

Giacomo Puccini expandido: Desplazamientos intermedia de un lirismo burlado

Giacomo Puccini Expanded: Intermedia displacements of a teased lyricism

Carmen Noheda Tirado

Universidad Complutense de Madrid

mcnoheda@ucm.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8219-511X>

RESUMEN

El presente estudio aborda la creación operística de Giacomo Puccini en su continuo diálogo entre el modernismo y el posmodernismo. Sus óperas nunca terminaron de encajar en el relato del primero, mientras que, en el segundo, desbordaron los límites historiográficos que las definían originalmente para convertirse en objeto de constantes reinterpretaciones. A partir de la noción de desplazamiento, propongo analizar el impacto intertextual e intermedia de aquellos rastros que revitalizaron el teatro lírico español en el apogeo de sus éxitos, y que permanecen latentes en la música experimental y la ópera contemporánea más reciente. Este Puccini expandido e impuro logró trascender su lirismo a cambio de intercalar dosis de rebeldía, cuestión que impulsa a recurrir a la parodia y su deconstrucción para explorar los desvíos creativos más inesperados de su legado.

Palabras clave: Puccini, modernismo, posmodernismo, parodia, ópera contemporánea.



ABSTRACT

This study explores Giacomo Puccini's opera creation through its ongoing dialogue between modernism and postmodernism. While his operas never fully fit into the narrative of the former, in the latter they transcended the historiographical boundaries that initially defined them, becoming an object of constant reinterpretation. Based on the notion of displacement, I propose an analysis of the intertextual and intermedia impact of those traces that revitalised the Spanish music theatre at the height of its success, and that remain latent in experimental music and the most recent contemporary opera. This expanded and impure Puccini managed to escape his own lyricism by interweaving elements of rebellion, prompting the use of parody and its deconstruction to approach the most unexpected creative deviations of his legacy.

Key Words: Puccini, Modernism, Postmodernism, Parody, Contemporary opera.

Noheda Tirado, C. (2021). Giacomo Puccini expandido: Desplazamientos intermedia de un lirismo burlado. *Cuadernos de Investigación Musical*, (21), pp. 123-135.

1. PUCCINI Y EL MODERNISMO INTUIDO

A Giacomo Puccini se le reconocen muchas ambiciones, pero la que nos atrapa es la de tolerar el impacto del modernismo¹. En *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Alessandro Baricco otorgaba a Puccini una inmediatez propia del consumo, de la espectacularidad (Baricco, 1999, pp. 71-74). Cabría añadir a esa inmediatez la de la emoción, una emoción de prisa. El modernismo intuido de Puccini es sensible a lo insólito, a esos golpes de efecto que, de pronto, le ofrecía el más cotidiano de los gestos. Pero también supo compensar, con la más agria de las sonoridades, el empalago del halago excesivo. Puccini quedaba así a salvo de ponerse a un paso del costumbrismo sentimental al agregar un toque de cinismo, una última rebeldía capaz de burlar su propio lirismo. Es, precisamente, esa burla la que sitúa esta investigación. Ya que las óperas de Puccini permanecen indiscutiblemente activas, planteo

* La presente investigación ha sido posible gracias al contrato postdoctoral Juan de la Cierva (JDC2022-050279-I), en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación/10.13039/501100011033, y por la Unión Europea NextGeneration EU/PRTR.

¹ El uso del concepto de modernismo en este artículo se entiende en sentido anglosajón al ofrecer un marco para abordar la creación musical como un espacio de experimentación, donde cuestiones como la fragmentación formal, la ruptura con las tradiciones tonales, el cuestionamiento de las estructuras narrativas o las innovaciones tecnológicas articulan una respuesta estética a las tensiones culturales y crisis inherentes a la condición moderna del siglo XX.

abordar algunos de los desvíos creativos más inesperados de su legado. Este Puccini expandido promueve impurezas, inestabilidades y contradicciones que se refugian en la segmentación y la parcialidad de otras réplicas escénicas que se adivinan inagotables. Recurro, por tanto, a evidenciar un lirismo burlado, tan bello como susceptible de deconstrucción, trastorno o reinención.

No es casualidad que haya asociado la mera intuición al modernismo. A este propósito, Puccini ha sufrido un ostracismo natural en la historiografía musical, tanto que pareciera olvidarse que vivió creativamente el primer cuarto del siglo XX. Alexandra Wilson reconoce a Puccini como una “figura profundamente moderna” (Wilson, 2007, p. 7), por eso, este estudio concuerda desde su punto de partida con las ideas de Baricco. Al margen de los continuos aires de familiaridad en el teatro musical (Scott, 2014, pp. 66), la estela de Puccini consigue percibirse en Korngold, Janáček o Berio², por mencionar algunos. Su aceptación inicial en España fue acaso menos dinámica, pero los ecos de *La bohème* (1896) impregnaron una cascada de reacciones desde la prolongada agitación en el debate público por el supuesto plagio de Chapí en la romanza «¡Que siempre me ha querido!» de *Curro Vargas* (1898), a las convergencias de Amadeo Vives en *Bohemios* (1904) y de Pablo Luna en *Musetta* (1908)³. No es el Puccini que interesa a esta investigación.

La aproximación a su legado operístico admite una lectura desplazada desde la concepción paródica de su creación. Cuando Puccini pisó España por primera vez en 1892 con motivo del estreno de *Edgar* (1889) (Rosal Moral 2020, pp. 281-302; 2024, pp. 24-28), sus coetáneos estaban acostumbrados, en apenas unos meses, al cúmulo de parodias que circulaban alrededor de la omnipotente red del teatro por horas. Triunfos insólitos como el de Bretón en el Teatro Apolo apenas pudieron escapar, cinco meses más tarde, al “presentimiento cómico-lírico, casi bufo” de *La verbena de la Paloma* (1894) en *La Romería del Halcón, o el alquimista y las villanas y desdenes mal fingidos* (1894)⁴. Al mismo compositor, Luis Arnedo, esta vez en solitario, debemos una travesura similar junto al irreverente Salvador María Granés. Volver a Granés es volver a las dos parodias que coronaron su carrera gracias a Puccini: *La golfemia* (1900) y *La Fosca* (1904) (Subirá, 1958, p. 54-55; Beltrán Núñez, 1997, pp. 370-404; Serrano Alonso, 1996, pp. 257-268)⁵. Tampoco Granés evitó la polémica del parecido entre Chapí y Puccini en la casual aparición de un simulacro mudo de Curro Vargas, el mismo que anuncia melódicamente el susodicho plagio a partir de otra revelación en la

² Luciano Berio creó incluso un final para *Turandot* en 2001, editado por Ricordi (NR 138858).

³ La zarzuela *Bohemios* de Amadeo Vives, con libreto de Guillermo Perrín y Vico y Miguel de Palacios, está basada en *Scènes de la vie de bohème* de Henry Murger y se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 24 de marzo de 1904. Una frase del mismo texto de Murger inspiró la opereta en un acto *Musetta* de Pablo Luna, con libreto de Luis Pascual Frutos, estrenada en el Teatro Ideal Polístico de Madrid el 13 de julio de 1908.

⁴ Con música de Luis Arnedo y Teodoro San José, y libreto de Enrique López-Marín, Luis Gabaldón y Artagnán (Juan Pérez Zúñiga), se estrenó en el Teatro Moderno el 24 de julio de 1894.

⁵ *La golfemia*, dividida en un acto y tres cuadros, se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 12 de mayo de 1900, mientras que *La Fosca*, compuesta en un acto y cuatro cuadros y medio, se estrenó igualmente en el Teatro de la Zarzuela el 22 de diciembre de 1904. Sobre otras parodias de Salvador María Granés en colaboración con Luis Arnedo, véase: Encabo Fernández, E. (2012). Una parodia de Wagner en España: De *Lohengrin* a *Lorenzín*. En J. I. Suárez García (Ed.). *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas* (pp. 209-221). Valencia: Institut Valencià de la Música.

Escena III del Cuadro tercero: “Lo notó, ¡Dios clemente!” (Granés, 1900, p. 80). Gilí, *alter ego* cómico de Mimì, canta inquieta el descubrimiento de Sogolfo, versión de Rodolfo, no ya de la gravedad de la tuberculosis letal que padece, sino de sus vicios con el aguardiente. Así lo refiere el aparte tras su intervención:

En el momento de terminar esta frase musical de “La Bohemia” y empezar la siguiente de “Curro Vargas”, sale por la izquierda un personaje vestido con el traje exacto de Curro Vargas, atraviesa lentamente la escena, y al llegar a Sogolfo, mientras éste canta, le saluda quitándose el sombrero, estrecha su mano con efusión y desaparece por la derecha (Granés, 1900, p. 80).

MIMÌ (tra sè)
molto rit.
Che vuol di . re?

ROD.
- na . ta! U - na ter . ri . bil tos - se l' e . sil pet . to le scu - te

MAR.
- mi!

Viol.
sulla tastiera
ppp
sulla tastiera
uniti
ppp
divise
ppp

V. 1.
molto rit.
ppp

Ve.
molto rit.
ppp

Cb.
molto rit.
ppp
pizz.
Sost. to molto pp

Fig. 1: G. Puccini, *La bohème*, Acto III. «Mimì è tanto malata!»
Ricordi ([1920], 1950), p. 283.

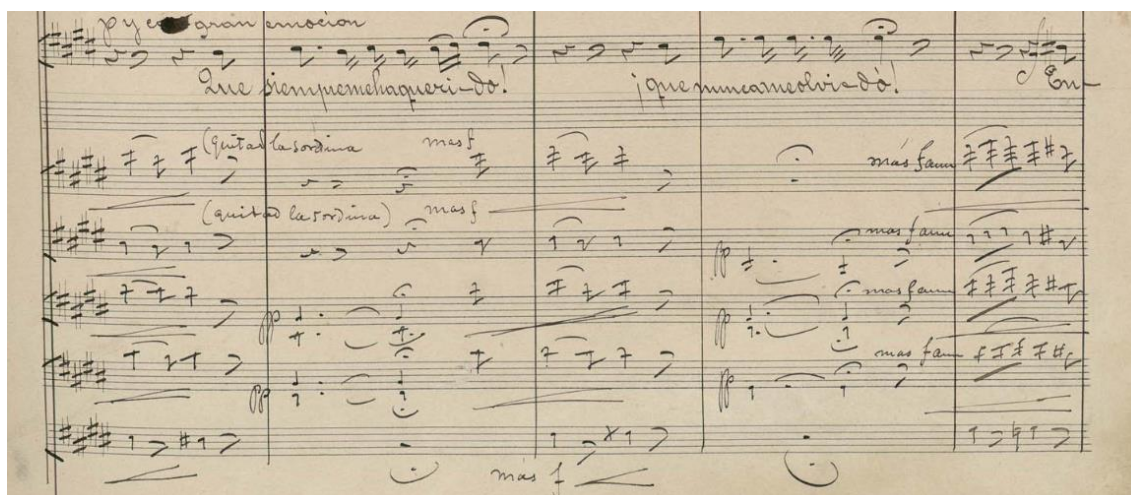


Fig. 2: R. Chapí, *Curro Vargas*, N.º 11. Aria y Baile andaluz (cc. 24-28).
Manuscrito original, 1898, Biblioteca Nacional de España, p. 593.

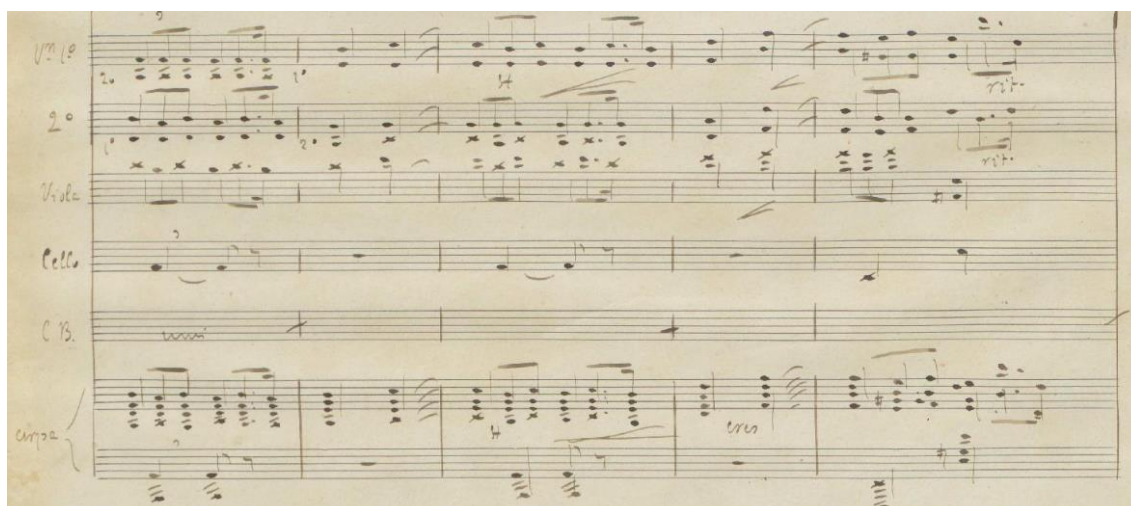


Fig. 3: L. Arnedo, *La golfemia*, Cuadro tercero, Escena III, N.º 7. Terceto de la Casilla
(cc. 29- 33). Manuscrito original, 1900. Archivo SGAE, p. 57.

2. DESPLAZAMIENTOS DE LA PARODIA HACIA LA INTERMEDIALIDAD

Este entrecruzamiento triple de la intención paródica comparte la noción de desplazamiento sobre la que sustentar, a su vez, los contrastes de las experiencias estéticas moderna y posmoderna. Fredric Jameson distinguió en ambas los disimulos estilísticos que acumulan la parodia y el pastiche (Jameson, 2002, pp. 18-20). De este modo, cualquier punto de referencia se desdibuja hasta perder el impulso satírico. A distancia de aquellos “excesos y excentricidades” (Jameson, 2002, p. 19) que provocan la burla del original, Puccini acierta al fragmentarse para vaciarse de sentido, incluso de su sentido del humor. En esa conversión irónica es posible hallar a Puccini como ejercicio intertextual. Ocurre en la combinación de sus óperas con el azar en la *Europera 3* (1990) de John Cage, dependiente de la coordinación de tres elementos formales: la interpretación vocal de arias *ad libitum*, la selección de

transcripciones para piano de fragmentos operísticos determinados al azar, entre las que figuran las *Opern-Phantasien* de Franz Liszt, y la emisión de grabaciones históricas en discos de 78 rpm durante setenta minutos. En esta superposición aleatoria se confabula, de nuevo, una triple mezcolanza, esta vez a partir del *I Ching*, que sirve para introducir el concepto cageano de “musicircus” en la ópera (Fetterman, 1996, 125-147; Dickinson, 2006, p. 49). La consideración de un espacio-tiempo capaz de llenarse, por abundancia, de óperas independientes, intercambiables y simultáneas comporta en la *Europera 3* la elección de seis arias del repertorio operístico desde Gluck hasta Puccini. En este juego de distancias, «Oh mio babbino caro» puede tornarse inaudible, como una vieja fotografía descolorida (Pritchett, 1994; Beyst, 2005). También, en ocasión del centenario de Cage en 2012, se celebró un festival entre Tenuta dello Scompiglio, Barga y Lucca donde se dedicó atención a su teatro musical mediante la interpretación de un programa emparentado con su *Living Room Music* (1940). El compositor Francesco Filidei propuso la obra para ocho percusionistas *Puccini alla caccia* (2008). El propio Filidei explicaba cómo nacieron los motivos inmortales de Puccini:

Come nascevano i motivi immortali di Giacomo Puccini? Segue un'ipotesi sulla nascita del tema di *Un bel di vedremo* dalla [Madame] *Butterfly*. Per *Puccini alla caccia* mi sono ispirato a una lettera di Puccini a Ricordi: 'Se sabato ho finito, come spero, filo a terrorizzare i palmipedi adorati che da tempo anelano il mio piombo micidiale e infallibile. Bum!' È un pezzo scritto nel 2005 per l'ensemble Cairn, la cui prima esecuzione è avvenuta a Parigi nel 2008. La composizione utilizza praticamente solo richiami di uccelli e il tema di *Un bel di vedremo* dalla [Madame] *Butterfly*. Evoca, se si vuole, Giacomo Puccini, gran cacciatore, intento a cacciare a Torre del Lago e, a una prima parte più sommessa se ne avvicenda una molto ritmica ed una quasi lirica (Caggiano, 2012, pp. 21)⁶.

Traer al presente *Madame Butterfly* implica asumir el referente no tanto desde lo paródico, que entrañaría una envoltura de respeto irónico, sino desde una visión impura de Puccini que subvierta su ópera, que invite, incluso, a su banalización. La música experimental del siglo XX tampoco ha ignorado sus posibilidades sonoras y críticas y, así, la icónica *Bye Bye Butterfly* (1965)⁷ de Pauline Oliveros persigue un adiós imposible, una despedida “no sólo de la música del siglo XIX, sino también del sistema de moralidad educativo de esa época y

⁶ “Lo que sigue es una hipótesis sobre el nacimiento del tema de *Un bel di vedremo* de [Madame] *Butterfly*. Para *Puccini alla caccia* me inspiré en una carta de Puccini a Ricordi: “Si el sábado he terminado, como espero, seguiré aterrorizando a los adorados palmípedos que desde hace tiempo anhelan mi plomo mortal e infalible. Bum!”. Se trata de una obra compuesta en 2005 para el conjunto Cairn, estrenada en París en 2008. La composición utiliza prácticamente sólo cantos de pájaros y el tema de *Un bel di vedremo* de [Madame] *Butterfly*. Evoca, si se quiere, a Giacomo Puccini, un gran cazador, empeñado en cazar en Torre del Lago, y a una primera parte más tenue le sigue otra muy rítmica y casi lírica”. Traducción personal de la autora.

⁷ *Bye Bye Butterfly* es una composición para cinta de doble canal en la que Pauline Oliveros utilizó dos osciladores Hewlett Packard, dos amplificadores en cascada, un reproductor y dos magnetófonos configurados con retardo. Tras ajustar los dispositivos, Oliveros interpretó la composición en vivo. Se distribuyó por primera vez en el vinilo dedicado a la creación musical de compositoras estadounidenses *New Music for Electronic and Recorded Media* por el sello 1750 Arch Records en 1977.

de la opresión institucionalizada del sexo femenino que la acompañaba” (Oliveros, 2005, p. 92)⁸. Un azar diferente reencontró a Oliveros con Puccini. Durante su estancia en el San Francisco Tape Music Center, se topó por casualidad con un disco de *Madame Butterfly*, que Oliveros decidió incorporar espontáneamente a su proceso compositivo. Cuando se le preguntó por aquella elección, Oliveros respondió que se debió a una cuestión de “serendipia” (McMurray, 2019, p. 380). Por entonces, comenzaba a explorar sus pioneras improvisaciones en la música electrónica en vivo con el oído atento a la sensualidad del sonido, “a su poder de liberación y cambio” (Mockus, 2008, p. 11), a la experimentación con la capacidad simultánea de la escucha y la interpretación que, posteriormente, denominaría *Deep Listening* o “Escucha profunda” (Oliveros, 2005). Al manipular el aria de entrada de Cio-Cio-San en el Acto I «Ah! Ah! Quanto cielo! Quanto mar!», Oliveros resquebrajaba la estructura tradicional de la ópera y su linealidad para extenderla a las posibilidades creativas de la música electrónica, generando múltiples capas de ecos, distorsiones y transformaciones del material original hasta devenir irreconocible. Oliveros frustra la experiencia de la escucha de *Madame Butterfly* al interferir sonoramente en esa llamada del amor que trastoca el arco dramático de la ópera. Que Oliveros vinculara en posteriores declaraciones *Bye Bye Butterfly* a la opresión de la sexualidad femenina despertó un interés por abordar su creación musical desde los estudios feministas (Gunden, 1991; Taylor, 1993, pp. 385-396; Juett, 1994, pp. 136-180; Oliveros y Maus, 1994, pp. 174-193) y, en concreto, de la consideración del lesbianismo en su música, incluida su *Bye Bye Butterfly* y la estrecha conexión de las mariposas, según Monique Wittig, con la sexualidad lésbica (Mockus, 2008; Weaver, 2017). En el programa del estreno en 1967⁹, aparecía junto a *Bye Bye Butterfly* la ilustración de una pistola en estilo *film noir*, todo un disparo simbólico contra el orientalismo y la cosificación de la mujer que aún sigue en el aire.

Tanto en Cage como en Oliveros, Puccini se somete a sucesivas reproducciones, una dislocación que acrecienta la percepción de sus posibles huellas en conjunción con el videoarte. En pleno nacimiento de las artes electrónicas, Nam June Paik combinó durante dos minutos y tres segundos «Un bel dì vedremo» con imágenes y animaciones compuestas en un sintetizador de vídeo en su *Butterfly* (1986). Se trata de uno de sus primeros vídeos, un *collage* radical de imagen y música con el que Paik añadía una nueva dimensión expresiva a *Madame Butterfly*. En una rápida proliferación de efectos visuales manipulados electrónicamente, Paik yuxtapuso el aria con la representación de la compositora Laurie Anderson y, de nuevo, con el uso de la mariposa como símbolo oriental. De repente, *Madame Butterfly* se redefine en múltiples medios, se torna intermedia, híbrida, como una fantasmagoría abstracta en movimiento. Paik entrelaza un tema en común al mezclar «Un bel dì vedremo» con la conocida canción infantil coreana *Nabiya*, una celebración de la danza de las mariposas. En este montaje audiovisual electrónico, Paik deforma deliberadamente a Puccini con una cita paroxística que se recrea en la incrustación, en la interrupción de cualquier atisbo de continuidad y la escenificación digital del aria como abreviatura. En la

⁸ “[...] not only to the music of the 19th century but also to the system of polite morality of that age and its attendant institutionalized oppression of the female sex”.

⁹ En su despedida de San Francisco, Oliveros organizó la sesión “Tape-athon”, dedicada a su música para cinta, en el apartamento de Ronald Chase en 1967.

publicación que forzó su expulsión de Fluxus¹⁰, Paik defendía su ontología de la música con las siguientes líneas de apertura:

I am tired of renewing the form of music.
 – serial or aleatoric, graphic or five lines, instrumental or bel canto, screaming or
 action, tape or live ... –
 I hope must renew the ontological form of music.
 In the normal concert,
 the sounds move, the audience sit down.
 In my so said action music,
 the sounds, etc., move, the audience is attacked by me (Nam June Paik, 1963)¹¹.

3. DE LA MUERTE EN ACCIÓN A LA CARCAJADA

Para Nam June Paik, acudir a *Madame Butterfly* suponía hacerla sonar en movimiento. Del mismo modo, Marina Abramović recurre a aquellas arias que determinaron la biografía artística de Maria Callas en la ópera *7 Deaths of Maria Callas* (2020)¹². Dividida en un prelude, un único acto y un epílogo, no podían faltar en su repertorio *Madame Butterfly* y *Tosca*. Abramović las acciona mientras piensa a Callas desde su lecho de muerte. Una vez más, «Un bel di vedremo» y «Vissi d'arte» acompañan al videoarte en la interpretación junto al actor Willem Dafoe. En la primera parte, la simultaneidad escénica de la propuesta trasciende la réplica de la lúgubre habitación donde agoniza la *Assoluta* para trasladar el núcleo dramático a un enfrentamiento múltiple con la muerte. La instalación multimedia encadena, en concreto, siete muertes fatales: “Burning”, “Knifing”, “Jumping”, “Hara-kiri”, “Strangulation”, “Consumption” y “Madness”¹³. Abramović encarna a la Callas y sus desilusiones amorosas para escenificar dos suicidios contrastantes valiéndose de las arias de Puccini. Si Paik exponía una *Madame Butterfly* intermedia, Abramović expandirá el videoarte en la ópera hacia la performance y las artes vivas: “He querido deconstruir todo el sistema de la ópera [...] así es como me enfrento a esta ópera, creando una nueva estructura” (Galceran, Radigales y Sesé, 2023, p. 62). Mientras Callas sueña en su última noche, la música ambiental de Marko Nikodijević, que no interfiere en las arias, sustenta la voz en *off* y los

¹⁰ Una de las principales razones del conflicto con George Maciunas surgió a raíz del texto que Paik prometió escribir con motivo del ciclo de conciertos “Neo-Dada in der Musik”, organizado por ambos en Wiesbaden en 1962. Paik había acordado su publicación en el caja americano de Fluxus, pero, ante el retraso de la edición comisionada por Maciunas, decidió actuar por su cuenta y publicarlo en su partitura gráfica (Nam June, 1963).

¹¹ Estoy cansado de renovar la forma de la música.

– serial o aleatoria, gráfica o en cinco líneas, instrumental o bel canto, gritos o acción, cinta o en vivo... –
 Espero tener que renovar la forma ontológica de la música.

En un concierto normal,

los sonidos se mueven, el público se sienta.

En mi llamada música de acción,

los sonidos, etc., se mueven, y yo ataco al público. Traducción personal de la autora.

¹² Datos La propuesta, concebida por la propia Abramović en colaboración con el escritor Petter Skavlan, música de Marko Nikodijević que no interfiere en las arias. 1 de setembre del 2020 a la Bayerische Staatsoper de Munic, en coproducció amb l'Opéra National de Paris, el Maggio Musicale Fiorentino i l'Òpera Nacional Grega d'Atenes.

¹³ “Quemarse”, “Apuñalarse”, “Saltar”, “Harakiri”, “Estrangulación”, “Tisis” y “Locura”.

fragmentos de vídeo alrededor de las siete arias clave. Canta cada aria una soprano vestida con uniforme de criada, al tiempo que, en cada vídeo, Abramović y Dafoe mueren trágicamente una y otra vez. En la segunda de las arias, *Tosca throws herself down*, la criada canta «Vissi d'arte» del Acto II de *Tosca*, mientras la *performer* se desdobra en escena: sueña en tiempo real y, en el vídeo, se precipita al vacío a cámara lenta hasta caer sobre un vehículo y destrozarlo. Habrá lugar también para Cio-Cio-San en la cuarta de las arias —«Cio-Cio-San takes her own life»— mientras suena, de nuevo en movimiento, «Un bel dì vedremo». Abramović imaginó este fragmento de *Madame Butterfly* del siguiente modo: “En la ciencia, el efecto mariposa se refiere a un fenómeno en el que pequeñas causas conducen a consecuencias impredecibles. En la superstición, la mariposa es tu amante, quien te visita. En la mitología, la mariposa es un alma humana, ya sea viva, moribunda o muerta” (Abramović, 2023)¹⁴.

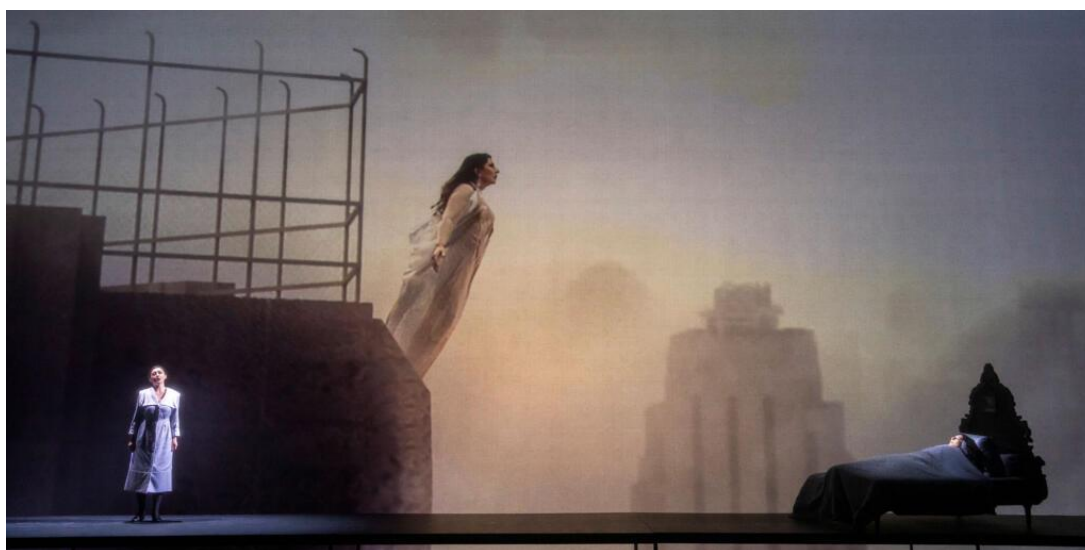


Fig. 4: M. Abramović, *7 Deaths of Maria Callas*, 2. «Tosca throws herself down». ENO, English National Opera, © Tristram Kenton, 2023.

La muerte de amor es la estrategia metarreferencial que articula *7 Deaths of Maria Callas* y la única característica en común entre todos sus personajes. Ese maltrato de las heroínas operísticas sentó las bases de la musicología feminista en *L'Opéra, ou la défaite des femmes* (1979) de Catherine Clément. Este texto fundacional se mantiene en activo ante la infinidad de respuestas críticas a las desgraciadas protagonistas puccinianas. Las artes escénicas recientes han retomado sus soledades, vulnerabilidades y melancolías junto a sus inmensos poderes de seducción para narrar el conflicto creativo del propio compositor al musicalizarlas. Con motivo del centenario, la compañía italiana blucinQue, dirigida por Caterina Mochi Sismondi, presentó el coro de cuerpos e instrumentos *Puccini Dance Circus Opera* (2024)¹⁵. El movimiento

¹⁴ In science, the butterfly effect stands for an effect in which small causes lead to unpredictable consequences. In superstition, the butterfly is your lover visiting you. In mythology, the butterfly is a human soul; whether alive, dying or already dead. <https://www.eno.org/operas/7-deaths-of-maria-callas/> ENO, English National Opera.

¹⁵ *Puccini Dance Circus Opera* está dirigido y coreografiado por Caterina Mochi Sismondi a partir de la música original de Giacomo Puccini, con arreglos de Francesco Oliveto, y música en vivo y electrónica de Beatrice

escénico y la concepción espacial sitúan en el centro a Puccini y sus desencuentros con Flora Tosca, Cio-Cio-San, Manon Lescaut, Turandot y Mimì. Las cinco se duplican entre la ópera y la realidad, al encarnar a algunas de las mujeres que conoció Puccini. Se escuchan sus célebres arias intercaladas con la electrónica en vivo de Beatrice Zanin. Uno de los monólogos más extensos del compositor lo concentra *La bohème* cuando anuncia ocho estatutos sobre la vida bohemia. En el séptimo, prohíbe el silencio para continuar hablando sobre la disposición escénica del coro, los solistas y la orquesta hasta que sus personajes le abandonan. Las mujeres de Puccini reafirman su identidad, sucumben al amor y caen para reaccionar, otra vez, desde el cuerpo en movimiento, desde la coreografía que adopta técnicas propias del circo contemporáneo y colapsa, en imágenes fragmentadas y oníricas, el universo pucciniano entero (blucinQue, 2024).

Si la danza extiende el lamento de la traición y muerte, la ópera contemporánea española se ríe a carcajadas de Puccini. Exenta de pasiones trágicas, la ópera bufa *Je suis narcissiste* (2019)¹⁶ de Raquel García-Tomás integra perfectamente la cita «Mi chiamano Mimì» de *La bohème*. La entona un repentino personaje travestido que desconcierta a las amantes del exnovio seductor de la protagonista en la escena de su funeral. Imbuida en la estética de las comedias de la edad dorada de Hollywood (García-Tomás, 2019, p. 8), la apelación directa a Mimì no canta sino desde el humor negro que retrata la farsa ególatra de la vida actual. La idea de *collage* regresa aquí a través del elemento paródico, como sucediera hace más de un siglo. Así lo explica la compositora:

La música de esta ópera no sólo evoca de manera libre el pasado audiovisual y cinematográfico del Hollywood de antaño, sino que integra y transfigura otros géneros tales como el Teatro Musical (concretamente el de las décadas de los 40 y 60), el *Ragtime*, la ópera del Romanticismo... La música de esta ópera se fundamenta en la transformación de referentes estilísticos conocidos y los integra en un nuevo lenguaje, que está completamente al servicio de la comedia. Esta miscelánea de estilos encuentra su coherencia —en gran medida— en lo teatral, ya que cada *leitmotiv* va asociado a los pequeños gestos, personajes o situaciones recurrentes que aparecen a lo largo del espectáculo (García-Tomás, 2019, p. 9).

4. PUCCINI EXPANDIDO, AL VUELO

“La risa tiene su origen en lo inesperado”, asegura la directora de escena de *Je suis narcissiste*, Marta Pazos (Pazos, 2019, p. 11). Añadir hoy giros tragicómicos a las óperas de Puccini revela su vigencia en el centenario de su muerte desde caminos más insospechados. Estos desplazamientos intermedia hacia enfoques críticos de parodia, deconstrucción y

Zanin. La producción involucra a once mujeres en escena (cinco intérpretes, un trío de cuerdas, la música electrónica y una directora de orquesta), además de una orquesta de 45 músicos en su versión completa. La producción es una colaboración entre Fondazione ORT, Centro nazionale di produzione blucinQue Nice, Teatro del Giglio di Lucca y Teatro Regio di Parma.

¹⁶ *Je suis narcissiste*, de Raquel García-Tomás, con libreto de Helena Tornero y dirección escénica de Marta Pazos, se estrenó en el Teatro Español el 7 de marzo de 2019, en producción de Òpera de Butxaca i Nova Creació y coproducción con el Teatro Real, Teatro Español y Teatre Lliure.

resignificación evidencian un legado operístico que se reconfigura continuamente desde un lirismo burlado como espacio dinámico de significación. Las conexiones entre Puccini y la música experimental, el videoarte o las artes escénicas contemporáneas reafirman un catálogo operístico que, lejos de agotarse en su contexto histórico, continúa resonando y ofreciendo puntos de encuentro en los debates artísticos de la posmodernidad. Aquel modernismo intuido que convivía con un lirismo exuberante abrazaba, a la vez, escalas de tonos enteros, disonancias no resueltas, ritmos angulosos y paisajes sonoros inauditos. Sus desvíos desde los límites de la experiencia estética moderna a la posmoderna se distinguen, como la risa, de manera inesperada en la ambivalencia creativa entre la parodia y el pastiche. El rastro de esa recurrencia estilística a Puccini en la simultaneidad aleatoria de Cage, la crítica feminista de Oliveros, las muertes performativas de Abramović o la carcajada de Raquel García-Tomás diluyen, de inmediato, cualquier sistema sólido de referencias, devorado en su propia abundancia y especificidad. Desde las versiones literales a su deconstrucción, las alusiones efímeras que recorren este estudio dialogan con cada presente para cuestionar y devolver un Puccini expandido, que invita incluso a un uso fabuloso de lo pucciniano. En contraste con el original, su inacabado corpus operístico sigue multiplicando sus expectativas de lectura. Como en *Composition 1960 #5* de La Monte Young, las óperas de Puccini y sus réplicas sólo culminarán cuando la mariposa liberada emprenda su vuelo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abramović, M. (2023). *7 Deaths of Maria Callas*. Marina Abramović. Londres: ENO, English National Opera, 3-11 de noviembre. Recuperado de: <https://www.eno.org/operas/7-deaths-of-maria-callas/>
- Baricco, A. (1999). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela.
- Beltrán Núñez, P. (1997). Las parodias del género chico: *La golfemia*. *Anales de la literatura española contemporánea*, 22(3), pp. 379-404.
- Beyst, S. (2005). *John Cage's Europeras: A light- and soundscape as musical manifesto*. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20101215030943/http://d-sites.net/english/cage.htm>
- Caggiano, A. (2012). Living Room Music. John Cage – Il teatro musicale. *John Cage: 4'33" Lezione sui funghi. Concerti, performance, teatro musicale, danza, arti visive, letture per il centenario di John Cage*. Barga: Festival Opera Barga y Associazione Ars Ludi.
- Clément, C. (1979). *L'Opéra, ou la défaite des femmes*. París: Éditions Grasset. Dickinson, P. (Ed.). (2006). *CageTalk: Dialogues with and about John Cage*. Rochester: University of Rochester Press.

- Encabo Fernández, E. (2012). Una parodia de Wagner en España: De *Lohengrin* a *Lorenzín*. En J. I. Suárez García (Ed.), *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas* (pp. 209-221). Valencia: Institut Valencià de la Música.
- Fetterman, W. (1996). *John Cage's theatre pieces: Notations and performances*. Nueva York: Routledge.
- Galceran, A., Radigales, J., y Sesé, T. (2023). *7 Deaths of Maria Callas*. Marina Abramović [programa de mano]. Barcelona: Gran Teatre del Liceu, 9-11 de marzo.
- García-Tomás, R. (2019). *Je suis narcissiste* [programa de mano]. Madrid: Teatro Español, 7-10 de marzo, pp. 8-9.
- Jameson, F. (2002). *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Juett, J. C. (1994). *Feminism in the work of Mary Daly, Toni Morrison, Pauline Oliveros, and Laurie Anderson* (Tesis doctoral). Georgia: University of Georgia.
- McMurray, P. (2019). On Serendipity: Sonic Pleasures and Fleshy Archives of Sensual Ethnography. En G. F. Barz & W. Cheng (Eds.), *Queering the field: Sounding Out Ethnomusicology* (pp. 380-396). Nueva York: Oxford University Press.
- Mockus, M. (2008). *Sounding Out: Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*. Nueva York: Routledge.
- Moral, I. R. (2020). Luigi Mancinelli, Giulio Ricordi y Francesco Tamagno, figuras fundamentales en la recepción del primer Puccini en España: El estreno de *Edgar* en el Teatro Real (1892). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33, pp. 281-302.
- Nam June, P. (1963). New Ontology of Music. En *Postmusic. The Monthly Review of the University for Avant-Garde Hinduism! (Postmusic)*, FLUXUS publication. Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/127508>.
- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*. Lincoln: iUniverse.
- Oliveros, P., y Maus, F. (1994). A Conversation about Feminism and Music. *Perspectives of New Music*, 32(2), pp. 174-193.
- Pazos, M. (2019). *Je suis narcissiste* [programa de mano]. Madrid: Teatro Español, 7-10 de marzo, pp. 10-11.

- Pritchett, J. (1994). *On John Cage's Europeras 3 & 4*. Rose White Music. Recuperado de: <https://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/europ3n4.html>.
- Scott, D. B. (2014). *Musical Theatre(s)*. En H. M. Greenwald (Ed.). *The Oxford handbook of opera* (pp. 674-691). Nueva York: Oxford University Press.
- Serrano Alonso, J. (1996). De Puccini a Salvador María Granés: Un juego paródico como recepción de la ópera italiana en España. En *Paisaje, juego y multilinguismo: X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Vol. 2, pp. 257-268). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Subirá, J. (1958). Puccini y el puccinismo en Madrid (Evocación conmemorativa de un centenario). *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 7, pp. 41-68.
- Taylor, D. T. (1993). The Gendered Construction of the Musical Self: The Music of Pauline Oliveros. *The Musical Quarterly*, 77(3), pp. 385-396.
- Von Gunden, H. (1983). *The music of Pauline Oliveros*. Metuchen: Scarecrow Press.
- Weaver, S. (2017). Roots for Deep Listening in Oliveros's *Bye Bye Butterfly*. *American Music Review*, 47(1), pp. 5-12.
- Wilson, A. (2007). *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, L. M. (1960). *Composition 1960 #5*. La Monte Young. Nueva York: MoMA, Museum of Modern Art. Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/127627>.

Fecha de recepción: 22/10/2024

Fecha de aceptación: 09/01/2025