



Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte
ISSN: 1579-7414
Universidade de Santiago de Compostela

Fernández García, Rosa María
A AMNESIA DE CLÍO, UNA ÓPERA GALLEGA EN EL PARADIGMA CONTEMPORÁNEO
Quintana: revista do Departamento de Historia da
Arte, núm. 20, 2021, Enero-Diciembre, pp. 1-24
Universidade de Santiago de Compostela

DOI: <https://doi.org/10.15304/quintana.20.7446>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65375281013>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

A AMNESIA DE CLÍO, UNA ÓPERA GALLEGA EN EL PARADIGMA CONTEMPORÁNEO

A AMNESIA DE CLÍO, A GALICIAN OPERA IN THE CONTEMPORARY PARADIGM

Rosa María Fernández García 

Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi, España
espazosonoro@gmail.com

Recibido: 28/01/2021; Aceptado: 16/04/2021

Resumen

Recién iniciado el siglo XXI, pocas artes plantean tantas preguntas a lo que significa el arte actual como la ópera, que despliega con toda su fuerza interrogativa aspectos tales como la apertura a la verdad de la obra de arte y el lugar del canon artístico en la obra actual. Este artículo se plantea el lugar que ocupa la ópera *A amnesia de Clío* del compositor Fernando Buide en el paradigma artístico contemporáneo, a partir de un análisis contextual respecto a otras óperas del siglo XXI y desde una perspectiva hermenéutica que permita su valoración a partir de sus aportaciones a la experiencia estética contemporánea.

Palabras clave: ópera; contemporánea; paradigma; canon; hermenéutica; Buide.

Abstract

In recent times, few art forms pose as many questions to the formulation of art as Contemporary Opera. This text asks itself about some founding aspects such as the openness to the artwork's truth and rethinking the Canon in the artwork. This article considers *A Amnesia de Clío's* place in the contemporary artistic paradigm through a contextual analysis of other twenty-first century operas and from a hermeneutic point of view that allows its contributions to the contemporary aesthetic experience to be analysed.

Keywords: Opera; contemporary; paradigm; canon; Hermeneutic; Buide.

CUESTIONES PRELIMINARES

Recién iniciado el siglo XXI, pocas artes plantean tantas preguntas a la formulación de un pensamiento estético como la creación musical actual, y especialmente la ópera, en la que se da cita un ecosistema de acciones culturales que, a la luz de la Hermenéutica, se abren a la verdad en diferentes posibilidades; como Gadamer manifestó, la obra de arte tiene una base antropológica que, creemos, en la ópera contemporánea se despliega con toda su fuerza especulativa ya que en ella se concitan nuevas integraciones de la experiencia artística.

¿A qué nos referimos con el término “paradigma” en la ópera contemporánea? en primer lugar, resulta más definitorio aclarar a qué no hace referencia; no hace referencia a una forma unívoca de entender la composición, ni al arte del canon o el anticanon; no se refiere tampoco a una tipología universalizante, ni a un campo formal dominante (la forma “ópera” o la forma “aria” fijadas como convención histórica). Después de que Adorno preconizara su desaparición, y otros compositores así lo refrendaran tras la segunda guerra mundial¹ y en los años posteriores², lo cierto es que por diversas razones³, la ópera ha llegado al siglo XXI en plena vigencia.

La música escénica ha ampliado sus procedimientos y su forma de entender la composición, al tiempo que se han generado nuevas preguntas y nuevos lenguajes en todas las tipologías formales. La ópera de Fernando Buide, *A amnesia de Clío*, se enmarca en el conjunto de obras que en el siglo XXI han ensanchado las posibilidades de la *regia* y han cuestionado el papel tradicional del libreto, y lo han hecho en todas las categorías del género, ya sea *literaturoper* (*El público*, ópera de Mauricio Sotelo basada en *El público* de Federico García Lorca, estrenada en el Teatro Real de Madrid en 2015), ópera experimental (*Three tales*, vídeo ópera documental electrónica de Steve Reich, estrenada en el Festival de Viena en 2002), óperas que combinan orquesta convencional y medios electrónicos (*L'amour de loin*, de Kaija Saariaho, con libreto de Amin Maalouf, estrenada en el Festival de Salzburgo en 2000), óperas ligadas a la tonalidad o a sus procedimientos funcionales (*The Perfect American*, sobre Walt Disney de Philip Glass, estrenada en el Teatro Real de Madrid en 2013), ópera de fusión (*The first Emperor*, del compositor chino-norteamericano Tan Dun, estrenada en el MET de Nueva York en 2006), ópera política (*Fallujah*, de Tobin Stokes, primera ópera sobre la guerra de Irak estrenada en la Opera de Long Beach en 2016), ópera feminista (*Marea Roja*, de Diana Syrse, sobre el feminicidio en Ciudad Juárez, estrenada en el Centro Nacional de las Artes de México en 2016) y ópera de denuncia social (*Woman at point zero*, compuesta por Bushra El Turk sobre una condenada a muerte por adulterio en Egipto, programada en abril de 2021 en el Concertgebouw de Amsterdam y finalmente pospuesta).

A amnesia de Clío comparte elementos con algunas de estas categorías citadas, ya que no obedecen a criterios de clasificación excluyentes. Sin embargo creemos que se enmarca con mayor adecuación a lo que hemos denominado *ópera de pensamiento*, en la línea del *thinkspiel*⁴, en la que la abstracción de lo narrado se plantea en igualdad de condiciones que la narratividad lineal; en *A amnesia de Clío* se concitan hechos históricos y hechos inventados, ucronía e historicidad, distopía y posibilidad. Dos líneas discursivas penetran en toda la ópera dándole cuerpo: el lugar de la historia en el tiempo pasado, presente y futuro y la retroactividad consoladora de Clío contra las injusticias acometidas por y desde la Historia. *A amnesia* se constituye no sólo en reflexión artística -algo connatural a cualquier experiencia estética-, sino en una reflexión dentro de la reflexión, en un pensamiento *ad extra* sobre la Historia -que se da en el objeto artístico- y que a su vez genera un pensamiento *ad intra* sobre la obra de arte -que se da en el sujeto- entendido esto a la manera de Jauss, no como una vuelta al Idealismo kantiano o al planteamiento fenomenológico que separa al sujeto y al objeto, ni a una dialéctica entre el objeto y el sujeto, una vez que Heidegger, y sobre todo Gadamer han facilitado ese encuentro, esa fusión de horizontes que posibilita el círculo hermenéutico.

EL PARADIGMA DE LA ÓPERA CONTEMPORÁNEA DESDE EL PENSAMIENTO ESTÉTICO

A amnesia de Clío interpela al hombre contemporáneo a partir de sus propias condiciones de exigencia, siendo una de ellas ya la nomenclatura general, en la que se hace urgente replantear el término “hombre contemporáneo” referido a una ópera que se rebela contra el papel marginal que han ocupado las mujeres a lo largo de la Historia. En efecto, la ópera, como ocurre con cualquier obra de arte de la contemporaneidad se carga de los problemas actuales que son constitutivos del hombre (*ergo* de la mujer) de hoy en día y por ello, *A amnesia de Clío*, con su cuestionamiento sobre el ocultamiento de las mujeres y sobre el papel de la política y de la guerra en la historia común de la humanidad, entra de lleno en las exigencias contemporáneas que dejan atrás las temáticas y los intereses de épocas previas, en las que la vindicación del amor y del deber se constituyeron como fuentes principales de la ópera.

La obra de Fernando Buide se interroga y nos interroga a partir de la concepción problematizada de qué es la “ópera contemporánea”, normalmente considerada como si se tratara de un conjunto más o menos uniforme de creaciones, como un ecosistema cuyas características comunes fueran más definitorias que las específicas de cada creación. A menudo se escribe de ópera contemporánea como si fuera un marco epistemológico que despliega características similares, como ocurre cuando se analiza la ópera barroca, la ópera clásica o la verista. Desde el fin de la modernidad y la caída de los lenguajes formales convencionales (en cuanto que conocidos por compositores y público), las características de época saltan por los aires, los estilos se fragmentan y la búsqueda de lo nuevo individual se convierte en la clave con la que afrontar la composición musical. La ópera individualiza también la forma de entender las distintas poéticas compositivas, con lo que *entender* hoy un drama escénico implica necesariamente reflexionarlo ontológicamente, y desde nuestro punto de vista, hacer efectiva esa reflexión desde un planteamiento hermenéutico, que hable de la apertura de la partitura a la verdad del ser y de la obra en el sentido que le da Albrecht Wellmer: *el arte nos vincula con el mundo que el arte abre*⁵ y la apertura, el interrogante está en el plano originario de esta primera ópera de Buide.

Fernando Buide del Real (Santiago de Compostela, 1980) estudió órgano y piano en su ciudad natal y composición en Oviedo. Amplió su formación musical en Yale, donde se doctoró, completando estudios en la Universidad Carnegie Melon de Pittsburgh, en Pensilvania; fue residente de la Real Academia de España en Roma, donde estrenó bajo su dirección la obra vocal *Electra*, en 2012, antecedente lejano de su primera ópera. Es uno de los compositores gallegos más premiados y sin duda, el de mayor proyección nacional e internacional de su generación. La obra fue estrenada el 20 de noviembre de 2019 en el Auditorio de Galicia, con la Orquesta Real Filharmonía bajo la dirección de Paul Daniel, un director cuya trayectoria en la dirección operística es realmente notable; son especialmente reseñables sus versiones de *Salomé* de Strauss o del *Rey Roger* de Szymanowski, representada en el Teatro Real en 2011 en la polémica versión basada en *Las Bacantes* de Eurípides del *régisseur* Krzysztof Warlikowski, con quien también realizó en 2016 la que se puede calificar de memorable versión de *Lulú* de Alban Berg, con Barbara Hannigan como Lulú, Warlikowski como director de escena y la orquesta Sinfónica de la Opéra de la Monnaie en el foso.

Buide concibió su primer trabajo operístico como una reflexión escénica y musical que, a lo largo de 95 minutos, se centra en la Historia, la distopía y el papel de la política en una reinención de

posibilidades abiertas en las que Clío, la musa de la Historia, se va a ir encontrando con algunos personajes clave de la política occidental más reciente hasta que cumplida su misión como ángel justiciero-exterminador, desaparece y se transfigura. De este modo, la ópera termina en paralelo con el fin de la Historia⁶. *A amnesia de Clío* es una obra simbólica originada a partir de pequeños acontecimientos concretos situados en una realidad física, el *mundo-lugar* (el despacho de la Casa Blanca, el Museo del Prado, la Sala de subastas neoyorkina, etc.) y el mundo hipotético, el *no-lugar*⁷ (que es el hogar de Clío). La dimensión simbólica, tanto en su sentido referencial como de transferencia de significación, atraviesa y ocupa a todos los elementos que se concitan en esta obra, como se irá viendo a lo largo del artículo: la iluminación, el movimiento, el color y sus usos expresivos, la acción, el texto y por supuesto, el canto. Es precisamente esta dimensión simbólica que se despliega en *A Amnesia de Clío* la que la confronta en el paradigma contemporáneo de pensamiento estético hermenéutico. En lo simbólico residen las posibilidades de credibilidad de la obra en sus aspectos de significación; así, la Historia transmutada en personaje, la Mujer/Musa como símbolo del devenir histórico y la posibilidad retroactiva de la Historia llevan a la ópera a un marco de acción diferente al de la narratividad lineal basada en hechos o acontecimientos; la desplazan a un lugar referencial en el que a través de la música, tiene cabida la pregunta unamuniana sobre la tradición de eternidad⁸.

Para conseguir llevar a término este planteamiento, Buide le dio una importancia capital a que todas las dimensiones de la ópera se trabajaran conjuntamente: (la escena, la coreografía, el canto, la dramaturgia, el vestuario, la iluminación, etc.) Esta concepción coral de la obra incluyó al escritor del libreto, Fernando Epelde, la directora escénica, Marta Pazos, y a todos los equipos integrantes de la producción (coreografía, escenografía, y vestuario)⁹ lo que ayudó a darle desde el principio una forma “multiforme”, a buscar la belleza en el sentido adorniano, de multiplicidad de formas en la unidad global, buscada por todos y redimensionada a partir del planteamiento común y no sólo musical. Por ello la partitura se fue transformando, depurándose algunos elementos musicales y ensanchando otros momentos no previstos, en una idea de no ofrecer algo ya visto, ya oído. *A amnesia de Clío* no viene a sumarse a lo acontecido sin más; sin rebelarse contra la tradición, supone un paso natural, en la integración de música, texto y escena al tiempo de hoy.

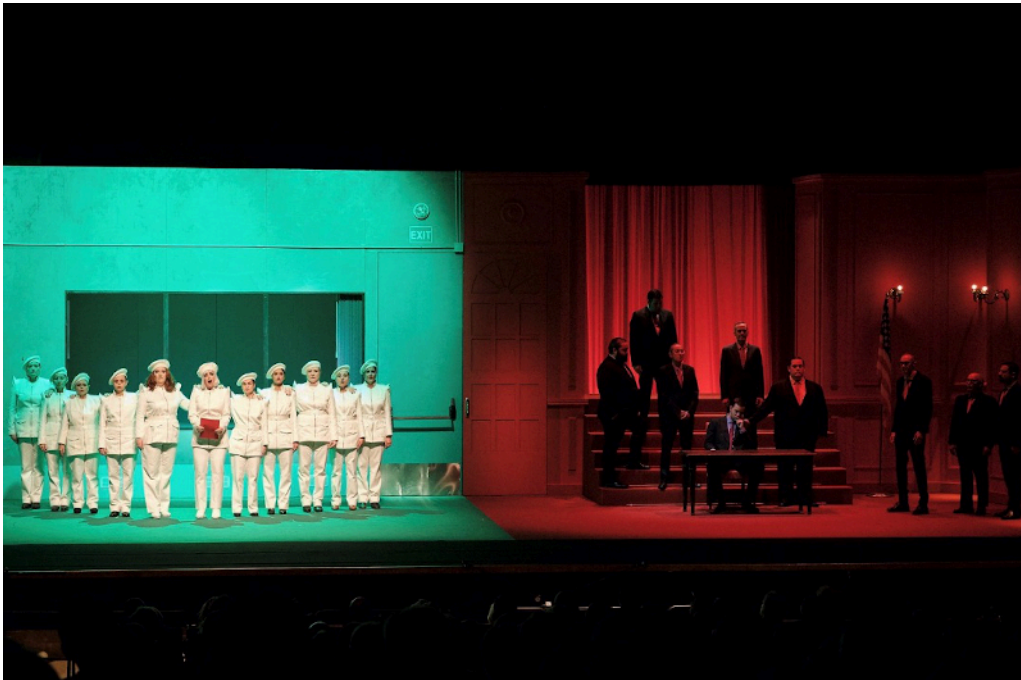
A AMNESIA DE CLÍO A PARTIR DEL PLANTEAMIENTO ESCÉNICO

La experiencia de una ópera contemporánea, con su conjunción de teatro, texto, música y medios escenográficos puede ser una experiencia *verdadera* en el sentido que le da Gadamer¹⁰ acerca de cómo una obra cambia el modo en que comprendemos el mundo y nos relacionamos con él, en una autocomprensión epocal del presente que va de los creadores a los receptores. Para que ello acontezca en toda su amplia dimensión, es fundamental incidir en la importancia que para la experiencia estética de una ópera proporcionan las direcciones de escena en orden a dilucidar o plantear el papel de *verdad* de una música pensada desde su origen para la escena. El papel de las dramaturgias es en la ópera actual fundamental y sobre todo, como ocurre en el caso de *A amnesia de Clío*, cuando el compositor decide con la directora de escena desde los primeros momentos creativos la forma en la que su obra va a tomar cuerpo¹¹. La reflexión sobre las implicaciones del escenario (como espacio donde transcurre un tiempo concreto, como “casa de la música”, en una traslación del *dasein* heideggeriano) es fundamental y aporta una significación relevante a la obra, en igualdad

de condiciones al texto y la música. En la ópera de Buide es el equipo de *Voadora*, liderado por Marta Pazos quien da cuerpo a la imaginación del libretista y del músico en una puesta en escena de tantos logros como desafíos; el más importante es darle cabida a una acción que alterna escenografías distintas en un espacio que no está concebido para ello, como es el Auditorio de Galicia: narrar la alternancia de espacios a través de un complejo uso de la iluminación y de la proyección de sombras, (como en el paso de la Obertura al Acto I, o de la escena 1 a la 2 en el primer acto) o ampliar la percepción de la dimensión volumétrica a través de un exhaustivo y profuso uso del color son algunos de los procedimientos planteados en esta producción.

La propuesta escénica de Pazos logra dotar de una dimensión escenográfica, -volumétrica y espacial-, a un espacio que limita sensiblemente esa posibilidad, como es el de una sala de conciertos sin caja escénica. Para ello, *metaforiza* el espacio, lo hace creíble tanto en su dimensión real, -que consiste en pasar del rancho privado de Texas, el despacho de Bush en la Casa Blanca, el Museo del Prado, la sala del aeropuerto, el parlamento de Zora y la casa de subastas, sin cambiar apenas los elementos escenográficos- como en su dimensión simbólica, -la Historia como eje de acontecimientos, el mundo irreal de Zora o la muerte y transfiguración de Clío-. Respecto a la limitación de recursos y espacios con los que la directora ha realizado *A amnesia de Clío* cabe contrastarlo con dos óperas que se situarían en los dos extremos escénicos por los que transita, de un modo totalmente único y personal, la producción de Pazos; por un lado, *Tragoedia* (1997) de Hölszky, estrenada en Bonn en el Pabellón de Arte y Exposiciones de la República Federal de Alemania, en la que el libreto no es usado en escena más que como indicador de los espacios y los movimientos. Estos, junto con la iluminación, son los absolutos protagonistas de la ópera que la propia compositora define en el subtítulo como *Work with theatrical spaces*. En el otro extremo se sitúa el trabajo escénico desarrollado en otra ópera del siglo XXI, *CO2* (2015) de Giorgio Battistelli, dirigida por Robert Carsen en la Scala de Milán, que gira en torno al papel de la Historia en el cambio climático -desde la época simbólica de Adán y Eva hasta el momento actual- y que abre un campo de experimentación espacial inmenso en la dramaturgia del espacio en la ópera contemporánea.

Marta Pazos ya había hecho una incursión previa en la escenificación operística, con la obra de Raquel García-Tomás, *Je suis narcissiste*, una “ópera bufa contemporánea” encargada por el Teatro Real de Madrid y estrenada en el Teatro Español en la Temporada 2018-2019, en la que la directora había desplegado de una forma completamente original un juego escénico que vinculaba personajes, formas y colores de un modo no desarrollado hasta el momento en la escenografía operística europea¹². Este trabajo de investigación sobre el color y su capacidad de construcción de los personajes puede considerarse como base para el uso metafórico que hace de ambos en la ópera de Buide, especialmente del color verde y el rojo con sendas construcciones escénicas centradas en ambos¹³, en una línea de indagación que puede enmarcarse en la que aporta el investigador de los colores Michel Pastoureau (fig. 1).

Fig. 1. Doble escenario simultáneo de *A Amnesia de Clío*.

Varios elementos van elaborando en distintos planos escenográficos la narratividad de la ópera, como el juego entre la presencia real y la imagen pintada o la dimensión simbólica de los cuadros como imágenes posibles de la Historia: los cuadros pintados por Bush en su rancho privado, el intento de pintar a Clío en la Casa Blanca o la sala del Museo del Prado que acoge la conversación de Merkel y Clío son un hilo conductor que junto con las plumas con las que se escribe la Historia transitan metafóricamente por toda la obra.

Como ya es una señal identitaria en las producciones de Marta Pazos, se dan lugar en la ópera una amplia amalgama de influencias que se evidencian y se presentan abiertamente, que tienen su anclaje tanto en la historia del arte como en el aspecto más urbano o irreverente de la acción humana; la mirada en femenino sobre la Historia, -personificada en su musa Clío- no va aparejada a una visión monofocal que sustituya en positivo a modelos masculinos anteriores. Fernando Epelde ha dibujado una heroína con luces y sombras, imposibilitando una lectura moral simplificadora, lo que traslada a escena Pazos, presentando a una Clío alejada de todo didactismo; Clío se muestra como un personaje ambivalente, capaz de lo bueno y de lo malo, que mata y que muere, o que, si no muere, sí desaparece, transfigurada al lugar donde residen quienes han cumplido con su papel en la Historia.

A AMNESIA DE CLÍO A PARTIR DEL LIBRETO

El libreto es obra del escritor ourensano Fernando Epelde quien lo creó específicamente para esta ópera (y constituye sin lugar a dudas el elemento de la ópera que más críticas recibió en sus estrenos de Santiago de Compostela y A Coruña al salirse de los cánones convencionales de un libreto al estilo decimonónico). Epelde no partió de un texto previo, lo mismo que ocurre con otras óperas españolas del siglo XXI, como por ejemplo *La Cuzzoni* (2007), de Agustí Charles, con

libreto del escritor Marc Rosich, *Je suis narcissiste* (2019), de Raquel García-Tomás y libreto de la escritora Helena Tornero o *L'enigma di Lea* (2019) de Benet Casablanca y libreto de Rafael Argullol, siguiendo también una corriente de la ópera internacional, que entraña ciertos riesgos que no corren otras óperas contemporáneas basadas en textos conocidos¹⁴.

Escribir un libreto *ex nihilo* implica asumir ese riesgo, riesgo que se acrecienta si además el autor no concibe el texto a la manera narrativa convencional e introduce otros elementos del lenguaje más abstractos, como en este caso la metáfora y la alegoría: Clío como la Historia, los seres borrosos como hombres subalternos del poder, Zora como territorio de las mujeres y Bush como ejemplo de una práctica política concreta¹⁵.

Buide tenía interés en ir despojando el texto de narratividad e ir ampliando su dimensión poética y alegórica; en el libreto hay un pulso ascensional que va de los hechos concretos hasta lo imperceptible; así, el factor desencadenante de toda la trama se presenta a través del solo de Clío *todo parecía comenzar el año en el que a Bush le dio por pintar a los hombres que envió a Iraq*¹⁶. A partir de ahí, la narratividad se funde en pequeños acontecimientos aparentemente desconectados entre sí, que generan el clima narrativo, el ambiente textual de la ópera; todas las escenas culminan hacia lo alto, salvo el último dúo, de naturaleza más contemplativa -la disolución de Clío bien en la Historia, bien fuera de ella- Esta compleja línea ascensional, apenas perceptible, que Epelde plantea desde el principio de la obra con el coro masculino de hombres borrosos hasta la transfiguración de Clío es la que abre el cuestionamiento de todos los dúos y solos que emergen en la ópera. La cuidada escritura del libreto permite una *lectura de superposiciones*, en la que los acontecimientos narrados se van abriendo y cerrando tanto en la gran escala de los tres actos de que consta la ópera como en la pequeña, dentro de cada escena, que funcionan a modo de constelaciones benjaminianas, otorgando sentido al sinsentido.

EL MUNDO MUSICAL DE A AMNESIA DE CLÍO

Además de los rasgos compositivos propios de Buide, que se presentan más adelante, en la ópera se encuentran unos *principios generadores primordiales* que la caracterizan musicalmente a distintos niveles: constructivo, formal y estético:

- La concepción eminentemente teatral que Buide tiene de la ópera: “la ópera es por encima de todo, teatro”¹⁷.
- El canto como vehículo del texto y la voz como canal semántico básico, como elemento catalizador de cuantos niveles textuales existan. Por ello, ningún uso de la voz puede desviar la atención del oyente de esta intención de que se escuche nítidamente el texto a través del canto¹⁸.
- El uso de una orquesta amplia pero nunca densa en términos de saturación en la densidad sonora¹⁹.
- La unidad formal como estructura eidética.
- La constante variación de elementos vocales y orquestales, que, aun procediendo de un material común, se despliegan en la partitura de forma siempre diferente, en constante variación.

- La búsqueda de un ritmo ambiental, un ritmo sin relieve marcado, en constante transformación y apoyo del canto, que busca no caer en la impresión de tempos fuertes y marcados, sino al contrario, que genere una sensación fluida.
- La utilización libre de acordes y elementos de la tradición clásica empleados sin funcionalidad tonal, como por ejemplo la superposición armónica de acordes separados entre sí por una 2ª Mayor o su uso personal de la disonancia, que bascula o se dirige siempre hacia una consonancia.

Muchas son las influencias que de alguna u otra manera emergen en la partitura; en la obertura, está especialmente presente el Wagner de *El Oro del Rhin*, sobre todo en lo referente al uso cristalino del fluir musical de las cuerdas, en el inicio; la presencia latente del trabajo instrumental de Charles Wuorinen y de la concepción operística de Thomas Adès se perciben como las influencias de mayor calado general en el planteamiento formal de *A amnesia de Clío*. Cabe destacar también a nivel formal el cuidado y equilibrio entre las distintas partes de la ópera, -muy cercano al modo en el que Dallapiccola concibió sus dramas escénicos -que da lugar a una arquitectura en tres actos, precedido el primero por una obertura y el segundo y tercero por sendos preludios, con intervenciones del coro en todos ellos y siguiendo de un modo renovado el esquema operístico de arias y dúos.

Dado que la ópera está disponible en abierto en la web de Televisión de Galicia²⁰ proponemos un comentario analítico que permita al lector adentrarse en ella con cierto grado de detenimiento.

OBERTURA

A amnesia de Clío se abre con una obertura de buscada claridad sonora, sostenida por un pedal de Mi sobre el que se despliega una orquestación muy elaborada. Este pedal grave actúa como núcleo expansivo de la orquesta y se extiende hasta el final del Acto I, ascendiendo progresivamente hacia una zona más aguda y cada vez más cristalina, como epítome de la anábasis buscada por el compositor y que culminará con la transfiguración de Clío.

Este uso del pedal de Mi sitúa al oyente durante toda la ópera en un espacio sonoro concreto, como si fuera un *continuum* expansivo de la obra, que en los momentos iniciales sin canto se desenvuelve a través de unas transformaciones métricas constantes y sutiles, apenas marcadas rítmicamente. Este sonido, en sus distintas combinatorias, constituye la señal de identidad básica de la ópera a través de la cual ésta despliega todas sus resonancias sonoras; es el sonido que genera y al mismo tiempo cohesiona todo el primer acto²¹, con una presencia constante (sobre todo en las cuerdas graves). La obertura finaliza en el compás 75²², enlazando con el acto I a través de este pedal.

ACTO I

En este acto se presentan los dos personajes clave de la ópera; Clío, musa de la Historia y George Bush una de las *bêtes noires* de la historia del siglo XX, enmarcados por sendas intervenciones del coro masculino. La primera escena, concebida escénicamente en rojo, presenta al coro extático, en una suerte de *cantato-parlato* de un texto simbólico: las plumas con las que se han firmado los hechos de la historia y que irán apareciendo a lo largo de la obra como un *leit motiv*: el canto repite

con alguna variación tres veces las palabras clave, *75 plumas*, siempre enunciado por el intervalo Fa-Si, pero en las tres ocasiones con una interválica vocal distinta. Este coro, transmutado en cronistas del momento histórico realiza un canto declamatorio, homofónico, exento de complejidad rítmica o melódica, siguiendo el ideario compositivo de Buide: cultivar la extrema concisión, la música al servicio de la inteligibilidad del texto.

La intervención del coro finaliza con la aparición de Clío en escena, que lleva a la acción lo que previamente ha cantado el coro (la firma de tratados que, con simbólicas plumas, decide el destino de las naciones). La musa estrecha la mano de varios políticos hombres, mientras sonríe a la cámara- en una traslación aquí contenida de la exultante presentación de Nixon sonriendo ante los periodistas en su llegada a China, en su aria “News has a kind of mystery”, en *Nixon in China* (1987) de Adams-.

La primera aria de Clío²³ comienza con la indicación escénica “El año en el que Bush empezó a pintar a los 98 hombres que mandó a morir a Iraq”. Ella canta sobre un pedal de Do grave *todo parecía pasar...* con una vocalidad amplia, desplegada en el registro medio y agudo, reflexivo, muy contrastante con el carácter enunciativo y declaratorio del coro inicial de hombres. Tras su exposición de los hechos que transformaron la Historia, la orquesta cambia de carácter y un *solo* rítmico de percusión introduce la segunda escena, que transcurre en el estudio del rancho de Bush en Texas, en otro ambiente distinto y que propicia el primer dúo de la ópera.

La percusión, muy rítmica, marca el apoyo instrumental de las primeras palabras de ambos, así como la alternancia entre la parte vocal de Clío y la de Bush, ensimismados cada uno en una conversación que el otro ni sigue ni resuelve. Todo este fragmento se caracteriza por la desnudez del acompañamiento orquestal en favor del texto. La línea vocal de la protagonista va haciéndose cada vez más desasosegante, con una amplitud en notas breves hasta el momento en el que se suma el coro masculino. El segundo dúo comienza tomando otro giro, en el que ambos protagonistas, antes lejanos, se aproximan a través del fetichismo que desencadena en el presidente el vestido azul de Clío; sin embargo, inmediatamente, Bush vuelve a sus ensoñaciones en solitario y ella sigue ojeando el catálogo de retratos de guerra pintados por el mandatario. La línea vocal de ambos se construye con valores más rápidos; la de Clío por tonos enteros²⁴. El dúo va acelerando rítmicamente sus intervenciones hasta enlazar con el coro en uno de los momentos más destacados del primer acto, *somos os homes borrosos* en el compás 520, en un canto de carácter himnico al unísono, agudo, expuesto descarnadamente. El enlace instrumental siguiente alterna una sonoridad expresionista en las cuerdas con un uso hiperrítmico de timbales y xilófono.

Un interludio acompaña el cambio de escena hasta Zora, el territorio en el que habita Clío, planteado escénicamente en rojo. Este fragmento instrumental es abordado por todo el *organicum*, oscilando entre un tratamiento lírico y expresivo de las cuerdas y un ritmo lúdico más marcado. En estos momentos, y aunque esté en juego toda la orquesta, Buide no construye masas sonoras amplias ni densas, como es inherente a su estilo compositivo (fig. 2).

Fig. 2. Detalle de la escritura orquestal en el Acto I

A aneja de Clío - acto I

The musical score is a detailed orchestral arrangement for Act I, starting at measure 613. It features a variety of instruments including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinets, Bassoon), brass (Trumpets, Trombone), percussion (Timpani, Bongo), and strings (Violins, Viola, Cello, Contrabass). The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). A circled measure number '613' is visible at the top left of the first staff.

Situada la acción ya en Zora, todo está teñido de rojo: el escenario, la iluminación y el vestuario del coro de hombres borrosos. Varias microsecciones se funden aquí: fragmentos cantados, la danza de Clío y pequeñas secciones instrumentales, sostenidas por un uso de las cuerdas que remiten alegóricamente a *la Consagración de la Primavera* de Stravinski. El cambio de escena y la iluminación en verde sitúa la acción de regreso al mundo privado de Bush, su rancho en Dallas, en el que se encuentra vestido de jugador de rugby.

Buide construye la escena sobre el pedal de Mi inicial, que en la lógica de progresión ascendente con la que ha concebido la obra asciende dos octavas; tras unos momentos muy cristalinos y *tenutos* en cuerdas y vientos se abre la escena a la que se incorporará un nuevo personaje, la sargento Leslie Zimmerman²⁵. En el segundo duo entre Bush y Clío, la Musa recita en *cantato-parlato* la historia

de la soldado. En la misma estética clara en la que se mueven las cuerdas, en su tesitura aguda, se encuentra la réplica de Bush *vou volver á política*. El presidente le propone a Clío volver juntos atrás en el tiempo. A partir de aquí se desarrolla un momento muy envolvente, con las dos voces en canto *pieno ti e eu puidemos ser amantes*; ante el rechazo de Clío, Bush responde *seremos rivais*. En este momento, Clío, -la Historia-, decide darle la espalda a Bush; la suerte está echada y ya no exonerará al presidente de la responsabilidad de sus actos. Buide encara el final de este acto con una petición de Clío, que se gira hacia el cuadro de Leslie Zimmerman *¿pódoche pedir un último favor? Mércoche este cadro*, mientras la orquesta se va desvaneciendo sobre ese identitario Mi agudo en las cuerdas.

ACTO II: GUERRA

El acto central de la obra se inicia con un breve preludeo en el compás 773 en *Agitato*, que canaliza la acción hasta el despacho presidencial del parlamento en Zora, donde aparece el retrato de Leslie Zimmerman. En *Calmo*, el personaje de la excombatiente canta su autobiografía desde el interior del retrato, que ahora es algo más que la sucinta pincelada narrada por Clío en el acto primero. De una manera simbólica, el compositor sitúa en otro plano del lenguaje operístico el papel central que tiene el retrato en *Lulú* (1937) de Berg, concretamente su papel (trasladado en música al *bild motiv*) en la construcción de la identidad de Lulú.

El libreto sitúa a Zimmerman en el conjunto de los hombres borrosos -los peones de la Historia. Es ella quien toma la palabra para narrar su propia historia, presentada antes por Clío, con sus luces y sus sombras, empleando una línea vocal fría, enunciativa y mecánica, especialmente en sus recuerdos sobre Iraq. La interválica dura y amplia de este personaje se contrarresta y apoya en las armonías más cálidas, de los intervalos en terceras de los violonchelos y de las violas. El arpa y las cuerdas aportan una luminosidad de consuelo a toda su narración de fracaso.

Fig. 3. Ejemplo de la escritura vocal de Clío en el Acto II

A anesia de Clío – acto II

(1151)

The musical score for Act II, titled "A anesia de Clío – acto II", shows the vocal line for Clío and the orchestral accompaniment. The score includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Clarinet in A, Bassoon, Trumpet 1 & 2, Trumpet 3, Trombone, Timpani, Percussion, Harp, Clío (with lyrics), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Clío part features a vocal line with lyrics: "clío cu la ga ra ba ta pe-ro non cen - si - go del-xar mar - ce so". The score includes dynamic markings such as "Senza vocal", "p", and "pp".

Zimmerman, que hasta ahora cantaba desde dentro del cuadro, sale del marco para tomar vida en la escena siguiente, en la que Clío, transmutada en Comandante, le da la bienvenida a las Fuerzas Armadas de Zora. El carácter biográfico marca también la primera intervención de la musa en este segundo acto, en el que narra crudamente su biografía deshumanizada, como un mero instrumento de la Historia. Su línea vocal se va abriendo del *parlato* hacia el canto, haciéndose progresivamente más amplia, aguda e intensa. Un *agitato* similar al que inició este segundo acto conduce a la siguiente escena en la que Clío ha devenido en *Guerra son a guerra grega e romana... Europa*, de la que cuenta su aspecto más sórdido.

Un breve interludio da paso a lo que fue el núcleo germinal de la ópera, *el aria de Parker*. La protagonista, acompañada por su cuerpo armado de mujeres, canta de forma más lírica que en el

aria precedente. Un entramado ambiental en constante movimiento -propiciado por las violas en intervalos de tercera-, da soporte a la acción, de forma más estática que en la escena anterior. A medida que su intervención avanza, la línea melódica se va adornando, hasta constituirse en el único momento “belcantista”, muy depurado, de la ópera (fig. 3).

Un pequeño episodio instrumental de carácter expresionista da paso a la tercera sección del aria *entón collo outro papel* cantada en la misma estética envolvente anterior. Unos compases de diseños ravelianos en el arpa enlazan con la siguiente escena en la que el presidente ha dejado su mundo privado de Texas donde pintaba a los hombres borrosos para ocupar su despacho en la Casa Blanca en Washington, rodeado, como figura en la partitura, “de personas trajeadas muy definidas, con muchas aristas. Repararnos en que todos son hombres. Uno de ellos le acerca un sobre”.

Fig. 4. Detalle de la escritura de las cuerdas en el Acto II. Fig. 5. Uso de la cita dentro del lenguaje compositivo de Fernando Buide en el Acto II.

A anesía de Clío – acto II

1276

The image displays a page of a musical score for Act II, titled "A anesía de Clío – acto II". The score is numbered 1276. It features a variety of instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpet 1 & 2, Trumpet 3, Trombone, Timpani, Percussion (with a note for suspended cymbals), Harp, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The string section (Violins, Viola, Cello, and Double Bass) is the primary focus, showing complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, and *ff*. The woodwind section also has dynamic markings and some melodic lines. A vocal line is present at the bottom, with lyrics: "de - mo - le - re ó - ra - na - do de - mo - le - re". The percussion part includes a specific instruction: "Plato suspendido (Bateria blanca) L.V.". The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Fig. 4. Detalle de la escritura de las cuerdas en el Acto II. Fig. 5. Uso de la cita dentro del lenguaje compositivo de Fernando Buide en el Acto II. (Cont.)

A amnesia de Clío – acto II

The image displays a page of a musical score for the opera 'A amnesia de Clío', Act II. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, it is titled 'A amnesia de Clío – acto II'. The instruments listed on the left include Flute (Flc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. en sol), Clarinet (Cl. en si bemol), Bassoon (Cb.), Trumpet (Tp. 1, 2 and 3), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Harp (Aru.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The vocal part for Clío is also included with lyrics in Spanish. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, *mp*, *mf*, *ff*, and *pp*. A circled number '1445' is visible at the top left of the first staff.

Inicialmente, Buide había concebido esta primera intervención para Clío, pero finalmente se decantó por el personaje masculino para acentuar el sentido dramático y escénico del momento; el gobernante lee en voz alta la carta en la que Clío le invita a detener la guerra, cantando en un arco melódico amplio, desde notas muy agudas (compás 1.229) hasta muy graves (compás 1.237). El clímax de su aria se alcanza en el texto *é un mundo de mulleres*, donde el coro de hombres enmudece, congelada la acción, y a partir del cual el tejido sonoro se va disgregando y diluyendo a través de la percusión planteada como sonidos aislados, como gotas de agua (fig. 4).

La escena siguiente, *Anatomía de una musa*, experimentó también cambios respecto a la idea primigenia, para que funcionara escénicamente. Como se dice en la partitura, la escena tiene lugar

ahora en el Museo del Prado, “donde un equipo de unos diez o doce hombres uniformados retiran cuadros de las paredes con un sofisticado protocolo. Clío y Merkel entran en escena y observan el proceso de embalaje y retirada de algunas piezas. Fieras aliadas, ambas conversan en Madrid, terreno neutro. Clío parece, en realidad, cansada o subyugada por el entorno”.

Un breve interludio orquestal traslada, metafóricamente, la historia a Europa, hasta ese lugar neutral que fue Madrid en la Conferencia de Paz israelo-palestina de 1991. Esta escena tiene lugar en una de las grandes pinacotecas del mundo que no solo ha marcado el canon de la representación artística sino también el criterio ético del arte como ejercicio civilizatorio. La escena muestra una serie de cuadros en los que se representan violaciones y abusos a los que han sido sometidas distintas mujeres a lo largo de la Historia por parte de reyes, poderosos o dioses. La escena incide en el hecho de que lo que se ha contemplado como belleza encierra en realidad un contenido envilecedor. En esta sala, Clío, conversa con Angela Merkel, una de las figuras más relevantes de la política europea de los últimos 20 años. Clío le propone cambiar algunos cuentos que en su transmisión histórica han vilipendiado o marginado a la mujer, a lo que se niega la canciller alemana. Como en las escenas precedentes, se dan cita un personaje real y otro ficticio, una conversación posible y un tema imposible, la verdad y la imposibilidad como criterio de relato que impregna toda la trama.

En este dúo femenino se producen cuatro citas tomadas de la tradición musical occidental que Buide introduce en su propio lenguaje, de tal modo que la cita se incluye en un contexto de escritura contemporánea[26] así, cuando Clío plantea modificar el relato de algunos cuentos que forman parte del acervo cultural europeo, la ópera los hace presentes por la doble vía de la palabra y de la música. De este modo se introduce con un tempo de vals en los violines el tema principal de *La Cenicienta* de Prokofiev, un fragmento de *la Bella durmiente* de Chaikovsky, una cita de *Hansel y Gretel* de Humperdinck y una melodía de *Caperucita roja* de Chaikovsky (fig. 5).

Fig.6. Clío delante del cuadro *Susana y los viejos* de Artemisia Gentileschi (1593-1653).



Todo este dúo excéntrico se enmarca dentro de una forma constructiva más amplia. El diálogo de ambas confluye en una breve *stretta* dramática, cuando hacen referencia a la *sala de mujeres violadas* que termina con las dos cantantes homofónicamente, *estamos hablando de Europa* y la afirmación final de Clío, *Europa son eu*. La musa, que da señales de sentirse enferma, cae desplomada en medio de las dos zonas que configuran el escenario, encarando así su aria final, más contemplativa y diáfana que las anteriores. *Eu nunca montei aquel cabalo e o cabalo nunca me montou a min*²⁷ ... se desarrolla en una línea melódica contenida, silábica, sin ninguna clase de adorno²⁸ que termina en una sección orquestal ante la atronadora presencia de *Susana y los viejos*, de Artemisia Gentileschi y el silencio de Clío, que retoma su narración contemplativa y ensimismada, sin apenas apoyo instrumental (fig. 6).

A medida que la musa va narrando la toma del Congreso de los diputados, la dimensión contemplativa va dando paso a otra más magmática, a través de un movimiento muy rítmico de los vientos y la pandereta. En este impulso sonoro ascendente la línea vocal de Clío se transforma mientras toda la orquesta se precipita en un amplio *crescendo*, sobre el pedal de Mi, llegándose así a la culminación del acto y de la escena.

ACTO III: CLÍO

El último acto se desarrolla en tres lugares muy diferentes: Zora, una sala en el aeropuerto y una sala de subastas. En el primero, la acción se sitúa en el Parlamento, donde se ve a Clío en el ejercicio del gobierno, a Leslie y sus soldados-amazonas, sin que aparezca ya ningún hombre en escena, contrarrestando así el inicio de la ópera con la presencia del coro masculino. Este mundo

irreal se plantea a través de una amplia introducción orquestal, de textura diáfana, debussyiana, en ocasiones casi translúcida por el manejo del arpa, la flauta y las cuerdas; se introduce así la escena siguiente, el aeropuerto, que se abre con el dúo entre Leslie y Clío. Ésta se prepara para su último viaje, un ajuste de cuentas con la política masculina y con la Historia; no es hasta este momento en el que Clío pronuncia por primera vez su nombre (compases 1762-1769)²⁹. La escena se deslocaliza hasta la Casa Blanca de nuevo, iluminada en rojo, a donde ha viajado Clío y donde está Bush trabajando. Cuando la ve, con el vestido que había despertado su fetichismo anteriormente, se dispone inmediatamente a pintarla. El dúo entre ambos comienza de forma casi hablada, con una gran austeridad melódica y apenas apoyado en la orquesta -en la que sobresale la trompeta en un uso de reminiscencias militares-.

Fig. 7. Muerte de George W. Bush, en la primera escena del Acto III



El momento culminante del dúo llega con el canto homofónico *esa é a tua fantasía*, que tiene un carácter dialéctico en el planteamiento de los dos personajes, movidos por intereses diametralmente opuestos. Se desarrolla un momento climático a partir del compás 1.883, cuando Clío le revela a Bush que va a morir; las maderas se precipitan, afiladas, acentuando ese momento, que es tratado por Buide con elementos tonales en un aire expresionista (fig. 7).

Tras la muerte de Bush y habiendo cumplido su cometido, Clío regresa a Zora, y en su despacho del Parlamento comienza a desvestirse y a limpiarse la sangre; Leslie le ayuda aunque como se anota en la partitura,

la ex sargento intenta mantenerse fría, pero se aprecia la repugnancia que siente hacia la sangre. El papel de Leslie es difícil de determinar, ella podría ser su pareja, podría ser su ayudante, podría ser su sastre, su amiga o su persona de confianza. Clío no siente ya nada hacia la sangre de George. Parece tranquila y meditabunda.

El diálogo entre las dos, sobre lavar o no el *vestido-talismán*, con los ecos que proyecta el vestido-fetichismo de Monica Lewinsky- cierra esta primera mitad del acto III. La acción se traslada a un salón de subastas de arte en Nueva York. La directora de subastas, -la misma cantante que encarna a Leslie Zimmerman y a Angela Merkel- canta en una cuerda de recitado silábica y monótona

alternando con el coro, primero exultante (*qué bárbaro!*) y luego mucho más contenido (*Dona Clío*) hasta el momento en el que se suma la musa a la subasta, pujando por el cuadro también, ahora vestida ella misma de rojo. Un *solo* de percusión da pie a un ballet a dúo que sitúa la acción por última vez en Zora. Para esta última escena Buide concibió un material básico más consonante, más tonal, que tradujese el espíritu contemplativo del texto. Todo en la escena coral prepara y mece la muerte de Clío, como un cuadro estático del siglo XXI, acunada por una pequeña oscilación a modo de balsa de Caronte, con el fondo Mi-Do y por encima, sucesivas capas de sonoridades, con una orquesta ya muy elevada hacia los agudos, que expande pequeños puntillismos, como *événements* independientes entre sí. El final se asienta sin complejos en un amplio y claro Do mayor, con la misma forma constructiva del inicio, con los acordes superpuestos a distancia de segunda. La combinatoria de gesto, iluminación y color desde la muerte de Clío hasta su transfiguración (más que como hecho, como posibilidad abierta en la dramaturgia) confieren un estatismo plástico que acentúa la dimensión irreal del canto, con cuya ensoñación termina la ópera.

CONCLUSIÓN

Muchos son los rasgos compositivos de Fernando Buide que están presentes en esta ópera: el uso personal de la forma musical, la explotación de los instrumentos tradicionales dentro del parámetro del *melos*, el desinterés por la experimentación como tal, que lleve al límite la capacidad del instrumentista, del cantante y el público, la constante transformación del material musical a lo largo de una composición, el cuidado en las texturas orquestales, tendentes a la sutileza y la claridad, la austeridad de medios para concentrar el mensaje sonoro, la multiplicidad rítmica al servicio de líneas sonoras hiperfluidas, el trazado del material orquestal a través de pequeñas células que funcionan como núcleos significantes y autónomos, la constante variedad y flujo de los elementos presentados, la ausencia de amplios desarrollos del material o el uso muy propio de superposición de acordes tonales, reconocibles a nivel auditivo pero exentos de función tonal, a distancia de segunda mayor.

Todos ellos están presentes en esta ópera, que tuvo una aceptación desigual en sus representaciones en Santiago, A Coruña y Ourense; la crítica más acostumbrada a la música actual le dio una acogida muy favorable, mientras que la más conservadora no la tuvo en alta consideración. La musicología tiene otras herramientas de valoración, así como el apoyo de disciplinas afines, como la antropología de la música o la sociología de la ópera. El riesgo que asume el musicólogo que piensa la obra de su tiempo es grande, ya que contrae la misma necesidad de autocomprensión epocal que la obra; en la valoración de *A Amnesia de Clío*, compuesta en 2019, no se puede acudir a modelos de confrontación más allá de los que proporciona el método analítico que está en la base de este estudio o las herramientas de valoración de la estética contemporánea. Haciendo uso de todo ello se puede colegir que la ópera de Buide ha entrado a formar parte del paradigma operístico contemporáneo ya que, como se ha intentado descifrar en este artículo, en ella se concitan nuevas integraciones de la experiencia artística. Desde nuestro punto de vista el canon sigue existiendo en la ópera contemporánea, pero éste obedece a los principios generados en la contemporaneidad; no está definitivamente devenido, ni es inmutado. Es en este sentido que *A amnesia de Clío* se confronta con él, ya que, desde una perspectiva hermenéutica, elimina nuestras certezas y nos invita a construir unas nuevas; la cuestión estética contemporánea, a través de esta ópera, sigue estando

sometida a cuestionamiento, a la pregunta, siempre viva, siempre pertinente, de qué es el hombre y qué es el arte.

REFERENCIAS

- Adorno, Th. W. *Filosofía de la nueva música* (obra completa, 12). Madrid: Akal, 2003. [Edición original: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975].
- Adorno, Th. W. *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Andreo, F. J. "Saariaho, un estudio de su técnica orquestal." Trabajo de graduación, Conservatorio Superior de Murcia, 2014.
- Arteaga, E de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Ameille, A. "Mort et Renaissance de l'opéra contemporain en Europe Occidentale." *Nouvelle revue d'esthétique*, nº 12, Presses Universitaires de France, (2013):55-65.
- Aumont, J. *La estética hoy*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Baldini, A. "Historical formalism in Music." *Contemporary Aesthetics* 12, (2014). <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=706>
- Bosseur, J-Y y Michel, P. *Musiques Contemporaines*. París: Musique Ouverte, 2007.
- Boulez, P. *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa, 1996. [Edición original *Points de repère*. París: Christian Bourgois éditeur, 1981].
- Carsen, R. *Opéra et mise en scène*. París: Avant Scène Opera. Nº 269, 2012.
- Cook, N. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Danto, A. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1958. [Reeditado por Paidós, 2003. Edición original *After the end of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997].
- Davey, N. *Unfinished worlds: Hermeneutics, Aesthetics and Gadamer*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.
- De Benedictis, A. y Dotto, G. *L'incantesimo del suono/The enchantment of Sound*. Padua: Corraini Editore, 2017.
- Délécras, C. "La paramétrisation du geste dans les formes musicales scéniques: L'exemple du théâtre musical contemporain: état de l'art, historiographie, analyse." Tesis doctoral, Université Côte d'Azur, Musique, musicologie et arts de la scène, 2019.
- Denut, E. "Orphée ressuscité? Un panorama de l'opéra contemporain en Europe." *Circuit Musiques contemporaines*, Les Presses de l'Université de Montréal, (2002): 9-20.
- Dibelius, U. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2004. [Edición original *Modern Musik nach 1945*. Berlín: Piper verlag, 1998].
- Egea, S. "Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística." Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_384529/ser1de1.pdf
- Fernández, R. [ed]. *La composición gallega actual*. Libro inédito.
- Fernández, R. "La composición contemporánea gallega en Estados Unidos." *Recerca Musicologica* XX-XXI (2013-2014): 355-374. <https://revistes.uab.cat/recmus/article/view/v20-21-fernandez/134-pdf-es>
- Fernández, R. "El compositor Juan Durán a través de su obra." *Recerca Musicologica* XVII-XVIII (2007-2008): 361-390. <https://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/164524>
- Fernández Guerra, J. *Cuestiones de ópera contemporánea*. Madrid: Gloria Collado Guevara, 2009.

- Fernández Guerra, J. "La ópera española de vanguardia." *Ensayos de Teatro Musical Español, Revista de la Fundación Juan March*, núm. 438 (2015) <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=4>.
- Frau, P. "Theodor W. Adorno y la modernidad musical." Tesis doctoral, Universitat de les Illes Balears, 2007. http://ibdigital.uib.es/greenstone/sites/localsite/collect/memoriesUIB/index/assoc/Frau_Bur.dir/Frau_Buron_Pau.pdf
- Fukuyama, F. *The end of History and the last man*. Nueva York: Penguin Press, 1993.
- Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991. [Edición original *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1977].
- Gadamer, H.G. "Estética y Hermenéutica." *Revista de Filosofía y Letras* 12, [traducción del alemán]. (1996): 5-10.
- Gadamer, H.G. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1977. [Edición original *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr, 1965].
- Garagalza, L. *El sentido de la Hermenéutica*. Guatemala: Iztapa Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Guerra, L. "Alain Badiou, la condición del arte". Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017.
- Guzzini, G. *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*. <https://core.ac.uk/download/pdf/288100704.pdf>
- Hautsalo, L. "The New Finnish Opera Boom." *Finnish Music Quarterly* 1, (2000): 40-42.
- Lindenberg, H. Opera: "The Extravagant Art." *Ithaca/Londres, Cornell University Press*, 297 (1984).
- Hildebrand, H. "Introduction aux "questions" d'Adorno." *Musique en jeu* 14 (mayo 1974): 63-76.
- Heidegger, M. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1996. [Edición original *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1950]
- Heinich, N. *Le paradigme de l'art contemporain*. París. Gallimard, 2014.
- Hernández, M. "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas." *Revista Española de Investigaciones Sociológicas, REIS* 84 (1998): 45-63.
- Hervás, M. "Pensar con los oídos. Conocimiento y música en la Filosofía de T. Adorno." Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017.
- Hung, E. *Tan Dun through the Lens of Western Media*. Musical Library Association, 2012.
- Jauss, H.R. *Experiencia estética y Hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.
- Lester, J. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid, Akal, 2005.
- Marco, T. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2002
- Marco, T. *Música en escena*. Madrid: Asociación de Directores de Escena. Colección Debate nº 27, 2020.
- Mosquera, A. Badiou como acontecimiento. *Res Publica, Revista de Historia de las Ideas Políticas* 18 (2013): 243-257.
- Nattiez, "L'Opéra." en Jean-Jacques Nattiez (dir.) *Musiques, une encyclopédie pour le xxie siècle*, Arles: Actes Sud, 2003.
- Molinuevo, J.L. *El espacio político del arte*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Morgan, R. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994.
- Nattiez, J-J. *Music and Discourse*. Princeton. Princeton University Press, 1990.
- Ordóñez, P. "La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú. Convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI". Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2011.
- Parrochia, D., *Philosophie et musique contemporaine*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2006.
- Piché, C. "Experiencia estética y hermenéutica literaria." *Ideas y Valores*. (Diciembre 1989): 3-16.

- Ricoeur, P. *Du texte à l'action. Essais d'hermeneutique, II*. París: Collection Esprit/Seuil, 1986.
- Ricoeur, P. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.
- Rojas, C. "Estética y hermenéutica en Gadamer." *Espiga* (2003): 19-34 <https://revistas.uned.ac.cr/index.php/espiga/article/view/778>
- Saariaho, K. *Le passage des frontières: écrits sur la musique*. París: Éditions MF, 2013.
- Sciarrino, S. *Origine des idées subtiles. Réflexions sur la composition*. París: Éd. L'itinéraire, 2012.
- Siegel, K. *Timbral transformations in Kaia Saariaho's from the grammar of dreams*. Nova York: City University of New York, 2014.
- Sylvand, T. "La ópera contemporánea, entre crisis y crecimiento." *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: Doce notas preliminares, 14, (2004-2005): 11-21
- Trías, E. *El hilo de la verdad*. Barcelona: Destino, 2004.
- Trías, E. *El canto de las sirenas; argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- Villanueva, I. "La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura a nuevos públicos.. Tesis doctoral, Universidad Internacional de Cataluña, 2014. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/133285>
- VV.AA. *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: Doce notas preliminares, nº 14, 2004-2005.
- VV.AA., *21s Century Musical Theatre. Women's editions*. Hal Leonard Ed, 2018.
- Vattimo, G. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1990 [edición original *La fine della modernità*, Torino, 1985]
- Wellmer, A. y Gómez, V. *Teoría crítica y estética*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1994.
- Zátonyi, M., *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*. Buenos Aires: La Marca, 1998.

Notas

- 1 Sylvand, T. "La ópera contemporánea, entre crisis y crecimiento." *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: Doce notas preliminares, 14, (2004-2005): 11-21.
- 2 En este sentido recogemos el pensamiento de Ligeti de aquellos años, común a tantos compositores del llamado *dopoguerra*: "dans les années 1960, j'étais d'accord avec Pierre Boulez qui disait qu'il fallait faire exploser les maisons d'opéra. J'ai cru que l'opéra était tout à fait démodé", en Politi, Edna. "Entretien avec Ligeti." *Opéra, Contrechamps*, 4 (1985).
- 3 Ameille, A. "Mort et Renaissance de l'opéra contemporain en Europe Occidentale." *Nouvelle revue d'esthétique* 12. Presses Universitaires de France, (2013): 55-65.
- 4 Como ejemplo de *thinkspield* cabe citar *Kein Licht* (2017) con música de Philippe Manoury sobre un texto de la premio Nóbel Elfriede Jelinek que plantea el papel de la tecnología en la vida contemporánea; *Celestial excursions* (2003) de Robert Ashley, sobre el pensamiento último de varios ancianos que viven en una residencia; *Lost Highway* (2003) de Olga Neuwirth también sobre texto de Elfriede Jelinek, que amalgama espacios físicos, mentales y temporales; *Shadowtime* (2004) de Bryan Ferneyhough sobre el pensamiento de Walter Benjamin o *Angelus Novus* (2015) de Fernández Guerra, sobre textos también de Benjamin.
- 5 Wellmer, A. y Gómez, V. *Teoría crítica y estética*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1994: 38.
- 6 Fukuyama, F. *The end of History and the last man*. Nueva York: Penguin Press, 1993.
- 7 Con el término de no-lugar no hacemos referencia a la acepción dada por Marc Augé a los lugares vitales pero irrelevantes, sino al lugar vital pero que carece de concreción física.

- 8 Vide Unamuno, M. *Sobre la continuidad histórica*, vol. 8, Barcelona: Vergara, 1958; Pascual, E. “El principio de continuidad histórica en Unamuno.” *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 43 (2007): 53-87.
- 9 El Centro Dramático Galego construyó toda la escenografía diseñada por Marta Pazos y produjo los medios técnicos; el diseño de vestuario corrió a cargo de Pier Paolo Alvaro, la iluminación de Alvaro Correia la y caracterización de Fanny Bello.
- 10 Gadamer, H-G. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 2005, vol. I, II. 9. La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico y II.11.3.b) La lógica de la pregunta y la respuesta. Del mismo autor, Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- 11 Como ya había hecho previamente Marta Pazos en la producción de *Je suis narcissiste*, de Raquel García-Tomás, anterior a *A amnesia de Clío*.
- 12 Si bien es cierto que la investigación de la luz y la interacción materia-luz ha sido desplegada con especial intensidad en los trabajos operísticos de Robert Wilson o Robert Carsen, Pazos aporta una mirada original que va al origen de la idea del color y su capacidad formal teatral.
- 13 Cabe contrastar el uso de los mismos colores que hace Olivier Py, *metteur en scène* y director del Festival de teatro de Avignon, en su producción de *Lulú* para el Gran Teatre del Liceu y el Grand Théâtre de Genève, con un uso expresionista y opresivo de la luz y el color, en una construcción también incisiva, que podría considerarse antipoética y de resultados completamente diferentes.
- 14 Cabe citar, entre las óperas escritas en el siglo XXI, el caso de *Fin de partie* (2018) de Kurtág, basada en el libro homónimo de Samuel Beckett; . (2001) de Mannoury, sobre El Proceso de Kafka; *Macbeth* (2002) de Sciarrino, basado en la obra homónima de Shakespeare; *Ricardo III* (2004) de Battistelli o *Hamlet* (2017) de Dean, sobre el mismo dramaturgo; *Don Quijote* (2000) de Halffter sobre el texto cervantino, *The exterminating angel* (2017), de Adès, basada en la película de Buñuel; *La cabeza del Bautista* (2009) de Palomar, sobre la obra de Valle-Inclán o *Bernarda Albas Haus* (2000) de Reimann, sobre el drama de García Lorca.
- 15 También Sánchez-Verdú en *El Viaje Simorgh* (2007) sobre textos de Goytisolo o Elena Mendoza en *La ciudad de las Mentiras* (2017), basada en la obra homónima de Benedetti, han introducido personajes-metáfora o personajes-alegoría.
- 16 La faceta de Bush como pintor es cierta, habiendo realizado su primera exposición, *El arte del liderazgo* en el rancho familiar de Dallas, en Texas, en 2014, donde presentó retratos de 30 mandatarios mundiales, entre los que se encontraba el ex presidente español José María Aznar. <https://www.nytimes.com/2014/04/07/arts/design/george-w-bushs-art-exhibition-at-presidential-center.html>
- 17 Cada compositor que se enfrenta a la ópera plantea de alguna manera en ella su concepción del género, como así hicieron Salieri, -quien se preguntaba en su ópera *Prima la música e poi le parole* si lo más importante es el texto o la música- o Strauss en *Capriccio* que planteaba qué era más importante, la música o el pensamiento.
- 18 Este cuidado de lo que implica la voz como vehículo del canto, depurado de experimentaciones y dentro de los límites de una emisión del canto convencional, es común a varios compositores contemporáneos, incluso los que experimentan con los sonidos instrumentales y/o electrónicos, como es el caso de Kaija Saariaho, quien a este respecto ha precisado ser .de plus en plus consciente du fonctionnement et de la projection de la voix humaine”. *Opéra International*, nº 258 (julio de 2001), o los que llevan al extremo el concepto escénico y narrativo de la ópera. Éste es el caso de Peter Eötvös en *Le Balcon* (2002), ópera basada en el libro de Jean Genet. Philippe Manoury ha manifestado haber tomado “toutes les précautions nécessaires pour que les parties vocales soient accessibles afin que le texte soit compréhensible et que le public puisse suivre [l'histoire] de bout en bout”. *Opéra International*, nº 255 (marzo de 2001) o incluso un autor cuyo nombre está asociado a la vanguardia con mayúsculas, Helmut Lachenmann, se ha expresado en el mismo sentido: “Écrire un opéra, c'est le rêve de tout compositeur. Je suis passé par plusieurs phases (...) les chanteurs viennent me voir pour me dire qu'ils veulent aussi pouvoir épanouir leur voix: et ils ont bien raison”. Denuit, E. “Orphée ressuscité? Un panorama de l'opéra contemporain en Europe.” *Circuit Musiques contemporaines*, Les Presses de l'Université de Montréal (2002): 9-20
- 19 El *organicum* de *A Amnesia de Clío* está formado por 2 flautas (pic), oboe (corno inglés), 2 clarinetes (cl. bajo), 1 fagot (contrafagot), 3 trompas, trompeta, trombón, arpa, timbales, 2 percusionistas y cuerdas.
- 20 <https://www.crtvg.es/tvg/a-carta/a-amnesia-de-cl-o-4413689>. *A amnesia de Clío* es una ópera en tres actos que fue estrenada el 20 de noviembre de 2019 por la Real Filharmonia de Galicia, dirigida por Paul Daniel con la dirección escénica de Marta Pazos. Fueron sus intérpretes principales la soprano Raquel Lojendio en el papel de Clío, el barítono Sebastia Peris en el de Bush, la mezzosoprano Marina Pardo en su triple papel como Merkel, como Leslie Zimmerman y como la directora de la sala de subastas y el Orfeón Terra a nosa dirigido por Miro

- Moreira. La producción disponible en la web de TVG es la realizada por *Voadora*, en coproducción con el Centro Dramático Galego, el Consorcio de Santiago, la Xunta de Galicia y el Xacobeo 2021. Fue un proyecto realizado con la beca Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales 2017 de la Fundación BBVA y sumó la colaboración de más de doce entidades públicas y privadas.
- 21 Un uso que recuerda referencialmente a la utilización del sonido Sol en la ópera *El Público* (2015) de Mauricio Sotelo, quien somete a múltiples transformaciones y manipulaciones espectrales este sonido, símbolo de lo que ha significado Lorca para la Literatura Universal y para el compositor.
- 22 La partitura, que permanece inédita, ha sido analizada por cortesía del compositor.
- 23 Es el propio compositor quien se refiere de este modo a las intervenciones a solo de la ópera, sin renegar de la tradición ni el lenguaje de la música escénica.
- 24 Con una interválica interna que remite a la escritura del personaje de Amando en la ópera de Ligeti *Le grand Macabre* (1978).
- 25 La sargento Leslie Zimmerman, después de recibir un entrenamiento de combate formó parte del cuerpo de élite que participó en Iraq en la operación *Freedom*, por la que fue condecorada. Sin embargo, fue finalmente licenciada del ejército con deshonor tras ser diagnosticada de PTS (síndrome post-traumático). Adquirió relevancia social desde entonces al difundir esta situación y ayudar a otros veteranos de guerra.
- 26 Como es sabido, la referencialidad es un procedimiento común en la escritura musical y por lo tanto, en la ópera. Entre las partituras que introducen la cita como principio constructivo de la forma que aquí aparece cabe citar *Ariadne auf Naxos*, de Strauss, con la canción del arlequín, *Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen*, basada en el primer tema de la sonata K.331 de Mozart o yendo más allá en el tiempo, la melodía del trío de las ninfas *Töne, töne, süsse Stimme*, en el *Wiegenlied* de Schubert (*Schlafe, schlafe, holder, süsster Knabe*)
- 27 Tema planteado también en *El público*, de García Lorca, cuando Julieta, acosada por los caballos blancos exclama que ahora es ella la que decide, la que quiere montarlos a ellos.
- 28 La construcción interna de las melodías de Buide remite en cierto modo a la transferencia conceptual entre distintas artes, ya que plantea de un modo totalmente vigente los preceptos expuestos por Loos en su ensayo *Ornamento y Delito*, publicado en alemán en 1913 (disponible en castellano en <http://www.infolio.es/paperback/articulos/loos/ornato.pdf>).
- 29 Al igual que *Lulú*, que recibe distintos nombres dependiendo de quien hable de ella (Nellie, Eva, Mignon, etc.,) también a Clío la mencionan de otras formas, como Sra. Parker o Fiona Walker.