen, por diferentes motivos Jaufre y el Peregrino por Oriente. Estos espacios son siempre expresados mediante palabras por los personajes (decorado verbal) y, en el caso de la puesta en escena en México, son representados como un pequeño faro luminoso que se coloca al fondo de la escena, a la izquierda o la derecha del escenario y en otra ocasión en el centro, para indicar a la vez la existencia de ese espacio y su distancia. Como un caso de espacio ausente podemos señalar el momento en que Clémence, enamorada por los versos de Rudel, repite esa canción en occitano. Este momento está representado de una manera maravillosa en la puesta de México presentando a los dos personajes de manera simultánea, separados por una columna de oscuridad (telón en el proscenio) que indica la distancia y la imposibilidad de contacto.

4. Un caso especial de espacio ausente es lo que García Barrientos denomina *espacio interior o subjetivo*, que sería el «correspondiente a escenas soñadas, imaginadas o pensadas» (García Barrientos, 2012, p. 168). En *L'amour de loin* aparece una escena fundamental en este sentido. Nos referimos al sueño de Rudel en el acto IV, quizás el momento de mayor tensión dramática de la obra. El poeta ha decidido embarcarse y cruzar el mar en busca de Clémence. Durante el viaje siente una gran

incertidumbre, un estado de ánimo en el que se mezclan la esperanza con el miedo. El Peregrino trata de tranquilizarlo y ambos intentan dormir en la barca. Rudel ve en sueños a Clémence que se acerca a él y le canta en occitano sus propios versos. Esta escena es, como decimos, el momento más dramático de la obra, y fue tratada de diferente forma en los tres montajes que estamos analizando: a) En la versión de Peter Sellars la figura de Clémence es presentada directamente. Vestida de blanco se acerca andando a la barca y merodea en torno a Rudel mientras él vive su sueño; b) En la versión mexicana se presenta la barca levantada, como si fuera vista desde una

Cuadro de comparación de las tres puestas en escena

Espacio argumental	Acto I	Blaye.. Castillo medieval al sudeste de Francia
	Acto II	Trípoli. Jardín de la ciudadela
	Acto III	Blaye. El castillo.
		Trípoli. En la playa
	Acto IV	El mar. En el barco rumbo a Oriente.
	Acto V	Trípoli. Jardín de la ciudadela.
Espacio dramático (puesta en escena)	Peter Sellars	<ul style="list-style-type: none"> • Estilizada. Articulación combinatoria que cuestiona el tiempo y se abstiene a una localización (tiempo y espacio abierto). • Atemporalidad. Define una atemporalidad con separación de dos lugares señalados por dos escaleras tubulares espiraladas sobre un escenario inundado. • Recrea la ópera en la oscuridad y ambienta con la iluminación.
	Robert Lepage	<ul style="list-style-type: none"> • Estilizada. Articulación combinatoria que cuestiona el tiempo y se abstiene a una localización (tiempo y espacio abierto). • Atemporalidad. • Reasume el tema, acepta la arqueología y abstrae las referencias de lugar y el mar. Se centra en una metáfora del viaje y la distancia. Con un objeto escenográfico único móvil, con dos extremos unidos por un puente a modo de plataforma de embarque, recrea el mar y la oscuridad con la iluminación de cintas led.
	Mauricio García Lozano	<ul style="list-style-type: none"> • Estilizada. Articulación combinatoria que cuestiona el tiempo y se abstiene a una localización (tiempo y espacio abierto). • Atemporalidad. Cuestiona, la temporalidad, la articula y la distorsiona para evidenciar el no-lugar • Reasume el tema, adopta estilos y estructuras combinatorias. • Establece un no-lugar por medio de paneles de color y plataformas móviles, que crean puentes de tránsito. El continuo movimiento de la escenografía recrea el movimiento interior de los personajes con la música. • Usa el efecto óptico de la cenitalidad desde la luz y la tramoya.

posición cenital y la figura de Rudel aparece a ojos del espectador verticalmente, aunque imaginamos que está echado sobre la barca. Alrededor de él aparece Clémence flotando entre bastidores y pasando paulatinamente del fondo al proscenio, colgada de unos arneses; c) El tratamiento de esta escena por parte de Robert Lepage en la puesta de la MET es quizás el más lírico. Mediante una iluminación con efectos oníricos y el uso de marionetas y danza se presenta la figura de Clémence que surge del fondo del mar y emerge hasta un primer plano ante la vista de Rudel. Posteriormente volverá a sumergirse en las aguas.

8.5. La temporalidad

Cuando nos referimos a la temporalidad en *L'amour de loin*, en realidad deberíamos hacerlo en plural, ya que si profundizamos en el estudio de la obra estaremos obligados a hablar de temporalidades pues, como veremos, del mismo modo que en una representación conviven diferentes tipos de espacialidad, en ella encontraremos distintas formas de temporalidad, diferentes aspectos relacionados la concepción del tiempo, con su percepción y su tratamiento, con la forma en que transcurre y la manera en que es vivido por los personajes, por los espectadores o por la propia compositora de la obra.

8.5.1. El tiempo teatral

Al igual que hacíamos con el tratamiento del espacio seguiremos en nuestra exposición algunas de las categorías expuestas por García Barrientos. Distinguiremos en primer lugar entre tiempo diegético o argumental, tiempo escénico y tiempo dramático:

- «El *tiempo diegético* o *argumental* es el plano temporal que abarca la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud, tanto de los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio, incluida la mera significación lingüística» (García Barrientos, 2012, p. 98).
- «El *tiempo escénico* o más precisamente «escenificado», puesto en escena, es el tiempo representante y pragmático del teatro, tiempo real o realmente vivido por actores y espectadores en el transcurso de la representación» (García Barrientos, 2012, p. 99).
- «Por *tiempo dramático* hay, pues, que entender los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico» (García Barrientos, 2012, p. 100).

8.5.2. El tiempo argumental

En cuanto al tiempo argumental de *L'amour de loin* abarca el periodo del enamoramiento de Jaufré y Clémence (no especificado en la obra y que podríamos determinar en varios meses o años) al que se añade la nostalgia de Clémence por su niñez y el recuerdo de Jaufré de su antigua vida de vicio y lujuria. La relación entre los personajes de *L'amour de loin* y el tiempo que les toca vivir puede ser calificada cuanto menos de conflictiva. Si colocamos a Jaufré y Clémence en los diferentes planos cronológicos (presente, pasado, futuro) podemos comprobar que desde el inicio ambos viven una relación atormentada con su propio presente (algo que, en el plano espacial delimitábamos como un conflicto entre su estatismo físico y su agitación emocional).

Jaufré se muestra desde la escena inicial como una persona angustiada por la falta de una dama real (por ello señala la contradicción entre el canto del ruiseñor que convoca a otro ruiseñor y sus propias palabras que no sirven para convocar a un ser amado sino a otras palabras). Este conflicto de Jaufré con su presente determina también la relación con su pasado, ya que renuncia tajantemente a lo que hasta entonces había sido su vida, propia de un caballero medieval, marcada por la diversión, la lujuria, la bebida y el placer (lo que denominábamos como un «amor cercano»). Ese tipo de vida no lo satisface y le produce únicamente un vacío. El presente mostrado como vacío (palabras que solo llaman a palabras) se proyecta hacia un futuro anhelado: el amor hacia una dama, que para él es un amor distante, un amor de lejos, tanto por lo que luego nos indicará el argumento (la distancia espacial entre Blaye y Trípoli) como por la lejanía como marca de imposibilidad. Así el futuro es símbolo de anhelo.

Clémence coincide con Jaufré en la consideración de su presente como un tiempo aborrecido, pero frente al trovador, ella no abomina de su pasado sino que siente una nostalgia infinita por la felicidad perdida, identificada espacialmente como Occidente y temporalmente como un pasado lejano: su infancia. Frente a Rudel que trata de romper su encierro emocional, Clémence nos aparece como encerrada en ese tiempo sin tiempo que es un presente únicamente habitado por el recuerdo. Para ella, al principio, el futuro no existe, parece estar clausurado, parece estar negada toda posibilidad de cambio.

De ese bloqueo la sacará la llegada del Peregrino, un personaje que vive en un presente perpetuo, podíamos decir, en un tiempo líquido que únicamente transcurre, se desliza, donde no hay pasado (porque el Peregrino nunca es mostrado en su individualidad vital, es un personaje sin biografía) y no hay futuro ni temido ni anhelado (salvo un levísimo deseo de conocer Oriente). El Peregrino se desplaza continuamen-

te en el espacio, pero no en el tiempo, al menos no en su propio tiempo vital. De este modo sirve de enlace espacial entre los amantes y, al mismo tiempo, sirve para que se desencadenen las contradicciones emocionales de los personajes al hacer explotar el presente estancado en el que viven Jaufré y, sobre todo, el Clémence. El eterno presente del Peregrino abre la puerta del futuro a los dos personajes y posibilita la acción dramática.

Este futuro es percibido por ambos personajes a la vez como algo anhelado y temido. En el caso de Jaufré el anhelo se centra en la posibilidad de conocer a Clémence y llegar a amarla, y el miedo radica en la posibilidad de que esto no ocurra, en no poder llegar hasta ella. Clémence, por su parte, más que amar anhela ser amada (del mismo modo que en su nostalgia infinita anhelaba ser recordada aunque solo fuera por un gato al que perseguía en su niñez) y su temor no se centra en la imposibilidad del encuentro sino precisamente en lo contrario, en el encuentro mismo, en el peligro de que Rudel no la ame cuando se produzca ese encuentro. La carga emocional (la fusión del anhelo con el miedo) es tan intensa que el futuro invade completamente el presente de los personajes. Toda acción presente se convierte en expectativa de un futuro posible. Todo momento presente, a partir de las palabras del Peregrino que llevan la promesa de amor de un personaje al otro, es despojado de su propia sustancia y relleno con las expectativas ulteriores: era como estar despierto dos veces, podríamos decir⁴. Esta desustancialización del presente provocará en Jaufré y Clémence el paso hacia la angustia, una angustia que se intensificará hasta límites extremos en el acto IV y que terminará en tragedia, con la muerte de Rudel, inaugurando un tiempo nuevo para ambos. Para Rudel será un tiempo sin tiempo (sin presente, ni pasado, ni futuro), el tiempo eterno de la muerte. Para Clémence el futuro se convierte de nuevo en otro eterno presente en el que vivir encerrada, marcado espacialmente por el ingreso voluntario en un convento. Ese eterno presente se configurará del mismo modo que el anterior, como un tiempo absolutamente relleno por el pasado, por un pasado nostálgico. Al final de la obra Clémence únicamente ha conseguido sustituir una nostalgia por otra, la nostalgia infinita por la niñez perdida transmutada en la nostalgia aún más infinita por el amante muerto.

⁴ La imagen pertenece, como se sabe, a Gabriel García Márquez, y procede de su novela *Crónica de una muerte anunciada*: «Llevaban tres noches sin dormir, pero no podían descansar, porque tan pronto como empezaban a dormirse volvían a cometer el crimen. Ya casi viejo, tratando de explicarme su estado de aquel día interminable, Pablo Vicario me dijo sin ningún esfuerzo: "era como estar despierto dos veces". Esa frase me hizo pensar que lo más insoportable para ellos en el calabozo debió haber sido la lucidez.» (García Márquez, 1996, p. 90). El contraste entre la situación de Pablo Vicario y los amantes de *L'amour de loin* radica en el hecho de que mientras en el caso del personaje colombiano el presente ha sido absolutamente invadido por el pasado, en el caso de Jaufré y Clémence su presente es un tiempo completamente lleno de futuro.

8.5.3. El tiempo escénico

Como hemos señalado, *L'amour de loin* es una ópera en cinco actos, con diferentes cuadros en los que se producen diversas entradas y salidas de personajes, aparición y desaparición de los coros, variados emplazamientos espaciales, viajes, encuentros y desencuentros, que se desarrollan a lo largo de casi dos horas y media, una duración que, a diferencia del teatro en el que hay una mayor libertad para la puesta en escena, viene determinada por la partitura musical. Hasta ahí no hay diferencia con otras obras operísticas. Pero a la hora de ser representada, *L'amour de loin* impone una condición en el momento de la puesta en escena que, con la excepción de Richard Wagner, es inusual en el género: la acción de la obra debe transcurrir ininterrumpidamente desde el comienzo hasta el final, sin descanso entre actos, en un solo núcleo representativo inseparable.

Son, pues, casi dos horas y media ininterrumpidas de flujo musical, dramático, poético. Esta condición, que procede de la propia autora, nos parece relevante, pues no se trata de un capricho o una decisión no fundamentada sino de un elemento crucial para la comprensión de la obra. Si, como hemos señalado, *L'amour de loin* desarrolla más que una trama argumental (basada en los diferentes episodios o vicisitudes de los personajes) una emoción poética (basada en las vivencias interiores), este carácter poético y emocional impone un tratamiento dramático. Como en su momento señaló el director cinematográfico Federico Fellini, «no se interrumpe una emoción». Las palabras del director italiano pertenecen al eslogan con el que sustentó la campaña que en 1990 llevó a cabo para que se prohibiera interrumpir con pausas para la publicidad la proyección de películas en la televisión italiana. Las razones de Fellini tienen mucho que ver con su concepción del arte cinematográfico: para él una película era como un sueño, y un sueño no debe ser interrumpido. Como hemos visto en páginas anteriores en *L'amour de loin* confluyen los dos elementos anteriores: la obra narra el desenvolvimiento de una emoción y esta emoción tiene la forma de sueño, no solo porque en ella tomen cuerpo las diferentes ensoñaciones de los personajes (el sueño de amar de Rudel, el sueño de Clémence de ser amada, el sueño final que significa la muerte) sino porque toda la obra, tanto en su tratamiento dramático (el libreto) como en su tratamiento musical (la partitura) tiene, como hemos visto, un carácter marcadamente poético y onírico que la recorre de principio a fin, sin que se detenga en ningún momento esa masa de sonido, ese flujo musical que, como veíamos Saariaho tomó entre otros de Sibelius y luego convirtió en un sello propio de su estilo compositivo. No hay momentos de silencio, no hay pausa en *L'amour de loin* porque las emociones nunca descansan, porque los anhelos no se detienen, porque la vida (y la muerte) no dejan nunca de estar presentes.

8.5.4. El tiempo dramático

El tiempo puede representarse de diferentes modos y en diferentes grados. García Barrientos distingue entre:

- *Tiempo patente*: será el tiempo efectivamente «escenificado», es decir, los momentos en la vida de los personajes ficticios a los que asistimos, *conviviendo* con ellos, los espectadores. (García Barrientos, 2012, p. 101)
- *Tiempo latente*: es el «tiempo sugerido por medios dramáticos, que se escamotea a la vivencia del público o que es vivido por los personajes ficticios de espaldas al espectador y se realiza básicamente en las elipsis intercaladas en la acción puesta en escena. (García Barrientos, 2012, p. 101)
- *Tiempo ausente*: es el tiempo solo «aludido» en cuanto a la forma de representarlo. (García Barrientos, 2012, p. 101)

Teniendo en cuenta esta clasificación podemos afirmar que, como es común en el género dramático, en *L'amour de loin* hay un predominio absoluto del tiempo *patente*, se asiste a lo que Szondi denominó una «sucesión absoluta de presentes» (García Barrientos, 2012, p. 103). Estos «presentes», que constituyen los diferentes cuadros de la obra van enlazados por una serie de *elipsis* (tiempo latente) que coinciden con los viajes del Peregrino de Blaye a Trípoli y de Trípoli a Blaye. A estos dos tipos de temporalidad hay que añadir como momentos de tiempo *ausente* las rememoraciones que hacen Jaufré y Clémence sobre su pasado (un pasado cercano de lujuria y diversión, por parte del trovador, y un pasado lejano de nostalgia por la niñez y la patria perdida por parte de Clémence). Digamos, para concluir con este apartado, que en el desarrollo de la trama se sigue un orden cronológico sin que haya en ningún momento anticipaciones o regresiones.

Al igual que veíamos en relación con el espacio, también en lo que se refiere al tiempo se puede marcar una distancia dramática. Podríamos así decir que la obra localiza su acción en diferentes momentos históricos, lo que permite una clasificación en:

- *Tiempo ucrónico*: el drama es ilocalizable en el tiempo histórico.
- *Tiempo simple*: la ficción se localiza en un momento cronológico que puede corresponder con el pasado (*histórico*), con el presente (*contemporáneo*) o con el futuro (*futurario o prospectivo*). En este caso la determinación cronológica puede ser precisa o imprecisa, abarcando desde una fecha y hora concretas hasta un periodo histórico indeterminado.

L'amour de loin sitúa su acción, como sabemos, en la Edad Media. Sus protagonistas son personajes medievales tan característicos como el trovador y la dama (incluso con la posibilidad de estar inspirados en personajes reales) y la historia que desarrolla está inspirada igualmente en una historia medieval. Su argumento pertenece,

por tanto, a una época histórica muy concreta, muy delimitada. Y, sin embargo, sin dejar de poseer estas características, es a la vez, pensamos, una obra con un marcado carácter posmoderno. Señalábamos anteriormente como uno de los rasgos de la posmodernidad la posibilidad de asumir en su seno todas las épocas históricas, algo que nos recordaba Fredric Jameson (Jameson, 1991), en la que pueden convivir elementos antiguos (o como él dice, «residuales») y elementos nuevos (o «emergentes»), donde más que una ruptura firme lo que presenciamos es la pervivencia de todo tipo de elementos culturales en una obra que los dota de un nuevo significado mediante la reconfiguración o la resignificación simbólica. Es este el sentido que veíamos en la identificación de Saariaho con los tres personajes de la obra (el anhelo artístico de Rudel, la nostalgia de Clémence, la condición fronteriza del Peregrino), o la identificación del propio autor del libreto, Amin Maalouf, al igual que Saariaho desplazado de su tierra de origen y a caballo entre la cultura occidental y la oriental.

La pervivencia del mundo medieval en el mundo posmoderno se realiza a través de lo que podríamos denominar «evocación». La evocación se consigue de diferentes maneras, pero nos interesa señalar específicamente una: la contraposición presencia-ausencia. Podríamos así decir que el contexto medieval está presente de manera continua, pero a la vez y paralelamente está ausente. Lo veremos con mayor detalle cuando exponamos el tratamiento de los elementos musicales medievales que lleva a cabo la compositora: están presentes porque suponen la base musical de la obra pero a la vez están reconfigurados, reformulados, resignificados en una estructura musical contemporánea. Podríamos afirmar lo mismo de las cuestiones argumentales, en las que la presencia de la poesía trovadoresca en occitano contrasta con el tratamiento más poético que dramático de las figuras del trovador y la dama, que los convierte casi en figuras simbólicas, surgidas de su contexto histórico concreto, pero desplazadas a nuevos niveles de significación. Mediante estas dos formas de «evocación» se preserva el carácter medieval y a la vez se permite la identificación con el mundo contemporáneo, una identificación que no solo se da en Saariaho o Maalouf sino que se hace posible para los espectadores del siglo XXI.⁵

⁵Como señala Anne Ibos-Augé, el poder evocador del occitano se acentúa al fundirse con una composición musical que utiliza elementos de la polifonía medieval, pero este recurso no es usado de modo mecánico ni lineal, sino que se integra –de una manera posmoderna– en una transformación musical del material sonoro que lleva a cabo Saariaho, algo que ocurrió tanto en *Lohn* como en *L'amour de loin*: «Como conclusión a este breve repaso, podemos observar varios puntos interesantes, en cuanto a lo que parece una visión «moderna» -o incluso, por así decirlo, postmoderna- de varios elementos musicales medievales. En primer lugar, Saariaho pone en escena la lengua occitana -la compositora admite haber seguido «la pronunciación tal y como la interpretó el poeta francés Jacques Roubaud», quien también ha proporcionado la traducción del texto en *Lohn*- como un toque de color en toda la composición: como la soprano siempre canta en occitano, el texto, en la parte electrónica, se escucha en tres idiomas (occitano, francés moderno e inglés), los tres dichos por tres voces diferentes, tanto masculinas como femeninas. Además, el compositor utiliza

8.5.5. La temporalidad musical

Al referirse en su obra al tiempo dramático, García Barrientos se hace eco de la libertad temporal de la que goza el director a la hora de llevar a escena una obra de teatro: «El tiempo dramático, en cambio, cuenta con una duración paradójica, que combina las —diferentes entre sí— de la fábula y de la escenificación» (García Barrientos, 2012, p. 100)

Los procedimientos de estructuración temporal, los que regulan la duración y la sucesión de distintos materiales y sus relaciones son hechos que suceden en el tiempo, en la realización escénica, en el transcurrir de la ópera, son «la dramaturgia del desarrollo de la acción» (Fischer-Lichte, 2017). Fischer-Lichte nos habla de dos procedimientos de estructuración de la temporalidad en teatro, uno proveniente de las reflexiones musicales de John Cage, con el término «segmentos temporales» y otro del que ya hemos hablado ampliamente, «el ritmo».

Para la percepción de la forma de una obra en las acciones escénicas, (entendidas como segmentos temporales), se requiere de un ritmo ordenador que apoye una estructura, es el ritmo quien crea relaciones entre la corporalidad, espacialidad y sonoridad, y es a través de la continuidad rítmica como se realiza la armonización entre el ritmo de actores en escena y de actores - espectadores, se establece un ritmo escénico propio de la obra según Breyer y que Fischer-Lichte denomina «bucle de retroalimentación autopoietica». Este bucle se construye y se modifica en la interacción y por medio de los desfases o cambios que se producen en el accionar, por la repetición y la divergencia entre las partes, se establece un principio dinámico en el transcurrir temporal: «en el ritmo se ponen en relación y se hacen productivos recíprocamente de un modo perceptible para el espectador la generación performativa de la materialidad y el bucle de retroalimentación autopoietico» (Fischer-Lichte, 2017, p. 276).

Desde esta perspectiva performativa *L'amour de loin* tiene una importante repercusión en la ópera contemporánea, pues es precisamente en el transcurrir

en ambas obras algunos procesos compositivos medievales relacionados con las prácticas monofónicas y polifónicas, que vinculan las obras a un periodo que supera la época de Jaufré Rudel. Además, el instrumental evocador de la ópera contribuye a una especie de «música medieval arquetípica». Así, *Lonh* y *L'amour de loin* ayudan al oyente del siglo xx a recordar un mundo poético y musical que va del siglo ix al xii, del amor cortés a las prácticas polifónicas eclesíásticas. Con ello, Kaija Saariaho cuestiona la idea de la transmisión del medievalismo. Jugando con esta idea de «renacimiento», la compositora la confunde intencionadamente mediante sus propias investigaciones sobre el fenómeno sonoro en su conjunto. Así, propone otro viaje, otra búsqueda, paralela a la de los trovadores, como al mismo tiempo heredera de la dramaturgia operística y de sus técnicas compositivas propias.» (Ibos-Augé, 2018, p. 104). Hautsalo se hace eco igualmente de esta cuestión al señalar que «Saariaho toma con frecuencia dispositivos musicales tradicionales -temas que han sido comunes desde las óperas de principios del siglo xvii- y los utiliza como parte de su lenguaje contemporáneo.» (Hautsalo, 2011, p. 107).

temporal donde se instala su reflexión, junto a reflexiones del hacer artístico y la reconstrucción óptica, desde una búsqueda perceptiva de la experiencia sonora y de la escucha. Pero el hecho musical es un polimorfismo, y su concepto como arte del tiempo debe estudiarse desde muchos ángulos en la construcción de una definición para el tiempo musical mismo, ya que el fenómeno musical es un fenómeno temporal que suscita significados temporales asociados. Leiling Chang, en su libro *Diálogos, tiempo musical, tiempo social* (Chang, 2012), nos habla de dos dimensiones del tiempo musical:

- Una primera dimensión se da en los modos de estructuración y de apropiación (percepción) de la temporalidad musical, en los que participa la noción de forma. La organización temporal del sonido se entiende como un fenómeno físico, psicológico y cognitivo, que estructura y percibe una forma temporal. En esta dimensión se estudian las formas múltiples de estructuración de la temporalidad, la lectura temporal de la partitura, las lecturas de las huellas sonoras del escrito musical, sus interpretaciones, también tiene un marco experimental de la estructura temporal y de los elementos dinámicos que la componen desde las teorías cognitivas y las teorías de la percepción desarrollados por la psicología experimental y cognitiva, en donde podemos ubicar el fenómeno de la escucha, la percepción, apropiación y la experiencia estética individual, la estructuración temporal del evento, la estructura del proceso general de comunicación desde la creación hasta la apropiación en un orden sucesivo de etapas y estrategias compositivas.
- Una segunda dimensión de estructuración temporal y es la de los significados extramusicales asociados al hecho musical, como las evocaciones, la memoria colectiva, la tradición, la historia musical, que demuestran códigos culturales y asociaciones, comunidades.

Ambas dimensiones están presentes en los procesos de composición de Kaija Saariaho, no solo en el plano «analógico», en las relaciones tímbricas entre los tiempos argumentales, escénicos y dramáticos, sino en las formas de síntesis de los objetos sonoros y su tratamiento de descomposición acústica y de amplificación y espacioalización del sonido y sus texturas, así como las recurrencias en los medios y las técnicas de composición, las relaciones temporales que existen entre ellas, en la construcción de la forma y de la temporalidad teatral, en los espacios de transformación interior de los personajes, que recrea desde formas de enlazamiento de la memoria, con temas o instrumentos que evocan y a la vez distancian al público del tiempo escénico y el propio tiempo perceptivo.

8.6. El espacio intermedial

8.6.1. El movimiento como creador de espacio-temporalidad.

El escenógrafo Gastón Breyer, experto en ópera, explica la relación espacio-temporal contenida dentro de la escenografía como un reestructurador del espacio-tiempo natural, que al poner en contacto el tiempo real (que dura la representación) con el tiempo argumental y el espacio real (los límites de la escena) altera a la vez que reconstruye la relación espacio-tiempo reestructurando el tiempo representacional y ubicándolo en un espacio o lugar de manera arbitraria u organizada. Para que esto pueda ocurrir es necesaria la aparición en escena de un elemento crucial: el movimiento, como creador de espacio-temporalidad: «Cuando el moderno escenógrafo introduce el movimiento es para evidenciar el pasaje de una forma a otra, en la bien manifiesta jugada de articulaciones, mostrar cómo se conforman, deforman y reforman, ante los ojos del espectador, las cosas del mundo» (Breyer, 2008, p. 359). Por tanto, el espacio teatral es un espacio siempre inestable, fluctuante, modificable a través de cualquier movimiento, objeto, luz o sonido: «La forma de una cosa opera [...] también hacia fuera, irradia en cierta medida todo lo que lo rodea, priva al espacio que lo rodea de su homogeneidad. Lo llena de tensión y sugerencias de movimiento» (Fisher Lichte, 2017, p. 236).

En su estudio del movimiento escenográfico (del movimiento de los actores nos ocuparemos en el siguiente apartado dedicado a la corporalidad) Breyer plantea su análisis ateniéndose a dos perspectivas:

- Los modos básicos de movimiento de la escenografía en relación con el espectador, que son tres: a) movimiento de la *secuencia de cuadros*: orden de sucesión de escenas y cuadros, con cambios de escenografía para lugares distintos o tiempos; b) movimiento *respecto del espectador*: desplazar el juego actoral de un escenario a otro, escenarios múltiples, tabladros longitudinales, de retro-escena, a la escena media y de esta al proscenio y así; c) movimiento de *construcción y de de-construcción*: *neo-objetos, estructuras cinéticas*.
- Los modos en que se combina la movilidad con la estabilidad: a) de *movimiento*: desplazamientos de la entidad en el espacio, cambio de localización, con constancia o no de la forma; b) de *transformación*: cambio de la entidad emplazada con variación de su forma o aspecto, en tamaño, silueta, color,

material, estructura, cantidad; c) de *significancia*: en función de los cambios anteriores o de los cambios del contexto-entorno, cambios en la entidad, en su función, su valor social, ético, estético.

8.6.2. La organicidad temporal de la escena: la euritmia

Gastón Breyer nos ofrece tres pautas más para la comprensión de las relaciones intermedias de la obra, entendiendo la construcción de la dramaturgia visual desde la perspectiva no solo de la forma sino desde el acontecer temporal por medio del *movimiento*, que es quien construye la forma y el espacio escénico. Estas preocupaciones espaciales coinciden con algunos intereses constructivos musicales de Saariaho que adaptaremos a los tres preceptos fundamentales de Breyer en relación con la organicidad temporal de la escena, *la euritmia-ritmo, la forma y la transcurrencia* dentro del estudio del movimiento como constructor del espacio escénico. Nosotros nos ocuparemos de la *euritmia*, a la que Breyer define como «mecánica y geometría de la temporalidad, que sostiene a organizaciones biológicas y naturales (música, tectónica, poesía, escena)» (Breyer, 2008, p. 357). La euritmia nos ayuda a descubrir el ritmo interno de una obra, cómo se logra una armonía entre las partes con el todo, o como lo definiría Breyer «desde las in-organizaciones y a través de las organizaciones mecánicas, se arriba a las organizaciones armónicas» (Breyer, 2008, p. 358)

En la euritmia se compatibilizan los ritmos de la escena y el ritmo del público. La versificación, los ritmos de la entonación, las pausas, la retórica del habla y del canto son las portadoras de poéticas visuales que generan una simbiosis audiovisual, son procesos eurítmicos o de armonización entre los ritmos espacio-táctiles-visuales, que están muy estructurados en la sonoridad desde la teoría de los *tempi* y las estructuras musicales, en las que se relacionan y contrastan las materialidades acústicas a través del movimiento. La euritmia de *L'amour de loin* es un trasegar lento y sutil, construido con los contrastes de texturales de la orquesta, y los tiempos de silencio y desenvolvimiento lento de las emociones y reacciones de los personajes, acompañados por narrativas audiovisuales. En *L'amour de loin* hay tránsitos internos que reposan en el silencio y la casi inmovilidad, contrastando con modulaciones rítmicas y *tutti* orquestales, que influyen en la forma visual de la obra.

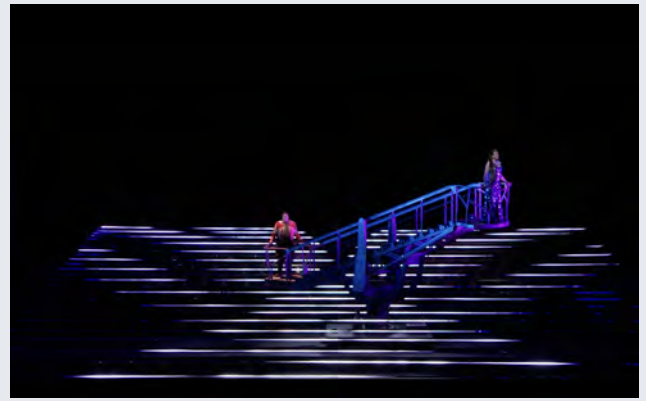
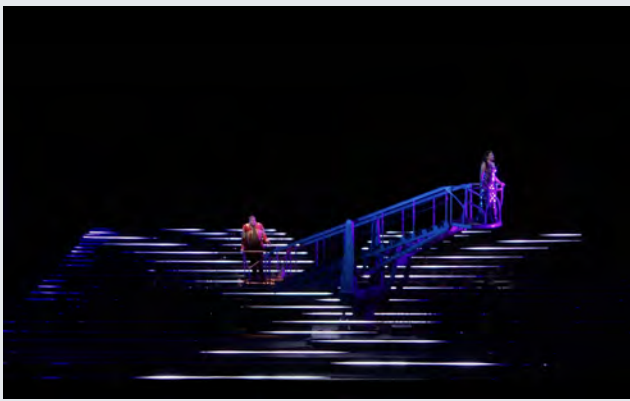
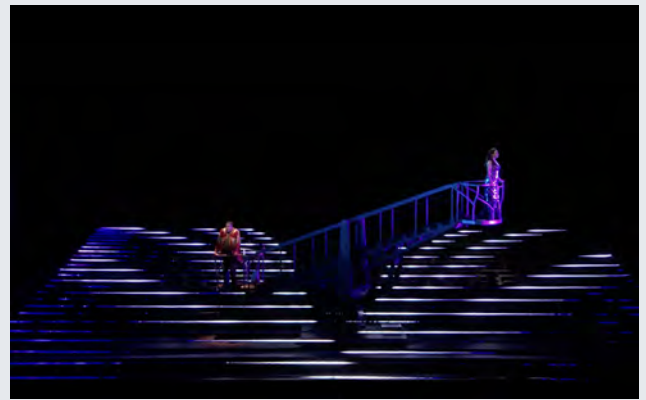
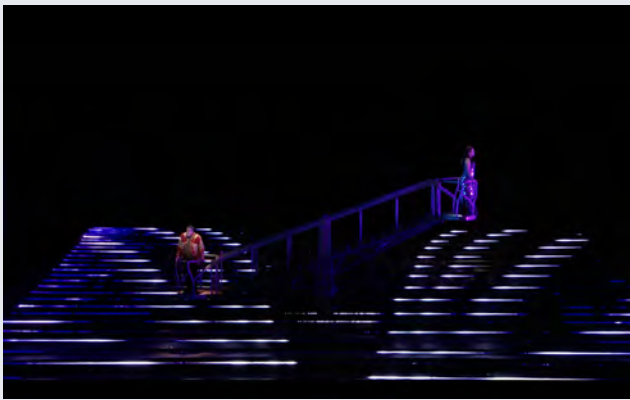
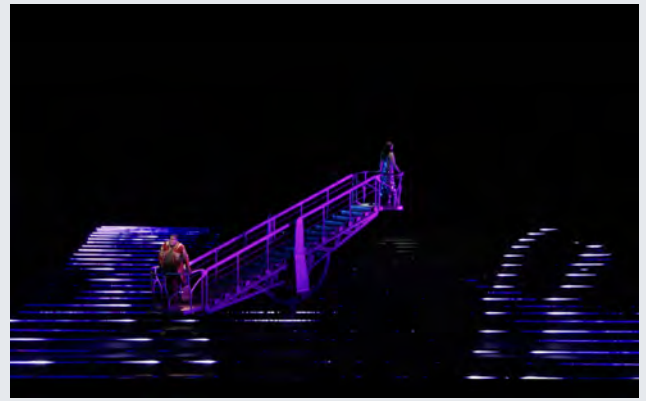
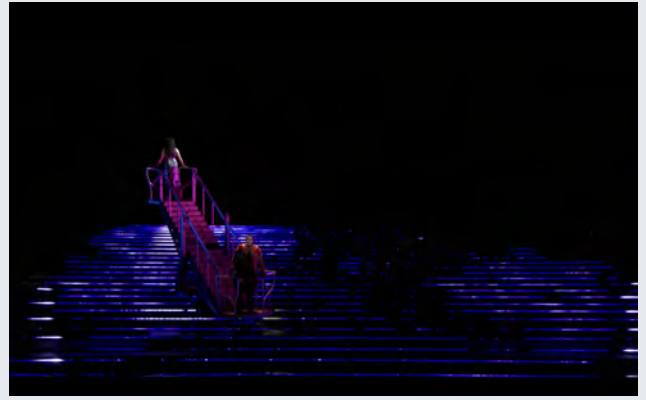
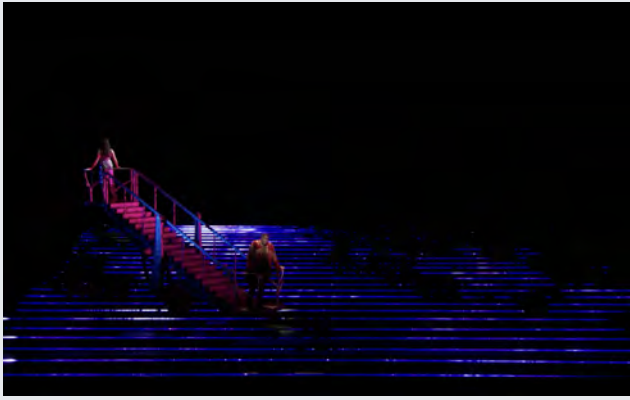
Así ocurre en el cambio enérgico del primer cuadro, cuando Jaufre busca una palabra mientras intenta componer una canción y pide al ruiseñor su respuesta. El ingreso del coro y el cambio de tempo a un *piu mosso* es un ejemplo de distensión-tensión que la música propone. En *L'amour de loin* es recurrente este tipo de cambios para generar movimiento en la obra. Hay un ritmo implícito en cada escena que el aspecto visual y espacial a veces sabe entender y otras ignora por completo.

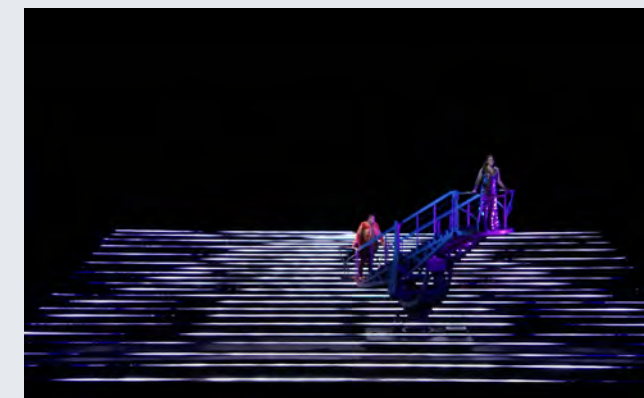
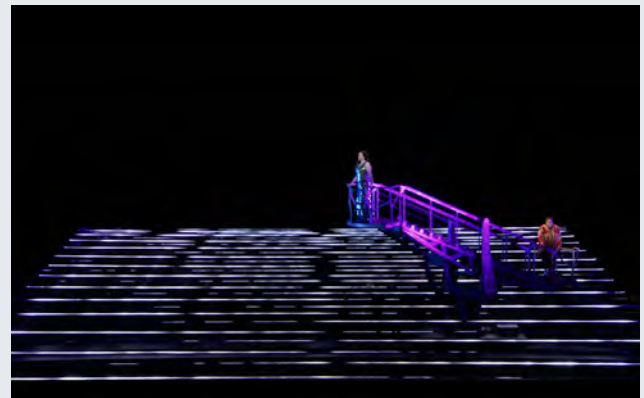
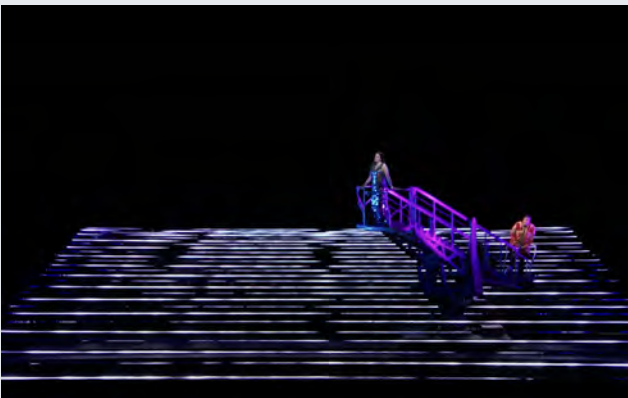
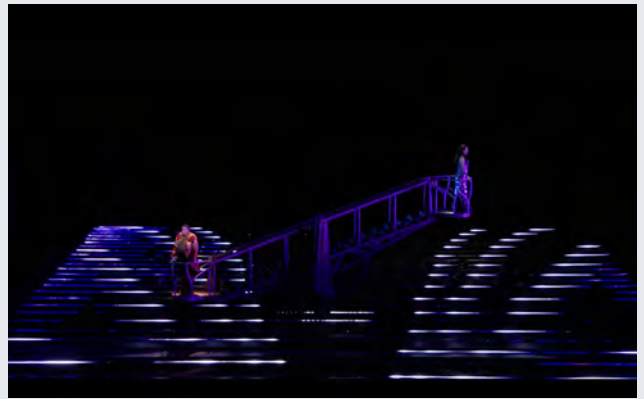
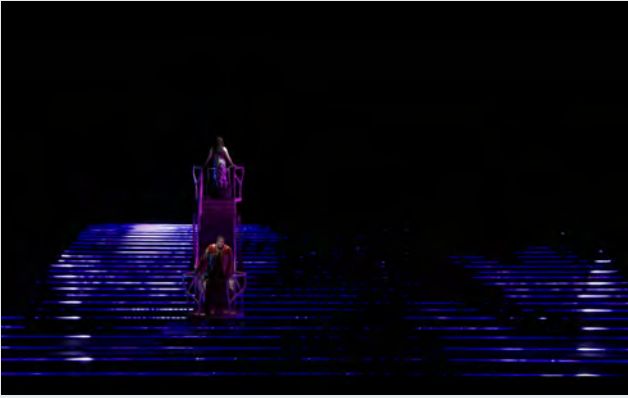
Tomemos la primera escena de la ópera. Aunque esta no es una secuencia de movimiento sino de ritmo de la euritmia de la escena, lo que se pretende demostrar es que el tempo musical determina el ritmo de la escena misma pues no solo motiva movimientos corporales de los intérpretes y el coro en la separación de las partes del dialogo, sino que establece las pausas de movimiento que estructuran las partes de la obra dentro de una dinámica de movimiento.

Esa organicidad de tensión y distensión de la euritmia musical escénicamente se verá representada del siguiente modo: (ver cuadro en página siguiente).

El movimiento de la grúa es guiado por el tempo musical, mostrando al mismo tiempo la distancia entre los enamorados (ver imágenes en páginas siguientes).

Acción escénica	Compás	Tiempo cronológico	Tempo musical
Rudel está solo en su castillo. Intenta componer una canción con su laúd.	1-89	00-01:41	Negra=72 Siempre libre y expresivo. Casi recitado
Rudel se queja y lamenta no conocer el amor. Lamenta no haber conocido la felicidad y su soledad. Y pregunta al ruiseñor por su felicidad.	90-134	2:29	.
Interrumpe el coro esta pregunta. Con una respuesta enérgica y contundente. Reclaman al Jaufré del pasado. Amonestan a Rudel	135-154	4:00	Cambio de tempo Negra=80. Indicación dinámica siempre enérgica.
Rudel se burla de sus amigos y de sí mismo, de su infelicidad y su superficial vida anterior.	155-228	4:25	Meno mosso, mas esspresivo
Se lamenta de su infelicidad	229-252	5:15	Negra con puntillo =56 Baja el tempo para su lamen tación.
Rudel habla de una felicidad que le es negada relacionada, asociada a una mujer ideal que describe y desea y está lejos	253-272	5:36	Súbito molto meno mosso, esspresivo





9. Corporalidad

9.1. El cuerpo semiótico y el cuerpo fenoménico

La corporalidad se define por la *presencia* de cuerpos vivos en el escenario. El actor está enmarcado en el acontecer escénico, que unifica la doble condición presencial, tanto espacial (en el escenario) como temporal (en el tiempo que dura la representación): «la presencia aparece como algo ordinario, que se evidencia en el tiempo, en la experimentación de lo actual, de lo temporal, como presencia, como presente, significa vivir la propia existencia ordinaria como extraordinaria» (Fischer-Lichte, 2017, p. 205). Lo que los espectadores ven y oyen es siempre actual, pues «una realización escénica se vive en tanto que realización, presentación y al mismo tiempo como transcurso del tiempo actual» (Fischer-Lichte, 2017, p. 193). Pero esta presencia del cuerpo del actor, aunque en principio parezca evidente y simple, está plagada de un sinnúmero de contradicciones.

En su libro *Estética de lo performativo* Fischer-Lichte entiende la corporalidad como «la tensión que se da entre el cuerpo fenoménico del actor, su físico estar en el mundo (*In der welt sein*) y la interpretación de un personaje» (Fischer-Lichte, 2017, p. 157). Dicho de otro modo, en escena se da la copresencia de dos «cuerpos», un *cuerpo fenoménico* (su físico estar en el mundo) y un *cuerpo semiótico* (la encarnación de un personaje). La tensión entre estos dos modos de presencia que confluyen en el escenario provoca la aparición de muy distintas relaciones en torno a un elemento fundamental: la *corporización*.

El cuerpo del actor, en teatro (y ópera), se definió a mediados del siglo XVIII con el término de *encarnación*, más que con el de *interpretación*. La encarnación «pretendía que la corporalidad específica del actor fuera relegada para dar lugar a que el espec-

tador viera en él exclusivamente al personaje» (Fischer-Lichte, 2017, p. 161). Así, el actor que «encarna» a un personaje anula o invisibiliza en lo posible su propio cuerpo en favor de la ilusión escénica de representar —de ser en el escenario— el personaje representado. Esta presencia irreal de un personaje encarnado en la presencia real de un cuerpo en escena está construida lingüísticamente, a través del texto, al que se unen otros recursos dramáticos mímicos, gestuales y proxémicos: ayudado por el maquillaje, el vestuario, la ambientación, etc. el actor presta su cuerpo, lo relega a un segundo plano para que la única presencia dramática posible sea la del personaje representado. De esta manera, el cuerpo del actor pierde su carácter fenoménico y se convierte casi por entero en un cuerpo semiótico, es decir, un cuerpo en el que se han acumulado los signos que pertenecen al personaje, un cuerpo que ha sido construido a partir de esos signos:

La *encarnación* presupone, pues, una previa descorporización o desencarnación, que además opone también resistencia a la fugacidad de la realización escénica. Los gestos, los movimientos y los sonidos articulados que produce el actor pueden muy bien ser transitorios, pero los significados que se expresan con ellos existen más allá de la fugacidad de esos signos. (Fischer-Lichte, 2017, p. 163)

El caso extremo de *encarnación* podría ser la «caracterización», que suele darse en imitaciones paródicas o en películas o representaciones biográficas en las que aparece un personaje que, por ser famoso, posee unos rasgos físicos, gestualidad, voz, entonación, etc. perfectamente conocidos y reconocibles por el público. En el caso de la «caracterización» la labor del actor es valorada tanto por sus características interpretativas como por su capacidad camaleónica para meterse en la piel del personaje representado.

Frente al concepto de *encarnación*, que supone la descorporización del actor en favor del personaje, ya desde inicios del siglo xx el teatro de texto emprendió un proceso de liberación del cuerpo del actor para hacer visible su presencia como tal en el escenario. Surge el entendimiento de la materialidad del cuerpo, o del cuerpo como material moldeable y controlable, diferente al texto, y la figura del actor se estudia en sus procesos de relación material en resonancia con el espectador. En este sentido, Meyerhold fue la antítesis del concepto de *encarnación*, y partió de la tensión entre «ser cuerpo» y «tener cuerpo», que en las derivas performativas se traduciría posteriormente a la presencia escénica que contiene la experiencia del cuerpo como «espacio fenoménico» que se materializaba a través de un control absoluto por medio de la técnica, pretendiendo aunar la emoción con el gesto y superar la relación entre signo lingüístico y el signo gestual. En palabras de Fischer-Lichte, la justificación física de ese *estar en el mundo* del actor altera el concepto de *encarnación* y lo sustituye por el de *corporización*.

Pero hay que hacer una distinción decisiva al respecto: mientras que con el principio de encarnación vigente la corporalidad no se entiende como materialidad, sino como significación, es decir, como expresión de los significados depositados en el texto literario del drama, en el caso de Meyerhold y de otros vanguardistas la corporalidad hace su aparición primordialmente como materialidad. (Fischer-Lichte, 2017, p. 167)

La *corporización* se define como la presencia de un cuerpo constituido a la vez por un cuerpo semiótico (que no llega abandonarse del todo) y un cuerpo fenoménico que encuentra su consistencia en la presencia real del actor sobre el escenario. Si el caso extremo de *encarnación* lo constituye la «caracterización», podríamos pensar que el caso extremo de *corporización* lo constituye la *performance*, en el que la presencia del actor (o *performer*) es imprescindible. Como señala Fischer-Lichte, en la *performance* se le restituye el aura al cuerpo del actor, «la performatividad pone el cuerpo como territorio de relaciones que no pueden ser sustituidas por los medios técnicos y electrónicos» (Fischer-Lichte, 2017, p. 165). Y no solo eso, sino que en la *performance* la presencia del cuerpo del actor constituye la base artística sobre la que se fundamenta la acción performativa. La corporización de la *performance* debe ser entendida desde las capacidades comunicativas del propio cuerpo, no como intermediación de nada: «los cuerpos en su especificidad y en los actos performativos realizados con y por ellos son los que crean al personaje» (Fischer-Lichte, 2017, p. 165). O, dicho de otro modo:

El cuerpo humano se configura como un escudo del cuerpo mediatizado y hay una línea clara entre las dos esferas. En un lado de la línea hay una actuación en vivo, donde el auténtico cuerpo humano está físicamente presente. En el otro lado de la línea, hay representaciones técnicas del cuerpo como el video, cine, televisión y lo digital. (Wagner, 2006, p. 127)

La influencia de la *performance* sobre las demás artes se dejó sentir fuertemente a partir de los años sesenta del pasado siglo (según veíamos en un capítulo anterior) y fue decisiva para el llamado teatro postdramático, provocando una nueva dimensión de la corporalidad en el teatro, produciendo una modificación en «el discurso sobre el concepto de presencia que se ha venido desarrollando en los campos del teatro, del arte de acción y de la *performance* y de la teoría de la estética desde que se produjo el giro performativo» (Fischer-Lichte, 2017, p. 203). Y no solo el teatro, considerado a partir de entonces como «teatro postdramático», ya que este irradió el carácter performativo a las demás artes:

El teatro, la forma artística más radical del acontecimiento, deviene un paradigma de lo estético. No se queda en el sector institucionalizado que fue, sino que se convierte en el denominador de una práctica artística deconstructiva multi- o inter-medial del acontecimiento instantáneo, pues la tecnología y la desintegración o división de los sentidos en los medios de comunicación son las que dirigieron la atención por primera vez hacia el potencial artístico de la descomposición de la percepción, hacia -en palabras de Deleuze- las líneas de fuga de las partículas moleculares frente a la estructura molar totalizadora. (Thies Lehmann, 1991, p. 145)

En esta dimensión performativa de la presencia en el espacio-tiempo en el que se desarrolla el acontecer escénico se produce una afectación no solo del cuerpo del actor sino también del cuerpo del espectador y de la relación entre ambos: el cuerpo del cantante-actor y el cuerpo del receptor son mutuamente dependientes, pues el ojo completa al cuerpo y crea cuerpo en su propio cuerpo durante la recepción de la presencia en el tiempo. Merleau Ponty diría respecto al ver el cuerpo y la opacidad del mismo en su *Fenomenología de la percepción*:

Quien ve y quien toca no es exactamente yo mismo, porque el mundo visible y el mundo tangible no son el mundo en su totalidad. Cuando veo un objeto, siempre experimento que aún hay ser más allá de cuanto actualmente veo, no solo ser visible, sino incluso ser tangible o captable por el oído- y no solamente ser sensible, sino también una profundidad del objeto que ninguna captación agotará. (Merleau-Ponty, 1996, p. 231)

El cuerpo vivido, el cuerpo experiencia, que se constituye en el mundo a través de los sentidos y el movimiento en el espacio, expresa también su propio reconocimiento del mundo. Ferrada-Sullivan nos lo explica de esta manera:

Si bien la visión y la videncia es aquella suprema experiencia fenomenológica en la re-presentación de las cosas, el filósofo sostiene que toda traducción y apropiación de las cosas por medio de la vista o el tacto -con los sentidos-, se hace de una vez acontecimiento relacional al constituirse como el propio cuerpo. En otras palabras, cada sentido tiene un espacio o lugar independiente uno de otro. Su unidad aparece como engranaje de conjunto, siendo precisamente la unidad de los sentidos, la manifestación en su diversidad. Se encuentran convocados por una mismidad que permite la co-pertenencia entre ellos. En consecuencia, el cuerpo mira y toca, siente y se sensibiliza bajo un sistema sinérgico de apropiación y reconocimiento del mundo, capaz de penetrar y re-dibujar las cosas como forma de acontecimiento para el encuentro del sentido del sí mismo y para su comprensión en el mundo. (Ferrada-Sullivan, 2019, pp. 163-164).

9.2. El cuerpo del actor frente al cuerpo del cantante-actor

El protagonismo del cuerpo, imprescindible en la *performance*, como decimos, y que desde ella ha impregnado a las demás artes dramáticas, ha afectado igualmente a la ópera. En la postmodernidad la escena operística ha recibido los influjos del teatro postdramático, y en ella actualmente se vive la irrupción de lo real en escena, así como una sobreabundancia y densidad de signos acompañada de una sobrecarga semántica de la escenografía y la dramaturgia visual.

El cuerpo del cantante-actor de ópera difiere en mucho del cuerpo del actor dramático. Digamos, de inicio, que en ópera siempre ha habido un límite para que pudiera darse por completo la encarnación, y ese límite es la figura del *divo* o de la *prima donna*. Independientemente del personaje que representen, son estas figuras las que con su destacada presencia artística y sus cualidades interpretativas han convocado

al público desde los orígenes del género. Por ello la presencia en escena operística ha sido desde siempre ambigua, estableciendo una distancia con el teatro, que en los siglos XVIII y XIX podía abandonarse a la búsqueda de la ilusión escénica.

Por otra parte, es evidente que la estructura corporal del cantante-actor depende de la estructura musical temporal y los sistemas de relación de medios y signos que en ella intervienen. La ópera, como todos sabemos, es teatro cantado, y los principios de expresión se centran más profundamente en el texto, transmediando al discurso musical. Por ello, aunque en el teatro la crisis del texto conllevó la reconfiguración del cuerpo y la corporización a través de la performatividad, en la ópera el cuerpo no se ha liberado de la palabra: no hay ópera sin la presencia de la palabra, imprescindible para el canto de los actores. Y, como señala Freda Chapple «cantar afecta a todo el cuerpo y no solo a las cuerdas vocales»(Chapple, 2006, p. 87). El cantante nota cómo le afecta el medio musical durante el momento mismo de la interpretación. Los cantantes son conscientes del poder de la música sobre ellos y sobre el público y se entregan a un mundo de representación en el escenario, con una consciencia espacio temporal que fluctúa entre lo real y lo irreal: «son realidades intermedias y median la música en el acto de la interpretación. Así, el cantante y el público se refieren a sí mismos en una profunda aceptación de la realidad del mundo representado». De este modo, el cuerpo del cantante se convierte en una «interfaz intermedia»:

El cantante habla entre el dominio cognitivo y el afectivo. Su interioridad se ubica entre la música y las palabras; lo irracional (dionisiaco) y lo racional (apolíneo) realizados en el espacio vivo al mismo tiempo. Los cantantes son la *interfaz intermedia* entre el teatro y la música en la interpretación. Ellos median la medialidad de la música y son conscientes de su posición en el escenario como un medio entre el director musical y escénico, así como entre la partitura musical, el libreto y la audiencia con quien se comunican. (Chapple, 2006, p. 87)

Al ser la estructura escénica de la ópera una simbiosis entre formas representacionales (la dramaturgia musical, literaria y visual y las mediaciones artísticas y tecnológicas necesarias para producir esas dramaturgias) el cuerpo del cantante-actor, como vehículo catalizador, recibe y procesa las señales emitidas por todas las partes. Por ello hablaremos del cuerpo del cantante-actor como un cuerpo que permanentemente lleva a cabo una mediación entre su técnica vocal, las indicaciones de la partitura y deseos del compositor, las palabras del libreto, los ritmos y tiempos de la dirección y el concepto de la dirección musical y escénica. A su vez, procesa la información para el tono y la dinámica interpretativa en la que concibe el cuerpo del personaje que encarna para comunicar el conjunto a la audiencia. El cantante actúa entre un mundo invisible de estímulos y otro visible de transformaciones, relacionándose con su público mediante dos expresiones de su corporeidad, una fenomenológica y otra intermedial. Ambas miradas encuentran en la experiencia vivida, librada en el cuerpo, un punto confluyente.

En la segunda mitad del siglo xx, la liberación del cuerpo del actor-cantante como cuerpo semiótico y el paso a cuerpo fenoménico ha transformado la escena teatral y la operística. Sin embargo, los planteamientos postmodernos de la corporalidad en ópera han reconfigurado los modos de entender y definir el cuerpo y el espacio. A modo de ejemplo podemos citar el caso del director escénico Robert Wilson, que ha sido un precursor de la deconstrucción corporal en la ópera [1]. A Wilson se le conoce como un creador escénico al que se le atribuye un nuevo lenguaje teatral para la ópera. Desde su participación en 1976 con Philip Glass en *Einstein on the Beach*, sus formas de entender el espacio y el tiempo teatral han transformado el entendimiento del cuerpo cantante. Wilson protagonizó durante las décadas de los años setenta del siglo anterior el proceso de ruptura con el teatro de texto, dando prevalencia a la imagen, proponiendo una sincrónica relación entre tiempo y movimiento, a través de pequeños gestos que se perciben como presencia y no ficción de representación. Su propuesta de movimientos angulados y estáticos, en contraposición con las narrativas de las óperas del repertorio tradicional del siglo xix, ha trabajado en torno a esa idea de repensar el cuerpo del cantante-actor, su presencia física. Estas formas de experimentación han ofrecido una nueva imagen no solo del cuerpo del cantante, sino de la música como generadora de la acción dramática que ha liberado al cuerpo del cantante de su mera condición de signo. Esta herencia se puede percibir en *L'amour de loin*, donde encontramos una relación estática, de movimientos pequeños y de permanencia en posturas declamatorias casi permanentes.



[1]

9.3. Los medios artísticos y las relaciones intermediales

Las representaciones de ópera contemporánea mezclan objetos tecnológicos con actores y cuerpos mediatizados, ubicando al cuerpo humano en un espacio ambiguo de representación y de recepción. Entre la representación en vivo y el evento mediatizado se ubica la intermedialidad. *L'amour de loin* nos sitúa en una perspectiva postdramática, en la que su compositora Kaija Saariaho nos plantea una relación doble entre tradición e innovación, característica de la postmodernidad: por una parte se cimienta en las formas tradicionales de la ópera y su relación música-texto, y por

otra demuestra un fuerte vínculo con los discursos compositivos y estéticos de la modernidad, que entienden la ópera como una plataforma intermedial. La corporalidad en *L'amour de loin* es una intersección de muchos medios, artísticos, sígnicos, tecnológicos y materiales. La corporalidad en *L'amour de loin* puede analizarse desde dos vertientes:

- La perspectiva performativa del teatro actual.
- La perspectiva intermedial, dentro la noción del teatro y la ópera como hipermedio que, a su vez, integra una variedad de medios técnicos en su representación.

Para el estudio de la corporalidad proponemos un análisis de la escena donde el cuerpo del actor es interdependiente del suceso teatral y del cuerpo perceptor. Estudiaremos el marco de intensidades en el que se desarrolla la corporalidad como signo teatral en *L'amour de loin* desde cinco dimensiones de relación: 1) texto-cuerpo 2) música-cuerpo; ; y 3) electrónica-cuerpo; 4) el espectador acousmático; 5) escena-cuerpo.

9.3.1. Texto y cuerpo: el cuerpo de los personajes

Ya hemos anotado que *L'amour de loin* es una ópera autorreferencial de Kaija Saariaho, en la que expresa sus propias búsquedas artísticas y recrea las eternas preguntas sobre el amor y la muerte. En *L'amour de loin* hay una fuerte presencia de la compositora, que pone en escena su propia relación con el ejercicio de composición y su propio extrañamiento del mundo, sus intereses de permanecer en la zona liminal, en la frontera, más su propia experiencia como extranjera. Ambas condiciones están expresadas a través de sus tres personajes principales cuyos destinos se unen en la búsqueda individual de satisfacer sus anhelos espirituales, en una experiencia que podríamos llamar mística o metafísica, contenida en las concepciones medievales del amor cortés, la devoción religiosa y el absoluto. Los cuerpos de los cantantes-actores de *L'amour de loin* se ubican en esa atmósfera sonora, que se autorregula como estructura dramaturgica. Esta poética en torno a la imposibilidad y el anhelo sumerge a sus cuerpos en una especie de tránsito interior. El texto literario se centra en la interioridad, en la mismidad. Sus personajes ocupan el lugar que son ellos mismos, no hay que ir a ningún lugar, no hay que desplazarse, pues su conflicto es interior, en cierta forma es un no-lugar, pues representa un viaje hacia el interior.

Los intérpretes se dejan atrapar por esta condición. Los personajes principales, Jaufré y Clémence, parecen habitar un cuerpo cuyo pensamiento esta desencarnado, es la presencia del anhelo y el deseo, de estar en otro lugar distinto al que habitan, consumidos en un arrebatado amoroso que no tiene rostro, y que en escena pareciera

una voz sin cuerpo. Esta percepción del cuerpo de los intérpretes genera un descolocamiento espacial, el estímulo auditivo no corresponde con la resolución escénica, genera una vacuidad y un despojo que extravía al cuerpo, lo desorienta, lo inmoviliza, de alguna manera lo hipnotiza. En cuanto al tercer personaje, el Peregrino, es alguien que ve y que hace, un viajero que se mueve entre Oriente y Occidente, un viajero que libera y oxigena el mundo de los dos protagonistas separados por el mar. ¿Pero, cómo puede verse una ópera que invisibiliza e inmoviliza a sus intérpretes? *L'amour de loin* propone precisamente este juego entre lo quieto y lo movable, entre lo interior y lo exterior, entre lo visible y lo invisible.

Todos los personajes, desde Jaufré Rudel a Clémence o el Peregrino, así como los dos coros, el Coro de los amigos de Jaufré y el Coro de las mujeres de Trípoli, juegan a la presencia y a la no presencia, a la visibilidad y a la invisibilidad, a la borrosidad de lo explícito, y a la explicitud de lo velado. Los personajes se cruzan sin construir jamás un nicho espacio-temporal que recree la estabilidad o la permanencia en un lugar. En *L'amour de loin* el lugar es el del tránsito, el del viaje.

9.3.1.1. Jaufré Rudel: un cuerpo presente

Jaufré Rudel, Príncipe de Blaye, compone poemas de amor que canta a una mujer que no conoce, que no existe, pero que ama. Es un trovador, un ser que se deja ver cantando a aquello de lo cual carece: satisfacción, felicidad, sentirse amado. El personaje reclama un cuerpo que simboliza el extravío, extrañamiento, cansancio, hastío del mundo y sus verdades, sostenido por la ilusión de un absoluto, ensimismado, absorto en el mundo de su propia creación, su impulso vital está motivado en lo exterior, en la música, en la expresión de su deseo. Como declaró Kaija Saariaho en un artículo de *Opera News*, «el trovador es la metáfora del artista que busca algo inalcanzable» (Lambright, 2008, p. 5). El cuerpo del trovador es a lo largo de toda la obra un cuerpo a la espera, teme tanto encontrarse con lo anhelado que enferma en el viaje mientras va a su encuentro, la obsesión por el absoluto lo aparta de la vida y lo hace presente en su imposibilidad y posible solo en la muerte. La ubicación espacial y corporal del actor es simple y contundente, las diferentes versiones la han interpretado de distintas maneras, unas con laúd, otras sin instrumento, de pie, en algunas ocasiones en el ejercicio de la composición sobre un instrumento otras en la abstracción de su acción, dejando la acción en expresión gestual.

En las tres puestas escénicas que hemos venido comparando, muestran un Rudel presto a la cólera y ansioso. Sin embargo sus inquietudes emocionales están volcadas sobre sí mismo y sus pensamientos, no hay en él arrebatos ni movimientos que dejen ver la fogosidad del carácter que describe tener, excepto contadas ocasiones.

Podremos ver estas expresiones gestuales en tres momentos cruciales de la ópera: su presentación inicial, su viaje y su encuentro con Clémence.[2]



[2]

9.3.1.2. Clémence: un cuerpo ausente

En segundo lugar está el cuerpo del personaje idealizado, una promesa de cuerpo que no logra satisfacerse en la figura de Clémence, un cuerpo presente en las palabras, en los anhelos del poeta, un cuerpo definido por el deseo de otro, irrealizable y contradictorio, según la descripción del Peregrino: «Hermosa sin la arrogancia de la hermosura, noble sin la arrogancia de la nobleza, piadosa sin la arrogancia de la piedad...» (Maalouf, 2002, p. 35). Jaufré, tras la descripción del Peregrino, completa la imagen poética de esa amada que ahora se revela como existente: «sus ojos tienen el color del mar cuando el sol acaba de levantarse y vemos cómo las tinieblas se alejan hacia poniente [...] ¿y sus cabellos? [...] Sus cabellos son tan negros y sedosos que de noche no se les puede ver, solo se les oye como un rumor de hojas... [...] y sus manos, sus manos suaves, se deslizan como el agua clara / yo las recojo entre mis palmas abiertas y me inclino sobre ellas / como sobre una fuente para beber con los ojos cerrados...» (Maalouf, 2002, p. 41).

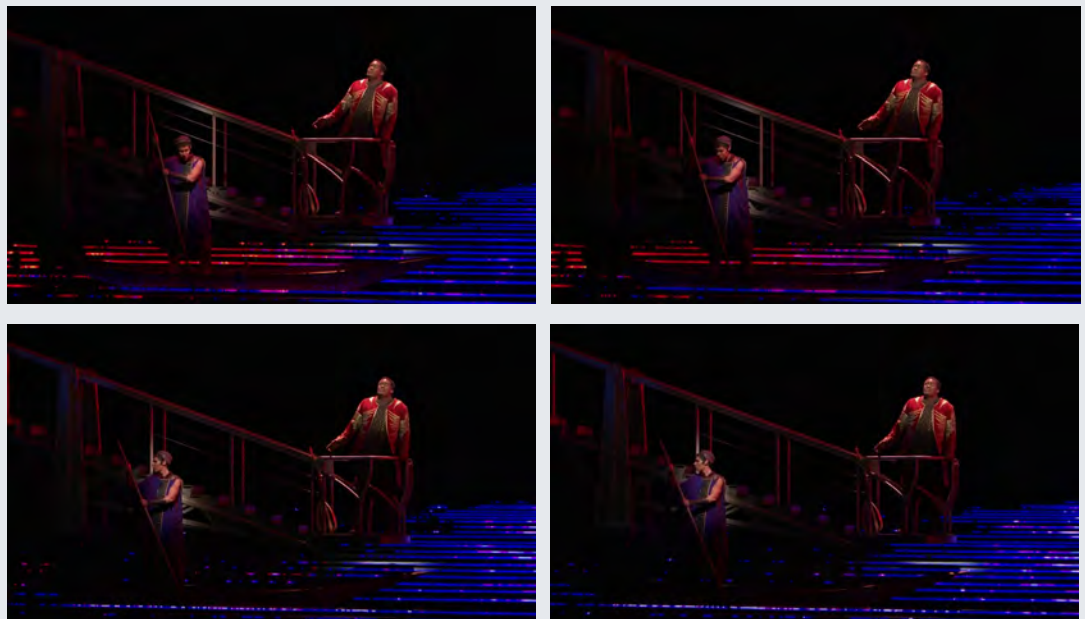
La amada idealizada, lejana siempre, se promete y nunca se ve. Incluso cuando se encarna en Clémence no corresponde a esa descripción, y hace del cuerpo presente de Clémence un personaje extrañado en sí mismo, además de extraviado, que durante la obra emprende un viaje poético hacia el reconocimiento de sí misma. Al final de la obra, rota la posibilidad de encarnar el deseo de Jaufré, Clémence retrocede sobre sí misma y se retira en el convento. Se desvanece ante nuestros ojos justo en el momento de lograr verla en su propia identidad. El personaje de Clémence es un personaje que, aunque no se desplaza en el espacio exterior, no cesa de moverse interiormente, espiritualmente, anímicamente. No termina de verse completamente, se mueve entre la claridad y la penumbra, se difumina, se desvanece, parece dibujarse y desdibujarse permanentemente, se mantiene en ese espacio del trazo propio y de otros sobre sí misma. Eso lo convierte en un personaje ambivalente, inestable, que solo se hace visible en su opacidad.

Por otra parte, Clémence es ese cuerpo que cuando se hace presente no está en el lugar que ocupa sino mirando el lugar que quisiera ocupar, es un cuerpo autoinvisible, cuya experiencia física radica en la añoranza. Cuando narra los recuerdos de su infancia deja de ser descrita por el otro, pero se deja ver como el equívoco de la que debió ser; aunque es un cuerpo lleno de vida y deseo, vibrante, no es un cuerpo presente, pues se encuentra atrapado en la idealización de un otro que no la ve, en el pasado que no le permite ocupar el presente, en el anhelo que la ubica fuera de sí. La experiencia de vida del personaje de Clémence es ambivalente, pues es un cuerpo que habita solo en el deseo de ser deseada, de ser amada, de ser vista. Así que su presencia en escena encarna el anhelo del amor, de sentirse amada, pero es un amor que no se realiza. En esa dimensión de su deseo se ve pálidamente el tránsito de Clémence hacia su autorreconocimiento, pero termina en los caminos del no merecimiento, el remordimiento y la culpa. [3]



Ante este anhelo de Clémence de ser y ser vista como quien es, el espectador se sumerge en un abismo de extrañamiento. El público recibe a Clémence con una expectativa muy elaborada de quien pudiera ser, el público quiere ver a la dama de Trípoli que el Peregrino describió. En el libreto no hay ninguna preparación especial, no se la describe de ninguna manera previa, como si su presencia fuera un espejismo, siempre mirando al mar, en actitud de espera: «En un jardín en el recinto de la Ciudadela donde residen los condes de Trípoli. Clemencia está en un promontorio. Intenta distinguir algo, a lo lejos, por el mar, y cuando el Peregrino pasa cerca de allí, le interpela» (Maalouf, 2002, p. 45).

Durante la ópera, Clémence está siempre moviéndose, viajando en su sueño, a su infancia, al encuentro consigo misma, a lo que cree que contiene su felicidad, está ausente en Trípoli, de espaldas a su ciudad. En la introducción al inicio del segundo cuadro del acto III se la describe así: «En Trípoli, en la playa. Clemencia se pasea. Está de espaldas a la ciudadela y frente al mar. Algunas mujeres de Trípoli la siguen a distancia. Prosigue la canción de Jaufré que había empezado a cantar en occitano al final del segundo acto» (Maalouf, 2002, p. 91). En el acto IV Clémence se aparece en sueños a Rudel, canta en occitano su *cansó*. En el acto V la acotación volverá a la actitud ausente del cuerpo de Clémence: «El jardín de la ciudadela, en Trípoli. Clemencia escruta el horizonte marino. Y el Coro de mujeres de Trípoli le cuenta la noticia que ella espera y teme a la vez» (Maalouf, 2002, p. 119). Finalmente, el cuerpo de Clémence, tras la muerte de Jaufré «se desmadeja y se derrumba. Deja de moverse. Clemencia permanece un momento pegada a él, con la cabeza sobre su hombro. Luego se levanta para rezar...» «acompañada a veces por el coro reunido»... «Entrando el Peregrino se inclina sobre Jaufré y descubre que ya no respira. Hace señas a Clemencia que le interroga



con la mirada, de que todo ha terminado. Ella entonces se inclina sobre su enamorado y se pone a acariciarlo como a un niño dormido. Poco a poco la tristeza cede lugar a la rabia, a la rebeldía. Se levanta y alza contra el cielo su puño vindicativo». (Maalouf, 2002, p. 145). Ante la exhortación del coro, Clémence es descrita «errando por el escenario dentro de su amplio vestido blanco como un velero baqueteado por el viento» (Maalouf, 2002, p. 151).

El personaje de Clémence se sumerge en la espera. No sabemos si se ha encontrado realmente consigo misma o se ha resignado a su destino en Trípoli, con la imposibilidad de ser amada o regresar a Occidente:

Como si ya estuviera en el convento, se arrodilla y se pone a rezar, primero en silencio, luego en voz alta, vuelta hacia el cuerpo inerte de su amante que aparece como un altar de forma que no se sabe demasiado si le reza a él o al Dios contra el que se había rebelado. Sobre todo por que las palabras que pronuncia son ambiguas. (Maalouf, 2002, p. 153)

9.3.1.3. El peregrino: un trans-cuerpo

Una tercera percepción fenomenológica del cuerpo en *L'amour de loin* es lo que podríamos caracterizar como trans-cuerpo. El Peregrino no solo es un personaje masculino travestido encarnado en la voz de la mezzosoprano (como hay tantos en la literatura operística), sino un personaje en constante movimiento, en tránsito permanente [4]. Va de un lugar a otro, se mueve entre Oriente y Occidente, en el espacio insalvable entre los amantes, conoce el mar más que la tierra, va y viene de Tierra Santa a Blaye, y siempre es un visitante, representa a un observador del mundo. Para la presentación en escenario del Peregrino, la acotación del libreto también es sencilla y clara:



[4]

Mientras Jaufré enumera las supuestas cualidades de la mujer lejana, un hombre de porte majestuoso entra, vestido con un largo abrigo sin mangas y apoyándose en un bastón de Peregrino. Contempla bondadosamente al trovador, que todavía no le ve y que prosigue su letanía. (Maalouf, 2002, p. 33).

Sus formas de salida de escena son muy discretas, casi imperceptibles, casi inconclusas, dejando una especie de pregunta abierta a su interlocutor. Sus conversaciones son a modo de acertijos existenciales, y también sencillas respuestas contundentes de sabiduría y sosiego. Una primera muestra de ello es la salida del primer acto, tras su encuentro con Jaufré: «Mientras Jaufré se habla a sí mismo de esa manera y se construye una amante imaginaria, su visitante, desconcertado, se retira de puntillas. Los compañeros también han desaparecido» (Maalouf, 2002, p. 41). Al despedirse de Clémence en el final del segundo acto también adopta una forma similar de desaparición: «Se da la vuelta y el Peregrino prefiere retirarse sin decir palabra» (Maalouf, 2002, p. 65). Es una figura prudente y práctica, llena de sabiduría y que aparece como apartada del mundo. Su pena es haber formado parte del acertijo del amor y haber pertenecido a las pasiones humanas de las que desconfía, en expresiones de fascinación por los personajes que observa y visita.

Mientras observa a Clémence, después de darle información sobre el trovador, el libreto ofrece la siguiente acotación que describe al Peregrino como un mensajero del amor: «Una vez a solas, se pone a cantar unos versos, entre otros algunos que le ha recitado el Peregrino. Pero los canta en occitano...El Peregrino, que se escondía detrás de una columna, la observa y escucha sin ella saberlo. Luego se aleja, mientras ella se recupera» (Maalouf, 2002, p. 65). Aunque al final de la obra el propio Peregrino se lamenta de que esa condición era engañosa, cuando comprende que en realidad había actuado como mensajero de la muerte: «Y a mí, Señor, ¿por qué me has escogido para esa tarea? / De una orilla a otra, de una confidencia a otra, / creía tejer los hilos blancos de un vestido de novia; / ¡sin saberlo, tejía una mortaja!» (Maalouf, 2002, pp. 152-153)¹

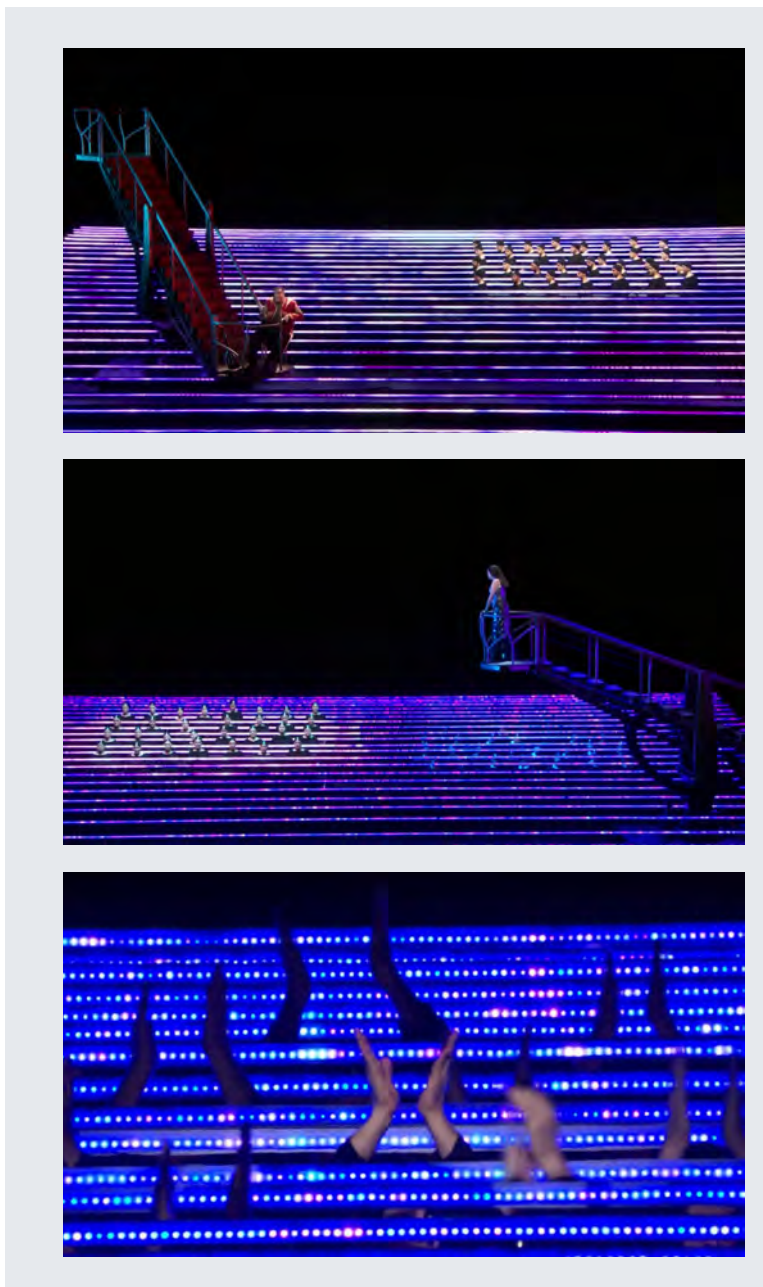
9.3.1.4. Los coros: un cuerpo social

Además de los personajes principales, otro personaje en escena es el coro. Como hemos señalado, en *L'amour de loin* aparecen dos coros, el Coro de los compañeros de Jaufré y el Coro de mujeres de Trípoli. La compositora utiliza al coro como instrumento orquestal, en muchos casos en una especie de voz en *off*, en otros el coro se escucha y se funde con el material electrónico y el orquestal, sin un referente óptico o

1. El carácter fronterizo, transitorio y ambivalente del Peregrino ha dado lugar a diferentes interpretaciones. Según Hautsalo «El director Peter Sellars ha interpretado la ópera como un drama triangular en el que el peregrino está secretamente enamorado de la condesa Clémence» (Hautsalo, 2012, p. 226). Efectivamente, en la puesta en escena de Sellars se muestra una mayor cercanía física y emocional entre estos dos personajes.

físico en la escena. Como anotábamos en nuestra exposición sobre el libreto, la presencia del coro, más aún desdoblado en dos, provocó la reducción de los personajes de la obra (que en origen iban a ser cinco) a tres, ya que los dos coros le permitieron a Maalouf y Saariaho un desarrollo argumental y musical complejo sin necesidad de tantos personajes.

Como coro mixto actúa con poca visibilidad en la escena como personaje. Solo aparece en la musicalización orquestal del cuarto acto, en la que la voz coral se funde con la electrónica y la orquestal en la representación del mar y el sueño y delirio de Jaufré Rudel y, finalmente, en la exhortación del quinto acto como habitantes de Trípoli, cuando son testigos de la muerte de Rudel y la blasfemia de Clémence. [5]



[5]

9.3.2. Música y cuerpo

9.3.2. 1. La música como cuerpo sonoro

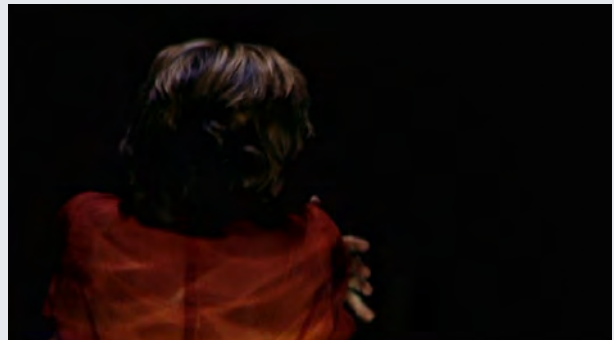
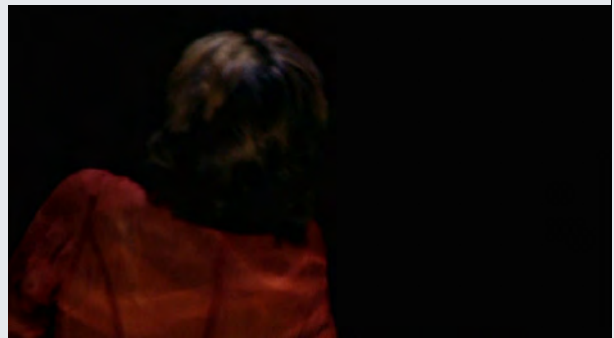
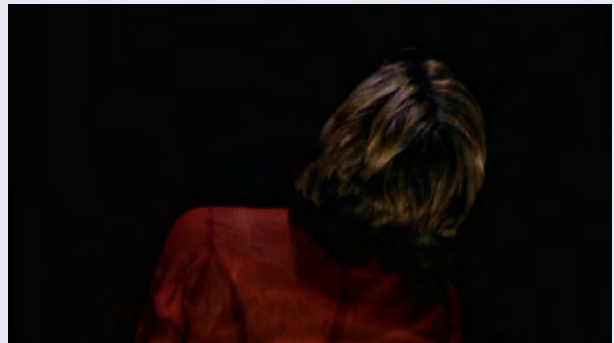
La primera forma de relación con el cuerpo que se establece en escena en la ópera es la relación con la *sonoridad*, pues toda ópera escoge un cuerpo representacional sonoro, en el que sus materialidades dialogan contribuyendo a la construcción la identidad misma de la obra. La idea expresada a través de los medios artísticos y tecnológicos y sus formas de relación sígnicas y fenoménicas en el espacio y el tiempo constituyen un *cuerpo sonoro* en sí.

Podemos afirmar que, en la medida en que la música interviene como actor, como elemento portador de signos, como elemento transmisor de dramaturgia, los procedimientos de construcción de emoción se modifican. Expresar la intensidad emocional mediante los mismos mecanismos que en la escena sin música supone obviar que la música en sí misma, es portadora de potencia emocional, en última instancia puede derivar en una hiperactuación o en un empobrecimiento de la intensidad expresiva al repetir, subrayar o doblar, lo que la música, por sí misma, ya transmite. (Meyerhold, en Hormigón 2008, p. 468)

Toda obra musical posee una presencia física y un color auditivo. Este determina su propia singularidad, lo caracteriza según la paleta orquestal escogida por el compositor como la forma y la densidad de su presencia sonora. La obra musical es en sí misma un cuerpo que vibra y se mueve en el transcurso temporal de su existencia.

El actor debe interactuar con la gradación emocional de la música y regular la intensidad de su actuación, de sus gestos, de sus movimientos, incluso su código de actuación, en función de la intensidad emocional final requerida. Debe ser consciente de la función que la música está ya ejerciendo en la construcción de las líneas emocionales y crear la intensidad emocional conjuntamente con la música, no además de la música, sino en relación con esta. En la medida en que la música, en la escena operística, se comporta como un actor, el principio de acción-reacción debe ser extendido a la relación con la partitura. [6]

El cuerpo sonoro de *L'amour de loin* está determinado por una paleta tímbrica amplia, dentro de los colores de la percusión extendida, como crótalos amplificados y percusión con arco, así como la descomposición espectral de estos sonidos y la síntesis instrumental y electrónica de los filtros. La masa orquestal consigue un equilibrio sonoro entre sonido analógico y digital con una densidad pronunciada, sobre pedales armónicos-electrónicos como «campos atmosféricos» envolventes. En esta gran masa o cuerpo contenedor se mueven otros espacios de vibración complementaria, que son los cuerpos vivos en escena y los objetos. Esta vibración afecta a los otros cuerpos, tanto a los que contiene como a quienes la perciben.



Las relaciones intermediales que se producen entre la música considerada como cuerpo y el resto de los cuerpos que intervienen en la puesta en escena se desdoblan en dos aspectos: la *armonía*, como contenedor del cuerpo y la *voz-cuerpo* en la ópera.

9.3.2.2. La armonía, como contenedor del cuerpo

La primera relación corporal que se establece en *L'amour de loin* es la relación con la armonía, por medio de la cual la compositora construye los contextos interpretativos de los personajes, instalándolos tímbrica y armónicamente en «campos armónicos» específicos.

L'amour de loin establece un campo armónico principal [7], el campo de si bemol. Desde este campo armónico fundamental, Saariaho escoge una colección de sonidos sobre los cuales se moverá durante toda la ópera: re, mi, fa sostenido, la sostenido, si, do sostenido. Esta escala hexatonal coincide además con el tratamiento modal en el que se escribió la *cansó* original del trovador medieval Jaufré Rudel, *Lanquan il jorn son lonc en mai* en el siglo XII, y que Saariaho utilizó como base melódica de la ópera. Lo cierto es que esta colección de sonidos se mantiene durante toda la ópera en un juego de transposición, sobre el desarrollo de pedales armónicos extendidos, largos y «estáticos» en si bemol, do sostenido y fa sostenido, que caracterizan todo un ámbito sonoro que pretende emular el color de las canciones medievales. Sobre esta atmósfera, Saariaho construirá además unos pedales armónicos que usa a manera de «tenores» polifónicos u obstinatos, que interactúan con la armonía propuesta para las secciones o escenas que se establecen desde otros sonidos distintos de la escala hexatonal, creando tensiones armónicas entre los acordes construidos con los pedales armónicos establecidos en los bajos. [8]



[7]

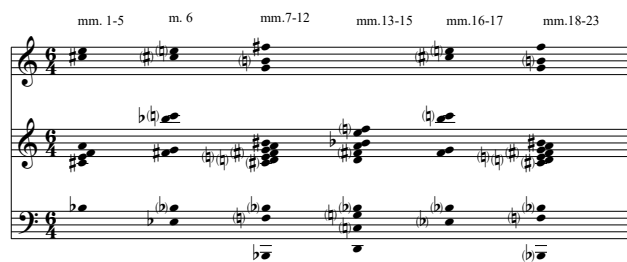


[8]

Las tensiones se resuelven al volver a incorporarse todos los elementos al pedal o al campo armónico original (Lambright, 2008). Aunque este no es un tratamiento tonal exactamente, la estructura narrativa de tensión-relajación se mantiene y nos recuerda un tratamiento armónico tradicional. Saariaho utilizará hábilmente esta «relación armónica» en la representación no solo de los personajes y sus entornos, sino de las emociones que los habitan, creando caracterizaciones tímbricas de los momentos argumentales o remembranzas de los personajes.

Saariaho se basa en la abstracción de una emoción. En este sentido, las posibilidades de representación de la ópera de Saariaho están expresadas más que en la acción teatral en la recreación sonora, en tanto que *L'amour de loin* es una obra de gran riqueza poética en la que la compositora construye diferentes estados emocionales y corporales trascendidos, el del poeta, el del compositor, el del deseo, el del imposible. La concepción abstracta del carácter musical de estos personajes es más sonora que gestual, y deja poco espacio a mayores libertades interpretativas.

El excesivo control en la expresión musical provoca la expresión reducida de la gestualidad del cantante. Dentro de esa generalidad los cuerpos, que parecieran querer desvanecerse en esta atmosfera flotante, se ponen en evidencia en su materialidad, pues las estructuras sonoras y visuales que traducen los tiempos musicales no se corresponden con los ritmos vitales de los actores. Los tránsitos lentos y extendidos musicales, que pretenden invisibilizar los movimientos al hacerlos menos perceptibles, elongan la permanencia del cuerpo en el tiempo representacional, y con él, el gesto y el movimiento. Es como si el cuerpo del actor requiriera actuar a cámara lenta, ralentizar su experiencia interior al ritmo de la música y exteriorizarla en consecuencia a su experiencia. [9]



[9]

Este «estatismo» es una relación que proviene de la música, el cuerpo mismo está, por decirlo de algún modo, difuminado entre la música. Para entender esto hay que interpretar el interés del compositor en dar una solución musical a la dramaturgia que sea capaz tanto de sostener una tensión argumental como de generar movimiento en la escena.

9.3.2.3. La voz-cuerpo en la ópera

En la ópera la voz sustituye al cuerpo y por ello es fundamental. Estudiar la corporalidad en la ópera sin esta premisa nos conduciría a pensar el cuerpo representacional del cantante actor de forma teatral tradicional. En la ópera, en cambio, se canta un texto. A lo largo de los siglos muchas de las discusiones en ópera respecto a la interpretación actoral de los cantantes como intérpretes y como actores han girado sobre este asunto, pasando de considerar al cantante como instrumento (XVI-XVIII), algo que duraría hasta la conjunción Mozart-Da Ponte, a entenderlo como cantante y actor en

el XIX, desde el belcanto en el que sigue pesando la voz y la herencia de los *castrati* del barroco a la ópera burguesa de mediados y finales del XIX en que las estructuras dramáticas obligaban a un mayor trabajo actoral por parte de los cantantes. Ya en el siglo XIX el actor-cantante era percibido como un cuerpo resonante, que trataba de conmover a través de su voz-cuerpo, y en los siglos XX y XXI se ha convertido en un cuerpo mediatizado, reconocido y exigido en su corporalidad, además de modificado tecnológicamente.

En las óperas de Saariaho el cantante-actor es principalmente cantante, emisor de sonido. En *L'amour de loin* los personajes obtienen caracterizaciones desde su voz: Clémence (soprano), Rudel (barítono) y el Peregrino (mezzosoprano). Las relaciones iniciales que la compositora entabla con los personajes se establecen a través de sus voces. Como señalábamos, la voz de Dawn Upshaw sirvió de base como material sonoro con el que Kaija Saariaho construiría *Lohn*, una de las obras preparatorias de la ópera: se grabó la voz y se modificó electrónicamente para usarla en la composición. Este material posteriormente sería utilizado en la ópera *L'amour de loin*.

La relación de Kaija Saariaho con la voz de los intérpretes es ya muy conocida. Siempre ha mostrado fascinación por la voz, sus tránsitos y representaciones tímbricas que las identifican y diferencian tan particularmente así como los tratamientos tímbricos del eje sonido-ruido con las modificaciones acústicas de los fonemas. Como también decíamos, Saariaho estudia previamente sus timbres y compone para voces específicas. Además de este interés material de la compositora por la voz, la escritura vocal de los personajes muestran un conocimiento amplio del medio vocal muy eficazmente mezclado con las características tímbricas de la orquesta.

Esta práctica, aunque es una particularidad del estilo de Kaija Saariaho, era usual en la tradición operística, en la que abundaban partituras escritas para instrumentistas específicos. Sin embargo el tratamiento vocal de la compositora sí es novedoso, ya que además de tener en cuenta las características de los intérpretes da un paso más, pues descompone la materialidad tímbrica de la voz de tres maneras: 1) con el uso de programas de síntesis musical que lo sintetizan; 2) con amplificación del sonido electrónico que la contiene; y 3) con intervención de la voz en vivo durante la representación.

De este modo, el cuerpo experimenta en *L'amour de loin* un extrañamiento con su propia voz. De manera perceptiva, en su funcionamiento corporal y auditivo los intérpretes se enfrentan a una interrelación digital y analógica que debe librarse en su interior antes de ser enviada al espectador. La simultaneidad de signos complica el accionar del cuerpo, que responde al estímulo armónico, melódico, rítmico, electrónico de la música, y de la propia escucha. Estas complejidades se añaden a las expresivas, que en la mayoría de las escenas de *L'amour de loin* son una especie de monólogo interior en el que las estructuras de aria y diálogo no están muy contrastadas, haciendo que los estímulos de reacción corporal se desdibujen en el intérprete.

Por otra parte, la vocalidad de *L'amour de loin* nos muestra que la selección del material vocal de la compositora es minuciosa y colorea con precisión el poema, de modo que el cuerpo pareciera transpuesto a un segundo plano.

Marc Battier y Gilbert Nuono, creadores de los filtros de la parte electrónica de la ópera, nos describen en su artículo «Electronics in Kaija Saariaho's Opera *L'amour de loin*» las estructuras armónicas construidas por Saariaho para cada personaje y cómo los sonidos electrónicos se crean basándose en esas estructuras armónicas: «los sonidos difundidos durante la presencia de Jaufré se construyen a partir de acordes que lo caracterizan. Lo mismo ocurre con Clémence y el Peregrino, o cuando se une Jaufré y Clémence» (Battier & Nuono, 2006).^[10]

Acordes de Rudel:



Acordes del Peregrino



Acordes de Clémence



Una segunda relación de la voz como cuerpo en la ópera es la de la melodía con el texto. En la ópera el texto se canta y forma parte de un cuerpo sonoro mayor, que Saariaho expresa en *L'amour de loin* hábilmente, con un gran lirismo vocal. Las frases vocales son poesía cuyos valores musicales se expanden en el saber decir: el personaje del trovador canta su poesía, esa poesía es transmitida por el Peregrino, y luego se encarna en Clémence con un especial lirismo cuando la dama las interioriza y vuelve a cantarlas.

Pero no solo el lirismo es una cualidad expresada en la relación voz-texto en la ópera, sino la recitación o, más que la recitación, la técnica del *sprechgesang* (entre cantar y hablar) que Arnold Schönberg introduciría a la ópera a inicios del siglo XX. Estas interpretaciones vocales semihabladas, susurradas, están más presentes en las líneas vocales del Peregrino [11], no tan presentes en Rudel [12] y casi inexistentes en Clémence [13], y además los susurros del poema recitado pregrabado también están presentes en la electrónica.

P. *mf* Que veux-tu que je dise? Je l'ai dé-já-tout-dit. Nous é-ti-ons prés... de la
 Ci - ta - delle, C'é-tait le di - man - che de Plâques, *mp*

[11]

J. *mp* Je ne vous de - man - de - pas de par - tir, ___
 com - pa - gnoms, *mf* Je vous de-man-de seule-ment de me lais-ser ter-mi - ner mon coup-let,

[12]

C. *mp* pas toi, ___ mon Dieu, *mp* *espress.* Tu es bon-té ___ et com-pas-si-on,
 tu es mi-sé-ri-cor-de, *mf* J'es-père en-core, ___ *f* *doloroso*
 ___ mon Dieu, j'es-père ___ én-core ___ *pp*

[13]

Rudel

La musicalización de Rudel es la más cercana a la voz entonada, a la declamación del poeta. Se mueve en un ámbito reducido de quinta y usa poco el *sprechgesang*. Su dinámica de expresión depende de la rítmica y las estructuras musicales medievales.

Clémence

La musicalización del personaje refuerza la condición flotante de Clémence, su inaccesibilidad. Su voz esta en el material electrónico como una presencia invisible, con el material tímbrico y de recitación de la voz de Dawn Upshaw, para quien fue escrito el personaje, aunque su canto se caracteriza por un lirismo particular, en el que se encarna la belleza de sus líneas melódicas, con algunas intervenciones de *sprechgesang* en los que se muestra humana y real. Lambright identifica a Clémence con los tonos la y fa sostenido en un lenguaje no modal, sus líneas melódicas son ricas en saltos amplios y disonantes, destacándose el intervalo de fa sostenido a si bemol (Lambright, 2008). Saariaho otorga al personaje un color orquestal derivado de la colección de sonidos escogidos que representan el tema de *L'amour de loin*. Clémence se asocia al tema del amor, en el campo de tono de si bemol en el que se distingue la presencia del arpa como símbolo del amor del trovador. [14] [15] [16]

The image shows a musical score for two harps, labeled 'Harp 1' and 'Harp 2'. The score is divided into three systems, corresponding to measures 14, 15, and 16. Each system contains two staves, one for each harp. The music is written in a complex, multi-measure rest system with various time signatures (2/4, 3/4, 4/4) and dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*. The notation includes intricate melodic lines with slurs and ties, and some measures contain rests for both instruments. The overall style is characteristic of contemporary orchestral music, with a focus on texture and timbre.

Harp 1
 Harp 2
 Hp. 1
 Hp. 2

[15]

Harp 1
 Harp 2

[16]

A propósito de Clémence se puede hablar de un desdoblamiento material del personaje, en el que la electrónica establece una presencia doble, la real y la virtual. La máquina y del procesamiento de la voz también constituyen una presencia inquietante, tanto para el intérprete como para el público. Es una voz sin cuerpo visible, que se mueve entre borrosidades y rastros de sí misma, trazos suaves, que genera una contraposición perceptiva entre la figura encarnada y la virtual, entre lo visible y lo invisible de la corporalidad intermedial.

El Peregrino

Musicalmente el carácter del Peregrino está representado por un ritmo todavía más lento, no hay ímpetu ni arrogancia en él, es un observador y un descriptor de lugares, describe lo que ha visto, lo que ve. La forma de hacerlo es a través de un estilo declamatorio, no tiene definiciones melódicas claras en sus líneas vocales, tampoco logra formar arcos melódicos contundentes de lirismo más que cuando canta las canciones del poeta para Clémence. El Peregrino es un híbrido que fluctúa entre el material compositivo de Clémence y Jaufré, hay características que derivan del repertorio de Jaufré, la construcción de las subfrases, las cuales tienen un contorno descendente propio de las melodías modales. [17]

Siempre intenso

P Mais pour un bien qui m'en échoit

doloroso

6 P J'ai deux maux car elle si loin

mf *f* *mp* *p* *sfz* *mf* *mp* *dolce*

tr *gliss* *tr*

[17]²

El coro

Toda la obra hace uso del coro de una manera tímbrica y textural [18], además plantea la interacción corporal de los intérpretes con efectos de percusiones corporales y juegos onomatopéyicos y rítmicos de palmas [19], tiene un tratamiento desde distintos ámbitos y rangos vocales, con uso del susurro vocal (ruido) y explotación tímbrica de la vocalidad desde prolongados tiempos de fonación *boca quiusa* y vocal sin texto, que interactúa con pasajes instrumentales orquestales. [20]

2 Como señala Lambright: «Los compases 436-463 presentan un ejemplo del Peregrino cantando la música de Jaufré. Están en el modo eólico y tienen un contenido similar a las líneas cantadas por el trovador. A pesar del si bemol, pedal en el contrabajo, la se escucha claramente como un tono tónico. Los tonos la, re y fa son estructuralmente significativos en el color de su personaje, aunque la característica principal de su canto es el estilo recitado. En los compases 436-439 se establece un tónico en el tono la. En 441-446 de la línea se eleva al grado 5 de la escala de re. La tercera subfrase continúa el terreno de juego estructural re. El cuarto compás, 453-463, desciende a si, creando una cantidad significativa de tensión ya que el oído espera escuchar el final de la frase en la. Por otra parte, su canto es una constante alusión a Oriente a través de las ornamentaciones, haciendo uso de los tonos si bemol, do sostenido y fa sostenido, que funcionan como tonos embellecedores entre los tonos estructurales. El fa sostenido, que no encaja claramente en ningún modo convencional, le da a la melodía una cualidad exótica, posiblemente destinada a evocar los viajes del Peregrino a Oriente.»(Lambright, 2008).

musical score for page 18, measures 1-5. The score is in 2/4 time and features three staves: Piano (P.), Soprano (S.), and Alto (A.).

Measure 1: P. *mf* *cs* ³ cla-vine; S. *mf* Soient; A. *mf* Soient.

Measure 2: P. *mf* Soient; S. *mf* Soient; A. *mf* Soient.

Measure 3: P. *mf* con-tem ples; S. *mf* con-tem ples; A. *mf* con-tem ples.

Measure 4: P. *mf* par ses yeux; S. *mf* par ses yeux; A. *mf* par ses yeux.

Measure 5: P. *mf* *gliss* *sfz* yeux; S. *mf* *gliss* *sfz* yeux; A. *mf* *gliss* *sfz* yeux.

[18]

musical score for page 19, measures 6-10. The score is in 2/4 time and features three staves: Soprano (S.), Alto (A.), and Piano (P.).

Measure 6: S. *mp* *a* (sing) a; A. *mp* *a* (sing) a; P. *mp* *a* (sing) a.

Measure 7: S. *mp* *a* (sing) a; A. *mp* *a* (sing) a; P. *mp* *a* (sing) a.

Measure 8: S. *mp* *a* (sing) a; A. *mp* *a* (sing) a; P. *mp* *a* (sing) a.

Measure 9: S. *p* a; A. *p* a; P. *p* a.

Measure 10: S. *p* a; A. *p* a; P. *p* a.

[19]

C. *mf* ta pis *dolce* Fos pelz si-cus bells houille-mi-ratz! *f* *energico* Voi-lá

S. *f* Voi-lá qu'elle laisse *mf* Voi-lá qu'elle laisse *f* *mf* Voi-lá qu'elle laisse

Clap hands *mf* *f* *mp*

7
C. pren-de aux fi-lets de ce trou-ba-dour *f* *mf* Elle *mp*

S. *f* *mf* Elle *f* *mf* Elle *f* *mf* Elle

Clap hands *mf* *f* *mp*

13
C. pren-dre-aux fi-lets de ce trou-ba-dour *mp*

S. pren-dre-aux fi-lets de ce trou-ba-dour *mp*

Clap hands *mp*

[20]

En los compases 140-147 del primer acto el coro masculino muestra un canto melódico modal más declamatorio y rítmico, enfatizando el carácter modal del personaje principal con canto de intervallos de quintas perfectas. [21]

T *f* *sempre molto energico* Non, Jauf-ré nouse ne te lais-se-rons pas, é-coute nous. *f* *sempre molto energico*

B *f* Non, Jauf-ré nouse ne te lais-se-rons pas, é-coute nous. *f* *sempre molto energico*

6
T Nous ne di-rons que les pa-roles que nous sommes ve nus dire, *f*

B Nous di-rons tes pa-roles que nous sommes ve nus dire, *f*

10
T *mf* En-suite nous par-ti-rons pro-mis *f* Tu, ne nous-ver-ras *mf* *gliss*

B *mf* En-suite nous par-ti-rons pro-mis *f* Tu, ne nous-ver-ras *mf* *gliss*

[21]

Aunque el coro en *L'amour de loin* actúa en su presencia con la función típica de comentador moral y crítico de los pensamientos y comportamientos de los protagonistas, su aparición y desaparición visible en escena le da un estatuto material poco usual en la ópera, otorgándole al color instrumental orquestal gran belleza, haciendo sus campos armónicos mucho más gruesos y resonantes como cálidos y vivos. Un ejemplo del tratamiento tímbrico orquestal del coro aparece en los compases 7-14 del segundo acto. [22]

(Un jardin dans l'enceinte de la Citadelle
où résident les comtes de Tripoli)

Soprano

Alto

S

A

a

[22]

En este fragmento el coro actúa sobre el campo armónico de si bemol, haciéndose protagonista ante la escasez de orquestación, ofreciendo un color rico en armónicos y efectos resonantes, en el típico uso de material analógico y digital de la música de Saariaho, en este caso con la manipulación instrumental del coro como material electrónico y colorista.

9.3.3. Electrónica-cuerpo

En su tesis doctoral *Aesthetics and poietics of sound material, forma and (absent) body in electronic music: conceptual tools for the computer musician and their applications* Johannes Regnier ya se había preguntado por los estatutos de la presencia corporal, la agencia humana y la interpretación en la música por computadora junto al creciente uso de la electrónica y las tecnologías digitales en las prácticas musicales contemporáneas, y cómo estas han dislocado nuestra noción de la vivacidad y han modificado las formas de interacción con el material sonoro (Regnier, 2019). Si la *performance* representa el momento máximo de la corporización en la escena, especialmente del cuerpo humano, la aparición de elementos tecnológicos, y sobre todo la re-

producción técnica mediante aparatos audiovisuales, suponen una descorporización operada por métodos tecnológicos. Fischer-Lichte dirá al respecto:

Los cuerpos se volatilizan en una reproducción técnica que, pese a la aparente proximidad, aleja e impide cualquier contacto. A la fantasía del cuerpo virtual que suele acompañar a este proceso, del cuerpo astral tecnológicamente reproducible, el teatro y el arte de la *performance* oponen decididamente el físico estar-en-el-mundo y la idea de mente corporizada ligada a él (Fischer-Lichte, 2017, p. 191)

La acción teatral, como la performativa, exige el cuerpo vivo del actor, su presencia corporal, pero la *presencia* no es una cualidad atribuirle solo al cuerpo humano. También los objetos de nuestro entorno, en los que se incluyen los objetos técnicos y electrónicos, se ven afectados tanto por el concepto de *presencia* como el de *actualidad*.

En la *performance* intermedial ambos modos de presencia se robustecen en la interacción tecnológica. Las actuaciones electrónicas en directo están mediatizadas por la tecnología. Como consecuencia, las innovaciones electroacústicas y electrónicas hacen perder la relación causal entre un sonido y sus orígenes, pero a cambio constituyen una presencia que interactúa armónica y materialmente en el tiempo, afectando a la experiencia «en vivo» del intérprete. Este tipo de interacciones rompe con los criterios de riesgo, espontaneidad (Godoy, 2010), factibilidad de errores y desplazamientos en el tiempo musical de las interpretaciones musicales sin intervenciones digitales ni electrónicas, y aunque no afectan al objeto sonoro que se reproduce, sí afectan al cuerpo vivo que se interrelaciona con ellos, en algo que Emerson denomina *dislocación acústica* y que opera, según él, en tres niveles: 1) temporal, por las afectaciones que producen las técnicas de grabación y reproducción; 2) espacial, por las alteraciones de las técnicas de telecomunicación y grabación; y 3) mecánica, por la ruptura con los mecanismos visibles de producción (Emmerson, 1994).

Kaija Saariaho forma parte de ese grupo de compositores que se interesan por proponer formas distintas de la escucha y del uso material del sonido, las nuevas tecnologías digitales y de la música asistida por computadora. Su obra supone no solo una nueva deriva en la composición, sino en la investigación o experimentación con nuevas posibilidades de interacción gestual con el evento musical y de interactividad con el material sonoro, como se notará después en su ópera *Only the Sound remains*, en la que la interacción directa de los cantantes con amplificadores y moduladores de sonido impondría una nueva relación emisor amplificador en el canto.

Por otra parte, es relevante la diferencia entre la música electrónica y los instrumentos acústicos. Las fuerzas entre los cuerpos resonantes y vibrantes de la orquesta y los intérpretes, tienen una medida de esfuerzo y una proporcionalidad entre la acción del intérprete, en términos gestuales y energéticos (el esfuerzo corporal) y el

256

G4 Subito calmo, leggero
Poco più mosso

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bsn. I
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III
Perc. 3
Perc. 4
Timp.
Hp. I
Hp. 2
Dho.
P.
V. I
V. II
V. III
D.B.

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

Illegible: Pichard 1374ind. see whisper, until end of scene 1

qui continue à l'agiter, et se penche au-dessus de l'eau) *mf*

Pur-ce quelle est le mi-roir...

Pè-le-rin... aia-tu pour-quoi la mer est bene?

Subito calmo, leggero
Poco più mosso

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

197

Fl.
Ob.
1.
Cl. 2.
3.
Bsn.
1.
2.
3.
4.
Timp.
Hr. 1.
Hr. 2.
Pno.
Vc. 1.
Vc. 2.
Vc. 3.
Vc. 4.
D.B.

Et le ciel...
Par-ce qu'il est... le mi-roir... de la mer!

Et le ciel... pour-quoi est-il bleu?

197

[23]

sonido resultante, es una condición necesaria de una «vivacidad» estéticamente pertinente. En cambio, la música electrónica no nace de un cuerpo resonante sino de una máquina con la que se interactúa en escena, en la copresencia de *otro cuerpo* que llamaremos *virtual*. La labor de los intérpretes está determinada por diversos estímulos: la estereofonía (cuadrafonía en el momento de producción de la obra), la intervención de los filtros electrónicos en la orquesta en vivo y la amplificación en tiempo real de algunos instrumentos o de la voz. Esta intervención conjunta en la escena del sonido grabado y del sonido amplificado durante el tiempo de representación es en sí misma una forma invisible de corporalidad, una presencia sin carne (pero con la materialidad que le otorga el sonido) que interactúa con el cuerpo del intérprete. Este «cuerpo electrónico» virtual dialoga con el cuerpo vivo del cantante-actor, y descentra la escucha y la presencia del cuerpo de quien escucha, sea este cantante o espectador.

En *L'amour de loin* algunas fisuras de su tejido se ubican precisamente en la observación del cuerpo del intérprete afrontando no solo la dificultad musical (que al ser reiterativa y lenta, descentra la percepción temporal y espacial del intérprete), sino también la relación directa del cuerpo con las tecnologías digitales escénicas, y la interacción con el personaje virtual y la ampliación acústica de su intervención. Podemos hablar así de una relación descentrada con la amplificación del sonido y su interacción con el sonido analógico orquestal que se remedia a través del cuerpo del cantante-actor. Kaija Saariaho se ha interesado en construir una fina simbiosis entre instrumentos acústicos y electrónicos y la voz no ha sido la excepción, afectando el cuerpo de manera directa, desestabilizando la percepción del intérprete y su interacción con las ampliificaciones, transformaciones y modificaciones de las estructuras de los sonidos.

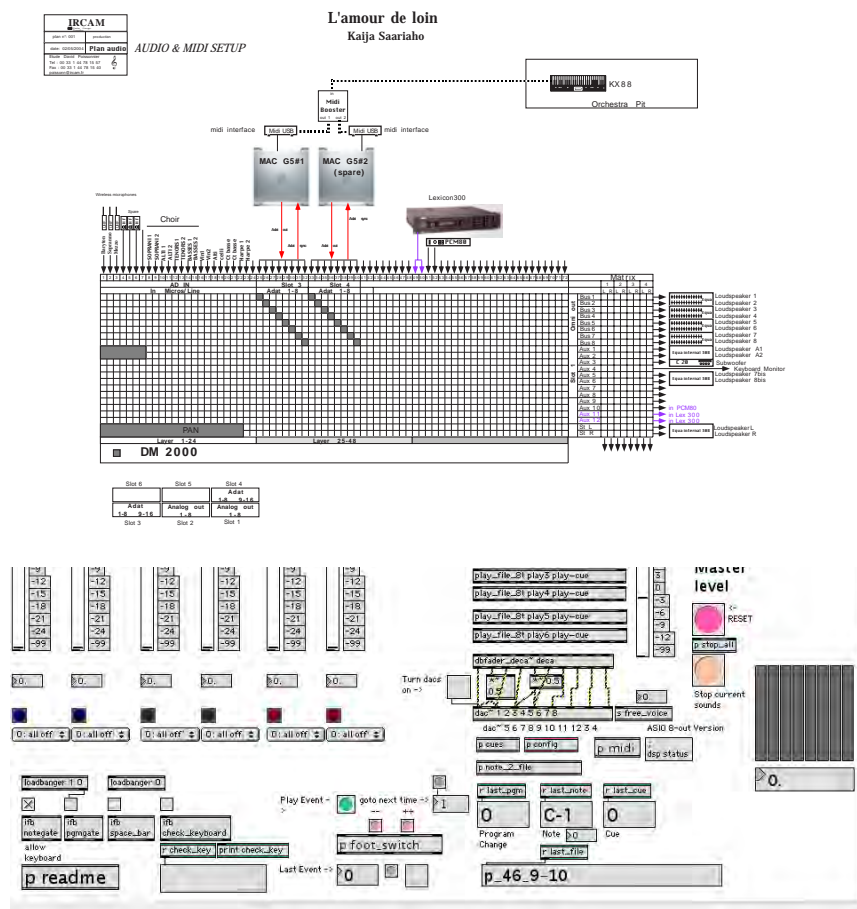
En *L'amour de loin* la interacción con la electrónica se da, como dijimos, desde lo atmosférico y la intervención de la orquesta [23]. Lo podemos ver en el fragmento anterior los personajes de Jaufré y el Peregrino están en el mar Índigo. Aquí el personaje virtual es el mar, y está representado por la electrónica y la orquesta, intervenida por un filtro compuesto por sonidos de viento, océano, susurros (se activa en el compás 192 hasta el compás 208, que marca el final de la escena dando inicio al segundo cuadro del acto IV). Jaufré está sobreexcitado y presiente su muerte, le pregunta al Peregrino por el color del mar y el color del cielo, perdido entre el azul índigo de ambos. Esta «imagen» anuncia el embrujo que el mar ha provocado en Rudel, es un preámbulo a la escena del sueño, desarrollada en el segundo cuadro del cuarto acto, en el que envuelto en un delirio, sueña que Clémence canta sus versos en occitano. De nuevo la compositora usa un verso de la *cansó* original.

En el cuarto acto de la ópera, el cuerpo sonoro del mar envuelve el cuerpo vivo de Jaufré, la orquesta con sus réplicas instrumentales hace relevante los ecos de los vientos de ultramar (acto IV, compases 240-244) y sus intervenciones electrónicas descri-

ben la presencia del mar, que se hace visible a través del cuerpo del cantante actor, del personaje de Jaufre. Aunque estas interrelaciones amplían los estados ontológicos de la interpretación como la vivacidad, en obras como *L'amour de loin* también los sumergen en un mundo de interioridad continuo, alejado del mundo de acción-reacción tradicional del drama operístico.

9.3.3.1. La intervención electrónica del timbre

Los sonidos electrónicos de la *L'amour de loin* fueron creados por Kaija Saariaho y Gilbert Nuono en los estudios del IRCAM, utilizando el entorno de programación visual OpenMusic, con el muestreo de voces, fuentes naturales (agua, viento, pájaros), muestras instrumentales con análisis de sus modelos de resonancia, creación de filtros de resonancia basados en estructuras armónicas, especialización de las capas de sonido, filtrado de voces y fuentes sonoras con los filtros interpolantes en el entorno MAX/MSP (Battier & Nuono, 2006), que permanentemente median las acciones entre el cantante actor y el público. [24]



En la puesta en escena de *L'amour de loin* el teclado midi que activa la intervención de los filtros electrónicos es accionado por el pianista, que se encuentra en la orquesta: «la acción del filtro de síntesis puede describirse de varias maneras: filtrar un acorde con un filtro resonante instrumental, cribar o cuadrangular un filtro resonante seleccionando algunas frecuencias, o ampliar la envolvente espectral del instrumento analizado a un acorde» (Battier & Nuono, 2006, p. 6).

Computers :

2 G5 Apple with Mac OS X, with audio card RME (1 ADAT in, 1 ADAT out), and screens. Max/MSP (the first one is the main computer, 2nd mac is a spare one)

Mixer :

1 DM2000 Yamaha with Meter Bridges and appropriate cards:

2 ADAT card (MY8-AT) or one double ADAT card (MY16-AT), 2 analog output cards (MY8-DA96)

or DM1000 with MY16-AT card, and 3 additional microphone preamplifier.

Playback:

1 CD Player

Loudspeakers *:

8 loudspeakers with amplifiers, controllers and speakers cables (1 to 8 see drawing) type D&B C690 or C7 or equivalent (MSL2 Meyer, MPB600 Amadeus, etc.)

2 loudspeakers with amplifiers, controllers and speakers cables (L, R see drawing) type D&B F1220 or C690 or equivalent (UPA-1P Meyer, MPB400 Amadeus, etc.)

2 Subwoofers with amplifiers, controllers and speakers cables type D&B B1 or equivalent (650 Meyer, MPB1200 Amadeus, etc.)

1 autoamplified monitor with volume control for keyboard player

*** the exact number of loudspeakers will have to be finalized according to the size and shape of the hall (balcony, etc.)**

Processing:

1 Lexicon 300L or equivalent (orchestra)

1 Lexicon PCM80 or equivalent (choir)

1 Lexicon or TC electronics (electronic)

2 x 31 band stereo graphic equalizers (or 5 if the mixer is DM1000)

Microphones :

6 KM 140 Neumann or equivalent (strings)

8 schoeps MK4 or equivalent (choir)

5 AKG 414 or equivalent (harps and soloists)

17 Mic stands, black with booms

2 Small Mic stands with booms

-the soloists might not be amplified according to the balance with orchestra

-We need microphones on choir and orchestra to add some reverberation

Midi :

1 master midi keyboard heavy touch 88 notes with program changes (type Yamaha KX 88)

1 midi booster

midil ine from master midi keyboard to computer

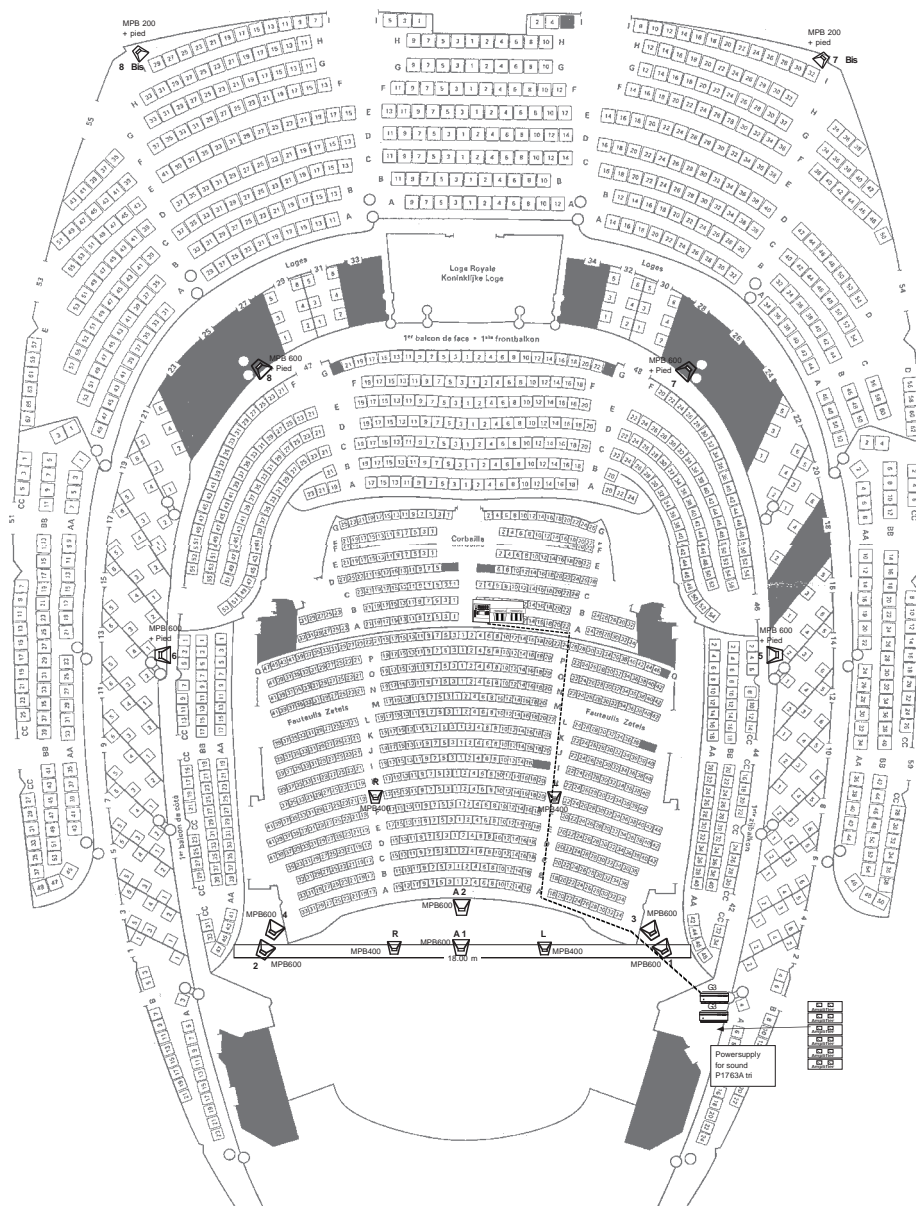
Además de una intervención electrónica del timbre orquestal, *L'amour de loin* cuenta en su material electrónico con la grabación y síntesis de dos voces, la de la cantante Dawn Upshaw y la del escritor Jacques Roubaud, que fueron grabadas y procesadas en el IRCAM haciendo una lectura del poema de Rudel *Lanquan li jorn son long en mai* y el texto del libreto. Posteriormente Saariaho utilizó este material en la elaboración de los filtros para la ópera.

IRCAM	
plan#F-01	production
date: 9/04/2000	
Etu de Frédéric PRIN	
Tel: 01 44 78 43 93	
Fax: 01 44 78 15 40	
frédéric.prin@ircam.fr	

Plan
AUDIO SETUP

L'amour de loin
Kaija Saariaho

Palais des Beaux Arts de Bruxelles:



Saariaho usó los modelos de resonancia (que permiten analizar el timbre de un instrumento acústico) y su traducción a parámetros acústicos, de modo que luego esa voz se pueda cruzar con modelos de resonancia de algún instrumento. «El proceso de filtrado de una fuente sonora por un filtro al que se atribuyen los parámetros de un modelo de resonancia se denomina síntesis/filtro» (Battier & Nuono, 2006, p. 5). Estas transformaciones tímbricas e instrumentales de los filtros se acoplan a las estructuras de sonido y armonías de la compositora. [25]

9.3.4. El espectador acusmático

Dentro de la perspectiva intermedial del cuerpo, la corporalidad se evidencia en *L'amour de loin* como un medio que remedia permanentemente la escucha, puesto que la relación con el objeto, o con el «personaje virtual» no se establece en la relación cuerpo-cuerpo, sino en la afectación, materia-cuerpo vs. materia-sonido: «Escuchar implica una prolongación corporal de significado musical que enlaza oyentes, intérpretes y creadores en la misma empresa musical» (Fisher & Lochlead, 2002). Además, en la situación en la que el intérprete no es visible, como al escuchar una grabación, se acoge la experiencia del cuerpo a la importancia *motor-mimética* de la percepción musical (Godoy, 2010), en la que se propone la imagen sónica como una representación mental de una acción relacionada con el sonido.

Saariaho promueve una forma distinta de escuchar la ópera que es, en definitiva, una forma distinta de escucha. A mediados del siglo XIX los cantantes-actores de ópera encarnaban personajes literarios, tragedias y melodramas en su mayoría accionados por pies dramáticos y peripecias actorales. Saariaho, en cambio nos propone un largo ejercicio de escucha, a veces narrativo, a veces descriptivo, pero sobre todo sumergido en una poética de representación musical. No es una narrativa musical al servicio de la escena, es una pintura escénica de borrosidades, es una especie de cámara de última generación que elige ofrecernos cuadros con diversos enfoques y ángulos de visión, tras los cuales encuentras tu propio mundo de representación apegado de un mundo simbólico social, pero que te ofrece la posibilidad de deconstruir la imagen tras un velo. Ese velo es el medio musical, la atmósfera sonora, que traduce y modifica al cuerpo desde la abstracción de su representación: «la perspectiva fenomenológica incluye también al espectador como un cuerpo que ve y es visto. Este es el punto donde la intermedialidad y la fenomenología se encuentran y generan nuevos entendimientos» (Wagner, 2006, p. 131)

Esto supone una nueva dimensión del espectador, del cuerpo del espectador como participe de la tensión continua del espectáculo en la que se considera «la percepción corporal como una interacción entre lo que percibe y lo percibido». De esta manera el espectador se introduce como «un perceptor implicado corporalmente en

lugar de solo como una mente decodificadora y significante cuya posición, tradicionalmente era interpretar un mensaje preexistente» (Wagner, 2006, p. 127).

Las críticas de la *L'amour de loin* relatan la experiencia descentrada de la audición, la describen en términos de «atmósfera», «encantamiento», «hipnosis». Todo el engranaje de la ópera construye el espacio y el tiempo representacional en el que el cuerpo del cantante se realiza, pero esto no afecta únicamente a los intérpretes, sino también al propio público, mediante la creación de una atmósfera acusmática que envuelve a los espectadores y de la que ellos mismos forman parte. Se rompe así la relación dentro/fuera, de modo que el espectador no es un oyente que percibe un sonido que viene del exterior sino que está al mismo tiempo fuera y dentro del propio sonido. Para la creación de esta atmósfera sonora resultó crucial el trabajo electrónico que llevaron a cabo Battier y Nuono, como ellos mismos nos indican: «Los espectadores de *L'amour de loin* están inmersos en un espacio acústico maleable en el que las fuentes filtradas por los modelos de resonancia se mueven suavemente. Rodeado de altavoces, el público está, en cierto modo, «dentro» de los sonidos electrónicos (que a su vez proceden de fuentes sonoras naturales) y al mismo tiempo «fuera» como oyentes. Esta ambivalencia perceptiva en la escritura de Kaija Saariaho es similar a las emociones de los personajes, con sus mentes volcadas hacia afuera, hacia el ultramar, pero también hacia dentro, escudriñando sus sentimientos más íntimos» (Battier & Nuono, 2006, p. 28).

9.3.5. Escena cuerpo: fichas de análisis

9.3.5.1. Signos musicales, verbales y cinéticos

Para mostrar un ejemplo de simultaneidad de signos que confluyen en la conformación del cuerpo semiótico, tomaremos la escena 1 del acto I, en la que se presenta a Jaufré Rudel, el personaje principal de la ópera. En el primer compás del acto I (compás 90) hay cuatro conglomerados de signos que se presentan de forma simultánea:

1. En primer lugar está el *signo verbal*, la acotación escénica de Jaufré Rudel. Está señalado en el libreto y la partitura a través de una acotación de acción. En ella, se describe al poeta en actitud introspectiva, tañendo un laúd (*vielle*) árabe, componiendo una canción. Este signo verbal se completa con las palabras pronunciadas por Rudel.
2. En segundo lugar está el cuerpo como signo, el *signo visual*, que con su indumentaria y su descripción en el libreto, representa la imagen de un poeta-músico del siglo XII en su castillo, en la tarea de componer una canción. El actor

representa al príncipe de Blaye, Jaufré Rudel, quien a través de su indumentaria nos muestra su ubicación espacial y escenográfica nos da el contexto de su personaje, un trovador de la corte de Aquitania.

3. Simultáneamente a su entrada o a la subida de telón, la orquesta presenta un tercer signo, el *signo musical*, por medio de un acorde que identifica al personaje, el acorde de quintas superpuestas, con bajo en fa sostenido cuya correspondencia con el pedal inicial en si bemol en *Traversée* se aleja parcialmente, estableciendo una tensión armónica pequeña, conservando algunos sonidos compartidos, que le permiten distinguirse como *leitmotiv* cordal.
 4. Un cuarto signo, el *signo electrónico*, es simultáneo al acorde: se trata del filtro electrónico número 7, simultáneo al acorde y al pedal de las cuerdas, con síntesis de sonidos procesados electrónicamente del acorde y susurros de voces.
- [25]

En esta simultaneidad de signos, los medios materiales como la voz, el cuerpo, la orquesta, la utilería y escenografía, proponen, a manera de un *prompt book* de regidor, hacer visibles los tejidos escénicos para poderlos entrelazar en la correspondencia misma de los medios: la extensión del gesto sobre la articulación temporal que propone la música, la extensión de la palabra en el canto, la acotación visual al comentario cinético del cuerpo, la expansión de la presencia mediante la electrónica, la afectación del tono del discurso con el tratamiento melódico de la frase, los recursos tímbricos que porcionan el tiempo representacional.

Este instante recoge una de las características de composición más sobresalientes en Saariaho: su creación «atmosférica» de campos armónicos, en los que los acordes principales mantienen algunas correspondencias de tono con el campo armónico fundamental, creando unas tensiones sonoras que modifican o introducen un nuevo pedal, un acorde que posteriormente volverá al campo armónico fundamental. Este campo armónico corresponde a la representación sonora del personaje y su actitud como poeta.

Este campo a su vez también colorea el tema principal de la ópera con bajo en si bemol, que contiene en sí mismo una superposición de quintas: una quinta aumentada seguida de una quinta perfecta (fa sostenido-do sostenido) sobre el si bemol. Este acorde puede prescindir del si bemol como base y establecerse en su quinta, con el fa sostenido como base, y derivar así el acorde Rudel sobre el pedal fa sostenido que sostienen las cuerdas, en una tensión tímbrica específica entre ruido y sonido en el momento de la arqueada *sul ponticello* y *sul tasto* de las cuerdas. De este modo, la sonoridad medieval se convierte en el fundamento para el material compositivo de la modernidad.

Premier tableau: Jaufré Rudel

17

G1 *libero*
♩ = c.72 *Sempre espressivo*

The score includes parts for:

- Flute 1 & 2
- Alto Flute
- Oboe 1 & 2
- Clarinet in A and B
- Bassoon 1 & 2
- Horn 1, 2, 3, 4
- Trumpet 1, 2, 3, 4
- Timpani
- Harp 1 & 2
- Piano
- Voice (Jaufré Rudel)
- Violin I & II
- Viola
- Cello
- Double Bass

Each part is marked with *G.P.* (Grand Piano). The vocal line includes the lyrics: "Un petit château médiéval dans le sud-ouest de la France. Assis sur un siège, Jaufré Rudel tient dans les mains un instrument de musique, une vièle, ou un luth arabe. Il est en train de composer une chanson. Il agence les paroles, les notes." and "J'ai app - ris à per - ter du... bon - heur... à é - tre heu - reux je... n'ai... point... app - ris." with musical notation for dynamics and phrasing.

[25]

En esta escena inicial del primer acto, los signos musicales y verbales se traducen en signos cinéticos, a los que la corporalidad del actor se ajusta en la encarnación del personaje, sobre el pedal armónico en fa sostenido. Jaufré inicia su lamentación con el acorde que lo representa, la acotación estipula permanecer sentado buscando palabras y notas, la dramaturgia musical es reposada y usa un tempo libre, a la vez que, acompañado por una viola o un laúd, intenta recrear el color instrumental del laúd por medio del arpa y demanda un gesto corporal de rasgado de la cuerda, en concordancia con el del arpa I y II, (pulsar, cantar y pausar el movimiento). La orquesta, por su parte, recrea la imagen «icónica» del trovador. Finalmente, tras el acorde, el personaje se incorpora a la escena a través de su canto.

9.3.5.2. Las formas de relación del cuerpo con el texto

La relación corporal con el texto se establece desde varios puntos: el *tempo*, la *rima*, el *ritmo* y el *tono*. El cantante no solo usa su voz como instrumento construido en su eufonía, sino que este colorea vocalmente su voz en función del personaje. La encarnación, por tanto, requiere de múltiples estímulos vocales y auditivos, que le permiten construir el color y cantarlo, en medio de todas las circunstancias materiales y mediales que se presentan durante la «representación». La superposición de estas relaciones, las musicales y las textuales, se resuelven en el cuerpo sobre el devenir musical y serán expresadas a su vez con el *gesto* y el *movimiento*, desde la sostenida línea emocional del personaje.

a) El tempo

Para hablar de las formas de relación de los medios y la afectación en cuerpo del cantante-actor, retomaremos la primera escena del primer cuadro de la ópera, escrita en cuarenta y cinco compases (compases 90-135) en una velocidad sugerida de 72 negras por minuto, lo que corresponde a 45 segundos de vídeo o tiempo real continuo de representación. La dinámica, acentuación y carácter están indicados con un *libero* inicial. En las indicaciones de dinámica, acentuación y progresivas de intensidad y tempo acompañadas de indicaciones de carácter, predomina un *sempre espressivo*, que oscila entre *muy dulce*, *dolente*, *intenso*, *doloroso*, *un poco desesperado*.

Cambios dinámicos: Las indicaciones de dinámica, acentuación y las indicaciones de variaciones progresivas de intensidad oscilan entre un *mp < mf*, la mayoría vienen acompañadas por indicaciones de carácter: (*mf*) *molto espressivo*, *intenso*. (*mp*) *piú dolce*, (*mf*) *dolente*, *mp < mf*, *molto espressivo*, (*mf*) *doloroso*, *poco f*, *> mp*. *Mp espr*, *poco disperato*, (*mp*) *dolce*.

Gran pausa. La compositora usa la *Gran Pausa* para acompañar dramáticamente la acción de tañer el laúd. El actor representa con el rasgado de la cuerda, la búsqueda de palabras y notas musicales, el acto de creación del trovador. Los cambios progresivos en el tempo, intentan acompañar la recitación y la emoción interior del trovador, con la que ubica al personaje en la dualidad del pensar y el construir una idea musical. Su monólogo interior se traduce en indicaciones variables de tempo: *poco rall, a tempo, poco rall, poco piu agitato, piu calmo, poco rall, tempo primo, Gran Pausa. Poco accelerando, enérgico, cambio de tempo. piu mosso* hasta cambio de valor de negra (d=80) con el cambio de escena.

b) La rima

La línea melódica que canta Rudel es una remembranza melódica de una de las dos *cansós* originales del trovador Rudel escritas en el siglo XII, y conservadas en manuscritos. Saariaho usó parcialmente el material de la *cansó Lanquan li jorn son lonc en mai* tanto en su obra preparatoria *Lonh* como en *L'amour de loin*. En esta primera presentación en la ópera hace una citación no muy exacta del *cansó*, cambia el texto a la vez que realiza un agrupamiento rítmico bastante complejo.

c) El ritmo

Aunque la versificación medieval suponía una forma corporal de oratoria, previa a las formas corporales del *decoro* adoptadas por la ópera en su surgimiento en el siglo XVII, sin embargo resulta útil establecer posibles comparaciones entre estas estructuras y las estructuras corporales de movimiento. Las relaciones dinámicas musicales, el movimiento de la frase y las estructuras armónicas, de desarrollos graduales casi imperceptibles, parecen simplificarse en un ambiente estático y repetitivo para el cantante-actor. La relación musical del cantante-actor con el cuerpo parece secundaria, entre tanto estímulo tan minuciosamente elaborado ya que el intérprete parece centrado únicamente en la voz, en el canto. Las motivaciones físicas del personaje se resuelven en la introspección y el deseo y, como veremos, casi siempre serán estimuladas por el coro. La imagen del cuerpo representacional en Jaufré es la del cuerpo vehículo de la inspiración, el cuerpo palabra, la descorporización y la observancia de un cuerpo signo que recita un poema y cuya máxima preocupación es la conservación de la recitación rimada. Es un cuerpo presente abatido por la experiencia infructuosa de la vida, sembrado en la esperanza del amor irrealizable.

Dentro del ámbito vocal, también se mantiene en esta primera escena una reducción de elementos que recuerdan al canto llano y a las estructuras de los cantos vernáculos adoptados de los códices litúrgicos. Rudel se mueve en un ámbito vocal de do sostenido a sol sostenido, el movimiento melódico siempre es por grado conjunto o semitono y solo tiene en la frase un intervalo de tercera menor y quinta. Solo en el

9.6.5. Fichas de análisis intermedial de la corporalidad

Ficha de Análisis Número 1

Tiempo: 50 segundos

Compases: 90-100

Área análisis: Corporalidad

Narrativa: instrumental-vocal



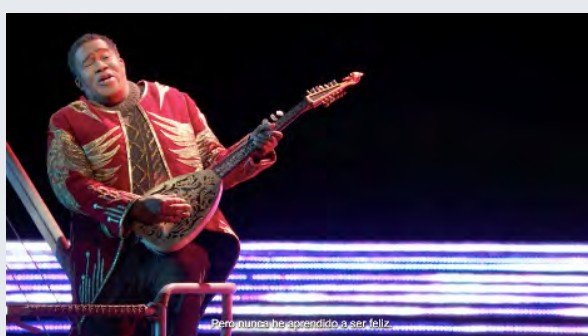
Página 17



Página 17



Página 18



Página 18

SIGNOS DE LA LENGUA	Acotación	Un pequeño castillo medieval en el sudoeste de Francia. Sentado en un banco, Jaufré Rudel sostiene entre las manos un instrumento musical, una vihuela, o un laúd árabe. Está componiendo una canción. Afina las palabras, las notas	
	Texto	J'ai appris à parler du bonheur, à être heureux je n'ai point appris (<i>Il fait «non» de la tête</i>) Traducción: 'Niega con la cabeza'.	
CUERPO SEMIÓTICO	Signos cinéticos (Rudel de pie, toma el laúd y se recuesta sobre la barandilla)	Mímicos	Ojos cerrados actitud concentrada, se balancea de acuerdo al rasgado y la frase.
		Gestuales	El poeta sobre su laúd, canta mientras rasga el laúd en concordancia con el arpa 1 y 2. Escucha al ruiseñor cantar en la rama.
		Proxémicos	Rudel, interrumpe la acción al arpeggio de las arpas 1 y 2. Se pone de pie y baja el laúd, a la altura de las rodillas. Retoma la acción para la segunda frase musical.
	Actor como signo	Máscara	Maquillaje antirreflectivo oriental
		Peinado	
		Vestuario	Trovador. Casaca intemporal que evoca el pasado sin especificar
	Signos musicales	Ritmo-Tempo	Negra=c.72
		Melodía-armonía	Colección hexatona
		Dinámica-expresión	Libre-sempre espressivo (molto espressivo, intenso)
		Timbre	Cuerdas con arco y pulsadas (arpa). Crótalos, píccolo
CUERPO FENOMÉNICO	Yuxtaposición y Simultaneidad	Jaufré Rudel aparece en el extremo de una gran estructura o plataforma rodante que se mueve en paralelo a la boca del escenario, entre tiras de luces led que emulan el mar, o la tierra según el color de la luz que emiten. El barítono lleva un traje rojo de botones y un laúd en la mano. Se apoya en la baranda de la estructura, para poner sobre su pierna el laúd y rasgarlo en concordancia con el arpa, en los calderones el actor descompone la postura, se pone en pie como sorprendido, pone al laúd con su mano derecha al costado de su pierna derecha. Termina la pausa, vuelve a retomar la posición apoyada en la baranda. Para la segunda frase, su cuerpo se balancea de derecha a izquierda cantando su emoción para sí mismo y el público.	
CUERPO MEDIÁTICO	Electrónica:	Filtro sostenido 7	
	Multimedia	Manejo de luces.	
	Virtualidad		
	Telecomunicación	Estereofonía: diseño de sonido cuadrafónico: dos a público, dos a escena. Evolución a sonido envolvente.	

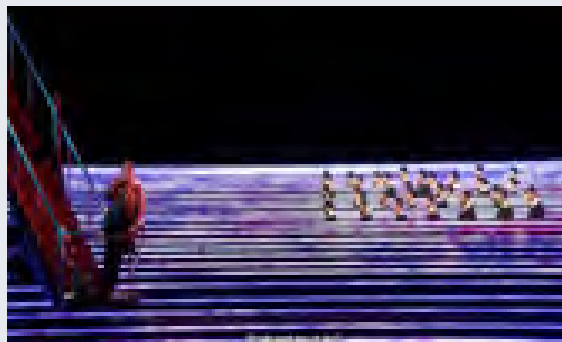
Ficha de Análisis Número 2

Tiempo: 50 segundos

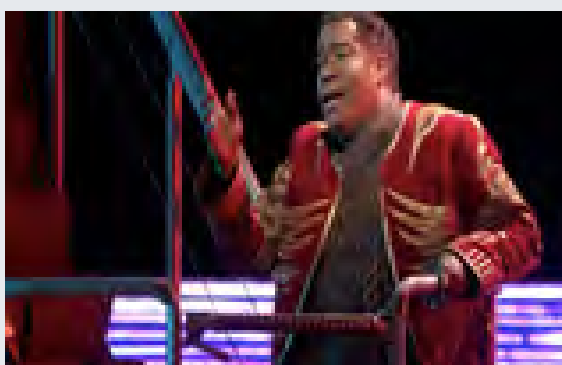
Compases: 252-359

Área de análisis: Corporalidad

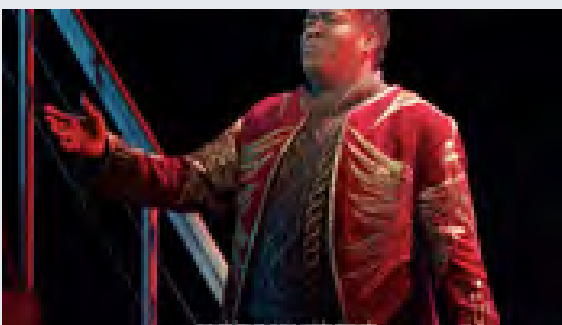
Narrativa: instrumental-vocal



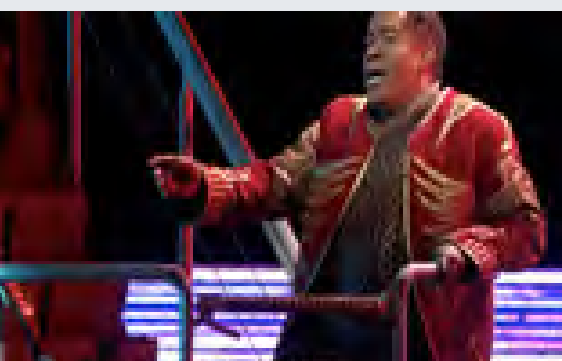
Página 17



Página 17



Página 18



Página 18

SIGNOS DE LA LENGUA	Acotación		Ninguna	
	Texto		-La femme que je désire est si loin, que jamais mes bras ne se fermeront autour d'elle. Elle est loin, loin	
CUERPO SEMIÓTICO	Signos cinéticos		Mímicos	Expresión de dolor y desencanto.
			Gestuales	La mano y brazo derecho extendida en señal de distancia insalvable
			Proxémicos	Giro de espaldas al coro, en la descripción íntima de sus sentimientos.
	Actor como signo	Jaufré	Máscara	Maquillaje antirreflectivo oriental
			Peinado	
			Vestuario	Trovador. Casaca intemporal que evoca el pasado sin especificar
		Coro Masculino 30 cantantes	Máscara	
			Peinado	Llevan un gorrito negro
			Vestuario	Túnica negra con gorro
	Signos musicales		Ritmo-Tempo	Subito molto-meno moso
			Melodía-armónica	Ostinato rítmico en los violines segundos, en la colección de sonidos.
			Dinámica-expresión	Mp-mf Pizzicatos y ostinato en percusión.
Timbre			Sul tasto Tambores y triangulo. Coro masculino (tenores y bajos)	
CUERPO FENOMÉNICO	Yuxtaposición y Simultaneidad		El coro emerge de las paralelas de luces led, y se pone en el lado izquierdo del escenario, (derecho del público). Después de enfrentarse con el grupo de amigos que le exhortan, Rudel sobre la esquina de la plataforma, de espaldas al coro que permanece de lado y le pregunta dónde está esa mujer que ahora, describe lo inasequible de sus deseos, de su ideal, su amor lejano. El cuerpo de Jaufré permanece quieto, casi desvaneciéndose en el deseo de alcanzar su ideal imaginario, de espaldas al coro esta de espaldas al mundo, inmerso en su deseo y en el dolor de su insatisfacción. En realidad la pregunta es una pregunta desahuciada.	
CUERPO MEDIÁTICO	Electrónica:	Filtro N°9		
	Multimedia	Luces led en color blanco		
	Virtualidad			
	Telecomunicación	Estereofonía: diseño de sonido cuadrafónico: dos a público, dos a escena. Evolución a sonido envolvente.		

Ficha de Análisis Número 3

Tiempo: 50 segundos

Compases: 273-319

Área de análisis: Corporalidad

Narrativa: instrumental-vocal



Página 17



Página 17



Página 18



Página 18

SIGNOS DE LA LENGUA	Acotación	Ninguna		
	Texto	<p>—¿Qui est-elle cette femme? ¿Comment est-elle? —Elle est gracieuse et humble et vertueuse et douce, courageuse et timide, endurante et fragile, princese à coeur de paysame, Paysanne à coeur de princese D’une voix aardente elle chantera mes chansons Belle, sans l’arogance de la beauté Noble, sans l’arogance de la noblesse, Pieuse sans ñarogance de la piété</p>		
CUERPO SEMIÓTICO	Signos cinéticos (Rudel de pie, toma el laúd y se recuesta sobre la barandilla)	Mímicos	Rostro absorto en la lejanía	
		Gestuales	Su brazo y mano derecha frente a su rostro, como definiendo el contorno de su sueño y casi pudiera tocarlo.	
		Proxémicos	Permanece de pie, casi deslizándose y derrumbándose sobre la baranda escenográfica.	
	Actor como signo	Máscara	Maquillaje antirreflectivo oriental	
		Peinado		
		Vestuario	Trovador. Casaca intemporal que evoca el pasado sin especificar	
	Signos musicales	Ritmo-Tempo	Las cuerdas vuelven a acompañar el sentido de acompañamiento del laúd, con sonido sostenido a modo de pedal.	
		Melodía-armonía	Remembranza de la <i>cansó</i> , cuerdas en pedal de F sostenido.	
		Dinámica-expresión	Piú mosso enérgico. Canto siempre libre y expres	
		Timbre	Sul tasto-sul ponticello Maderas (Cl, Bs. Picc)	
CUERPO FENOMÉNICO	Yuxtaposición y Simultaneidad	La escena es estática, la cámara hace un recorrido en distintos planos por la escena. Jaufré Rudel describe a la mujer de sus sueños recostado sobre la baranda en el extremo inferior, absorto como si describiera una visión que tiene frente de sí. El coro permanece en el lateral izquierdo (derecho público) escucha la descripción del canto medieval original de Jaufré, por segunda vez entonado en la ópera. El Peregrino entra a escena y escucha a Rudel en la descripción. El Actor se esfuerza por seguir la línea melódica en la rítmica y entonación correctas, su actitud escénica es monótona y su gesto permanece más como mueca que como expresión.		
CUERPO MEDIÁTICO	Electrónica:	No tiene electrónica		
	Multimedia	Manejo de luces.		
	Virtualidad			
	Telecomunicación			

10. Sonoridad

Entre nuestras dos vidas viaja una música.

Amin Maalouf, *L'amour de loin*

10.1. El carácter dramático de la sonoridad

En un capítulo anterior nos referíamos a *L'amour de loin* como la crónica de una ópera anunciada. Señalábamos allí cómo en la carrera musical de Kaija Saariaho, pese a lo que pudiera parecer en una mirada superficial, aparecían una serie de elementos que preludiaban o pronosticaban la posibilidad de una obra operística. Entre esos elementos destacábamos la relación de Kaija Saariaho con la literatura, su percepción sinestésica multisensorial, el trabajo en colaboración con otros artistas y, también, algunos elementos de su musicalidad, que focalizábamos sobre todo en su interés por la voz humana. Pensamos, no obstante, que la relación entre la música de Kaija Saariaho y la ópera no termina ahí, no se limita al tratamiento de la voz humana sino que tiene una amplitud y una hondura mucho más significativa. En una entrevista con Pierre Albert Castanet Saariaho haría alusión a este asunto, describiendo su primera ópera como un compendio de destrezas adquiridas en los últimos 20 años en el IRCAM: «Creo que *L'amour de loin* es efectivamente una síntesis. A partir de aquí, quiero continuar mi camino en otras direcciones» (Castanet, 2001). Aunque la producción operística posterior de Kaija Saariaho cae fuera del campo de análisis de esta investigación, que no puede extenderse a las direcciones que ha emprendido la compositora durante los últimos veinte años, podemos decir que las óperas posteriores a *L'amour de loin* también se mantienen dentro de estas características del lenguaje sonoro personal, que mezcla con los contenidos sociales-políticos (*Adriana Mater*), la experimentación con la manipulación del sonido en vivo (*Only the sound remains*) o con el multilingüismo y la pluriculturalidad (*Inocence*).

L'amour de loin trasciende, al tiempo que profundiza, los trabajos anteriores de la propia Saariaho poniendo la musicalidad al servicio de la escena, en un acontecimiento escénico atravesado por la intermedialidad. No podemos olvidar que en la ópera las relaciones materiales del sonido, además de una función intermediadora y visual entre el lenguaje y el espectador, cumplen también con una función dramaturgica. Esta narratividad o teatralidad de la música está íntimamente relacionada con la distribución temporal del material compositivo y la interconexión de las partes que componen la obra. En el campo escénico, por ejemplo, la música prepara las entradas y salidas de los personajes en escena, subraya silencios o tensiones dramáticas, evoca sentimientos, emociones y características distintivas de sus personajes en distintos puntos nodales de la trama, actúa a manera de imaginario emocional tanto del espectador y los personajes como de las situaciones dramáticas que se viven. En Saariaho, la ópera, como género audiovisual en vivo remediado por las formas discursivas del cine, mantiene un control sonoro muy detallado.

Esta dimensión dramaturgica de la música y esta cualidad sonora prevalente están expresadas en la *vocalidad*, como razón distintiva de la ópera. La representación cantada del texto, como vimos anteriormente, afecta no solo a la corporalidad del intérprete y espectador, sino al espacio y el tiempo de la experiencia artística misma a través del sonido y de la atmósfera contenedora de la narración que es la sonoridad. Pero en *L'amour de loin* la vocalidad está siempre atravesada por una musicalidad de una riqueza tímbrica extraordinaria, en la que incluiremos además el ruido y el material electrónico.

La sonoridad, por tanto, comprende las formas de relación del sonido con la «convención teatral», pero sobre todo, teje los procesos de interacción material del sonido y las otras materialidades, plásticas y fenoménicas. En la organización material del sonido en el tiempo, es decir, en la composición de la forma musical está implícito un entendimiento no solo del entramado estructural de sus medios sino la dinámica de sus relaciones, primero internas luego transmediales. La materialidad básica de *L'amour de loin* está planteada desde una relación material interna en su sonoridad: es el sonido analógico, la vocalidad, el sonido electrónico y el ruido en escena, y las afectaciones o correspondencias posibles en su componente visual, dentro de una narración y una experiencia polisémica.

Trataremos de dar cuenta de todos estos aspectos ordenando nuestra exposición en torno a varios focos de interés:

- La estructura dramático-musical de la obra, mostrada en la sucesión de escenas musicales.
- La conformación de los elementos musicales que intervienen en la representación (orquesta, recursos electrónicos y voz humana), sus características y su importancia en la producción intermedial.

- El uso del timbre como recurso compositivo capaz de crear atmósferas musicales.
- El uso de las diferentes sonoridades históricas como elemento dramático, en una perspectiva performativa posmoderna.

10.1.1. Regleta escénica musical

Partiendo de la propia partitura y su dramaturgia musical se puede establecer la siguiente estructura de *L'amour de loin*, con separación de situaciones importantes, que divide los cuadros en 34 escenas musicales:

Acto	Cuadro	Escena (personaje)	Compases
	Traversée	1.Orquestal. Electrónica.	1-89
I	1º	2. Jaufré Rudel. J'ai appris à parler du bonheur 3. Rossignol, ne te dira rien (CM)	90-134 135-319
	2º	4.Peut-etre bien quelle n'existe pas (P) 5. Parle moi encore 6. ¿Qu'as-tu fais de moi, Pelerin?	320-401 402-483 484-547
II	1º	7. Pelerin, dites-moi (Cl) (P) 8. Un homme pensé à vous (P)	1-268 269-352
	2º	9. L'amour de loin (P) (Cl) CM Rien ne vous oblige à l'aimer(P) 10.Ja mais d'amour no'm, nom gautzirai.(C y CF)	353-535 536-655
III	1º	11. Au château de Blaye 12. Pelerin, pelerin, dis moi avant (J yP) 13. Jaufre elle sait (J yP) 14. Peut-être ferai je mieux de m'en aller (J)	1-31 32-149 150-294 295-399
	2º	15. A Trípoli, sur la plage (coroF) Ben tenc la seignor per verai 16. Non, par Notre seigneur, je ne souffre pas	400-581 582-666
IV	1º	17. Mar Indigo (intro actos IV y V) 18. Me croiras tu pelerin (J)(P)	1-94 95-208
	2º	19. Songe (CM) Je l'ai vue, pelerin (J) (P) (CM)(Cl sueño) 20. Ton amour occupe mon esprit (J)(Cl) (CM) 21. Calme toi Jaufré (P)	209-259 210-317 318-369
	3º	22. Tempête 23. Je devrais être l'homme le plus heureux au monde (J) (CM) 24. Ces choses se savent, oui. (P)(J) (CM)	370-391 392-458 459-586
V	1º	25. Jardín de la Citadelle Contesse, regardez! (Cf) 26. Noble dame, je vous apporte une nouvelle (P) (Cl) (CF)	1-104 105-187
	2º	27. Si la mort pouvait attendre C'est vous, c'est vous (J) (Cl) 28. La dernière image que je garde (J) (CM) 29. J'aurais tant voulu être poetesse...Vous êtes la beauté et je ne suis que l'étang où la beaute (Cl) (J) 30. Seigneur, si je pouvais rester ainsi (J) (P) (Cl)	188-234 235-308 309-389 390-463
	3º	31. J'espère encore (Cl) (CM) 32. J'avais cru en toi (Cl) (CM) 33. Jaufré croyait venir vers moi (Cl) (P)	464-520 521-635 636-710
	4º	34. Vers toi qui es si loin Si tu t'appelles Amour (Cl)	711-786

10.2. Orquestación, notación y recursos electrónicos

10.2.1. Composición de la orquesta

Un elemento de extraordinaria importancia en *L'amour de loin* es la orquestación. La evolución tímbrica de la orquesta contemporánea conlleva una orquestación amplia y rica, acompañada de una novedosa técnica instrumental, así como nuevos símbolos para la notación que puedan describir el sonido deseado.

En el periodo que va de 1980 a 2000 Saariaho investigó sobre una escritura de exploración instrumental amplia, igual que lo hizo en su tiempo Luciano Berio con las secuencias que compuso entre 1958 y 2002 para variados instrumentos. Al igual que Berio, Saariaho trabaja con la particularidad tímbrica de los instrumentos y de los instrumentistas, escribe composiciones para instrumentos solos o con electrónica, en las que explora las posibilidades técnicas, con títulos como *Noa Noa*, (1992) para flauta; *Petals* (1988), *Prés* (1992), *Amers* (1992), *Spins and Spells* (1996), *Neiges* (1998), *Sept papillons* (2000), escritas para violoncello; *Aer* (1991) y *Maa* (1991), para arpa y electrónica; *Folia* (1993-95) para percusión y electrónica; *Dolce tormento* (2004) para piccolo; *Frises* (2011), *Sense* (2016) para violín; *Duft* (2012) para clarinete; *Offrande* (2014) para órgano. A esto se le suma la inclusión de exóticos instrumentos de membrana como el bongo, tam-tams, escalas completas de temple, blocks chinos, cencerros, variedades de litofonos y las combinaciones instrumentales entre los percutidos indeterminados de membrana con los de entonación fija como el xilófono, la marimba, y el vibráfono. Todos estos recursos se hacen presentes en la configuración orquestal de su primera ópera.

La orquestación propuesta en la partitura de *L'amour de loin* es la siguiente:

Maderas:

4 flautas (2ª flauta contralto, 3ª flauta piccolo, 4ª doblando piccolo y flauta contralto).

3 oboes (3º dobla corno inglés).

3 clarinetes en si bemol (tercer clarinete dobla clarinete bajo en si bemol).

3 fagottes (3º dobla contrafagot).

Metales:

4 cornos en fa.

2 trompetas en do.

3 trombones.

Tuba.

Percusión: (cinco músicos).

1. Crótalos (2 octavas) con arco, triángulo, campanas.
2. Vibráfono (con arco), triángulo, 2 *temple blocks*, 2 tomtoms, tam-tam (como percusión 3) panderetas, xilófono, o-dakio, Shell chimes (campanas).
3. 4 platos suspendidos (pequeño, mediano, mediano grande, grande) gran tam-tam, triángulo, marimba, tambor bajo grande (con piel suave y sin tono audible), pandereta, campanas de vidrio, tambor de bastidor.
4. Bombo, platillo suspendido y tam-tam (como percusión 3) campanas, marimba, xilófono, triángulo, platillos de dedos meñique (small finger cymbal) batidor de triángulo, tomtoms, tambor de bastidor, guiro.
5. Timbales.

2 arpas

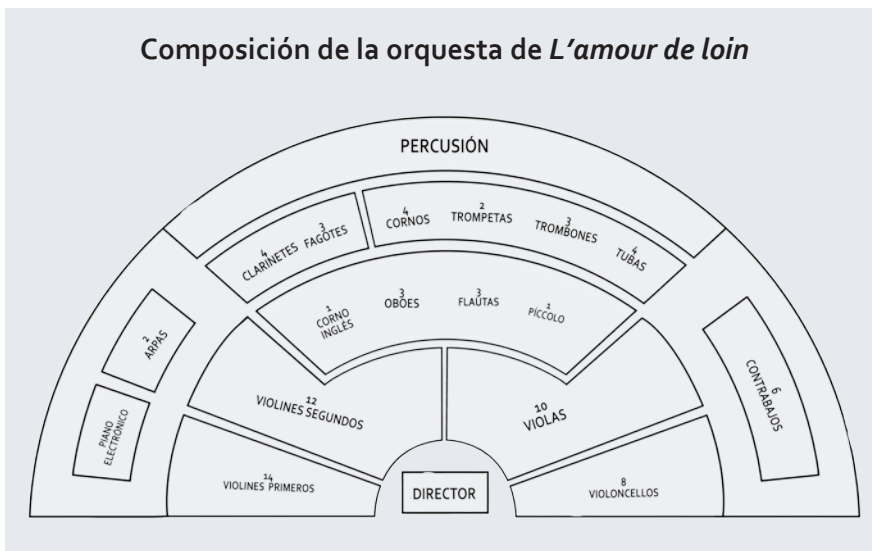
Piano y electrónica. (El pianista inicia los sonidos electrónicos, utilizando un teclado extra).

Cuerdas.

Como podemos ver, se trata de una orquestación rica y compleja, que exige una orquesta amplia, variada y bien surtida de numerosos y diferentes intérpretes. Hautsalo nos habla del tamaño y la disposición orquestal:

La composición de la orquesta sigue la composición tradicional de una orquesta sinfónica con la diferencia de que la sección del instrumento de madera es más grande de lo habitual. Según la partitura, se necesitan vientos de madera dobles, de modo que dos de las cuatro flautas toquen la flauta pequeña y la flauta alta. De los tres oboes, uno también toca el corno inglés. Además, se necesitan tres clarinetes, uno de los cuales toca el clarinete bajo y tres fagotes, uno de los cuales toca un contrafagot. La sección de metal consta de cuatro cornos (afinación de fa), dos trompetas (afinación de do), tres trombones y una tuba. El sistema de cuerdas consta de 14 primeros violines, 12 segundos violines, 10 violas, 8 violonchelos y 6 contrabajos. Además, la orquesta incluye un piano y dos arpas. (Hautsalo, 2008).

Composición de la orquesta de *L'amour de loin*



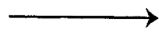
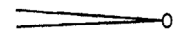
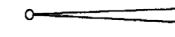
10.2.2. La notación musical

Además de las indicaciones sobre la composición de la orquesta, la partitura ofrece una serie de indicaciones destinadas a guiar la interpretación. Son estas:

General

Cuando no se especifican las marcas de vibrato, los músicos pueden utilizar su vibrato habitual. «Molto vibrato» significa siempre un vibrato rápido y bastante estrecho, a menos que se especifique lo contrario.

El trémolo debe ser siempre lo más denso posible.

-  cambiar muy gradualmente de un sonido o una forma de tocar (etc) a otra
-  disminuyendo al niente
-  crescendo dal niente

S.V. senza vibrato

l.v dejar vibrar (siempre el mayor tiempo posible)

Todos los glissandi deben comenzar inmediatamente al principio del valor de la nota. Los trinos siempre suben un semitono, a menos que se especifique lo contrario.

Cuerdas

S. P siempre extremadamente sul ponticello


S. T. sul tasto


N normal (usado con S. P. y S. T., de lo contrario ord.)

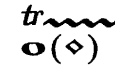
♯ cuarto de tono, entre natural y agudo

♭ cuarto de tono, entre natural y bemol

↑ lo más alto posible

 presión del arco para producir un sonido de rascado, en el que el tono audible es totalmente sustituido por el ruido.

 como en el caso anterior, pero vuelve a pasar del ruido al tono.

 un trino producido por la rápida alteración de la presión de los dedos entre normal y ligero (armónico). El resultado del sonido debe ser una alternancia rápida de un normal y un sonido armónico.

Al tocar tonos sostenidos largos, los cambios de arco deben ser siempre imperceptibles y realizarse independientemente de los otros intérpretes. Durante los ligados largos que incluyen varias notas sostenidas largas es preferible que el cambio de nota no coincida con el cambio de arco.

Flautas

- Tono de respiración: utilice la digitación necesaria para producir el tono marcado, sin embargo, no produzca el tono normal, sino que simplemente sople aire a través del instrumento.

Metales

Deben utilizarse sordinas rectas a menos que se especifique lo contrario.

Trompas

⊕ media parada

Percusión

La elección de las baquetas se deja a los músicos. Ya sean duras o blandas, elige siempre mazas que ofrezcan la mayor resonancia posible.

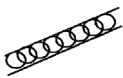
Piano

Si no se especifica el pedaleo del piano, utilice el pedal ligeramente según la naturaleza de las texturas. El pianista también inicia los sonidos electrónicos utilizando un teclado adicional colocado convenientemente cerca de él. Los sonidos se marcan en la partitura con números marcados con un círculo. Se necesita una segunda persona para asegurar un buen equilibrio de mezcla entre los diferentes materiales.

Arpa



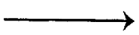
Lo más alto posible



glissando circular. Toque varios glissandos circulares superpuestos, ascendiendo o descendiendo gradualmente hasta los tonos de destino.

Los sonidos del arpa deben sonar siempre el mayor tiempo posible.

Voces



cambiar muy gradualmente de un fonema o una forma de cantar (etc.) a otra.



susurrada o hablada

S.V. senza vibrato

Cuando no se especifican marcas de vibrato, los cantantes pueden utilizar su vibrato habitual. «Molto vibrato» significa un vibrato rápido y estrecho, a menos que se especifique lo contrario. Durante las notas largas y sostenidas, los cantantes pueden respirar individualmente, según sea necesario.

Pronunciación

Los fonemas se pronuncian de la siguiente manera:

- | | |
|---------------------------------------|---------------------------------|
| a como en inglés f <u>a</u> ther | ʃ como en inglés sh <u>i</u> p |
| h <u>h</u> como en inglés <u>h</u> at | ts (como en inglés <u>i</u> ts) |
| k (como en inglés <u>k</u> ey) | z como en inglés <u>z</u> ip |
| o como en inglés <u>o</u> bey | m hum (labios cerrados) |
| s Como en inglés <u>s</u> ue | |

Estas indicaciones de Saariaho nos informan sobre el tratamiento en la ejecución instrumental de todas las secciones de la orquestación con técnicas extendidas:

1. En las cuerdas frotadas con las variaciones sobre cómo tocar, normalmente con el arco o con la madera del arco (*col legno*), percutir el instrumento con las puntas de los dedos o distintas partes del arco, diferenciar las distancias de frote del arco más o menos cerca del puente donde la cuerda no vibra en toda su amplitud, *sul ponticello*, *sul tasto*.
2. En los vientos el uso de vibraciones labiales con *frulatos* o *flutterzunge*, sonidos aspirados con más o menos presión del aire sobre la boquilla o el bisel.
3. La sección de percusión se amplía grandemente, por todas las posibilidades de relaciones disonantes y de indeterminación sonora que ofrece y técnicas extendidas de timbal, tamtam, platos suspendidos sobre timpales y vibráfonos.

10.2.3. Las formas orquestales

Comprobamos cómo en *L'amour de loin* sobresalen algunas de las características instrumentales de la contemporaneidad y otras del propio tratamiento instrumental y orquestal de la compositora. Por ejemplo: el piano cumple con una diversidad de usos: De apoyo armónico (compases 652-658 del acto III) [1], De apoyo melódico (compases 484-491 del acto III) [2]; De reverberación (compases 1-31 del acto III) [3] y pedales sostenidos (compases 517-520 del acto II) [4].

Figure [1] shows a musical score for Piano (Pia.) in 4/4 time. The score consists of two staves, treble and bass clef. The music is characterized by sustained chords and arpeggiated textures. Dynamic markings include *pp*, *f*, and *mp*. Performance instructions include *poco Sola* and *Sola*. The score is labeled [1] at the bottom right.

Figure [2] shows a musical score for Piano (Pia.) in 4/4 time. The score consists of two staves, treble and bass clef. The music features a more active melodic line with some chromaticism. Dynamic markings include *mp* and *mf*. A performance instruction *arco Sola* is present. The score is labeled [2] at the bottom right.

Figure [3] shows a musical score for Harp 1, Harp 2, and Piano. The score consists of three staves. Harp 1 and Harp 2 play sustained chords, while the Piano part features a dense, rhythmic texture. The score is labeled [3] at the bottom right.



[4]

Además de ello, el pianista se encarga de activar con un segundo teclado los filtros de la electroacústica. Las cuerdas, por su parte, emanan una tormenta de infrasonidos casi imperceptibles gracias a las infinitas posibilidades y efectos que de ellas emergen, logrando un trasfondo de sonidos aleatorios. Junto a este tratamiento se despliegan de forma circular y envolvente otras sonoridades adyacentes que cubren, moldean y se funden en una sola atmósfera etérea, como si el sonido y el ruido provinieran del silencio y la oscuridad (compases 59-75 del acto I) [5]. También es recurrente el uso de cuartos de tono, glissandi, trémolos, frullati, armónicos naturales y artificiales, sordinas, pizzicati, tenutos, para incrementar la paleta de colores cromáticos.



[5]

La orquestación en *L'amour de loin* es fluctuante entre los registros y el traspaso de grupos orquestales (compases 25-28, acto I) [6]. Usa diversos ensambles con todas las combinaciones posibles: solos, duetos, tríos, cuartetos, octetos, etc., que son importantes para crear variedad de masa, sonoridad colorística orquestal y otorgar cierta transformación textural:

Compases 64-74 solo de oboe. [7]

Compases 30-36, solos entre oboe y flauta. [8]

Compases 45-48, solo de piccolos. [9]

Compás 129 entre la voz solista y el corno inglés. [10]

De igual manera compases 183-194. [11]

Compases 178-194. [12]

En las maderas; compases 254-264 entre la voz solista y el piano. [13]

Compás 523-527 en los piccolos del acto I). [14]

This page of a musical score, numbered 4 at the top left, contains the following parts and markings:

- Flutes (Fl. 1, 2):** Part 1 includes markings for *gliss.*, *mp*, and *pp*.
- Oboes (Ob. 1, 2):** Part 1 includes markings for *mp*.
- Clarinets (Cl. 1, 2):** Part 1 includes markings for *mp*.
- Bassoon (Bsn.):** Part 1 includes markings for *mp*.
- Trumpets (Tr. 1, 2):** Part 1 includes markings for *mp*.
- Timpani (Timp.):** Part 1 includes markings for *mp*.
- Violins (Vln. 1, 2):** Part 1 includes markings for *mp* and *pp*. Part 2 includes markings for *mp* and *pp*.
- Violas (Vla. 1, 2):** Part 1 includes markings for *mp* and *pp*. Part 2 includes markings for *mp* and *pp*.
- Cello (Vcl.):** Part 1 includes markings for *mp* and *pp*. Part 2 includes markings for *mp* and *pp*.
- Double Bass (D.B.):** Part 1 includes markings for *mp* and *pp*. Part 2 includes markings for *mp* and *pp*.
- Other instruments:** Horns (Hr. 1, 2), Trombones (Tbn. 1, 2, 3), and Percussion (Perc. 1, 2, 3, 4) are listed but have no notation on this page.
- General markings:** *via cord.*, *mp*, *pp*, *gliss.*, *N.*, *S.T.*, *div. 42*, *div. 47*, and *rit.* are present throughout the score.

Oboe 1

[7]

Picc. 1

29 Più mosso dolce sempre $\text{♩} = c.60$

30 *Dolce M.V.*

31 *molto dolce M.V.*

[8]

Picc. 2

40 **D1** Doppio movimento poco agitato $\text{♩} = c.96$

[9]

Cl. A

[10]

Cl. C

[11]

Picc. 1

47 **K1** Più leggero $\text{♩} = c.92$

[12]

Picc. 1

47 **K1** *Il faut être choqué tout*

sempre

mp *dolce amaran* *più* *mf* *poco più agitato*

La femme que je dé-sire est si loin, si loin, Que ja-mais mes bras ne se

au-cune femme... dans tes bras!

[13]

[14]

Con frecuencia se mimetizan los armónicos artificiales de los violines en tesituras muy altas con la flauta piccolo (compás 536 hasta el final del acto I) [15] y la presencia del corno inglés, que representa para Liisamaija Hautsalo el presagio de la muerte (Hautsalo, 2008).

[15]

A través de la orquestación, utilizando pocos materiales compositivos Saariaho crea estados de tensión con líneas ascendentes por notas sucesivas de la armonía, como en la introducción del acto IV en el que las cuerdas presentan el gesto ascendente [16]. Posteriormente es duplicado en los bajos y las maderas hasta proponer ese campo armónico de fa sostenido con el piano, la percusión y el arpa (Lambright, 2008).

Estas formas de tensión por movimiento de los campos armónicos en la disposición instrumental son recurrentes en toda la estructuración de la obra. En los compases 49-56 del acto IV [17] una línea de bajo se amplía ascendentemente expandiendo el campo armónico con las maderas en su registro alto, hasta alcanzar el coro susurrando, construyendo una gran tensión entre consonancia y disonancia (Lambright, 2008).

En algunos momentos estas densas texturas se interrumpen abruptamente e interviene el grupo de cuerdas en una clara superposición de intervalos de quintas como espacios de claridad y distensión (compases 165 y 173 del acto I) [18], que además nos recuerdan el mundo medieval o la presencia o evocación del trovador de Aquitania.

ACTE 4

Premier tableau: Mer indigo

Poco grave, con forza Libero **Calmo, maestoso ♩ = c.48** **Calmo, maestoso, sempre con forza**

Flut. 1, 2
Ob. 1, 2
Clarinet 1, 2
Bassoon 1, 2
Contrabassoon
Horn 1, 2, 3, 4
Trumpet 1, 2
Trombone 1, 2
Tuba
Percussion: 1 Cymbal, 2 Triangle, 3 Bass Drum, 4 Snare Drum, 5 Tom-tom, 6 Timpani, 7 Harp 1, 8 Harp 2, 9 Piano
Soprano
Alto
Vln. I, Vln. II, Viola, Cello, Double Bass

Sur le bateau qui porte Jaufré vers l'Orient.

236

(♩ = c.72) Calmo, dolce meno mosso

[17]

10.2.4. Las acotaciones musicales

Las «acotaciones musicales», como las «descripciones sonoras» del texto o la intensidad dramática de la ópera, son herramientas extramusicales de la música que participan eficazmente en la estructura semántica. La ópera estructura desde la repetición de fragmentos musicales y la variación temática, generando *leitmotives* de personajes o temas. *L'amour de loin* tiene diversas transformaciones en las ideas mo-

143 accel. poco a poco...

Fl. 1,2

Ob.

C.A.

Cl. 2

Bm.

Tbn.

Trp.

Perc. 3

4

Timb.

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

C.B.

Je cherche un mot...

Si tu cherches un mot, Tu le trou-ve-ras par-mi ceux que nous al-lons te dire. É-coute-

Si tu cherches un mot, Tu le trou-ve-ras par-mi ceux que nous al-lons te dire. É-coute-

143 accel. poco a poco...

[18]

tivicas, algunas en acompañamiento de la escena, acorde al significado del texto con todas sus fluctuaciones emocionales de ascensos y descensos. Estas caracterizaciones son hábilmente logradas por la compositora y poseen una gran sutileza y carácter, (compases 475, 509, acto I [19]; compás 574, acto II) [20].

60

accl. VI Più mosso $\text{♩} = c.112$ disperato rall.

Crotales are preferred from bar 475 to the end of Act 1, but Glockenspiel may be used in the passages marked.

Sup. cymbal (metal)

Glockenspiel

pâte de sucre

Constant que le Pâris est sorti, il demeure silencieux un long moment, au cours duquel il passe de l'exultation à la mélancholie. Puis il reprend son monologue.
 comment é-tait-elle he-bil-ler?

accl. VI Più mosso $\text{♩} = c.112$ disperato rall.

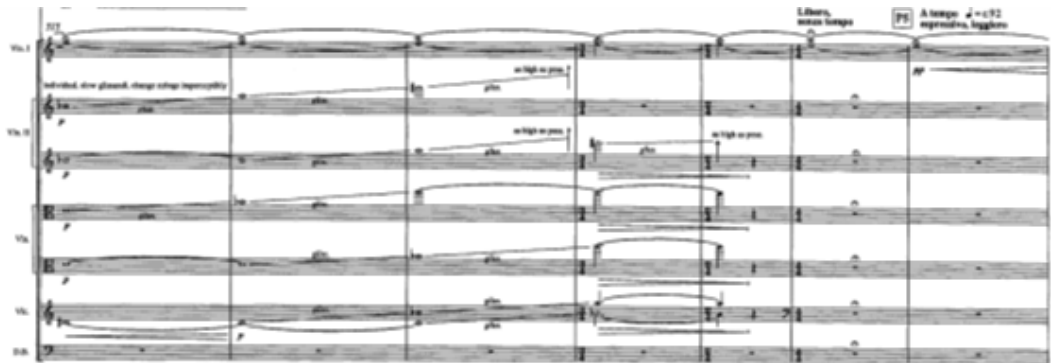
U2 Poco meno mosso, grave Sostenuto, ma molto espressivo 131

Perc. 1
Fl. 1
Fl. 2, 4
Ob. 1-3
Cori 1-2
Fagotti 1-2
Trombe 1-2
C. Basso
Trombe 1-2
Tromboni 1-2
Tuba
Perc. 3
Timp.
Hr. 1
Hr. 2
Pno.
C.
B.
S.
A.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

U2 Poco meno mosso, grave Sostenuto, ma molto espressivo

[20]

En los momentos dramáticos de la obra Saariaho usa eficazmente las necesarias facturas y se reafirma en el ritmo (compases 522-544, acto V). [21]



[21]

Las sonoridades brotan con total naturalidad, se deslizan de una manera orgánica, de los sonidos parecen brotar gotas de agua, se desprenden olores de madera ancestral y de metal fino, sonidos que evocan el viento y la marea. Los movimientos circulares en las cuerdas emulan el movimiento de las olas del mar, que se despliegan como una armonía en espejo, reflectiva y ondulante (compases 55-60, acto II). [22]



[22]

Encontramos réplicas instrumentales que hacen relevantes los ecos de los vientos de ultramar (compases 240-244, acto IV), [23] [24].

264
249 *acc. poco a poco*

Jaufré fait un rêve et se réveille en sursaut

260 *acc. poco a poco*

[23]

También observamos imitaciones continuas en las maderas (compases 707-709, acto V) [25].



[25]

Los arabescos de las flautas denotan aquello que es lejano e inalcanzable (compases 25—28, acto I). [26]



[26]

Es una música que sabe expresar sutilmente los sentimientos adversos, evocar el silencio de la noche en ultramar con infinidad de colores y matices, para lo cual aprovecha muy bien la sonoridad completa de la orquesta. Mantiene vivo el discurso, la tensión puesta en la escena. La sonoridad de la orquesta en ningún momento socava, perturba o afecta al despliegue de las voces solistas, es de una sincronización perfecta, de energética evidencia. Hay un manejo extraordinario de la dinámica, siempre en pro de las necesidades del discurso poético. Las indicaciones de *tempo*, dinámicas y articulaciones también son muy precisas y están totalmente controladas. Los cambios de *métrica* son constantes a lo largo de la obra, una técnica que ya era muy común en el compositor ruso Igor Stravinsky para expresar una fluctuación rítmica sin ánimo de provocar ninguna acentuación, ni relevante ni marcada.

10.2.5. El coro

El coro de *L'amour de loin* es un coro mixto tradicional, con uso en el escenario o fuera de él, como lo expresa la partitura, en tras-escena. Aunque la estructura dramática del coro permitiría fácilmente su mayor participación frente al público. Saariaho ha dejado a disposición del director de escena la utilización del coro, y en los tres montajes videograbados que analizamos el coro tiene una presencia visual muy restringida: en el caso de Sellars, en su estreno en Salzburgo, y en el montaje de México el coro se usó como instrumento musical no se le dio visibilidad escénica y su participación se tradujo dramáticamente como diálogos interiores de los personajes.

Como ya dijimos, el coro está dividido en dos, las voces masculinas y las femeninas, el primero compuesto por los Compañeros de Rudel (caballeros y vasallos de Aquitania) y el segundo por las damas de compañía de Clémence en Trípoli. En general, en las interpretaciones de Clémence siempre aparece un acompañamiento coral femenino (escena 1, acto II; escena 2, acto III; escena 1, acto IV; escena 1, acto V). El coro se junta para la escena final, en el encuentro de los enamorados y en la escena de muerte de Rudel (escena 3, acto V). A la manera de la gran ópera francesa o de la enseñanza moral de la fábula en la ópera bufa del siglo XVIII y XIX, todo el elenco se reúne en una gran escena final y canta al público la enseñanza moral.

El coro de ópera imita la función del coro de la tragedia griega, representa en general al pueblo y el bien común, en algunas ocasiones actúa como un narrador y descriptor de las situaciones escénicas que interpelan al público o a quien encarna el conflicto a modo de conciencia moral, o comentario interior de la exterioridad del asunto que vive el protagonista. El coro, como masa de sonido y masa de presencia corporal, tiene en ópera la característica de un personaje. La presencia escénica y sonora de un coro es rotunda, desde que fue incluido dramáticamente en la escena por la reforma de Gluck en algunas óperas el coro incluso alcanza el rol protagónico.

Saariaho, en cambio, tiene un tratamiento del coro meramente instrumental. La función dramática del coro es mayoritariamente sonora. Como objeto sonoro invisible acompaña armónicamente los sonidos electrónicos de pasajes orquestales, escénicamente nos enmarca el contexto dramático de un personaje en su conflicto interior o dialoga con él. La voz coral también es la voz del mar Índigo, que embruja a Rudel, teniendo en cuenta que en casi toda la obra las estructuras visuales, corporales, espaciales y temporales están subordinadas a la música, no solo por el lucimiento de la compositora, sino porque la función semiótica de la música está limitada por su escape del mundo simbólico sonoro de la visibilidad del emisor, y se incorpora más a la experiencia fenoménica de la obra que a la narración detallada y explícita del conflicto. La música expresa la interioridad del conflicto, pero al mismo tiempo abstrae el conflicto

mismo, de modo que al traducir dos temas trascendentales como lo son el amor y la muerte, el coro actúa más desde la invisibilidad que desde lo visible, es una presencia omnisciente y omnipresente, recrea lugares reales como imaginados, expresa al mar, por medio de *glissandi* y utilizaciones fonológicas de las vocales susurradas y abiertas en sus juegos de estructuración sonido/ruido, tiene una utilización espectral que refuerza los campos armónicos y la electrónica. Hautsalo denomina a estas funciones del coro en *L'amour de loin* como *función icónica* (representación de objetos naturales) y *función semiótica* (de carácter dramático) (Hautsalo, 2008).

10.2.6 . El uso de la electrónica en la producción del sonido

Además de la orquesta sinfónica y la orquestación tímbrica que hace Saariaho desde la materialidad misma del sonido, está la manipulación del «objeto sonoro» y de la escucha *acusmática*, que propone una separación del objeto fuente del sonido con el sonido que produce, no solo en la posibilidad de reconocer la fuente a través del sonido sino de modificarla e instalarla espacial y acústicamente utilizando elementos electrónicos. Battier y Nuono nos explican dos de los principales intereses musicales con la electrónica en Saariaho:

La primera obra que muestra cómo su concepción de la música está enraizada en el potencial de los ordenadores es *Vers le Blanc* (1982), compuesta en el IRCAM, ayudada por el programa de síntesis vocal CHANT (concebido por Xavier Rodet a finales de los años 70). Kaija Saariaho construyó su composición como la transformación de un acorde en otro. Aquí aparecen dos de sus principales y continuas preocupaciones. La primera es la transformación gradual de un tipo de material en otro, casi siempre interpolando los parámetros de un programa. La segunda es el uso de métodos de análisis del sonido para derivar campos armónicos, logrando una transición del timbre al armónico. (Battier & Nuono, 2006, p. 2)

En las indicaciones iniciales de la partitura de *L'amour de loin* se enumeran los requisitos informáticos necesarios para producir el sonido electrónico:

Requisitos de hardware y software para la parte electrónica

- un ordenador Macintosh, al menos un G4/400Mhz con Mac OS 9.0.4 o superior (<<http://www.apple.com>>).
- una tarjeta de audio multipista, por ejemplo Korg 1212 1/0 (o cualquier otra que permita ADAT + SPDIF, compatible con el Macintosh y utilizable con un controlador ASIO) para reproducir los archivos de sonido en difusión multicanal.
- un teclado MIDI de 8 octavas, por ejemplo el Yamaha KX88, para activar los archivos de sonido en el Macintosh.
- una sencilla interfaz MIDI USB para conectar el teclado al Macintosh.
- una mesa de mezclas digital (preferiblemente una Yamaha 02R con una tarjeta ADAT utilizada como entrada digital desde la tarjeta de sonido) utilizada para la amplificación y la difusión.
- una versión del software Max-MSP 3.6.2 o superior (<<http://www.cycling74.com>>). [27]

Equipment List

N.B.: The following list of equipment is often related to a specific performance. Equipment models and manufacturers are often specified as examples. Similarly, quantities and locations concerning PA systems can be related to the characteristics of a specific venue.

Computer Equipment

- (x2) Tower Case ; (ref. model: generic)
 1 main + 1 spare apple computer with Audio card RME adat In/Out and a fast internal hard drive

Audio Equipment

- (x2) Sound Board ; (ref. model: Hammerfall - RME)
 adat 8In/8Out audio card (one per computer)
 (x1) Mixing Console ; (ref. model: DM2000 - Yamaha)
 with Adat input for the computer
 (x1) Effects Processor ; (ref. model: Lexicon 300 - Lexicon)
 [Main function: reverberation]
 for voices
 (x6) Microphone ; (ref. model: KM143 - Neumann)
 for strings
 (x8) Microphone ; (ref. model: CMC5-U/Mk4 - Schoeps GmbH)
 32 choir voices
 (x2) Microphone ; (ref. model: AKG 414 - AKG)
 Harps
 (x4) Microphone ; (ref. model: DPA 4060 - DPA)
 solo voices + 1 spare
 (x12) Stands ; (ref. model: Microphone Stand -)
 10 normal and 2 small
 (x8) Cables ; (ref. model: Audio line -)
 from choir to mixing desk
 (x10) Cables ; (ref. model: Audio line -)
 from mixing desk to amplifiers
 (x16) Cables ; (ref. model: Audio line -)
 from orchestra pit to mixing desk

MIDI Equipment

- (x1) Keyboard ; (ref. model: KX 88 - Yamaha)
 [Key number: 88] [Port type: midi channel 1]

[27]

La parte electrónica consta de 80 filtros, que se reproducen durante la actuación. Estos filtros están indicados numéricamente en la partitura con marcas encerradas en un círculo en la parte superior del pentagrama del piano. Los filtros resonantes fueron creados por dos realizadores informáticos musicales, Marc Battier y Gilbert Nuono, ambos investigadores activos del IRCAM, quienes escribieron el artículo «La electrónica en la ópera de Kaija Saariaho, *L'amour de loin*» en el que describieron los pasos necesarios para crear los filtros resonantes, basados en modelos instrumentales y acordes específicos. Estos filtros serían luego la base de la composición electrónica para la ópera y fueron desarrollados en el IRCAM bajo la dirección de la propia Saariaho.

Para producir los sonidos electrónicos Kaija Saariaho y Gilbert Nuono usaron dos programas informáticos desarrollados en los estudios del IRCAM, el Open Music (OM) y el MAX/MSP, un programa «basado en la unión libre de procesamiento de señales y síntesis de sonido en tiempo real» (Battier & Nuono, 2006). Para la creación de los sonidos electrónicos se escribe primero en relación con la partitura orquestal y vocal, después de eso se realiza la síntesis sonora con los programas. Nuono nos describe los pasos a seguir:

1. Muestreo de voces y fuentes sonoras naturales (agua, viento, pájaros)

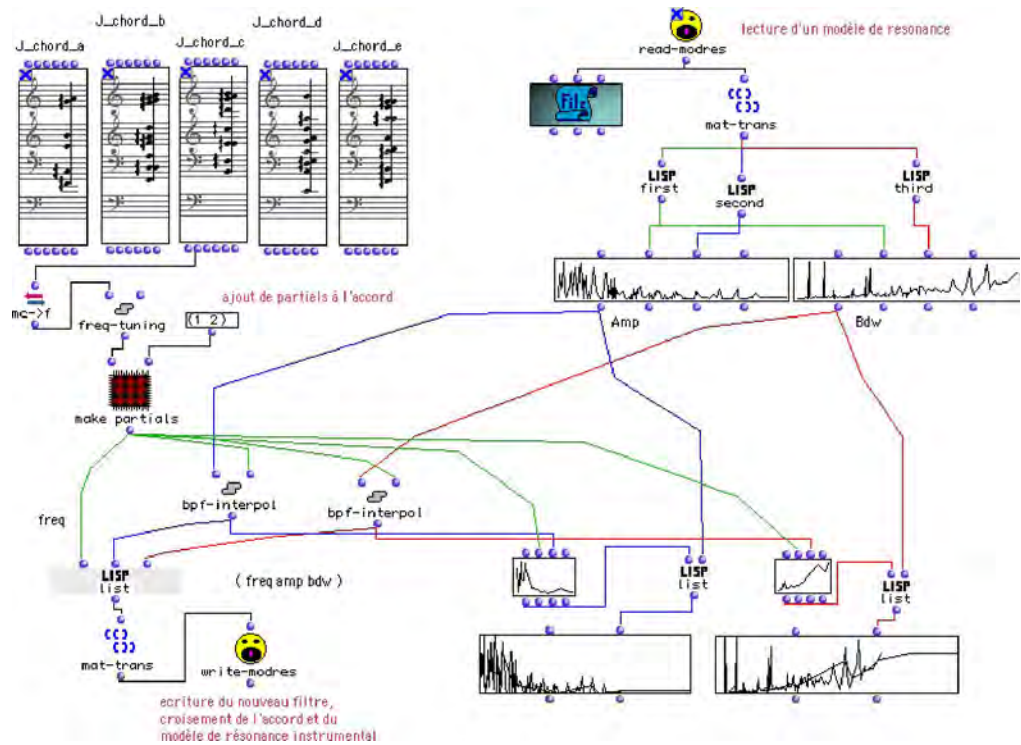
El material sonoro original de *L'amour de loin* incluye muestras de voces e instrumentos, voces habladas que declaman el texto del libreto y la voz de Dawn Upshaw, para quien Kaija Saariaho escribió el papel de Clémence. Este material se crea al poner en contacto tres tipos de materialidad sonora, como son: 1) la naturaleza, que se origina en el viento, el mar, los pájaros, las olas y las hojas; 2) recursos humanos derivados del habla, como la voz y los susurros; 3) otros elementos como los relojes. Los elementos adicionales se utilizan solos o en diferentes combinaciones: por ejemplo, en la obertura *Traversée*, el viento se combina primero con el mar y también con los pájaros (filtros: acorde básico / viento, pájaros marinos).

2. Análisis de varias muestras instrumentales mediante modelos de resonancia.

En el artículo citado Battier y Nuono nos informan sobre las posibilidades técnicas que abren los modelos de resonancia para la configuración del timbre: «Los modelos de resonancia permiten analizar el timbre de un instrumento acústico y su traducción en parámetros. Para escoger estos parámetros se utiliza la resonancia, cuya definición clásica es la respuesta del cuerpo de un instrumento a la excitación de un sonido natural o instrumental» (Battier & Nuono, 2006). Los modelos de resonancia permiten construir puntos intermedios entre los sonidos naturales y los sintéticos y manipular el espacio producido entre excitación y resonancia, para la transformación de los sonidos. «Los análisis de los modelos de resonancia de realizaron con el programa ResAn, desarrollado por el equipo de análisis/síntesis del Ircam. Para sintetizar la mayor parte de los sonidos de la ópera se utilizaron los siguientes instrumentos: Arco-cibel; campana-árbol; acto-contrabajo; pizz-contrabajo, glockenspiel, tam gong, arpa, marktreet, piano, clusters de piano, timbales de varios tamaños y campanas tubulares» (Battier & Nuono, 2006). Para la composición de *L'amour de loin* estos modelos se modificaron en función de la partitura como extensión de la orquesta.

3. Creación de filtros de resonancia basados en estructuras armónicas (con OM)

Esta creación de filtros resonantes se desarrolla en forma de acordes (personajes) y modelos instrumentales. Mediante el cruce de estructuras armónicas deseadas con el timbre instrumental del modelo de resonancia se crean filtros de resonancia basados en estructuras armónicas. Para ello los sonidos se someten con el programa Resan a un análisis de frecuencia, amplitud y ancho de banda. [28]



[28]

Nuono nos muestra el proceso efectuado poniendo como ejemplo el acorde de Jaufré [29].



[29]

Una vez calculada la interpolación espectral se asocia al modelo instrumental en sus características físicas como el ancho de banda y la frecuencia, también se puede enriquecer con parciales y oscilarlo con filtros de frecuencias de acorde y otro de envolventes espectrales de la muestra original. Nuono define así el procedimiento: «La acción del filtro de síntesis puede describirse de varias maneras: filtrar un acorde con un filtro resonante instrumental, cribar o cuadrangular un filtro resonante seleccionando algunas frecuencias o aplicar la envolvente espectral del instrumento analizado a un acorde» (Battier & Nuono, 2006, p. 6).

4. Filtrado de voces y fuentes sonoras naturales con los filtros mencionados (filtros interpolantes en el entorno Max/Msp).

En total los filtros se cruzan con los instrumentos. Nuono habla de 300 filtros preparados para toda la obra. Posteriormente se realizó la síntesis de sonido con max/Msp con muestras de sonidos naturales que se filtran y combinan desde las posibilidades que ofrecen tres filtros en disposición de triángulo con síntesis en tiempo real.

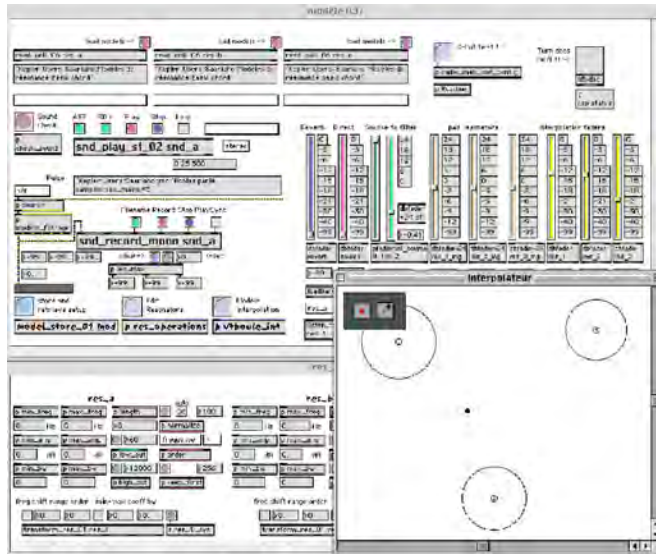
5. La espacialización de las distintas capas de sonido.

La espacialización del sonido es fundamental para la comprensión de *L'amour de loin*. Como hemos señalado anteriormente, la concepción de *L'amour de loin* como un acontecimiento escénico con carácter performativo obliga a romper la distancia clásica entre los intérpretes y el público, entre la sala y el patio de butacas. Esta distancia, propia del teatro y la ópera clásicos, provocaba una recepción en la que el espectador sentía la obra como algo «exterior». De este modo, la música era percibida como un sonido exterior al espectador, que él escuchaba desde fuera del propio sonido. Frente a ello, como hemos ido viendo y como mostraremos a continuación con más detenimiento, la música de Saariaho se concibe como productora de «atmósferas», una atmósfera que envuelve al espectador, una atmósfera de la que el público forma parte (de ahí, en cierta medida, el carácter performativo y acontecimental).

Los oyentes están inmersos en un espacio acústico maleable en el que las fuentes filtradas por los modelos de resonancia se mueven suavemente. Rodeado de altavoces, el público está en cierto modo «dentro» de los sonidos electrónicos (que a su vez proceden de fuentes sonoras naturales) y al mismo tiempo «fuera» como oyentes. Esta ambivalencia perceptiva en la escritura de Kaija Saariaho es como las emociones de los personajes, sus mentes volcadas hacia afuera, hacia el ultramar, pero también hacia dentro, escudriñando sus sentimientos más íntimos. (Battier & Nuono, 2006)

Para conseguir esta atmósfera se usan diversos recursos, y uno de ellos es la espacialización del sonido usando unos procedimientos tecnológicos que Battier y Nuono nos describen de este modo:

En esta ópera, el espacio es un elemento importante para la síntesis sonora. Los sonidos creados anteriormente se mezclan en tiempo real con el espacializador desarrollado en el IRCAM. La revisión específica de espacialización tridimensional que se utilizó permite la manipulación virtual a través de track-balls, para colocar los sonidos en el espacio tridimensional definido por la red de altavoces. La red incluía inicialmente dieciocho altavoces para difundir los sonidos. Se redujeron a ocho para facilitar los ajustes técnicos. El dispositivo de difusión es un paralelepípedo en el que está inmerso el público. (Battier & Nuono, 2006). [30]



son n°	cs durée	filtres	sonores	remarques	ACTE I	spa +
1	32"	basic chnl	wind	très bruite	ppp	le son sort de l'orchestre lentement
2	30"	basic chnl	wind, sea	resonant	pp	tourne lentement
3	1'35"	basic chnl	wind, sea, whistles	resonant	pp	monte lentement/vague
4	25"	basic chnl	sea, wind	cb	p	2) 3) colonnes indépendantes
5	1'30"	basic chnl	wind	bruite		
6	35"	Pchnd 3J	wind	bruite		
7	15"	Jchnd a	waves	'douce'		
8	40"	Jchnd a	waves, birds	'douce'		
9	25"	basic chnl	wind	'douce'		
10	35"	Pchnd 1J	wind, leaves			
11	40"	Pchnd 1J	wind			
12	25"		wind, whistles	(F8) "tout à fait, sans direction"		
13	15"	Pchnd 1J	wind	ouf		
14	20"	Chnd A	birds, whistles	2x Stereo		
15	30"	basic chnl	wind, whistles	non-paire / direction		
16	30"	Pchnd 2J	wind	non-paire / direction		

"vent"
 1 fichier stereo, qui vient et disparaît
 présent PP → disparition p-16ab (Stereo)
 2x Stereo "Vox dernière" 2x Stereo
 → disparition p-16ab (Stereo) p-16c mono
 plus en plus en mouvement
 vague
 tourne derrière → haut/droite
 monte sans direction

L'amour de loin
... + ...

[30]

10.3. La forma musical

Desde el ámbito de lo sonoro, la ópera nos pone frente a tres aspectos de reflexión fundamentales en la musicología actual, la *forma*, la *estructura* y la *materia* compositiva de las nuevas músicas, así como las formas de comprenderlas, trabajando en la construcción de metodologías de análisis aplicadas a las derivas compositivas de la postmodernidad que nos permiten el uso de los modelos estructuralistas como los surgidos en los años 80 y 90 del siglo xx. Nos ocuparemos de los tres aspectos fundamentales de revisión en las propuestas sonoras contemporáneas que se analizan

en *L'amour de loin*, partiendo de la definición que Johannes Regnier hace de la forma musical como «la organización en el tiempo de los eventos sonoros como resultado de un procedimiento de composición» (Regnier, 2019, p. 9) o como la definiría un siglo antes Schönberg, como la «disposición del material para la construcción y desarrollo de ideas musicales».

Si hay algo que caracteriza la obra de Kaija Saariaho es la preocupación por la forma. Frente a otros autores que a la hora de concebir la composición de una obra se insertan en una forma reconocible, en un molde ya usado, Kaija Saariaho siempre emprendió cada nueva composición como la búsqueda de una forma nueva. Ella misma nos lo aclara de manera explícita:

Siempre he estado, desde mis primeras composiciones, particularmente interesada en el desarrollo de la forma musical. En la práctica, este enfoque se ha convertido en la base de mi trabajo creativo. Por *forma* me refiero precisamente a una definición de Vassily Kandinsky «la forma es la exteriorización del contenido interior». En mi trabajo casi nunca he utilizado estructuras formales preestablecidas. La mayoría de las veces es a través de una idea global de la forma como me acerco a los diferentes parámetros musicales y los problemas particulares que implican. (Saariaho, 2013, p. 85)

La forma musical, concebida a partir de los componentes internos del sonido, ha sido estudiada con especial interés por Saariaho, permaneciendo dentro de los postulados de la percepción y del significado musical mismo. Entre 1983 y 1985 Saariaho trabajó en el IRCAM en colaboración con el psicoacústico especializado en percepción musical Stephen McAdams, con quien analizó las posibilidades del timbre como estructurante de la música. En el artículo «Qualités et fonctions du timbre musical», incluido en *Le passage des frontières*, Saariaho y McAdams describen los seis elementos perceptivos portadores de forma, provenientes de las estructuras de las alturas del sonido de la música tonal como referente perceptivo en la construcción de relaciones posibles desde el timbre. Los parámetros fueron:

1. Debe haber *categorías perceptivas* que permitan la memorización. Cuanto más fácilmente se recuerda un elemento más portador de forma es. Por tanto la división de categorías contribuye a la elaboración de una estructura. La caracterización de las propiedades de las entidades musicales y los contrastes que en estas se efectúan construyen la percepción de la forma musical.
2. Debe haber un ordenamiento de las categorías perceptivas (jerárquico en la música tonal, secuencial en la música dodecafónica).
3. Debe haber diferencias de función e intensidad entre las categorías de manera que se creen fases de tensión y relajación: las relaciones de semejanza, disimilitud, consonancia, disonancia, dominación, subordinación que funcionen dentro de un sistema organizativo.

4. Las cualidades distintivas de una categoría, las relaciones entre estas o el modo en que se combinan son de gran importancia para la organización auditiva, y la percepción de estas relaciones o agrupaciones (tono, intervalo, acorde). Esta percepción de relaciones construye la forma.
5. Las categorías, las relaciones funcionales emergentes y el espectador (auditorio) como los procesos de categorización, estructuración y memorización de la experiencia perceptiva ayudan al proceso de aprendizaje. «el aprendizaje es un proceso de discriminación progresiva o de reducción de la discriminación, es decir la elaboración de patrones innatos y la multiplicación de categorías existentes o de la eliminación de los límites entre determinadas categorías» (Saariaho & McAdams, 2013, p. 59)
6. «Las relaciones entre categorías deben poder mantener un cierto grado de invariancia entre las diferentes clases de transformaciones» (Saariaho & McAdams, 2013, p. 59). La transformación musical choca con la idea de reconocimiento de un original con sus variaciones o modificaciones durante un discurso musical.

Estas consideraciones nos permiten entender la escucha como eje ordenador de la forma en Saariaho: «Cuando hablamos de forma, nos referimos a aquello que percibimos o aprehendemos y que no necesariamente se fusiona con la estructura imaginada por un artista» (Saariaho & McAdams, 2013, p. 56). En consecuencia, Kaija Saariaho piensa mucho en la forma de sus composiciones desde la manipulación temporal del sonido y sus transformaciones armónicas o electrónicas. Estos principios corresponden a su propio ordenamiento de la materia sónica en una forma musical, su estudio se hace a través de las comparaciones posibles entre las relaciones formales en duplas de la tonalidad como: tensión/resolución, repetición/variación, proporción/ simetría, etc. con las posibles desde la manipulación tímbrica. Saariaho concretó estas inquietudes en cuatro procedimientos materiales específicos: 1) la transformación musical gradual dirigida y simultánea desde múltiples parámetros sonoros; 2) la creación de formas dinámicas utilizando el tono, textura, ritmo; 3) la recreación en los espacios de transición e impermanencia a través del timbre y la armonía; 4) la experimentación con la forma musical en sustitución de la armonía tonal funcional. Estas inquietudes se verán reflejadas en técnicas de estructuración como los campos de tono, yuxtaposiciones jerárquicas de los elementos musicales, revisión de la relación consonancia-disonancia sonido/ruido, la interpolación y la síntesis musical y la repetición y estasis de su obra, además de las técnicas de transformación musical gradual y los aportes de la electrónica en captura, portabilidad, manipulación y amplificación del sonido.

Pero quizás lo más sobresaliente es su construcción de la *estructura musical*, que define las estrategias para articular esa forma, el conjunto de relaciones materiales y mediales como técnicas que permiten el surgimiento de la forma misma. Desde la perspectiva del análisis de la *performance intermedial*, que incluye los procesos y procedimientos de producción (poietica), se retoma la hipótesis planteada por Regnier en su *Aesthetics and poietics of sound material, form and (absent) body in electronic*: «La *estructura* es lo que actualiza la *materia* como *forma*» (Regnier, 2019). Podemos, a partir de ahí, definir el concepto de estructura a partir de la materialidad compositiva de esta obra, en el supuesto de que Saariaho actualiza la ópera contemporánea a través de su propuesta en el manejo de la materialidad del sonido, de la tradición musical y de la forma de estructuración de su tejido dramático, en una nueva experiencia perceptiva.

En *L'amour de loin* la construcción de forma es llevada a cabo por Kaija Saariaho mediante el uso de muy diversos procedimientos, pero nos interesan sobre todo tres aspectos: el tratamiento del timbre, los tratamientos rítmicos y la vocalidad.

10.3.1. El timbre

La construcción de forma a través de algunos aspectos del timbre, la forma de hacerlo respetando las leyes o principios de percepción que proveen de estructura a la música, enunciados anteriormente, hicieron que Saariaho asimilara el uso del timbre a la estructura semántica de la poesía, en la que ritmo y altura se conjugan a través de la palabra en la voz humana. Saariaho comparó los armónicos del timbre vocal con los colores espectrales del timbre, haciendo una distinción entre vocales y consonantes: *la vocal* estructura acústicamente el espacio de acuerdo a sus cualidades sonoras (para Saariaho una secuencia de vocales puede ser entendida como una progresión armónica de timbres, y hacer una selección ordenada de vocales puede asumir la fusión musical estructurante: tensión-relajación); *las consonantes* se asocian a fenómenos de ruido, ataque, y transiciones entre sonidos, que articulan y modulan la forma. *El ritmo* que proviene de los parámetros de acentuación, alargamiento de vocales, consonantes y pausas, articula la música, su dinámica y movimiento.

La observación cuidadosa de la naturaleza implícita de la producción sonora, tanto en términos de resonancia como de excitación, nos muestra que parece posible extrapolar las nociones espaciales de timbre, vocal y consonante, una perspectiva igualmente rentable desde el punto de vista del desarrollo de una síntesis por reglas de la creación de estructuras como un comportamiento complejo pero coherente. (Saariaho & McAdams, 2013, p. 75)

La percepción de los timbres se basa en parte en una decodificación del comportamiento físico de la fuente de sonido. El oído sigue una fuente de sonido, la identifica y la asocia con otros sonidos. La creación de fuentes de sonidos complejos debe

mantener una coherencia en el nivel perceptual, y para ello es necesario trabajar con modelos de resonancia que a su vez están basados en estructuras psicológicas subyacentes a la percepción del habla y la tonalidad. Saariaho analiza las fuentes de sonido desde dos aspectos: *su forma espectral* y *la distribución de frecuencias*. Posteriormente se conjuntan con las propiedades de los timbres y sus aplicaciones musicales, según las estructuras de resonancia y las fuentes de excitación de las fuentes físicas de sonido. Estas consideraciones de forma espectral tienen su correspondencia con los contenidos de frecuencia, subdividiéndolos en sonidos armónicos e inarmónicos.

El contraste entre ruido y sonido es un factor estructurante con cambios de registro y dinámica, en la creación de espacios de transición entre familias inarmónicas, a través de interpolaciones entre las formas de afinación de estos sonidos que crean posibilidades de modulación entre familias de sonidos inarmónicos, para desarrollar progresiones adaptadas a una composición determinada. (Saariaho & McAdams, 2013, p. 75)

L'amour de loin, como hemos señalado anteriormente, es un compendio de las investigaciones con el timbre como constructor de forma. En esta obra confluyen diversos aspectos del lenguaje musical de Saariaho: 1) el eje tímbrico; 2) los espacios de transición; 3) el concepto de red multidimensional; 4) la organización estructural; y 5) el espectro inarmónico y la armonía aplicados a la música instrumental. Tomaremos uno a uno estos aspectos y trataremos de mostrar ejemplos que lo evidencien en la partitura de *L'amour de loin*.

10.3.1.1. El eje tímbrico

Saariaho crea forma desde un eje de relación tímbrica: *claridad/textura* del sonido. En este eje la claridad está definida por la dupla *sonido puro/ruido* y la textura por la relación *granulación/suavidad*.

Inicialmente me concentré en el eje sonido/ruido para desarrollar frases musicales o formas más importantes, y así dar forma a las tensiones internas de la música. En un sonido abstracto y atonal, el eje sonido/ruido puede, en cierto modo, reemplazar la noción de consonancia/disonancia. Una textura ruidosa y granular será asimilable a la disonancia, mientras que una textura lisa y limpia corresponderá a la consonancia. (Saariaho, 2013, p. 85)

En *L'amour de loin* esta relación es sobresaliente. Destaca el uso habitual de la instrumentación extendida, así como las texturas de sonido/ruido, movimientos estructurales hacia y desde puntos estables donde sus materiales se interpolan entre estados estables de armonicidad y ruido en sus polos. Así, por ejemplo, la dupla *sul tasto* y *sull ponticello* que se evidencia en las cuerdas a lo largo de toda la partitura. [31]

[31]

En sí mismo, el ruido puede manifestarse en aspectos muy diferentes (suave, áspero, etc) Desde un punto de vista general, la noción de ruido se relaciona para mí con el «ruido blanco» pero también con sonidos como la respiración, la flauta en los registros graves o un instrumento de cuerda tocado en el *sul ponticello*. Los sonidos limpios, que se dividen en sonidos puros (sinusoide, armónico) y sonidos «complejos» (es decir, fuertemente pigmentados, como latón o ciertas percusiones metálicas), en mi opinión son similares al *glockenspiel*, que se reproduce en armónicos en el violín o el canto de los pájaros. (Saariaho, 2013, p. 85)

Durante la escucha las disonancias se hacen consonantes para nuestros oídos, pues sobre un mismo sonido se ejercen múltiples efectos, como la modificación de la presión del arco en las cuerdas (compases 53-61, acto I) [32], la presión de aire en las maderas o variación en las fuentes de excitación instrumental que produce tímbricas sintéticas o el uso de técnicas extendidas. Estas modificaciones instrumentales hacen que el brillo aumente con una concentración mayor de parciales en el espectro y el ruido, en cambio, hace que se obtengan menos componentes sinusoidales, es decir menos armónicos: «El sonido/ruido es una abstracción que se puede aplicar a diferentes escalas: se puede materializar con la misma facilidad en forma de una simple línea de arco utilizando todos los instrumentos de una orquesta. Cada instrumento, modo de ejecución y sonido de sintetizador encuentra su lugar en el espacio de timbres así definido» (Saariaho, 2013, p. 86).

Todo ello planteado desde la técnica de síntesis electrónica (compases 509-517 [33]; luego 523-532, [34].

10

Con forza Furioso

Perc. 1, 2, 3
Fl. 1, 2
Ob.
Cl.
Bsn.
Hr.
Trp.
Tbn.
Timp.
3 Tompa 3'icas
Cp.
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vcl.
D.B.

Ob. 1 to C.A.

gliss.

con violenza

con violenza

64 **W1** Più mosso, agitato, con forza $\text{♩} = c.112$

Flc. 1.2
Fl. 1.2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bso. 1
Bso. 2
C. Bas.
L. 3
Tr. 4
7p.
1.
2.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Clock
Perc. 3
Bass Drum
Tantom
Tany
Hr. 1
Hr. 2
Vn. 1
Vn. 2
Vn. 3
Vn. 4
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
Vc. 4
D.B.

[34]

Y posteriormente desde el compás 538 hasta el final del primer acto). [35] [36]

Dentro de los ejemplos del eje tímbrico como estructuración también está el *conglomerado cromático*, en el que la melodía se desenvuelve de manera fluctuante y se extiende a lo largo de todos los registros sonoros del piano para avanzar luego con saltos interválicos, dando prioridad a la disonancia, que prevalece como una entidad suprema (compases 42-46, [37] luego 54-63 en el piano, [38] y posteriormente 487-492, donde se manifiesta el tema completo con toda claridad en el primer acto). [39]

Una segunda reflexión importante en el manejo de la forma en Saariaho es la relación del movimiento entre los aspectos de *dinámica* y *reposo*. Aunque para Saariaho el sistema tonal constituye el medio más eficaz para construir formas musicales dinámicas desde las relaciones armónicas de tensión y resolución, su enfoque tímbrico excluye el uso de funciones tonales, asumiéndolo solo como un modelo de generación de tensiones a través de las relaciones de alturas que intenta extrapolar a las relaciones tímbricas.

Para definir la concepción tradicional de las funciones respectivas del timbre y la armonía, diría que la función del timbre se considera vertical y la de la armonía horizontal. La armonía es la base de un movimiento de progresión. En cambio, cuando se utiliza el timbre para generar una forma musical, este toma la posición de elemento progresión que ocupaba la armonía. También podemos decir que estas dos dimensiones se fusionan cuando el timbre se convierte en un constituyente de la forma y que la armonía se limita a condicionar la sonoridad general. (Saariaho, 2013, p. 86)

The image displays a musical score for the opera 'L'Amour de loin'. It features a vocal line with lyrics in French: 'Tu m'as don-né le goût de la source... loin-tain...'. The score includes parts for Soprano (Sopr.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (B.). The instrumental parts include Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is marked with dynamic instructions such as 'ppp', 'pp', 'p', 'mf', and 'f', and includes performance directions like 'tr.' (trills) and 'gliss.' (glissandos). The score is divided into measures, with a large bracket indicating a specific section.

[34]

Saariaho consigue acompañar esta relación timbre-armonía con otros recursos, por ejemplo, los trinos, trémolos, glissandos y diseños arabescos, [40] tanto en maderas como en las cuerdas para dar la sensación de reverberación y oscilación entre las notas, de esta manera genera movimiento y direccionalidad, conduciendo hacia los picos o topos superiores, como preparativos de los clímax sonoros, que en *L'Amour de loin* están desplegados por doquier.

Saariaho, por tanto, hace uso del intervalo, el timbre, la textura y el ritmo con la intención de incrementar las formas de dinámica musical, así como las transiciones que elabora con distintos materiales, explorando todo tipo de combinaciones pentatónicas, hexacordales, tricórdicas, tetracórdicas, etc., para proveer de esta manera el enriquecimiento de la paleta tímbrica y armónica, incorporando cierta jerarquía de diversos elementos musicales como las dinámicas, las articulaciones y los distintos efectos en las cuerdas de una manera organizada y generar así una curva dinámica de la forma y la estructura (compás 216, acto I). [41] [42]

68

rit. molto

Y1 Calmo

Fl. 1 2

Fl. 1 2

Ob.

2 3

1

2 3

1

2 3

Bsn.

2 3

C. Bsn.

1 3

3b.

2 4

1

2

3

1 2

3

4

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

14

This page of the musical score, numbered 69, is divided into two main sections. The upper section features a complex orchestral texture with multiple staves for woodwinds and brass. The Flute parts (Fl. 1 and 2) are marked with *p. poss.* and *p. dolce*. The Clarinet parts (Cl. 1, 2, 3) and Bassoon parts (Bsn. 1, 2, 3) are also present. The Horns (Hr. 1, 2, 3, 4) and Trumpets (Tp. 1, 2) have relatively quiet parts. The Timpani (Timp.) and Percussion (Perc.) parts include dynamic markings like *mp* and *mf*. The lower section, titled "Croales", features a more focused orchestral arrangement with prominent parts for the Horns and Trumpets, and a significant role for the Violins (Vln. I and II) and Violas (Vla.). The score concludes with the instruction "End of Act I".

8

The image shows a page of a musical score, page 8, measures 42 to 45. The score is for a full orchestra and strings. The instruments listed on the left are: Piccolo (Pic.), Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. 1), Clarinet II (Cl. 2), Bassoon I (Bsn. 1), Bassoon II (Bsn. 2), Horn I (Hr. 1), Horn II (Hr. 2), Trumpet I (Tpt. 1), Trumpet II (Tpt. 2), Trombone I (Tbn. 1), Trombone II (Tbn. 2), Trombone III (Tbn. 3), Timpani (Timp.), Snare Drum (B.), Bass Drum (D.B.), and Cymbals (CY.). The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, *pp*, *sfz*, and *sf*. There are also performance instructions like *rit.*, *ritard.*, *ritard.*, *ritard.*, and *ritard.*. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds and brass play more melodic lines. The page number '8' is at the top left, and the measure numbers '42', '43', '44', and '45' are at the top of each system.

10

Con forza

Furioso

Perc. 1, 2

Fl. 1, 2

Oboe 1

Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Hr. 1, 2

Trp. 1, 2

Tbn. 1, 2

3 Temple blocks

Tim.

Sn.

Cym.

Tri.

Tim.

B.D.

2.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcllo

D.B.

Con forza

Furioso

con violenza

con violenza

302

Furioso V4 *Subito più calmo, ma sempre nervoso*
Poco meno mosso

507

vent. Si, à cet in-stant, un gé-nie sur-tait des flots pour me dire "Or-donne, J'ai-f-é, et ton voeu se-ra

Furioso V4 *Subito più calmo, ma sempre nervoso*
Poco meno mosso

S.P. S.T. S.P. S.T. S.P. S.T.

[40]

Deuxième tableau: Songe

209 Calmo, espressivo $\text{♩} = c.48$ poco rall. A tempo

Flute 1
Flute 2
Alto Flute
Oboe 1
Oboe 2
Clarinet 1
Clarinet 2
Bassoon
Bassoon 3
Percussion 3
Timpani
Trumpet 1
Trumpet 2
Trombone
Tuba
Violin 1
Violin 2
Viola
Cello
Double Bass

Soprano
Alto
Tenor

La nuit est plus noire, le présent, et la mer est de plus en plus houleuse.

*Singers move individually and as gradually as possible from 'a' to 'h' (and exhalé)

60

VI Più mosso $\text{♩} = c.112$ disperato

accel. rall.

Crotales are preferred from bar 475 to the end of Act I, but Glockenspiel may be used in the passages marked.

Sup. cymbal (metal)

pete de la table

Constatant que le Pèlerin est sorti, il demeure silencieux un long moment, au cours duquel il passe de l'exultation à la mélancholie. Puis il reprend son monologue.

com-ment é-tait-elle he-bil-lée?

VI Più mosso $\text{♩} = c.112$ disperato

accel. rall.

10.3.1.2. Espacios de transición

Las tensiones entre luz y oscuridad en los espacios transitorios, como parámetros generadores de forma musical, son de especial interés para la compositora y afectan a la concepción dinámica de su música. Los cambios abruptos de tempo compensan la ausencia de tensiones a gran escala en sus composiciones. En *L'amour de loin* estas tensiones se consiguen usando varias técnicas. La primera de esas técnicas es la construcción de redes texturales extensas, con las que crea ambientes perceptivamente «estáticos» a través de las técnicas instrumentales tradicionales, mientras que introduce tensiones por medio de técnicas extendidas, dando lugar a una transición gradual de texturas y sistemas armónicos (compases 522-544, acto V). [43]

En el habla, el área estrecha entre una vocal y una consonante proporciona otro ejemplo de este tipo de transición. La idea de ralentizar al extremo tal fenómeno, hasta el punto de casi inmovilizarlo, me fascinó y me vino el deseo de analizarlo con los medios de la tecnología moderna. Descubrí así el interés de una observación microscópica en mi campo. A partir de ese momento, comencé a utilizar en mi música la amplificación de instrumentos mediante micrófonos y otros medios analógicos convencionales, para luego pasar a las computadoras. (Saariaho, 2013, p. 98)

La *stasis* es una técnica de composición espectral, del movimiento tímbrico, que «corresponde a una explotación de propiedades acústicas específicas del sonido que el compositor descubre mediante el recurso de la tecnología informática» (Lambright, 2008, p. 20). Este tratamiento digital del sonido supone el análisis del espectro armónico de un sonido, las transferencias de los parciales del espectro armónico a la notación musical convencional y el uso de estos parciales como material armónico para la obra musical. Los parciales y sus modificaciones en el ataque, desarrollo y deceso del sonido también se usan en la construcción de la forma musical. Esta técnica de manejar espectro armónico como material base de composición es utilizada por Kaija Saariaho desde 1984.

En opinión de Spencer Lambright este desenvolvimiento lento del sonido de Saariaho proviene de la influencia de Jean Sibelius (Lambright, 2008, p. 20). Lambright también nos aclara cómo se hace evidente la herencia de las «formas rotacionales» de Sibelius, usadas por Kaija Saariaho a modo de estiramientos de interpolación armónica o rítmica, que también se logran con variaciones de patrones musicales repetidos que dirigen el movimiento de una frase o fragmento musical hacia un objetivo específico, como en el caso de los *ostinati* tímbricos. Otro de los recursos del compositor nórdico que permanece en la música de Saariaho es el de mantener sonoridades de duración inusual, así como el manejo orquestal con un gran espaciado de los registros y la búsqueda colorista rica en resonancias, que Saariaho usa para el desarrollo de sus masas de sonido en movimiento y desarrollo lento (compases 64-75 del acto I) [44].

522 poco a poco più energico

522

(Peu à peu, sa tristesse cède la place à la rage, à la révolte. Elle se lève et lance vers le Ciel un poing vengeur.)

527 poco a poco più energico

[43]

A esta técnica, basada en el uso de notas o grupo de notas bastante prolongadas con la intención de buscar cierta transformación tímbrica de manera casi imperceptible, Lambright la llama «proceso», o el uso de formas que cambian lentamente (Lambright, 2008, p. 30)

62 **E1** Lento, misterioso $\text{♩} = c.48$ 11

62 **E1** Lento, misterioso $\text{♩} = c.48$

11

62 **E1** Lento, misterioso $\text{♩} = c.48$

12
Sempre molto espressivo

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Cu. 1
Cu. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4
Tbn. 5
Tbn. 6
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Timp.
Cm.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cb.

[44]

This page of a musical score, numbered 13, covers measures 70 to 72. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Clarinet in A (Cl. A), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Bassoon (Bas.), Horns (Hr. 1-4), Trumpets (Tpt. 1-2), Trombones (Tbn. 1-3), Timpani (Timp.), Harp (Hp. 1-2), Piano (Pno.), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, *f*, *sfz*, and *acc.*. The harp parts are marked with *sempre mp* and *gliss.*. The piano part includes a section marked *mf* *lento*. The string parts are marked with *p* and *sfz*. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

14

poco accelerando... [F1] $\text{♩} = c.54$ Più grave

Fl. 4 u.A. Fl.

Cra. u. Cl. 3

Bass Drum

gliss

poco accelerando... [F1] $\text{♩} = c.54$ Più grave

S.P.

N. S.V.

f pass

[44]

16

The musical score for page 16 is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page, including Piccolo, Flutes (Fl. I and A Fl.), Oboes (Ob. 1 and Ob. 2), Clarinets (Cl. 1 and Cl. 2), Bassoons (Bsn. 1 and Bsn. 2), Trumpets (Trp. 1, 2, and 3), Trombones (Tbn. 1, 2, and 3), Percussion (Perc. 1, 2, and 3), Horns (Hr. 1 and Hr. 2), Violins (Vln. I and Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *mp espress.*, *p*, *pp*, *p poss.*), and articulation marks. There are also performance instructions like "Ob. 3 to C.A." and "S.T." (Sordano Trombones) at the bottom right. The page number "16" is located at the top left of the score.

10.3.1.3. Red multidimensional

Saariaho reflexiona ampliamente sobre el principio de oposición en la construcción de forma musical. Y lo hace desde diversos ámbitos. Primero la oposición *sonido/ruido*, las *curvas jerárquicas tímbricas*, y electrónicamente la oposición *fuentes/filtro*. Un ejemplo de ello es *Verblendungen*, una pieza para orquesta y cinta magnetofónica que escribió entre 1982 y 1984, con la que ejemplifica en «Timbre et harmonie» su tratamiento jerárquico de elementos tímbricos. En él se evidencia la planificación previa que hace la compositora de las curvas jerárquicas de orquestación, polifonía, tasa de progresión armónica, rango de tono, dinámica, homofonía o cinta electrónica en la producción de su obra.

El eje sonido/ruido sigue siendo unidimensional y sin duda ofrece modelos de organización menos ricos que los de la jerarquía tonal. Esta es la razón por la que he asociado con otras oposiciones (timbre y armonía, así como del ritmo y de amplitudes de tono) con el objetivo de enriquecer las diferentes perspectivas musicales que tengo la intención de explorar. Por supuesto la elaboración de la forma musical sobre la base de tal principio de oposición es común. Se encuentra en una escala más o menos amplia en cualquier composición, y no solo en la música sino en las artes en general. (Saariaho, 2013, p. 88) [45]

Además de ello Kaija Saariaho crea transiciones e interpolaciones instrumentales que dinamizan el sonido instrumental por medio de «microvariaciones», que perfeccionan sus construcción. Calcula curvas evolutivas así como puntos culminantes, posteriormente hace superposiciones de curvas y puntos de interacción dinámica que priorizan las cualidades tímbricas que ha proyectado para la obra, y crea el incremento paulatino de las texturas a más o menos ruidosas, así como las texturas orquestales, para luego hacerlas desaparecer hasta ser casi inaudibles entre las intervenciones electrónicas.

Saariaho parte de campos armónicos de la colección de sonidos escogidos y todos los intervalos construyendo algo vertical como acordes. El movimiento de ese acorde provoca que algún intervalo difiera del campo armónico base, y tras un lento desarrollo el acorde vuelve a encontrarse con el campo armónico inicial propuesto. De este modo se cumple con la función consonante que dentro del sistema tonal construía la tonalidad. *L'amour de loin* no es una excepción, parte de la colección y unos acordes derivados de esa colección, creando ámbitos armónicos, de donde se alejan algunos sonidos que identifican algún tema o personaje de la ópera, para posteriormente regresar al ámbito armónico inicial.

Para *L'amour de loin* Saariaho escoge una colección de sonidos, planteados en *Traversée* desde sus primeros compases en re, mi, fa sostenido, la sostenido, si, do sostenido, y los organiza entre una variada gama de texturas orquestales y unas insinuaciones tímbricas modales, con campos armónicos expandidos. La ópera tiene un



Figure 7
Premières esquisses de la forme globale de
Verblendungen (1982-1984) pour orchestre et bande.

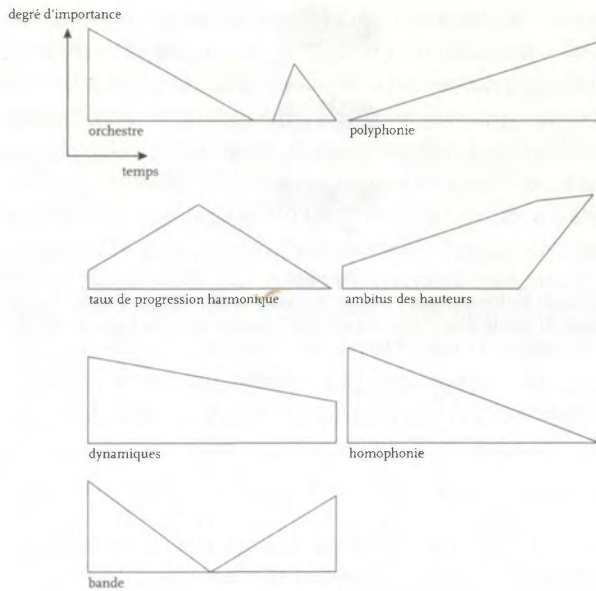


Figure 8
Courbes des paramètres compositionnels de Verblendungen ; pour chaque courbe,
le temps est représenté sur l'axe horizontal et le degré d'importance sur l'axe vertical.

[45] *

tema principal, denominado el «tema de *L'amour de loin*», que actúa como un campo armónico de si bemol. Desarrolla colecciones de notas que pueden estar ubicadas en diferentes octavas y también en forma horizontal como parte de una melodía o una forma polifónica. También se puede encontrar de ambas maneras, es decir, en forma armónica y forma melódica (pedal perpetuo sobre la nota primaria del si bemol en los bajos desde el compás 711 hasta el final del acto V). [46]

* Para guardar mayor fidelidad al texto de la autora, en las imágenes 45, 48, 49, 50, 51, y 52 mantenemos los pies de imagen explicativos de Kaija Saariaho .

Quatrième tableau: Vers toi qui es si loin

711 *Molto calmo, molto espressivo* ♩ = 54-72

Molto calmo, molto espressivo ♩ = 54-72

(Comme si elle était déjà au couvent, Clémence s'agenouille, et se met à prier, d'abord en silence, puis à voix haute, tournée vers le corps inerte de son amant, qui apparaît comme un aigle, si bien qu'on ne sait pas trop si c'est lui qu'elle prie ou le Dieu contre lequel elle s'est révoltée. D'autant que les paroles qu'elle prononce sont ambiguës.)

* when there are more players than indicated by the divisi, place all additional players on the top stave.
The demarcation figures should always be played leggiero to give a slightly blurry, colourful texture.

Saariaho organiza el tono según los campos armónicos. Esta técnica, tan extendida en el siglo XX, se entiende como una colección desordenada de tonos o un conjunto de clases de tono, en el que las formaciones armónicas dependen de la distribución de los registros de los tonos, generando un tratamiento melódico de la colección de sonidos como una escala, (compases 1-23 de la *Traversée*, especialmente en las cuerdas y maderas). [47]

Traversée **ACTE I**

♩ = c.48 Lento, misterioso

The score is a full orchestral score for Acte I of the piece 'Traversée'. It begins with a tempo and mood marking of '♩ = c.48 Lento, misterioso'. The instrumentation includes woodwinds (Flutes, Clarinet, Bassoons, Horns, Trombones, Tuba), percussion (Cymbals, Bass Drum, Suspended Cymbal, Large Tom-tom, Suspended Cymbal), harp, vibraphone, and strings. The score is densely written with complex rhythmic patterns and dynamic markings. Performance instructions such as 'con stacc.', 'Misterioso', and 'Lento, misterioso' are present throughout. A circled '1' in the Vibes part indicates a specific performance instruction.

Esta técnica compositiva produce una gran homogeneidad en la obra. Las diferentes estructuras permanecen muy bien enlazadas dentro del tejido tímbrico, que Saariaho explica muy bien a través de tres factores de cohesión en su artículo «Timbre et harmonie»: [48]

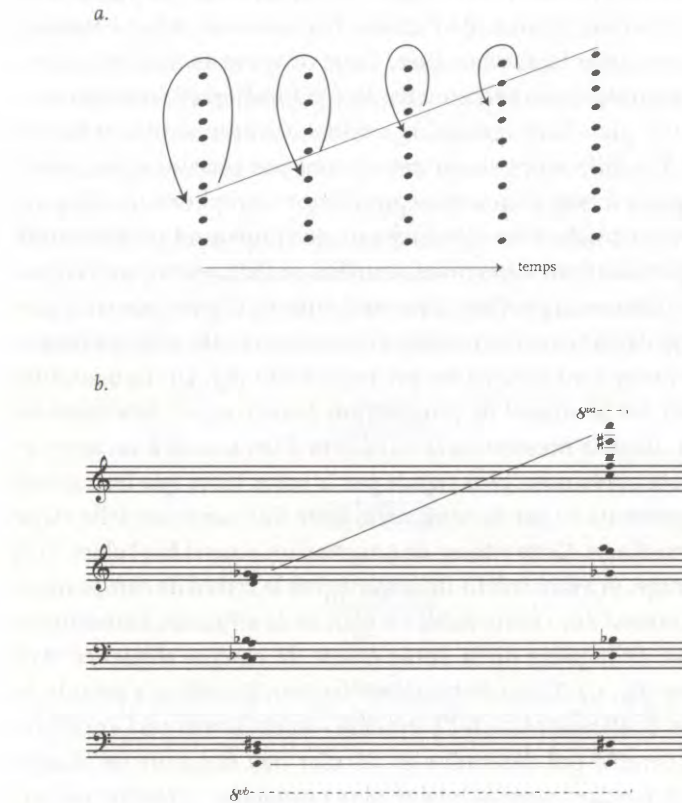


Figure 11

a) Procédure de «repliement» (fold-over) pour les hauteurs qui excèdent l'ambitus donné.
 b) Ambitus des hauteurs défini par la progression harmonique.

[48]

1. *Repliement (fold-over)*. La extensión de las alturas restringido, siempre amenazadas por ser superadas
2. *Vitesse de progression harmonique*: la velocidad de progresión armónica, o la transición lenta de un acorde a otro, en una secuencia de duración exacta.
3. «*Oreille*»: es el oído el que determina la naturaleza de cada acorde haciendo el conjunto homogéneo: «El oído siempre me permite remodelar un acorde interesante, a menudo sin siquiera tener que romper las reglas que me había fijado» (Saariaho, 2013, p. 103).

10.3.1.4. Organización estructural

El software especializado es la herramienta que facilita la tarea de fusión entre timbre y armonía, la interpolación y los cambios de textura. Los programas Formes y CHANT para sintetizar y procesar el sonido han sido dos de los aliados principales de Kaija Saariaho en su labor compositiva:

En general estos programas se componen de patrones cuyos valores se establecen mediante listas de valores para cada parámetro elegido, luego conjunto de listas. Es posible utilizar varias funciones temporales para determinar una evolución general; los valores se asignan al número deseado de elementos y luego se determinan las relaciones de interpolación. Dentro de un mismo sonido se puede realizar una interpolación entre dos valores, o bien con una matriz circular, en la que cada valor cambia antes de reproducirse, lo que varía continuamente el carácter general del patrón. (Saariaho, 2013, p. 107) [49]

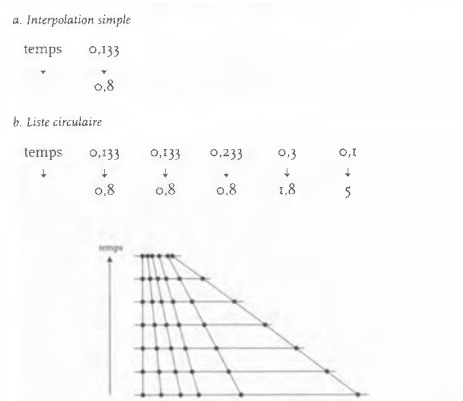


Figure 13
Deux types d'interpolation : a. une interpolation simple entre deux valeurs ; b. une interpolation entre deux listes circulaires de valeurs. Sans interpolation, aucun changement n'intervient dans les listes de valeurs ; avec interpolation, chaque valeur se déplace progressivement vers sa valeur cible.

[49]

Una matriz así hace posible que cada nota de un acorde se mueva a las notas de un nuevo acorde, creando una red que Saariaho llama «multidimensional» en la que cada detalle está estrictamente controlado y en constante cambio, en el que el movimiento interno de los sonidos es mínimo y el timbre hace su evolución de sonidos claros y abstractos hasta sonidos cada vez más ruidosos. Saariaho usa la matriz de expansión tanto para los sonidos como para las progresiones de acordes. Esta expansión, a su vez, modifica el timbre y trae variaciones armónicas. Estas matrices de estiramiento permiten modificar el envolvente espectral, comprimiendo o expandiendo las frecuencias de los formantes: «Un proceso en constante cambio se puede lograr, por ejemplo, combinando listas de diferentes parámetros, que comprenden matrices de diferentes dimensiones para cada parámetro» (Saariaho, 2013, p. 107). [50] [51] [52]

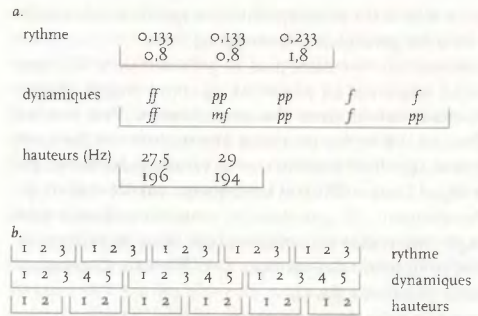


Figure 14
a. Exemples de listes circulaires pour le rythme, les dynamiques et les hauteurs; b. étant donné que le nombre d'éléments dans chaque liste n'est pas le même, les cycles de changement dans les différents paramètres ne sont pas synchronisés entre eux.

[50]

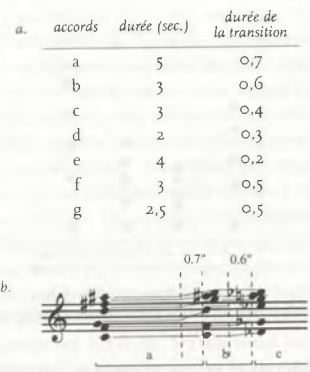


Figure 15
a. Séquence avec durées des accords et durées des transitions entre les accords; b. réalisation de cette séquence pour les accords a, b et c.

[51]

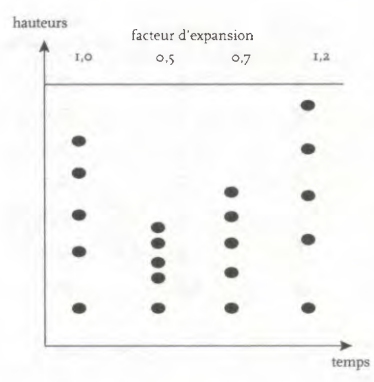


Figure 16
Évolution d'un accord par application d'une série de facteurs d'expansion (ou de contraction).

[52]

10.3.1.5. Espectro inarmónico y armonía

En *L'amour de loin* Saariaho integra contenidos armónicos de 10 o más sonidos, agregados cromáticos enteros (en los compases 464-469, acto V). [53]

Mi interés por los sonidos ruidosos me llevó a analizarlos usando computadoras. Estos sonidos tienen espectros complejos y los resultados del análisis no corresponden a series de parciales armónicos, sino a una rica estructura microtonal, que luego modifiqué eliminando intervalos no deseados y combinándolos con otras estructuras. (Saariaho, 2013, p. 112)

Hay momentos en que se aglomera una espléndida saturación del sonido, que genera un contrapunto de masas (compases 320-347, acto I) [54], con todas sus vertientes coloristas y condensación del color tímbrico.

10.3.2. Tratamientos rítmicos: modulación métrica y polirritmia

Tanto la modulación métrica como la polirritmia son recursos compositivos recurrentes en *L'amour de loin*. Mediante la modulación métrica Kaija Saariaho crea la ilusión de cambios de velocidad, influyendo en la percepción del tiempo con la modulación de los *tempi*. Esta técnica, que se centra en el desplazamiento de los tiempos con divisiones mínimas (octavos, cuartos, dieciseisavos del tempo original), permite mantener un sentido de movimiento y direccionalidad de la música, dentro de un gran sentido de totalidad e integralidad muy medido y proporcional en su conjunto, logrando una obra equilibrada y uniforme.

Rítmicamente destaca el uso de conjuntos de intervalos por acumulación. Orquestalmente es frecuente encontrarlo en las cuerdas y posteriormente se refuerza en las maderas, mientras otras voces en la orquesta replican el mismo conjunto, pero utilizando un ritmo desplazado (compases 3-8, acto I). [47]

En el anterior ejemplo vemos como una serie de 5 notas están repartidas aleatoriamente en las flautas y el vibráfono. Seguidamente se realiza el mismo procedimiento, pero esta vez añadiendo dos sonidos más, con la intención de acrecentar el rango de dinámica (compases 9-28, acto I).

Podemos encontrar: diadas, (compás 5 en los fagotes; compases 1-8 en las cuerdas; compases 24-28 en los crótalos, percusión 1 del acto I), tricordios, (compases 11-12 en los clarinetes del acto I) tetracordios (compases 8-12 en los cornos; compases 12-13 en los oboes del acto I), pentacordios y hexacordios (compases 24-28 en las maderas altas, es decir, flautas, oboes y clarinetes, replicados por medio de arabescos del acto I). Encontramos además otros sonidos que se desplazan en distintas direcciones y con distintas ramificaciones rítmicas, inclusive repitiendo los mismos sonidos con el ánimo de generar mayor actividad, hasta propiciar un modelo de superposición rítmica o la denominada polirritmia (compás 24 del acto I [55], compás 66 del acto IV [56], compases 637-653 tutti de orquesta en el acto V). [57]

Las cascadas, como la formación de strettos (compases 189, 320, 336, 385 del acto I, compás 9 del acto IV), también son un recurso propio de estas intenciones de movimiento, así como el uso de las formaciones piramidales orquestales para abrir y cerrar una escena o la entrada o salida de un cantante.

Deuxième tableau: Le Pèlerin

[P] Misterioso \downarrow = c.56

The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo, Flutes (1, 2), Alto Flute, Oboes (1, 2), Clarinets (1, 2), Bass Clarinet, Bassoon (1, 2), Contrabassoon, Horns (1, 2, 3, 4), Percussion (3, 4), Traps, Harp 1, Harp 2, Piano (10), and Pèlerin. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score contains various musical notations such as dynamics (p, mp, mf, f), articulation (acc, stacc), and performance instructions like 'sans se presser' and 'mp molto tenuto, misterioso'. The Pèlerin part includes lyrics: 'Peut-être bien qu'elle n'e - xi - ste pas'.

2

[A1] $\text{♩} = \text{c.72}$ *Espressivo, sempre calmo*

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Trp. 1
Trp. 2
Trp. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Perc. 3
Hr. 1
Hr. 2
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. N.
D.B.

[A1] $\text{♩} = \text{c.72}$ *Espressivo, sempre calmo*

*Bivici: some individuals to play the pizzicato chords (all play them in the 23)

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4
Tbn. 5
Tbn. 6
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Hr. 1
Hr. 2
Pno.
(Cb.)
Vln I
Vln II
Via
Vcl
Cb.

[B1] $\text{♩} = \text{c.48}$ Dolcissimo

3

via sost.
via sost.
via sost.
via sost.
sempre dolce
sempre pol.
f.d.
sempre dolce, espressivo
Suspended cymbal (large)
(Electronical)
No sempre

[B1] $\text{♩} = \text{c.48}$ Dolcissimo

55

238

C4 Più agitato, poco più mosso (♩ = c.80)

Fl. 1 & 2
Ob.
Cl.
Bsn.
Trp. 1 & 2
Tbn.
Tuba
Perc.
Timp.
Hp. 1 & 2
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vln. IV

pizz. poco a poco
pizz. poco a poco
pizz. individually
pizz. individually

Più agitato, poco più mosso (♩ = c.80)

10.3.3. La vocalidad

Ya anteriormente nos hemos referido a la inquietud de Saariaho por la investigación vocal y la exploración con la «técnica vocal extendida» y la electrónica, como lo hace por ejemplo en *Lohn*, una obra preparatoria para *L'amour de loin*. Peter F. Stacey (1989) ha identificado seis características del uso vocal de los vanguardistas de la segunda mitad del siglo que Hautsalo enuncia para referirse a los usos de la vocalidad de Saariaho, en sus exploraciones con técnicas extendidas en la voz:

1. Recitación similar al habla.
2. Pulsos de tono en la recitación.
3. Recitaciones aspiradas.
4. *Sprechgesang*.
5. Canto silábico o melismático.
6. Canto basado en elementos fonológicos del texto y el idioma.

En *L'amour de loin* la escritura vocal es más bien lírica, hay un desarrollo de sonido sobre vocal y melodías elaboradas con puntos de clímax, escritas diatónicamente:

La compositora había abordado la escritura melódica en *Chateau de l'Ame*, una obra compuesta para el festival de Salzburgo. La ópera realza definitivamente la amplitud de las curvas melódicas y le añade diversos modos de declamación, como la escansión. Sin embargo, Kaija Saariaho sigue siendo fiel a su legado postespectral: se nota claramente en muchas partes instrumentales y aparece en la escritura híbrida que oscila entre la melodía y la búsqueda de vínculos entre las fuentes sonoras y la armonía. (Battier & Nuono, 2006, p. 22)

Este acercamiento a la melodía difiere en unos y otros personajes: en el caso de Clémence desarrolla un lirismo delicado y exaltado, con largas notas agudas sostenidas y saltos interválicos que exploran los registros en la expresión de los conflictos internos; Jaufré Rudel, en cambio, tiene un ámbito vocal mucho más restringido, más trovadoresco y medieval; la escritura vocal del Peregrino, por su parte, es una mixtura entre ambas formas de canto de los enamorados, y usa mayormente el recurso de recitación, y el *sprechstimme* o *sprechgesang* (canción hablada o voz hablada) En los compases 137, 158, 174, 200, 285, 336, 355 etc., del acto II, se mimetizan discretamente la instrumentación con la voz solista, especialmente en los finales de frase (compases 112-130, acto II). [58]

635 [US] Misterioso, agitato $\text{♩} = c.54$

636 [US] Misterioso, agitato $\text{♩} = c.54$

709 *Poco più calmo, molto espressivo* *Più agitato... Appassionato* ($\text{♩} = \text{c.72}$)

Flu. 1
Flu. 2
Ob. 1
Ob. 2
Clu.
Bsu. 1
Bsu. 2
C.Bsu. (Bsu. 3)
Hrn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Tbn. 3
Tbn. 4
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Timp.
Hp. 1
Hp. 2
Pno.
C.
V.
fal-lait que je parte... il fal-lait que je parte ou-tre-mer. Que... j'aille... que j'aille cou-ten-
100 *Poco più calmo, molto espressivo* *Più agitato... Appassionato* ($\text{♩} = \text{c.72}$)
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vcl.
Db.
arco
pizz.
stacc.
S.P.
N.
S.T.
p
mp
pp
ppp
f
p
mp
pp
pizz.
N.
p
mp

[58]

Además de la canción en *L'amour de loin* se usa el habla, voz recitada con entonación cuando los compañeros hablan a Jaufré Rudel (compases 439-441, acto I) [59] y el susurro, (marcados por el mismo símbolo) y acompañados por lo general de la indicación dinámica «*misteriosamente*».

[59]

El uso de la voz hablada al final de los versos es particular en la voz del Peregrino, esta percepción del habla entre las líneas vocales genera una ruptura entre la ilusión y la realidad representacional, nos muestra el cuerpo del actor-cantante a la vez que nos señala la presencia humana en la que habita el personaje. Además de intentar conectar las acciones o interacciones entre personajes en la escena, el susurro se usa como parte de la textura vocal, como materialidad del sonido, pero también hay una referencia textual al susurro como sinónimo de secreto, de lo íntimo y sagrado del mundo interior: se susurra en la oscuridad la propia verdad (así es como Rudel solicita al Peregrino el nombre de su amada), se susurra durante el rezo y la plegaria, y el mar susurra sus embrujos. Así, por ejemplo, Clémence se dirige al Peregrino al comienzo del segundo acto: «Peregrino, ¿vendrías aquí?» «los ángeles susurran secretos al viento» (coro en escena 2, acto III). [60]

libero, intenso ma dolce

C. *mp* Ben tenc lo sei-dnor per *poco sfz* ye-rai *mp*

S. a

A. *a p unis.*

6

C. Per q'ieu vei-rai *mf* l'a mor de loing *gliss* *<sfz*

S. *a mp*

A. *a mp*

[60]

Entre estas sutilezas, la sonoridad medieval en el lenguaje de Saariaho se mantiene con la aplicación de cuartas aumentadas y quintas disminuidas superpuestas que se diluyen en la presencia del personaje de Rudel o del amor. En combinación con los sonidos amplificados y manipulados con síntesis electrónica los susurros son un eje constructor de campos armónicos tímbricos junto a modalismos hábilmente fundidos con técnicas espectrales y electrónica.

10.4. Una sonoridad posmoderna

En *L'amour de loin* Kaija Saariaho propone una nueva percepción de la música a través de la escucha como fenómeno temporal, manteniendo una sutil relación de hermandad y ruptura entre los periodos musicales históricos y sus tradiciones, logrando moverse libremente en las fronteras discursivas de la música, tomando de cada estilo lo que le interesa desde la perspectiva experimental con los materiales compositivos, estilos, culturas, épocas, que la ayudan a expresar su propia preocupación por el sonido desde las perspectivas del timbre y el movimiento de este en el tiempo y el espacio. Lo hace respetando y apreciando las formas antiguas de la historia musical pero, a la vez, evitando la repetición mecánica de esas formas, como ella misma nos señala

La repetición mecánica de formas arcaicas es un concepto no creativo, no es arte. Pero al igual que el universo de Newton está contenido en Einstein, la música contemporánea también puede contener todos los conocimientos desarrollados por nuestra civilización, así como los de otras civilizaciones que hemos podido adquirir. (Saariaho, 2013, p. 131)

En ese uso de la tradición musical se entrecruzan formas de diferentes momentos históricos, entre los que hay que resaltar dos: el uso de modalismos y formas musicales medievales y el uso de formas modernas como la micropolifonía y el espectralismo en aplicaciones contemporáneas.

10.4.1. Uso de modalismos, técnicas y formas musicales medievales

En *L'amour de loin* Kaija Saariaho crea un mundo sonoro medieval, desde la relación técnica y material con las sonoridades del pasado mezcladas con sus propias concepciones del sonido, en una demostración desbordada de sus habilidades técnicas compositivas. Una de ellas es su capacidad como colorista en su relación material con el sonido, usado como si se tratara de una paleta de color en pintura. Para la recreación del mundo medieval, en el que se sitúa la acción de la obra, Saariaho lleva a cabo un análisis de las propiedades acústicas de los instrumentos y de la voz y luego hace una selección del material que pueda representar su idea artística. Conjuntamente, hace una selección auditiva y perceptiva de técnicas y colores propios del siglo XII y los reconstruye en un *continuum* de exploraciones tímbricas y modificaciones espectrales propias de su lenguaje compositivo.

La continua mezcla técnica en el tratamiento de texturas en *L'amour de loin* se desarrolla en una densa trama de repeticiones del espectro que se entienden como campos de tono. Es en la orquestación y en la dimensión tímbrica donde encontraremos las elecciones coloristas medievales de la obra. Una de ellas es el uso de melodías

de corte modal. Así, en los compases 18-23, [55] en el fagot aparece un re eólico, que se presentará de nuevo en el compás 277 en la parte del solista del primer acto. Además de ello encontramos numerosas estructuras melódicas modales, con sus características transposiciones a otros modos.

Asimismo, podemos observar que el uso de técnicas de composición polifónica medieval también es recurrente. Anne Ibos-Augé nos habla del uso de algunas técnicas medievales que Saariaho tomaría como referente estructural y que transformaría en el lenguaje musical propio:

1. Uso de la estructura melódica de la *cansó* del suroeste de Francia en los siglos x-xii en la construcción melódica vocal, extraída del material musical y textual de *Lanquan li jorn son lonc en mai* y *Quan lo rossinhols el follos* de Jaufré Rudel, que Saariaho transformará como material melódico y ornamentará con melismas orientales, a la par que introducirá intervallos poco convencionales para la época, así como el uso de cuartos de tono. [61]

Laquan li jorn son lonc en mai (pc 262,2), Paris, BnF, fr. 22543, f. 63rb

8 Lan - can li jorn son - lonc e(n) may m'es - bel - dos chans d'su - zels de
6 lonc, e can mi soi par - titz de lay, re - men - bra.m un a - mor
11 de lo (nh); Vau de ta - lan en-brons e clis si que chans ni flors
16 d'es - bes - pis no.m val pus qu'el y - vern ju glay

[61]

2. Uso de quintas y cuartas aumentadas en lugar de perfectas, con una superposición de intervallos perfectos a distancias de semitono, alteraciones de fórmulas y antiguas reglas melódicas, en las que intenta recrear a través del timbre y el color una sonoridad medieval. [62]

molto espressivo, intenso piú dolce

Jaufre
Rudel

J'ai app - ns á par - ler d bon³ heur á ê - tre heu reux

G1
libero
♩ = c.72 **Sempre espressivo**

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

mf *mp* *p*

[62]

3. El uso de las técnicas polifónicas medievales de tratados como el *Enchiriadis*, de la Abadía de Saint Martial o el tratado musical de Guido d'Arezzo, así como la elección de algunos recursos compositivos como el *organum* (Ibos-Augé, 2018, p. 99) [62], de donde extrae el uso de un tenor florido, quintas y octavas en *organum*, desarrollos polifónicos terminados en unísono, elecciones tímbricas instrumentales como el arpa, piccolo y corno inglés.
4. Uso de escritura contrapuntística y textural, con imitación, movimientos paralelos, ostinatos tímbricos, el uso del pedal armónico que se manifiesta en todos los registros de la orquesta, en simples, dobles, triples y hasta múltiples sonidos, dependiendo de las necesidades acústicas (compases 384-399, acto III). [63]

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. A
Cl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Timp.
Hp. 1
Hp. 2
Pno.
Vcl.
Vln. I
Vln. II
Vla.
D.B.

la fran-chir à pied sec jus-qu'au pa-ys où tu res-pires, jus-qu'au pa-ys...

mp dolce
mp dolce, ritardando

p *mp* *pp* *sf*

* move one by one from 'a' to 's'

10.4.1.1. El ritmo y la melodía

La línea melódica que canta Rudel es una remembranza melódica de una de las dos *cansós* originales del trovador Rudel escritas en el siglo XII, y conservadas en manuscritos. Saariaho usó parcialmente el material de la *cansó* *Lanquan li jorn son lonc en mai* tanto en su obra preparatoria *Lonh* como en *L'amour de loin*. En esta primera presentación en la ópera hace una citación no muy exacta del *cansó*, cambia el texto a la vez que realiza un agrupamiento rítmico bastante complejo. [64]

8 Lan - can li jorn son - lonc e(n) may m'es-bel - dos chans d'su - zels de lonc,
 7 J'ai ap - pris á par - ler du bon heur, á
 11 é - tre heu reux je n'ai point ap pris

[64]

Esta *cansó* aparecerá citada en la ópera en dos oportunidades más y de manera más cercana a la original, en el final del acto II donde se usan las estrofas II, V y VII del poema, cantadas en francés moderno en la voz del Peregrino, y los primeros cuatro versos de la segunda estrofa cantados por la Clémence a manera de respuesta. [65]

P. Je n'ai pas bon-ne mémoire — Ily a ce-pen-dant, Une chanson qui dit á peu prés — ce-ci:
mp Calma
 6 'Ja-nais — d'a-mour —
mp mf sfz
 11 joui-rai — Si je ne-jouis — de cet —
mf sfz f mp f mf
 16 á-mour — de loin — Car plus —
mp sfz mp

[65]

La segunda vez que se utiliza la *cansó* será en el acto III, cuadro 2, donde la quinta y séptima estrofa del poema son cantadas en occitano antiguo por el personaje de Clémence. [66]

C. *libero, intenso ma dolce*
 Ben tenc lo Sei - gnor per ve - ni
mp sfz poco mp

C. 7
 Per q'ieu vei - rai l'a mor de loing
mp mf sfz gliss

[66]

Anne Ibos-Augé ha estudiado estas estructuras modales del canto, estableciendo comparaciones con las estructuras de cantos de otros trovadores contemporáneos de Jaufré y encontrando importantes coincidencias con las técnicas compositivas aplicadas por Saariaho en el canto del trovador Rudel. La primera de ellas es el *ritmo interno* de la frase medieval [67], construida en la oposición de dos semifrases, una en tono sostenido y llano, seguida de una semifrase con mayor movimiento de agrupación y ornamentación, o viceversa.

8
 Lan - can li jorn son - lonc e(n) may

4
 J'ai ap - pris á par - ler du bon heur,

[67]

En la comparación de estas estructuras observamos la conservación de algunos elementos estructurales de la *cansó*, que se hacen comunes en el tratamiento melódico de las canciones de trovadores. Por ejemplo, el salto de tercera menor para el inicio de la melodía, el ámbito vocal reducido de quinta y el uso de un tenor florido u ornamentado, heredado del agrupamiento rítmico melódico modal de los siglos VIII y IX, destinado al canto llano y que algunas melodías vernáculas mantenían.

Saariaho transforma el manuscrito original de la *cansó* manteniendo la correspondencia de agrupación métrica original con una aproximación a esta a través de un ritmo métrico casi por compás 3/4, 2/4 con grandes pausas entre semifrases y frases [68]. Su ritmo melódico está hecho con complejidades de tresillos de corchea y negra. Mediante esta agrupación la compositora intenta mantener la misma relación de la forma de acentuación de la palabra que propone la lengua francesa moderna y con sus variaciones en la antigua occitana con la que el músico-poeta la entonaba, uniéndola a rasgos característicos de la estructura del verso de los trovadores medievales.

8
Quan vei l'a - lo - e - te - mo - der.

4
3 ses mots ap-pe - laient sa com - pa - gne. Me di-ras tu, ros si - gno...

[68]

10.4.1.2. La rima

En relación con este asunto, Anne Ibos-Augé hace una observación importante en cuanto a la rima interna del poema representado por la música y la musicalización de la palabra *Lohn*, tanto en la *cansó* como en la ópera: cada mención de esta palabra o grupo de palabras utilizará, en ambas composiciones, el valor de la nota larga, con o sin (en la ópera) el glissando y el trino que caracterizan la versión de Saariaho. (Ibos-Augé, 2018, p. 95) [69]

loin

3
loin

5
a mour

10
de loin.

[69]

Saariaho mantiene también el movimiento interválico no superior a la tercera menor en la línea melódica y sostiene la relación de grado conjunto y semitonos así como algunas agrupaciones originales de la *cansó* y su ornamentación melismática. Como vemos, la línea melódica nos recuerda a la *cansó* original, aunque su texto no tenga nada que ver con el del trovador.

Además de las estructuras de relación de rima y ritmo del poema medieval con la música de Saariaho, Ibos-Augé estudia la inclusión de la estructura musical-versificada de la poesía medieval, por medio de la comparación entre la obra de Rudel y formas de otras canciones trovadorescas contemporáneas a Rudel, como *Can veil la lauzeta mover* del trovador Bernart de Ventadorn's. [70]

Can vei la - lau - re - ta mo — ver de joi ses a - las con — tral rai

6 ses — motsap pe laient sa compa-gne Mespropes mots n'ap pellent que d'autresmots

[70]

También tomado por Saariaho como modelo estructural melódico presente en la ópera en los compases 113-115 y 125-126 del acto I. [71] [72]

J'ai vu un ros - sig - nol sur la branche, ses mots ap - pe - laient sa com - pa - gne. Mes, pro - pres mots n'ap - pellent...

110 poco rall... Poco più agitato

[71]

que... d'au-tres mots. mes... vers n'ap-pellent... que... d'au - tres vers. Me di-rai-tu, ros - sig - nol... Ros - sig - nol

119 più calmo poco rall... Tempo primo G.P. II

[72]

Una aportación más de Ibos-Augé consiste en la apropiación estructural modal de la *cansó* ABABX [73], también usada estructuralmente por Kaija Saariaho. Una *cansó* está compuesta por dos partes melódicas, un *front* y una *cauda*. El *front* está constituido por cuatro versos, 2 versos A y 2 versos B que se repiten melódicamente. La *cauda* tiene una duración irregular y puede ser musicalmente diferente del *front* o tener recurrencias melódicas. Esta estructura puede apreciarse completa en la imagen musical número 4.

8 Lan-can li jorn son-lonc e(n) maym'es-bel-dos chansd'su-zels de lonc, e can

7 mi soi par-titz de lay, re-men-bra.m un a-mor de lo (n)h;

[73]

Como venimos señalando, la estructura musical de las *cansós* es un elemento constitutivo en la construcción musical de *L'amour de loin*. La integración de estos elementos profundamente analizados por la compositora desde sus técnicas compositivas contemporáneas, singulariza esta obra y le proporciona un cuerpo sonoro representativo.

10.4.2. Uso de formas modernas en aplicaciones contemporáneas

El serialismo integral, como el indeterminismo musical de mediados del siglo pasado, ofreció nuevos modos de trabajar con masas de sonido agrupadas por sus cualidades sonoras generales como la duración, la velocidad, la intensidad y la sonoridad: lo podemos comprobar en Stockhausen, Pierre Boulez o Ligeti, entre otros. Algunos de estos grupos sonoros fueron tratados como objetos sonoros electroacústicos (Stockhausen), se implementaron medios indeterminados y aleatorios (Boulez), hasta que la obsesión serial por separar las relaciones de altura, duración, intensidad y timbre se trasladó al intento de suprimir las distinciones de estos fenómenos: «Los compositores de música espectral se diferenciaron tanto del serialismo integral como de la música indeterminada centrándose en cuestiones de perceptibilidad de la estructura» (Auner, 2017, p. 291).

Los espectralistas integraron modelos matemáticos de timbres con los principios de psicoacústica para crear masas sonoras flotantes pero con movimiento. El espectro del sonido permitía centrarse en el sonido y el timbre con tratamientos plásticos similares a los de la luz y el color. Tristan Murail (1947) introdujo el análisis espectrográfico del sonido y el uso de la variada gama de posibilidades que tiene.

Muchos compositores de música espectral han estado profundamente involucrados en la música electrónica. En el IRCAM, Murail usó software para analizar timbres instrumentales y utilizar los resultados para sintetizar sonidos nuevos y modificar instrumentos en vivo. También exploró la solución inversa, es decir, la idea de imitar efectos electrónicos con instrumentos acústicos. (Auner, 2017, p. 192)

Músicos como Magnus Lindberg (1958) y Kaija Saariaho, en sus periodos de trabajo en el IRCAM en la década de los años 80, añadieron al manejo de texturas las herencias seriales, como las espectralistas y las nórdicas pre-espectralistas de Sibelius, como vimos. Kaija Saariaho incluiría en sus sistema de composición asistida por ordenador estas formas de entendimiento y uso del sonido electrónico, uniendo estilos de la modernidad como lo serial, postserial, textural, espectral, minimal, electrónico con técnicas de composición como las técnicas extendidas, de capas o la micropolifonía, que caracterizan en mucho la escritura de la música contemporánea y del siglo XXI.

La micropolifonía es una técnica específicamente textural desarrollada por el compositor húngaro György Ligeti, con la que demostró que el sistema motivico-temático terminaba siendo absorbido a través de texturas con sonoridades densas en las que las distintas voces instrumentales individuales se difuminaban. Estas masas sonoras de cambio paulatino perdían la sensación métrica o de pulsos centrándose en distintos aspectos de la textura, como la intensidad, el registro y el timbre. Este tratamiento por agrupaciones tímbricas y el desarrollo de masas sonoras es ampliamente reconocido en Saariaho y a menudo se la compara con *La gran Macabra* de Ligeti en el desarrollo micropolifónico en sus obras [74], en el que las transformaciones tímbricas por medio de cánones rítmicos y melódicos crean tejidos sonoros muy complejos con rupturas de algunos conjuntos tímbricos. Estas acumulaciones micropolifónicas de los coros (261-268 del acto II) se asemejan a las usadas por György Ligeti, en su obra *Lux aeterna*.

En *L'amour de loin* Kaija Saariaho teje una trama sonora espectral tan compleja como equilibrada. Como hemos visto usa la simultaneidad de capas tímbricas, las yuxtapone, usa las formas arcaicas como modernas, compone por medio de texturas, dinámicas y timbres grandes cuerpos sonoros que direcciona a través de refinados usos de la textura en los que las disonancias se desarrollan a través de la variación y el movimiento, en el uso de un sinnúmero de recursos de escritura orquestal. Como ejemplos de escritura polifónica contrapuntística podemos citar los siguientes: movimientos en espejo y armonía paralela (compases 45-49 y 54-60 del acto II en los clarinetes [75]; compases 386-389 [76] y compás 586 entre maderas y cuerdas en el acto V [77]; compases 732-740 con movimiento contrario entre los violines y posteriormente en las violas en acto V) [78]; armonía paralela (compases 46-62 en las violas y cellos [79]; *glissandi*, técnicas extendidas, formación de *strettos* agrupados en forma ascendente y descendente (compás 359 del acto I [80]; compás 487 del acto III [81]; compás 463 del acto IV [82]; compases 464-469 del acto V [83]; y todo ello en medio de una gran trama tímbrica entre las maderas, la percusión y el coro.

256 **Grave, doloroso** **Libero, poco disperato ma dolce**

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Timp.
Hrp. 1
Hrp. 2
Pno.
C.
S.
D.B.

Trp. 1
Trp. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba

21) *Altre: whispering, high bell*

mais... pour lui je suis morte. Que je sois heu-reuse... si un seul mu-ret, si un seul at-tee

Grave, doloroso **Libero, poco disperato ma dolce** (all: harmonic) very even

S.V. N. move to harmonic one by one

396

587 **Disperato**

Flc
Fl.
Ob.
Cl.
B.Cl.
Bsn.
Hr.
Trp.
Tbn.
Tuba
Perc.
Hr. 1
Hr. 2
Pbc.
C.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
D.B.

De quoi as-tu vou-lu le pa-rir? De m'a-voir ap-pe-lé dé-es-se?

si-lence!... si-lence!... si-lence!... si-lence!... si-lence!...

Disperato

46

poco accel... Poco più mosso

Fl. 1, 2
A. Fl.
Ob. 1, 2
C.A.
Cl. 1, 2, 3
B.Cl.
Fag.
Bass.
C. Clar.
Hr. 1, 2, 3, 4
Timp.
Hr. 1, 2
Perc.
R.
Vcl. I, II
Vcl. III, IV
Vcl. V, VI
D.B.

se ren-dre à l'é-gli-se, et sou-dain il n'y a-rait plus-qu'elle. Les con-ver-sa-ti-ons sont tom-bées.

poco accel... Poco più mosso

The musical score for measures 459-500 includes the following parts and markings:

- Flute (Flc):** Starts at measure 459 with a *dolce* marking and a *p* dynamic. It features a melodic line with various dynamics including *mp* and *p*.
- Violin I (Vl. I):** Features a melodic line with dynamics *mp* and *p*.
- Violin II (Vl. II):** Features a melodic line with dynamics *mp* and *p*.
- Viola (Vla.):** Features a melodic line with dynamics *mp* and *p*.
- Violoncello (Vcl.):** Features a melodic line with dynamics *mp* and *p*.
- Double Bass (Bass):** Features a melodic line with dynamics *mp* and *p*.
- Woodwinds:** Includes parts for Clarinet in A (Cl.), Clarinet in Bb (Cb.), Bassoon (Bas.), Horns (Hr. 1, 2, 3, 4), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), and Tubas (Tuba).
- Percussion:** Includes parts for Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), and Timpani (Timp.).
- Harmonica (Hp. 1, 2):** Two parts for Harmonica.
- Piano (Pn):** Features a melodic line with dynamics *mp* and *p*. A circled number 50 is present with the instruction "Filter: F closed 20P closed 31 whispers".
- Vocal Soloist (V):** Features a vocal line with lyrics: "Ces... cho - ses se savent, oui. Fig - nore par quelle bouche, mais elles se savent, oui. Moi qui par - cours les... mers... et les... roy - aumes". Dynamics include *mp*, *molto intenso, misterioso*, and *poco più animato*.
- String Ensemble:** Includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). Dynamics include *pp*, *ppp*, *pp*, *ppp*, *pp*, and *ppp*. Performance markings include *S.V.N.*, *N.S.V.*, and *M.V.*.

Troisième tableau: J'espère encore

Tempo markings: *Lento, calmo, doleroso* $\text{♩} = c.48$ and *Più mosso* $\text{♩} = c.72$ *sempre doleroso, molto espressivo*

Instrumentation includes: Flute 1, Flute 2, Alto Flute, Oboe 1, Oboe 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Bassoon 3, Clarinet 1, Clarinet 2, Clarinet 3, Bass Clarinet, Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Tuba, Euphonium, Percussion 1, Percussion 2, Percussion 3, Snare Drum, Tom-tom, Cymbal, Triangle, Bass Drum, Timpani, Harp, Piano, Celesta, Chimes, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass.

Vocal lyrics: *J'es - pè-re, mi - sericordia, mea Deus, J'es - pè-re, mi - sericordia, mea Deus, J'es - pè-re, mi - sericordia, mea Deus, J'es - pè-re, mi - sericordia, mea Deus.*

Con frecuencia Saariaho une la micropolifonía a aspectos del minimalismo y el espectralismo con el objetivo de dinamizar la transformación textural. Esto deriva en técnicas microtonales de orquestación que favorecen una percepción fusionada y los procesos continuos de transformación del material en el tiempo. Los compases 18-23 del acto I, entre la percusión, metales y maderas, así como los compases 29-33 con los mismos grupos crean esquemas piramidales [55]

También es habitual encontrar el uso de cuartos de tonos en las cuerdas (compás 367 del acto I entre las violas y los violines) [84].

The image shows a musical score for strings and double bass, measures 367-370. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The tempo is marked as 'Molto flessibile, molto espressivo' with a quarter note equal to approximately 72 beats per minute. The score features a series of quarter notes in the strings, with dynamic markings such as 'pp' and 'p'. The notation includes slurs and accents, indicating a specific performance style. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

[84]

Y el uso percutivo de la armonía para generar grandes y sombríos tumultos (compases 67-70) [85]

12 *Sempre molto espressivo*

12 *Sempre molto espressivo*

67 *Sempre molto espressivo*

67 *Sempre molto espressivo*

10.5. El postmoderno Prometeo

En *L'amour de loin* Saariaho hace alarde de su destreza técnica en la transformación de materiales pre-modernos como las melodías modales y las estructuras polifónicas, en un espacio sonoro que podríamos llamar «contemporáneo medieval» donde un intrincado entrecruzamiento jerárquico de rupturas con la práctica tonal, además de las extensiones técnicas en la escritura electrónica y la asistencia por ordenador o software especializado, transforman tanto los medios artísticos como las prácticas compositivas. Esta convivencia de diferentes formas históricas en *L'amour de loin* permite plantear la cuestión de si se trata o no de una obra postmoderna. Cuando Kaija Saariaho ha sido interpelada sobre este asunto se ha declarado contraria a ello. En una entrevista con Pierre Arbert Castanet en la revista *Docenotas* declara:

Si el termino postmodernidad quiere decir en música lo mismo que en arquitectura (es decir, que se cogen ingredientes de épocas diferentes y se mezclan...) pues entonces, ¡no quiero formar parte de ese movimiento! Si en la ópera *L'amour de loin* he querido contar con elementos algo más diversos que habitualmente, he tratado siempre de permanecer en mi lenguaje musical. La música debe ser el espejo del compositor, en ese sentido no se deben escribir cosas que no se hayan vivido y digerido. Por supuesto que hay que filtrar el mundo que nos rodea, pero ese principio debe pasar a través nuestro, no hay otra forma de resistir. (Castanet, 2001, p. 149)

La respuesta de Saariaho parece taxativa, pero pensamos que al reflexionar sobre su posible inclusión en un movimiento, la autora finlandesa, además de moverse en un ámbito de libertad que siempre ha sido característico en ella (como decíamos, siempre se ha considerado un ser fronterizo habitante de espacios transitorios y por ello reacia a integrarse en ninguna catalogación cerrada), toma del término «posmodernidad» solo uno de sus elementos, lo que Jameson calificó como «pastiche» (Jameson, 1991), dejando de lado otras características del fenómeno de la posmodernidad como la mezcla de materiales culturales, la estilización de formas anteriores, la resignificación, la hibridación y la medialidad, todas ellas presentes de manera clara en *L'amour de loin*, como hemos tratado de mostrar. En *L'amour de loin* Saariaho establece sus intereses compositivos entre los límites de los modelos de la escritura musical y la escucha, el desarrollo de su idea compositiva actúa como una bisagra de la teoría musical entre las prácticas de los siglos xx y xxi con la intervención del sonido digital en la construcción de forma musical. Desde una práctica contemporánea su condición postmoderna, más relevante en su sonoridad, radica en que se instala en una estética distinta a la propia, a la de su oído, haciendo uso del gran acervo cultural y musical de su formación como compositora. Mediante el tratamiento que ella da al género ópera desde una concepción estética propia y una elección y tratamiento libre del material

sonoro, sus preocupaciones en la manipulación acústica del sonido, la composición asistida por ordenador y la recurrente inquietud exploratoria de la cualidad tímbrica del sonido instrumental y vocal kaija Saariaho alimenta su propia estética musical sintetizando los materiales y técnicas de la pre-modernidad, la modernidad y la postmodernidad.

En la mitología griega se nos cuenta que Prometeo robó el fuego a los dioses para dárselo a los hombres. Kaija Saariaho no ha robado ninguna forma musical, porque las obras artísticas, más aún las que han entrado en el acervo cultural histórico, no pertenecen a nadie en exclusiva, pero supo apropiarse de ellas, hacerlas suyas, asimilarlas, modificarlas y resignificarlas para ofrecérselas al público de nuestro tiempo en una creación artística nueva que transforma en gran medida la forma operística. Por ello pensamos que, frente a lo que declara la propia autora y sin ánimo de encasillar su obra en un ámbito cerrado, la sonoridad medieval espectral totalizadora que crea Kaija Saariaho pertenece por derecho propio a la estética posmoderna.

Conclusiones

Blaye

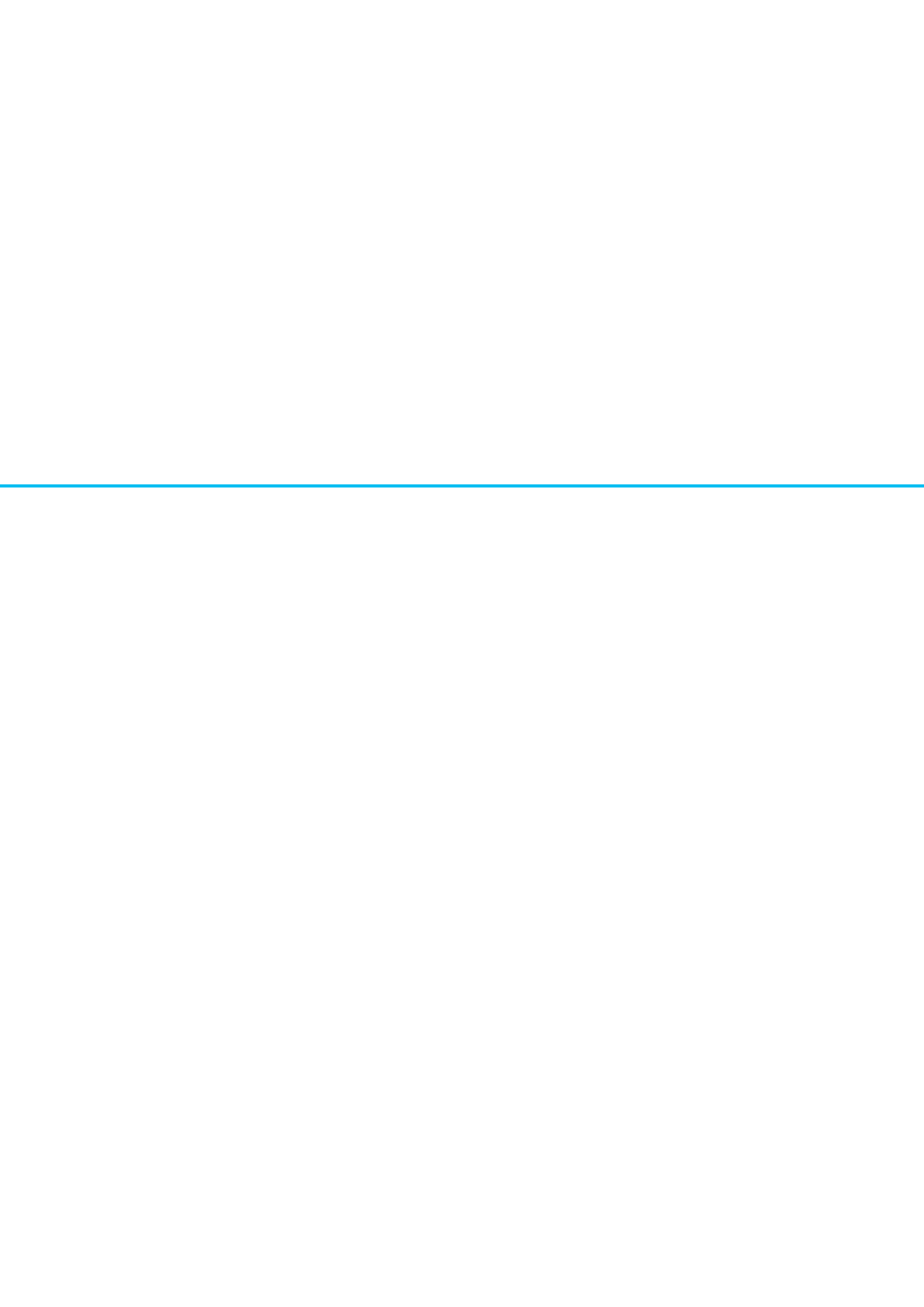


Como un torrente que se transforma en lago

Tripoli

Un libro no comienza ni termina: A lo sumo, finge comenzar y terminar

Stéphane Mallarmé



L'amour de loin es, pese a la aparente sencillez de su argumento, una obra compleja, no solo en el plano musical sino en su concepción como relato. Como toda gran historia, *L'amour de loin* lleva dentro de sí muchas pequeñas historias, innumerables pasiones, anhelos o sueños. En *L'amour de loin* encontramos a Jaufré Rudel, un trovador, es decir, un artista poeta y músico, que anhela el amor de una dama a la que no conoce. Lejos de él, al otro lado del mar, está Clémence, una desterrada que vive y muere sostenida por la nostalgia de su tierra y de su niñez. Y entre los dos un Peregrino, un ser que habita los espacios transitorios, que vive para el viaje y la comunicación. Hay en *L'amour de loin* un propósito y también un viaje, una tormenta y un sueño. Por todas estas cosas pudo Kaija Saariaho afirmar que se sentía identificada con sus tres personajes, con el artista, con la dama trasterrada y con el peregrino, porque también en ella se combinaban esas pasiones y esas circunstancias.

Esa misma identificación se hace posible para el público a través de la representación, convertida en un acontecimiento escénico en el que el espectador deja de ser únicamente tal y se funde emocionalmente con la obra mediante el carácter performativo propiciado por la combinación de medios artísticos. Y también se hace posible esta identificación para quien se acerca a *L'amour de loin* como objeto de conocimiento, con la intención de abordar su estudio mediante un trabajo de tesis doctoral. También en una tesis, como en *L'amour de loin*, hay un propósito, un viaje, una tormenta y un sueño.

Por las palabras del Peregrino que atravesaba en su barca el mar Índigo Rudel supo de la existencia de Clémence abriendo la posibilidad de que se iniciase la historia. Del mismo modo, el conocimiento de la obra *Lohn*, basada en el poema de Rudel *Lanquan li jorn son lonc en mai*, fundamental para la composición posterior de *L'amour de loin*, fue fundamental para que germinara esta tesis, por el interés que suscitó en

mí una música tan extraordinaria en todos los sentidos que abrió la puerta para que se hiciera posible este trabajo de investigación. Lógicamente, el primer acercamiento fue artístico y pedagógico, en función de mi formación como cantante lírica y profesora de la Universidad del Valle, y ese primer acercamiento dio lugar a una curiosidad por la obra de Kaija Saariaho, por las características de su música, por su lugar en el universo musical contemporáneo, por las relaciones entre su obra y otras disciplinas artísticas. Esta primera mirada cargada más de curiosidad que de indagación académica alumbró el propósito de llevar adelante una investigación sobre *L'amour de loin*. Pero un propósito, aunque es fundamental cuando está hondamente arraigado, no es suficiente por sí solo si no viene acompañado de un objetivo claro, no basta con querer hacer un viaje si no se sabe adónde ir, o como se diría en un lenguaje más académico, sin tener una hipótesis de partida. Pensé que el modo más acertado de afrontar el estudio de *L'amour de loin* era tratar de abarcarla en toda su complejidad productiva sin desatender ninguno de los elementos que la conforman.

Pero en el viaje que supone la realización de una tesis, también, como en *L'amour de loin* puede aparecer una tormenta. En nuestro caso fue la pandemia provocada por la aparición del coronavirus. Esta tormenta, que como hemos visto y seguimos comprobando, no es únicamente sanitaria sino que ha tenido efectos considerables sobre las formas sociales y culturales, provocó en nuestro caso la imposibilidad de asistir en directo a la representación de la obra, impidiendo un posible contacto con la autora, los representantes, los músicos y todos los integrantes de la puesta en escena, así como la relación con el público. Fue ese momento de encierro, en el que todos nos sentimos en cierto modo como la princesa Lakmé de la ópera de Delibes, cuando le pide a su amante «Quédate aún, mientras termina, aquí, lejos del mundo real». El cierre de los espectáculos, de las bibliotecas, de las estancias universitarias hizo imprescindible recurrir a los medios tecnológicos, y por eso nuestro estudio se ha acercado a su objeto a través de tres puestas en escena, la de Helsinki (que calca la original del estreno en Salzburgo), la de la Metropolitan Opera House de Nueva York y la del Palacio de las Bellas Artes de México. Hemos podido estudiar estas puestas a través del material videográfico, algo que, en nuestra opinión modifica pero no altera sustancialmente la posibilidad de análisis.

Tras bastantes lecturas y muchas reflexiones que me convencieron de la extrema complejidad de las actuales relaciones artísticas, de la hibridación de los medios y de la confluencia de las distintas artes en todas las disciplinas, pero más aún en la producción operística, se fue abriendo paso así la hipótesis de partida de esta investigación: comprobar si las relaciones discursivas intermediales de la ópera *L'amour de loin* de Kaija Saariaho transforman los sistemas comunicativos de la puesta en escena de la ópera del siglo XXI.

Hablar de «Kaija Saariaho», «ópera del siglo XXI» «puesta en escena» o «intermedialidad» supone un verdadero reto, mucho más si estos términos confluyen en la misma hipótesis. Cada uno de ellos se expandía en un abanico de espacios de conocimiento que había que delimitar, estudiar, analizar y relacionar con los demás.

En primer lugar está la figura de Kaija Saariaho, ampliamente reconocida en el panorama operístico actual pero desconocida en otros ámbitos culturales y especialmente en el ámbito hispanohablante. La principal dificultad para estudiar su figura y su trayectoria estribaba en la práctica carencia de textos en español, por lo que fue necesario recurrir a obras en otros idiomas. En ese sentido, consideramos que nuestro trabajo supone un aporte a la bibliografía en español sobre la vida y la obra de Kaija Saariaho, que recogemos de manera amplia, jerarquizada y ordenada y que puede facilitar a posteriores investigadores un acercamiento teórico a los problemas que suscita no solo *L'amour de loin* sino el resto de la obra musical de la autora finlandesa. El lector podrá encontrar esas referencias en la bibliografía, pero también de manera ordenada en el Capítulo 2 en el que nos ocupamos de la revisión bibliográfica.

En cuanto a la «ópera del siglo XXI», cualquier reflexión en torno a ella debe comenzar por plantearse en qué medida la ópera actual continúa la tradición operística y en qué medida la modifica o la renueva. Ello implica una revisión histórica de la ópera que se ocupe al menos de su desarrollo a lo largo del siglo XX. Esta revisión ha deparado varias sorpresas. La primera de ellas es el hecho de que a pesar de que desde hace casi cien años se habla permanentemente de la «muerte de la ópera», esta no solo no termina nunca de morir sino que mantiene una vitalidad asombrosa, con una transformación de sus relaciones con el público y una expansión enorme a las diferentes plataformas audiovisuales que facilitan su reproducción y su retransmisión masiva. Por ello titulábamos uno de nuestros apartados como «metáforas de supervivencia». La segunda sorpresa, que se deriva de la anterior, es la ingente cantidad de obras operísticas que han sido escritas y producidas a lo largo de los siglos XX y XXI. Y una tercera sorpresa, que lo es menos si atendemos a las características del género desde sus orígenes, es la capacidad de la ópera para insertarse en la cultura de su tiempo, con todas sus problemáticas, características y particularidades sociales y estéticas. Ello conduce inevitablemente a hablar de la posmodernidad, si queremos situar *L'amour de loin* en su enclave cronológico, artístico y social, de ahí que hayamos escogido como subtítulo para nuestro trabajo «el postmoderno Prometeo». El término «posmodernidad» es en sí mismo resbaladizo y ambiguo como ningún otro, pero aun en su ambigüedad se pueden distinguir unas marcas características de época: la mezcla de elementos culturales provenientes de diferentes épocas, la resignificación, la desustancialización y la confluencia de las disciplinas artísticas, el giro digital, etc., algo que ya venía teniendo presencia desde los años sesenta del pasado siglo y que

se desarrollará enormemente a partir de la década de los ochenta. Esta revolución de las artes encontró un punto de consolidación en una nueva práctica artística también surgida en los años sesenta y que ha terminado por impregnar de un modo u otro a todas las artes: la performance. La estética performativa como una deriva de la contemporaneidad basada en el valor del presente, el transcurso y la impermanencia de las artes, ofrece un panorama de transformación de todas las artes en sus formas de relación, integración y recepción, algo que se hace verdaderamente significativo por lo que se refiere a la ópera.

Para situar correctamente esta estética postmoderna, performativa, intermedial, híbrida en el espacio de la ópera nos pareció imprescindible establecer las diferencias con la conocida como «obra de arte total» wagneriana, fruto de las reflexiones y el hacer artístico del autor alemán Richard Wagner en el siglo XIX. También en la «obra de arte total» se conjugaban las diferentes artes y por ello cabría pensar que la ópera actual no es más que una versión sin más de esta tendencia artística. Pero, como hemos tratado de mostrar en nuestro Capítulo 3, las diferencias entre una y otra son considerables, no solo en sus fundamentos filosóficos sino en sus desarrollos artísticos. Frente al deseo totalizador de la «obra de arte total», sustentado en la noción de comunidad popular natural, lo que produce la sociedad postmoderna en la que los vínculos sociales, subjetivos y artísticos han sido revolucionados, reformulados y hasta eliminados, es un espacio plural para las artes expandidas basado en el *acontecimiento*, la *performatividad*, la *intermedialidad*, la *temporalidad* y la *hibridez*.

El acercamiento a la vida de Kaija Saariaho nos ha mostrado una figura singular, enormemente coherente y a la vez muy contradictoria, una persona vinculada sensitivamente a la naturaleza y a la vez interesada enormemente por la tecnología y sus posibilidades artísticas, una mujer en un mundo de hombres que, sin olvidarse en ningún momento de su faceta femenina, no quiere limitar el sentido de su obra a esta condición, una finlandesa trasterrada a París que, sin embargo, sigue fiel a sus orígenes tanto familiares como sociales o artísticos. Una mujer, en definitiva, que ha elegido moverse en los espacios fronterizos, tanto en su vida como en su música. El acercamiento a su obra musical es en sí mismo una valiosísima experiencia de conocimiento, por su capacidad para recorrer los diferentes estilos del siglo XX, desde el postserialismo hasta la experimentación electrónica, desde sus imprescindibles investigaciones sobre el timbre hasta las apreciables reflexiones sobre la forma, desde sus exploraciones sobre la música vocal a su lenguaje compositivo híbrido en el que une las técnicas compositivas de postguerra y las nuevas tecnologías propias de la cultura *sofwerizada* mediante la composición asistida por ordenador. Y también es una experiencia de sorpresa, pues, basándose en las propias afirmaciones de la autora, parecía imposible que dada su formación pudiera llegar a componer una ópera. Y, sin

embargo, como hemos comprobado, tanto su amor por la literatura como los recursos melódicos de su estilo compositivo, su preocupación profunda por las posibilidades artísticas de la voz humana, como su capacidad para trabajar con otros artistas y su sensibilidad sinestésica anunciaban de un modo u otro la posibilidad de que Kaija Saariaho escribiera una ópera, algo que finalmente ocurrió con *L'amour de loin*.

La ópera *L'amour de loin*, estrenada el año 2000, es la primera ópera del siglo XXI, con éxito internacional, lo que demuestra que su aportación al género fue importante, pero ¿cuál era ese aporte y a qué nivel se estaba produciendo? Dentro de estas preguntas surgió una primera hipótesis que diferenciaba la obra de Saariaho respecto a la de otros compositores emergentes del siglo XXI, y era su poética musical. No existe un tratamiento tan poético durante el siglo XXI como el de esta obra. Su construcción sonora representa un deseo de rehumanizar la música, en un perfecto equilibrio entre lo analógico y lo digital, su música representa un oasis de calma en medio de la hiperproducción y la hipervelocidad de producción de la contemporaneidad.

Pero ¿cómo era posible esta forma, desde dónde se construía? Paradójicamente, la música de Kaija Saariaho es de un formalismo y precisión algorítmica, que no admite imprecisiones en su ejecución. Y es precisamente en su concepción de la forma musical y de la estructura musical donde ocurre su poetización. Estas relaciones ya son intermediales, así como lo es el género ópera en la actualidad, cuyas fusiones con la performance, el acontecimiento escénico, el teatro postdramático, el cine y otras expresiones audiovisuales son cada vez mayores.

La conjunción de todos estos elementos (las singulares características de la ópera en la postmodernidad junto a las particularidades estéticas y artísticas de Kaija Saariaho) obligaba a afrontar el estudio de *L'amour de loin* desde una posición teórica muy delimitada, considerándola desde el punto de vista de la performance intermedial. Nuestra investigación pretende demostrar que mediante un análisis que parta del concepto de performance intermedial se puede caracterizar un modelo de análisis que permita abordar la relación performativa de narración multimodal del lenguaje operístico contemporáneo, basada en el valor temporal como recurso constitutivo de la ópera y como deriva de las artes en la estética de lo performativo. Desde una perspectiva hermenéutica, a partir de los conceptos críticos de performatividad e intermedialidad hemos analizado la relación narrativa y material de los medios artísticos y tecnológicos que participan en la ópera *L'amour de loin*. Dicho trabajo interpretativo se propone como estudio de caso para el análisis de la ópera del siglo XXI y sus estrategias de supervivencia.

Por tanto y desde una deriva performativa se ha integrado el análisis de la partitura con el de la puesta en escena, considerando que es allí, en el acontecimiento o en la transurrencia, en la experiencia fenomenológica de interacción y de recepción

donde se da la obra. Para ello se hacía necesario el estudio de las formas de relación de la materialidad en las puestas analizadas y las propuestas por el discurso musical. Esta orientación teórica nos conduce a la obra de Erika Fisher-Lichte, el Peregrino que nos ha guiado en el viaje que supone nuestra investigación. Nuestro análisis de *L'amour de loin* es una propuesta interpretativa desde las formas intermediales de lo performativo de Erika Fisher-Lichte, con las que la autora analiza desde la teatrología lo que ha ocurrido en el teatro a partir del giro performativo de las artes acontecido desde los años sesenta del siglo xx. Esta fórmula también es aplicable a la ópera en cuanto la ópera es drama musicalizado, y como género está estructurado desde la relación intermedial entre libreto y música, y por supuesto las relaciones tecnológicas que siempre han asistido a la escena y a la realización escénica de la obra.

La consideración de los aspectos dramáticos de *L'amour de loin* exigió un análisis del libreto, escrito por Amin Maalouf, siempre en estrecha colaboración, contacto y diálogo con Kaija Saariaho. Al igual que ocurre con la música, del libreto de Maalouf emana un carácter poético que recorre todo el texto. No hay un tratamiento dramático al uso, con infinidad de acontecimientos, situaciones y episodios sino el lento desenvolverse de una emoción poética que se desliza a lo largo del texto de principio a fin: el anhelo de Rudel, artístico y amatorio, el abandono nostálgico de Clémence, la ambigüedad del Peregrino, la voz contrapuntística y anticlimática de los coros, todo ello para dar forma y cuerpo a las pasiones emocionales provocadas por el amor, el deseo, la esperanza o la muerte.

Pero, más allá del libreto y sin dejar de tenerlo en cuenta, es necesario considerar que *L'amour de loin* se ubica en un punto intermedio entre las nuevas prácticas y las prácticas de ruptura de las formas integradoras de producción de ópera predominantes en el siglo xix, en las que la ópera se entendía solo desde los estudios literarios. La teatrología, como la musicología actual, han permitido ampliar los parámetros de análisis de la obra, sacando así su estudio de los reducidos límites teóricos tradicionales que se remitían a los estudios literarios, y permitiendo entender las propuestas de producción de las óperas del siglo xxi como herederas de los movimientos artísticos y musicales del siglo xx, así como de sus problemas con el entorno digital y la transformación de las prácticas artísticas que esto ha traído en consecuencia, como las formas hipermedia, transmedia, intermedia.

Estas relaciones tecnológicas y entre medios artísticos y comunicativos han creado un campo intermedial performativo; reconocible en la expansión de todas las artes, incluido las artes escénicas y la ópera. De estas relaciones se han ocupado algunos autores que estudian la performance intermedial, las percepciones intermediadas, y las adaptaciones intermediales, dentro de las cuales se ubica al actor o *performer*. Frente a la remediación, adaptación, hipermediación, transmediación, intermediación del

teatro en la era digital y los fenómenos estéticos que esto produce en la interacción con los media, la *performance intermedial* comprende la mediatización del espacio teatral, el cuerpo tecnológico y el fenómeno performativo en general, que abordamos desde el punto de vista propio de la ópera y su relación performativa e intermedial en la propuesta de Kaija Saariaho.

Estas derivas entienden al cuerpo del cantante-actor como un remediador intermedial, y nos ponen de manifiesto las condiciones actuales de la presencia, la temporalidad y la escucha que contiene la propuesta de Kaija Saariaho. Por ello, siguiendo a Fischer-Lichte, nos han resultado fundamentales cuatro conceptos de análisis: 1) *La temporalidad*, en una reflexión en torno al tiempo, al arte musical como arte del tiempo, a las transformaciones que propone; 2) *La espacialidad*, en torno a la transformación de la percepción del espacio desde las transformaciones perceptivas del actor y el espectador, provenientes de la escucha y de la remediación del cantante-actor como catalizador de todos los estímulos sensoriales e intelectuales; 3) *La corporalidad* afectada por las posturas post del arte contemporáneo, que reconstruyen el cuerpo del *performer* como un concepto plural, de territorio, político y social, en estados psicológicos de desequilibrio, fragilidad, impermanencia y cambio; 4) *La sonoridad*, desde la descomposición del sonido y su intervención espacial y temporal como objeto y representación.

La conclusión general que podemos extraer después de este recorrido por los problemas de la ópera en los siglos xx y xxi, la vida, la obra y las aportaciones musicales de Kaija Saariaho, los pormenores de la producción de *L'amour de oin* y sus características como acontecimiento escénico es la siguiente: la ópera *L'amour de loin* de Kaija Saariaho transforma los sistemas comunicativos de la puesta en escena de la ópera del siglo xxi en los siguientes aspectos:

- Como producción operística de finales de siglo xx e inicios del siglo xxi, recoge en sus prácticas las derivas teóricas de la postmodernidad, y renueva tanto los discursos de ruptura como los de la tradición, así como con las prácticas de la hipermedialidad y la liminalidad de los medios actuales, en la línea de producción artística y composición musical de la contemporaneidad. Desde esta perspectiva *L'amour de loin* se presenta como una totalidad formal, temporal, que cuestiona las formas de discurso temporal y escucha de la ópera en la contemporaneidad.
- El discurso poético de Kaija Saariaho involucra el hacer poietico desde su materialidad, no como parte sino como esencia misma de los sistemas de relación de los códigos interpretativos de nuestra época. En este sentido, metodológicamente, la tesis construye un modelo de acercamiento a esos sistemas, no muy lejanos a los efectuados en la tradición de regiduría de la ópera, pero enfo-

cados en la búsqueda de relaciones de transformación otológica derivados de la experiencia performativa de la escena. Los intereses artísticos de Saariaho encaminan también estos intereses de investigación. Aunque el modelo no pueda dar completa razón de ellos, se enfoca en los procesos temporales de la corporalidad y la espacialidad como construcciones derivadas de la experiencia del actor y el espectador con la música en el acontecimiento mismo, siguiendo esa doble particularidad de las artes del tiempo y la presencia con las ficciones representacionales y las poéticas. Esta doble faceta, la académica y la ontológica, nos encamina a espacios de reflexión nuevos tanto en la práctica del montaje del repertorio tradicional visto desde una mirada performativa, como de los nuevos procesos de producción de ópera que enfrentan nuestros jóvenes compositores.

En *L'amour de loin* hay un propósito, un sueño, una tormenta. Y también un viaje, el que lleva a Rudel desde Occidente a Oriente, atravesando el mar. Pero todos sabemos desde *La Odisea* que no existe ningún viaje que no contenga otro, el viaje interior. Así, del mismo modo que en *L'amour de loin* la travesía de Rudel era un viaje hacia Clémence, también era un viaje hacia sí mismo, hacia sus anhelos, sus miedos y sus pasiones. Igualmente, en la elaboración de este trabajo de investigación, tal vez la ambición más grande ha sido intentar reconstruir las temporalidades fantásticas de mi práctica estética, desde mis propias vivencias y la ubicación de estas dentro de un sistema perceptivo social propio, en el que mi experiencia y relación con el tiempo dé cuenta de mis angustias existenciales. El deseo de permanencia, la impermanencia misma del tiempo y del hecho musical, el tiempo del inconsciente, las organizaciones temporales propias que se asemejan a las construcciones temporales de la obra, la prolongación, la suspensión, la reversibilidad, la explosión, el vínculo afectivo y corporal de la escucha, en la que uno se hace tiempo con la música. Un estado de ánimo entrelazado en un proceso cargado de intencionalidades, de interacción y subjetividad, de emociones musicales. Al igual que Marguerite Yourcenar en *Alexis o el tratado del inútil combate*

Me concedía, cada noche, unos minutos de música para mí sola. Es cierto que el placer solitario es un placer estéril. Pero ningún placer es estéril cuando nos reconcilia con la vida. La música me transporta a un mundo en donde el dolor sigue existiendo, pero se ensancha, se serena, se hace a la vez más quieto y más profundo, como un torrente que se transforma en lago.

Anexo I

Blaye



Poemas de Jaufre Rudel

Trípoli

Cansó 1: Quan lo rossinhols el folhos

I

Quan lo rossinhols el folhos
dona d'amor e'n quier e'n pren
e mou son chan jauzent joyos
e remira sa par soven
e'l riu son clar e'l prat son gen
pel novel deport que renha,
mi ven al cor grans joyos jazer.

II

D'un'amistat suy enveyos,
quar no sai joya plus valen
e'or e dezir, que bona'm fos,
si'm fazia d'amor prezen,
que'l cors a gras, delgat e gen
e ses ren que'y descovenha,,
e s'amors bon'ab bon saber.

III

D'aquest'amor suy cossiros
vellan e pueys sompnhan dormen,
quar lai ay joy meravelhos,
per qu'ieu la jau jauzitz jauzen;
mas sa beutatz no'm val nien,
quar nulhs amicx no m'essenha
cum ieu ja n'aia bonsaber.

IV

D'aquest'amor suy tan cochos
que quant ieu vai ves lieys corren
vejaire m'es qu'a reusos
atrás m'en torn e qu'ela:s n'an fugen;
e mos cavals i vai tan len
greu er qu'oimais i atenha
alcanzarla, s'Amors no la'm fa remaner.

V

Amors, alegre'm part de vos
per so quar vai mo miells queren,
e suy en tant aventuros
qu'enqueras n'ay mon cor jauzen
la merce de mon Bon Guiren
que'm vol e m'apell'e'm denha
e m'a tornat en bon esper.

IV

E qui sai rema deleytos
e Dieu non siec en Belleen
no sai cum ja mais sia pros
digno ni cum ja venh'a guerimen,
qu'ieu sai e crei, mon escien,
que selh qui Jhesus ensenha
segur'escola pot tener

Cansó 1: Cuando el ruiseñor, en el follaje

I

Cuando el ruiseñor, en el follaje,
da, pide y recibe amor,
e inicia, gozando, su canto
y contempla a menudo a su pareja,
y los ríos son claros y los prados son gentiles,
por el nuevo placer que reina,
gran júbilo viene a aposentarse en mi corazón.

II

Estoy ansiando una amistad,
pues sé que ninguna joya preciosa de cuantas anhelo
y deseo me parecería buena
si [mi señora] me otorgaba don de amor,
porque tiene el cuerpo lleno, esbelto y gentil,
y sin nada que desmerezca,
Y su amor es bueno con buen sabor.

III

Este amor me trae cuitado
cuando estoy despierto y después soñando
cuando duermo; tengo una alegría maravillosa,
porque la gozo disfrutando y haciendola [disfrutar].
Pero de nada me vale su hermosura
porque ningún amigo me enseña
de qué modo puedo conseguir su placer.

IV

Este amor me trae tan inquieto
que cuando voy corriendo hacia ella
me da la impresión que vuelvo hacia atrás
y que ella se va huyendo;
y mi caballo va tan lentamente
que será difícil que llegue a alcanzarla,
si Amor no me la obliga a detenerse.

V

Amor, alegre me separo de vos
porque voy buscando lo que me es mejor,
y soy tan venturoso
que tengo todavía el corazón gozoso,
gracias a mi Buen Apoyo
que me quiere, me llama y me acepta
y me ha devuelto la buena esperanza.

IV

Y quién se queda aquí en el deleite
y no sigue a Dios a Belén
no sé de qué modo podrá llegar a ser digno
ni como conseguirá salvación,
porque sé y creo, con certeza,
que aquel a quien Jesús instruye
sigue una escuela segura.

Cansó 4: Lanquand li jorn son lonc en mai

I

Lanquand li jorn son lonc en mai
m'es bels douz chans d'auzels de loing,
e qand me sui partitz de lai
remembra·m d'un' amor de loing.
Vauc, de talan enbrones e clis,
si que chans ni flors d'albispis
no·m platz plus que l'inverns gelatz.

II

Ja mais d'amor no·m gauzirai
si no·m gau d'est' amor de loing,
que gensor ni meilleur non sai
vas nuilla part, ni pres ni loing.
Tant es sos pretz verais e fis
que lai el renc dels sarrazis
fos eu, per lieis, chaitius clamatz!

III

Iratz e gauzens m'en partrai
qan veirai cest' amor de loing,
mas non sai coras la·m veirai
car trop son nostras terras loing.
Assatz i a portz e camis!
E, per aisso, non sui devis . . .
Mas tot sia cum a Dieu platz!

IV

Be·m parra jois qan li qerrai
per amor Dieu, l'amor de loing;
e, s'a lieis plai, albergarai
pres de lieis, si be·m sui de loing!
Adoncs parra·l parlamens fis
qand, drutz loindas, er tan vezis
c'ab bels digz jauzirai solatz.

V

Ben tenc lo Seignor per verai
per q'ieu veirai l'amor de loing;
mas, per un ben que m'en eschai,
n'ai dos mals, car tant m'es de loing . . .
Ai! car me fos lai peleris
si que mos fustz e mos tapis
fos pelz sieus bels huoills remiratz!

VI

Dieus, qe fetz tot qant ve ni vai
e fermet cest' amor de loing,
me don poder, qe·l cor eu n'ai,
q'en breu veia l'amor de loing,
veraiamen, en locs aizis,
si qe la cambra e·l jardis
mi resembles totz temps palatz!

VII

Ver ditz qui m'apella lechai
ni desiran d'amor de loing,
car nuills autre jois tant no·m plai
cum jauzimens d'amor de loing.
Mas so q'eu vouill m'es tant ahis
q'enaissi·m fadet mos pairis
q'ieu ames e non fos amatz!

VIII

Mas so q'eu vuoill m'es tant ahis
q'enaissi·m fadet mos pairis
q'ieu ames e non fos amatz!

En mayo, cuando los días son largos

I

En mayo, cuando los días son largos,
me es agradable el dulce canto de los pájaros
y cuando me he separado de allí,
me acuerdo de un amor de lejos.
Apesadumbrado y agobiado de deseo,
voy de modo que el canto ni la flor del
me placen más que el invierno helado.

II

Nunca más gozaré de amor
si no gozo de este amor de lejos,
pues no sé en ninguna parte,
ni cerca ni de más gentil y mejor.
Su mérito es tan verdadero y puro
que ojalá allí, en el reino de los sarracenos,
fuera llamado cautivo por ella.

III

Triste y alegre me separaré
cuando vea a este amor de lejos
pero no sé cuándo la veré,
pues nuestras tierras están demasiado
¡Hay demasiados puertos y caminos!
Y, por esta razón, no soy adivino...!
¡Pero todo sea como Dios quiera!

IV

El gozo me aparecerá cuando le pida,
por amor de Dios, el amor de lejos;
y, si le place, me albergaré
cerca de ella, aunque soy de lejos.
Entonces vendrá la conversación agradable,
cuando, amante lejano, estaré tan próximo
que con hermosas palabras gozaré de solaz.

V

Bien tengo por veraz al Señor,
gracias a quien veré el amor de lejos;
pero, por un bien que me corresponda,
tengo dos males, porque de mí está tan lejos...
¡Ay! ¡Ojalá fuera allí peregrino
de modo que mi báculo y mi manto
fueran contemplados por sus hermosos ojos!

VI

Dios, que hizo todo cuanto va y viene
y sostuvo este amor de lejos,
me de poder -que el ánimo ya lo tengo-,
para que en breve vea el amor de lejos,
verdaderamente, en lugar propicio,
de modo que la cámara y el jardín
me parezcan siempre palacio.

VII

Dice verdad quien me llama ávido
y anheloso de amor de lejos,
pues no hay otro placer que tanto me guste
como el gozo del amor de lejos.
Pero lo que quiero me está tan vedado
porque mi padrino me hechizó de
que amara y no fuese amado.

VIII

¡Pero lo que quiero me está tan vedado!...
¡Maldito sea el padrino que me hechizó
para que no fuera amado!

Anexo II

Blaye



Libreto de *L'amour de loin*

Tripoli

El amor de lejos

Amin Maalouf

(Traducido del francés por Julia Escobar)

A Peter Sellars

La ópera *El amor de lejos* fue compuesta en Salzburgo en agosto de 2000 por Kaija Saariaho sobre un libreto de Amin Maalouf. Peter Sellars fue el director escénico, y la dirección musical corrió a cargo de Kent Nagano. Los decorados fueron de George Tsypin. Dawn Upshaw hizo de Clemencia, Dwayne Croft de Jaufré Rudel y Dagmar Peckova de Peregrino.

Producción conjunta del Festival de Salzburgo, dirigido por Gérard Mortier, del Teatro del Châtelet, dirigido por Jean-Pierre Brossmann, y de la Ópera de Santa Fe. La versión francesa se representó en 2001, y en julio de 2002 su versión americana.

El libretista también quiere expresar su agradecimiento a las numerosas personas que le han acompañado durante esta aventura colectiva, en particular a Jean-Baptiste Barrière, Ysabel Baudis, Betty Freeman, Michel Laval, Kathy Nellens, Alain Patrick Olivier, así como a Andrée, Ruchdi, Tzrek y Ziad Maalouf.

Reperto

JAUFRE RUEL, *príncipe de Blaye y trovador* (barítono)

CLEMENCIA, *condesa de Trípoli* (soprano)

EL PEREGRINO (mezzo-soprano)

En el siglo XII, Aquitania, Trípoli y el mar.

Acto I — Jaufré Rudel, príncipe de Blaye, se ha cansado de la placentera vida de los jóvenes de su rango. Aspira a un amor diferente, lejano, que se ha resignado a no satisfacer jamás. Sus antiguos compañeros, a coro, le reprochan ese cambio y se burlan

de él. Le dicen que la mujer que celebra no existe. Pero un peregrino, llegado de ultramar, afirma que tal mujer existe y que la ha conocido. Jaufré sólo pensará en ella.

Acto II — El Peregrino, que ha vuelto a Oriente, ve a la condesa de Trípoli y le confiesa que en Occidente hay un príncipe trovador que la celebra en sus canciones, llamándola su «amor de lejos». Aunque al principio se ha irritado, la dama se pone a soñar después con ese enamorado extraño y lejano, pero también se pregunta si ella merece tal devoción.

Acto III — *Cuadro primero.* De vuelta en Blaye, el Peregrino ve a Jaufré y le confiesa que la dama sabe que él la está cantando. Entonces el trovador decide ir en persona a visitarla. *Cuadro segundo.* Por su parte, Clemencia parece preferir que su relación siga siendo lejana. No quiere vivir en la espera, no quiere sufrir.

Acto IV — Ya en el mar, Jaufré está impaciente por reunirse con su «amor de lejos», pero al mismo tiempo teme ese encuentro. Lamenta haberse marchado precipitadamente, y su angustia es tal que cae enfermo, cada vez más enfermo conforme se acerca a Trípoli, adonde llega moribundo...

Acto V — Cuando el barco atraca, el Peregrino avisa a Clemencia de que Jaufré ha llegado, pero que está muy enfermo y pide verla. El trovador llega a la fortaleza de Trípoli inconsciente, en camilla. Ante la mujer por él agasajada, se va recuperando poco a poco. Los dos «amantes de lejos» se han encontrado, y la cercanía de la desgracia les hace quemar etapas.

Se confiesan su pasión, se abrazan, prometen amarse... Cuando Jaufré muere en sus brazos, Clemencia se vuelve contra el Cielo, y luego, como se considera responsable del drama, decide entrar en un convento. La última escena la muestra rezando, pero sus palabras son ambiguas y no se sabe muy bien si está rezando de rodillas a su Dios lejano o bien a su «amor de lejos».

Primer acto

Un pequeño castillo medieval en el sudoeste de Francia.

Sentado en un banco, Jaufré Rudel sostiene entre las manos un instrumento musical, una vihuela, o un laúd árabe. Está componiendo una canción. Afina las palabras, las notas.

[Acto I. Cuadro 1]

JAUFRÉ:

He aprendido a hablar de la felicidad, nunca he aprendido a ser feliz.

(Niega con la cabeza.)

A hablar de la felicidad aprendí, mas a ser feliz nunca aprendí.

(Afirma con la cabeza.)

A hablar de la felicidad aprendí, mas a ser feliz nunca aprendí.

He visto al ruiseñor en la rama, sus palabras llamaban a su compañera.

Mis propias palabras sólo llaman a otras palabras, mis versos a otros versos.

Dime, ruiseñor...

(Se calla.)

Ruiseñor, dime, ruiseñor...

(Asiente)

Ruiseñor, dime, ruiseñor...

LOS COMPAÑEROS, A CORO:

¡El ruiseñor no te dice nada!

JAUFRÉ:

¡Compañeros, dejadme acabar!

LOS COMPAÑEROS:

No, Jaufré, no te dejaremos, escúchanos.

Sólo diremos las palabras que hemos venido a decir,

después nos iremos, ¡prometido!

No volverás a vernos...

JAUFRÉ:

No os pido que os vayáis, compañeros, sólo os pido que me permitáis terminar mi estrofa.

Estoy buscando una palabra...

LOS COMPAÑEROS:

Si buscas una palabra,

la encontrarás entre las que te vamos a decir.

¡Escúchanos!

(Jaufré se encoge de hombros, enfurruñado, y se pone a rascar en su instrumento la misma melodía, sin las palabras, que remeda sólo con los labios, como si las compusiera a media voz. Cuando sus compañeros empiezan a sermonearle, utiliza sus palabras para ponerles música. A veces incluso se anticipa, porque sabe de antemano lo que el sentido común quiere imponerle.)

LOS COMPAÑEROS:

Jaufré, has cambiado, has perdido tu alegría.

Tus labios ya no buscan los golletes de las botellas

ni los labios de las mujeres...

JAUFRÉ (imitándolos):

Jaufré, has cambiado,

Jaufré, has perdido tu alegría,

sin embargo las tabernas de Aquitania

todavía se acuerdan de tus risas,

tu nombre ha quedado grabado a cuchillo

en la oscura madera de sus mesas.

(Dejando de rascar su laúd)

¿He olvidado algo? Ah, sí...

(Volviendo a tocar.)

JAUFRÉ

Rudel, acuérdate,

las damas te miraban con terror

y los hombres con envidia...

(Deja de tocar.)

¿O era al revés?

(Volviendo a empezar.)

Los hombres te miraban con terror

y las damas con envidia.

LOS COMPAÑEROS:

Búrlate, Jaufré, búrlate cuanto quieras.

Pero eras feliz cada noche y al despertarte,

¿ya lo has olvidado?

JAUFRÉ:

Tal vez era feliz, compañeros, sí, tal vez

pero de todas las noches de mi juventud

[Acto I. Cuadro 2]

no me queda nada,
de todo lo que he bebido sólo me queda
una inmensa sed,
de todos los abrazos sólo me quedan
dos brazos maltrechos.
Ese Jaufré que han oído berrear
en las tabernas
ya no lo oirán más.
Ese Jaufré que cada noche pesaba su cuerpo so-
bre la báscula de un cuerpo de mujer,
ya no lo verán más...

LOS COMPAÑEROS:

¡Así que ya no quieres volver a tener a una mu-
jer en tus brazos!

JAUFRE:

La mujer que deseo está lejos, tan lejos,
que mis brazos nunca la estrecharán.

LOS COMPAÑEROS (*burlones*):

¿Y dónde está esa mujer?

JAUFRE (*pensativo, ausente*):

Está lejos, lejos, lejos.

LOS COMPAÑEROS:

¿Quién es esa mujer? ¿Cómo es?

JAUFRE:

Es graciosa y modesta y virtuosa y dulce,
valerosa y tímida, resistente y frágil,
princesa con corazón de campesina, campesina
con corazón de princesa,
con su voz ardiente cantará mis canciones...

*(Mientras Jaufré enumera las supuestas cua-
lidades de la mujer lejana, un hombre de porte
majestuoso entra, vestido con un largo abrigo sin
mangas y apoyándose en un bastón de peregrino.
Contempla bondadosamente al trovador, que to-
davía no le ve y que prosigue su letanía.)*

JAUFRE:

Hermosa, sin la arrogancia de la hermosura,
noble, sin la arrogancia de la nobleza,
piadosa, sin la arrogancia de la piedad...

LOS COMPAÑEROS:

Esta mujer no existe, díselo, Peregrino,
tú que recorriste el mundo, ¡díselo!
¡Esa mujer no existe!

EL PEREGRINO (*sin prisas*):

Tal vez sea cierto que no existe
pero tal vez sea cierto que existe.
Un día, en ultramar, vi pasar a una dama...

*(Jaufré y el coro se vuelven hacia él y se quedan
pendientes de sus labios mientras reanuda tran-
quilamente su relato.)*

Era en Trípoli, cerca de la Ciudadela. La dama
iba por la calle camino de la iglesia y, de pronto,
no había más que ella...

Las conversaciones cesaron, las miradas fueron
volando hacia ella como mariposas de alas pul-
verulentas que acaban de divisar la luz.

Caminaba sin mirar a nadie, arrastrando los
ojos ante sí, mientras por detrás, su falda se arras-
traba por el suelo.

Hermosa sin la arrogancia de la hermosura, no-
ble sin la arrogancia de la nobleza, piadosa sin la
arrogancia de la piedad...

JAUFRE (*se queda un momento sin voz y, cuando habla
de nuevo, dice tan sólo*):

Amigo, háblame más,
háblame,
háblame de ella...

EL PEREGRINO:

¿Qué quieres que te diga?
Ya lo he dicho todo.

Estábamos cerca de la Ciudadela,
era el domingo de Resurrección,
se llama...

JAUFRE:

¡No! ¡Espera, no me digas su nombre!
¡No por ahora!
Dime primero de qué color son sus ojos.

EL PEREGRINO (*sorprendido*):

Sus ojos... Sus ojos...
No los he observado de cerca...

JAUFRE (*mirando a lo lejos*):

Sus ojos tienen el color del mar cuando el sol
acaba de levantarse y vemos cómo las tinieblas se
alejan hacia poniente...

EL PEREGRINO (*intentando devolverle a la realidad*):

Jaufré, amigo mío...

LOS COMPAÑEROS:

Jaufré, Jaufre Rudel,
tu barca se aleja de la orilla,
tu espíritu va a la deriva...

(Pero el trovador, ensimismado, no les oye.)

JAUFRE:

¿Y sus cabellos?

(El Peregrino hace otra vez un gesto de protesta, pero Jaufre continúa, sin apenas recuperar el aliento.)

JAUFRE *(con convicción)*:

Sus cabellos son tan negros y sedosos que de noche no se les puede ver, sólo se les oye como un rumor de hojas...

EL PEREGRINO *(sin pretender llevarle la contraria)*:

Sin duda...

JAUFRE:

Y sus manos, sus manos suaves, se deslizan como el agua clara.

Yo las recojo entre mis palmas abiertas y me inclino sobre ellas

como sobre una fuente para beber con los ojos cerrados...

(Mientras Jaufre se habla así mismo de esa manera y se construye una amante imaginaria, su visitante, desconcertado, se retira de puntillas. Los compañeros también han desaparecido.)

JAUFRE *(a solas, rascando de vez en cuando su laúd)*:

Y sus labios son otro fresco hontanar
que sonrío y musita las palabras que reconfortan

y que se ofrece al amante sediento...

Y su corpiño...

¿Dime, amigo, cómo iba vestida?

(Al comprobar que el Peregrino ha salido, permanece en silencio un largo rato, durante el cual pasa de la exaltación a la melancolía. Luego reanuda su monólogo.)

¿Qué me has hecho, Peregrino?

Me has dejado entrever la fuente en la que nunca beberé.

La dama lejana nunca me pertenecerá, pero yo soy suyo, para siempre, y no conoceré ya a ninguna más.

¿Peregrino, qué me has hecho?

Me has dado el gusto de la fuente lejana
en la que jamás jamás
podré saciar mi sed.

Segundo acto

Un jardín en el recinto de la Ciudadela donde residen los condes de Trípoli.

Cemencia está en un promontorio. Intenta distinguir algo, a lo lejos, por el mar, y cuando el Peregrino pasa cerca de allí, le interpela.

[Acto II. Cuadro 3]

CLEMENCIA:

¡Decidme, buen hombre!

EL PEREGRINO *(que intentaba pasar inadvertido y que se vuelve lentamente hacia ella)*:

¿Me llamáis a mí, condesa?

CLEMENCIA:

Ese barco que acaba de atracar,
¿sabéis de dónde viene?

EL PEREGRINO:

Yo estaba en ese barco, noble dama,
y venía justamente a la Ciudadela
a desear larga vida al conde, vuestro hermano,
y también a vos misma.
Hemos embarcado en Marsella.

CLEMENCIA:

Y antes de Marsella, Peregrino,
¿de dónde venís?

EL PEREGRINO:

De Blaye, en Aquitania, un pequeño burgo,
no creo que lo conozcáis...

CLEMENCIA *(sin mirarlo)*:

¿Merece vuestra patria
que así la abandonéis?

¿Os mató de hambre?

¿Os humilló tal vez?

¿Os expulsó?

EL PEREGRINO:

Nada de eso, condesa.

En ella dejé a mis seres más queridos,
pero debía partir hacia ultramar
para ver con mis propios ojos
las rarezas que contiene Oriente,
Constantinopla, Babilonia, Antioquía,
océanos de arena,
ríos de brasas,
árboles que lloran lágrimas de incienso,
leones en las montañas de Anatolia
y las moradas de los Titanes.

(Una pausa.)

Y sobre todo

tenía que conocer Tierra Santa.

CLEMENCIA (*dirigiéndose a él, pero también al Cielo, y a sí misma*):

Tanta gente sueña con llegar hasta Oriente,
y yo sueño con irme.
Tenía cinco años cuando dejé Toulouse,
y después, nunca encontré consuelo.
Cada barco que atraca me recuerda mi propio exilio.
Cada barco que se aleja me produce la sensación de que fui abandonada.

EL PEREGRINO:

Sin embargo, Trípoli os pertenece, a vos y a vuestra noble familia. Y este país es ahora el vuestro.

Aquí están enterrados vuestros padres.

CLEMENCIA:

¿Qué este país es mío? Tal vez. Mas yo suya no soy.

Tengo los pies en los prados de aquí, pero mis pensamientos brincan en praderas lejanas.

Uno y otro soñamos con ultramar, pero el vuestro está aquí, Peregrino, y el mío, allá.

Mi ultramar particular está junto a Toulouse, donde resuenan siempre las voces de mi madre y mis risas de niña.

Recuerdo todavía haber corrido descalza por un camino de piedra persiguiendo a un gato.

El gato era joven, tal vez siga con vida y se acuerde de mí.

No, debe de estar muerto, o bien me habrá olvidado, como me han olvidado las piedras del camino.

Todavía me acuerdo de mi infancia, pero nada en el mundo de mi infancia se acuerda de mí.

El país en el que he nacido respira todavía en mí, mas para él estoy muerta.

¡Qué feliz sería si tan siquiera una tapia, o un árbol, me recordara!

EL PEREGRINO (*tras un largo silencio de duda*):

Un hombre piensa en vos.

CLEMENCIA (*que había hablado para sí misma, olvidando casi la presencia del Peregrino, y que vuelve lentamente a la realidad*):

¿Qué habéis dicho?

EL PEREGRINO:

A veces, un hombre piensa en vos.

CLEMENCIA:

¿Qué hombre?

EL PEREGRINO:

Un trovador.

CLEMENCIA:

¿Un trovador? ¿Cuál es su nombre?

EL PEREGRINO:

Lo llaman Jaufré Rudel. También es príncipe de Blaye.

CLEMENCIA (*fingiendo indiferencia*):

Jaufré... Rudel... Tal vez me viera antaño, cuando yo era una niña...

EL PEREGRINO:

No, nunca os ha visto... al parecer.

CLEMENCIA (*turbada*):

¿Cómo entonces podría conocerme?

EL PEREGRINO:

Un viajero le dijo un día que vos erais hermosa sin la arrogancia de la hermosura, noble sin la arrogancia de la nobleza, piadosa sin la arrogancia de la piedad.

Desde entonces, piensa en vos sin cesar... al parecer.

CLEMENCIA:

¿Y habla de mí en sus canciones?

EL PEREGRINO:

Ya no canta a ninguna otra dama.

CLEMENCIA:

¿Y... menciona mi nombre en sus canciones?

EL PEREGRINO:

No, pero quienes le escuchan saben que habla de vos.

CLEMENCIA (*desconcertada y de pronto irritada*):

¿De mí? ¿Pero con qué derecho habla de mí?

EL PEREGRINO:

Dios os dio a vos la hermosura, condesa, pero para los ojos de los demás.

CLEMENCIA:

¿Y qué dice ese trovador?

EL PEREGRINO:

Lo que dicen todos los poetas, que sois hermosa y que os ama.

CLEMENCIA (*irritada*):

¿Pero con qué derecho, Señor, con qué derecho?

[Acto II. Cuadro 4]

EL PEREGRINO:

Nada os obliga a amarle, condesa.
Pero no podéis impedir que él os ame de lejos.
Dice además en sus canciones
que sois una estrella lejana,
y que suspira por vos sin esperanza de ser correspondido.

CLEMENCIA:

¿Y qué más dice?

EL PEREGRINO:

No tengo buena memoria... Sin embargo, hay una canción que dice algo así:
«Jamás de amor yo gozaré
si no gozo de este amor de lejos,
pues más noble y mejor no tendré
en ningún lugar cerca o lejos,
Su valor es tan grande y tan cierto
que allá, en país sarraceno,
por ella quisiera estar cautivo».

CLEMENCIA (*con lágrimas en los ojos*):

¡Ay, Señor, y soy yo quien lo inspira!

EL PEREGRINO (*en el mismo tono*):

«Tengo a Nuestro Señor por verdadero.
Por El veré el amor de lejos;

pero por un bien que me reporta,
dos males trae, pues ella está muy lejos.

Ah, quisiera estar allí de peregrino
para que mi bastón y mi esclavina
fueran contemplados por tan hermosos ojos».

CLEMENCIA (*sigue fingiendo indiferencia, pero le traiciona el temblor de su voz*):

¿Recordáis otros versos?

EL PEREGRINO:

«Dice verdad quien me juzga ávido
y deseando el amor de lejos.
Porque ninguna dicha me gustaría tanto
como gozar de ese amor de lejos.

Pero lo que quiero me es negado
Así me ha dotado mi padrino:
amar yo pero no ser amado...».

Y dice muchas más cosas de las que ya no me acuerdo...

CLEMENCIA (*que querría mostrarse menos conmovida de lo que está*):

Si alguna vez veis a ese hombre, decidle... decidle...

EL PEREGRINO:

¿Qué le he de decir?

CLEMENCIA:

No, nada, no le digáis nada.

(Se da la vuelta y el Peregrino prefiere retirarse sin decir palabra. Una vez a solas, se pone a cantar unos versos, entre otros algunos de los que le ha recitado el Peregrino. Pero los canta en occitano.)

CLEMENCIA:

«Ja mais d'amor no.m gauzirai
Si no m gau d'est'amor de loing,
Que gensor ni meillor non sai
Vas nuilla part, ni pres ni loing...».

(El Peregrino, que se escondía detrás de una columna, la observa y escucha sin ella saberlo. Luego se aleja, mientras ella se recupera.)

CLEMENCIA:

Si este trovador me conociera, ¿cantaría con tanto fervor?

¿Me cantaría si pudiera sondear mi alma?

Hermosa sin la arrogancia de la hermosura, le han dicho...

¿Hermosa? ¡Pero mirando constantemente alrededor para comprobar que ninguna otra mujer es más hermosa!

¿Noble sin la arrogancia de la nobleza? ¡Pero ansío a la vez las tierras de Occidente y las tierras de Oriente, como si la Providencia estuviera en deuda conmigo!

¿Piadosa sin la arrogancia de la piedad? ¡Pero me pavoneo con mis mejores galas cuando voy a misa, y luego me arrodillo en la iglesia con el espíritu vacío!

Trovador, sólo soy hermosa
en el espejo de tus palabras.

Tercer acto

En el castillo de Blaye.

[Acto III. Cuadro 5]

JAUFRÉ:

Peregrino, Peregrino, antes de nada, dime, ¿la has visto?

EL PEREGRINO:

Sí, mi buen príncipe, la he visto.

JAUFRÉ:

¡Ah! Eres más afortunado que yo, estoy celoso de tus ojos, y ahora que te hablo de ella, la vuelves a ver, confíésalo.

EL PEREGRINO:

Sí, cuando me hablas de ella, vuelvo a verla.

JAUFRÉ:

Entonces, dime, ¿cómo es?

EL PEREGRINO:

Es como te la he descrito veinte veces ya, si no son cincuenta.

Jaufré, tal vez... tal vez deberías pensar en ella algo menos.

JAUFRÉ (*explotando*):

¿Menos?

EL PEREGRINO:

¡Sí, menos! Deberías soñar algo menos con esa dama lejana, y prestar más atención a tu feudo, a

las buenas gentes que te rodean. Ya no sales de tu castillo, ya sólo hablas a tu laúd. Todo el mundo te cree loco.

JAUFRÉ:

¿Y tú también lo crees, amigo?

EL PEREGRINO:

Cuando se le dice a un hombre «estás loco», es porque no se cree que lo esté. Si se piensa que está loco, se conforma uno con compadecerle a escondidas.

JAUFRÉ (*apaciguándose tan deprisa como se había exaltado*):

Sin embargo estoy bien loco, Peregrino, por Nuestro Señor que estoy loco.

Desde que me has hablado de ella no pienso en otra cosa.

De noche, cuando duermo, se me aparece ese rostro tan dulce, con ojos del color del mar, que me sonrío y me digo que es ella, cuando nunca la he visto.

Luego, por la mañana, me lamento en mi lecho por no haber sabido acariciarla ni retenerla.

¿No es eso locura, Peregrino?

¡Decir que allá, a lo lejos, no sospecha ella nada!

EL PEREGRINO (*que le ha observado hasta entonces con una mezcla de fascinación y compasión y que, tras una larga duda, decide por fin hablar*):

Jaufré, lo sabe.

(Un silencio, con todo el peso del destino, se abate sobre ambos y luego...)

JAUFRÉ:

¿Qué dices, Peregrino?

EL PEREGRINO:

He dicho: ella lo sabe.

JAUFRÉ:

¿Sabe el qué?

EL PEREGRINO:

Sabe todo lo que debía saber. Que eres poeta y que celebras su hermosura en tus canciones.

JAUFRÉ:

¿Cómo lo ha sabido?

EL PEREGRINO:

Ella me preguntó y yo le contesté.

JAUFRÉ:

¿Por qué? ¿Por qué lo hiciste?

EL PEREGRINO:

No podía mentirle. Puesto que todos saben el nombre de aquella a la que cantas, ¿con qué derecho habría de ocultárselo?

JAUFRE (bajo la impresión):

¡Lo sabe!

EL PEREGRINO:

Si la amas, debes decirle la verdad. Hice lo que tú habrías hecho en mi lugar...

JAUFRE:

¡Ella lo sabe!

EL PEREGRINO:

¡Lo habría sabido tarde o temprano, y de labios maliciosos!

JAUFRE (recuperándose poco a poco de la sorpresa):

¿Qué sabe en realidad? ¿Le has dicho mi nombre?

EL PEREGRINO:

Sí, ahora sabe tu nombre, y que eres príncipe y trovador.

JAUFRE:

¿Le has dicho que la amaba?

EL PEREGRINO:

¿Cómo habría podido no decírselo?

JAUFRE:

¡Desgraciado! ¿Y cómo se lo ha tomado?

EL PEREGRINO:

Al principio me pareció ofendida.

JAUFRE:

¿Ofendida?

(Él se ofende, a su vez.)

EL PEREGRINO:

Fue sólo la primera reacción, el pudor de una noble dama a la que un extraño canta sin ella saberlo. Pero, acto seguido, se mostró resignada.

JAUFRE:

¿Resignada?

(Parece igualmente ofendido.)

EL PEREGRINO:

Quiero decir que acabó por comprender que tu actitud era la de un hombre de honor, lánguido pero respetuoso. Incluso creo que se sintió halagada...

JAUFRE:

¿Halagada?

¿Ella que está arriba del todo, por encima de las cumbres, halagada?

Ofendida, resignada, halagada, ¡qué desafortunadas palabras tratándose de ella!

¡Ay, Peregrino, Peregrino, nunca hubieras debido traicionarme!

(El Peregrino se dispone a protestar otra vez, pero su amigo no le da ocasión.)

JAUFRE:

¿Le has recitado mis poemas?

EL PEREGRINO:

No tengo tan buena memoria, se los he canturreado más o menos...

JAUFRE (casi gritando de ira):

¡Más o menos! ¿Qué quieres decir con «más o menos»? Paso días y noches componiendo mis canciones, cada nota y cada rima deben pasar la prueba de fuego, me desnudo y me visto veinte veces, treinta veces, antes de encontrar la palabra justa que lleva toda la eternidad ahí, suspendida en el cielo, esperando su sitio. ¡Y tú, tú las has recitado «más o menos»? ¡Desdichado! ¡Desdichado! ¿Cómo puedes traicionarme así y fingir después que eres mi amigo?

EL PEREGRINO (despechado):

Tal vez sea mejor que me vaya.

JAUFRE (que siente remordimientos):

No, espera, ¡perdóname!

Todo lo que ocurre me ha alterado la sangre.

Perdóname, amigo mío, no te dejaré marchar enfadado.

Si hay un hombre en este bajo mundo que tenga derechos sobre mí, ése eres tú, Peregrino, amigo mío, el primero que me ha hablado de ella.

Pero lo que me cuentas me trastorna, porque ya no podré pensar en ella sin pensar que ella también me mira de lejos.

Me resultaba muy dulce contemplarla a placer sin que me viera.

Me resultaba muy fácil componer mis canciones, pues no las oía.

Ahora, ahora...

(Jaufre piensa durante un largo rato.)

Ahora, tendrá que oírlos de mis propios labios.

Sí, de los míos y no de los de ningún otro.

Si se sonroja oyendo mi canción, quiero verla sonrojarse.

Si se estremece, quiero verla estremecerse.

Si suspira, quiero oírla suspirar.

Ya no es tan lejana ahora, y puedes... incluso puedes susurrarme su nombre.

EL PEREGRINO:

Clemencia, se llama Clemencia.

JAUFRE:

¡Clemencia, Clemencia, como el cielo es clemente!

Clemencia, el mar clemente va a cerrarse ante mí para que pueda atravesarlo sin mojarme los pies hasta el país en donde respiras.

[Acto III. Cuadro 6]

En Trípoli, en la playa.

Cemencia se pasea. Está de espaldas a la Ciudadela y frente al mar. Algunas mujeres de Trípoli la siguen a distancia. Prosigue la canción de Jaufré que había empezado a cantar en occitano al final del segundo acto.

CLEMENCIA:

«Ben tenc lo Seignor per verai
Per q'ieu veirai l'amor de loing;
Mas per un ben que m'en eschai,
N'ai dos mals, car tant m'es de loing...
Ai! car me fos lai peleris
Si que mos fustz e mos tapis
Fos pelz sieus beis huoills remiratz!
Ver ditz qui m'appela lechai
Ni desiran d'amor de loing,
Car nuills autre jois tant no.m plai
Cum jauzimens d'amor de loing
Mas so q'eu vuoill m'es tant ahis
Q'enaissi.m fadet mos pairis
Q'ieu ames e non fos amatz!».

EL CORO DE MUJERES DE TRÍPOLI:

Mirad cómo está cayendo en las redes de ese trovador.

Canta sus canciones, se siente halagada.
¿Pero qué fruto puede traer el amor de lejos?
Ni buena compañía, ni dulce abrazo,
ni bodas, ni tierras, ni hijos.
¿Qué fruto puede traer el amor de lejos?

Va solamente a alejar de ella a quienes desean su mano.

El príncipe de Antioquía y el anciano conde de Edesa... *(susurrando)*

Incluso dicen que el hijo del basileo...

UNA VOZ DESDE LA MULTITUD:

A vosotras que la criticáis

¿qué os han aportado vuestros hombres tan cercanos?

Príncipes o sirvientes os convierten en sus sirvas.

Cuando están a vuestro lado, sufrís, y cuando se van seguís sufriendo...

CLEMENCIA:

Has dicho verdad, hija mía, mi amiga,

¡bendita seas! ¡Bendita seas! ¡seas!

EL CORO DE MUJERES DE TRÍPOLI:

Y vos, condesa, ¿no sufrís?

¿No sufrís por estar tan lejos de quien os ama?

¿Por no adivinar en su mirada si os sigue deseando?

¿Ni siquiera sufrís por no saber a qué se parece su mirada?

¿No sufrís por no poder jamás cerrar los ojos sintiendo sus brazos que os rodean y os atraen hasta su pecho?

¿No sufrís por no sentir nunca su aliento en vuestra piel?

CLEMENCIA *(como extrañada)*:

No, por Nuestro Señor, no sufro.

Tal vez un día sufra, pero, por la gracia de Dios, todavía no sufro.

Sus canciones son más que caricias y no sé si amaría al hombre como amo al poeta.

No sé si amaría su voz tanto como amo su música.

No, por Nuestro Señor, no sufro.

Sin duda sufriría si esperara a ese hombre y él no viniera.

Pero no le espero.

Sabiendo que, allá lejos, en mi patria, un hombre piensa en mí,

me siento de pronto cerca de las tierras de mi infancia.

Soy el ultramar del poeta y el poeta es mi ultramar.

Entre nuestras dos orillas viajan las palabras tiernas.

Entre nuestras dos vidas viaja una música...

No, por Nuestro Señor, no sufro.

No, por Nuestro Señor, no le espero.

No le espero...

Cuarto acto

[Acto IV. Cuadro 7]

*En el barco que lleva a Jaufré a Oriente.
Empieza a caer el día, pero todavía no hay oscuridad. El mar está de color añil. Está en calma.*

JAUFRÉ (*rebotante de vida*):

¿Me creerás, Peregrino?

Es la primera vez que pongo los pies en el agua.

Vivo desde siempre junto al mar,

veo a los marineros, a los peregrinos, a los mercaderes partir y regresar o no regresar.

He cantado con ellos, he escuchado sus historias,

pero es la primera vez que pongo los pies en el agua...

EL PEREGRINO (*tumbado*):

Para mí, es la décima travesía, o la duodécima.

Pero cada vez es la primera vez...

Al principio, siempre el mareo,
el cuerpo doblado, la boca amarga.

En esos momentos me prometo que nunca más volveré al mar.

Luego lentamente resucito,

me dejo invadir por la inmensidad del cielo y el olor de las olas,

y mi espíritu está ya en la otra orilla...

JAUFRÉ (*cada vez más exaltado*):

Nunca antes había tenido ganas de embarcarme.

Pero ahora al final del viaje está Trípoli.

Al final del viaje está Clemencia,

está mi segundo nacimiento.

El agua del bautismo será profunda y fría,
al final del viaje empezará mi vida.

EL PEREGRINO (*fatigado*):

Mientras tanto, tendrás que descansar un poco.

JAUFRÉ (*que sigue inquieto y se inclina sobre el agua*):

Peregrino, ¿sabes por qué el mar es azul?

EL PEREGRINO:

Porque es el espejo del cielo.

JAUFRÉ:

¿Y por qué es azul el cielo?

EL PEREGRINO:

¡Porque es el espejo del mar!

Pero deberías tumbarte como yo, Jaufré.

La travesía será larga...

[Acto IV. Cuadro 8]

(Jaufré acepta tumbarse a regañadientes. La noche es más negra, ahora, y el mar está cada vez más picado. En medio de la noche, sueña y se despierta sobresaltado.)

JAUFRÉ:

La he visto, Peregrino, ¡la he visto como te veo a ti!

EL PEREGRINO (*todavía cansado y soñoliento*):

Jaufré, tú no me ves y yo tampoco te veo.

¡Es una noche oscura y has soñado!

JAUFRÉ:

Estaba aquí, y su cuerpo y su rostro y su vestido blanco iluminaban la noche.

Cantaba una canción que he escrito para ella.

(El sueño se materializa en escena mientras Jaufré se lo cuenta al Peregrino. Se ve a Clemencia vestida de blanco avanzando hacia el mar mientras hace señas a Jaufré de que la siga, y se la oye cantar:

«Tu amor me ocupa por entero,
en la vigilia y cuando sueño,
pero es el sueño lo que prefiero
¡porque en sueños me perteneces!».

Y al recordar el sueño, también Jaufré canta, en occitano, la misma estrofa:

«D'aquest amor suy cossiros
Vellan e pueys somphan dormen,
Quar lai ay joy meravelhos,
Per qu'ieu la jau jauzitz jauzen...»)

JAUFRÉ:

Cuando la he mirado a los ojos me ha sonreído y me ha hecho señas de que la siga.

Luego se ha marchado, con andares de reina, el vestido arrastrándose tras ella, como la viste por primera vez en Trípoli, aquel domingo de Resurrección.

La he seguido, pero de pronto la he visto alejarse del barco y caminar sobre el mar como Nuestro Señor, sin hundirse.

Se ha vuelto hacia mí, ha abierto los brazos, pero no me he atrevido a avanzar hacia ella.

Me he quedado aferrado a la borda sin osar reunirme con ella y lloraba de vergüenza por mi cobardía.

Al despertarme tenía los ojos llenos de lágrimas y había desaparecido.

EL PEREGRINO:

Tranquilízate, Jaufré, sólo es un sueño engañoso.

No eres un cobarde, y has emprendido este viaje precisamente para reunirte con tu dama lejana.

JAUFRE:

Tengo miedo, Peregrino, tengo miedo.

Eres la voz de la razón, pero el miedo no escucha a la voz de la razón.

Tengo miedo de no encontrarla y tengo miedo de encontrarla.

Tengo miedo de desaparecer en el mar antes de haber llegado a Trípoli y tengo miedo de llegar a Trípoli.

Tengo miedo de morir, Peregrino, y tengo miedo de vivir, ¿comprendes?

[Acto IV. Cuadro 9]

(Amanece, pero el mar está cada vez más agitado. Jaufré está agarrado a la borda, lívido.)

JAUFRE (a sí mismo):

Debería ser el hombre más feliz del mundo, y soy el más desesperado...

(Una sacudida. Pierde el equilibrio y se endereza a duras penas. El coro de compañeros se ríe.)

LOS COMPAÑEROS, A CORO:

Hemos conocido guerreros intrépidos
que se lanzaban a la pelea y ofrecían sus cuerpos

a las espadas enemigas

pero que temblaban en el mar...

Hemos conocido a un rey poderoso

que con una sola mirada hacía temblar condes y caballeros

y que, a la cabeza de sus tropas,
podía atravesar desiertos, montañas,
pero que temblaba en el mar.

JAUFRE (oyéndoles no sin irritación y luego volviéndose hacia el Peregrino):

Si nuestros compañeros supieran por qué tiemblo

no cantarían eso.

El mar no es lo que me asusta...

(El Peregrino baja la cabeza y nada dice.)

JAUFRE:

¿Crees que se lo han dicho, Peregrino?

¿Crees que le han dicho que yo venía a Trípoli?

¿Crees que le han dicho que me hacía cruzado?

EL PEREGRINO:

Estas cosas se saben, sí.

Ignoro por qué boca, pero se saben, sí.

Yo, que recorro los mares y los reinos,

sé que cada vez que llevo una noticia a una ciudad

alguien antes que yo la ha llevado ya.

Algunos piensan que los secretos de los hombres

son susurrados al viento por los ángeles...

(Jaufré apenas le escucha. Ha vuelto a caer en la melancolía y prosigue con sus lamentos.)

JAUFRE:

Debería ser el hombre más feliz del mundo,
y soy el más desesperado...

Debería estar deseando alcanzar su ciudad de Trípoli

y me sorprende rogando al Cielo que ni el menor soplo de aire infle nuestras velas.

Si, en este momento, un genio saliera de las olas para decirme «¡Ordena, Jaufré, y tu deseo será cumplido!», no sabría qué desear.

¿Tengo ganas de ver a la mujer inmaculada, y de que ella me vea?

¿Tendré ganas de cantar el amor de lejos cuando mis ojos la contemplen de cerca y cuando aceche el menor batir de sus párpados, cada pliegue de sus labios, cada uno de sus suspiros?

Nunca debí embarcarme en esta travesía.

¡De lejos, el sol es luz del cielo pero de cerca es fuego del infierno!

¡Tendría que haberme dejado acunar largamente, largamente por su lejana luminosidad en lugar de venir a abrazarme!

Yo era Adán y la lejanía era mi paraíso terrestre.

¿Por qué tenía que caminar hacia el árbol?

¿Por qué tenía que tender la mano hacia el fruto?

¿Por qué tenía que acercarme a la estrella incandescente?

(El mar parece cada vez más agitado. El cielo está tormentoso. Jaufré vacila. El Peregrino le sostiene y le ayuda a tumbarse.)

Quinto acto

[Acto V. Cuadro 10]

El jardín de la Ciudadela, en Trípoli.

Cemencia escruta el horizonte marino. Y el coro de mujeres de Trípoli le cuenta la noticia que ella espera y teme a la vez.

EL CORO DE MUJERES DE TRÍPOLI *(más que un verdadero canto, un clamor bastante caótico, palabras desordenadas que surgen en medio de los ruidos del puerto y del mar):*

¡Condesa, mirad!

¡En el puerto, en el muelle, el barco!

¡Está aquí! ¡Está aquí!

¡ja! ¡ja! ¡ja!

¡Los peregrinos, los estandartes, el barco!

¡El trovador!

¡Allá abajo, condesa!

¡El trovador!

¡En el puerto, los cruzados, el barco!

¡Lmina! ¡Lmarkab!

¡ja! ¡ja! ¡ja!

¡El trovador!

¡Está aquí! ¡Está aquí!

CLEMENCIA *(tras acallar todo ese bullicio):*

Así que ha venido.

¡Insensato!

No ha querido seguir siendo la sombra lejana, la extraña historia que se propala, la voz poderosa que se imita.

No se ha conformado con ser poeta y trovador.

Ha venido,

el insensato.

(Se reanuda el clamor por un momento. Clemencia lo escucha un poco, luego lo acalla.)

Así que ha venido.

¡Insensato!

El loco de amor

se ha embarcado

para contemplarme tal como soy

y para que lo contemple en toda su dimensión de hombre.

Para que vea cómo se mueven sus labios cuando hablan de mí.

¿Debería mostrarme atenta, halagada, agradecida?

¿O bien reticente y fingir indiferencia?

¿Permanecer lejana, inaccesible?

¿O, por el contrario, mostrarme cercana?

¿Cómo se hubiera comportado la mujer de sus canciones,

la que él llama

su amor de lejos?

Así que ha venido.

¡Insensato!

(El clamor del coro se reanuda una vez más, brevemente, tapando las últimas palabras de la condesa. Mientras, el Peregrino llega, con un paso menos digno de lo que solía, y sin resuello.)

EL PEREGRINO:

Noble dama, os traigo una noticia,

Una noticia que os disgustará.

CLEMENCIA *(pensando que se dispone a anunciarle la llegada del trovador, se muestra algo remolona y amanerada):*

Peregrino, dejadme juzgar a mí lo que me disgusta o no me disgusta.

Puede ocurrir que vuestras buenas noticias me entristezcan

y que vuestras malas noticias me llenen de alegría.

También puede ocurrir que todas vuestras noticias me dejen indiferente.

¿Qué queréis anunciarme?

EL PEREGRINO:

Se trata de Jaufré, Jaufré Rudel.

CLEMENCIA (*con una voz que quiere ser firme pero que tiembla*):

¿El trovador?

La nueva que me traéis ya la conozco. Se ha hecho cruzado, me dicen, y su barco acaba de llegar al puerto de Trípoli. ¿Cuántos días se quedará?

EL PEREGRINO:

No se trata de eso, noble dama.

Quería decirle

que se muere.

CLEMENCIA:

¡Señor! ¡Oh Señor! ¡Señor! ¡Señor!

EL PEREGRINO:

Cayó enfermo en el mar y no se ha vuelto a despertar. Se escapa fuera de este mundo y sólo vos podéis retenerle todavía.

CLEMENCIA:

¿Dónde está?

EL PEREGRINO:

En unos momentos estará aquí.

CLEMENCIA (*algo tranquilizada y en guardia*):

Si puede subir hasta la Ciudadela es que no está tan mal como decís.

EL PEREGRINO:

Cuatro hombres lo suben en parihuelas.
Aquí llegan.

(Jaufré llega efectivamente llevado por cuatro compañeros suyos. Ha perdido el conocimiento, pero bajo la mirada de Clemencia vuelve en sí.)

[Acto V. Cuadro 11]

JAUFRÉ:

Sois vos, sois vos, sois vos.

Os habría reconocido entre todas las mujeres.

CLEMENCIA (*reclinándose un poco sobre él*):

¿Cómo os encontráis?

JAUFRÉ:

Feliz... (*¡Lo dice con tanto dolor!*)

Feliz como lo puede estar un hombre cuyo destino no os es indiferente.

CLEMENCIA (*haciendo un aparte con el Peregrino*):

¿Qué dice el médico árabe?

EL PEREGRINO:

Dice que vivirá como mucho hasta el alba.

CLEMENCIA:

¡Dios mío!

JAUFRÉ:

No habléis en voz baja, no ignoro nada sobre mi estado.

Los médicos pueden mentir para tranquilizar al moribundo,

pero los sobresaltos del corazón no mienten.

CLEMENCIA (*tomando su mano entre las suyas y queriendo mostrarse tranquilizadora*):

Es posible que Nuestro Señor todavía no os quiera arrancar de quienes os rodean.

JAUFRÉ:

¡No abusemos de la bondad del Cielo!

Le he pedido la gracia de que os pudiera ver antes de morir y os tengo ante mí.

La última imagen que guardaré del mundo será la de vuestro rostro y vuestros ojos que me abrazan.

La última voz que habré oído será la vuestra que intenta calmarme.

La última sensación de mi cuerpo de mortal es mi mano agotada que se adormece en el hueco de la vuestra.

¿Qué más pedir al Cielo? Ni aunque viviera todavía cien años ¿podría conocer una dicha más completa?

LOS COMPAÑEROS, A CORO:

Maldito sea el amor.

cuando nos hace despreciar la existencia.

Maldito sea el amor

cuando traiciona la vida y se hace aliado de la muerte.

JAUFRÉ (*que se levanta por la ira y vuelve a caer de inmediato agotado*):

No maldigáis el amor, compañeros,

él es quien nos da nuestras alegrías.

¿Por qué no tendría derecho a recuperarlas?

El amor nunca es indigno, nosotros somos a veces indignos del amor.

El amor nunca nos traiciona, nosotros somos los que traicionamos al amor.

CLEMENCIA:

Me habría gustado tanto ser poetisa para responderos con palabras tan hermosas como las vuestras.

JAUFRÉ:

Vos sois la hermosura y yo sólo soy el estanque donde la hermosura se contempla...

CLEMENCIA:

Hay una cosa que pensaba guardar mucho tiempo para mí,
pero si no os la digo hoy, temo no poder decírla jamás.

Vuestras canciones yo las recitaba por la noche, a solas, en mi habitación,
y lloraba de felicidad.

JAUFRÉ:

Si mis canciones eran hermosas es porque mi amor era puro, y porque el objeto de mi amor es tan hermoso

Pero sois mil veces más radiante y mil veces más dulce de lo que imaginaba. Si os hubiera podido contemplar, habría encontrado palabras mucho más hermosas y una música que traspasara el alma.

Y os habría amado mucho más.

CLEMENCIA:

Yo también, si nos hubiéramos conocido, os habría amado.

JAUFRÉ:

¿Tanto como yo os amo?

CLEMENCIA:

Tanto como vos me amáis.

JAUFRÉ:

Habríais dicho: ¿os amo, Jaufré?

CLEMENCIA:

Habría dicho: sí, os amo, Jaufré.

JAUFRÉ *(con la cabeza hacia atrás y la mirada hacia el cielo)*:

¡Señor, perdóname, tengo de nuevo ganas de vivir!

(Tiene una convulsión y Clemencia le toma en sus brazos.)

JAUFRÉ:

Señor, si pudiera quedarme así unos momentos, unos momentos más.

Si pudiera revivir un poco, sólo un poco.

Mi amor, que estaba lejos, está ahora cerca de mí, mi cuerpo está en sus brazos y respiro el más dulce de los aromas.

Si la muerte pudiera esperar fuera, en lugar de sacudirme así, impaciente.

EL PEREGRINO:

Pero si la muerte no estuviera tan cerca, Jaufré, la mujer que amas no estaría ahora a tu lado, abrazándote.

El aire que respiras no estaría impregnado de su aroma,
y ella no te habría dicho «te amo, Jaufré».

CLEMENCIA:

Te amo, Jaufré, y me gustaría tanto que vivieras...

JAUFRÉ:

Si el Cielo quisiera curarme,
¿me llevarías de la mano hasta tu habitación?

CLEMENCIA:

Si, Jaufré, si el Cielo en su bondad tuviera a bien curarte, te cogería de la mano para llevarte a mi habitación.

JAUFRÉ:

¿Y me tumbaría junto a ti?

CLEMENCIA:

Y te tumbarías junto a mí...

JAUFRÉ:

¿Y pondrías la cabeza en mi hombro?

CLEMENCIA:

Mi cabeza en tu hombro...

JAUFRÉ:

Tu rostro vuelto hacia el mío, tus labios junto a los míos...

CLEMENCIA:

Mis labios junto a los tuyos... *(Sus labios se rozan.)*

JAUFRÉ:

En este instante tengo todo lo que deseo. ¿Qué más se le puede pedir a la vida?

[Acto V. Cuadro 12]

(Su cuerpo se desmadeja y se derrumba. Deja de moverse. Clemencia permanece un momento pegada a él con la cabeza sobre su hombro. Luego se levanta para rezar.)

CLEMENCIA *(acompañada a veces por el coro reunido)*:

Espero todavía, Dios mío, todavía espero.

Las antiguas divinidades podían ser crueles, pero tú no, tú no, Dios mío.

Tú eres bondad y compasión, tú eres misericordia.

Espero todavía, Dios mío, todavía espero *(coro)*.

Este mortal no lleva en su corazón más que el amor más puro.

Ofrenda su vida a una desconocida lejana y se conforma con obtener a cambio una sonrisa.

Agradece al Cielo por lo que se le concede y no pide nada.

Si con un ser como él, no eres generoso, Señor, ¿con quién lo serás?

(Entretanto el Peregrino se inclina sobre Jaufré y descubre que ya no respira. Hace señas a Clemencia, que le interroga con la mirada, de que todo ha terminado. Ella entonces se inclina sobre su enamorado y se pone a acariciarlo como a un niño dormido. Poco a poco la tristeza cede lugar a la rabia, a la rebeldía. Se levanta y alza contra el Cielo su puño vindicativo.)

CLEMENCIA:

Había creído en ti, había esperado, Dios mío, que con un ser tan generoso te mostrarías aún más generoso.

Había creído en ti, había esperado, Dios mío, que con un ser tan amante te mostrarías aún más capaz de amor,

que nos concederías un instante, sólo un instante de verdadera felicidad,

sin sufrimiento, sin enfermedad, sin la muerte acechando

un breve momento de felicidad simple, ¿era demasiado?

EL CORO REUNIDO:

¡Calla, mujer, tu pasión te pierde!

¡Calla, mujer, silencio!

CLEMENCIA:

¿Por qué has querido castigarlo?

¿Por haberme llamado diosa?

¿Por haberse fingido cruzado, como si partiera a luchar contra los infieles, cuando es conmigo con quien venía a reunirse?

¿Es posible que estuvieras celoso de la frágil felicidad de los hombres?

EL CORO REUNIDO:

¡Calla, mujer, tu pasión te pierde!

¡Calla, mujer, silencio!

EL CORO DE MUJERES DE TRIPOLI:

¿Quieres atraer sobre nuestra ciudad la desgracia y la maldición?

¿Quieres que el mar se desate, que las olas salten por encima de las murallas para anegar nuestras casas y ahogar a nuestros hijos?

LOS COMPAÑEROS A CORO:

¿Quieres atraer sobre nosotros el castigo de Dios?

¿Para que Él nos abandone en alta mar en el apogeo de la tormenta?

¿Para que Él nos abandone en plena batalla cuando nuestros enemigos se lancen sobre nosotros?

EL CORO REUNIDO:

¡Calla, mujer, tu pasión te pierde!

¡Calla, mujer, silencio!

CLEMENCIA *(errando por el escenario dentro de su amplio vestido blanco como un velero baqueteado por el viento)*:

Jaufré creía venir hacia mí y ha encontrado la Muerte.

¿Será que mi hermosura es el cebo de la Muerte?

¡Ha creído ver en mí la Claridad y yo no era sino la guardiana de las Tinieblas!

¿Cómo podría volver a amar?

¿Ofrecer mi seno a la mirada de un amante?

EL PEREGRINO *(afectado por la suerte de su amigo, pero más contenido que Clemencia, también manifiesta su remordimiento. No es un diálogo, son dos monólogos paralelos, con los ojos vueltos al cielo)*:

Y a mí, Señor, ¿por qué me has escogido para esa tarea?

De una orilla a otra, de una confianza a otra, creía tejer los hilos blancos de un vestido de novia; ¡sin saberlo, tejía una mortaja!

(Se aleja como un ángel caído o se inmoviliza como una estatua de sal.)

CLEMENCIA:

Ya no merezco ser amada.

Ya no merezco ser cantada por ningún poeta, ni estrechada contra el pecho de un hombre, ni acariciada.

Mañana, después de las honras fúnebres, me pondré de luto.

Llevaré un vestido de tosca lana e iré a refugiarme en un convento,

de donde no saldré ni viva ni muerta.

Soy la viuda de un hombre que no me ha conocido,

y nunca hombre alguno tendrá un hueco en mi lecho.

(Como si ya estuviera en el convento, se arroja y se pone a rezar, primero en silencio, luego en voz alta, vuelta hacia el cuerpo inerte de su amante que aparece como un altar de forma que no se sabe demasiado si le reza a él o al Dios contra el que se había rebelado. Sobre todo porque las palabras que pronuncia son ambiguas.)

[Acto V. Cuadro 13]

CLEMENCIA:

Si te llamas Amor sólo a ti te adoro, Señor.

Si te llamas Bondad, sólo a ti te adoro.

Si te llamas Perdón, sólo a ti te adoro, Señor.

Si te llamas Pasión, sólo a ti te adoro.

Mi oración se eleva hacia ti, que estás ahora tan lejos de mí,

hacia ti que estás tan lejos.

¡Perdóname por haber dudado de tu amor!

¡Perdóname por haber dudado de ti!

Tú que diste tu vida por mí

perdóname por haber dudado de tu amor,

perdóname por haber permanecido tan lejana.

Ahora eres tú quien está lejos;

¿estás ahí todavía para escuchar mi oración?

Ahora eres tú quien está lejos,

ahora eres tú el amor de lejos.

Señor, Señor, tú eres el amor,

tú eres el amor de lejos...

(Telón)

Blaye

Índice de imágenes

Trípoli

Imagen de portada

Fotograma de *L'amour de loin*. Opera Nacional Finlandesa, Helsinki.

Imagen índice

Kaija Saariaho y Amin Maalouf durante el estreno de *L'amour de loin* en la MET de Nueva York.

2. Metodología

- [1] Mapa conceptual (elaboración propia).
- [2] Dick Higgins [Fluxus Chart], 1981. Tinta en papel, 45,7 x 58,4. En Chiappe p.22.
- [3] Freda Chapple, *Intermediality in Theatre and Performance*, p. 24.
- [4] Instrumento de análisis (elaboración propia).

4. La producción operística contemporánea

- [1] *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*. Création mondiale (première version) à l'église de San Lorenzo, Venise, 1984. Conception de l'espace sonore: Renzo Piano . En Opéra Monde, La quête d'un art total, dossier de presse, p. 17. Disponible en https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/issuu/dp_operamonde_web_2705.pdf (consultado el 26 de diciembre de 2021).
- [2] Dick Higgins [Fluxus Chart], 1981. Tinta en papel, 45,7 x 58,4. En Chiappe p.22
- [3] *Le Gran Macabre*, de György Ligeti. Teatro comunale di Bolonia, 1979, en Opéra Monde (Catalogue d'Exposition), Centre Pompidou-Metz, 2020, p. 66.
- [4] *Le Gran Macabre*, de György Ligeti. Disponible en <http://noticiasclave.net/es/noticia/la-fura-dels-baus-estrenara-le-grand-macabre-en-el-colo.html> (consultado el 26 de diciembre de 2021)
- [5] *Only the Sound remains*, de Kaija Saariaho, . Amsterdam, De Nationale Theatre, March 15, 2016. Disponible en <https://www.mezzo.tv/ressources/programs/10/1600x1000-68e905d-944-P10031660.jpeg> (consultado el 26 de diciembre de 2021)

6. Crónica de una ópera anunciada

- [1] *Tristán e Isolda*, de Richard Wagner en el Teatro Real. Escenografía cinematográfica de Bill Viola. Disponible en <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/10-otras-artes/8-tristan-e-isolda-en-el-teatro-real-wagner-y-bill-viola>. (consultado el 26 de diciembre de 2021).
- [2] *Saint François d'Assise*, de Olivier Messiaen. Staatstheater, Darmstadt. 11 de noviembre de 2018. Disponible en https://lh3.googleusercontent.com/proxy/tCTrw6_3gw1jdrUtmoJ-H4m7pxM-f1rdbfqOmLYf6fYFK1VYplH-tAEZ2iY4BYZvck_oqGxj_pZmz92BkoHjt1OutdJSiLkqxuCwpPQLMqb9uwq-vkUngcu3jHKo2iSBfh6OWlq4RMCXkVvaqfVLyLVVZ4ndpurfuYg (consultado el 26 de diciembre de 2021).

9. Corporalidad

- [1] Ópera *Turandot*. De Giacomo Puccini. Dirección escénica Robert Wilson. 30 de noviembre de 2018. Teatro Real. Madrid. España.
- [2] Fotogramas de *L'amour de loin*. (Nueva York)
- [3] Fotogramas de *L'amour de loin*. (Helsinki)
- [4] Fotogramas de *L'amour de loin*. (Nueva York)
- [5] Fotogramas de *L'amour de loin*. (Nueva York)
- [6] Fotogramas de *L'amour de loin*. (Helsinki)
- [7] Campo armónico de si bemol (eje tonal de toda la obra).
- [8]. Partitura de *L'amour de loin*. Tránsito del campo armónico.
- [9] Partitura de *L'amour de loin*, pp. 70-72. Progresión armónica del acto II (compases 1—23).
- [10] Acordes de los personajes de *L'amour de loin* (Battier & Nuono, 2006, p. 24).
- [11] Partitura de *L'amour de loin*, p. 51 (transcrito con Finale).
- [12] Partitura de *L'amour de loin*, p. 24 (transcrito con Finale).
- [13] Partitura de *L'amour de loin*, pp. 381—382 (transcrito con Finale).
- [14] Partitura de *L'amour de loin*, p. 80 (transcrito con Finale).
- [15] Partitura de *L'amour de loin*, p. 321 (transcrito con Finale).
- [16] Partitura de *L'amour de loin*, p. 322 (transcrito con Finale).
- [17] Partitura de *L'amour de loin*, p. 119 (transcrito con Finale).
- [18] Partitura de *L'amour de loin*, p. 121 (transcrito con Finale).
- [19] Partitura de *L'amour de loin*, p. 201 (transcrito con Finale).
- [20] Partitura de *L'amour de loin*, pp. 205-206 (transcrito con Finale).
- [21] Partitura de *L'amour de loin*, pp. 22-23 (transcrito con Finale).
- [22] Partitura de *L'amour de loin*, pp. 70-71 (transcrito con Finale).
- [23] Partitura de *L'amour de loin*, pp. 256-257.

[24] Imágenes propiedad del IRCAM.

[25] Partitura de *L'amour de loin*, p. 25.

10. Sonoridad:

- [1] Partitura de *L'amour de loin*, p. 35.
- [2] Partitura de *L'amour de loin*, p. 209.
- [3] Partitura de *L'amour de loin*, p. 140.
- [4] Partitura de *L'amour de loin*, p. 141.
- [5] Partitura de *L'amour de loin*, p. 10.
- [6] Partitura de *L'amour de loin*, p. 4.
- [7] Partitura de *L'amour de loin*, p. 11.
- [8] Partitura de *L'amour de loin*, p. 5.
- [9] Partitura de *L'amour de loin*, p. 9.
- [10] Partitura de *L'amour de loin*, p. 21.
- [11] Partitura de *L'amour de loin*, p. 27.
- [12] Partitura de *L'amour de loin*, p. 26.
- [13] Partitura de *L'amour de loin*, p. 36.
- [14] Partitura de *L'amour de loin*, p. 36.
- [15] Partitura de *L'amour de loin*, p. 69.
- [16] Partitura de *L'amour de loin*, p. 230.
- [17] Partitura de *L'amour de loin*, p. 236.
- [18] Partitura de *L'amour de loin*, p. 25.
- [19] Partitura de *L'amour de loin*, p. 60.
- [20] Partitura de *L'amour de loin*, p. 131.
- [21] Partitura de *L'amour de loin*, p. 387.
- [22] Partitura de *L'amour de loin*, p. 76.
- [23] Partitura de *L'amour de loin*, p. 264.
- [24] Partitura de *L'amour de loin*, p. 265.
- [25] Partitura de *L'amour de loin*, p. 418.
- [26] Partitura de *L'amour de loin*, p. 4.
- [27] Cuaderno de montaje. Lista de equipamiento. Performance Handbook *L'amour de loin*. Centre Pompidou 2001. (pp. 7-8).
- [28] Generación de filtros. En Battier & Nuono, 2006, p. 26.
- [29] Acorde de Jaufre Rudel. Extraído de los compases 88-89 del acto I.
- [30] Espacialización del sonido. En Battier & Nuono, 2006, p. 27.
- [31] Partitura de *L'amour de loin*, p. 20.
- [32] Partitura de *L'amour de loin*, p. 10.
- [33] Partitura de *L'amour de loin*, p. 64.

- [34] Partitura de *L'amour de loin*, p.65.
- [35] Partitura de *L'amour de loin*, p. 68.
- [36] Partitura de *L'amour de loin*, p. 69
- [37] Partitura de *L'amour de loin*, p. 8.
- [38] Partitura de *L'amour de loin*, p. 10.
- [39] Partitura de *L'amour de loin*, p. 61
- [40] Partitura de *L'amour de loin*, p. 302.
- [41] Partitura de *L'amour de loin*, p. 259 .
- [42] Partitura de *L'amour de loin*, p. 260
- [43] Partitura de *L'amour de loin*, p. 388.
- [44] Partitura de *L'amour de loin*, pp. 11-16.
- [45] *Le passage des frontières*, p. 101.
- [46] Partitura de *L'amour de loin*, p. 419.
- [47] Partitura de *L'amour de loin*, p. 1
- [48] *Le passage des frontières*, p. 104.
- [49] *Le passage des frontières*, p. 107.
- [50] *Le passage des frontières*, pp. 108-110.
- [51] *Le passage des frontières*, pp. 109.
- [52] *Le passage des frontières*, pp. 110.
- [53] Partitura de *L'amour de loin*, p. 379.
- [54] Partitura de *L'amour de loin*, p. 43.
- [55] Partitura de *L'amour de loin*, pp. 2-3.
- [56] Partitura de *L'amour de loin*, p. 238.
- [57] Partitura de *L'amour de loin*, p. 404.
- [58] Partitura de *L'amour de loin*, p. 83.
- [59] Partitura de *L'amour de loin*, p. 55.
- [60] Partitura de *L'amour de loin*, p. 202 (transcrito con Finale).
- [61] *Lancan li jorn son lonc en may*. Del archivo de la Biblioteca Nacional de Francia en París. Tomado de Ibos-Augé, A., 2018, p. 107 (transcrito con Finale).
- [62] Partitura de *L'amour de loin*, p. 17 (transcrito con Finale).
- [63] Partitura de *L'amour de loin*, p. 197.
- [64] Archivo de la Biblioteca Nacional de Francia en París. Tomado de Ibos-Augé, A., 2018, p. 91 (transcrito con Finale).
- [65] Partitura de *L'amour de loin*, p. 113 y 114 (transcrito con Finale).
- [66] Partitura de *L'amour de loin*, p. 202 (transcrito con Finale).
- [67] Archivo de la Biblioteca Nacional de Francia en París. Tomado de Ibos-Augé, A., 2018, p. 93 (transcrito con Finale).
- [68] Archivo de la Biblioteca Nacional de Francia en París. Tomado de Ibos-Augé,

- A., 2018, p. 93 (transcrito con Finale).
- [69] Archivo de la Biblioteca Nacional de Francia en París. Tomado de Ibos-Augé, A., 2018, p. 95 (transcrito con Finale).
- [70] Archivo de la Biblioteca Nacional de Francia en París. Tomado de Ibos-Augé, A., 2018, p. 93 (transcrito con Finale).
- [71] Partitura de *L'amour de loin*, p. 19.
- [72] Partitura de *L'amour de loin*, p. 20.
- [73] Archivo de la Biblioteca Nacional de Francia en París. Tomado de Ibos-Augé, A., 2018, p. 94 (transcrito con Finale).
- [74] Partitura de *L'amour de loin*, p. 99.
- [75] Partitura de *L'amour de loin*, p. 8.
- [76] Partitura de *L'amour de loin*, p. 366.
- [77] Partitura de *L'amour de loin*, p. 396.
- [78] Partitura de *L'amour de loin*, p. 426.
- [79] Partitura de *L'amour de loin*, p. 9.
- [80] Partitura de *L'amour de loin*, p. 46.
- [81] Partitura de *L'amour de loin*, p. 209.
- [82] Partitura de *L'amour de loin*, p. 297.
- [83] Partitura de *L'amour de loin*, p. 379.
- [84] Partitura de *L'amour de loin*, p. 113.
- [85] Partitura de *L'amour de loin*, p. 12.
- [86] Partitura de *L'amour de loin*, p. 15.

Blaye

Recursos audiovisuales y bibliografía

Tripoli

Recursos audiovisuales

- *L'amour de loin* en la Ópera Nacional Finlandesa, Helsinki (2004). Dirección escénica de Peter Sellars. Edición en DVD de Deutsche Grammophon. También disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aPgA3Y1BWF4> (consultado el 25 de diciembre de 2021).
- *L'amour de loin* en la Metropolitan Opera de New York (2016). Dirección escénica de Robert Lepage y su compañía escénica *Exmachina*. Escenografía de Michael Curry Scène Éthique. Disponible bajo suscripción en <https://www.metopera.org/>.
- *L'amour de loin* por la compañía Nacional de Ópera de México el 31 de marzo de 2019, con la puesta en escena de Mauricio García Lozano, escenografía de Jorge Ballina y la iluminación de Víctor Zapatero y Rafael Mendoza. Vestuario de Mario Marín.

Bibliografía

SAARIAHO, K., 2002. *L'amour de loin (Full Score)*. (libreto de Amin Maalouf). London. Chester Music.

* * *

ABUMALHAM, M., 2009. Amin Maalouf, un escritor de frontera. *Cuadernos de Filología Alemana*, Volumen Anejo I, pp. 17-24.

ADORNO, T., 2008. *Ensayo sobre Wagner*. Madrid: Akal.

AÍZPUN VÍLCHEZ, I., 2018. La teoría de la obra de arte total como categoría formal en el primer Romanticismo alemán. *Revista de Humanidades*, Enero-junio, 8(1), pp. 25-50.

AÍZPUN VÍLCHEZ, I., 2020. *Las geisha de Kioto como obra de arte total (Tesis doctoral)*. s.l.:Universidad Carlos III de Madrid.

ALBARRÁN, J., 2019. *Performance y arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

ANDERSON, D., 2015. *The conductor's Role in ElectroAcoustic orchestral music. Performance, practice, problems in Kaija Saariaho Verblendungen (1984)*. Los Ángeles : University of California.

ARREGUI, J., 2013. Escenología, Teatrología, Musicología. Observación sobre una relación académica entre la dependencia y la resistencia. *cuadernos de música Iberoamericana*, enero-diciembre, Volumen 25-26, pp. 275-293.

AUNER, J., 2017. *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid: Akal Musica.

BARRIÈRE, A., 2013. Théâtre musical, théâtre de la musique. La rencontre de Kaija Saariaho et Peter Sellars. *Tempus Perfectum*, Abril, Issue 11, pp. 25-31.

BARTHES, R., 2003. El Teatro de Baudelaire. En: *Roland Barthes, Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 53—61.

BATTIER, M. & NUONO, G., 2006. Electronics in Kaija Saariaho's Opera *L'amour de loin*. En: *The OM Composer's Book*. París: s.n., pp. 21-29.

- BENITO, I., 2014. *La mediatización de la Ópera como proceso de apertura a nuevos públicos. El caso de Don Giovanni de W.A. Mozart*. Barcelona: s.n.
- BERIO, L., 2019. *Un Recuerdo al Futuro*. Barcelona: Acantilado.
- BEYER, A., 2000. Kaija Saariaho: Colour, Timbre and Harmony. En: *The Voice of Music. Conversations with Composers of Our Time*. London: Ashgate Publishing, pp. 301-315.
- BLANNING, T., 2011. *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: El Acantilado.
- BOSSEUR, J.-Y., 2015. *Musique et Arts Plastiques. interactions aux XX^e et XXI^e siècles*. 3^a ed. s.l.:Minerve.
- BOURRIAUD, N., 2007. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BREYER, G., 2008. *La escena presente*. Buenos Aires: Ediciones infinito.
- BUENO MARTÍNEZ, G., 1954. La esencia del Teatro. *Ideas Estéticas*, abril, Issue 46, pp. 111-135.
- CARMONA FERNÁNDEZ, F., 2013. El amor de lejos de Jaufre Rudel y sus transformaciones medievales: mito, Vida, cuento y narración novelesca. *Monteagudo, 3^a Época*, Issue 18, pp. 41-56.
- CASTANET, P. A., 2001. Entrevista a kaija Saariaho. *Docenotas. pstrmodernidad, veinte años despues*, pp. 148-151.
- CHANG, L., 2012. *Dialogues, temps musical, temps social*. París: L'Harmattan.
- CHAPPLE, F., 2006. Digital Opera: intermediality, remediation and education. En: *Intermediality in Theatre and performance*. New York: Rodopi, pp. 81-100.
- CHIAPPE, M., 2016. Del texto al intermedio. Una crítica al textualismo exacerbado a partir de los objetos web.. *Luthor*, Issue 22, pp. 19-30.
- CUBILLO, R., 2013. La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, Issue 14, pp. 169-179.
- EGEA RUIZ, S., 2016. *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística. Elementos tecnicos que configuran a lo largo de la historia, el paradigma de especificidad de la tecnica actoral en la ópera frente a la tecnica actoral en arte dramático.(Tesis doctoral), Universitat Autònoma de Barcelona*.
- EMMERSON, S., 1994. Live vs real-time. *Contemporary Music Review*, 10(2), pp. 95-101.
- EVERETT, Y. U., 2015. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun*. s.l.:Indiana University Press.
- FÉRAL, J., 2016. Por una poética de la performatividad:El teatro Performativo. *Investigación Teatral*, Abril.11(17).
- FERNÁNDEZ GUERRA, J., 2009. *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*. Madrid: Gloria Collado Guevara-Docenotas.
- FERRADA-SULLIVAN, J., 2019. Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau Ponty. *Cinta de Moebio. Revista de epistemología de Ciencias Sociales*, Septiembre. Issue 65.

- FISCHER LICHTÉ, E., 2015. La teatrología como ciencia del hecho escénico. Investigación teatral. *Revista de artes escénicas y performatividad*, 4 (7-8).
- FISCHER-LICHTE, E., 1999. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/libros.
- FISCHER-LICHTE, E., 2017. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- FISHER, G. & LOCHLEAD, J., 2002. Analyzing from the Body. Theory and practice.. *Perspectives of New Music*, Volumen 27, pp. 37-67.
- FOSTER, H. (a., 2006. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
- FOURREAU, É. & SERGE, S., 2016. "Nous devons mener une bataille pour gagner les esprits et les coeurs des immigrés". *Entretien avec Amin Maalouf*. [En línea] [Último acceso: 23 Julio 2020].
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L., 2012. *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de gato.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., 1988. *Crónica de una muerte anunciada*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GIL GONZÁLEZ, A. J. & Pedro Javier, P., 2018. Intermedialidad. Modelo para armar. *Adaptación 2.0 Estudios comparados sobre intermedialidad*, pp. 1-32.
- GODOY, R. I., 2010. Images of sonic Objects. *Organised Sound*, 15(1), pp. 54-62.
- GOLDFORD, L., 2013. *Traversée: timbral processes in Kaija Saariaho's L'Amour de Loin*. [En línea] Available at: <https://louisgoldford.files.wordpress.com/2015/01/goldford-saariaho-timbral-hierarchies.pdf> [Último acceso: 06 08 2019].
- GOLDFORD, L., 2013. *Traversée:Timbral Processes in kaija Saariaho's L'amour de loin*. [En línea] . Available at: <https://louisgoldford.files.wordpress.com/2015/01/goldford-saariaho-timbral-hierarchies.pdf>
- GUBERN, R., 1987. *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gilli, S.A..
- GUTIÉRREZ, F., 2011. Esencia y función de la "obra de arte total" en Richard Wagner. *Wagneriana castellana*, Issue 78.
- HAUTSALO, L., 2008. *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka* (Tesis doctoral). Helsinki: Universidad de Helsinki .
- HAUTSALO, L., 2011. Whispers from the Past: Musical Topics inSaariaho's Operas. En: T. Howell, J. Hargreaves & M. Rofe, edits. *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogued*. Nueva York: Ashgate Publishing Ltd., pp. 107-129.
- HAUTSALO, L., 2012. «Rakkaus Kaija Saariahon oopperoissa». En: *Aisti, uni, Rakkaus. Kaksitoista katsetta Kaija Saariahoon*. Helsinki: Lurra Editions, pp. 221-250.
- HIGGINS, D., 1996. *Synesthesia and Intersenses: Intermedia*. [En línea]. Available at: <https://soundartarchive.net/articles/Higgins-1965-Synaesthesia%20and%20Intersenses-Intermedia.pdf>. [Último acceso: 22 04 2019].

- Hisour, S.F.. *Música Posmoderna*. [En línea] . Available at: <https://www.hisour.com/es/postmodern-music-34489/> .[Último acceso: 10 07 2019].
- HITA, A. de., 1982. *Libro de Buen Amor*. Madrid: Castalia (colección Odres Nuevos).
- HOWELL, T., HARGREAVES, J. & Rofe, M. (., 2011. *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues*. Nueva York: Ashgate Publishing, Ltd..
- HUTCHINSON, M., 2012. *Redefining Coherence. Interaction and experience in New Music (1985-1995)*. s.l.:s.n.
- IBOS-AUGÉ, A., 2018. *Revisiting troubadours and others: "L'amour de loin", from Jaufré Rudel to kaija Saariaho*. s.l.:IREMUS. institut de recherche en musicologie.
- ILIESCU, M., 2003. Kaija Saariaho, L'amour de loin: un approche lyrique postmoderne. *Analyse Musicale*, Issue 46, pp. 33-43.
- ILIESCU, M., 2003b. Doce maneras de abordar la ópera en los albores del siglo XXI. *Doce notas preliminares*, diciembre, Volumen 12, pp. 81-95.
- JAMESON, F., 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- JANSON, H., 1991. *Historia general del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- KERN, F., 2016. *An exploration of compositional technique in the Operas of Kaija Saariaho and Christian Jost*. New York: New York University.
- KOTNIK, V., 2013. The Adaptability of opera: When Different Social Agents Come to Common Ground Author(s). *International Review of the Aesthetics and Sociology Music*, diciembre, 44(2), pp. 3003-342.
- KOWZAN, T., 1997. *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros S. L..
- KRAMER, J., 2002. Te Nature and Origins of Musical Postmodernism. En: *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York: Routledge, pp. 13-26.
- KRAMER, J., 2016. *Postmodern Music, Postmodern Listening*. New York: Bloomsbury Publishing.
- LAMBRIGHT, S., 2008. *A portfolio of four composition and L'Amour de Join and the vocal works of Kaija Saariaho*. (Tesis doctoral). Cornell University.
- LEHMANN, H., 2017. *La Révolution digitale dans la musique*. Paris: Edit. ALLIA.
- LEPAGE, R., s.f. *Ex Machina*. [En línea] . Available at: <https://exmachina.ca/>
- LLINARES, J. B., 2007. Introducción. En: *Richard Wagner. La obra de arte del futuro (1849)*. Valencia: Universitat de València, pp. 9-26.
- LORENTE BILBAO, J. L., MARTÍNEZ, R. d. D. & VÁZQUEZ JIMÉNEZ, L., 2012. *Puesta en escena, comunicación e intermedialidad. Estrategias de la mirada en las prácticas escénicas contemporáneas..* s.l., Universidad de la Laguna.
- LOTMAN, Y. M., 1982. *Estructura del texto artístico*. España: Ediciones Istmo.
- LYOTARD, J. F., 1987. *La condición Postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

- MAALOUF, A., 1999. *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza Editorial.
- MAALOUF, A., 2002. *El amor de lejos*. Madrid: Alianza Editorial.
- MANOVICH, L., 2013. *El software toma el mando*. Cataluña: UOC. Universidad de Cataluña.
- MAO-TAKACS, C., 2013b. L'aile de l'ombre, conversation avec Kaija Saariaho, Entretien avec Kaija Saariaho, réalisé par Clément Mao-Takacs, n° 11, abril, (7-14). *Tempus perfectum*, Abril, Volumen 11, pp. 33-40.
- MAO-TAKACS, C., 2013b. L'amour de loin ou la traversée des apparences. *Tempus Perfectum*, Abril, Issue 11, pp. 33-40.
- MAO-TAKACS, C., 2013. L'aile de l'ombre, conversation avec Kaija Saariaho. *Tempus perfectum*, Abril.pp. 7-14.
- MARINIELLO, S., 2000. Presentation. *CINEMAS-Revue d'études cinématographiques*, 10(2-3), pp. 7-11.
- MERLEAU-PONTY, M., 1996. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Seix Barral.
- MOINDROT, I., 2019. Sur la théâtralité de la mise en scène d'opéra. En: *Opéra Monde*. París: Pompidou-Metz, pp. 24-29.
- MOISALA, P., 2009. *Kaija Saariaho*. University of Illinois.
- PARDO SALGADO, C., 2001. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- PAVIS, P., 2000. *El análisis de los espectáculos, teatro, danza, mimo, cine*. Barcelona: Paidós comunicación 121.
- POUSSET, D., 2000. The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie - Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rapresentativo. *Contemporary Music Review*, Volumen 19, pp. 67-110.
- PRICKETT, A. L., 2017. *Path to the MET: The Merger of Conventional and Unconventional Musical Devices in L'amour de loin (Tesis doctoral)*. Tuscaloosa, : University of Alabama.
- QUARANTA, D., 2010. La perspectiva postmedia. En: *Media, New Media, Postmedia*. Milán: Postmedia Srl..
- REBENTISCH, J., 2018. *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- REEDER, M., 2019. "The Mirror of Your Words". Desire and Identity in Saariaho's and Maalouf's *L'amour de loin*. *Re-Search*, April, Volumen 6, pp. 45-49.
- REGNIER, J., 2019. *Aesthetics and poietics of sound material, form and (absent) body in electronic music: conceptual tools for the computer musician and their applications*. San Diego: s.n.
- REYNOLDS, B., 2017. *Intermedial Theater: Performance Philosophy Transversal Poetics and the Future of Affect*. s.l.:Springer.
- RIQUER, M., 1992. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel.

- ROSS, A., 2009. *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.
- ROUSSEL, S. G., 2020. *Opéra Monde. La quête d'un art total*. Paris: Centre Pompidou-Metz.
- SAARIAHO, K., 2013. *Le passage des frontières: Écrits sur la musique..* Paris: Editions MF.
- SAARIAHO, K., 2013. Timbre et Harmonie 1987. En: *le passage des Frontières. Écrits sur la Musique..* parís: Répercussions, pp. 84-135.
- SAARIAHO, K. & MCADAMS, S., 2013. Qualités et fonctions du Timbre Musical (1985). En: *Le passage des Frontières. Écrits sur la musique*. Paris: Editions MF, pp. 56-84.
- SADYKHZADE, G., 2006. *Entrevista a Kaija Saariaho. "The main thing in the artist is his personality, not his gender."* [En línea] Available at: http://www.peoples.ru/art/music/composer/kaiya_saariaho [Último acceso: 2 Agosto 2021].
- SALONEN, P. & SELLARS, P., 2012. Keskutelu ja monologi. En: P. Hako, ed. *Aisti, Uni, Rakkaus. Kaksotoista katsetta Kaija Saariahoon*. Helsinki: Lurra Editions, pp. 153-158.
- SÁNCHEZ MONTES, M. J., 2001. *La transformación de la textualidad en la escena contemporánea: Teorías fundacionales del cuerpo como signo*(Tesis doctoral). Universidad de Granada.
- SÁNCHEZ SANZ, J., 2016. Una nueva ópera. *methaodos. revista de ciencias sociales*, Vol. 4, núm. 1, pp. 135-147.
- SHELLING, F., 2006. *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- SERVICE, T., 2011. Meet the Composer. Kaija Saariaho in conversation with Tom Service. En: T. Howell & J. a. R. M. Hargreaves, edits. *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues*. Nueva York: Ashgate Publishing.
- SIEGEL, K., 2014. *Timbral Transformations in Kaija Saariaho's from the grammar of Dreams*. New York: s.n.
- SIVUOJA-GUNARATNAM, A., 2003. Desire and distance in kaija Saariaho's Lohn. *Organised Sound*, Volumen 1, pp. 71-84.
- SORIANO, M. V., 2017. *El texto dramático-lírico y su representación: Aportaciones escénicas a la ópera durante los siglos xx y xxi*. España: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- STAROBINSKI, J., 2007. *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera*. Madrid: Akal.
- SUBIRATS, E., 1989. *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos.
- THIES LEHMANN, H., 2013. *El teatro postdramático*. Murcia: CENDEAC.
- TIKKANEN, M., 1989. *La historia de amor del siglo*. Madrid: Hiperion.
- TRAPERO LLOBERA, P., 1995. *Bases para un análisis del espectáculo (teoría y práctica)*. Islas Baleares: Universitat de les Illes Balears.

- WAGNER, M., 2006. Of other bodies: The intermedial gaze in theatre. En: *Intermediality in Theatre and Performance*. New York: Rodopi, pp. 125-136.
- WAHL, A., 2017. *Timbral Intention: Examining the Contemporary Performance Practice and Techniques of Kaija Saariaho's Vocal Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University.
- ŽIŽEK, S., 2011. *La música de Eros. Ópera, mito y sexualidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ZORITA AGUIRRE, I., 2010. *Teatro contemporáneo y medios audiovisuales. Primer acercamiento teórico*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Filología Catalana.
- ZORITA AGUIRRE, I., 2015. *La experiencia perceptiva en la performance intermedial* (Tesis doctoral): Universitat Autònoma de Barcelona.