

# I Capuleti ed I Montecchi en el sudeste cordobés entre 2007 y 2009: ópera como performance vocal desde la perspectiva del cantante

---

Año  
2014

Autor  
Reyes, Alejandra Manuela

Director  
Aballay, Silvia Irene

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

#### CITA SUGERIDA

Reyes, A. M. (2014). *I Capuleti ed I Montecchi en el sudeste cordobés entre 2007 y 2009: ópera como performance vocal desde la perspectiva del cantante*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María



UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA  
INSTITUTO ACADÉMICO PEDAGÓGICO DE CIENCIAS HUMANAS

TESIS DE MAESTRÍA

*I CAPULETI ED I MONTECCHI* EN EL SUDESTE CORDOBÉS  
ENTRE 2007 Y 2009: ÓPERA COMO PERFORMANCE VOCAL  
DESDE LA PERSPECTIVA DEL CANTANTE

Autora: Prof. Alejandra Manuela Reyes

Directora de la Tesis: Mgter. Silvia Irene Aballay

Co-director de la Tesis: Mgter. Alfredo José Crespo

Villa María, 20 de junio de 2014

## ÍNDICE

<u>Nómina de Abreviaturas</u> .....	6
<u>Introducción</u> .....	7
<u>Capítulo I. Ópera del <i>primo ottocento</i> en el sudeste cordobés a principios del S XXI: un estudio de caso centrado en la performance vocal desde la perspectiva del cantante</u> .....	17
I. 1. Estudios de performance.....	17
I. 1. 1. Consideraciones metodológicas.....	19
I. 1. 2. Conceptos básicos para el análisis.....	22
I. 1. 3. Análisis performático de ópera.....	26
I. 2. La Performance Vocal Operística sin amplificación eléctrica.....	29
I. 2. 1. La performance vocal musical.....	29
I. 2. 2. La escucha del canto y la performance vocal musical sin amplificación eléctrica: sistemas de referencias.....	32
I. 2. 2. 1. Sistema de referencias del oyente.....	33
I. 2. 2. 2. Sistema de referencias del cantante.....	37
I. 2. 3. Cuerpo, cuerpo vocálico y vocalidad.....	39
I. 2. 4. Cuerpo y técnica vocal.....	43
I. 2. 5. La performance vocal operística.....	44
I. 3. La performance vocal de <i>Capuletos y Montescos</i> como objeto de análisis.....	47
I. 3. 1. Corporalidad, presencia material y performatividad del canto operístico.....	48
I. 3. 2. Texto, música y performance vocal en la ópera.....	51
I. 3. 3. Compositor, obra y cantante en la performance vocal operística.....	54
<u>Capítulo II. El Texto: <i>I Capuleti ed I Montecchi</i> y sus creadores</u> .....	57
II. 1. Lo performático y el compositor/libretista/ <i>impresario</i> en <i>I Capuleti ed I Montecchi</i> de Vincenzo Bellini y Felice Romani.....	59
II. 1. 1. El contexto histórico.....	61
II. 1. 1. 1. La entidad de la ópera en tiempos de Bellini y Romani.....	61

II. 1. 1. 2. Una ópera nueva en el <i>primo ottocento</i> .....	64
II. 1. 1. 3. Los cantantes.....	66
II. 1. 1. 4. Las circunstancias históricas de la creación de <i>I Capuleti ed I Montecchi</i> .....	69
II. 1. 1. 5. Las condiciones acústicas de la performance vocal.....	71
II. 1. 2. Los agentes.....	75
II. 1. 2. 1. El libretista, obra y oficio.....	74
II. 1. 2. 2. El compositor.....	77
II. 2. Las <i>fuentes</i> .....	79
II. 2. 1. El papel travestido de Romeo en <i>I Capuleti ed I Montecchi</i> .....	79
II. 2. 1. 1. Romeo Montesco y los roles de <i>musico</i> en la ópera italiana del <i>primo ottocento</i> .....	80
II. 2. 1. 2. Corporalidad del <i>musico</i> en escena.....	82
II. 2. 1. 3. Ayer y hoy: efectos musicales del Romeo <i>musico</i> en <i>I Capuleti</i> ...y posibles causas de su aparición en el reparto.....	84
II. 2. 1. 4. Relato de la autora.....	86
II. 2. 2. El libreto.....	88
II. 2. 2. 1. Sinopsis del argumento.....	88
II. 2. 3. La Partitura.....	91
II. 2. 3. 1. Antecedentes de la composición.....	91
II. 2. 3. 2. Estructura general.....	93
II. 2. 3. 3. Estructura dramático – musical – vocal de cada número: criterios y terminología .....	95
II. 2. 3. 4. Estructura dramático – musical – vocal de cada número: Gráficos.....	102
<u>Capítulo III. La Proto-performance: <i>Capuletos y Montescos</i> y sus creadores.....</u>	117
III. 1. La performance vocal operística sin amplificación eléctrica: <i>bel canto</i> y Técnica Vocal.....	118
III. 1. 1. El <i>bel canto</i> italiano de la primera mitad del S XIX.....	119
III. 1. 2. Fundamentos históricos y prácticos que sustentan la aplicación del término <i>bel canto</i> a un tipo de performance vocal operística actual.....	121

III. 1. 3. El <i>bel canto</i> a principios del S XXI.....	123
III. 1. 4. Cantar y aprender a cantar en el sudeste cordobés a principios del S XXI.....	124
III. 1. 5. Una aproximación a las relaciones entre <i>bel canto</i> y Música Popular.....	126
III. 2. La producción general.....	129
III. 2. 1. Antecedente inmediato: <i>Capuletos y Montescos</i> Córdoba 2006.....	129
III. 2. 2. Contexto de gestión cultural.....	130
III. 3. La producción artística.....	134
III. 3. 1. Sobretítulos.....	134
III. 3. 2. La versión elegida.....	137
III. 3. 3. Acerca de los cortes .....	138
III. 3. 4. Detalle de los cortes y repeticiones no escritas realizados en <i>Capuletos y Montescos</i> .....	139
III. 3. 5. Reducción para pequeño conjunto instrumental.....	142
III. 3. 6. Modificaciones relacionadas directamente con la performance vocal.....	143
 <u>CAPÍTULO IV. La performance en su dimensión externa: cantantes y público</u> <u>en <i>Capuletos y Montescos</i>.....</u>	
IV. 1. Aspectos espaciotemporales y humanos de una función de <i>Capuletos y Montescos</i> .....	146
IV. 1. 1. Dónde, Cuándo y Quién de una función de <i>Capuletos y Montescos</i> .....	146
IV. 1. 2. Breve consideración del público y su campo performático.....	151
IV. 1. 3. Perfil humano de los <i>performers</i> vocales en <i>Capuletos y Montescos</i> .....	155
IV. 2. Formas de participación vocal en <i>Capuletos y Montescos</i> : Coro y solistas.....	161
IV. 2. 1. Tiempo en escena de solistas y grupos corales en <i>Capuletos y Montescos</i> .....	161
IV. 2. 2. El Coro en <i>I Capuleti ed I Montecchi</i> .....	165

IV. 2. 2. 1. El coro en el libreto: el drama en su dimensión colectiva.....	165
IV. 2. 2. 2. El coro en la partitura: Música, espectáculo y corporalidad.....	167
IV. 2. 3. El coro y la experiencia de la Performance Vocal Operística.....	169
<u>CAPÍTULO V. La performance en su dimensión interna: análisis performático vocal de <i>Capuletos y Montescos</i>.....</u>	177
V. 1. Tres números representativos para el análisis performático vocal.....	177
V. 2. Performance vocal, música, palabras y corporalidad en N° 3 <i>Scena e Cavatina</i> de Romeo, ACTO I .....	181
V. 3. Performance vocal, música, palabras y corporalidad en N° I <i>Scena e Aria</i> de Giulietta, ACTO II .....	194
V. 4. Performance vocal, música, palabras y corporalidad en N° 3 <i>Coro, Aria e duetto finale</i> Giulietta e Romeo, ACTO II.....	207
<u>Capítulo VI. Secuelas de <i>Capuletos y Montescos</i> en el sudeste cordobés.....</u>	231
VI. 1. Conciertos Didácticos de Ópera en escuelas.....	232
VI. 1. 1. Expresiones del público de los Conciertos Didácticos.....	235
VI. 1. 1. 1. Los docentes.....	235
VI. 1. 1. 2. Los alumnos.....	339
VI. 2. Ciclo ÓPERA ENINDER 2010.....	243
<u>Conclusiones.....</u>	247
<u>Bibliografía.....</u>	258
<u>Anexos.....</u>	270

Nómina de abreviaturas

AP.....	Análisis performático
APV.....	Análisis performático vocal
<i>Capuletos</i> .....	<i>Capuletos y Montescos</i>
C/L/I.....	Compositor/libretista/ <i>impresario</i>
Edmv.....	Estructura dramático – musical – vocal
<i>I Capuleti</i> .....	<i>I Capuleti ed I Montecchi</i>
pae.....	Perfil acústico emocional
PP.....	Performance pública
proto-p.....	Protoperformance
PVOsae.....	Performance vocal operística sin amplificación eléctrica
PVM.....	Performance vocal musical
UNVM.....	Universidad Nacional de Villa María

## Introducción

En el presente trabajo de Tesis se estudia desde la teoría de la Performance el caso de una producción de ópera italiana de la cual se realizaron entre 2007 y 2009 cinco funciones en cuatro ciudades del sudeste cordobés: Villa María, Las Varillas, General Deheza y La Carlota. Se trata de una versión de *I Capuleti ed I Montecchi* (Capuletos y Montescos) de Vincenzo Bellini (1801 – 1835)<sup>1</sup>, título firmemente anclado en el canon europeo, con presencia ininterrumpida en las temporadas de los principales teatros y compañías dedicados al género desde su estreno en Venecia en 1830. En la producción de referencia, la ópera se presentó completa en forma tradicional, es decir interpretada sin amplificación eléctrica de las voces ni de los instrumentos, en su lengua original (italiano), con puesta en escena, solistas, coro y pequeño conjunto instrumental, y sobretitulado en castellano. Fue la primera función de ópera en 40 años en Villa María, y la primera absolutamente con participación de artistas locales. En las otras tres localidades fue la primera ópera completa de la historia<sup>2</sup>.

La ópera en cuanto género performático en vivo apareció por primera vez en comunidades sin ninguna tradición operística, ante un público cuya sensibilidad estaba totalmente formada en el cultivo de géneros mediatizados<sup>3</sup>. A lo largo de las cinco presentaciones participaron setenta artistas vocales, once solistas y cincuenta y nueve coreutas, muchos de ellos oriundos de la propia región y cantando ópera por primera vez.

En línea con las singulares posibilidades de investigación que presenta el caso, se aborda en esta Tesis el estudio del fenómeno del canto operístico sin amplificación eléctrica en el contexto cultural contemporáneo, indagando acerca del proceso de

---

<sup>1</sup> BELLINI, Vincenzo. *I Capuleti ed I Montecchi*. Canto e Pianoforte. Milan. Ricordi. 1994 y BELLINI, Vincenzo. *I Capuleti ed I Montecchi*. Conductor's Score, A 4586 – B. Florida. Kalmus [S/D]

<sup>2</sup> Las presentaciones artísticas se realizaron acompañadas de la implementación de varios recursos de gestión cultural tendientes a aumentar la difusión del género en la región: se realizaron ciclos de conciertos didácticos en escuelas primarias y secundarias, se incluyó la participación de artistas y técnicos locales y se apeló a diferentes vías de difusión, en particular informales. En cuanto a la respuesta del público, los artistas y las instituciones, el proceso total fue evaluado como exitoso en términos de gestión cultural. Archivo Ciclos ÓPERA ENINDER 2009/2010/2011. Ente Intermunicipal para el Desarrollo Regional ENINDER. Villa María

<sup>3</sup> En su estudio sobre el concepto de performance en vivo en el contexto de la cultura mediatizada, Philip Auslander sostiene que La TV o “lo televisual” no es un medio más, sino el contexto en el cual se realizan los otros medios. AUSLANDER, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York. Routledge. 2008

encuentro de los sujetos cantantes con esta forma específica de arte musical teatral y teniendo en cuenta la recepción que esta tuvo por parte de las comunidades en general. Fenómeno y proceso se estudian adoptando la perspectiva del cantante, mediante un abordaje teórico basado directamente en la performance artística para enfocar desde dentro aspectos del canto que son distintivos del género. El objeto principal de estudio es la performance vocal operística tal como sucedió en esas presentaciones concretas de *I Capuleti ed I Montecchi*, considerada desde la perspectiva de los propios sujetos cantantes, para lo cual se apela al marco teórico y los recursos metodológicos de los estudios de performance.

Desde ya, el tipo de conocimiento acerca del fenómeno vocal en la ópera que puede construirse mediante un análisis performático realizado desde la experiencia de los cantantes en una ocasión puntual es diferente del que podría resultar de una consideración realizada a partir de escuchar y ver la ópera en vivo como observador fuera de escena, o de un análisis de versiones grabadas de audio o de video, o de un trabajo enfocado exclusivamente en el libreto o la partitura. Cada uno de estos accesos, profundamente diferentes entre sí aunque estén referidos a la misma obra de arte, tiene características propias que no son intercambiables y que también determinan al conocimiento resultante.

Así, lo que aquí se propone es un estudio de caso anclado en el campo de las artes performáticas musicales, que pone en evidencia una serie de relaciones, contrastes y datos precisos del fenómeno vocal en ópera y también de la vinculación de un conjunto concreto de individuos latinoamericanos del S XXI con una determinada herencia cultural europea. Se han encontrado muy pocos trabajos científicos dedicados específicamente a la performance vocal operística que no tengan un enfoque didáctico o crítico (en sentido cercano al periodístico) de determinados intérpretes, aún dentro de los *opera studies*<sup>4</sup>, y no se ha encontrado ninguno realizado en relación a presentaciones para oyentes no habituados a este tipo de canto en su manifestación tradicional, es decir no amplificadas. Son escasas las publicaciones que adoptan la perspectiva de los propios sujetos cantantes, más aún las referidos a cantantes vivos al momento de la realización del estudio. A la vez, se está en

---

<sup>4</sup> Se opta de aquí en más por utilizar la denominación usual del campo en lengua inglesa, también como manera de informar cuál es el trasfondo cultural general de los trabajos y publicaciones consultados. Para una descripción panorámica ver HUTCHEON, Linda. "Interdisciplinary Opera Studies". En *PMLA*. [S/L]. Modern Language Association of America. Vol 121. 3. Mayo 2006. p 802 - 810

condiciones de afirmar que no existen trabajos de ningún tipo en torno a este caso, ni tampoco a la ópera en general que tengan algún anclaje en experiencias realizadas en el sudeste cordobés. Se registra una vacancia epistemológica en cuanto a la especificidad del tema abordado y su objeto de estudio que la Tesis contribuye a subsanar, además de constituir un aporte desde el campo académico a procesos de gestión cultural en curso tendientes a la instalación de la ópera como práctica artística en el ámbito regional.

Se espera que esta exposición analítica del caso, sistematizada y sostenida por una explicitación teórico-metodológica e ideológica, pueda aportar elementos útiles para debates actuales en el campo de los Estudios Culturales, la Gestión Cultural, los Estudios Latinoamericanos, la Pedagogía Musical y Vocal, la Musicología, la Sociología, la Antropología del Cuerpo, los Estudios de Performance, la Antropología Teatral, los Estudios de Música Popular y los *Opera Studies*.

La Tesis tiene como objetivos promover el estudio de la ópera en cuanto performance, sumar al estado del conocimiento un estudio de caso centrado en la performance vocal operística no amplificada eléctricamente desde la perspectiva del cantante, aportar al campo de los estudios de ópera una propuesta metodológica multidisciplinaria centrada en el aspecto vocal, contribuir a la puesta en valor de experiencias artísticas colectivas realizadas por comunidades que asumen un rol activo en su propia vida cultural y promover la producción y estudio de óperas en el sudeste cordobés.

Se propuso la siguiente hipótesis: En el caso estudiado las comunidades fueron receptivas a la propuesta performática tradicional de la ópera italiana de 1830 *I Capuleti ed I Montecchi*, al punto de producir mecanismos institucionales para dar continuidad a la práctica artística del género a nivel regional. La performance vocal operística sin amplificación eléctrica funcionó como eje estructurante para la identificación del género ópera por parte de sujetos cantantes cuya experiencia musical previa era mayormente mediatizada. La intención de desarrollar sus voces mediante el contacto con este tipo de performance vocal fue causa principal de la producción de esta versión de la ópera de Bellini. Fue el interés por las características intrínsecas del canto operístico en vivo sin amplificación eléctrica, en el acontecer mismo de la obra de arte, las que motivaron los procesos de aprendizaje y de gestión cultural.

Para demostrarla se trabajó primeramente estudiando la obra en sí y lo que se ha llamado en el texto de la hipótesis “propuesta performática tradicional”, investigando tanto lo que se conoce de las primeras performances de *I Capuleti...* en 1830 como las performances del caso y la construcción teórica puntual de lo que podría o no constituir una performance en vivo. Luego se abordó el concepto de performance vocal operística sin amplificación eléctrica poniendo en diálogo la experiencia de los cantantes (también en cuanto oyentes) con un marco teórico multidisciplinar (Estudios de Performance, Estudios de Técnica Vocal, Etnomusicología, Estudios de Música Popular, *opera studies*, Sociología, Estudios Culturales) a fin de intentar abarcar por completo la complejidad del tema. Se investigó puntualmente la génesis del caso, detectándose la iniciativa de los cantantes en relación a su propia formación artística como elemento importante. Por eso se estudió la entidad del *bel canto* como conjunto técnico-estético vocal y las relaciones entre *bel canto*, Técnica Vocal y Música Popular evidenciadas. Dado que la característica principal del fenómeno es su condición de acontecimiento sonoro y visual en vivo, se realizó a partir del relato de los cantantes, la partitura, el libreto y la bibliografía un análisis performático detallado de escenas puntuales de la ópera representativas de todos sus tipos de canto. Paralelamente se estudió la performance pública como un todo histórico, incluyendo los tiempos, lugares y perfil humano de los sujetos cantantes y el tejido artístico-social alrededor y detrás de escena. Se realizó también un estudio complementario de los contextos de gestión cultural y los desarrollos institucionales en torno al caso, y una serie de entrevistas a sujetos del público, situando este aspecto en relación a una referencia teórica de la actualidad latinoamericana proveniente del campo de la Sociología y los Estudios Culturales.

El trabajo se despliega a lo largo de seis capítulos a los que se suma la presente Introducción, las Conclusiones, la Bibliografía y los Anexos. El primer capítulo se enfoca mayormente en el marco teórico y en los cinco siguientes se desarrolla el estudio de caso. Se describe a continuación someramente el contenido de los capítulos.

El CAPÍTULO I, titulado “Ópera del *primo ottocento* en el sudeste cordobés a principios del S XXI: un estudio de caso centrado en la performance vocal desde la perspectiva del cantante” está organizado en tres secciones. En la primera se expone el marco teórico adoptado, ofreciendo una síntesis de lo que abarcan los Estudios de Performance en general, como así también una breve contextualización histórica y

epistemológica de los mismos, se especifican características de la metodología que son distintivas de esta propuesta teórica y se explica detalladamente el formato de análisis performático aplicado en la Tesis. La segunda sección está dedicada al desarrollo del tema Performance Vocal Operística sin amplificación eléctrica, que es un eje conceptual principal organizador de la reflexión, construido para esta Tesis combinando elementos de los Estudios de Performance, la etnomusicología, la teoría de la voz, los estudios de Técnica Vocal y los *opera studies*. Esta sección incluye datos referidos tanto a la emisión como a la escucha del canto y conceptos teóricos como cuerpo, cuerpo vocálico, vocalidad y técnica vocal. El capítulo concluye con una sección dedicada al campo teórico puntual en el cual se implantan las decisiones metodológicas tomadas respecto al análisis performático del capítulo V. Trata las relaciones entre performance, performatividad, corporalidad y presencia material de la voz en ópera, como así también la relación texto-música-performance vocal y la dinámica compositor-obra-performer.

Los CAPÍTULOS II, III, IV, V y VI se articulan conforme al formato de análisis aplicado para este estudio: el CAPÍTULO II está dedicado al texto de *I Capuleti ed I Montecchi* y sus creadores, el III a la Proto-performance, es decir a la creación de la versión de ese texto llamada *Capuletos y Montescos*, el IV a la Performance en su dimensión externa, el V a la Performance en su dimensión interna y el VI a las Secuelas. Al principio de cada capítulo se ofrece una breve especificación teórica referente a su contenido, y a la forma en que la sección se implanta en el conjunto del análisis.

El CAPÍTULO II se titula “El Texto: *I Capuleti ed I Montecchi* y sus creadores”. Tiene dos partes, la primera dedicada al contexto histórico de la creación del material de fuentes de la performance (partitura y libreto) y a una caracterización del grupo de agentes generador de la obra, constituido por el compositor, el libretista y el *impresario*. Se aborda también el estudio de la entidad de la ópera en el *primo ottocento* italiano, los mecanismos habituales de producción, el rol de los cantantes en la creación de una ópera nueva y las condiciones acústicas habituales de la performance vocal. En la segunda parte se estudia el material de fuentes en sí a lo largo de tres secciones. La primera sección está dedicada a la problemática del rol travestido de Romeo en *I Capuleti...* ofreciendo una contextualización histórica de la misma relevante al tema central de la Tesis, la segunda al libreto, incluye una sinopsis del argumento, y la tercera a la partitura, con información acerca de los

antecedentes de la composición y un panorama morfológico de la obra en forma de gráficos que se utiliza como referencia en los capítulos que siguen.

El CAPÍTULO III lleva como título “La Proto-performance: *Capuletos y Montescos* y sus creadores” y se desarrolla en tres secciones referidas al complejo nexo existente entre el material de fuentes considerado en el Capítulo II y las presentaciones del sudeste cordobés que constituyen el caso en sí, pues en el marco teórico adoptado se denomina proto - performance tanto a los procesos formativos que atraviesan los performers para llegar a la performance como a las instancias de producción inmediatamente anteriores a la generación de la misma. El capítulo comienza por el proceso formativo de los cantantes del caso, tratando como tema principal el *bel canto* italiano del S XIX y cómo llega este complejo técnico-estético al S XXI europeo y latinoamericano. Se realiza también una aproximación a su relación con la Técnica Vocal para la Música Popular. En la segunda sección del Capítulo se aborda puntualmente la producción general y el contexto de gestión cultural, exponiendo las relaciones existentes entre estas áreas ejecutivas de la creación de la ópera y los intereses formativo-vocales de los sujetos cantantes del caso. En la tercera parte se detallan aspectos relevantes de la producción artística como la incorporación de sobretítulos, la versión elegida, los cortes realizados, la reducción de la parte orquestal para pequeño conjunto instrumental y otras adaptaciones relacionadas con el canto.

“La performance en su dimensión externa: intérpretes y público en *Capuletos y Montescos*” es el título del CAPÍTULO IV, en el cual se trata la dimensión externa de la performance en sí, organizada en dos partes, la primera dedicada a los aspectos espaciotemporales y humanos de una función de *Capuletos y Montescos*, incluye una descripción general de la forma en que transcurre la función, con detalles de horarios y dinámicas en el espacio, una breve consideración del público y su campo performático e información detallada del perfil humano de los performers vocales de la ópera. La segunda parte del capítulo se refiere a la dinámica coro – solistas tratando en detalle estas formas de participación vocal en la ópera, sus implicancias artísticas, su relación con la historia del género y sus posibles sentidos formativos.

En el CAPÍTULO V “La performance en su dimensión interna: análisis performático vocal de *Capuletos y Montescos*” se realiza un análisis exhaustivo de tres secciones de la ópera que son representativas de la totalidad de variantes de performance vocal que esta presenta. Previo a ello se ofrece una especificación

teórico metodológica que retoma contenidos del Capítulo I sumándoles grados de elaboración que es pertinente presentar junto al análisis mismo para su mejor aplicación. Se tratan los conceptos de corporalidad, presencia material y performatividad del canto operístico y se detallan las herramientas analíticas a utilizar, fundamentando también el recorte de parámetros y de material de la ópera que se propone. Luego se expone el estudio de performance vocal, palabras, música y corporalidad en N° 3 *Scena e Cavatina* de *Romeo* del ACTO I, en N° I *Scena ed Aria de Giulietta*, ACTO II y en N° 3 *Coro, Aria e duetto finale Giulietta e Romeo*, ACTO II.

El análisis general de *Capuletos y Montescos* se cierra con el tratamiento de las Secuelas de la Performance en el CAPÍTULO VI, dedicado a una consideración complementaria del desarrollo artístico ulterior de los cantantes del caso. Para ello se trata en particular la continuidad institucional expresada en proyectos culturales relacionados con el cultivo del género ópera en la región de 2010 en adelante.

En las Conclusiones se exponen las diferencias y similitudes entre las performances de 1830 y las performances de 2007/09 y se desarrolla un modelo conceptual para la lectura panorámica del caso plasmado en un gráfico de las relaciones entre performers, procesos formativos y fuentes verificadas a partir del análisis. Se realizan también algunas consideraciones referentes a la gestión cultural y a algunos aspectos artístico-económicos y artístico-políticos del caso.

En la sección ANEXOS se aporta material complementario como programas de mano, algunas fotografías que no son constitutivas del análisis, texto completo de relatos y entrevistas y síntesis de *curriculum vitae* de performers.

Tomando este trabajo en su perspectiva más amplia, la intención investigativa se encuentra con la dificultad metodológica nada novedosa de pretender capturar el acontecimiento humano. El investigador enfrenta los problemas del ya proverbial río heraclitiano que, se sabe, siendo siempre el mismo en realidad nunca lo es. Además, plantea sus preguntas en relación a una obra de arte musical-teatral<sup>5</sup>, arte

---

<sup>5</sup> Es relevante traer a colación la etimología del término “musical”: para los griegos, lo propio de las Musas, siempre relacionado a las artes que suceden en tiempo real, que tienen que ver con el discurrir de la palabra y también con el juego. JAEGER, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Mexico. Fondo de Cultura Económica. 2008. y HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Madrid. Alianza/Emecé. 1996.

que por definición sucede en el tiempo real<sup>6</sup>; y se dispone a problematizar su presencia, presentación o presentificación en un contexto epocal que Walter Benjamín denominó “era de la reproductibilidad técnica de la obra de arte” setenta y un años antes<sup>7</sup>.

Una primera exploración bibliográfica permitió entrar en contacto con los estudios de performance, capitalizando la vasta construcción teórico-metodológica de una comunidad académica interesada en estos mismos problemas integrada por investigadores del campo de las artes escénicas, la antropología y los estudios culturales. Desde hace varias décadas están proponiendo maneras de abordar el gran tema del comportamiento humano sin eludir su complejidad inherente e incorporando las variables de un presente cada vez más atravesado por múltiples virtualidades. Así sintetiza Diana Taylor la propuesta metodológica general del campo

El campo de los estudios del performance, producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los sesenta, buscó trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones. Hago hincapié en *posdisciplinario* en lugar de multi o interdisciplinario porque el campo surgió claramente de disciplinas establecidas. En lugar de combinar elementos de dos o más campos intelectuales (definición de lo inter o multidisciplinario), el campo de los estudios del performance trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales. Los objetos de análisis incluyen textos, documentos, estadísticas (elementos que defino como materiales de *archivo*) y también actos en vivo, que son parte de lo que denomino *repertorio*. La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. Opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales: dadas las características de este sistema de transmisión de conocimiento, los investigadores, por ejemplo, pueden volver a examinar un manuscrito antiguo. Por su capacidad de persistencia en el tiempo el archivo supera al comportamiento en vivo.

---

<sup>6</sup> Se habla de “tiempo real” conforme al acuerdo empírico manifiesto en el lenguaje coloquial, “tiempo” como un transcurrir concreto que modifica la realidad. Esta definición, no obstante ser empírica, no carece de sustento científico en el campo de la física. Ver PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *Entre el tiempo y la eternidad*. Buenos Aires. Alianza. 1998 y PRIGOGINE, Ilya. *El nacimiento del tiempo*. Buenos Aires. Tusquets. 2006.

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires. Taurus. 1989

Tiene más poder de extensión; no requiere de la contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe. El repertorio, por otro lado, consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al “estar allí” y formar parte de esa transmisión. La memoria corporal, siempre *en vivo*, no puede reproducirse en el archivo. Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, videos o notas de producción. Aunque hay muchos debates en relación al carácter efímero o duradero del performance, en mi trabajo propongo que estos dos sistemas de transmisión (el archivo y el repertorio entre otros, como por ejemplo, los sistemas visuales o digitales) transmiten el conocimiento de maneras distintas; a veces funcionan de manera simultánea, a veces de manera conflictiva<sup>8</sup>.

Así, el presente trabajo combina todo lo que Taylor llama “archivo” con la memoria oral y corporal de los sujetos del caso vertida en entrevistas y en el relato de la propia autora. A esto se suma un caudal de información bastante grande proveniente de estudios históricos y musicológicos que está aplicado a conocer la obra de arte en cuestión (*I capuleti*... fue compuesta y estrenada en 1830) y hacer visible el tejido de relaciones que une la creación de entonces con la actual.

En términos de los estudios antropológicos y sociológicos, el método principal empleado para la investigación del caso es el de la observación participante. Así lo caracteriza Bárbara Kawulich

La observación participante implica la compenetración del investigador en una variedad de actividades durante un extenso periodo de tiempo que le permita observar a los miembros culturales en sus vidas diarias y participar en sus actividades para facilitar una mejor comprensión de esos comportamientos y actividades. El proceso de llevar a cabo este tipo de trabajo de campo implica ganar acceso en la comunidad, seleccionando porteros e informantes clave, participando en tantas actividades como sea permitido por los miembros de la comunidad, aclarando los propios hallazgos a través de revisiones de los miembros, entrevistas formales y conversaciones informales, y manteniendo notas de campo organizadas y estructuradas para facilitar el desarrollo de una narrativa que explique varios aspectos culturales al lector. La observación participante se usa como un soporte principal en el trabajo de campo en una variedad de disciplinas y, como tal, ha probado ser una herramienta benéfica para

---

<sup>8</sup> TAYLOR, Diana “Performance, Teoría y Práctica”. En TAYLOR Diana y FUENTES, Marcela (compiladoras) *Estudios Avanzados de Performance*. México. Fondo de Cultura Económica. 2011. p 13 y 14

producir estudios que brindan una representación precisa de una cultura<sup>9</sup>

La autora fue parte del caso considerado, en el cual participó como cantante y gestora cultural, teniendo simultáneamente un propósito investigativo en relación al presente trabajo<sup>10</sup>. Por esta razón se dispone de abundante material de campo de primera mano consistente en informes, testimonios, entrevistas, encuestas, fotografías, registro periodístico y programas de mano de funciones, además del relato sistematizado de la autora. También se aplican recursos metodológicos del análisis musical y literario, y métodos cuantitativos de manera puntual para estudiar el perfil humano de los performers vocales.

El objeto de estudio que constituye el caso se compone de cinco performances públicas de la ópera *I Capuleti ed I Montecchi* de Vincenzo Bellini realizadas con el título *Capuletos y Montescos* en Villa María (2007 y 2009), Las Varillas (2009), La Carlota (2009) y General Deheza (2009). Dado que se trató de la misma producción con prácticamente el mismo elenco de cantantes y marco institucional en las cinco presentaciones, y el público de toda la región comparte las mismas características generales en relación a la ópera como género, se consideró razonable un abordaje global. Para una mejor aplicación de las herramientas de análisis y un mayor aprovechamiento de los archivos y testimonios disponibles, que no se corresponden en forma homogénea con la totalidad del caso, se tomaron recortes de datos de cualquiera de las cinco performances públicas y sus actividades previas o posteriores, o de distintos actores o grupos de agentes relacionados con ellas. Siempre se aclara con precisión a qué fragmento corresponden los datos consignados, y se procura el mayor equilibrio posible en la construcción total.

---

<sup>9</sup> KAWULICH, Barbara B. “La observación participante como método de recolección de datos”. En *Forum: Qualitative Social Research*. Volumen 6. No. 2. Art. 43. [S/D] Mayo 2005.

<sup>10</sup> En mi doble condición de artista y estudiante de Humanidades, entre 2007 y 2009 participé de la gestión y realización de *Capuletos y Montescos* en el sudeste cordobés a la vez que cursé los seminarios de la Maestría en Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Villa María). Desde un principio tuve la intención de estudiar esta performance de ópera como parte de mi trabajo de Tesis. Para un panorama de mi recorrido como cantante ver REYES, Manuela. Síntesis de CV. ANEXO 1 p 270

## CAPÍTULO I. Ópera del *primo ottocento* en el sudeste cordobés a principios del S XXI: un estudio de caso centrado en la performance vocal desde la perspectiva de los cantantes

En este capítulo se exponen los ejes principales del marco teórico adoptado. Está organizado en tres grandes secciones, la primera referida a los Estudios de Performance en general y dentro de ellos al modelo de análisis que se ha elaborado para abordar el estudio de caso; la segunda dedicada al concepto de Performance Vocal Operística sin amplificación eléctrica dentro de la generalidad del canto tal como se lo ha delineado para esta Tesis y la tercera puntualizando en qué sentidos se desarrolla la interrogación del fenómeno estudiado.

La sección correspondiente a los estudios de Performance incluye, además de una exposición orientativa de su origen y ubicación en relación al campo de la antropología y los estudios de arte, consideraciones metodológicas necesarias para su caracterización cabal, un desarrollo detallado de los conceptos básicos que articulan su perspectiva teórica y una exposición completa del modelo de análisis que se ha elaborado para aplicar al caso, a partir de las propuestas encontradas en la bibliografía, incluyendo las razones que sustentan su diseño.

La segunda parte del capítulo se refiere en particular a la performance vocal musical como fenómeno humano complejo que implica necesariamente a la vez a sujetos cantantes y oyentes, explicitándose el significado que se asignará a conceptos teóricos tales como performance en vivo, cuerpo, cuerpo vocálico, vocalidad, técnica vocal y performance vocal operística, incluyendo un tratamiento de los sistemas de referencias que caracterizan la escucha y percepción del fenómeno vocal por parte del oyente/cantante contemporáneo.

La última sección del capítulo aborda el marco teórico específico a partir del cual se estudia aquí el canto operístico, desarrollando temas como su corporalidad, presencia material y performatividad. También se explica cómo se aborda la relación texto, música y performance vocal y se explicita desde qué posición teórica e ideológica se estudia la dinámica compositor - obra – cantante.

### I. 1. Estudios de Performance

Las teorías de Performance son propuestas a partir de la década de 1970 por el director y teórico de teatro Richard Schechner y el antropólogo Victor Turner para

abordar el estudio científico de todas las acciones humanas que implican el despliegue de lo que Schechner llamó conductas restauradas. Al introducir su planteo teórico, Schechner enumera las diferentes áreas que componen el campo de los Estudios de Performance

El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos; comprende también ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos; performances de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social y profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como el shamanismo); los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos<sup>11</sup>.

En el presente trabajo se estudiará la ópera dentro de los géneros performáticos<sup>12</sup> estéticos, como especie musical teatral, con particular énfasis en el aspecto vocal. El fenómeno de la Performance, cuya definición constituye la base de la propuesta teórica de Schechner, consiste en:

[...] actividades humanas –sucesos, conductas- que tienen la cualidad de lo que llamo “conducta restaurada”, o “conducta practicada dos veces”; actividades que no son realizadas por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*. Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de “originalidad” o “espontaneidad”) es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego.<sup>13</sup>

Es preciso puntualizar la diferencia señalada por el autor entre lo que él llama repetición y lo que podría llegar a constituir una copia exacta.

Es paradoja fundamental de la performance que cada instancia sea diferente de las otras, mientras que teóricamente la idea de performance se basa en la repetición y la restauración. Pero ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están en flujo constante.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> SCHECHNER, Richard, *Performance*. Libros del Rojas - Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. 2000. p. 12

<sup>12</sup> Se sigue la sugerencia de Diana Taylor respecto a utilizar “performático” como forma adjetivada de performance cuando se habla de las características teatrales, relativas a la acción, de algo; reservando “performativo” para las referencias al aspecto discursivo del performance tal como lo entienden teóricos provenientes de la lingüística, la filosofía y la retórica (Austin, Derrida, Butler) TAYLOR, Diana “Performance, Teoría y Práctica”. En TAYLOR Diana y FUENTES, Marcela (compiladoras) *Estudios Avanzados de Performance...* op. cit. op cit p 24

<sup>13</sup> SCHECHNER, Richard, *Performance...* op cit p.13

<sup>14</sup> *Ibidem* p.13

Este es un aspecto de la teoría decisivo para el enfoque del presente trabajo, que plantea una distinción radical entre el performance<sup>15</sup> realizado en vivo y sus posibles reproducciones mediatizadas.

Se desarrollará el sentido de esta distinción apelando también al concepto de *liveness* (vivo) propuesto por Philip Auslander y otros autores, que se ocupan críticamente de la entidad de la performance en vivo en relación a los medios tecnológicos y sus productos.<sup>16</sup>

[...] la relación histórica entre vivo<sup>17</sup> y mediatización debe ser vista como una relación de dependencia e imbricación más que como una relación de oposición. [...] no puede afirmarse que la performance en vivo tenga prioridad ontológica o histórica sobre la mediatización, ya que el vivo [en cuanto concepto] fue generado por la posibilidad de la reproducción técnica.<sup>18</sup>

Con las categorías de vivo y mediatización se elaboran de manera pertinente a esta Tesis algunos de los grandes temas planteados por Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*<sup>19</sup>, situándolos en circunstancias históricas más cercanas al momento del caso. En lo que respecta a un encuadre filosófico más profundo, no obstante, nos remitiremos a la conceptualización benjaminiana cuando fuere necesario. Dado que se ha adoptado la perspectiva de los cantantes, también se apela para el abordaje del *vivo* a estudios de autores vinculados a la performance vocal que se interesan más puntualmente en la situación de los intérpretes.

### I. 1. 1. Consideraciones metodológicas

Para el abordaje del vivo como objeto de estudio se propone un enfoque que plantea abiertamente la participación personal del estudioso en la experiencia estudiada. En

---

<sup>15</sup> *Performance* se utiliza en castellano y portugués con género indistinto, ambigüedad que forma parte del bagaje histórico del término en los campos artísticos y académicos latinoamericanos sobre todo en relación a los estudios de género. TAYLOR, Diana “Performance, Teoría y Práctica”. En TAYLOR Diana y FUENTES, Marcela (compiladoras) *Estudios Avanzados de Performance...* op. cit. p.7 - 29

<sup>16</sup> AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture...* op cit

<sup>17</sup> No existe un sustantivo español para traducir *liveness*, se opta por utilizar *vivo* como término más cercano en significado.

<sup>18</sup> AUSLANDER, Philip. “Ontology vs. History: Making Distinctions between the Live and the Mediatized”. En *Actas*. 3rd Annual Performance Studies Conference. Atlanta. [S/E].1997. [S/p] (traducción de la autora)

<sup>19</sup> BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”... op cit

palabras del musicólogo especializado en ópera Clemens Risi, que se refiere al tema en un artículo de 2012 llamado *Ópera en performance: a la búsqueda de nuevos abordajes analíticos*

Utilizando las teorías de la performatividad como punto de partida, ocurre un cambio de perspectivas teóricas y analíticas: la transición de representación a presencia, de referencialidad a materialidad, de sentido simbólico y significado semiótico a experiencia y sensación sensual que refleja el oscilante proceso de la percepción en una performance. Este campo de la oscilación es el foco principal de mi interés en la ópera como y en performance.

Concentración en la experiencia y la sensación sensual implica que la subjetividad de la percepción no es un impedimento para un abordaje científico y académico. Más bien, sin una explicitación de la subjetividad, no puede existir una comprensión de la percepción.

Por lo tanto, propongo emplear un abordaje fenomenológico, en el cual no puede haber percepción, ni evento, más allá de una relación concreta, corporal, entre sujeto y objeto. Si uno toma la subjetividad de la percepción seriamente [...] es imposible escribir o hablar de experiencias que no sean las propias<sup>20</sup>

Aunque Risi adopta en su propuesta teórica la perspectiva del oyente, su demarcación de lo que constituye “el oscilante proceso de la percepción en una performance” es lógicamente válida para sujetos cantantes en situación de reflexionar acerca del propio canto. El estudio de una performance artística en vivo implica una situación de presencia del estudioso en cuanto sujeto sensible, tanto si está en el rol de público como si está en situación de poner en acto una obra de arte, y en ocasiones una explicitación llana de vivencias afectivas. Como ejemplo, este fragmento del análisis que realiza Peggy Phelan de la performance *Untitled Dance*, que la artista Angelika Festa presentó en Nueva York en 1987

Pero si bien Festa logra eliminar la complicidad ética entre ver y hacer asociada a la mayor parte del teatro, no crea un performance éticamente neutral. El cuerpo de Festa se muestra de una manera completamente privada (pues está encerrado) en un espectáculo público. Festa deviene una suerte de objeto sacrificial completamente vulnerable a la mirada del espectador. Conforme observo el agotamiento y el sufrimiento de Festa, me siento caníbal, terrible,

---

<sup>20</sup> RISI, Clemens. “Opera in Performance—In Search of New Analytical Approaches”. En *The Opera Quarterly*. Oxford. Oxford University Press. Vol. 27, No. 2–3 2012 p 284 y 285 (traducción de la autora)

culpable, “perturbada”. No obstante, después de un rato surge otra respuesta más complicada [...]”<sup>21</sup>

Es frecuente también que un artista /realizador de un performance sea quien lo estudia, situación análoga a la del presente trabajo por haber sido la autora misma parte del caso considerado en la Tesis, en el cual participó como cantante y gestora cultural. Dice el performer Guillermo Gómez Peña al asumir esta doble condición de artista y estudioso en su artículo *En defensa del arte del performance*

Para ser congruente con mi propia práctica estética, al tiempo que intento responder estas espinosas preguntas [¿Qué es “exactamente” el arte del performance? ¿Qué es lo que hace a un artista del performance ser, pensar y actuar como tal?], atravesaré constantemente las fronteras entre la teoría y la crónica; entre los escabrosos terrenos de lo personal y lo social (entre el yo y el nosotros), con la esperanza de descubrir algunas encrucijadas y puentes interesantes”<sup>22</sup>

Más cercano aún al del presente trabajo es el caso de la performer e investigadora Coco Fusco, quien en su ensayo *La otra historia del performance intercultural* relata, analiza y contextualiza su propia performance llamada “*Two undiscovered amerindians visit...*” (Dos amerindios no descubiertos visitan...). En 1992 Coco Fusco y otro performer se colocaron dentro de una jaula en espacios públicos de ciudades europeas, a la manera de las exposiciones de ejemplares humanos que fueron habituales entre los siglos XVI y XIX, simulando ser una pareja de “guatinauis”, etnia amerindia de ficción. La investigación publicada por la propia investigadora/performer incluye tanto la contextualización filosófica e historiográfica de la performance como el relato en primera persona del proceso de realización de la experiencia y el registro de las reacciones del público.

Nuestro proyecto se concentró en el “grado cero” de las relaciones interculturales en un intento de definir un punto de origen para los debates que vinculan *descubrimiento* y *otredad*. Trabajamos dentro de disciplinas que desdibujan las distinciones entre el objeto de arte y el cuerpo (performance), entre fantasía y realidad (espectáculo en vivo), y entre historia y representación dramática (diorama). El performance era interactivo y se centraba menos en lo que hacíamos que en la

---

<sup>21</sup> PHELAN, Peggy “Ontología del performance: representación sin reproducción”. En TAYLOR Diana y FUENTES, Marcela (compiladoras) *Estudios Avanzados de Performance...* op cit. p 113

<sup>22</sup> En este caso el autor utiliza el término performance para referirse a un tipo específico de práctica escénica GÓMEZ PEÑA, Guillermo. “En defensa del arte del performance”. En TAYLOR Diana y FUENTES, Marcela (compiladoras) *Estudios Avanzados de Performance...* op cit p 494

manera en que la gente interactuaba con nosotros e interpretaba nuestras acciones.<sup>23</sup>

El trabajo publicado por Coco Fusco también tiene en común con esta Tesis la decisión metodológica de considerar globalmente un grupo de performances. El hecho de que el performance sea efímero no impide que existan huellas, restos, marcas, indicios de su existencia como acontecimiento, no sólo en el archivo, lo que los estudios históricos llaman tradicionalmente documentos, sino también en la memoria oral y corporal de los sujetos que funciona como registro y como fuente para el estudio.<sup>24</sup>

### I. 1. 2. Conceptos básicos para el análisis

Se tomarán distintos dispositivos conceptuales dentro de los estudios de performance para abordar lo relacionado con la interpretación musical teatral en la perspectiva de los artistas incluyendo también la participación receptiva de las comunidades (público, técnicos, instituciones) como componente necesario para la configuración de la performance. El análisis del caso propiamente dicho se realizará conforme a un modelo adaptado por la autora a partir de los aplicados usualmente para el género ópera, que se basan a su vez en formatos que propusiera Richard Schechner para el análisis de la performance teatral.

Conceptos centrales como *fuentes*, *ensayo*, *performance* y *performer* se utilizarán con frecuencia cuando se adopte la perspectiva de los intérpretes. Proviene de un modelo de análisis general de la interpretación musical – teatral de Richard Schechner, cuya estructura se describe en el siguiente gráfico

---

<sup>23</sup> FUSCO, Coco. “La otra historia del performance intercultural” en TAYLOR Diana y FUENTES, Marcela (compiladoras). *Estudios Avanzados de Performance...* op cit p 314 y 315

<sup>24</sup> Respecto al repertorio como fuente para los estudios de performance (ver cita de D. Taylor en p 14) se ha tenido en cuenta también el trabajo del teórico africano Ngũgĩ Wa Thiong’o, quien denomina *oratura* a aquellas formas culturales que tienen lugar en el habla, gestos, canciones, bailes, relatos, proverbios, costumbres, ritos y rituales, cuyos mecanismos de transmisión son orales y requieren la memoria colectiva. THIONG’O, Ngũgĩ Wa, *Notes towards a Performance Theory of Orature*, Performance Research, Volume 12, Issue 3 September 2007, pages 4 – 7 y ROACH, Joseph. “Cultura y Performance en el mundo circunatlántico”. En TAYLOR Diana y FUENTES, Marcela (compiladoras). *Estudios Avanzados de Performance...* op cit p 193

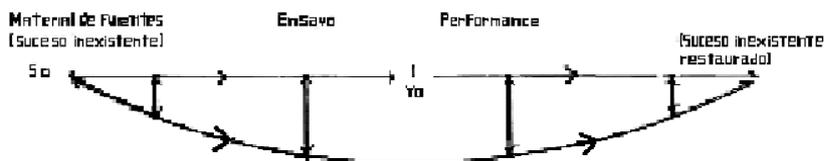


FIGURA 4.5 25

El sujeto intérprete, que llamaremos *performer*, tiene como antecedente una conducta inexistente (por cuanto aún no ha sido interpretada), una forma que antecede a la interpretación, que está presente en el material de *fuentes*. La restauración de esa conducta inexistente se realiza mediante un proceso que relaciona *fuentes*, *ensayos* y características específicas del sujeto intérprete, y tiene como resultado una *performance* que sirve a su vez como fuente en un ciclo que puede continuarse infinitamente.

Se considerará como *fuentes*: la partitura, el libreto, su análisis y traducción, el conjunto de saberes transmitidos de forma no escrita ya integrado a los sujetos (canto, actuación), los registros mediatizados de otras *performances* que funcionan como referencia (grabaciones, filmaciones), los estudios consultados por los intérpretes acerca de la obra.

El ítem *ensayos* tiene para Schechner un significado más abarcativo que el coloquial, y se relaciona con el concepto de *cintas de actividad*

En *Frame Analysis* Goffman usó el término “cinta de actividad”: “Se usará la palabra ‘cinta’ para hacer referencia a cualquier corte arbitrario de la corriente de actividad constante, incluyendo aquí secuencias de sucesos, reales o ficticios, vistos desde la perspectiva de quienes están interesados en ellos. Una cinta no intenta reflejar una división natural inherente a los objetos de estudio ni una división analítica hecha por alumnos que investigan: se usará sólo para referirse a cualquier tanda cruda de sucesos (cualquiera sea su status en la realidad) que uno quiera marcar como punto de partida para el análisis” (1974:10). Mi “cinta de conducta” se relaciona con el término de Goffman, pero es también, como se verá, significativamente diferente.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> SCHECHNER, Richard. *Performance...* Op cit p.13

<sup>26</sup> *Ibidem* p189

Así, *ensayo* se define de la siguiente manera “En los ensayos se componen o arreglan cintas de conducta restaurada cada vez más largas para hacer una nueva totalidad unificada: la performance”.<sup>27</sup>

Aplicando esto a la realización de la ópera, en el ítem *ensayo* se incluyen no sólo las prácticas conjuntas de los sujetos intervinientes, sino también los elementos performáticos planteados desde la dirección musical y escénica como adecuación de una “cinta de actividad” a unas condiciones materiales impuestas a la performance ensayada que difieren de las que presentaban los antecedentes. *Ensayar* significa operar creativamente en la relación *fuentes* – condiciones materiales – *performers* para encaminarse a la restauración de la forma. Se considerarán *ensayos* tanto las sesiones de trabajo de los performers previas a las funciones como las adaptaciones musicales y escénicas realizadas a la obra para llegar a cada performance.

El ítem *yo* representa en el gráfico las decisiones, significaciones y características particulares del sujeto intérprete. En el caso que nos ocupa el *sujeto intérprete* es un colectivo de performers sumamente heterogéneo, que será caracterizado según parámetros relevantes a los objetivos del trabajo (edad, procedencia geográfica, antecedentes en el canto, con/sin experiencia operística previa, etc.)

Público, instituciones y técnicos de las comunidades receptoras de la propuesta serán considerados también como parte de la performance, en el sentido general propuesto por Victor Turner y en dos sentidos particulares relevantes a la perspectiva adoptada: uno relacionado con la experiencia performático-vocal previa de las comunidades y otro relacionado con características específicas de la escucha de voces cantantes que afectan a los sujetos activos de la performance. Dice Victor Turner respecto a la participación de la audiencia en una performance artística

Si el hombre es un animal pensante, un animal constructor de herramientas, un animal constructor de sí mismo, utilizador de símbolos, también es, y no en menor medida, un hombre performador, *Homo performans*, no en el sentido, tal vez, en que un animal de circo es un animal performador, pero en el sentido de que el hombre es un animal auto performador – sus performances son, en un sentido, reflexivas, en la performance el hombre se revela a sí mismo. Esto puede ser de dos modos: el actor puede llegar a conocerse mejor mediante la actuación o la puesta en acto; o un conjunto de seres humanos puede llegar a conocerse mejor a través de observar a o participar en performances generadas y presentadas por otro conjunto de seres humanos. En la primera instancia, la reflexividad es singular

---

<sup>27</sup> *Ibidem* p172

aunque la puesta en acto pueda ser en un contexto social; en el segundo caso, la reflexividad es plural y está basada en la asunción de que aunque, para muchos propósitos, nosotros los humanos podamos dividirnos entre Nosotros y Ellos, o Ego y Alter, Nosotros y Ellos compartimos substancia, y Ego y Alter se reflejan bastante el uno al otro: Alter no altera demasiado a Ego, pero le dice a Ego lo que ambos son.<sup>28</sup>

Se tiene en cuenta también que la experiencia musical previa de las comunidades del caso, a las cuales pertenece gran parte de los sujetos cantantes cuya performance se estudia, es casi exclusivamente en relación a la Música Popular<sup>29</sup> (en adelante MP), cuya escucha es considerada performática y performativa por muchos estudiosos en el campo de la musicología y la sociología. En palabras del sociólogo Simon Frith “al escuchar música popular estamos escuchando un performance, pero más aún, nuestra escucha es un performance”<sup>30</sup>

En relación directa con la performance vocal el rol del oyente se tiene en cuenta también acorde a lo planteado por Nina Eidsheim, quien estudia la participación del que escucha en la conformación de un determinado timbre vocal por parte del cuerpo cantante

Escuchar no es un asunto aislado, privado. Por lo tanto la articulación performática que realiza la audiencia del significado y el valor de un timbre vocal en particular puede afectar el consiguiente trabajo del cantante<sup>31</sup>

Esta participación performática y performativa de la audiencia, de consideración necesaria en un estudio de caso centrado en la performance vocal musical en cuanto

---

<sup>28</sup> TURNER, Victor. “The Anthropology of Performance”. En Victor Turner (comp.), *The Anthropology of Performance*. New York. PAJ Publications. 1987. p 12 - 13 (traducción de la autora)

<sup>29</sup> *Música Popular* se utiliza en esta Tesis en el sentido delineado por el musicólogo Juan Pablo González a modo de definición operativa “[...] una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones [...] GONZALEZ R., Juan Pablo. “Musicología Popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. En *Revista Musical Chilena*. [S/L]. Vol 55. No. 195. Enero 2001. p. 38 - 64

<sup>30</sup> FRITH, Simon. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA. Harvard University Press. 1996. p 203 (traducción de la autora)

<sup>31</sup> EIDSHEIM, Nina. “Synthesizing Race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre”. En *TRANS – Revista Transcultural de Música*. [on line] N°13.[S/D]. 2009. p 10 (traducción de la autora)

fenómeno humano que implica necesariamente un oyente, está debidamente contemplada en el modelo de agentes y procesos que se propone a continuación para el análisis de ópera.

### I. 1. 3. Análisis performático de ópera

Partiendo de modelos diseñados por Schechner para el análisis de obras de teatro y otro tipo de performances artísticas, se aplican con frecuencia a la ópera canónica europea distintas variantes de un formato general<sup>32</sup> que se hace cargo de sus características performáticas específicas, relacionadas sobre todo con las tensiones realizativas entre lo musical y lo teatral y el hecho abrumadoramente frecuente de que compositor y libretista están físicamente ausentes.

En efecto, *cannonic opera* o *european cannonic opera* es el nombre genérico que se le da en el campo de los *opera studies* al conjunto de repertorio y prácticas artísticas mayormente frecuentados en los teatros dedicados al género en Europa y América, para diferenciarlo de la ópera contemporánea y de las formas de teatro musical no occidentales (denominada *traditional opera*), cuyo estudio requiere abordajes metodológicos diferenciados. Como predominan las obras de los S XVIII y XIX en altísimo grado, este repertorio se caracteriza entre otras cosas por la ausencia material de compositor y el libretista, y por requerir siempre algún tipo de indagación histórica por parte de los intérpretes<sup>33</sup>

Se organiza la consideración de la performance de ópera<sup>34</sup> como una interacción de performances ejercidas por cuatro grupos de agentes, cada uno accesible mediante el estudio un conjunto de fuentes<sup>35</sup> correspondiente. El estudio de cada grupo no apunta a caracterizar aisladamente a los agentes, sino a conocer el tejido compuesto por el grupo de agentes y su performance en relación a la performance total. El

---

<sup>32</sup> Además de los textos del propio Richard Schechner, hemos consultado trabajos realizados implementando modelos semejantes a este, por ejemplo el análisis de *Edgar* de Puccini que propone Martina Elicker. Ver ELICKER, Martina. “Performative Imperative: Opera as Drama” en *Journal of Literature and Art Studies*. [S/L] David Publishing. August 2011. Vol. 1. No. 2. p 103-114

<sup>33</sup> Para un panorama general, ver la entrada *opera* en SADIE, Stanley (editor) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London. Macmillan Publishers Limited. 1995. Tomo 13. p 545 – 651.

<sup>34</sup> De aquí en adelante se utilizará *ópera* a secas para referirse a la *ópera canónica europea*.

<sup>35</sup> En este caso se utiliza “fuente” en su sentido corriente, no como término técnico de la teoría del performance. Se utilizará siempre cursiva cuando se trate del término técnico.

análisis se puede realizar en dos planos, uno consistente en caracterizar a los agentes que actúan en cada campo performático y otro en observar su despliegue de acciones en un proceso temporal.

A continuación se describen los cuatro campos performáticos que componen el primero de estos planos, con sus grupos de agentes y sus fuentes respectivas

1 - Lo performático y el compositor/libretista/*impresario*<sup>36</sup>, accesible estudiando datos provenientes de la partitura, libreto, manuales de puesta en escena del estreno y primeras funciones, tradiciones de interpretación transmitidas oralmente, correspondencia, registros periodísticos y todo otro documento histórico relevante.

2 - Lo performático y los productores, relacionado con las performances del director artístico, regisseur, escenógrafo, vestuarista, preparador del coro, coreógrafo, todo el conjunto de performers que no realizan acciones durante la representación en sí, pero determina de antemano muchos aspectos de la misma. Este ítem incluye todas las decisiones de interpretación previas a la interpretación propiamente dicha.

3 – Lo performático y los intérpretes, grupo de agentes compuesto por cantantes – actores, director musical, orquesta, coro, bailarines, es decir los performers que actúan en el espacio-tiempo mismo de la representación

4 – Lo performático y el público, incluyendo además de su participación durante la ópera (aplausos, gritos, risas, llanto) prácticas previas habituales en el género, como leer el argumento antes de la función.

Estos cuatro grupos de agentes despliegan sus acciones afectándose unos a otros de muchas maneras, y crean así una performance particular, determinada tanto por lo que se podría denominar contenido artístico como por las características históricas, contingentes, de la interacción entre los agentes.

Para analizar la performance de ópera en su dimensión temporal se utiliza un formato de Schechner llamado *secuencia espacio – tiempo*, que esquematiza el desarrollo de la performance como una sucesión de tres etapas o fases: *protoperformance*, *performance* y *secuelas*.

La fase de *protoperformance* implica desde la educación y entrenamiento de los performers agentes del grupo 3 y 4 hasta las decisiones de producción artística y el

---

<sup>36</sup> *Impresario*, en italiano en el original, se traduce literalmente como “empresario”. Se opta por mantener el vocablo italiano porque alude a una figura muy específica del mundo de la ópera decimonónica. *Impresario* es quien materialmente solicitó la composición de la ópera y proveyó los recursos materiales para su creación y estreno. Se ofrece una caracterización de esta figura en el apartado II.1.1.2. p 64

período de ensayos anterior al estreno. *Protoperformance* es todo aquello que establece los cimientos de la fase de *performance*. La *performance* en cuanto etapa se refiere al acontecimiento o evento central en sí con sus elementos inmediatamente anteriores y posteriores. Incluye actividades complementarias de difusión (charlas informativas o conferencias previas), precalentamiento de los intérpretes y preparativos del público, también el contexto espacial e institucional de la performance (la sala, el teatro) y el período de enfriamiento o retorno a la vida normal de todos los performers. La fase tres o *secuelas* se compone de todo lo que puede haber quedado como vestigio, indicio, resto o huella de una performance una vez que esta ha terminado. Incluye desde evidencias de corto plazo como testimonios recogidos en entrevistas, memorias personales y registros periodísticos hasta productos de largo plazo como registro documental de audio o video, o trabajos académicos referidos a la performance.

El presente trabajo se estructura en secciones que combinan ambos planos de análisis performático de una manera funcional a reflejar características distintivas del caso, en particular la distancia temporal y geográfica entre los creadores de *I Capuleti ed I Montecchi* en Venecia (Italia) 1830 y los de *Capuletos y Montescos* en Villa María (Argentina) 2007. La extensión, exhaustividad y nivel de profundidad de cada sección responde al recorte que resulta de la perspectiva adoptada, enfocada particularmente en la performance vocal desde el punto de vista de los cantantes. Así, los cantantes como subgrupo de los agentes llamados *intérpretes* serán estudiados con mayor detenimiento que los demás.

En primer lugar se tratan las fuentes escritas en sí (partitura y libreto) en cuanto *texto*<sup>37</sup> (Capítulo II) junto al accionar del primer grupo de agentes compositor/libretista/empresario. Luego se aborda la *protoperformance* (capítulo III), con particular atención a los procesos formativos de los cantantes en relación al *bel canto*, junto a una consideración complementaria de los productores como segundo grupo de agentes

Las siguientes dos secciones están dedicadas a la fase de *performance*, la primera (Capítulo IV) trata la performance pública en sí en su dimensión externa, estudiando en particular dentro del grupo de agentes llamado *intérpretes* a los performers vocales y en forma complementaria al *público*. La segunda (Capítulo V) aborda la

---

<sup>37</sup> Las implicancias del concepto de *texto* en los Estudios de Performance se explicitan al inicio del Capítulo II “El Texto: *I Capuleti ed I Montecchi* y sus creadores” p 57

performance pública en sí en su dimensión interna. Es la sección más exhaustiva de todas por contener el análisis performático propiamente dicho. Además incluye un desarrollo teórico – metodológico específico referido a dicho análisis y el estudio pormenorizado de los cantantes como tercer grupo de agentes.

En cuanto a las *secuelas*, en esta Tesis se considerarán particularmente algunos desarrollos institucionales y pedagógicos que se produjeron en la región a partir de las cinco presentaciones de *Capuletos* y *Montescos* estudiadas, pues constituyen una evidencia del impacto que el caso tuvo en la vida artística ulterior los sujetos cantantes.

Como ya se dijo, a lo largo de todo este desarrollo que relaciona el *primo ottocento* italiano con las prácticas musicales de la posmodernidad latinoamericana se enfocará como hilo conductor principal la performance musical vocal en la perspectiva de los sujetos cantantes.

## I. 2. La Performance Vocal Operística sin amplificación eléctrica

Se desarrolla aquí cada uno de los elementos que definen el concepto de Performance Vocal Operística sin amplificación eléctrica (en adelante PVOsae) construido para esta Tesis a partir de distintos abordajes teóricos.

### I. 2. 1. La performance vocal musical

A continuación se detallan los alcances del término performance vocal musical (en adelante PVM), pues el canto tal como fue experimentado<sup>38</sup> en ensayos y funciones de la ópera por los propios cantantes (solistas y coro) y por la audiencia, tiene características perceptivas que es preciso discernir muy específicamente. Como primer paso, se explica a partir de qué bases teóricas se utilizará PVM para referirse al canto realizado y escuchado en vivo.

Siempre en referencia a la ejecución y recepción de obras de arte musical/teatral, en este trabajo se denominará performance exclusivamente a la conducta restaurada que transcurre en el presente, distinguiendo la performance de su representación o de los productos de su registro (documentales o artísticos). Se sigue para ello la propuesta teórica de Peggy Phelan

---

<sup>38</sup> Se utiliza *experimentar* en el sentido de vivir una experiencia, como manera de eludir la connotación de realizar deliberadamente un experimento presente en *experimentar*

La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa, ya no es performance. En la medida en que el performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología [...] El performance se da en un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse de nuevo, pero esta repetición ya lo vuelve otra cosa. Así, el documento de un performance es sólo un estímulo para la memoria, un impulso para que el recuerdo se haga presente.<sup>39</sup>

A la vez, se propone como característica excluyente del concepto de performance la condición de ser realizada en vivo<sup>40</sup>, definiendo en vivo como la situación de ejecución en que artistas y público comparten un mismo espacio-tiempo real sin mediación tecnológica de telecomunicación.

En lo que se refiere a la vivencia de lo artístico, se opta por dejar fuera de lo que se considera vivencia en espacio-tiempo real a las transmisiones radiofónicas o televisivas en vivo tradicionales u otro tipo de interacción via internet, *on line* o en directo<sup>41</sup>, pues el factor espacial y la extrema intervención de la prótesis tecnológica para que la vivencia se produzca generan otro tipo de percepción de la coincidencia de tiempo real<sup>42</sup>

Se ofrece para clarificar el concepto de *vivo* tal como se lo entenderá en la Tesis el elocuente *abstract* de la conferencia – concierto “Transferencia estética en la performance en vivo: cantar a duo con la voz de la audiencia” elaborada por la investigadora y cantante anglocanadiense Kathryn Whitney (Institute of Musical

---

<sup>39</sup> PHELAN, Peggy. “Ontología del performance: representación sin reproducción”. En TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela (compiladoras). *Estudios Avanzados de Performance*. ... op. cit. p 97

<sup>40</sup> *En vivo, el vivo* o simplemente *vivo* se propone como traducción del inglés *liveness*. Ver nota N° 17 p 19

<sup>41</sup> Para un abordaje de lo performático en el cyberspacio en relación al tiempo real ver LANE, Jill. “Zapatistas digitales”. En TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela (compiladoras). *Estudios Avanzados de Performance*... op cit p 461-487.

<sup>42</sup> José Jorge de Carvalho problematiza también la experiencia del vivo de los megaespectáculos masivos en su abordaje etnográfico del recital *Voodoo Lounge* de los Rolling Stones (Houston 1994) “[...] la música fue tocada a una altura tal que por tres días sentí mi oído afectado por un ruido interno. La intensidad de la música provocaba un eco tan amplio en los parlantes que disolvió la sincronización, normalmente perceptible, entre los movimientos del guitarrista y el sonido resultante de su ejecución. En fin, un espectáculo de tal grado de amplificación y saturación visual y sonora que no hace mucho sentido [sic] hablar aquí de participación del público en la performance; aunque todos los cincuenta mil espectadores presentes gritaran al mismo tiempo, no serían ni oídos ni vistos por los músicos. Los Rolling Stones ejecutaron y reprodujeron simultáneamente su música; o sea, original y copia se volvieron coetáneos y ubicuos”. DE CARVALHO, José Jorge. “Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea” en *Série Antropologia*. Brasília. [S/E]. 1995. p 10.

Research, University of London), quien plantea una instancia académica a la vez teórica y performático experiencial para el abordaje del tema *performance vocal en vivo*<sup>43</sup>

Cuando los músicos ejecutan una obra musical, entran en el estado *en vivo* (state of liveness), a la vez que hacen existir el vivo. Mientras que *en vivo* es un término que muchos usarían para distinguir conciertos de grabaciones, Auslander (2008) ha cuestionado que, dado que experimentamos toda la música en tiempo real, esta distinción que realizamos entre escuchar en vivo y en forma mediatizada (grabada y/o transmitida) carece de significado. Melina Esse (2010) ha expandido el tema de Auslander, produciendo interesantes trabajos acerca de cómo en la experiencia del *vivo* la performance no sólo es sostenida, sino que también puede ser realzada en nuevas arenas digitales, las cuales proporcionan una mayor percepción de inclusión, intimidad y comprensión para el público, incluso en los casos en que se está experimentando un concierto desde distintos lugares alrededor del mundo.

De todos modos, y por más persuasivas que estas teorías ecuménicas del *vivo* puedan ser respecto de la diseminación de eventos musicales hasta alcanzar oyentes distantes, para los performers el *vivo* es algo diferente. El *vivo* es una cualidad que los performers crean, intervienen tocando los instrumentos, atraviesan con sus ideas musicales, y tienen el poder de cerrar cuando su presentación de la pieza ha terminado.

De manera crucial, el *vivo* es el espacio en el cual los performers experimentan la contribución creativa de su audiencia presente, que junto a ellos da forma tanto a los contornos estructurales como al contenido expresivo de la pieza en movimiento en la puesta *en vivo* del concierto. Similar en cuanto a su función a conceptos tales como “flujo” (San Agustín), “prolongación” (Schenker) “narratividad” (Newcomb), “performatividad” (Austin), o el “tomar forma” de la música en el tiempo (Leech-Wilkinson), el *vivo* es una característica o cualidad o potencial de la performance en concierto que habilita (licences) a los performers para actuar frente a una audiencia a la vez que facilita su actuación musical recíproca.

Pero ¿qué clase de cosa es el *vivo*, y cómo funciona? ¿Puede la creación de obras vocales de performers juntamente con el público en concierto ser demostrada por la propia performance, y puede ser descripta en términos teóricos? Si es así, ¿qué podríamos aprender sobre lo que podemos – y no podemos – decir acerca de cómo es creada en performance la música vocal? [...]

En el presente trabajo se entiende la PVM en vivo en el sentido expuesto por Kathryn Whitney, que enfatiza su cualidad relacional, al afirmar que la audiencia es un

---

<sup>43</sup> WHITNEY, Kathryn. “Aesthetic transfer in live performance: singing in duet with the audience’s voice” en *Love to Death: Transforming Opera. Royal Musical Association Annual Conference*. Cardiff. Cambridge University Press, Oxford University Press y Routledge. 2012. p 39. (traducción de la autora)

componente crucial para la configuración del estado en vivo. Por otra parte, su interrogación acerca de lo que “podríamos aprender sobre lo que podemos – y no podemos – decir acerca de cómo es creada en performance la música vocal” es relevante al recorte temático que se realiza aquí mediante el establecimiento, como eje organizador del estudio de caso, de la experiencia misma de la PVOsae en la vivencia del que canta y del que escucha.

### I. 2. 2. La escucha del canto y la performance vocal musical sin amplificación eléctrica: sistemas de referencias

A los fines de puntualizar los alcances y el sentido del concepto “sin amplificación eléctrica” se tratarán aquí algunos aspectos del complejísimo tema de la percepción auditiva musical. Se propone como elemento decisivo de la experiencia perceptiva de oír o escuchar una PVM al sistema de referencias en que esta sucede, que está integrado al sujeto y se compone en gran medida del registro, interpretación y asimilación sensorial y afectiva de experiencias previas almacenado en la memoria. Así caracteriza Carlo Zuccarini la importancia de la memoria en el proceso de la escucha musical al introducir la sección dedicada a la perspectiva neurocientífica en su Tesis doctoral “Disfrutar la voz operística: una exploración neuropsicoanalítica de la experiencia de recepción operística”

El cerebro aprende las reglas de la tradición musical en la cual somos criados y nuestras redes neuronales son configuradas acorde a ella, de la misma manera en que innatamente aprendemos las reglas del lenguaje de la cultura en la cual hemos nacido. Durante este proceso de aprendizaje el cerebro forma esquemas. Por supuesto, como en el caso del lenguaje, estos esquemas no son fijos ni inmutables, más bien son actualizados y revisados cada vez que escuchamos música. Al respecto [afirma el teórico musical Eugene Narmour] escuchar música incluye – entre muchos otros procesos fisiológicos y neuronales - el procesamiento y comparación en la memoria de las notas que acabamos de oír con toda la música con la cual estamos familiarizados que es similar a la que ahora estamos escuchando<sup>44</sup>

A continuación se caracterizarán esquemáticamente algunos aspectos relevantes de este sistema de referencias propio de hipotéticos sujetos típicos del caso estudiado, oyente y cantante respectivamente. Huelga decir que las realidades documentadas en

---

<sup>44</sup> ZUCCARINI, Carlo. *Enjoying the operatic voice: a neuropsychanalytic exploration of the operatic reception experience*. London. Brunel University. 2012 p 120 (traducción de la autora)

el campo mediante la observación participante son infinitamente más complejas que este esquema y están repletas de cruzamientos pues los cantantes también son oyentes de sí mismos y de sus pares y los oyentes no cantantes cantan a menudo en distintas instancias de su vida personal, todo esto con y sin mediatización tecnológica, y todo el conjunto vive cotidianamente inmerso en un ambiente sonoro hasta cierto punto compartido.<sup>45</sup> La esquematización propuesta es instrumental a una lectura adecuada de la expresión “sin amplificación eléctrica” que se está proponiendo para definir un determinado tipo de performance vocal (en adelante PV).

### I. 2. 2. 1. Sistema de referencias del oyente

En el tiempo y lugar del caso estudiado, se escucha una gran diversidad de músicas que involucran una PV, en particular música realizada utilizando el órgano vocal de una manera que implica la emisión de alturas precisas. Esta música recibe cotidianamente el nombre de *canto* o *música cantada*<sup>46</sup>, tanto si aparece en registros grabados y transmisiones telecomunicadas como si es ejecutada en vivo.

El sujeto contemporáneo regional (se caracteriza aquí esquemáticamente un oyente que no es cantante en un sentido central para su definición de sí mismo) vive inmerso en un mundo sonoro musicalizado, provisto ininterrumpidamente por radio, tv, computadoras, videojuegos, teléfonos celulares, etc con música elegida deliberadamente o no por el propio sujeto, en gran medida funcional a intenciones

---

<sup>45</sup> La esquematización que sigue se realiza en base a las observaciones de la autora en su calidad de docente de Instrumento Canto en la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María, abarcando problemáticas relacionadas con el canto acústico y mediatizado, el ambiente sonoro y cultural en que se forman los repertorios de los alumnos, los géneros de la Música Popular (y sus respectivas vocalidades) que circulan en el medio regional y otros temas relacionados. Ver REYES, Manuela. “Personalidad y subjetividad artística en el cantante que aprende”. En ABALLAY, Silvia Irene et all (Compiladora). *Confluencia de saberes* Villa María. Edivim. 2013. (en proceso de edición); REYES, Manuela y GALLO, Cristina. “Las Voces Humanas y la Amplificación Electrónica en la Música Popular: Experiencias en la práctica artística y en su didáctica”. En *Libro de resúmenes del 2do Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*. Villa María. EDUVIM. 2009; REYES, Manuela. “La Técnica Vocal para la Música Popular”. En CD de ponencias del *1º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*. Villa María. UNVM. 2007

<sup>46</sup> cantar: (Del lat. *cantāre*, frec. de *canĕre*). 1. intr. Dicho de una persona: Producir con la voz sonidos melodiosos, formando palabras o sin formarlas. [...] Diccionario de la Real Academia Española [www.rae.es](http://www.rae.es) consultado *on line* 29 enero 2014. Nótese la alusión a las relaciones de altura implícita en “sonidos melodiosos” en esta definición.

publicitarias. Cada cambio de ambiente, subir a un taxi, entrar a un negocio, llegar a casa, implica también un cambio de fondo musical y los momentos de silencio son escasos. La mayor parte de esta música, que algunos denominan *wallpaper music*<sup>47</sup>, es vocal-instrumental.<sup>48</sup> José Jorge de Carvalho se refiere a esta característica de la cultura musical contemporánea en su artículo de 1995, ya citado

Jacques Attali (1985) analiza con detalle la funcionalidad de la Muzak<sup>49</sup> y lo que él considera como "castración", por parte de este género, de las obras musicales. Sin embargo, insisto en que la saturación del espacio social con música trasciende en mucho los intereses psico-laborales de la Muzak y sus equivalentes; en ese sentido, mis observaciones van en la misma dirección que las de George Steiner, de que ocurre ahora una "devaluación" o "desacralización" - él usa ambos términos - de la música; divergimos solamente en que él se refiere casi exclusivamente a la música clásica occidental. Habría que conectar esa esterilidad interpretativa (y receptiva, por supuesto) con la climatización musical creciente de los aeropuertos, supermercados, shopping centers, oficinas, clínicas y hasta iglesias (Para mi sorpresa y espanto, hasta en la catedral de Toledo he podido escuchar música ambiente, sin sentido religioso o ritual!)

El mensaje silencioso de esa música ambiente parecería ser que el sonido musical ya no emociona ni molesta, necesariamente. Sin embargo, lo que él hace, en tales casos, es despertar emociones negativas, pues nada puede ejercer mayor violencia estética a la

---

<sup>47</sup> Literalmente, "música empapelado", expresión referida a la música que se utiliza para rellenar el silencio en la vida cotidiana. Ver DE NORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge. Cambridge University Press. 2000; CAVICCHI, Daniel. "From the Bottom Up Thinking About Tia Denora's Music in Everyday Life". En *Action, Criticism, and Theory for Music Education. Vol. 1*. N°2. [S/L] Mayday Group. Diciembre 2002 y DE NORA, Tia. "The Everyday as Extraordinary: Response from Tia DeNora". En *Action, Criticism, and Theory for Music Education. Vol. 1* N°2. Diciembre 2002.

<sup>48</sup> Existe un aspecto de este tema que merece ser mencionado aunque no será abordado en la Tesis: muchos de los sonidos no musicales de este ambiente general también son vocales (voces de radio y tv) y con contenido dramático. Resultaría relevante a muchos campos científicos (arte, medicina, ciencias de la comunicación, sociología, estudios culturales) investigar cómo influye en los parámetros perceptivos de los sujetos esta estimulación permanente que implica la escucha casi ininterrumpida de voces.

<sup>49</sup> "En el vocabulario musicológico se habla con mucha frecuencia de muzak para referirse a las músicas ambientales difundidas a través de medios electrónicos. De hecho, el término no es sino el nombre comercial de la primera empresa que, surgida en 1934 en los Estados Unidos, ofrecía a sus clientes música por vía telefónica. Aunque con mucha frecuencia se utilice este término de manera generalizadora, en realidad, muzak era algo más que simplemente música ambiental. En un principio, la oferta de la Muzak Corporation estaba pensada básicamente para aumentar los índices de productividad de fábricas y empresas, y por esta razón los programas musicales se concebían en función de estos objetivos y se configuraban de acuerdo a determinados parámetros. Se trataba de una música que debía ser oída pero no escuchada; una música que no produjese tensiones ni una escucha activa". MARTÍ, Josep. "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". En *TRANS - Revista Transcultural de Música. N°6* [S/L] SIBE Sociedad de Etnomusicología 2002

sensibilidad de algunas personas que oír grabaciones de sus obras preferidas en ambientes y horarios descontextualizados, a punto de que se vean obligados a oír y al mismo tiempo ser forzados a renunciar a escuchar. Ese es el resultado del ejercicio casi diario de esquizofrenia auditiva que llamo de sobreexposición a la música. En la música sobreexpuesta, el oído se comporta como el ojo frente a una foto sobreexpuesta: nada distingue, o sea, nada oye. Se trata de un fenómeno totalmente nuevo y todavía muy poco comprendido, o siquiera investigado en profundidad. Es, además, tan dominante que se hace necesario ya un enorme esfuerzo de abstracción para imaginarse la situación anterior, de menos de un siglo atrás, cuando no existían la grabación, la difusión por la radio o la música reproducida en ambientes<sup>50</sup>.

A esta musicalización permanente y semi-indiscriminada de la vida cotidiana se suman las instancias personales en que se escucha el propio canto individual o colectivo, como mínimo cantar sobre la grabación al escuchar una canción favorita, o junto a un grupo para alentar a un equipo deportivo, o para acunar un niño. En el medio social del caso es bastante común que se cante en reuniones de amigos (*guitarreadas*<sup>51</sup>), en la iglesia, en una banda de rock del barrio, que se haga *karaoke*<sup>52</sup> en una fiesta o se integre un coro vocacional. Se canta y se escucha cantar en vivo en todas esas situaciones, y además se asiste a conciertos, recitales, eventos donde se aprecia en vivo el canto de artistas profesionales.

---

<sup>50</sup> DE CARVALHO, José Jorge. “Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea”... op. cit. p 9 y 10

<sup>51</sup> La *guitarreada* es una práctica cultural frecuente en reuniones familiares o amistosas en la provincia de Córdoba, que consiste en el canto espontáneo individual o colectivo de repertorio popular con el acompañamiento de guitarra improvisado. Suele asociarse especialmente a la música llamada folklórica. Tiene su expresión más formalizada en el contexto de reuniones públicas en torno a un espectáculo en las cuales también se come y se bebe llamadas *peñas*. Ver RAMÍREZ, Evelina y CASAS, José Antonio. “Peñas folklóricas, una pasión que no se extingue”. En *Huellas de la Historia* N° 28 año 3. [S/D] Enero 2012

<sup>52</sup> El *karaoke* es una práctica musical contemporánea originada en Japón (*karaoke* significa “orquesta vacía”) que consiste en cantar una canción conocida con un micrófono sobre una pista que emite el acompañamiento instrumental. Dice al respecto De Carvalho “Y podemos introducir aquí una otra influencia en la sensibilidad del espectador contemporáneo, aparentemente utilizada con gran creatividad en su país de origen: el *karaoke*. Ese aparato devuelve al oyente masificado su contacto directo, si no con la creación, por lo menos con la re-creación, o re-producción de la música popular. Está implícita en la existencia del *karaoke* una permutabilidad entre el músico que grabó el disco, reconocido socialmente como cantante, y la persona común que por unas horas realiza su fantasía de ser ella también un cantante. Desarrollo creativo de las técnicas del doblaje, el *karaoke* fue inventado justamente para liberar la fantasía del hombre común de tener que volverse siempre doble de un cantante en particular (lo que define simbólicamente el doblaje) y poder impersonarse a sí mismo en cuanto cantante.” DE CARVALHO, José Jorge. “Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea”... op. cit. p 11

Planteado este vastísimo universo, si se excluyen todos los productos vocales que en el marco de este trabajo son registros de performances o performances transmitidas a través de medios tecnológicos y no performances en sentido estricto, es decir en vivo, adoptar el punto de vista experiencial del que escucha cantar hace necesaria todavía otra distinción, pues la música cantada en vivo se divide a su vez en dos categorías, el canto amplificado eléctricamente y el canto no amplificado eléctricamente.

Este hipotético sujeto oyente regional promedio escucha voces cantantes no amplificadas – incluyendo la propia - en casi todas las ocasiones domésticas de canto cotidiano informal, y amplificadas cuando asiste a performances públicas (con la única posible excepción del concierto coral tradicional). Por lo tanto tiende espontáneamente a asociar el canto profesional artístico con la amplificación eléctrica. Su sistema de referencias para experimentar la escucha de voces cantantes tiene dos fases claramente diferenciadas, una para las voces no amplificadas (desnudas, naturales, cotidianas, de los cuerpos cercanos que suenan en el habla y el canto doméstico) y otra para las voces amplificadas (de *lo otro* extracotidiano, el escenario, lo artístico, lo profesional)

A su vez, para el que escucha, las características sonoras de la voz amplificada son más cercanas a las de la voz como la oye en grabaciones y transmisiones que a las de la voz desnuda en vivo del mundo cotidiano de cuerpos vivos presentes (ambas provienen, en definitiva, de un parlante luego de la conversión a ondas sonoras de una traducción de las ondas sonoras originales a pulsos eléctricos o electrónicos; el cuerpo vivo del cantante queda muy lejos en el otro extremo del circuito). Esto, sumado a lo anterior y muy posiblemente a otros condicionantes sociales, promueve en el oyente promedio una interpretación de la propia experiencia que sitúa el canto amplificado en vivo en la misma fase que al canto que oye en grabaciones y transmisiones.

La distinción entre vivo y no vivo se funde entonces con la de amplificado/ no amplificado, por lo cual es pertinente, si se adopta la posición del oyente, hablar de canto *mediatizado* para señalar tanto a registros de performances o performances transmitidas a través de medios tecnológicos como a la PVM amplificada eléctricamente. Por oposición, canto no mediatizado es la PVM realizada en vivo y sin amplificación eléctrica.

### I. 2. 2. 2. Sistema de referencias del cantante

En relación a estos temas, la situación del sujeto que canta es sustancialmente diferente de la del sujeto que escucha. Aunque este hipotético sujeto cantante regional contemporáneo, en cuanto oyente, también parte de un sistema de referencias de dos fases (amplificado/acústico, o mediatizado/no mediatizado), la articulación de estas referencias, y la interpretación que el sujeto hace de ellas a la hora de experimentar su propio canto componen un conjunto mucho más complejo.

Primeramente, es obvio que para el cantante nunca puede ser lo mismo su propio canto amplificado durante una performance que la emisión (amplificada) de su canto previamente grabado en un disco, por lo cual en este caso vivo y no vivo son categorías que nunca pueden fundirse de un modo lineal con las categorías mediatizado/no mediatizado.

La diferencia evidente en esta obviedad es la percepción de la vivencia corporal, material, física de emitir la voz atravesando el sistema de referencias del cantante-en-performance<sup>53</sup>, aún cuando buena parte del resultado sonoro de esta emisión llegue al propio sujeto mediado por la amplificación (una parte del sonido vocal siempre llega a los propios oídos por la vibración que se propaga directamente desde la laringe a través de músculos, huesos y cavidades internas)

A la vez, existen en el sistema de referencias del cantante tensiones perceptivas relacionadas con características performáticas estructurales de muchos géneros cantados de la MP (justamente de aquellos que son más frecuentes en la *wallpaper music*), cuya estética se constituyó a partir de la existencia del micrófono, que aportan a la complejización de la manera en que el cantante experimenta su performance. La principal de ellas se debe a una referencia físicamente contradictoria fundada en la estética del estilo *crooning*, de gran influencia en el jazz, rock, pop y todos sus derivados anglosajones o latinos

El desarrollo incipiente del “crooning” o canturreo fue el resultado de la incapacidad de los primeros micrófonos para lidiar fielmente con el volumen de una voz plena, producida eficientemente. Uno de los primeros representantes de este género fue Rudy Vallee, quien en un tiempo previo a la amplificación electrónica creó un estilo personal con el megáfono que utilizó para extender el poder de su voz. Bing Crosby, Frank Sinatra, Peggy Lee, Tony Bennet, por mencionar algunos, fueron seguidores de este género, un estilo que requería

---

<sup>53</sup> Esta vivencia corporal del canto se relaciona con el concepto de *cuerpo vocálico* que se desarrolla a partir de p 39

dicción impecable, sutileza en los matices del texto, una línea de canto suave con un tono vocal ligero sin ostentar entrenamiento alguno. La aparente falta de esfuerzo en la producción vocal se debió al uso de la amplificación electrónica y el acompañamiento, sea banda, conjunto instrumental “combo” o piano, consistía en astutos arreglos musicales que apoyaban el canto sin ser competitivos. Los compositores empezaron a escribir específicamente para este estilo y el público reaccionó en forma entusiasta ante la sensación de “normalidad” que la intimidad del estilo presentaba<sup>54</sup>

Bing Crosby (1903-1977) fue el primero en explotar la nueva forma de canto con micrófono, creando un estilo marcado por lo que se denominó una "indiferencia natural", con un fraseo informal y una voz sin sobrecargos. Crosby llevó el estilo *crooning* de los cantantes de jazz al ámbito de la música popular, adoptando una expresión sensual y ondulante, con voz de garganta, entonación con "portamentos" y la necesidad de cantar a menos volumen ante el micrófono. Este estilo se vinculó con facilidad a la llamada "canción melódica", interpretada por cantantes masculinos.<sup>55</sup>

A esta altura, muchas décadas después de que la BBC de Londres rechazara por sensibleros los primeros discos de Bing Crosby<sup>56</sup>, está totalmente naturalizado escuchar emisiones vocales con características tímbricas y de tesitura correspondientes a un susurro a un volumen equivalente a un grito (mediatización mediante), cosa que establece en el oyente una referencia que es físicamente contradictoria para los mecanismos materiales del instrumento vocal. Cuando un cantante intenta lograr, sin amplificación, este efecto de emisión que considera normal, prácticamente de la voz hablada, sin expansión alguna de su energía física pero a un volumen razonable para que su canto sea escuchado, se encuentra ante un imposible (el sujeto contemporáneo promedio no es consciente de esta imposibilidad, suele atribuir el fracaso a su propia falta de talento)

Cabe señalar que en la región de referencia también se cultivan géneros de la MP cuya vocalidad característica se estableció antes de la divulgación del canto mediatizado, por lo cual su cultivo aporta referencias auditivas coherentes con la realidad del instrumento vocal, como es el caso del tango.

En el ámbito latinoamericano, existían múltiples formas de canto popular que no sufrieron modificaciones por la presencia del

<sup>54</sup> BARKER, Paul. *Composición Vocal*. Fondo de Cultura Económica. México.2012. p 92.

<sup>55</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo. “El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa”. En *Revista Musical Chilena*. Vol.54. No.194. Santiago. Universidad de Chile. Jul 2000. p 32

<sup>56</sup> Esto sucedió en 1936 *Ibidem* p 32

micrófono, ya sea porque estaban circunscritas a ámbitos comunitarios, o tenían sus propias formas de colocar y proyectar la voz, como en la trova cubana, el tango argentino o la cueca chilena, por ejemplo<sup>57</sup>

El sistema de referencias del sujeto cantante regional contemporáneo, que contiene a su PV en cuanto experiencia, es un conjunto complejo en el cual a las fases básicas de amplificado/no amplificado y vivo/no vivo, atravesadas también por las tensiones perceptivas contradictorias que se han señalado, se debe sumar la presencia decisiva del registro de su propio cuerpo vocálico, con las fluctuaciones correspondientes a las vocalidades de la voz hablada y de una diversidad de tipos de canto artístico frecuentados en su medio cultural. A continuación se desarrollarán los conceptos de cuerpo vocálico y vocalidad.

### I. 2. 3. Cuerpo, cuerpo vocálico y vocalidad

Cuando se habla de *canto* en su sentido artístico para la modernidad occidental, en la inmensa mayoría de los casos se está suponiendo la existencia de una obra. Cantar es un verbo transitivo, se canta *algo*. Para el cantante que canta la obra, esta es un hacer almacenado en su memoria, que cobra vida cada vez que lo repite, un conjunto ordenado de acciones psicofísicas con un sentido, es decir una *secuencia de conducta* o performance.

Esta performance tiene la característica de implicar por parte del performer la generación y exposición de un cuerpo/voz o *cuerpo vocálico*, que tiene una presencia simultánea con el cuerpo físico para el cantante<sup>58</sup>, y aparece adherido al discurso textual (verbal y musical). Cabe aclarar que aunque se la conceptualice en particular, la proyección sonora del cuerpo del sujeto-en-performance que es la voz, de ninguna manera se concibe aquí como separada o independiente del cuerpo, tal como lo plantea la cantante e investigadora Gisela Magri

A pesar de que el campo de la antropología del cuerpo se construyó a partir de una visión crítica al binarismo mente-cuerpo, en torno a la voz, pareciera permanecer cierta visión dualista. La voz suele ser entendida como algo separado del cuerpo, o simplemente ignorada

---

<sup>57</sup> *Ibidem* p 33

<sup>58</sup> Los desarrollos del concepto cuerpo vocálico se inscriben en la enorme complejidad que implica de por sí la idea de cuerpo físico. En palabras de David Le Breton “El cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural” LE BRETON, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires. Nueva Visión. 2002. p 14

como algo propio de lo corporal. Por ser vehículo fonémico de lenguaje, por su dimensión significativa, simbólica o estética, la voz ha sido analizada bajo la lupa de semiólogos, filósofos y psicoanalistas, pensándola en general como un objeto o fenómeno abstracto (Derrida, 1985). Aquí haremos el ejercicio de situar a la voz como un nodo de articulación mente / cuerpo / lenguaje / pensamiento, y al canto como campo privilegiado para el análisis de la voz-corporalidad, en tanto práctica.<sup>59</sup>

Si en algunos contextos se habla de la voz como si fuera un objeto autónomo, es solamente a los efectos de enfocar alguna lectura de una propuesta teórica particular, o aspectos técnicos, anatómico–funcionales del aparato fonador , o teatrales-musicales de la performance, pero siempre en referencia a una práctica artística corporalizada.

El concepto de cuerpo es adecuado para componer una definición de lo que puede llegar a ser la propia voz para el cantante mientras está cantando, pues, en cuanto performance, lo que existe para el sujeto que canta no es la voz, sino la acción de cantar una obra.

De manera análoga al cuerpo del bailarín, que aunque sea una entidad muy evidente y bien delimitada para el espectador, no es algo tan preciso para el sujeto que baila<sup>60</sup> (locus complejo y variable de sus sensaciones, acciones, movimientos), así para este sujeto-en-performance vocal que es el cantante la voz puede pensarse, en principio, como un subproducto de su acción de cantar.

La voz, este subproducto de la PV, tiene para el cantante toda la complejidad autorreferencial que tiene el cuerpo para un bailarín (ese subproducto de su bailar). Es un locus de lo que comúnmente se denomina persona de altísima densidad identitaria para quien lo habita/vive. Con el mismo cuerpo/voz que bailo/canto, estoy

---

<sup>59</sup> MAGRI, Gisela. “Bordeando el misterio del canto. Notas acerca de cómo investigar construcciones de corporalidad, voz e identidad en las prácticas de formación de cantantes de La Plata y Berisso”. En *9º Congreso Argentino y 4 Latinoamericano de Educación Física y Ciencias Departamento de Educación Física Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata* La Plata <http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar>. 2011.

<sup>60</sup> Ana Mora desarrolla exhaustivamente el tema del cuerpo danzante en su tesis doctoral “La danza es un tipo particular de experiencia corporizada en la que se construyen modos particulares de cuerpo y de movimiento, modos de estar y de ser en el cuerpo, de vivirlo, de experimentarlo, de sentirlo, de entenderlo, de representarlo. En esta práctica no solo se producen cuerpos formados en esa práctica y sujetos asidos a esos cuerpos, sino que también, en los cruces entre el cuerpo y el sujeto, se construyen corporalidades y subjetividades que se asientan en aquellos y a la vez los desbordan” MORA, Ana. *El cuerpo en la danza desde la antropología. prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis doctoral en Ciencias Naturales (orientación Antropología) Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata. 2010. p 20

siendo quien soy. Lo que llamo mi cuerpo es una combinación de un continente material con lo que siento y lo que veo, y lo que me dicen que ven los otros, y lo que supongo/temo/ deseo que vean. Lo mismo sucede con la voz, con la característica acaso inquietante de que no se ve ni se toca, sólo se oye. Debido a todas estas similitudes entre lo corporal y lo vocal es que diversos abordajes teóricos coinciden en hablar de cuerpo vocal, corporalidad vocal o cuerpo vocálico para referirse a la voz de una forma más precisa.

Se ofrece aquí una aplicación del concepto de *cuerpo vocálico* desarrollada para esta Tesis a partir de lo propuesto por la musicóloga Jelena Novak en su estudio *Corporalidad cantante: reinventando el cuerpo vocálico en post-ópera*<sup>61</sup>.

Novak utiliza “cuerpo vocálico” para referirse al particular espacio de relación entre el cuerpo cantante y el sonido de la voz, que es objeto de importantes búsquedas creativas en la ópera contemporánea. Aborda su elaboración teórica de este concepto desde la perspectiva del oyente

Entiendo el cuerpo vocálico como una especie de mecanismo de espejo – la voz es proyectada por, pero también en, el cuerpo, y esa proyección, en este caso performance vocal, inmediatamente afecta la identidad y la presencia del cuerpo que la produjo al reflejarse de nuevo hacia él.<sup>62</sup>

Es decir, el cuerpo que se ve en escena no solamente produce la voz, sino que es producido por ella. Aunque este aspecto del concepto se relaciona con los efectos de construcción dramática de los personajes de ópera a los ojos (y oídos) del espectador, se propone aquí referirlo al sujeto que canta, pues el cuerpo vocálico puede ser también ese mecanismo de espejo que, en vez de producir el cuerpo del cantante (para quien lo oye/ve desde afuera), produce la imagen/sensación/sonido que el cantante tiene de su propia performance. El cuerpo vocálico es algo que va mucho más allá de cómo el sujeto se escucha a sí mismo, pues constituye un campo de sensaciones kinestésicas y proyecciones afectivas (deseo, placer, temor) además del mero sonido de la obra cantada con la propia voz.

---

<sup>61</sup> NOVAK, Jelena. *Singing Corporeality: Reinventing the Vocalic Body in Postopera*, UvA-DARE, the institutional repository of the University of Amsterdam (UvA) <http://dare.uva.nl/document/460014>. 2012.

<sup>62</sup> *I understand the vocalic body as a kind of mirror mechanism - the voice is projected by, but also on, the body and that projection, in this case vocal performance, immediately affects the identity and the presence of the body that produced it, by reflecting itself back to it. Ibidem p 3 (traducción de la autora)*

En esta “especie de mecanismo de espejo” fluctúan una enorme cantidad de variables - altura, dinámica, articulación, timbres de vocales y consonantes, diferencias que producen los contextos sonoros en que va sucediendo la performance – pero algunos datos permanecen constantes. Mi voz, para el sujeto cantante, podría ser lo que va experimentando que permanece constante en ese cuerpo vocálico.

Además de variables sonoras y motrices, el cuerpo vocálico es un campo donde se manifiestan los estados emocionales del sujeto cantante en relación a lo que percibe de su propia performance. Los componentes emocionales que aparecen en el cuerpo vocálico vinculados a la satisfacción, frustración o desconcierto del sujeto respecto de lo que percibió de lo que acaba de suceder en la sílaba anterior, hace una fracción de segundo, condicionan vía respuestas hormonales todos los mecanismos físicos de la fonación, afectando objetivamente lo que las cuerdas vocales, tracto laríngeo, faringe, etc harán para fonar la nota siguiente. Así lo expresa Graham Welch desde una perspectiva más cercana a las ciencias médicas

En un nivel consciente, reflexivo, la comunicación intra – personal del cantante es una forma de automonitoreo que es esencial para el desarrollo de un comportamiento hábil en el performance de diferentes piezas en una amplia variedad de contextos acústicos. Puede ser necesario hacer ajustes tanto mentales como en la coordinación física cuando el cantante se desplaza de la individualidad del estudio personal del canto a la situación más pública del ensayo, al igual que en relación a las demandas propias de la performance cuando los niveles de stress pueden ser mayores debido a la estimulación eferente [proveniente del sistema nervioso central] de la glándula supra renal [productora de adrenalina].<sup>63</sup>

El cuerpo vocálico es el ámbito en el cual opera lo que en Técnica Vocal se denomina autoimagen vocal<sup>64</sup>, que análogamente a la autoimagen del cuerpo físico se refiere a una conciencia perceptiva estética y sensoriomotriz de toda la diversidad de posibilidades realizativas de ese cuerpo.

En el presente trabajo se denominará vocalidad a un conjunto orgánico de adecuaciones del cuerpo vocálico requerido para realizar las pautas estéticas de un determinado estilo de canto. La vocalidad del tango, por ejemplo, implica más volumen, vocales más timbradas y homogéneas y más ligadas entre sí, más contrastes de dinámica que la vocalidad de la *bossa nova*. Por supuesto, esta

---

<sup>63</sup> WELCH, Graham. “Singing as communication” en MIELL. Dorothy et.al., *Musical Communication*, Oxford University Press, Oxford, 2005, p 250. (traducción de la autora)

<sup>64</sup> REYES, Manuela. “La Técnica Vocal para la Música Popular”... op. cit.

diferencia de vocalidad está indisolublemente ligada a una diferencia en el cuerpo físico del cantante, cuya expresión superficial se aprecia a simple vista comparando actitudes corporales en videos.

El entrenamiento del cuerpo vocálico y la habilidad de construir voluntariamente diversas vocalidades asociadas a ciertos repertorios o intenciones artísticas está relacionada tanto con el cuerpo en su sentido anatómico como con la Técnica Vocal, concepto que se desarrolla a continuación.

#### I. 2. 4. Cuerpo y Técnica Vocal

La referencia al cuerpo en la conceptualización del fenómeno vocal que aquí se propone también permite un posicionamiento ideológico respecto del tema naturaleza/cultura en el cual se implanta necesariamente cualquier mirada teórica sobre la voz cantante. Se aporta para ello la perspectiva de la investigadora Catherine Joan Schwartz, quien propone el *cuerpo vocal* como construcción del sujeto cantante basándose en una exhaustiva consideración musicológica y filosófica de la obra *Sequenza III* de Luciano Berio cantada por Cathy Berberian<sup>65</sup> (1966)

Experimento *Sequenza III*<sup>66</sup> como un desafío a nuestra inhabilidad para participar en la construcción de cuerpos vocales. Al jugar con los límites arriba-abajo del escenario, *Sequenza III* expone la constructividad de las conductas vocales actuadas y habituales y nos recuerda de qué manera los participantes de una performance pueden usar un contexto semejante para crear nuevos cuerpos y a partir de allí nuevas “posibilidades culturales” de identidad y comportamiento [Schwartz se refiere aquí a una afirmación de Judith Butler citada algunas páginas antes *El cuerpo construido culturalmente será entonces liberado, no para retornar a su pasado “natural”, tampoco*

---

<sup>65</sup> Cathy Berberian (1925 – 1983) mezzosoprano armenio – norteamericana de gran ductilidad vocal, para quien fueron compuestas numerosas obras experimentales por vanguardistas de mediados del S XX (Luciano Berio y John Cage entre otros) Fuente: BERIO, Cristina (curadora). Página oficial de Cathy Berberian. <http://cathyberberian.com/biography/> consultada 18 de mayo de 2014 20:15

<sup>66</sup> *Sequenza III* es una pieza de enorme virtuosismo, que despliega de manera extrema las posibilidades de la voz. En palabras del propio compositor “Cualquiera que merezca ser llamado virtuoso en estos días debe ser un músico capaz de desplazarse a lo largo de una amplia perspectiva histórica y de resolver la tensión entre la creatividad de ayer y la de hoy. Mis *Sequenzas* siempre están escritas con este tipo de intérprete in mente, cuyo virtuosismo es, sobre todo, un virtuosismo de conocimiento (no tengo interés, ni paciencia, con aquellos que se “especializan” en música contemporánea)” HALFYARD, Janet K. *A few words for a woman to sing: the extended vocal repertoire of Cathy Berberian*. Callaghan (Australia). University of Newcastle. 2004. p 3. (traducción de la autora)

*a sus placeres originales, sino a un futuro abierto de posibilidades culturales]*<sup>67</sup>

Cabe señalar que Schwartz, al menos implícitamente, matiza su énfasis constructivista al valorar la extensa carrera y salud vocal de Berberian. Una y otra no hubieran existido, sin ninguna posibilidad de discusión, si esta gran maestra del canto no hubiera “construido” sus voces mediante una Técnica Vocal respetuosa de la funcionalidad natural de su aparato vocal.

En efecto, la construcción de una vocalidad, o de un cuerpo vocal, requiere como mínimo tiempo de trabajo concreto sobre el sonido, que es resultado de movimientos de músculos, ligamentos, articulaciones. Esta parte material del instrumento vocal no resiste físicamente el tiempo de trabajo requerido para lograr cantar una pieza como *Sequenza III* si no está debidamente entrenada. En este contexto, “debidamente” significa entrenada de una manera que active los procesos sinérgicos de fuerza, elasticidad y resistencia de este material físico y desarrolle todo un bagaje de destrezas psicomotrices. Proceso y resultado son conocidos como Técnica Vocal (en adelante TV).

En sus manifestaciones más sistemáticas y artísticamente eficientes, a menudo asociadas a trayectos de educación formal como en el caso de Cathy Berberian, la TV<sup>68</sup> es un medio general, integrado en un proceso de años y aplicado deliberadamente por el sujeto cantante para que su cuerpo vocálico alcance una expansión de sus posibilidades iniciales a fin de ser capaz de producir vocalidades adecuadas a las pautas estéticas del género o la obra que desea interpretar.

El desarrollo y mantenimiento de la Técnica Vocal, que crece en el terreno paradójico de vivir el cuerpo y vivir en el cuerpo desgastándolo y cuidándolo a la vez, es el ámbito en el que la posibilidad del sujeto cantante de construir su/s cuerpo/s vocal/es y vocalidades encuentra los límites impuestos por la condición humana.

### I. 2. 5. La performance vocal operística

La PVO es una categoría específica dentro de la PVM en general, cuyos rasgos principales se detallan a continuación.

---

<sup>67</sup> SCHWARTZ, Catherine Joan. *Constructing Vocal Bodies: Cathy Berberian, Sequenza III and the creation of cultural possibilities*. Hamilton (Ontario). McMaster University Open Access Dissertations and Theses. Paper 5944. 2000. p 53 (traducción de la autora)

<sup>68</sup> Este importante aspecto de la PV se aborda con más detalle en p 124

Dado que la ópera es una obra musical dramática en la cual los actores cantan algunas o todas sus partes,<sup>69</sup> la PV tiene como primera característica estar asociada a una situación dramática, es decir a la actuación de un personaje (Esta afirmación debe interpretarse siempre sin olvidar que hablar de ópera implica referirse a un género musical-dramático y no dramático-musical, pues en la ópera el elemento musical es estructural y no incidental como en el caso del teatro que incluye música) En segundo lugar, dado que el género ya estaba plenamente establecido en sus rasgos más distintivos antes de la invención de la amplificación eléctrica<sup>70</sup>, y que su PV característica se desarrolló en relación a la necesidad de que las voces fueran audibles en un espacio físico más bien grande (necesario para la dimensión espectacular que también es distintiva del género), la ópera se canta a un volumen alto y utilizando las partes agudas de la extensión del instrumento vocal, es decir fuerte y alto, en muchos casos a costa de la inteligibilidad del texto.

De generación en generación, se fue configurando una TV que logra un desarrollo cualitativo y cuantitativo muy amplio de las funciones naturales de la voz, cuya aplicación a un repertorio que demande la plenitud del cuerpo vocálico logrado tiene características sonoras específicas. Se ofrece aquí una descripción de estas características

Estas complejas técnicas de canto operísticas incluyen, entre otras cosas, concentrar la energía acústica en el llamado “formante<sup>71</sup> del cantante” – lo que los maestros de canto llaman “punta” [acoustic ping<sup>72</sup>] o “*squillo*” [brillo en italiano] – logrando un control voluntario de los repliegues ventriculares (falsas cuerdas vocales), y la cavidad resultantes responsable de la característica resonancia 3-4 kHz (un grito [scream] masculino o femenino y el llanto de un niño pequeño

---

<sup>69</sup> “La ópera es la unión de música, drama y espectáculo, los cuales han sido combinados de diferentes maneras y en diferentes grados en distintos países y períodos históricos, aunque normalmente con la música jugando un rol dominante”. SADIE, Stanley (editor) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*... op cit Tomo 13. p 544 (traducción de la autora)

<sup>70</sup> Alexander Graham Bell inventó el primer micrófono en 1876, aplicándolo al desarrollo del teléfono. Transcurrieron varias décadas hasta que el artefacto comenzó a utilizarse primero en la radio y luego para amplificar voces compensando las deficiencias acústicas de los espacios físicos o la falta de potencia vocal. Ver BARRET, Richard. “A Century of Microphones: The Implications of Amplification for the Singer and the Listener” en *Journal of Singing*. Volumen 61, No. 3. [S/L] National Association of Teachers of Singing January/February 2005 p 273-277

<sup>71</sup> En física acústica se denomina “formante” a la frecuencia o conjunto de frecuencias que establecen el rasgo principal de un timbre.

<sup>72</sup> *Ping* se traduce como “sonido metálico”. Se opta aquí por utilizar “punta” en la traducción, que es el término habitual en el mundo de la técnica vocal argentina.

[infant] están dentro de un rango similar) El formante del cantante permite a la voz entrenada de los cantantes de ópera y actores<sup>73</sup> proyectarse y correr [carry<sup>74</sup>] sin amplificación, para varones en el rango de 2-3 kHz, mientras que para mujeres es el de 3-4 kHz. Otro aspecto de la técnica vocal o rasgo del canto, conocido como *legato*, implica extender la duración de las vocales en comparación con la voz hablada, lo cual permite la conducción de la melodía, mientras que las consonantes son sub-articuladas o acortadas respecto de la voz hablada, con el objeto de minimizar su efecto obstructivo en la línea melódica. Esto puede ser ejemplificado fisiológicamente considerando que las vocales son producidas como resultado del paso del aire sin obstrucciones por el tracto vocal, mientras que la producción de las consonantes implica una obstrucción de este flujo de aire por parte de los órganos articulatorios y el tracto vocal, y las demandas del canto operístico requieren un tracto vocal completamente libre. Por lo tanto, el acortamiento de las consonantes disminuye significativamente la inteligibilidad de las palabras en ópera. De todos modos, la inteligibilidad de las vocales, más aún que la de las consonantes, es afectada proporcionalmente por las frecuencias o registros más agudos de la voz cantante.<sup>75</sup>

Esta forma de cantar con voz brillante, a menudo con mucho *vibrato* y con un timbre homogéneo entre distintas vocales, se asocia en general a una frase cantada en italiano con mucho vuelo melódico y agudos culminantes, y se conoce también como *canto lírico*<sup>76</sup>. Vinculada a los géneros de música vocal propios de la alta cultura, su consumo fue leído por los científicos sociales del SXX como característico de las *elites*<sup>77</sup>. En cuanto objeto cultural, el canto lírico está connotado de

---

<sup>73</sup> La Técnica Vocal también puede aplicarse a una performance no musical

<sup>74</sup> Aquí también se opta por traducir *carry* como “correr”, que es el término usual en el medio operístico argentino

<sup>75</sup> Carlo Zuccarini basa esta descripción en estudios de acústica, medicina y neurología publicados en 2007 y 2008. ZUCCARINI, Carlo. *Enjoying the operatic voice: a neuropsychanalytic exploration of the operatic reception experience...* op cit p 23 – 24 (traducción de la autora)

<sup>76</sup> En el presente trabajo no se utilizará la expresión *canto lírico* más que en contextos muy puntuales con el fin de ganar precisión en la denominación de los distintos tipos de PV

<sup>77</sup> “Desgraciadamente, cuando la sociología ha abordado la cuestión del consumo de la música, lo ha hecho con teorías que, en la mayoría de los casos, no nos han proporcionado herramientas para comprender el compromiso eterno y apasionado del amante de la ópera. Principalmente, ha puesto el acento en las cuestiones de distinción social e identidad de clase, al concentrarse en un nivel de análisis societal y de clase en el cual la práctica es meramente la base para un torneo de valor basado en el estatus que reproduce la legitimidad de la clase dominante [...] Mientras que la investigación sobre la música popular ha hecho hincapié en cómo se produce la variación dentro del consumo cultural, proceso en el que intervienen no sólo factores exógenos (como la raza, la clase y el género) sino también endógenos [...], cuando se estudia la ópera, la sinfonía clásica y la música de cámara,

significados ligados a determinadas prácticas sociales<sup>78</sup> y participa de las dinámicas de hibridación entre lo culto, lo popular y lo masivo propias de la actualidad latinoamericana<sup>79</sup>.

A lo largo del siglo XX hubo múltiples cruzamientos entre la ópera como género consolidado y los distintos medios de reproductibilidad técnica que fueron apareciendo, y también se comenzó a cultivar este tipo de canto con amplificación eléctrica u otro tipo de mediación tecnológica, tanto para performances del repertorio canónico en ámbitos masivos como para experimentación creativa por parte de las vanguardias. Por esta causa, para referirse al canto acústico tradicional de la ópera, realizado en vivo y sin mediatización de ningún tipo se utilizará PVOsae.

Habiendo completado la elaboración descriptiva de la forma en que se entenderá este concepto en el contexto del caso estudiado, a continuación se expone de qué manera se abordará el análisis performático vocal (en adelante APV) de *Capuletos y Montescos* en relación a un marco teórico específico.

### I. 3. La performance vocal de *Capuletos y Montescos* como objeto de análisis

El objeto puntual de análisis performático que se propone en la Tesis es el sonido mismo de la voz cantada en la situación de PVOsae, con sus componentes musicales, lingüísticos y teatrales, siempre en relación al *texto*<sup>80</sup> de *I Capuleti ed I Montecchi* en la versión del caso y desde la perspectiva del sujeto cantante.

---

habitualmente esta dimensión queda eclipsada por el nexo clase-estatus-poder” BENZECRY, Claudio. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires. S XXI Editores. 2012. p 33

<sup>78</sup> Por ejemplo, en el medio social del caso de referencia es frecuente la contratación de un *cantante lírico* (preferentemente soprano) para cantar el *Ave María* de Schubert o Gounod en los casamientos, *a capella*, con acompañamiento de piano o con *pistas* (acompañamiento instrumental grabado)

<sup>79</sup> Numerosos estudios sociológicos, etnomusicológicos y antropológicos dan cuenta de la complejidad de este tema, cuyo tratamiento excede los límites de la Tesis. Se ofrecen como referencia los trabajos de Néstor García Canclini, quien propusiera el concepto de hibridación y las categorías de culto, popular y masivo en su ya clásico *Culturas Híbridas* “Pero lo culto moderno incluye, desde el comienzo de este siglo [el XX], buena parte de los productos que circulan por las industrias culturales, así como la difusión masiva y la reelaboración que los nuevos medios hacen de obras literarias, musicales y plásticas que antes eran patrimonio distintivo de las élites. La interacción de lo culto con los gustos populares, con la estructura industrial de la producción y circulación de casi todos los bienes simbólicos, con los patrones empresariales de costos y eficacia, está cambiando velozmente los dispositivos organizadores de lo que ahora se entiende por “ser culto” en la modernidad” GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo.1989. p 60 – 61

<sup>80</sup> En el presente trabajo el concepto de *texto* incluye tanto el libreto como la partitura, y todo el conjunto técnico-estético denominado *bel canto*. Ver cita de Richard Schechner en Capítulo II p 57

La interrogación respecto a este objeto tiene un punto de partida en dos características del canto en la ópera experimentadas por la autora, señaladas como distintivas del género por los performers vocales y el público consultado, que son planteadas en la descripción de Carlo Zuccharini recién citada: el alto componente emocional del sonido vocal operístico, que este autor relaciona con “la característica resonancia 3-4 kHz (un grito [scream] masculino o femenino y el llanto de un niño pequeño [infant] están dentro de un rango similar)” y la cuestión de la relación texto-música-PV en la ópera, que Zuccharini presenta aquí en términos de inteligibilidad del texto. A esto se suma el tema de la co-presencia física concreta del cantante y el oyente propia de la situación en vivo a la cual se acota el estudio.

Se realizó un rastreo de estos temas consultando trabajos de diversos autores de los campos de la musicología y los estudios de performance dedicados al abordaje teórico del fenómeno vocal en la ópera, y se verificó que los mismos son parte de un importante debate actual en los *opera studies*<sup>81</sup>. Todos los estudiosos coinciden en criticar la poca atención brindada tradicionalmente a la voz en sí y a los cantantes en cuanto corporalidad presente en los abordajes académicos del género, e indagan con diferentes matices lo performático y lo performativo de la voz, no sólo su carácter de continente de significados musicales y verbales sino su agencia, su corporalidad y su existencia en relación al cuerpo físico del cantante y del oyente.

Por estas causas el APV en sí se construye en torno a la corporalidad, la presencia material y la performatividad del canto operístico, apuntando a visibilizar en un caso concreto el tejido de relaciones entre sujeto cantante, cuerpo, voz, obra, personaje, lenguaje musical, lenguaje verbal y lenguaje dramático que este constituye.

### I. 3. 1. Corporalidad, presencia material y performatividad del canto operístico

Respecto a la corporalidad y presencia material de la voz en ópera, dice el musicólogo Clemens Risi en un trabajo dedicado al análisis de ópera en performance con el subtítulo “Experiencia sensual de la voz”

Hay muchas maneras de hablar acerca de la voz. El abordaje fenomenológico implica que nada de lo que sucede puede ser descripto independientemente de las propias experiencias sensoriales de quien lo describe. Desde este punto de vista, la voz es entendida como

---

<sup>81</sup> Los trabajos de Michelle Duncan, Susan Rutherford y Clemens Risi que se citan en este apartado dialogan entre sí y son profusamente mencionados en la bibliografía consultada en torno al tema. Corresponden al período 2004 – 2012.

la experiencia de relación entre productor y perceptor: co-presencia o, más precisamente, co-vibración. Dado que cantar es un proceso físico, una extensión de características corporales al espacio y una expresión de esas características, experimentar la voz también es un proceso físico.<sup>82</sup>

Siguiendo a Risi, se mantendrá en todo momento la perspectiva de situar la corporalidad y materialidad física de la PV como uno de los ejes principales del análisis.

En relación a la agencia de lo vocal, que en una construcción artística está asociada no sólo a la materialidad física antedicha, sino también a los significados que la voz constituye y comunica, se toma como base orientativa para el trabajo la problematización propuesta por Michelle Duncan en su artículo de 2004 *The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity* (El escándalo operístico del cuerpo cantante: Voz, presencia, performatividad). La autora de *The operatic scandal...* plantea una serie de interrogantes en torno a la performatividad de la voz a partir de la filosofía del lenguaje propuesta por J. L. Austin (1911 - 1960)

El concepto de expresión performativa (performative utterance) formulado hace casi medio siglo por J. L. Austin describe una expresión (utterance) ‘en la cual decir algo es hacer algo; o en la cual mediante decir o al decir estamos haciendo algo’<sup>83</sup> Pero Austin fue lamentablemente silencioso respecto al rol de la voz. ¿Cómo se relaciona la voz que resuena con la noción de expresión (utterance) de Austin, y cómo funciona para aquellos que toman los interrogantes de Austin acerca de la performatividad? Si es posible hacer algo diciendo algo, entonces debe ser posible hacer algo cantando algo; pero ¿cómo cambia el status de la expresión (utterance) de acuerdo con el registro de la resonancia? y ¿qué hace exactamente la expresión vocal si ese hacer no es un acto lingüístico?<sup>84</sup>

Duncan encuentra un camino para apuntar más directamente a lo vocal cantado en la lectura de Austin que realiza Shoshana Felman, autora de *The Scandal of the Speaking Body* (El escándalo del cuerpo hablante), pues la performatividad en

---

<sup>82</sup> RISI, Clemens. “Opera in Performance—In Search of New Analytical Approaches”... op. cit. p 285-286 (traducción de la autora)

<sup>83</sup> ‘in which to say something is to do something; or in which by saying or in saying something we are doing something’ Cita textual de J.L.Austin en DUNCAN, Michelle “The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity”. En *Cambridge Opera Journal*. Vol. 16, No. 3. Cambridge. Cambridge University Press. Nov. 2004 p289 (traducción de la autora)

<sup>84</sup> *Ibidem* p 289

Felman, concebida tanto desde el campo de la filosofía del lenguaje como desde el campo del psicoanálisis, incluye lo corporal

Para ella [Felman] el acto del habla no puede ser un acto sin el cuerpo [...] el lenguaje performativo es menos un acto del habla que un ‘encuentro...entre acto y lenguaje’. Ella considera este encuentro ‘escandaloso’ porque el cuerpo siempre e inevitablemente socava al lenguaje intencional. Esto es, el inconsciente se inserta a través del comportamiento físico del cuerpo para hacer y deshacer el lenguaje<sup>85</sup>

Sobre este entramado teórico construye Duncan su problematización de lo vocal en la ópera, que se hace cargo de la complejidad del fenómeno y deja planteadas preguntas fundamentales.

Felman está en lo cierto al denominar al cuerpo ‘instrumento’ del habla, pero cuál es la agencia de la voz como parte de ese instrumento? Cuáles son los efectos de la voz, como contenidos dentro u opuestos a los efectos de la categoría genérica ‘cuerpo’, y cómo son mensurables esos efectos? De qué manera, por ejemplo, son tono, altura y entonación a su propio modo ‘escandalosos’? Cómo actúa la voz performativamente, además de ser el (silencioso) vehículo de la expresión (utterance)? Como cualquiera que haya alguna vez escuchado ópera sabe, la voz cantada tiene momentos en los que despedaza el lenguaje. Ciertamente la voz tanto como cuerpo como en adición a él dice más, o dice de otra manera que lo que quiere significar<sup>86</sup>

Estas preguntas planteadas por Michelle Duncan orientan la estructuración metodológica del APV de *Capuletos...*, por lo cual se volverá sobre ellas en el apartado 1 del capítulo V, a modo de especificación teórica introductoria del análisis propiamente dicho.

La agencia de lo vocal, es decir lo que el canto hace principalmente en el área de las emociones, se aborda también en estudios pertenecientes a otros campos científicos. Se expone en relación a esto un fragmento del ya citado trabajo de Graham Welch “Singing as Communication” (el canto como comunicación), basado en investigaciones del campo de las ciencias cognitivas y neurociencias. Las conclusiones de Welch aquí expuestas son aplicables a sonidos cantados o no, con o sin texto, pero siempre emitidos por un performer con una intención expresiva que le da al sonido vocal un perfil acústico asociado a una emoción

---

<sup>85</sup> *Ibidem* p 292

<sup>86</sup> “Certainly the voice as well as and in addition to the body, says more, or says differently, than it means to say.” *Ibidem* p 294 (traducción de la autora)

Llorar es el primer acto vocal y forma el sustrato para toda vocalización posterior ‘...elementos prosódicos como variación de intensidad y altura, estructuración rítmica (rhythmic patterning) y fraseo tienen todos presencia en el llanto antes de entrar en el juego vocal [...]’ la ambigüedad perceptual de la vocalización infantil (como pre-habla y pre-canto) es producto tanto del funcionamiento básico de su anatomía vocal [por falta de madurez física] como de la percepción en categorías por parte del adulto [...]<sup>87</sup>

Las experiencias auditivas pueden estar relacionadas con seis emociones básicas que se evidencian en los primeros nueve meses de vida. Estados emocionales iniciales tripolares que se relacionan con el malestar (evidenciado por el llanto y la irritabilidad), placer (indicado por la saciedad) y estar atento al entorno inmediato lleva a la emergencia de interés (y sorpresa), alegría, tristeza y asco a la edad de tres meses, seguido de despliegue emocional de enojo a los ocho meses. Como fue dicho, cada una de estas emociones básicas tiene una configuración (signature) acústico vocal característica y un perfil acústico que está asociado con un estado emocional fuertemente característico. Sonidos que tienen perfil acústico similar posiblemente generen (are likely to generate) emociones idénticas o relacionadas<sup>88</sup>

La práctica artística de la PV en la ópera incluye un manejo deliberado de esto que, siguiendo a Welch, se denominará perfil acústico emocional (en adelante *pae*) de un sonido vocal. Aunque está siempre presente en el canto, los planos de significado relacionados con el lenguaje musical y verbal tienden a complejizar, disfrazar, vestir, ocultar o diluir la percepción del *pae* del sonido vocal. En el APV de *Capuletos...* expuesto en el Capítulo V se aborda este importante aspecto del tema estudiando en particular los sollozos, suspiros y notas cantadas sin texto y sin formar parte de un discurso melódico manifiesto que presenta la performance de la obra (establecidos explícitamente en la partitura e implícitos en la práctica del género), momentos del canto en que el *pae* ejerce por sí solo el acto comunicativo.

### I. 3. 2. Texto, música y performance vocal en la ópera

Las sinergias, tensiones, fricciones, coincidencias o fracturas entre los planos de lenguaje musical y lenguaje verbal que presenta la PVO son parte integrante de uno de los grandes temas en el campo de la música vocal, la relación texto –música. En el

---

<sup>87</sup> WELCH, Graham. “Singing as communication”... op cit p242

<sup>88</sup> *Ibidem* p 247

presente análisis la relación texto-música se presenta en primer lugar como organizador formal de la obra de arte estudiada.

En efecto, diversas elaboraciones estéticas de esta relación han dado a lo largo de la historia de la música vocal occidental importantes formalizaciones convencionales que organizan la composición, producción y recepción de las obras de un período determinado. Este es el caso de *I Capuleti ed I Montecchi* que, como corresponde a una ópera del *primo ottocento* italiano, está estructurada en números cerrados a partir de los conceptos de *recitativo* y *aria*, dos modos estilísticamente codificados de combinar texto, música y PV. Así, para el APV del Capítulo V se recortan tres secciones de la obra, abordando en las dos primeras aria y recitativo respectivamente, y en la última las situaciones de ausencia de texto verbal.

En segundo lugar el estudio aborda el tema de la inteligibilidad del texto de diversos modos, para el oyente<sup>89</sup> y sobre todo para el propio cantante, planteando su ambigüedad como una herramienta expresiva característica del género aunque de ninguna manera exclusiva de él. En palabras de Paul Barker

La línea que divide el dominio, y por lo tanto la comprensión, del texto o la música es en realidad más flexible de lo que parece. Por ejemplo, es posible gritar pero conservar a la vez el sentido de las palabras, sin embargo, un grito en un contexto dramático o musical puede estar más allá de las palabras, como en un chillido o grito estridente, o deliberadamente distorsionada para enfatizar la intención agresiva como en el punk rock o el rock pesado. A menudo una obra transita entre dos o más áreas o cruza entre el dominio de la música y el texto<sup>90</sup>

En particular, en el análisis de *Capuletos...* del capítulo V se señalan y describen las ocasiones en que el canto, llegado un momento de climax musical y dramático, “despedaza el lenguaje [verbal]” (Michelle Duncan). Dado que estos momentos son tema de interés teórico para sociólogos del arte, etnomusicólogos, antropólogos y psicoanalistas que se ocupan del público de ópera, se aportará una mirada puntual desde la perspectiva del sujeto cantante. Se exponen a continuación dos puntos de vista referidos al tema provenientes de los campos antedichos.

---

<sup>89</sup> En el apartado III. 3. 1. p 134 se trata el rol de los sobretítulos como dispositivo facilitador de la práctica operística actual no exento de complejidades.

<sup>90</sup> BARKER, Paul. *Composición Vocal...* op. cit. p 88

En su libro *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, dedicado al estudio del público de ópera de la ciudad de Buenos Aires, el sociólogo Claudio Benzecry afirma

Los fanáticos apasionados disfrutan de lo que llaman “la parte melódica de la ópera”, pero la identificación con la ópera se da verdaderamente a través de la respuesta emocional a la voz del cantante o la cantante. A primera vista, uno podría creer que se sentirían más plenamente identificados con los personajes o con la calidad dramática de la trama (en especial ahora que los subtítulos dominan el escenario de la ópera y los miembros del público pueden seguir con facilidad el libreto), pero los fanáticos (y los académicos también, como mostraré luego) desacreditan esta línea de indagación. Los amantes apasionados de la ópera desprecian las tramas, las consideran estúpidas, menores, poco creíbles o semejantes a telenovelas [...]

El historiador Paul Robinson se opone a la noción de que el sentido de la ópera puede hallarse en su libreto. Por el contrario, la ininteligibilidad del canto (ya sea porque está en una lengua extranjera, ya sea porque la voz operística distorsiona el texto, ya sea porque la voz compete, aún cuando las complementa, con otras voces y una orquesta sinfónica) significa que la ópera o un fragmento de ópera es bello y conmovedor sólo por la música. Para parafrasear al crítico de rock Grail Marcus, digamos que “antes de ser enunciados que podamos comprender, las palabras son sonidos que podemos sentir”<sup>91</sup>

También en la perspectiva del oyente y desde el campo del psicoanálisis, Michel Poizat plantea una cualidad erótica en el goce auditivo del canto operístico, definido como *juissance*<sup>92</sup>, en la cual la relación texto-música-PV tiene un lugar central. En su consideración de la escucha del canto como experiencia que para la psique semeja el encuentro físico íntimo, Poizat asigna a la palabra, factor cultural tan determinante en la configuración del aparato psíquico, un rol semejante al del vestido, y análoga su abandono artísticamente calculado al que es propio del juego erótico previo a la consumación orgásmica que en este caso sucedería justamente cuando el texto verbal desaparece.

Aportando una sugestiva tensión al tema, en el APV de *Capuletos...* del Capítulo V se verá que, para el sujeto cantante, el lenguaje verbal está muy presente en su

<sup>91</sup> BENZECRY, Claudio. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. op cit p137 – 138

<sup>92</sup> La *juissance* (goce, placer) es un concepto técnico en el psicoanálisis lacaniano con connotación sexual explícita. Michel Poizat lo aplica a la escucha de la voz operística en su ya clásico *Le cri de l'ange*. POIZAT, Michel. *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Ithaca. New York. Cornell University Press. 1992

contenido conceptual y dramático al momento de cantar uno de estos pasajes, aunque por motivos técnico vocales o estilístico expresivos no se privilegie su inteligibilidad en esa sección particular. El musicólogo Philip Gosset sintetiza “aún cuando algunas palabras individuales sean difíciles de discernir, ellas determinan el tono dramático: los cantantes que desdeñan las palabras a menudo son cantantes que no prestan atención al drama”<sup>93</sup>

### I. 3. 3. Compositor, obra y cantante en la performance vocal operística

También es relevante a la perspectiva adoptada en este análisis de lo performático vocal operístico el panorama que ofrece Susan Rutherford al presentar su estudio referido a la cantante Giuditta Pasta, que se inicia con una crítica históricamente informada a posiciones ideológicas basadas en el binarismo obra de arte abstracta (dominio del compositor)/obra de arte en performance (dominio del cantante)

Los cantantes cargaban entonces [en el siglo XIX], como ahora, el grueso de la crítica por ese lamentable estado [artístico de la ópera]. Berlioz atribuyó a esos ‘monstruos encantadores’ todas las culpas concebibles ‘la cantidad de obras bastardas, la degradación gradual de estilo, la destrucción de todo sentido de expresión, el abandono de las propiedades dramáticas, el desprecio de lo verdadero, lo grande y lo bello, y el cinismo y decrepitud del arte en ciertos países’ En el corazón de este tipo de comentarios yace un debate no sólo acerca de la integridad de la obra de arte, sino más bien acerca de su mismísima identidad – era la composición? o era la performance? Esta fue una cuestión que absorbió y afectó el desarrollo del mercado operístico a lo largo de la mayor parte del siglo diecinueve. En la década de 1820, de todos modos, pocos habrían dudado acerca de la respuesta: la obra de arte era la performance. Y la performance era esencialmente la que resultaba de las características y talentos individuales de un cantante: la manera en que a sus cualidades particulares – tanto vocales como histriónicas – les era dada forma y acento dentro del marco compositivo.<sup>94</sup>

En relación a esto, en la experiencia de la autora el clima ideológico que impregna los ámbitos de formación y desarrollo profesional del medio operístico en el cual se

---

<sup>93</sup> Philip Gosset (nacido en 1941) músico y académico especialista en ópera italiana de vastísima experiencia como asesor musicológico en producciones de los principales teatros del mundo, hace esta afirmación en un artículo de 1990. GOSSET, Philip. “Becoming a citizen: The chorus in Risorgimento opera”. En *Cambridge Opera Journal*. Vol 2, N°1. Cambridge. Cambridge University Press. 1990. p 43 (traducción de la autora)

<sup>94</sup> RUTHERFORD, Susan “‘La cantante delle passioni’: Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance”. En *Cambridge Opera Journal*. Vol. 19, No. 2. Cambridge. Cambridge University Press. Jul., 2007 p 107 y 108 (traducción de la autora)

desenvuelven los sujetos del caso combina la preeminencia de “la obra” y “el compositor” en abstracto, a la manera de Berlioz, con actitudes típicas de la cultura de masas como la idolatría de voces y repertorios envasados industrialmente o el fetichismo<sup>95</sup> de la versión de una obra considerada definitiva, grabada o filmada por intérpretes consagrados como grandes estrellas por la industria cultural<sup>96</sup>. El estudio realizado aquí plantea la historicidad y presencia de la performance en vivo como forma de existencia simultánea de la obra y de la vida artística de unos performers en particular, en un encuentro compositor-obra-intérprete vivido sin la mediación de versiones industrializadas. Para ello se nutre tanto de estudios históricos referidos a las primeras performances de *I Capuleti...* como de los relatos del hacer artístico articulados por los propios performers de *Capuletos* y *Montescos*, entrelazando deliberadamente ambas fuentes a lo largo del análisis. Es pertinente respecto a esto la reivindicación que desarrolla Susan Rutherford de la entidad del cantante-en-performance como sujeto creativo y pensante además de corpóreo

Hay algo extrañamente reconfortante en ver a los cantantes, tanto tiempo considerados algo más bien vago y poco importante, meros envoltorios para la vocalidad, meras espinas en la carne de los compositores – reposicionados en el centro de esta nueva matriz investigativa. Si el objetivo de [Michelle] Duncan es volver a unir la voz al cuerpo en la percepción académica, yo tengo la esperanza de que un día el reconocimiento de la corporalidad de los cantantes sea similarmente equiparado al de su mentalidad. De manera indudablemente retro, anhelo el redescubrimiento de la ‘sagrada

---

<sup>95</sup> Se utiliza aquí *fetichismo* como extensión del sentido marxista en *fetichismo de la mercancía*. “Su teoría [de Carl Marx] sobre el “fetichismo de la mercancía” llama la atención sobre la condición fantasmal que adquieren los objetos en el sistema capitalista, convirtiéndose en intermediarios de las relaciones sociales, subordinando el trabajo y cosificando al ser humano. La palabra fetiche viene de “*feitiço*” término portugués que significa “magia” o “hechizo”. El fetichismo es la devoción hacia los objetos materiales, a los que se les asigna propiedades mágicas. Marx toma el concepto de fetichismo para aplicarlo a la mercancía, porque considera que la mercancía oculta el valor del trabajo incluido en ella, y así logra asumir un “valor de cambio” en el mercado, con apariencias mágicas, por ser vistas con valor propio independiente de los seres humanos que las producen.” CAROSIO, Alba. *La cultura del consumo contra la sostenibilidad de la vida*. Centro de Estudios de la Mujer. Caracas. Universidad Central de Venezuela. 2007.

<sup>96</sup> Todo el complejo desarrollo cultural generado por el cruzamiento de los medios de reproductibilidad técnica y la ópera es objeto de numerosos trabajos, incluyendo el vínculo de la industria discográfica con la voz operística y las interacciones entre cine y ópera y su impacto en las formas de relación del público con el género. Ver por ejemplo GROVER-FRIEDLANDER, Michal. “The Afterlife of Maria Callas’s Voice”. En *The Musical Quarterly*. Vol. 88, No. 1. Oxford. Oxford University Press. 2005. p. 35-62; STEICHEN, James. “HD Opera: A Love/Hate Story”. En *The Opera Quarterly*. Vol. 27, Nº. 4. Oxford. Oxford University Press. 2012 p. 443-459 y ARMATAGE, Kay “Cinematic Operatics: Barbara Willis Sweete Directs Metropolitan Opera HD Transmissions”. En *University Of Toronto Quarterly*. Vol 81, Nº 4. Toronto. University of Toronto Press. 2012. p 909 – 927

trinidad' de Delsarte<sup>97</sup>, mente, alma y cuerpo como maquinaria de la creatividad del cantante en la cual cada elemento se compromete por igual y productivamente, como base para una nueva comprensión de la voz y la vocalidad. Sólo el instrumentista vocal (porque eso es un cantante) debe aparentemente soportar este seccionamiento del instrumento al artista, esta amputación de su intención y fuente generativa específica. Como Jacques Le Goff, que no puede concebir 'la historia' sino 'las historias', me encuentro reticente a contemplar 'la voz' en la abstracción epistemológica, prefiriendo 'voces' individuales, cuya articulación es expresión sónica de una identidad y experiencia únicas.<sup>98</sup>

Como se verá después el APV de *Capuletos y Montescos* incluye también la voz intelectual de los cantantes exponiendo opiniones, puntos de vista y estrategias vocales, musicales y teatrales desplegadas para lograr sus objetivos expresivos en la (re) creación de la obra.

Aquí concluye el desarrollo del marco teórico de la Tesis, a continuación se expone la primera parte del estudio de caso con el tratamiento del grupo de agentes compositor/libretista/empresario y su campo performático y el material de *fuentes* de la ópera *I Capuleti ed I Montecchi*.

---

<sup>97</sup> François Delsarte (1811-71) fue un importante maestro de canto y gestualidad, cuya obra influyó la performance operística del S XIX, la mímica clásica francesa y el desarrollo de la danza moderna norteamericana. RUTHERFORD, Susan "La cantante delle passioni": Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance"... op cit. p 109

<sup>98</sup> *Ibidem* p 109

## II. El Texto: *I Capuleti ed I Montecchi* y sus creadores

Dado que una característica distintiva de la performance de ópera canónica europea es que se trabaje a partir de un texto preexistente, escrito, que debe ser decodificado e interpretado, el estudio de caso comienza con un capítulo dedicado a la partitura y libreto de *I Capuleti ed I Montecchi* en cuanto *texto*, en el sentido concreto de fuente materialmente fija para la realización de la performance que es propio de la práctica operística habitual, pero también con el espesor teórico planteado por Richard Schechner (muy adecuado a la entidad de partitura y libreto de ópera del *primo ottocento*, como se verá más adelante)

[...] *texto* tiene múltiples significados. En su uso cotidiano, la gente piensa en un texto como palabras en tinta o impresas en papel o pixeladas en una pantalla de computadora. Pero, etimológicamente, texto está emparentado con “textil” y “textura”, sugiriendo la acción de tejer, lo táctil del tejido y otros materiales. *Text* ingresa al inglés a través del francés del latín *texere* que significa *tejer* o *componer*. El vocablo latino está emparentado con el griego *techne*, que significa habilidad y artísticidad (de allí la familia de palabras que incluye “técnica” y “técnico”<sup>99</sup>) y *tecton*, carpintero o constructor. La raíz indoeuropea es *tekb*, trenzar, torcer o retorcer juntando varios elementos en una unidad. De manera que en sus significados más tempranos y más activos, un texto es el producto de la unión habilidosa de diferentes materiales para hacer una cosa unida, entera, flexible y fuerte. Aquellos que hacen textos son a la vez artistas y artesanos. De hecho, en su uso primitivo hay escasa distinción entre arte y artesanía. Aunque hoy texto implica escritura, los significados más tempranos continúan operando subtextualmente, como si fuera detrás de la escena. Los textos son sintéticos, contruidos, ensamblados, inventados: espacios de interpretación y desacuerdos, no cánones fijos. [...]

Entendidos performáticamente, los textos son sistemas de signos y/o símbolos transformables y flexibles. Cada texto invita a ser rehecho en nuevos textos. Este ha probado ser el caso especialmente de textos utilizados en o como performances. Por ejemplo *Hamlet* de Shakespeare ha sido pre – texto para innumerable cantidad de producciones. *Hamlet* ha sido deconstruido para realizar nuevos textos de obras como *Hamletmachine* de Heiner Müller, en sí misma una glosa de la obra de Shakespeare, un texto por derecho propio, y protoperformance para muchas producciones de una diversidad de estilos<sup>100</sup>

<sup>99</sup> El original inglés dice *technique* y *technical*

<sup>100</sup> SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An introduction*. New York. Routledge. 2002. p 227 (traducción de la autora)

La lectura de un texto como *I Capuleti...* con fines performáticos siempre está acompañada de un cúmulo de saberes orales<sup>101</sup> relacionados con los códigos estéticos (vocales, musicales y teatrales) que la generación del lector atribuye al campo estilístico al cual pertenece la obra, todo aquello que no se puede fijar mediante la escritura y que también constituye *texto* en el sentido planteado por Schechner. A los efectos de ganar claridad en la organización de la Tesis, no obstante, en el presente capítulo se abordará solamente el estudio de la parte del texto que está fija en soporte escrito<sup>102</sup>, que se denominará *fuentes*, y del grupo de agentes de la performance compuesto por compositor, libretista e *impresario* (en adelante C/L/I) junto a una contextualización histórica de su vida y obra pertinente para una lectura cabal de las *fuentes*.

Se comenzará con la caracterización de los agentes y su campo performático, que incluye una consideración de la entidad de la ópera en cuanto obra de arte en el *primo ottocento* y aspectos relevantes de la dinámica de producción de óperas nuevas con una atención particular al título de referencia, incluyendo el importante rol que les cabía a los cantantes en su creación y una caracterización de la figura del *impresario*. También, teniendo en cuenta que una variable determinante para la PVOsea es el ámbito físico concreto en que esta se realiza, se ofrecen aquí datos importantes acerca del tamaño de los teatros, dimensiones de la orquesta y el coro, su disposición en el espacio y algunas características generales del ambiente sonoro etc habituales en la práctica del período. Se completa la caracterización de los agentes con datos biográficos relevantes del libretista y del compositor y una breve consideración de su producción poética y musical en general, que permiten situar *I Capuleti...* en el conjunto total de la obra de sus autores.

La segunda parte del capítulo está dedicada al libreto y la partitura en sí, e incluye el tratamiento de aspectos de uno y otra relevantes al tema de la Tesis, sin abordar un análisis musicológico ni literario. Comienza con una sección dedicada al hecho de

---

<sup>101</sup> Schechner expone como ejemplo de esto una característica del teatro Noh “En otras culturas, el texto de una obra, aunque indica claramente qué palabras pertenecen a qué personajes, es de hecho interpretado (performed) por varias personas simultáneamente, poniendo en cuestión con mucha fuerza la noción de que “personaje” = “una persona real”. Así en el teatro Noh japonés las líneas dichas por un intérprete pueden incluir tanto descripción como diálogo; las palabras del protagonista pueden ser cantadas por el coro en primera persona [...] Es difícil darse cuenta de esto leyendo los textos dramáticos. Se debe conocer la tradición performática” *Ibidem* p 261(traducción de la autora)

<sup>102</sup> La parte inmaterial del texto, en particular el *bel canto* como complejo vocal técnico-estético, se abordará en el Capítulo III: La Protoperformance, por motivos que allí se explicitan. Ver p 117

que en *I Capuleti*... el rol de Romeo está escrito para una mujer mezzosoprano, en la cual se contextualiza históricamente la práctica del travestismo en la ópera *primottocentesca*, se elabora lo expuesto acerca de la corporalidad de la cantante mujer/personaje varón en escena en estudios de performance basados en documentos de la época, se consideran posibles causas inmediatas de esta opción de reparto y las importantes consecuencias musicales que tiene para la ópera el hecho de que Romeo cante junto a Giulietta en la octava aguda. También se ofrece aquí un relato personal de la autora en cuanto mezzosoprano referido a su experiencia con el rol de Romeo de *I Capuleti*... como texto dramático y performático.

La sección continúa con una sinopsis del libreto en cuya introducción se aclara su relación con *Romeo and Juliet* de W. Shakespeare, y una consideración de la partitura realizada de un modo relevante al estudio de la performance vocal desde la perspectiva del cantante. Además de algunos antecedentes inmediatos de la composición, se expone un panorama morfológico de la estructura general de la ópera que relaciona los números musicales que la integran con el desarrollo dramático en la secuencia de escenas. Se cierra el capítulo con un conjunto de gráficos de doble entrada, uno por número musical, que contiene una descripción detallada de la estructura dramático–musical- vocal del mismo. Previo a los gráficos se exponen los criterios y terminología empleados para su elaboración.

## II. 1. Lo performático y el compositor/libretista/impresario en *I Capuleti ed I Montecchi* de Vincenzo Bellini y Felice Romani

De acuerdo con el modelo de AP de ópera propuesto, el C/L/I es el conjunto de agentes a considerar en primer lugar, previo al estudio de la partitura y el libreto, ya que es conociendo a estos agentes y su contexto histórico como se puede profundizar la lectura de la obra que ellos generaron. En este apartado se propone una caracterización de este grupo de agentes y su campo performático que incluye algunas claves provenientes de estudios históricos necesarias para el análisis de las *fuentes* propiamente dichas, que se realiza en el apartado siguiente.

Como ya se dijo, es característico de la ópera canónica europea que el trabajo de interpretación implique algún grado de investigación histórica, aunque sea superficial, a causa sobre todo de la ausencia material de compositor y libretista, pero también a causa de las enormes diferencias de estilos de vida, dinámica social,

prácticas cotidianas, etc entre los creadores de la ópera (y su proyección a la vida de los personajes) y los performers actuales.

El AP del nacimiento de una obra del S XIX requiere además una contextualización histórica referida a los procedimientos de producción habituales y a la entidad forma en que se concebía la ópera en cuanto obra de arte en ese tiempo y lugar.

De otro modo no pueden interpretarse correctamente datos como este: la ópera *I Capuleti...* se realizó en 50 días, es decir que en 7 semanas se escribió el texto, se compuso la música, se ensayó y estrenó<sup>103</sup>. En la actualidad este sería un tiempo de producción extraordinariamente corto, incluso para poner en escena una ópera ya escrita, y contando con energía eléctrica, computadoras, internet, transporte aéreo. Pero ¿Qué representaba este lapso de tiempo para los operistas del *primo ottocento*?

En cuanto a la entidad de la ópera en Italia en 1830, al momento de la creación y primeras representaciones de *I Capuleti...*, es preciso tener en cuenta algunos factores básicos para tratar con las *fuentes*.

Para empezar, toda la música, danza, teatro y géneros afines se realizaba exclusivamente en vivo, aunque no existiera conceptualmente tal categoría dentro de las prácticas artísticas: al no disponerse todavía de los medios tecnológicos que hicieron posible la reproductibilidad técnica de la obra de arte no era necesario explicitar el vivo. Para la perspectiva de este estudio, no obstante, es fundamental tener presente este hecho. Los únicos recursos para fijar o retener la performance, y poder transmitirla a las generaciones siguientes, eran la escritura (partitura y libreto) y la memoria oral, auditiva, corporal.

Por otra parte, el concepto de ópera en esta época no permite asignar a partitura y libreto la centralidad como continente de la obra que adquirirían décadas más tarde, en el sentido de expresión cabal y unívoca de la voluntad creadora del compositor y el libretista. En el contexto epocal y geográfico de la composición, estreno y primeras representaciones de *I Capuleti...* la ópera era la representación, la función, es decir la experiencia misma de la performance en tiempo real, con particular énfasis en el aspecto vocal.

Los registros escritos (partitura y libreto) eran pensados como herramienta para la realización de la performance y recursos para su transmisión en un sentido

---

<sup>103</sup> El dato es exacto, aunque en general se presenta fuera de contexto. Así aparece, por ejemplo, en una biografía de Bellini de 1835. GERARDI, Filippo. *Biografia di Vincenzo Bellini*. Roma. Giuseppe Salviucci e figlio. 1835.

totalmente práctico e inmediato, no constituían un fin en sí mismo. Es históricamente posterior la entronización del registro escrito como sustancia de la obra, que abrió camino al sesgo formalista que predomina en los estudios musicológicos<sup>104</sup>. Esta realidad histórica da lugar, a la hora de reponer las obras, a un tratamiento de las *fuentes* escritas mucho más libre en algunos sentidos que el que podría admitirse con una ópera de otros períodos.

En relación a la PV, que se desarrollaba obviamente sin amplificación eléctrica<sup>105</sup>, es necesario agregar al conjunto C/L/I a los cantantes, dimensionando su papel en la práctica operística de una época en que se los consideraba en cuanto individuos y a menudo eran partícipes muy activos de la creación de los roles que interpretaban. También es preciso tener en cuenta las circunstancias acústicas concretas en que se realizaba la performance. Todo esto se considera en un apartado que lleva por título “El contexto histórico” y precede a la consideración individual de libretista y compositor como agentes.

## II. 1. 1. El contexto histórico

Esta sección se organiza en cinco partes, referidas respectivamente a: la entidad de la ópera en cuanto obra de arte, las condiciones en que se producían las óperas nuevas, la participación de los cantantes en ese proceso, las circunstancias históricas de la creación y primera performance de *I Capuleti...* en particular y las condiciones acústicas en que se cantaba esta ópera al momento de su estreno y primeras representaciones.

### II. 1. 1. 1. La entidad de la ópera en tiempos de Bellini y Romani

¿Cómo se concebía en tiempos de Vincenzo Bellini (1801 – 1835) y Felice Romani (1788 – 1865) la obra de arte musical que llamamos ópera, de acuerdo con las evidencias disponibles?

---

<sup>104</sup> La investigadora Hilary Poriss critica con solvencia este abordaje excluyente de la musicología tradicional al presentar su estudio acerca de la práctica de intercalar arias ajenas en las funciones de ópera “Aunque es un lugar común en la musicología académica afirmar que la creación y realización de una ópera requiere el esfuerzo colaborativo de compositor, libretista, director de escena y cantantes, todavía sorprende descubrir que esa “colaboración” se extendía incluso a la práctica de reemplazar un aria por otra” PORISS, Hilary. *Changing the score: Arias, prima donnas, and the authority of performance*. Oxford and New York. Oxford University Press. 2009. p 4 (traducción de la autora)

<sup>105</sup> Ver nota N° 70 del Capítulo I en p 45

Puede afirmarse que partitura y libreto no eran la ópera, no gozaban del estatus casi sagrado que adquirieron décadas más tarde al punto de acaparar en forma excluyente la atención de los estudios musicológicos<sup>106</sup>. Para Bellini, Romani y sus contemporáneos la ópera era la performance, y los registros escritos eran más bien elementos que estaban al servicio de la realización. A continuación se exponen algunas de las evidencias históricas de esta primacía de la performance por sobre el registro escrito característica de la producción y recepción de la ópera en el *primo ottocento* italiano.

Un dato de la práctica artística que ilustra esto es que las óperas se modificaban sin ningún miramiento en función del nuevo elenco cada vez que eran repuestas. Los teatros contaban con un compositor estable cuya tarea consistía en presenciar los ensayos y realizar los ajustes a la partitura original que fueran requeridos para un mejor desenvolvimiento vocal de los cantantes, incluso componiendo arias nuevas.

A lo largo de los S XVIII y XIX, los ensayos eran frecuentemente supervisados por un compositor del propio teatro, encargado de realizar cualquier alteración a la partitura necesaria para acomodarla a los cantantes, incluyendo la composición de arias nuevas. Casi todos los compositores de ópera más afamados – incluyendo a Mozart y Wagner entre muchos otros - cumplieron esta función en algún momento de sus carreras hasta 1850, y las nuevas arias fueron acogidas con tanto entusiasmo como secciones de la partitura original

<sup>107</sup>

Está documentado que muchas veces se omitían o agregaban secciones enteras en función de la calidad de la orquesta, solistas y coro disponibles. Prueba de ello es que una de las mayores dificultades que enfrentan los editores actuales de este repertorio es la existencia en los archivos de una cantidad de versiones escritas de la misma ópera igualmente autorizadas, pero con significativas diferencias unas de otras, pues en cada producción se hacían ajustes en beneficio de la performance. El

---

<sup>106</sup> Se considera acertada la afirmación general de Clemens Risi en un artículo de 2012 “El tratamiento académico a las producciones operísticas del canon clásico continúa siendo elaborado primordialmente bajo los términos de debates en torno a la transición entre texto/partitura y puesta en escena/interpretación, de la página al escenario (from page to stage). Desde ese punto de vista, la partitura prescribe reglas específicas para transponer el texto en acción escénica. En la mayoría de los casos, la performance en cuanto tal (unique, actual performance) no es considerada un objeto de análisis válido” RISI, Clemens, *Opera in Performance—In Search of New Analytical Approaches...* op cit p. 283 (traducción de la autora)

<sup>107</sup> PORISS, Hilary. *Changing the score: Arias, prima donnas, and the authority of performance...* op cit p 10 (traducción de la autora)

musicólogo Philip Gosset comenta, refiriéndose a los comienzos de su investigación sobre las óperas de Rossini

Ante mi asombro, vi que cada fuente de una ópera que examinaba era diferente de todas las otras. Comparé ediciones impresas, librettos (que a principios del XIX eran publicados para cada presentación y debían reproducir con exactitud las palabras que el público escucharía en el teatro) manuscritos de óperas (copiados por toda Europa) y partituras autógrafas completas, como así también fragmentos ¿Cómo podía referirme racionalmente a los cambios que hizo el compositor adaptando sus óperas para París, si no había manera de definir cuál era el original al cual se le hacían los cambios? [...] este fue el punto de partida de mi involucramiento de 30 años con las *Edizione Critica delle opere de Gioachino Rossini* <sup>108</sup>

Esta primacía de la performance – sobre todo vocal - se refleja igualmente en la distribución del presupuesto que se practicaba entonces: 50 % para los cantantes, 12 a 15 % para la orquesta, 8 % para el compositor y 20 a 30 % para la puesta en escena<sup>109</sup>. Podemos ver un ejemplo quizás extremo en los datos del estreno de *El barbero de Sevilla* (Roma, 1816)

[el tenor] Manuel García, el primer *Almaviva* en *Il Barbiere di Siviglia*, cobró por cantar la ópera el triple que Rossini por componerla, y este último estaba obligado por contrato “a realizar cuando fuera preciso todas aquellas alteraciones necesarias tanto para asegurar la buena recepción de la música como para acomodarse a las circunstancias y conveniencia de estos mismos cantantes, ante un simple pedido del *impresario*, porque así debe ser y de ninguna otra manera”<sup>110</sup>

Está ampliamente documentado que era habitual la participación creativa de los cantantes con el agregado de cadencias propias e incluso intercalando arias de otros compositores. En palabras de la investigadora Hilary Poriss

La autoridad de la que gozaban las *prime donne* durante esos años [1800 - 1840] se extendía directamente a la práctica de la inserción de arias, y aunque algunas de sus decisiones fueron indudablemente producto de razones vocales, muchas otras deben ser interpretadas

<sup>108</sup> GOSSET, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago. University of Chicago Press. 2006. p 5 (traducción de la autora)

<sup>109</sup> ROCCATAGLIATI, Alessandro. *The Italian Theater of Verdi's day* en *The Cambridge Companion to Verdi* ed. Scott Balthazar. Cambridge. Cambridge University Press. 2004. p 17 (traducción de la autora)

<sup>110</sup> GOSSET, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera...* op cit p XV

como herramientas estéticas, utilizadas con ojo atento, con el objeto de realzar la experiencia dramática y musical de una producción de ópera<sup>111</sup>

Es posterior a la época de Bellini y Romani la consolidación del concepto de obra por el cual su dimensión formalizada materialmente, es decir partitura y libreto, constituyen el eje absoluto del acontecimiento que llamamos función o presentación pública. El cambio de concepto se debe a motivos muy complejos, asociados en parte al proceso por el cual los teatros fueron dedicándose cada vez más a reponer repertorio del pasado y se abandonó la práctica de estrenar permanentemente óperas nuevas.

### II. 1. 1. 2. Una ópera nueva en el *primo ottocento*

El estreno de una ópera nueva era un proceso creativo colectivo en el cual *impresario*, libretista, compositor e intérpretes aportaban lo propio en una complejísima trama. En forma similar, una reposición implicaba la re-creación de la obra a partir del registro escrito, decodificado este mediante la aplicación de un bagaje de conocimientos transmitidos por vía oral y corporal, siempre en función del resultado performático. Como ya se ha dicho, muy a menudo la ópera a reponerse sufría severas reestructuraciones de argumento y forma musical para ser adecuada al elenco de cantantes que la interpretaría.

A continuación se hará referencia brevemente al rol del *impresario* y a los procesos de producción habituales en la época, de forma que quede establecida la función de esta figura en el proceso de creación de una ópera nueva<sup>112</sup>. Dice Philip Gosset al contextualizar su investigación musicológica acerca de la ópera italiana del S XIX

La ópera estuvo en el centro de la cultura italiana toda la primera mitad del S XIX. Cada ciudad principal tenía más de un teatro, a veces abriendo en diferentes temporadas o especializados en distintos repertorios [...] Había una constante demanda de óperas nuevas. Una temporada de un teatro importante consistía en tres o cuatro óperas

---

<sup>111</sup> PORISS, Hilary. *Changing the score: Arias, prima donnas, and the authority of performance...* op cit p 8

<sup>112</sup> Aunque el *impresario* integra el conjunto de agentes estudiado en este capítulo, para el recorte del presente trabajo resulta irrelevante una consideración biográfica puntual de Giuseppe Crivelli, el *impresario* que encargó la creación de *I Capuleti...* Sí se abordarán en particular las figuras del compositor y el libretista, cuyas opciones creativas determinaron características de las *fuentes* que se relacionan con la PV.

diferentes, como mínimo una de ellas nueva, presentada aisladamente y luego, si era un éxito, integrada al repertorio. [...]

Un compositor era normalmente contratado por un teatro específico para escribir una ópera para una temporada específica, que sería realizada por una compañía específica de cantantes [...] La mayor parte de los teatros delegaban esta gestión a un *impresario*, que controlaba las decisiones artísticas y administrativas aunque a su vez debía ceñirse a reglamentaciones impuestas por la realeza local, los líderes políticos y los censores. Los *impresarios* cargaban con significativa responsabilidad financiera respecto de las compañías. Muchos sufrieron tremendas pérdidas, unos pocos se hicieron ricos.<sup>113</sup>

En el período y lugar que nos ocupa todo esto se realizaba, además, con tiempos de producción muy cortos. Dice John Rosselli en su estudio acerca del rol del *impresario* de ópera

La composición [de ópera] durante el S XVIII y principios del XIX era una especie de periodismo musical, realizada por encargo, para una ocasión específica y muy de prisa. La *prima donna* que en 1807 requería una cláusula en su contrato asignándole el derecho de aprobar el libreto cuatro meses antes del inicio de la temporada estaba siendo optimista. Fue necesario el genio de Bellini – reconocido casi inmediatamente como algo extraordinario – para imponer en el mundo de la ópera la necesidad de tiempo, lo cual significaba que él debía disponer de siete semanas aproximadamente para escribir una ópera desde cero y le desagradaba escribir más de una al año [...] Pacini, quien continuó con los hábitos periodísticos de su juventud hasta bien entrada la era siguiente, todavía era capaz en 1852 de ignorar el 4 de diciembre qué libreto musicalizaría para la temporada de carnaval [que comenzaba el 26 de diciembre] y aún así tener listos los dos primeros actos tres semanas después. [...] Si para una temporada de carnaval el libreto – al menos del primer acto – había llegado a manos del compositor a fines de setiembre o principios de octubre, el *impresario* podía estar muy tranquilo. Los escritores de libretos también eran periodistas, y aún el mejor de ellos, Felice Romani, se caracterizaba en una medida exasperante por la combinación de atrasos y arrebatos de trabajo frenético típica del periodista. Si las cosas iban mal el compositor podía estar a mediados o fines de noviembre todavía esperando siquiera la primera parte del libreto con el cual debía abrir la temporada el 26 de diciembre<sup>114</sup>

Nótese la referencia a Bellini y Romani como artistas representativos de las prácticas de la época en un estudio que no está dedicado específicamente a ellos.

---

<sup>113</sup> GOSSET, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera...* op cit p 34 (traducción de la autora)

<sup>114</sup> ROSSELLI, John. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*. Cambridge. Cambridge University Press. 1984. p 6 – 7 (traducción de la autora)

### II. 1. 1. 3. Los cantantes

Hay muchas evidencias históricas de que la participación de los cantantes en la creación de una ópera nueva era significativa, abarcando desde la elección del tema y diseño del argumento hasta la puesta en escena y vestuarios, y por supuesto la composición de la música. En particular, la escritura de las líneas vocales de los solistas se realizaba pensando en el material sonoro de una voz concreta, no se componía “para soprano” sino “para la soprano X”. Hasta 1850 por lo menos se mantuvo este criterio que es muy característico de la práctica operística de los siglos anteriores.

En el S XVII, cuando la ópera se encontraba en una de sus etapas de crecimiento incontenible, el compositor no podía iniciar la composición hasta que supiera precisamente qué cantantes la interpretarían, pues era de esperarse que moldeara su música para exhibir los talentos personales de los intérpretes, de tal forma que fueran escuchados en el mejor contexto posible. Evidentemente, el público clamaba por sus cantantes estrella y la tarea del compositor era servir el platillo adecuado.<sup>115</sup>

Se ve por ejemplo en un estudio referido a W.A.Mozart y la composición de *La Clemenza di Tito* en 1791, realizada también en situación de urgencia<sup>116</sup>

En cuanto al posible reparto de *La Clemenza di Tito*, lo único que sabía Guardasoni [el *impresario*] es que los dos cantantes principales debían ser contratados en Italia. Mozart, sin saber quiénes iban a ser ni cuál sería su tesitura, apenas podía escribir para ellos otra cosa que no fueran números concertantes [...]

La única voz que Mozart conocía bien era la del futuro Tito, Antonio Baglioni, un tenor que en 1787 había encarnado al Don Octavio de *Don Giovanni* en Praga.<sup>117</sup>

El análisis de los diferentes tipos de papel en la partitura autógrafa permite establecer una cronología de la composición que corrobora esto: a pesar de la urgencia, Mozart

---

<sup>115</sup> BARKER, Paul. *Composición Vocal...* op cit p 25

<sup>116</sup> *La Clemenza ...* se realizó como parte de las celebraciones de la coronación de Leopoldo II en Praga, al igual que *I Capuleti...* en menos de dos meses y con el agravante de que compositor y libretista se hallaban en Viena al momento de comenzar el proceso. El contrato firmado entre las autoridades y el *impresario* Guardasoni tiene fecha 8 de julio y la ópera se estrenó el 6 de setiembre. En ese documento es muy claro que al 8 de julio no se sabía ni siquiera cuál sería el tema de la nueva ópera. ROBBINS LANDON, H.C.. 1971 *El último año de Mozart*. Madrid. Ediciones Siruela.1995

<sup>117</sup> *Ibidem* p103

escribió partes sustanciales de la ópera correspondientes a los protagonistas recién cuando supo quiénes cantarían y conoció sus voces.<sup>118</sup>

Durante el *primo ottocento*, los cantantes tenían injerencia en cuestiones generales de la estructura de la ópera incluso antes de que estuvieran definidos tema y argumento para la escritura del libreto. Así lo demuestran los estudiosos Alessandro Roccatagliati y Karen Henson al analizar la relación habitual entre libretistas y cantantes a la luz de los documentos

[...] cuando [el compositor Saverio Mercadante] tuvo la oportunidad de un estreno en el Theatre Italien en 1835/1836, le comunicó a Romani [el libretista Felice Romani], incluso antes de que el drama hubiera sido seleccionado, cuáles eran las demandas de las “estrellas” que habían sido contratadas (El famoso cuarteto de *I Puritani*: Grisi, Rubini, Tamburini y Lablache): *es necesario un Duetto para dos bajos, otro entre la prima Donna y el Tenor. Tres piezas a solo para Rubini, Grisi, Tamburini. Procura que los cuatro artistas citados primero tengan partes iguales e interesantes, así se evitan enemistades y disgustos.*<sup>119</sup>

Se generaban situaciones conflictivas cuando había cambios de elenco una vez iniciado el proceso de escritura del libreto, pues las cualidades individuales de un determinado cantante eran tenidas en cuenta para delinear el recorrido dramático de su personaje y componer sus líneas de texto.

A la vista del contrato que tenía con *La Fenice* de Venecia para el carnaval siguiente, Romani deliberadamente procuró evitar dificultades [...] escribiéndole a Avesani, director de representaciones, en julio de 1833: *El agente teatral Sig.r Rossi, con el cual acordé meses atrás componer la ópera que el Sig.r Mercadante pondrá en música el próximo carnaval en el Gran Teatro La Fenice, comunicándome cuál es la compañía para la cual debo componer, me asegura que una de las dos prima donnas contratadas es la Sig.a Grisi. Pero desde hace varios días se corre el rumor de que en vez de ella será contratada la Sig.r Pasta. Este cambio altera demasiado mi trabajo, así que no puedo continuar hasta no tener certeza, por lo cual recurro a S.V. a fin de que me lo asegure en forma precisa.*<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> *Ibidem* p 103-105

<sup>119</sup> ROCCATAGLIATI Alessandro y HENSON Karen “Felice Romani, Librettist by Trade” en *Cambridge Opera Journal*, Vol. 8, No. 2 Cambridge. Cambridge University Press.1996. p 131 (traducción de la autora)

<sup>120</sup> *Ibidem* p 132 (traducción de la autora)

También hay fuertes indicios de que los cantantes aportaban sus ideas para argumentos nuevos, como vemos en esta carta del compositor Nicola Vaccai (1790 - 1848) al libretista Romani.

[...] contratado para el Carnaval 1836 de La Scala, detallaba la compañía de cantantes, y agregaba: Ahora te diré cuál fue la idea de Ma Malibran, una mujer traicionada por su amante, la cual descubre al objeto de sus celos, y piensa en vengarse. Para realizar su venganza, va a la casa de su rival, o a otro sitio, pero a un lugar donde sabe con certeza que habrá un encuentro entre la otra mujer y su amante, o marido. Pide algo para beber y le traen una copa en la cual ella misma coloca un veneno en el momento en que el licor es servido, le dice a su rival que la bebida está mal, la otra (resumiendo) bebe la mitad; en eso la mujer toma la copa y bebe el resto, le revela a la rival que ambas han bebido veneno. Llega el amante, que al enterarse de lo ocurrido desespera... pero aquí puedes imaginarte el final. Te lo he escrito porque siendo un deseo de la Malibran no he querido esconderlo. La cantante involucrada era, por supuesto, extremadamente famosa. De todos modos es posible que el caso no haya sido excepcional.<sup>121</sup>

Como el compositor en persona habitualmente estaba a cargo de la preparación de la ópera y era el responsable del resultado musical en el estreno (su presencia física *al cembalo* en las primeras tres funciones estaba estipulada por contrato), se daba con frecuencia un proceso de intercambio muy intenso entre compositor y cantantes a lo largo de los ensayos, que le iba dando a la obra su forma final. Está documentada la participación de la soprano Giuditta Pasta (1797 – 1865) en la creación del rol de *Norma* en la ópera homónima

[Acerca de Norma, estrenada en La Scala el 26 de diciembre de 1831] La colaboración creativa entre Bellini, su libretista Felice Romani y Pasta produjo una obra admirada incluso por el más severo crítico de la ópera italiana, Richard Wagner, y descrita por el propio Bellini como su obra maestra. Las particulares cualidades vocales de Pasta son evidentes no sólo en las largas y ondulantes melodías y el *canto sillabico*, sino también en las marcaciones de Bellini en la partitura autógrafa: 'con voce soffocata', 'con passione crescente', 'con voce repressa', etc. Da la impresión de que aquí, finalmente, hubo un rol que hizo arte justamente con aquellos aspectos de su voz por los cuales era a menudo criticada. [...]<sup>122</sup>

<sup>121</sup> *Ibidem* p 136-137 (traducción de la autora)

<sup>122</sup> RUTHERFORD, Susan. “ 'La cantante delle passioni': Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance”... op cit p 123-124 (traducción de la autora)

El trabajo del libretista Romani como *metteur en scene* a la vez que creador del texto, en relación a la concepción escénica del momento en que Norma se dirige a matar a sus hijos, se realizó teniendo en cuenta la performance actoral de Giuditta Pasta en una escena análoga de otra ópera, y sin duda dando lugar a sus aportes creativos.

Tanto el libreto como la música de Norma capitalizaron el impacto emocional que Pasta había logrado previamente en la escena climática de infanticidio en *Medea* de Mayr (su libreto también de Romani) [...] El recitativo dramático provisto por Bellini y Romani está claramente estructurado para facilitar el movimiento físico y la gestualidad de Pasta. Algunos momentos del acompañamiento orquestal son obvios en su corporalización musical kinética. [...] <sup>123</sup>

Como resabios de este concepto, todavía es habitual en el mundo de la ópera referirse al cantante que estrenó un rol como su creador. También se incluye en las páginas iniciales de las ediciones de partituras el listado de los personajes señalando los nombres de cada miembro en el elenco del estreno, acaso como manera de darles a estos artistas el lugar que tuvieron en la autoría de la obra.

#### II. 1. 1. 4. Las circunstancias históricas de la creación de *I Capuleti ed I Montecchi*

El proceso de composición de *I Capuleti...* fue particularmente veloz, cosa que se debió a hechos fortuitos aunque no infrecuentes en la práctica de la época. <sup>124</sup>

Giovanni Pacini, que iba a componer la ópera a estrenarse en el teatro La Fenice de Venecia en la temporada de Carnaval de 1830, obtuvo un contrato más ventajoso en Turin y canceló su compromiso con Venecia. Esto motivó que Vincenzo Ferlito, *impresario* a cargo de la temporada, tuviera que buscar rápidamente un reemplazo y decidiera recurrir a Bellini, quien ya se encontraba allí desde diciembre de 1829 realizando con mucho éxito la reposición de *Il Pirata*.

Por lo tanto la iniciativa para la creación de la ópera partió el *impresario*, influido según algunas fuentes por la *prima donna* Giuditta Grisi (en este caso *primo musico*) en cuanto a la elección del tema. En palabras de Carlos Alberto Alonso “El tema de Romeo y Julieta fue elegido entre Romani y Bellini, aunque en las memorias de

<sup>123</sup> *Ibidem* p 126 – 127 (traducción de la autora)

<sup>124</sup> Para esta síntesis histórica nos basamos en ROSSELLI, John. *Vida de Bellini*. Madrid. Cambridge University Press. 1999 y WEINSTOCK, Herbert. *Vincenzo Bellini: His life and his opera*. New York. A.A.Knopf. 1971.

Emilia Branca – esposa de Romani – dice que la idea provino de Giuditta Grisi, quien quería interpretar el papel de Romeo”<sup>125</sup>

Así describe Bellini las circunstancias de la contratación en dos cartas personales fechadas el 15 y el 20 de enero de 1830, respectivamente

“El gobierno y prácticamente toda Venecia me ha implorado que, si Pacini no llegara para escribir una nueva ópera, yo debería hacerlo en solamente un mes, todos me han suplicado que lo haga como un favor al pueblo de la ciudad de Venecia, quienes estarán felices de lo que escriba en tan poco tiempo. Para ganarme el corazón del público he aceptado, y así, si el poco caballero maestro Pacini no viene, todo este esfuerzo recaerá sobre mí, y quién sabe adicionalmente con cuántas molestias más” [en una carta a su amigo Francesco Florimo] llamó a la empresa “un compromiso altamente peligroso”<sup>126</sup>

Aunque difícil, el encargo no era imposible debido a tres motivos: Como era habitual, Bellini tenía la posibilidad de reutilizar material propio de otra ópera que no se repondría. En este caso recurrió a muchos fragmentos de *Zaira*, que había fracasado en la temporada anterior en Parma. En segundo lugar, contaba con la colaboración del libretista Felice Romani, autor del libreto de *Zaira*, que también reformuló su propio libreto *Giulietta e Romeo* para crear *I Capuleti*.... Finalmente, Conocía muy bien al elenco, en particular a las protagonistas, que estaban en ese mismo momento cantando los roles centrales de *Il Pirata*.

Estos datos particulares de *I Capuleti*..., situados en el contexto histórico que acaba de ser caracterizado, permiten interpretar con mayor justeza las palabras de Filippo Gerardi en su *Biografía de Vincenzo Bellini* publicada en Roma en el año de la muerte del compositor (se cita en la nota al pie nro. 1)<sup>127</sup>

Recaló poco después en Venecia para poner en escena su *Pirata*. Pronto empezaron a rodearlo con plegarias, pidiéndole que componga una nueva música: primero se negó, vencido después por las

<sup>125</sup> ALONSO, Carlos Alberto. *Bellini es para todos*. Buenos Aires. De los cuatro Vientos. 2004 p 216  
El autor de este trabajo, periodista y crítico especializado Carlos Alberto Alonso (Buenos Aires) amplió esta información en ocasión de la Conferencia Previa a la función de *Capuleti y Montescos* de 2009 en Villa María, afirmando que Giuditta Grisi anhelaba crear el papel de Romeo Montesco, a la vez que vivía en ese momento una relación amorosa con Bellini, por lo cual influyó decisivamente en la elección del tema para la nueva ópera. El dato está consignado en una nota periodística de *El Diario* (Villa María, 31 de mayo de 2009) referida a la Conferencia de Alonso.

<sup>126</sup> *Ibidem* p 216

<sup>127</sup> *Egli ricavai poco di poi in Venezia pero colá porre in scena il suo Pirata. Tosto gli furono attorno con preghiere, acciocchè componesse una nuova Musica; da prima rifiutavasi, vinto poi dalle istanze, scriveva in manco di cinquanta giorni i Capuleti e Montecchi [...] fu cantato nella será dei 12 Marzo 1830* GERARDI, Filippo. *Biografía di Vincenzo Bellini*... op cit (traducción de la autora)

peticiones, escribió en menos de 50 días *I Capuleti ed I Montecchi* [...] fue cantada en la noche del 12 de marzo de 1830.

En efecto así fue, pero partiendo de material preexistente y con la colaboración creativa del libretista y los cantantes. Este aspecto del trabajo de Bellini, si bien resquebraja el aura heroica e individualista que la tradición romántica atribuyó a sus compositores favoritos, no quita ningún mérito a la obra y revela a la vez una notable capacidad del compositor para interactuar con otros artistas.

#### II. 1. 1. 5. Las condiciones acústicas de la performance vocal

La contextualización histórica de la acción performática del grupo de agentes C/L/I correspondiente a *I Capuleti ed I Montecchi* se completa con la siguiente consideración de las condiciones acústicas en que se realizaba la performance operística en ese tiempo y lugar.

Básicamente, existen cuatro elementos que establecen las condiciones acústicas en que se canta una ópera<sup>128</sup>: el tamaño de la sala (y sus condiciones acústicas particulares como condicionante secundario), la existencia o no de foso para la orquesta, el tamaño de la orquesta y el tamaño del coro. Se examina cada uno de estos elementos en el estreno de “*I Capuleti...*”.

*I Capuleti ed I Montecchi* se cantó por primera vez en 1830 en el teatro *La Fenice* de Venecia. Aunque han transcurrido 183 años desde entonces, es posible tomar como referencia los datos de *La Fenice* actual, pues las dos reconstrucciones luego de sendos incendios (en 1836 y en 1996) y la importante remodelación de 1853 respetaron los aspectos principales de la estructura de la sala y el escenario en lo que se refiere a condiciones acústicas.

Es un típico teatro lírico<sup>129</sup> italiano, con forma de herradura, platea y tres pisos de palcos. Tiene actualmente, luego de la última reconstrucción inaugurada en 2004, capacidad para 990 espectadores. Antes del incendio de 1996 la capacidad era de 814 espectadores. La boca del escenario es de 11 m, con 13 m de profundidad total.

---

<sup>128</sup> Esta afirmación se desprende tanto de la experiencia profesional de la autora como cantante de ópera como de los estudios dedicados a la problemática del volumen de las voces en la música cantada no amplificada eléctricamente. Ver por ejemplo los capítulos “Dinámica” y “Flexibilidad y resistencia” en BARKER, Paul. *Composición Vocal...* op cit. p 45 - 52

<sup>129</sup> En este tipo de contextos el adjetivo *lírico* funciona como sinónimo de *operístico*.

Como es característico de los teatros *all'italiana*, la distancia máxima entre el fondo de la platea y el escenario no supera los 30 m<sup>130</sup>.

Los datos históricos indican que este espacio fue, además, el ambiente acústico que funcionó como referencia para la composición de la obra, pues en esos días tanto el compositor como el elenco de cantantes estaba trabajando allí.

En el período que nos ocupa la platea de los teatros no estaba completamente llena de asientos fijos y la orquesta estaba situada delante del escenario a nivel de la platea, pues no se utilizaba foso a nivel más bajo como llegó a ser habitual más adelante. Dice al respecto el musicólogo Philip Gosset

Las orquestas italianas durante todo el S XIX estaban situadas en el mismo nivel de la audiencia. De hecho, el teatro Alla Scala no introdujo un foso orquestal en nivel más bajo hasta la temporada 1907 – 08, con el objetivo de “obtener una sonoridad más integrada con la de los cantantes arriba del escenario” [...]<sup>131</sup>

La envergadura de la orquesta está en relación directa con el punto anterior, pues la utilización del foso apareció como paliativo para los problemas sonoros que empezó a causar el aumento progresivo del tamaño de la orquesta de ópera, al punto de competir con las voces en volumen. El trayecto de este desarrollo puede trazarse partiendo de los 32 músicos que componían usualmente la orquesta para una ópera de WA Mozart (1758 - 1791) en vida del compositor, hasta llegar a los 80 o 90 de la orquesta de ópera verdiana. En un tratado de Bonifazio Asioli llamado *Il Maestro di Composizione* (ca 1830) se describe la conformación usual de las orquestas para ópera detallando tres tipos: orquesta pequeña, de entre 17 y 19 instrumentos, mediana entre 36 y 40, y grande entre 57 y 67, variando siempre entre mínimo y máximo solamente la cantidad de violines<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Los datos arquitectónicos e históricos de los teatros provienen de: <http://www.teatrolafenice.it/site/index.php> (sitio web oficial del Teatro La Fenice) FABBRI, Elisabetta. *Il ritorno della Fenice*. Venecia. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Fondazione Teatro La Fenice (Catálogo de la Mostra sulla ricostruzione artistica del Teatro La Fenice a cura di Elisabetta Fabbri) 2004; ZIETZ, Karyl Lynn. *Breve Storia dei Teatri d'Opera Italiani*. Roma. Gremese Editore. 2001; QUAGLIARINI, Enrico. *Costruzioni in legno nei teatri all'italiana del '700 e '800. Il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*. Firenze. Alinea editrice srl. 2008

<sup>131</sup> GOSSET, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera...* op cit p 433

<sup>132</sup> HARWOOD, Gregory W. “Verdi's reform of the Italian Opera Orchestra”. En *19th-Century Music*. Vol. 10, No. 2. University of California Press. 1986. p 109

Es significativo que la performance operística *primottocentesca* se realizase sin director con batuta al frente de la orquesta. Como resabio del período anterior se obligaba contractualmente al compositor a participar *al cembalo*<sup>133</sup> de las primeras funciones de una ópera nueva, luego era responsabilidad del primer violín mantener a todo el conjunto concertado. En palabras de P. Gosset

[...] no había director con batuta – sólo el compositor [al cembalo] para sus tres primeras funciones obligatorias, y el líder de los primeros violines, quien tenía la responsabilidad de mantener todo ensamblado. Este violinista no trabajaba con una partitura orquestal completa, sino más bien con una parte de “violino principale”, una partitura especial de primer violín que incluía las líneas vocales principales y los solos instrumentales, para que las señales necesarias pudieran ser provistas. Los directores independientes no fueron comunes en Italia hasta la década de 1850 [...]<sup>134</sup>

La masa coral acostumbrada en las performances del *primo ottocento* era de alrededor de treinta voces, de acuerdo con los consensos de la práctica operística actual conocidos por la autora.

Se han encontrado en la bibliografía dos referencias indirectas que confirman esto. En una carta a su amigo Cesare de Sanctis fechada el 12 de mayo de 1869, Giuseppe Verdi afirma refiriéndose al teatro San Carlo de Nápoles “vuestros coros son pequeños y no sirven para estas óperas [las del propio Verdi, que requieren un coro de ochenta cantantes aproximadamente]”.<sup>135</sup> Por otra parte, se sabe que a fines del S XVIII la Ópera de París, conocida por la gran envergadura de sus puestas, contaba con un coro estable de cincuenta voces<sup>136</sup>. Dadas las dimensiones de los teatros y las orquestas, es razonable suponer que un coro de treinta voces estaba dentro del promedio habitual.

Además de todas estas variables artísticas que determinan las condiciones acústicas en que se cantaba, los documentos dan cuenta de la presencia de mucho ruido

---

<sup>133</sup> Dado que en el período barroco el bajo continuo estructuraba la música, era habitual que se dirigieran los ensambles desde un instrumento de teclado, la mano izquierda ejecutando la línea del bajo junto con los *celli*, *contrabassi*, voces cantantes y/o vientos graves, y la mano derecha improvisando. Ver LEUCHTER, Edwin. *Ensayo sobre la Evolución de la Música en Occidente*. Buenos Aires. Ricordi. 1984.

<sup>134</sup> GOSSET, Philip. *Divas and scholars: Performing Italian Opera...* op cit p 12

<sup>135</sup> HARWOOD, Gregory W. “Verdi’s reform of the Italian Opera Orchestra”... op cit p 108 (traducción de la autora)

<sup>136</sup> PARAKIKLAS, James. “Political Representation and the Chorus in Nineteenth – Century Opera”. En *19<sup>th</sup> Century Music* XVI/2 [S/L] The Regents of the University of California. 1992. p 185

ambiente producido por el público durante la performance. Dice al respecto John Rosselli

A veces da la impresión de que este público hacía poco además de conversar, comer, beber, jugar (gamble) y visitarse unos a otros. En La Scala hasta la década de 1820 se podía cerrar las cortinas y convertir [el palco] en un espacio totalmente cerrado. En el teatro Reggio, Turin, en el siglo dieciocho, el palco real disponía de espejos que permitían a los jugadores dar la espalda al escenario sin perderlo de vista. Incluso en una época en que pocas audiencias en cualquier lugar preservaban un silencio religioso los visitantes extranjeros se asombraban del ruido durante la performance: los italianos podían quedarse relativamente tranquilos cuando entraba el ballet, relataba el compositor alemán Nicolai, pero “durante la ópera todos parlotean como canarios que gritan cada vez más fuerte a medida que la música también aumenta su intensidad” Sin embargo el mismo Nicolai notó la sensibilidad a flor de piel de una audiencia italiana: pueden estar con lágrimas en una escena patética (no era desconocida la circunstancia de que alguien en un palco gritara durante una escena de asesinato “pero la está matando realmente!”) pero basta que el cantante emita una nota falsa o ladre un perro para que todo el público estalle en carcajadas.

Todo esto tenía su lado positivo. El público realmente escuchaba sus pasajes favoritos, que quizás oía por vigésima vez en esa temporada, y lo hacía como las audiencias de la India lo hacen hoy al asistir a un recital de sitar, como participantes activos, frase por frase. “Sin interrumpir la performance” recordaba el eminente barítono inglés Charles Santley de sus propios años juveniles en Lombardía “expresan su aprobación con un murmullo de satisfacción, o un *bravo!* corto y nítido, muy estimulante para el cantante. A los principiantes tímidos les mostraban alguna piedad (*coraggio!*) a las mujeres lindas las saludaban con gritos de *bella!* y una lluvia de besos en el aire. Si eran rápidos para silbar – señala Santley con la complacencia de quien se sabe demasiado bueno para haberlo sufrido él mismo – podía comprenderse: era la única forma de evitar tener que soportar la misma mala performance veinte noches seguidas.<sup>137</sup>

De estos datos se puede inferir que las condiciones en las que casi seguramente se realizaron las primeras performances de *I Capuleti...* fueron: un teatro pequeño<sup>138</sup>, de

<sup>137</sup> ROSSELLI, John. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario...* op cit p10 – 11 (traducción de la autora)

<sup>138</sup> Para contar con una referencia, se ofrecen aquí datos de los principales teatros líricos en torno a la región del caso. El Teatro San Martín de Córdoba ciudad tiene capacidad para 1000 personas. El Teatro El Círculo de Rosario alberga a 1450 personas. En cuanto a las salas operísticas de Buenos Aires, 1200 personas caben en el teatro Avenida, mientras que el Teatro Colón es considerado un extremo máximo de tamaño, “la sala tiene capacidad para 2500 espectadores sentados y espacio suficiente para otros 620 en los sectores donde se asiste de pié” BENZECRY, Claudio. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión...* op cit p 68 Otras fuentes <http://www.cba.gov.ar/cordoba-cultura/teatro-del-libertador-general-san-martin/>,

acústica ideal para este repertorio, sin foso, con una orquesta que puede haber tenido entre 20 y 40 músicos, un coro de aproximadamente 30 voces y sin director con batuta al frente, todo esto en un ambiente sonoro matizado por los aportes del público.

## II. 1. 2. Los agentes

A continuación ofrecemos algunos datos biográficos fundamentales de Romani y Bellini, en particular relativos a su vida profesional, complementados con referencias a su producción poética y musical.

### II. 1. 2. 1. El libretista, obra y oficio

Felice Romani (1788 – 1865)<sup>139</sup> fue uno de los principales libretistas del período, proveyó los temas, argumentos y textos versificados para alrededor de un centenar de óperas, incluyendo casi la totalidad de las de Bellini y un significativo número de obras de Rossini, Donizetti y Verdi que continúan en el repertorio canónico europeo actual.

Se destacó además por una abundante producción literaria y crítica, como así también por su posición nacionalista, manifiesta en gestos políticamente comprometidos como rechazar el puesto de poeta cesáreo con sede en Viena que le fuera ofrecido por el gobierno austríaco, o negarse a aceptar un puesto en la Universidad de Génova en solidaridad con el predecesor, que había sido destituido por razones políticas.

Interesado en la historia antigua y la mitología desde su primera juventud, Romani era además un gran conocedor de la literatura francesa, con numerosas traducciones en su haber. Desplegó un notable talento y erudición en toda su obra libretística, a menudo denostada por el juicio de generaciones posteriores que la juzgaron sin tener

---

<http://www.teatroelcirculo.com.ar/contenido.php?idcontenido=1> <http://www.balirica.org.ar/teatro-avenida.php>. Consultado en 19 de mayo de 2014 19:16 hs

<sup>139</sup> Los datos aquí vertidos proceden de ROCCATAGLIATI, Alessandro. *Felice Romani librettista*. Lucca. LIM.1996; BRANCA, Emilia. *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*. Turin. Ermanno Loescher. 1882. y FAVERZANI, Camillo. *"Ravvicinare alla grand'epoca antica la non men grande epoca presente" Felice Romani critique artistico-théâtral*. Paris. Laboratoire d'études romanes. Université Paris VIII. 2013.

en cuenta la entidad particular del *libretto* como texto literario en relación a la práctica operística de su época.<sup>140</sup>

A los fines de dimensionar adecuadamente la figura del libretista en relación a las *fuentes* y la performance, se caracterizará brevemente la entidad del libretto como parte constitutiva de la ópera del *primo ottocento*, como así también las variables que condicionaban su proceso de escritura, siguiendo al estudioso Alessandro Roccatagliati<sup>141</sup>

Dos textos proveen los cimientos para una ópera: un libretto y una partitura. Estos textos son autónomos a la vez que operan juntos y compiten el uno con el otro. De todos modos, ninguno es autosuficiente, su conjunción es necesaria para la realización de un tercer texto, que es el de la performance teatral [...]

Un libretista le da forma a un texto dramático completo en sí mismo, pero responderá a la estética de su tiempo, acomodando elementos narrativos y adoptando el vocabulario y convenciones de la versificación contemporánea, a la vez que despliega sus propias peculiaridades estilísticas. Y estará poderosamente condicionado por las convenciones compositivas y escénicas de su medio, derivando de ellas el ordenamiento de episodios dramáticos, un equilibrio entre *versi sciolti* y *versi lirici*, un número dado de personajes y cambios de escenario, el criterio de la puesta en escena y una concepción particular de unidad dramática.[...]

Un texto autónomo y simultáneamente un texto para usar, una creación en sí misma pero también heterogénea y condicional, una obra literaria que también es escénica y teatral. Sin duda la ontología del “objeto – libretto” es compleja, incluso elusiva, tanto que ha habido pocos estudios completamente atentos a esta condición multifacética.<sup>142</sup>

Los libretistas producían sus textos siempre a partir de temas preexistentes, y atendiendo a las demandas de los teatros (via *impresarii* a cargo de su manejo), los

<sup>140</sup> Es famoso el comentario de Hector Berlioz (1803 – 1869) acerca, justamente, del libretto de *I Capuleti*... “Repugnante, ridículo, impotente; parece que ese pequeño tonto no tuvo temor de que la sombra de Shakespeare viniera y lo acechara en sueños”. Como se verá más adelante, las fuentes de Romani no tienen ninguna relación con la versión shakespereana de la historia. COLLINS, Michael “The Literary Background of Bellini's "I Capuleti ed i Montecchi". En *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 35, No. 3. University of California Press on behalf of the American Musicological Society.1982. p 532-538

<sup>141</sup> ROCCATAGLIATI, Alessandro “Felice Romani drammaturgo in musica. Caratteri e limiti della «prescrizione» librettistica nel processo compositivo del melodramma italiano di primo ottocento”. En *Revista de Musicología*. Sociedad Española de Musicología Vol. 16, No. 6, Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones. 1993. p 3147-3162

<sup>142</sup> ROCCATAGLIATI, Alessandro y HENSON, Karen. “Felice Romani, librettist by trade”... op cit p114 – 115 (traducción de la autora)

compositores y los cantantes<sup>143</sup>. También debían tener en cuenta las características técnicas y restricciones económicas<sup>144</sup> de la puesta en escena, que muy a menudo realizaban ellos mismos. Esto último puede verificarse en esta carta del propio Romani dirigida a un *impresario*

El poeta, una vez entregado el libreto, ha hecho todo, a menos que tenga la obligación contractual expresa de ponerlo en escena, lo cual no se verifica en mí. Esta cuestión, si Usted lo recuerda, ya se nos presentó para la ópera de Meyerbeer [*L'esule di Granata*]. Usted me pagó antes del estreno; y yo, aunque había ya cobrado, no sólo puse la ópera en escena y realicé los ajustes necesarios, sino que también reformé completamente todo el segundo acto sin reclamar ninguna recompensa.<sup>145</sup>

Una vez acordado el tema y el elenco, los libretistas no solían interactuar con el compositor más que para realizar ajustes puntuales. En el caso de Romani, se registran sólo dos excepciones a esta generalidad, que son sus colaboraciones con los compositores Bellini y Giacomo Meyerbeer (1791-1864), quienes participaban en cada etapa de la escritura del libreto.

## II. 1. 2. 2. El compositor

Considerado uno de los grandes operistas del S XIX, Vincenzo Bellini (1801 – 1835) alcanzó la plenitud de su arte musical y reconocimiento público justamente en el período que comienza en 1830, con la realización de *I Capuleti*....

Nacido en Catania (Sicilia) en una familia de músicos, recibió su educación inicial de su padre y su abuelo, para luego continuar estudios formales en el Conservatorio de Nápoles. Conoció bajo la guía de Nicola Zingarelli a los maestros de la escuela

---

<sup>143</sup> Como se ha visto en el apartado II.1.1.3. existen abundantísimas pruebas de que las características vocales, físicas y artísticas en general del elenco de cantantes eran un factor determinante en la elección del tema, su desarrollo argumental y la estructuración del libreto.

<sup>144</sup> “[Romani] tuvo que adecuarse a economías impuestas por los *impresarii* milaneses durante las temporadas 1821 – 24: para cada ópera, seria o buffa, [...] no podía excederse de cuatro escenas” y esto en razón del costo de la escenografía y los decorados, según consta en una carta del escenógrafo Alessandro Sanquirico que fue perjudicado económicamente con la medida. ROCATAGLIATTI, Alessandro y HENSON Karen. “Felice Romani, librettist by trade”... op cit p 127 (traducción de la autora)

<sup>145</sup> *Il poeta, consegnato il libro, ha fatto tutto, a meno che non abbia l'obbligo espresso nella scrittura di metterlo in iscena; la qual cosa in me non si verifica. Questa quistione, s'ella si ricorda, ebbe già luogo fra noi per l'opera di Meyerbeer. Ella mi saldo assai prima della rappresentazione; ed io, benché pagato, non solo ho messo l'opera in iscena e fatti gli accomodamenti soliti a farsi; ma ho cambiato tutto il secondo atto senza esigere ricompensa.* [Romani a Franchetti, [Milan], 18 Septiembre 1823; ASM, Spett. Pubbl., Gest. Govern., 17] citado en ROCATAGLIATTI, Alessandro y HENSON Karen. *Ibidem* p123

napolitana y las obras instrumentales de Haydn y Mozart (prueba del interés de Bellini en este último constituyen algunas ediciones de obras mozartianas con evidencia autógrafa de la propiedad de Bellini). Como parte de su formación compuso alguna música sacra y canciones de cámara, pero se volcó de lleno a la ópera desde muy joven y hasta su prematura muerte a los 34 años de edad. Compuso diez óperas en total, de las cuales *I Capuleti ...* es la sexta.

Al considerar el estilo musical de Bellini pueden esquematizarse tres influencias fundamentales: las enseñanzas de Zingarelli, una de cuyas doctrinas básicas era que la melodía es el elemento central de la música y debe construirse del modo más simple posible, la música folklórica de su Sicilia natal y de Nápoles, y la obra de Gioacchino Rossini (La presentación de *Semiramide* de Nápoles en 1824 fue una de las experiencias musicales decisivas del período estudiantil de Bellini).

La música se caracteriza desde su primera ópera, *Adelson e Salvini*, estrenada en 1825 por un elenco de estudiantes del Conservatorio a modo de primera presentación pública del novel compositor, por “una gama de expresión completamente independiente [de las influencias rossinianas]: una concepción del sonido genuinamente Romántica, evidente en los contrastes mayor – menor y en el enfático vuelo de ciertas melodías. Estas efusiones exuberantes representaron algo nuevo en la ópera italiana, o mejor dicho europea”<sup>146</sup> La efusión romántica patente en este concepto sensual del sonido, con pasajes de sonoridad extática, se combina en Bellini con una llamativa claridad formal, esto debido a su adopción de las secuencias formales ya estandarizadas para el género desde la década anterior.

Vuelo romántico, construcción cuidadosa e inspirada de las melodías, relación muy estrecha entre música y texto (sólo muy excepcionalmente no coinciden el acento verbal y el musical) son característicos de toda la producción belliniana. También mucha compenetración con el material vocal a la hora de equilibrar la simplicidad melódica con la coloratura y los pasajes ornamentados, todo esto en función del discurso dramático, pues, en sus propias palabras “la ópera, a través del canto, debe hacerlo a uno llorar, estremecerse, morir”<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> SADIE, Stanley (editor) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. op cit Tomo 2. p 449 (traducción de la autora)

<sup>147</sup> Carta al Conde Pepoli (libretista de *I Puritani*) a principios de 1834. *Ibidem* Tomo 2. p 449

Habiendo caracterizado al grupo de agentes compositor/libretista/*impresario* y su campo performático enmarcándolos en el contexto histórico, se aborda a continuación el estudio de libreto y partitura propiamente dichos.

## II. 2. Las fuentes

El estudio del libreto y la partitura, que constituyen el material de *fuentes* principal para la performance operística, se desarrolla en esta segunda mitad de capítulo II desde una perspectiva acorde a los objetivos de la Tesis: no se realizará un análisis literario del libreto ni un análisis musicológico de la partitura, sino una consideración de algunos aspectos de uno y otra que son relevantes al estudio de la PV. Sí se ofrecerá una sinopsis del argumento y un detalle de la estructura dramático – musical – vocal (en adelante EDMV) de la ópera, ambos necesarios como guía general para el AP. Un elemento que afecta fuertemente tanto la performance vocal como la recepción de la obra es el hecho de que en *I Capuleti...* el papel de Romeo está escrito para un *musico*<sup>148</sup>, es decir una mujer mezzosoprano, característica de reparto que tensiona las expectativas tanto musicales como temáticas de los sujetos en el caso de referencia. Este elemento, que está determinado por ambas *fuentes*, se considerará en primer lugar.

### II. 2. 1. El papel travestido de Romeo en *I Capuleti ed I Montecchi*

En este apartado, además de contextualizar la práctica en su universo histórico de origen se profundizará el tema de la corporalidad del *musico* en escena, apelando a estudios de la performance operística basados en documentos de la época. También se expondrán algunas posibles causas inmediatas de esta opción de reparto y se considerarán los efectos musicales que produce en *I Capuleti...* que el rol de Romeo sea cantado por una mezzosoprano. Se completa la sección con un relato de la autora como cantante referido a su experiencia con el rol.

---

<sup>148</sup> En la práctica operística del *primo ottocento* existían denominaciones de mercado para los cantantes en condiciones de abordar cierto tipo de roles estandarizados. Una compañía podía disponer por ejemplo de una *prima donna*, una *donna seconda* (sopranos protagonista y soprano para papel secundario). Se denominaba *musico* a la mujer mezzosoprano que cantaba roles masculinos, vestida de varón. Ver ROSSELLI, John. *Singers of Italian Opera: The History of a Profession* Cambridge. Cambridge University Press. 1992.

II. 2. 1. 1. Romeo Montesco y los roles de *musico* en la ópera italiana del *primo ottocento*

¿Qué importa la ilusión del vestuario  
cuando uno desea expresar la pasión  
y el tono dramático de un rol?  
En una empresa tan peligrosa,  
es sólo mediante el ideal  
que uno puede salvarse.  
¿Era una mujer esta Pasta cantando  
el aria de Tancredi “Di tanti palpiti”?  
¿Era un hombre?  
¿A quién se le ocurriría preguntar?  
Era Tancredi.

Henri Blaze de Bury<sup>149</sup>

El travestismo es un recurso común a muchos tipos de artes escénicas en el mundo entero<sup>150</sup>, tanto en la actualidad como en épocas pasadas<sup>151</sup> y está presente en la ópera occidental desde su nacimiento en las cortes italianas a fines del S XVI<sup>152</sup>. Aunque la práctica de asignar roles masculinos heroicos a cantantes mujeres estuvo muy entrelazada con el auge y declinación de los *castrati* en los siglos XVII y XVIII<sup>153</sup>, y

<sup>149</sup> Comentario referido a la extraordinaria interpretación que la cantante Giuditta Pasta hacía de *Tancredi*, protagonista masculino de la ópera homónima de G. Rossini. BLAZE DE BURY, Henri. *Musiciens Contemporaines*. (Paris 1856) citado en RUTHERFORD, Susan. “ ‘La cantante delle passioni’: Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance’... op cit p 121 (traducción de la autora)

<sup>150</sup> Como parte de sus estudios de antropología teatral el investigador Eugenio Barba ha comparado las pedagogías actorales de muchas tradiciones en oriente y occidente, encontrando como elemento común para la construcción de un cuerpo escénico eficaz el trabajo con opuestos, en particular actrices en roles masculinos y actores en roles femeninos. Ver capítulo “Opuestos” en BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. *Anatomía del Actor: un Diccionario de Antropología Teatral*. Mexico D.F. Gaceta Editorial. 1988.

<sup>151</sup> Sin ir más lejos, la primera *Juliet* de W. Shakespeare fue encarnada por un actor varón pues las compañías de teatro isabelino estaban integradas exclusivamente por hombres. Se estima que *Romeo and Juliet* fue estrenada en 1596 o 1597 por *The Lord Chamberlains’s Men* y recién en 1660 se autorizó la performance pública de mujeres en el teatro inglés. Ver fotografía de una performance travestida de *Juliet* en ANEXO N° 3 p 273

DUBNOVÁ, Anna. *Juliet: complex woman and innocent lover by W. Shakespeare and V. Bellini* Brno. Masaryk University Brno. 2012.

<sup>152</sup> Por ejemplo, está documentado en relación al *Orfeo* de C. Monteverdi, una de las primeras óperas de la historia “Parece claro que *Orfeo* fue estrenado [en 1609] con un elenco completamente masculino, muy probablemente con *castrati* interpretando los roles femeninos” CARTER, Tim. “Singing Orfeo: on the performers of Monteverdi’s first opera”. En *Recercare* vol 11. Fondazione Italiana per la Musica Antica (FIMA). 1999. p 89 (traducción de la autora)

<sup>153</sup> “Desde su origen [...] la ópera [italiana] estuvo centrada en los tipos vocales más agudos [...] Los roles protagónicos tanto masculinos y femeninos estaban todos escritos para voces agudas, y esto era posible por la castración de los niños cantores talentosos aprobada por la Iglesia. Un cantante varón cuya voz nunca cambiaba debido a esa cirugía pre-puber era conocido como *castrato*, y hasta mediados del S XVIII la gran mayoría de los protagónicos masculinos estuvo escrita para *castrati*.”

en muchos casos mezzosopranos mujeres asumían roles originalmente escritos para *castrati*<sup>154</sup>, es claro que durante el *primo ottocento* los papeles de *musico* tenían un espacio propio en el repertorio. La cantidad y frecuencia de estrenos y reposiciones demuestran que libretistas, compositores, cantantes y público, es decir todos los agentes de la performance operística, participaban de convenciones sociales y estéticas que permitían decodificar fluidamente los efectos semánticos de esta práctica. Evidentemente no existía la asociación excluyente entre género y octava vocal que caracteriza a la escucha actual. En su estudio acerca del *Romeo de I Capuleti...* Rachel Becker se refiere al complejísimo proceso cultural que fue generando esta asociación en Occidente, y que para 1830 apenas comenzaba

[al promediar el S XIX] la sociedad se comprometía en forma creciente con normas sociales de género y, como resultado, cambios considerables iban teniendo lugar en la ópera, incluyendo la naturaleza de los roles travestidos [los héroes muy masculinos fueron reemplazados por pajes asexuados o de sexualidad ineficaz] El gusto general se desplazó hacia relaciones más estrictas entre intérprete y rol, y entre género y tipo vocal.<sup>155</sup>

En tiempos del estreno y primeras representaciones de *I Capuleti...* era habitual que personajes masculinos canten en la octava aguda, sobre todo si la juventud de los mismos era una característica importante en la construcción dramática, como en el caso de *Romeo*.

La primacía del factor vocal reforzaba la convención por la cual se admitía el rol travestido en un ámbito cultural en el cual según algunos estudiosos el aspecto visual carecía de importancia en la ópera. Refiriéndose a la presentación de *I Capuleti...*

---

Aunque parece extraño para oídos modernos, estas voces agudas estaban asociadas con personajes poderosos y de alto nivel (high – ranking), y eran vistos como viriles y masculinos” BECKER, Rachel. “Wherefore art thou Romeo??: The *Travesti* Role of Bellini’s *I Capuleti e I Montecchi*”. En *The New Collection MCR Journal*. Oxford. New College. 2012. p 1 (traducción de la autora)

<sup>154</sup> *La Clemenza di Tito* es un buen ejemplo de esto. Se concibió, compuso y estrenó en 1791 en Praga con un gran papel para *castrato*, el joven Sesto, quien es nada menos que el objeto de la clemencia del emperador Tito (rol para tenor). El contrato firmado entre la casa real de Bohemia y en empresario Guardasoni dice en su artículo 1ro “Me comprometo a contratar a un primer *castrato* de calidad sobresaliente”. Tres años después “Puesto que Viena no había oído aún la última ópera de Mozart en su totalidad [*La Clemenza...*, Mozart murió meses después de su estreno] [Constanze Mozart] convenció a las autoridades de que le permitieran darla como beneficio en el Kärtnerortheater el 29 de diciembre de 1974. Aloysia Lange [hermana de Constanze] cantó el papel de *Sesto*” ROBBINS LANDON, H.C.. 1971 *El último año de Mozart...* op cit p 213

<sup>155</sup> BECKER, Rachel “Wherefore art thou Romeo??: The *Travesti* Role of Bellini’s *I Capuleti e I Montecchi*”... op cit p 3 (traducción de la autora)

con Giuditta Grisi, creadora del primer Romeo belliniano, en el *Theatre Italien* de París en 1833, con su hermana Giulia Grisi como Giulietta y el célebre Rubini en el rol de Tebaldo, dice Isabelle Schwartz-Gastine

Ella tuvo un franco éxito personal, pero los elogios no se refieren más que a la interpretación del canto. En efecto, las críticas elogiaron sólo la calidad de su voz, sin dedicar la menor línea al subterfugio del travestismo, a la calidad de su interpretación escénica, o a las características generales de la puesta en escena. Los artículos alaban igualmente los duos entre las dos hermanas, en particular la última sección del *finale primo*, que consiste en “una melodía para dos sopranos al unísono, acompañada por el coro en arpeggios de notas sueltas, con el efecto más feliz. Este pasaje ha excitado el entusiasmo del público y ha decidido el éxito de la obra” (*Le Temps*, 17 enero 1833) [...]

En lo que nos concierne, a saber la interpretación escénica, aquello de lo que dan cuenta las críticas, que son sin duda el reflejo del gusto de los espectadores de la época, aporta la prueba de que la artista domina la escena en tanto que estrella y cantante, que la voz predomina sobre el espectáculo visual y que este no existe verdaderamente en la época para la recepción general de la representación operística, como sí es el caso para el teatro.

[...] la voz es más importante que la veracidad física de la intérprete, las convenciones de la ópera italiana no exigen adecuación entre rol e intérprete. Lo que importaba era la armonía de dos voces al unísono que se reúnen en las notas más agudas<sup>156</sup>

El efecto acústico de audibilidad de las voces agudas, su ligereza, y la posibilidad de estos héroes amantes de expresarse melódicamente en frecuencias cercanas a las de sus heroínas constituía la parte fundamental de su potencia artística, aunque no la única, como se verá a continuación.

#### II. 2. 1. 2. Corporalidad del *musico* en escena

Está documentado que el trabajo escénico del *musico* no implicaba, en general, la adopción literal de una gestualidad masculina, pues la tensión entre el género de la cantante y el del personaje era un elemento clave en el interés estético. Y esto también, aunque no exclusivamente, por motivos extra artísticos como la exposición

---

<sup>156</sup> SCHWARZ GASTINE, Isabelle. “Les implications du travestissement dans *I Capuleti e i Montecchi* de Vincenzo Bellini”. En *Revue LISA/LISA e-journal* Vol.2, Nº3. Rennes. Presses Universitaires de Rennes. 2004. p77-78 (traducción de la autora)

del cuerpo de la mujer que implicaba la vestimenta masculina, exposición totalmente extraordinaria para la época. Transcribimos aquí un fragmento del estudio de Susan Rutherford titulado '*La cantante delle passioni*': *Giuditta Pasta y la idea de performance operística*, referido al trabajo creativo de esta gran diva del *primo ottocento* que cantaba habitualmente numerosos roles travestidos (*Tancredi*, *Romeo*, *Malcom* in *La Donna del Lago* y también el protagónico de *Otello* de Rossini traspuesto una octava)

Pero si Pasta buscaba reproducir la autenticidad física de la locura de *Nina* [de la ópera *Nina, o sia La pazza per amore* de Paisiello], su composición de estas representaciones heroicas de masculinidad a menudo hacía poco para esconder la *disonancia* creada, como describe Judith Butler, por la escisión (split) entre el género anatómico del performer y el género performado. Esta era, por otra parte, una disonancia saboreada por buena parte de la audiencia masculina de principios del siglo diecinueve, que disfrutaba la interpretación femenina de roles travestidos sobre todo por la exposición que esta permitía del cuerpo de la mujer. En su juventud Pasta poseía los atributos para un exitoso *travestimento*, como está ejemplificado por una ilustración de 1821 interpretando un *Romeo* delicado y pensativo en la ópera de Zingarelli (William Hazlitt apreció sus “muy bellas piernas” como *Telemaco* en *Penelope* de Cimarosa en 1817). Pero aunque Ritorni escribió acerca de su “amor” por estos roles, ella misma estaba incómoda con el nivel requerido de exposición física, quejándose a Lady Morgan “Estaba tan avergonzada de mostrar mis piernas! en vez de ocuparme de mi canto estuve todo el tiempo tratando de esconder mis piernas. He fracasado!” Podríamos tomar nota del contraste entre su reticencia a exhibir los miembros inferiores, entonces la parte más reservada del cuerpo femenino, con su disposición para mostrar los brazos.<sup>157</sup>

Muchos testimonios de la época se refieren al hecho de que las *mezzos musico* no adoptaban tampoco un vestuario y peinado totalmente masculinos. Rutherford cita el ensayo de Nicola Tacchinardi *Dell'opera in musica sul teatro italiano e de' suoi difetti* (1833)

Nicola Tacchinardi declaraba que mujeres actuando héroes operísticos “nunca adoptan el carácter ni la semblanza” del rol, más bien “el caminar es siempre femenino”, así como el traje, el peinado con bucles, y así. “cómo podremos alguna vez llegar a ver en esas figuras la representación de un conquistador, un guerrero temido, un marido que ya ha sido padre, un competidor de reinas y reyes?” A partir de estos comentarios, y armados con nuestro moderno prejuicio a favor

---

<sup>157</sup> RUTHERFORD, Susan. “ '*La cantante delle passioni*': Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance”... op cit p 120

del naturalismo, podríamos suponer que había algo vagamente ridículo en la personificación medio-hombre medio-mujer que Pasta hacía de estos roles. Pero su negativa a una representación excesivamente “realista” del aspecto exterior del personaje no implica una ausencia equivalente de sustancia emocional. Después de todo, continúa Blaze de Bury “¿Qué importa la ilusión del vestuario cuando uno desea expresar la pasión y el tono dramático de un rol? En una empresa tan peligrosa, es sólo mediante el ideal que uno puede salvarse. ¿Era una mujer esta Pasta cantando el aria de Tancredi “Di tanti palpiti”? ¿Era un hombre? ¿A quién se le ocurriría preguntar? Era Tancredi.” Al menos en opinión de este espectador, Pasta demostró la capacidad para trascender los confines de género de un rol, para crear algo que era irreal y a la vez creíble<sup>158</sup>.

Teniendo en cuenta que el público carecía de los hábitos visuales de cercanía virtual posteriormente generados por la pantalla cinematográfica, que la mayoría veía el escenario a una cierta distancia y que cotidianamente las mujeres nunca usaban pantalones, este cuerpo en escena vestido con algún tipo de pantalón, delgado, de textura física más pequeña, lampiño y de voz aguda, estaba entonces bastante cerca de representar un jovencito.

#### II. 2. 1. 3. Ayer y hoy: efectos musicales del Romeo *musico* en *I Capuleti...y posibles causas de su aparición en el reparto*

El efecto musical más fuerte de este aspecto del reparto es que en el universo sonoro de la obra Romeo y Giulietta son los únicos personajes que cantan en la octava aguda. En toda la ópera no se oyen otras voces en esa octava, ni de solistas ni de masa coral, con la única excepción del coro fúnebre de Giulietta (19 compases de un total de 2637). Bellini explota al máximo las posibilidades de contraste entre las voces de los amantes, que además pueden fundirse en un unísono real, y todas las demás, que representan ostensiblemente el poder constituido que se opone a la concreción de su amor.

No obstante, es improbable que Bellini haya elegido *a priori*, libremente, en abstracto, esta posibilidad de contraste como material creativo, aunque haya hecho un uso magistral de la misma. Teniendo en cuenta los mecanismos de producción y los datos históricos de la composición de *I Capuleti...expuestos* en el capítulo anterior, es mucho más probable que la elección de este tema implicara de por sí que el papel de Romeo fuera para un *musico*, que esto ya estuviera establecido con fuerza

---

<sup>158</sup> *Ibidem* p 121

de tradición. No es descabellado conjeturar un consenso con el *impresario* y con Giuditta Grisi, estrella de la temporada,<sup>159</sup>, acaso motivada por un interés en crear un nuevo Romeo comparable al de Zingarelli y el de Vaccai en los cuales se destacaban otras mezzosopranos.

Como mínimo, se sabe que la ausencia de otro papel femenino se debe simplemente a la composición de la compañía contratada para esa temporada. Como ya se dijo, la elección de un tema y la configuración del conjunto de personajes para una ópera dependía sobre todo del elenco que la cantaría (cantidad, género y tipos vocales) En el caso de *I Capuleti...*, Felice Romani trabajó con muchísima prisa a partir de su propio libreto *Giulietta e Romeo* escrito cinco años antes para la ópera homónima del compositor N. Vaccai, y Bellini reutilizó fragmentos de *Zaira* Así describe Alessandro Roccatagliati los ajustes realizados.

La preservación o sustitución de pasajes derivó tanto de la necesidad de readaptar la obra para el elenco del Carnaval de Venecia 1830 como de acomodarla a música que Bellini ya había escrito [fragmentos de *Zaira*, en la cual Bellini y Romani habían colaborado estrechamente]. La estructura de la compañía requería la remoción de un personaje (La madre de Giulietta, Adele, un rol secundario), el drástico acortamiento del rol de Lorenzo (bajo), reforzar el rol de Tebaldo (un tenor endeble aunque no impresentable), y otorgar aún mayor importancia a Romeo (cantado por la estrella, Giuditta Grisi)<sup>160</sup>.

La mezzosoprano Giuditta Grisi, considerada hoy en día junto a Giuditta Pasta y María Malibran una de las tres primadonas más amadas por el público de *La Fenice*<sup>161</sup> en toda su historia, tuvo indudablemente una gran participación en la elección del tema y la creación del rol. De otro modo no se explica que accediera a estudiar y ensayar en sólo siete semanas, y mientras cantaba funciones de *Il Pirata*, un papel al cual actualmente se le dedica no menos de dos años.

<sup>159</sup> Así lo afirma el estudioso Carlos Alberto Alonso Ver p 70

<sup>160</sup> ROCATAGLIATTI, Alessandro y HENSON Karen. “Felice Romani, librettist by trade” ...op cit p 144

<sup>161</sup> Puede leerse en la página oficial del Teatro La Fenice “Voces prestigiosas se sucedieron ininterrumpidamente sobre el escenario del teatro veneciano, entre las cuales figuran Isabella Colbran (esposa de Rossini), Carolina Ungher, Giuseppina Strepponi (compañera de Verdi), Erminia Frezzolini, Domenico Donzelli, Giorgio Ronconi, Raffaele Mirate, además de las tres primadonas más amadas por el público: Giuditta Grisi, Giuditta Pasta y sobre todo Maria Malibran” <http://www.teatrolafenice.it>, consultado el 11 -11 -2013 (traducción de la autora)

Aunque se han realizado versiones de *I Capuleti ed I Montecchi* asignando el rol de Romeo a un tenor, que lo canta una octava más grave<sup>162</sup>, la mayor parte de los teatros, directores, regisseurs, público y cantantes siguen apreciando más la versión original de Bellini y Romani, con Romeo Montesco en la voz y el cuerpo de una mujer mezzosoprano.

#### II. 2. 1. 4. Relato de la autora

“Ahhh, ya sé de dónde te conozco... Vos eras el muchachito de la ópera!”

Una señora del público  
dirigiéndose a la autora  
(Córdoba ciudad – 2008)

Escuché por primera vez el aria de Romeo del 1er acto en una clase grupal, en el Club Francés de Buenos Aires, durante el curso de Mme Denise Dupleix en abril de 2000, cantada por la mezzo argentina Mariana Rewersky (Ambas éramos parte de un grupo de 10 alumnos becados para estudiar con La Maestra todos los días durante un mes, tres años seguidos)

Primero estudié el aria del 2do acto en 2002 con la repertorista Susana Cardonnet en Córdoba, y después preparé aria y cabaletta del 1er acto para concursos. Me encantó la música, y la línea vocal belcantista. Creo además que a esa altura ya intuía que si realmente quería ser y estar siendo cantante de ópera en mi propio lugar hacía falta repertorio “apto para todo público”, y esto, además de hermoso, era muy fácil de escuchar.

Y comenzó a crecer en mí la idea de estudiarlo completo. Tiempo atrás había adherido a la opinión de varios maestros de que me convenía hacer mucho Mozart y bel canto antes de abordar repertorios más pesados. Además tenía que estructurar de algún modo mi estudio, porque estaba sola en eso. Entonces nació la idea de aprender el Romeo completo, tenía graves, cadencias, coloratura, partes dramáticas. Era muy largo, grande, difícil pero con una dificultad belcantista, no pesada. Y sobre todo tenía agudos (mi obsesión técnica en esa época), tenía si natural, tres si naturales escritos por Bellini.

Además era un enorme desafío actoral. Yo ya había estudiado roles travestidos pero este Romeo me fascinó, ahora me doy cuenta, porque era del todo masculino. Viene a mi memoria la respuesta que dio la actriz Juliette Binoche a Steven Spielberg, cuando este la convocó para participar en Jurassic Park. Ella dijo que participaba solamente si

---

<sup>162</sup> Claudio Abbado preparó el 1966 una versión para La Scala en la cual Romeo estaba cantado por un tenor, Giacomo Aragall. Puede escucharse en CD. Bellini - I Capuleti e I Montecchi / Scotto, Aragall, Pavarotti (grabado en vivo en 1967) [http://www.naxos.com/person/Giacomo\\_Aragall/21.htm](http://www.naxos.com/person/Giacomo_Aragall/21.htm) consultado el 20 de mayo de 2014 16:03

era para hacer de dinosaurio... Realmente es mucho más interesante componer personajes diferentes de uno.

En algún momento supe que había sido escrito originalmente para una mujer mezzo, un dato muy importante para mí. Me sentí de alguna manera respaldada por la historia, heredera, en mi pasión por cantar el rol, de una tradición que me amparaba.

El Romeo de I Capuleti... me pareció un desafío supremo. Si logro cantar eso entero, en función, y repetirlo algunas veces, me puedo llamar cantante. Ahora que escribo esto creo que en el fondo estaba el consejo del Director de Orquesta Federico García Vigil, en mis años del Coro Polifónico del Teatro San Martín (Córdoba 2000 -2003), que me dijo mientras caminábamos por la ciudad después de un ensayo “al principio uno trabaja duramente para lograr un sonido, como hasta los 30 años, y después se dedica a mantenerlo” En mi camino de estudio desinstitucionalizado y desterritorializado, yo necesitaba dar este paso iniciático que me permitiera decir “he llegado, tengo un sonido” Y eso fue estudiar y cantar el Romeo de Capuleti.

Mi primer encuentro con la historia de Romeo y Julieta, sin contar las alusiones permanentes al balcón etc en dibujos animados, fue al sentir la fascinación de mi madre por una traducción del Shakespeare hecha por Pablo Neruda. Ella citaba de memoria un pasaje que todavía me acuerdo “el amor es una nube hecha con el vapor de los suspiros...” Un día, habré tenido 11 o 12 años, lo descubrí en la biblioteca de casa, era un librito asombrosamente pequeño y sencillo en relación al aura que yo percibía en la consideración de mamá. Lo leí entero varias veces en esa época, también por veneración al lugar que tenía el nombre “Shakespeare” en mi mundito social. Me gustó de verdad, me gustaron las palabras, aunque de una manera extraña.

El paso siguiente, muchos años después y ya cantante de ópera, fue conocer desde dentro el Romeo de Capuleti. Otra referencia importante fue la maravillosa película de Zeffirelli, que vi en proceso de preparar la ópera completa para la producción 2006.

No vi ni escuché más nada, excepto algún fragmento de un audio de Jennifer Larmore para comparar ornamentos. Todo lo demás que apliqué al armado del rol fue composición vocal y teatral mía, performática, realizada a partir de las indicaciones de la Mtra. Cardonnet y las distintas direcciones escénicas y musicales que se sucedieron entre 2006 y 2009.

Es cierto que uno establece una especie de relación afectiva con los personajes que estudia. Por lo menos a mí me sucede eso, uno los ama aunque sean malvados, como la Hechicera de Dido y Eneas de Purcell. En la construcción de esa subjetividad nueva, que es la del personaje, se encuentran los motivos para que la maldad esté bien en la lógica propia de ese otro ser. Así resulta convincente y coherente la actuación, ya que ningún malvado es malvado a sus propios ojos, más que en algún momento particular de revelación, y catarsis, que en general “se canta solo” por obra de lo que escribió el compositor. Por supuesto, me es mucho más fácil amar a personajes de noble corazón, y como mujer, también me resulta más fácil enamorarme de un varón...cómo no adorar a este Romeo Montesco!

Y a la vez hacer con mi actuación de un rol masculino, en esta época tan saturada de patrañas sexistas, un gesto militante a favor del amor y el coraje como virtudes humanas en general, que funcionan en un plano donde no hay griego ni judío, esclavo ni libre, varón ni mujer. Lo canté doce veces en función entre 2006 y 2009<sup>163</sup>.

## II. 2. 2. El libreto

*I Capuleti ed I Montecchi* tiene como tema la trágica historia de amor de Romeo y Julieta. Esta versión, escrita por Felice Romani para la temporada veneciana de 1830, presenta una serie de diferencias con la tragedia shakesperiana aunque es idéntica en lo sustancial. Por otra parte, está ampliamente demostrado que Romani no se basó en Shakespeare para sus libretos sino en otras fuentes italianas y francesas<sup>164</sup>

A la vez, tal como el mismo Romani expresa en el *Avvertimento dell'autore* al afirmar que estuvo “obligado, por la presión del tiempo, a una brevedad extrema y [fue] persuadido de omitir muchos recitativos que hubieran mejorado la continuidad del drama”<sup>165</sup>, el libreto de *I Capuleti...* es en sí mismo una síntesis de su propio libreto anterior, *Giulietta e Romeo* (Corresponde tener presente que la opera, además de ser escrita, debía ser ensayada y memorizada en siete semanas) Se puede afirmar que las inconsistencias argumentales producto de esta circunstancia fueron salvadas en ocasión del estreno por el conocimiento previo que el público tenía de otras versiones del tema cercanas a esta.

### II. 2. 2. 1. Sinopsis del argumento

Los personajes de *I Capuleti...*, tal como aparecen en la partitura, son:

Capellio, principal entre los Capuletos, padre de	Basso
Giulietta, amante de	Soprano
Romeo, líder de los Montescos	Mezzo - soprano
Tebaldo, partidario de los Capuletos, esposo destinado a Giulietta	Tenore

<sup>163</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción del personaje Romeo Montesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>164</sup> Collins, Michael. “The Literary Background of Bellini's ‘I Capuleti ed i Montecchi’”... op cit

<sup>165</sup> *Ibidem* p 537

Lorenzo, médico y familiar de Capellio

Basso

Coro y Figurantes

Capuletos – Montescos – Damiselas – Soldados - Escuderos<sup>166</sup>

Romani sitúa la acción en la Italia del siglo XIII, sacudida por las guerras entre *Güelfi* y *Ghibellini*, integrando así a la tragedia de los amantes episodios particularmente sangrientos de la historia de Verona bajo el gobierno de un *podestá* de ferocidad legendaria, Ezzelino III da Romano, *ghibellino* que apoya al clan de los Montescos.

La acción se desarrolla en un día, en torno al palacio de Capellio, líder de los Capuletos y padre de Giulietta. Cuando comienza la ópera ella ya está secretamente comprometida con Romeo, jefe del clan Montesco, quien mucho tiempo atrás mató en una batalla a su hermano y vive exiliado de Verona. Sólo Lorenzo, médico y confidente de Giulietta, conoce este secreto.

### Acto I

Escena 1: Vestíbulo del palacio de Capellio

Amanece. Se han reunido los Capuleto convocados por su líder, Capellio. Lo acompaña Tebaldo, su joven aliado y pretendiente de Giulietta. Ambos comunican al resto del clan que Ezzelino se ha aliado con los Montescos, y se aproxima a Verona un ejército liderado por Romeo. Dicen que viene en camino un enviado de Romeo con una oferta de paz, que ninguno desea aceptar a pesar de las exhortaciones de Lorenzo. Tebaldo promete vengar la muerte del hijo de Capellio, lo jura en nombre de Giulietta. Complacido, Capellio decide celebrar el matrimonio de Giulietta y Tebaldo ese mismo día.

Llega el enviado de los Montesco, que es Romeo de incógnito, con una propuesta de paz entre los clanes cuya garantía sería el casamiento de Romeo y Giulietta. Capellio y todos los Capuletos rechazan escandalizados el ofrecimiento. Romeo intenta convencer al patriarca enemigo explicando que la muerte de su hijo fue en el fragor de la batalla, pero es inútil. Los Capuletos despiden al emisario declarando la guerra. Romeo responde aceptando el desafío, y haciéndolos responsables de la sangre que el conflicto costará a la patria.

---

<sup>166</sup> BELLINI, Vincenzo, *I Capuleti ed I Montecchi*, Canto e Pianoforte... op cit p 5 (traducción de la autora)

### Escena 2: Habitación de Giulietta

Giulietta está desesperada ante su inminente casamiento con Tebaldo. Llega Lorenzo con la noticia de que Romeo está allí, vendrá a verla entrando por una puerta secreta. Aparece Romeo decidido a fugarse con ella, pero no logra convencerla. Aunque lo ama profundamente Giulietta se resiste a deshonrar a su padre, declara que prefiere morir con el corazón roto. Se oye música festiva, Giulietta teme que sean descubiertos. Vencido por las plegarias de su amada Romeo se va por la puerta secreta

### Escena 3: Otra parte del palacio

Los Capuleto están celebrando el próximo matrimonio. Romeo está allí disfrazado de Güelfo esperando el apoyo de sus soldados para impedir la boda. Lorenzo lo reconoce e intenta en vano convencerlo de evitar la lucha.

Pasado el tumulto que sigue al ataque armado de los Montesco, aparece Giulietta preguntándose qué habrá sido de sus seres queridos, enemigos entre sí. Romeo la encuentra y de nuevo trata de persuadirla de la fuga. Capellio y Tebaldo los sorprenden, y reconocen a Romeo como emisario de los Montesco. Ante la acusación de traidor él mismo se declara rival de Tebaldo, dejando en evidencia a Giulietta. Se oye la llamada de los Montesco que revela la verdadera identidad de Romeo. Con la entrada de los guerreros, los amantes quedan separados, sólo les resta el anhelo de reencontrarse al menos en el más allá

## Acto II

### Escena 1: Otra parte del palacio

Giulietta espera noticias de la lucha. Lorenzo la tranquiliza diciéndole que Romeo está a salvo pero que pronto vendrá Capellio a llevarla al castillo de Tebaldo. La convence de intentar un plan extremo: ella toma una poción que hará parecer que está muerta, confiando en que tanto Lorenzo como Romeo estarán presentes cuando despierte. Capellio viene y le ordena que se vaya con Tebaldo al amanecer. Ella ruega a su padre que la perdone antes de partir, pero Capellio se mantiene ofuscado e inmisericorde. Entra además en sospechas respecto a Lorenzo, ordena que lo vigilen, no le permitan salir ni hablar con nadie.

### Escena 2: Cerca del palacio

Romeo espera impaciente a Lorenzo, que no llega. Tebaldo lo sorprende y se batan a espada. En medio de la lucha se oye un canto fúnebre, es el de Giulietta. Desolados por la muerte de la amada, cada uno de los rivales pide al otro que lo mate.

Escena 3: Las tumbas de los Capuleto

Romeo entra con sus compañeros, los despide una vez abierta la tumba de Giulietta. Verifica que está muerta, la llora, se despide de ella y toma un veneno. Giulietta despierta y encuentra a Romeo, todavía vivo e ignorante del plan de Lorenzo. Romeo muere en sus brazos y Giulietta, incapaz de vivir sin él, muere también, de dolor, cayendo sobre su cuerpo. Llegan Capuletos y Montescos y encuentran muertos a los amantes. Capellio pregunta quién los ha matado y todos responden “Tú, despiadado”

A partir de este argumento de Felice Romani, sumamente sintético y con un desarrollo del drama del todo romántico, sobre todo en lo que se refiere a la caracterización de los protagonistas, Bellini crea la partitura cuya estructura se analiza desde el punto de vista dramático – musical – vocal en la sección que sigue.

### II. 2. 3. La Partitura

La partitura de *I Capuleti...* puede ser leída como una construcción musical que pone la performance vocal al servicio del drama, con un gran cuidado de las líneas melódicas vocales acorde a la estética del *bel canto*<sup>167</sup>. Se ofrece aquí una referencia a los antecedentes de la composición, un panorama de la estructura general de la ópera relacionando números musicales con escenas (tal como aparecen en la partitura) y una descripción detallada de la estructura dramática – musical – vocal (en adelante Edmv) de cada número plasmada en gráficos de doble entrada. Previo a los gráficos se explicitan y explican las variables elegidas para su confección y se aclara la terminología utilizada

#### II. 2. 3. 1. Antecedentes de la composición

*I Capuleti...* implicó un trabajo de creación conjunta de libretista y compositor a partir de dos óperas preexistentes, libreto de *Giulietta e Romeo* y música de *Zaira*. Si

---

<sup>167</sup> El concepto de *bel canto* se aborda en el capítulo dedicado a la Protoperformance. Ver p 117

bien la reelaboración de libretos preexistentes era una práctica aceptada y muy corriente, aunque estos fueran conocidos y estuvieran publicados, en el caso de la música es un dato relevante que *Zaira* haya tenido muy pocas representaciones, no haya sido publicada luego de la *prima* y fuera totalmente desconocida más allá de un círculo muy pequeño de íntimos e intérpretes que participaron en el estreno en Parma un año antes.<sup>168</sup>

Por otra parte, es un dato conocido que Bellini solía componer sus óperas a partir de un banco de melodías que escribía como práctica diaria, por lo cual la utilización de material preexistente no era ajena a su modalidad habitual. En palabras del musicólogo Philip Gosset

Incluso Romani fue llamado a este juego [de trabajar sobre un libreto anterior] cuando Bellini procuró salvar alguna música de las ruinas de su fracasada *Zaira*. Pero una vez más, a Bellini le gustaba componer sin texto, melodías abstractas por la mañana (les llamaba sus “ejercicios diarios”) que después colocaba en sus óperas. Muchas de estas páginas están cuidadosamente tachadas<sup>169</sup>.

El resultado fue una ópera muy sintética, consistente en una serie de números musicales cerrados agrupados en dos actos. Esto respondía a los requerimientos formales de la época, como afirma Gosset “las óperas italianas de la primer mitad del siglo XIX consisten en una serie de formas musicales cerradas separadas por recitativo, aún cuando los compositores buscaron borrar esa separación”<sup>170</sup>

En cada número Bellini, famoso por la belleza de sus melodías, construye una estructura a la vez sólida y delicada, cuyos ejes principales son las líneas vocales de los solistas, enriquecida por el soporte orquestal. Esta estructura musical - vocal de los números, que casi siempre culmina en una sección final de muy alta energía, con partes concertantes y coro, está totalmente consustanciada con el desarrollo del drama.

---

<sup>168</sup> ROCATAGLIATTI, Alessandro y HENSON Karen. “Felice Romani, librettist by trade” ...op cit p 144 (traducción de la autora)

<sup>169</sup> GOSSET, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera...* op cit p 25 (traducción de la autora)

<sup>170</sup> *Ibidem* p 636 - 636

### II. 2. 3. 2. Estructura general

A fin de disponer de un panorama básico para el análisis de la performance vocal, se ofrece a continuación un esquema de la forma general de la obra realizado en base a las ediciones de partitura y score orquestal que fueron utilizadas en el caso de referencia<sup>171</sup>. La ópera comienza con la sinfonía (obertura), pieza instrumental cerrada, a la cual siguen primero y segundo acto organizados en números también cerrados que se corresponden con las distintas escenas.

#### PRIMER ACTO

Número Cerrado	Cantantes	Escenas, con las indicaciones que aparecen en la partitura
Nº 1 – Coro de Introducción	Coro de Capuletos (coro masculino)	Escena I – Galería en el Palacio de Capellio
Nº 2 – Escena y cavatina TEBALDO	Coro de Capuletos (coro masculino) Tebaldo (tenor) Capellio (bajo) Lorenzo (bajo)	Escena II
Nº 3 – Escena y cavatina ROMEO	Coro de Capuletos (coro masculino) Tebaldo (tenor) Capellio (bajo) Lorenzo (bajo) Romeo (mezzosoprano)	Escena III – sale Romeo
Nº 4 – Recitativo y Romanza GIULIETTA	Giulietta (soprano)	Escena IV – Gabinete en los apartamentos de Giulietta
Nº 5 – escena y duo GIULIETTA y ROMEO	Lorenzo (bajo) Giulietta (soprano)	Escena V
	Giulietta (soprano) Romeo (mezzosoprano)	Escena VI – Se abre un túnel secreto y entra Romeo. Lorenzo parte
Nº 6 - Coro	Coro de Capuletos (coro masculino)	Escena VII – Atrio interno del Palacio de Capellio. De frente una escalinata que conduce a galerías practicables. Grandes aberturas en las galerías que conducen a las salas del palacio, iluminadas por magnífica fiesta. Es de noche

<sup>171</sup> BELLINI, Vincenzo. *I Capuleti ed I Montecchi*. Canto e Pianoforte... op cit y BELLINI, Vincenzo. *I Capuleti ed I Montecchi*. Conductor's Score... op cit

N° 7 – FINALE PRIMO	Lorenzo (bajo) Romeo (mezzosoprano) Coro de Capuletos (coro masculino) <i>di dentro</i>	Escena VIII
	Giulietta (soprano)	Escena IX – Giulietta desciende de la galería
	Giulietta (soprano) Romeo (mezzosoprano)	Escena X
	Giulietta (soprano) Romeo (mezzosoprano) Tebaldo (tenor) Capellio (bajo) Lorenzo (bajo) Coro de Montescos (coro masculino) Coro de Capuletos (coro masculino)	Escena XI (última)

## SEGUNDO ACTO

Número Cerrado	Cantantes	Escenas
N° 1 – escena y aria GIULIETTA	Giulietta (soprano)	escena I – Apartamento en el palacio de Capellio. Sigue la noche- el lugar está iluminado por antiguos candelabros
	Giulietta (soprano) Lorenzo (bajo)	escena II
	Giulietta (soprano) Lorenzo (bajo) Capellio (bajo) Coro de Capuletos (coro masculino)	escena III
N° 2 – escena y duo ROMEO Y TEBALDO	Capellio (bajo)	escena IV
	Romeo (mezzosoprano)	escena V – Cerca del palacio de Capellio. Al fondo, tras un gran arco, se ve una galería que penetra al interior del palacio
	Romeo (mezzosoprano) Tebaldo (tenor)	escena VI
	Romeo (mezzosoprano) Tebaldo (tenor) Coro de Capuletos (coro mixto)	escena VII – aparece un cortejo fúnebre que desfila a lo largo de la galería
N° 3 – Coro, aria y duo final GIULIETTA y ROMEO	Coro de Montescos (coro masculino) Romeo (mezzosoprano)	escena VIII
	Romeo (mezzosoprano) Giulietta (soprano)	escena IX
	Romeo (mezzosoprano)	escena X
	Coro de Montescos (coro masculino) Lorenzo (bajo) Capellio (bajo)	escena XI (última)

### II. 2. 3. 3. Estructura dramático – musical – vocal de cada número: criterios y terminología

Para una descripción sistemática de la Edmv de los números<sup>172</sup> se ha elaborado un gráfico para cada uno, con datos relevantes al presente trabajo. En dichos gráficos ya aparecen indicados los cortes que se realizaron en la performance del caso <sup>173</sup>. A continuación se detallan los criterios y terminología empleados.

#### Título del número

Se transcribe en italiano el título que se le asigna al número en la partitura. Se detalla aquí el significado de cada especie formal mencionada en los títulos. Previo a ello, se ofrece una definición sintética de los conceptos de *recitativo* y *aria*, fundamentales para la descripción de las especies formales.

*Recitativo*: nombra distintas formas de declamación musical en las cuales la organización del ritmo y de las alturas está en función de representar algún conjunto de cualidades del lenguaje hablado, más que de constituirse en un discurso musical independiente de la secuencia de palabras (melodía). El recitativo se dice cantando.

*Aria*: “Aire” en italiano, es el par opuesto y complementario de recitativo, se refiere a secciones de música vocal en las cuales, aunque se canta un texto, hay un claro predominio de melodía. El aria se canta diciendo.<sup>174</sup>

Se enumeran a continuación las especies formales que aparecen como título de cada número, explicando brevemente el significado de cada término

*Coro d'introduzione*: Coro de introducción. Una sección para coro y orquesta, que alterna pasajes homofónicos y polifónicos.

---

<sup>172</sup> No se tendrá en cuenta la obertura (sinfonía) por carecer de partes vocales.

<sup>173</sup> Es habitual en la performance de ópera italiana omitir algunas escenas o secciones de una obra, estas omisiones se denominan “cortes”. El tema se trata en detalle en el Capítulo III p 138

<sup>174</sup> *Recitativo* y *aria* son conceptos muy complejos y en ocasiones de significado ambiguo, o muy apegado a un determinado contexto. Las definiciones ofrecidas aquí son una síntesis propia de la autora a partir de su práctica artística y docente. Para un tratamiento detallado del tema en el marco de la ópera del *primo ottocento* ver GOSSET, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera...* op cit.

*Scena e cavatina*: Escena y cavatina. La *escena* es un recitativo en el cual participan al menos dos personajes, a menudo también el coro. *Cavatina* es un término que puede tener distintos significados

[...] en algunas ediciones los términos *aria* y *cavatina* se emplean como sinónimos. Es diminutivo de *cavata* – pasaje melódico que terminaba y resumía un recitativo – y fue empleado con su misma significación [...] según Maffei, la denominación se basa en que la cavatina puede ser suprimida sin que se resienta la ilación del argumento. Según otros, se debe a que se cantaba al presentarse por primera vez el personaje en escena, por la cual la denominaban también ‘aria di sortita’<sup>175</sup>

En este caso se trata de arias cuyo texto contiene elementos que no pueden suprimirse sin afectar la ilación del argumento, por lo tanto se adoptará la acepción referida a la presentación inicial del personaje.

*Recitativo e romanza*: Recitativo y romanza. Una romanza consiste “desde el segundo cuarto del siglo XIX, en un canto sentimental que tiene por sujeto al amor. Musicalmente, lo que da su carácter [...] es la preponderancia del elemento *melodía* sobre cualquier otro”<sup>176</sup>

*Scena e duetto*: Escena y duo. El duo o duetto es “una pieza, sobre texto, en la que intervienen, en calidad de solistas, dos cantantes, unas veces por separado - como dialogando – y otras, a la vez, sea o no al unísono”

*Finale primo*: Primer final. Es un número extenso que cierra el primer acto combinando secciones de recitativo, aria y conjuntos. Habitualmente crece hacia el final en intensidad (dinámica, tempo, alturas) y por agregación de voces cantantes y densidad orquestal, culminando con mucho sonido.

#### 1er columna: Situación dramática

Se describe sintéticamente lo que está sucediendo en cada escena, entendida esta como un conjunto orgánico de música, texto y teatralidad corporal. Estas escenas, que en el gráfico se numeran con arábigos, no coinciden exactamente con las que aparecen en la partitura con números romanos<sup>177</sup> pues el propósito de estos gráficos

<sup>175</sup> ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona .Labor. 1990. p 251

<sup>176</sup> *Ibidem*

<sup>177</sup> Ver gráfico de ESTRUCTURA GENERAL p 93

es relacionar las acciones y sucesos del drama con el desarrollo musical/vocal que plantea el compositor. La sucesión numérica de escenas que aparece en la partitura apunta más bien a la organización visual y escenográfica de la ópera y responde a necesidades de la práctica escénica de la época.

### 2da columna: rol cantante

Aquí se informa el nombre de los personajes que participan de esa escena y su tipo vocal. Se especifica a continuación el significado asignado a cada uno de los tipos vocales, siguiendo la nomenclatura propuesta por Paul Barker en su libro *Composición Vocal*<sup>178</sup>. Cabe aclarar que el reparto de *I Capuleti...* no es controversial en este aspecto.

Soprano: voz aguda de mujer. Canta aproximadamente desde un la 5 (grave) hasta un do o re 7 (agudo)<sup>179</sup> *Giulietta* es cantada en general por sopranos de la subcategoría lírico coloratura<sup>180</sup>, de “amplia y extrema tesitura aguda con extraordinaria agilidad”, aunque también puede ser abordada por el tipo *soubrette* o ligero “de tono fino y delgado”

Mezzosoprano: voz media de mujer. Canta aproximadamente desde un sol 5 (grave) hasta el si 7 (agudo). “Una categoría no reconocida en los tiempos de Mozart, esta soprano favorece la parte media de la voz en lugar de la tesitura aguda, aunque algunas veces se extiende hacia un brillante registro agudo capaz de virtuosismo, como es el caso de las heroínas de Rossini” *Romeo* es un rol para mezzosoprano lírica, de “registro medio rico con una flexibilidad para la coloratura”

Tenor: voz aguda de varón. Canta aproximadamente desde el re 4 (grave) hasta el do 6 (agudo). Barker plantea que dentro de la categoría tenor, todavía más que en los otros tipos vocales, existen voces extremadamente diferentes, como el heroico y el

---

<sup>178</sup> BARKER, Paul. *Composición Vocal...* op cit p 207 - 210

<sup>179</sup> Estas extensiones se refieren a sonidos utilizables dentro de la ópera canónica europea.

<sup>180</sup> En la PV de ópera *primottocentesca* se denomina *coloratura* a secciones de frase cantada en la cual se emiten muchas notas cortas a gran velocidad. Además del entrenamiento adecuado, para cantar pasajes de coloratura el aparato fonador debe contar con determinadas características anatómicas.

ligero. Tebaldo es claramente un rol para tenor ligero o para tenor lírico, “una voz flexible y con habilidad para sostener largas líneas de *legato*<sup>181</sup>”

Bajo: voz grave de varón. Se emplea aquí la denominación bajo como traducción de *basso*, que es el término que aparece en la partitura. En el *primo ottocento*, muy a menudo no se especificaba la diferencia entre bajo y barítono (tampoco la de mezzosoprano y contralto). Los dos roles más graves de *I Capuleti...* carecen de arias o pasajes virtuosos, por lo cual pueden ser abordados indistintamente por bajos, bajo barítonos o barítonos. El bajo canta aproximadamente desde el re 3 (grave) hasta el mi 5 (agudo), el barítono desde el la 4 (grave) hasta el fa 5 (agudo)

### 3da columna: sección musical

Se utilizará como elemento identificador de cada sección la indicación de tempo y carácter que aparece en la partitura (*allegro*, *andante*, etc). Luego se especificará si la sección es instrumental (orquesta sola). Como son muy pocas las secciones puramente instrumentales, en caso de no indicarse “instrumental” se entiende que es vocal (voces cantantes acompañadas por la orquesta). Luego se indica si es solo o conjunto, y quienes cantan. Se añade información relevante, que describe sintéticamente aspectos musicales de la sección, utilizando los siguientes términos.

Recitativo acompañado: Aunque en rigor todos los recitativos de la ópera son *accompagnato*, es decir acompañados por la orquesta (en vez de *secco*, acompañado por acordes de un instrumento de teclado)<sup>182</sup>, en algunas secciones este acompañamiento es mínimo y en otras es mucho más elaborado. Se empleará *recitativo* para el primer caso y *recitativo acompañado* para el segundo.

Diálogo: Se utiliza este término en su significado corriente, pero referido a lo musical, para secciones de recitativo o melodía en las cuales el compositor plantea una estructura de frases que no se superponen (alguien habla, alguien escucha). En ocasiones, se especifica “diálogo por secciones grandes” o “con frases cortas”, el significado de “grande”, o “corto” debe deducirse de la duración de la sección, consignada en número de compases en la columna siguiente. También se emplea “diálogo” para conversaciones entre varios personajes, cuando se trata de un recitativo.

<sup>181</sup> Ligado, articulación en la cual una nota nace de la otra sin interrupción.

<sup>182</sup> GOSSET, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera...* op cit p 638

Concertante: sección de elaboración melódica en la que intervienen más de dos cantantes, casi siempre de textura polifónica.

Repetición: se indica en los casos en que una sección se repite con idéntica música y texto (a menudo existen pequeñas variaciones de texto, casi imperceptibles para el público pero importantes para la memorización de los cantantes, funcionan como señal, por ejemplo, de que esta sea la segunda vez que se canta esta sección). Las repeticiones de partes solistas en general se cantan ornamentadas.

Cuando una sección es un aria de un personaje, reconocida como tal y cantada habitualmente en concierto como pieza suelta, se aclara su denominación, por ejemplo “cantabile - solo Tebaldo, aria ‘É serbato a questo acciaro...’”. La duración consignada de este tipo de secciones incluye introducciones, interludios y codas instrumentales.

Cadencia: sección vocal virtuosa de creación libre por parte del cantante cuya función es cerrar una unidad de sentido musical grande, en general incluye una extensa escala o arpeggio y un agudo. Existen muy fuertes tradiciones en la ópera italiana respecto de dónde corresponde incluir cadencias, casi siempre estas tradiciones aparecen en las partituras y el público conocedor las espera.

*Cabaletta*: “Sección final, habitualmente más rápida, de un aria o conjunto de muchas partes. A lo largo de la primera mitad del S XIX las cabalettas estaban normalmente construidas con un tema, una breve transición, una repetición del tema, y cadencias. Rossini (y en menor medida Bellini y Donizetti) daba por sentado que la repetición sería ornamentada por el cantante”<sup>183</sup>

*di dentro*: desde dentro, significa que tal sección se ejecutará detrás de escena, en bambalinas, para producir el efecto dramático de que los personajes que cantan están llegando o están más lejos.

#### 4ta columna: duración (cantidad de compases, minutos y segundos)

Por supuesto que cualquier forma de medición cuantitativa del transcurrir musical/teatral es deficiente, sea que se midan minutos y segundos o cantidades de compases, pues esto no refleja necesariamente la percepción que una audiencia o

---

<sup>183</sup> *Ibidem* p 630

unos intérpretes puedan tener del flujo del tiempo<sup>184</sup>. De todos modos, y hecha esta salvedad, se considera necesario adoptar alguna modalidad de cuantificación que refleje al menos aproximadamente las proporciones entre secciones, para que se puedan dimensionar algunos de los temas a considerarse más adelante, como la dificultad vocal de un rol en relación al tiempo que el cantante debe estar en escena o la envergadura de algunos cortes realizados en la producción de referencia. Se ha optado por ofrecer tanto las cantidades de compases como la medición en minutos y segundos, con ambos datos se puede construir una valoración suficiente para los objetivos del trabajo.

#### 5ta columna: relación texto/música

Una de las variables más significativas para caracterizar una performance vocal en ópera es la relación texto/música, fuente de infinidad de sutilezas, que en este caso se esquematizará empleando tres categorías básicas propuestas por Paul Barker. Aunque para esta variable también se utilizan las palabras *recitativo*, *arioso* y *aria*, su sentido en esta columna será el que se especifica a continuación

[...] a menudo se sugiere que escuchar palabras y escuchar música son dos habilidades muy diferentes y no necesariamente complementarias. Ciertamente, existe evidencia científica de que estos procesos suceden en diferentes partes del cerebro. Los compositores han creado gran cantidad de variadas herramientas para facilitar y remediar esta congestión de concentración. El aria clásica, de Mozart a Stravinsky, generalmente explora tres contrastantes relaciones músico – lingüísticas, presentándolas en lo que parece ser un orden lógico:

1 – Recitativo: donde se interpreta un texto lineal, usualmente sin repetición, y la comprensión del texto domina los conceptos musicales. Generalmente encontramos mayor número de palabras y sílabas que diferentes notas musicales.

2- Arioso: donde el texto puede repetirse varias veces pero la música se desarrolla continuamente, creando diferentes estados de ánimo.

3 – Sección final: quizá un aria, donde sólo se incluyen algunas palabras, mismas [sic] que se alargan en una sola vocal que predomina sobre varias líneas o páginas (melisma), o incluso se evitan totalmente y se reemplazan por una exclamación como “Ah”.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Clemens Risi ilustra esta realidad con sentido del humor al citar el caso del crítico teatral Alfred Kerr, quien escribió en una crónica “la obra comenzó a las 8:00 pm. Cuando miré mi reloj dos horas más tarde, eran las 8:30 pm” RISI, Clemens. “Opera in Performance—In Search of New Analytical Approaches”... op cit p 289

<sup>185</sup> BARKER, Paul. *Composición Vocal*... op cit p 72

En esta columna se especificarán los casos de textura homofónica en que distintas voces cantan textos diferentes, cosa frecuente en la ópera italiana en secciones concertantes

6ta columna: tesitura vocal

Cualquiera sea la categoría vocal, el discurso musical puede emplear distintas regiones de la extensión o tesitura, básicamente la grave, la media y la aguda, con posibilidades de matiz (media grave, media aguda). Esto tiene implicancias acústicas (más agudo implica en general mayor intensidad dinámica, es decir más “volumen”) pero sobre todo expresivas en relación a la situación dramática. En ocasiones, se especificará “con agudos” o “con graves”, para señalar la presencia de notas culminantes que deben ser cantadas en particular

A continuación se ofrece el detalle de la Edmv de cada número plasmada en gráficos.

II. 2. 3. 4. Estructura dramático – musical – vocal de cada número: Gráficos

Gráfico 1: Edmv ACTO I – N° 1 – Coro d`introduzione

Situación Dramática	Rol Cantante	Sección Musical	Duración		Relación Texto/Música	Tesitura Vocal
			cantidad de compases	(minutos y segundos)		
Escena 1 – Amanece. El clan de los Capuletos (partido Güelfo) está reunido, convocado de urgencia por un asunto grave. Esperan la llegada de Capellio, que comunicará los motivos. Todos suponen que se trata de alguna nueva fechoría de sus enemigos los Montescos (partido Ghibellino). Los Capuletos declaran que prefieren la destrucción de Verona antes que la derrota.	Coro de Capuletos (coro masculino a dos y tres voces)	<i>Allegro moderato</i> Textura mayormente homofónica, alterna frases ligadas con frases de notas sueltas corte 60 compases <sup>186</sup> ( 2 minutos)	140	4:49	arioso, todas las voces con el mismo texto	media aguda

<sup>186</sup> Corte realizado en la producción de referencia, estarán señalados con sombreado gris en estos gráficos de la Edmv. Puede verse el detalle en el apartado III. 3. 4. p 139

Gráfico 2: Edmv ACTO I – N° 2 – Scena e cavatina TEBALDO

Situación Dramática	Rol Cantante	Sección Musical	Duración		Relación Texto/Música	Tesitura Vocal	
			cantidad de compases	(minutos y segundos)			
Escena 2 – Tebaldo comunica al clan de los Capuletos los avatares de la guerra con los Montescos, que ahora son aliados Ezzelino y avanzan conducidos por Romeo. Informa que aparentemente enviarán una propuesta de paz. Tal idea es rechazada de plano. Tebaldo promete a Capellio consagrar su espada a la venganza de su hijo muerto por Romeo si se le concede la mano de Giulietta, a quien ama. Todos están de acuerdo y se decide celebrar el matrimonio ese mismo día. Sólo Lorenzo se opone tímidamente.	Tebaldo (tenor) Coro de Capuletos (coro masculino a dos voces) <sup>187</sup> Capellio (bajo) Lorenzo (bajo)	introducción instrumental	6	10:18			
		recitativo acompañado (diálogo Tebaldo, coro y Capellio)	25		recitativo	Teb. media aguda, Capellio media	
		<i>allegro</i> (coro)	2		arioso	media aguda	
		recitativo acompañado (diálogo Lorenzo, Capellio y Tebaldo)	17		recitativo		
		<i>cantabile</i> (solo Tebaldo, aria “È serbato a questo acciario...”)	22		aria		
		<i>allegro</i> (diálogo Cap, Lor y Teb)	20		arioso		
		<i>allegro</i> concertante (todos)	11		arioso		
		<i>allegro</i> (solo Tebaldo)	28		aria		
		<i>allegro</i> concertante (todos)	13		arioso		
		repetición <i>allegro</i> (sólo Tebaldo)	20		aria		
		<i>più mosso</i> (todos) ( corte 11 compases – 15 segundos)	35		aria		aguda
		conclusión instrumental	12				

<sup>187</sup> Hay 6 compases de *divisi* de tenores, de 94 a 102

Gráfico 3: Edmv ACTO I – N° 3 – Scena e cavatina ROMEO

Situación Dramática	Rol Cantante	Sección Musical	Duración		Relación Texto/Música	Tesitura Vocal
			cantidad de compases	(minutos y segundos)		
Continúa escena 2 – Capellio envía a Lorenzo a comunicar a su hija que se casará con Tebaldo ese mismo día. Le asegura a Tebaldo que ella lo hará de buen grado, pues nunca se opone a los sentimientos de su padre. Se acerca el emisario del enemigo, nadie desea considerar una posible propuesta de paz.	Tebaldo (tenor) Coro de Capuletos (coro masculino a tres voces) Capellio (bajo) Lorenzo (bajo)	recitativo (diálogo)	21	1:19	recitativo	media
		<i>allegro</i> (instrumental, comienza con llamada de trompeta)	5			
		recitativo (solo Cappellio)	5		recitativo	
		<i>moderato</i> (coro)	4		arioso	
Escena 3 – El emisario de los Montescos (Romeo de incógnito) propone la paz, sellada por un matrimonio entre Romeo y Giulietta. Ante el rechazo de Capellio debido a la imperdonable muerte de su hijo, el emisario justifica a Romeo, argumentando que lo mató en una batalla. Los Capuletos no aceptan las excusas, mandan decir que el esposo de Giulietta será Tebaldo, y que lo único que desean es la guerra. El emisario responde que en ese caso	Romeo (mezzo) Tebaldo (tenor) Coro de Capuletos (coro masculino a tres voces) Capellio (bajo)	<i>allegro</i> (instrumental)	12	9: 06		
		recitativo (Romeo solo)	9		recitativo	media grave
		<i>moderato</i> (Romeo solo)	10		arioso	media
		recitativo (diálogo Romeo, Tebaldo, Capellio)	15		recitativo	Romeo media grave, los demás media
		<i>Allegro</i> (coro)	4		arioso	media

Romeo responderá con la espada, pero que ellos serán los responsables de la sangre que esto le costará a la patria.	Recitativo (Romeo solo)	1	arioso (la palabra <i>crudeli!</i> )	media aguda	
	<i>Larghetto cantabile</i> (Romeo solo. Aria “ <i>Se Romeo t’uccise un figlio</i> ”)	30		aria	media, con graves y agudos
	<i>Allegro moderato</i> (concertante todos)	24		arioso	media aguda
	<i>Allegro Marziale Sostenuto</i> (Cabaletta Romeo “ <i>La tremenda ultrice spada</i> ”)	24		aria	aguda
	<i>Più vivo</i> (concertante todos)	16			media aguda
	Repetición <i>Allegro Marziale Sostenuto</i> (Cabaletta Romeo “ <i>La tremenda ultrice spada</i> ”)	19			aguda con agudo máximo
	Repetición <i>Più vivo</i> (concertante todos)	7			media aguda
	<i>Più vivo stringendo sempre</i> (concertante todos)	29			aguda
	Conclusión instrumental	27			

Gráfico 4: Edmv ACTO I – N° 4 – Recitativo e Romanza GIULIETTA

Situación Dramática	Rol Cantante	Sección Musical	Duración		Relación Texto/Música	Tesitura Vocal
			cantidad de compases	(minutos y segundos)		
Escena 4 – Giulietta, a solas, lamenta su suerte. Prefiere morir antes que casarse con Tebaldo. Expresa su amor por Romeo, cuánto lo extraña, se pregunta dónde andará.	Giulietta (soprano)	<i>andante maestoso</i> (introducción instrumental)	22	10:10		
		recitativo acompañado	18		recitativo con frases ariasas	media, aguda en las frases ariasas
		<i>tempo primo</i> (sigue recitativo, pero el acompañamiento retoma el tema del <i>andante maestoso</i> )	11		recitativo	media
		recitativo acompañado	16		recitativo con frases ariasas	media, aguda en las frases ariasas
		<i>Andante sostenuto</i> (Aria de Giulietta “ <i>Oh quante volte</i> ”) (corte 2 compases de la coda instrumental - 12 segundos)	37		aria	media aguda

Gráfico 5: Edmv ACTO I – Nº 5 – Scena e duetto GIULIETTA E ROMEO

Situación Dramática	Rol Cantante	Sección Musical	Duración		Relación Texto/Música	Tesitura Vocal
			cant. comp	(min y seg)		
Escena 5 – Lorenzo avisa a Giulietta que Romeo está en Verona y vendrá a verla	Giulietta (soprano) Lorenzo (bajo)	<i>allegro moderato</i> (introducción instrumental)	2	1:15		media
		recitativo (diálogo Lorenzo y Giulietta)	22		recitativo	
Escena 6 – Llega Romeo. Ambos celebran el encuentro. Romeo propone huir, pero Giulietta se niega por lealtad a su padre. Se oye música festiva, Giulietta se angustia por el peligro que corre Romeo estando allí. Le suplica que se vaya. Él insiste con su plan. Discuten. Al final él cede a los ruegos de ella y se va.	Giulietta (soprano) Romeo (mezzo)	<i>allegro</i> (instrumental)	2	17:27		
		recitativo (diálogo)	23		recitativo	Giul. media aguda Romeo media grave
		<i>allegro moderato</i> (diálogo por secciones grandes)	78		aria	aguda
		<i>allegro moderato</i> (diálogo por secciones pequeñas)	10		aria	
		<i>Andante un poco sostenuto</i> <sup>188</sup> (diálogo por secciones grandes)	47		aria	media aguda con agudos
		recitativo (Romeo solo con frases ariosas)	3		arioso en rec y aria en frases ariosas	media aguda (tipo cadencia)
		Gran cadencia a dos voces	14		aria, textos diferentes	media aguda con agudos

<sup>188</sup> Esta sección comienza con un motivo melódico instrumental de introducción en compás 136, es decir 11 compases antes de lo indicado en la partitura canto y piano (la doble barra está en compás 147, cuando comienza la parte vocal)

		<i>allegro</i> introducción (música festiva instrumental <i>di dentro</i> )	7			
		recitativo (Romeo solo)	1		recitativo	
		<i>allegro</i> (diálogo por secciones cortas)	22		arioso	
		recitativo (Romeo solo)	1		aria	
		<i>più moderato</i> (Romeo solo)	22		aria	
		recitativo (Giulietta sola)	1		aria	
		Repetición <i>più moderato</i> (Giulietta sola)	13		aria	
			(juntos homofónico)	8		aria, textos diferentes
		Repetición <i>più moderato</i> (diálogo por secciones cortas acelerando) <sup>189</sup>		11	arioso	
		<i>più moderato</i>	diálogo por secciones cortas	16	aria, textos diferentes en secciones homofónicas	
			(juntos homofónico) (corte total 1 min 30 seg)	6		
		<i>assai più mosso</i>	polifónico	4		media con agudos
			homofónico	8		aguda
			polifónico	4		media aguda
			homofónico	18	aguda con agudos	
		conclusión instrumental		4		

<sup>189</sup> El sombreado gris indica que la sección fue cortada en la producción de referencia (ver nota N° 186 p 102)

Gráfico 6: Edmv ACTO I – N° 6 – CORO

Situación Dramática	Rol Cantante	Sección Musical		Duración		Relación Texto/Música	Tesitura Vocal
				cantidad de compases	(minutos y segundos)		
Escena 7 – Los Capuletos se disponen a celebrar la boda de Giulietta y Tebaldo, una feliz pausa en medio de la guerra con los Montescos.	Coro de Capuletos (coro masculino a dos y tres voces)	<i>allegro moderato</i>	Introducción instrumental	16	3: 12	arioso, todas las voces con el mismo texto	media aguda, aguda los últimos 8 compases
			CORO Textura homofónica, alterna frases ligadas con frases de notas sueltas	61			
			Conclusión instrumental	24			

Gráfico 7: Edmv ACTO I – N° 7 – FINALE PRIMO

Situación Dramática	Rol Cantante	Sección Musical		Duración		Relación Texto/Música	Tesitura Vocal		
				cant. de compases	(min y seg)				
Escena 8 – Los Capuletos están celebrando el próximo matrimonio. Romeo está allí disfrazado de Güelfo esperando el apoyo de sus soldados para impedir la boda. Lorenzo lo reconoce e intenta en vano convencerlo de evitar la lucha.	Romeo (mezzo) Lorenzo (bajo) Coro de Capuletos (coro masculino a dos y tres voces, <i>di</i> )	<i>allegro</i> (introducción instrumental)		9	3:15				
		recitativo (diálogo)		12			recitativo	media aguda	
		recitativo acompañado (Romeo solo)		5				grave	
		recitativo (diálogo)		7				media aguda	
		<i>allegro vivace assai</i>	introducción instr. banda <i>di dentro</i>			4			
			concertante todos (corte 11 compases – 12 segundos)			57		arioso	Lor. media aguda, Rom. aguda, coro media aguda

	<i>dentro</i> )		conclusión instrumental	28				
Escena 9 Pasado el tumulto que sigue al ataque armado de los Montesco, aparece Giulietta preguntándose qué habrá sido de sus seres queridos, enemigos entre sí. Romeo la encuentra y de nuevo intenta persuadirla de la fuga, con mayor pasión. Ella continúa negándose. Se escucha que se acercan los Capuletos	Giulietta (soprano) Romeo (mezzo) Coro de Capuletos (Coro masculino unísono, <i>di dentro</i> )	<i>più moderato assai</i>	introducción instrumental	13	4:16			
			Giulietta sola	28		aria	media con agudos	
			<i>lento con espressione</i> (Giul. sola)	8		aria	aguda	
			diálogo por secciones cortas Giulietta y Romeo	22		arioso	media aguda	
		<i>più animato assai</i> (Romeo solo)	23	aria		aguda con agudo máximo		
		<i>allegro</i> (concertante todos)	13	arioso		Romeo y Giulietta aguda, coro media aguda		
Escena 10 - Capellio y Tebaldo los sorprenden, y reconocen a Romeo como emisario de los Montesco. Ante la acusación de traidor él mismo se declara rival de Tebaldo, dejando en evidencia a Lorenzo Capellio (bajo) Capellio (bajo) Coro de Capuletos (Coro masculino a dos y tres voces) Coro de Montes	Giulietta (soprano) Romeo (mezzo) Tebaldo (tenor) Lorenzo (bajo) Capellio (bajo) Coro de Capuletos (Coro masculino a dos y tres voces) Coro de Montes	<i>andante mosso</i> (diálogo todos los solistas)		16	6:33	recitativo	media	
			<i>allegro moderato</i> (concertante todos los solistas)			21	arioso	media aguda
			<i>lento assai</i> (concertante todos los solistas)			10	arioso	todos media Romeo aguda
		<i>larghetto</i>	concertante <i>a capella</i> todos los solistas (con secciones homofónicas)	12		aria - textos diferentes Rom. y Giul. (a) Cap. y Teb. (b) Lor. (c)	media Tebaldo aguda	
			solo Tebaldo (con acompañamiento)	4		aria	media aguda	
			duo Romeo y Giulietta (con acompañamiento)	4		aria	media aguda	
			concertante todos los solistas (con acompañamiento)	2		aria textos diferentes Rom. y Giul. (a) Cap. y Teb. (b) Lor. (c)	todos media Tebaldo y Giulietta aguda	
			concertante <i>a capella</i> todos los solistas	4			todos media Teb. y Giul. aguda	

cos (Coro masculi no a dos y tres voces)		repetición duo Romeo y Giulietta (con acomp.)	4		aria	media aguda
		concertante todos los solistas (con acompañamiento)	26		aria textos diferentes Rom. y Giul. (a) Cap. y Teb. (b) Lor. (c)	Giul. aguda Rom. media aguda Teb. media Lor. y Cap. media grave
		<i>allegro</i> (coro de Montescos <i>a capella di dentro</i> )	5		arioso	media aguda
		<i>allegro</i> (concertante todos)	26		arioso	media aguda Romeo aguda, con agudo y con grave
		<i>allegro</i> (todo homofónico)	24		aria textos dif. Giul. y Lor. (a) los demás (b)	aguda
		<i>più vivo</i> (concertante todos) Romeo y Giulietta melodía al unísono, todos los demás arpegios de notas sueltas.			aria textos dif Rom. y Giul. (a) Lor. (b) los demás (c)	Rom. y Giul. aguda, con agudos Los demás media grave
		<i>più vivo</i> (concertante todos, Cap Lor y Coro juntos homofónico, Giul Rom y Teb dialogan)	12		Giul. Rom. y Teb. arioso, los demás aria. textos diferentes Cap. y Coro (a) Lor. (b)	Giul. Rom. y Teb. aguda, los demás media
		Repetición <i>più vivo</i> (concertante todos) Romeo y Giulietta melodía al unísono, todos los demás arpegios de notas sueltas.	30		aria textos diferentes Rom. y Giul. (a) Lor. (b) todos los demás (c)	Romeo y Giulietta aguda, con agudos Los demás media grave
		<i>più mosso</i> (concertante todos) (corte 49 compases) corte total 1 minuto 25 segundos	37		aria textos diferentes Rom. y Giul. (a) Lor. (b) los demás (c)	Romeo y Giulietta aguda, con agudos Los demás aguda
		conclusión instrumental	12			

Gráfico 8: Edmv ACTO II – N° 1 – Scena ed aria GIULIETTA

Situación Dramática	Rol Cantante	Sección Musical	Duración		Relación Texto/Música	Tesitura Vocal
			cantidad de compases	minutos y segundos		
Escena 1 – Giulietta a solas se pregunta cómo habrá resultado el enfrentamiento entre su familia y su amado	Giulietta (soprano)	<i>allegro moderato</i> – introducción instrumental	34	2:27		
		recitativo acompañado (solo)	17		recitativo	media
Escena 2 – Lorenzo le trae noticias de que Romeo logró escapar, y le propone el plan de simular su muerte. Ella duda pero al final acepta y bebe la droga.	Giulietta (soprano) Lorenzo (bajo)	recitativo acompañado (diálogo)	27	5:38	recitativo	Lor. media aguda Giulietta media
		<i>allegro</i> (diálogo)	4		recitativo	media aguda
		<i>lento</i> (Giulietta sola)	17		aria	media aguda
		<i>lento</i> (diálogo)	10		arioso	Lor. media Giul. ag.
		<i>lento</i> (Giulietta sola)	9		aria	media ag. final agudo
		<i>allegro</i> (diálogo)	16		Lor. recit. Giul. arioso	aguda
Escena 3 – llega Capellio con sus seguidores, la trata con dureza y le comunica que al alba deberá seguir a su esposo (Tebaldo). Giulietta suplica su perdón pero no logra conoverlo.	Capellio (bajo) Giulietta (soprano) Lorenzo (bajo) Coro de Capuletos (coro masculino a dos voces) <sup>190</sup>	<i>allegro</i> (Capellio solo)	19	6:26	arioso	media aguda
		<i>più moderato</i> (coro)	9		arioso	media
		<i>andante</i> (aria Giul. “ <i>Ah non poss’io partire</i> ”)	21		aria	aguda
		<i>allegro moderato</i> (concertante todos)	16		arioso	coro, Cap. y Lor. media Giul. aguda
		<i>andante</i> (repetición aria Giulietta)	20		aria	aguda
		<i>allegro</i> (concertante todos)	19		aria	todos aguda
		<i>allegro</i> conclusión instrumental	13			

<sup>190</sup> *divisi* de tenores durante cuatro compases, del 159 al 162

Gráfico 9: Edmv ACTO II – N° 2 – Scena e duetto ROMEO E TEBALDO

Situación Dramática	Rol Cantante	Sección Musical		Duración		Relación Texto/Música	Tesitura Vocal
				cantidad de compases	cantidad de compases		
Escena 4 - Capellio a solas reflexiona y ordena encerrar a Lorenzo	Capellio (bajo)	recitativo		17	1.00	recitativo	media
Escena 5 - Romeo a solas busca a Lorenzo en los alrededores del palacio de los Capuletos y lamenta su suerte	Romeo (mezzo)	<i>maestoso</i>	introducción instrumental	6	4:53	recitativo	media
			solo de clarinete	29			
			recitativo (con frases de clarinete intercaladas) Romeo	11			
		<i>andante</i>	9	arioso	medio aguda		
Escena 6 Tebaldo sorprende a Romeo. Se desafían y se baten con espadas	Romeo (mezzo) Tebaldo (tenor)	recitativo acompañado duo (diálogo)		19	4:13	recitativo	Romeo medio aguda Tebaldo media
		<i>allegro</i> duo (diálogo por secciones grandes)		83		aria	
		<i>allegro</i> duo homofónico (corte 10 compases – 14 egundos)		27		aria, igual texto	
escena 7 Al escuchar el coro fúnebre interrumpen la lucha. Se dan cuenta horrorizados de que la muerta es Giulietta	Cortejo fúnebre de Capuletos (coro mixto) Romeo (mezzo) Tebaldo (tenor)	<i>andante sostenuto assai</i> (coro) Superpuestos al coro de melodía continúa Romeo y Tebaldo dialogan con frases cortas (1 o 2 compases)		27	1:52	coro arioso mezzo y tenor recitativo	media
Escena 8 Romeo y Tebaldo	Romeo (mezzo)	<i>allegro moderato assai</i> duo (diálogo por secciones grandes)		16	3:53	arioso	Tebaldo media aguda, Romeo

desesperados, cada uno pide al otro que le dé muerte	Tebaldo (tenor)	<i>allegro agitato</i> duo (diálogo por secciones pequeñas)		8	aria	aguda	
		<i>più animato assai</i> duo	polifónico frases largas	23			aria, textos diferentes en secciones homofónicas
			homofónico	10			
			diálogo frases cortas	12			
			repetición polifónico frases largas	23			
			repetición homofónico	10			
			sección final homofónico (corte 28 compases) corte total 1 minuto 25 segundos	56			
			conclusión instrumental	16			

Gráfico 10: Edmv ACTO II – Nº 3 – Coro, aria e duetto finale GIULIETTA E ROMEO

Situación Dramática	Rol Cantante	Sección Musical		Duración		Relación Texto/Música	Tesitura Vocal
				cantidad de compases	(minutos y segundos)		
Escena 9 – Romeo y sus compañeros están en los sepulcros de los Capuletos. Abren la tumba de Giulietta	Coro de Montescos (coro masculino a 2 voces) Romeo (mezzo)	<i>andante mosso</i>	introducción instrumental (corte 14 compases)	34	9:52		coro : media Romeo: media y grave en recitativos, media y media aguda en frases arias
			coro	26		arioso	
			recitativo acompañado solo (Romeo) en diálogo con el coro	8		arioso	
		<i>andante animato</i>	frases ariasas y recitativo acompañado solo (Romeo) en diálogo con el coro	23		recitativo (Romeo) arioso (coro)	
		recitativo solo		12		recitativo	
		<i>andante sostenuto</i>	frases ariasas y recitativo acompañado solo (Romeo) en diálogo con el coro	18		arioso	
		<i>lento</i>	coro con intervención corta recitativo (Romeo, 2 compases)	8		arioso	
			conclusión instrumental	6			
escena 10 – Romeo llora a Giulietta, se convence de que está muerta y toma un veneno	Romeo (mezzo)	Recitativo acompañado (solo)		11	5:30	recitativo	media aguda
		<i>andante sostenuto</i> (solo) Aria “Deh tu bell’ anima”		35		aria	aguda
		Recitativo acompañado (solo)		10		recitativo	media grave
escena 11 – Giulietta despierta, ambos descubren la tragedia. Romeo muere en brazos de su amada, ella	Romeo (mezzo) Giulietta (soprano)	<i>andante mosso</i> – recitativo acompañado diálogo		39	5:57	recitativo	Romeo media grave (una nota aguda) Giulietta media
		<i>sostenuto assai</i> – <i>tempo doppio</i> (Romeo solo arioso)		3		arioso	grave

también muere inmediatamente, de dolor, cae junto a él.		recitativo acompañado diálogo	5		recitativo	Romeo media Giul..media ag.
		<i>presto</i> (Giulietta sola) nota aguda <i>con grido</i> , anacrusa al <i>allegro moderato</i>	1		aria	aguda
		<i>allegro moderato</i> (duo) diálogo de frases cortas	16		arioso	Romeo media gr. Giul. media ag.
		<i>più sostenuto</i> (duo) diálogo de frases cortas, cada vez más cortas	39		arioso	Romeo media gr. Giul. media excepto agudos parlato con grido del final
escena 12 – llegan los Montescos, Capellio y Lorenzo, encuentran a los amantes muertos. Todos reprochan a Capellio su impiedad	Coro de Montescos (coro masculino a dos voces) Capellio (bajo) Lorenzo (bajo)	<i>allegro assai</i> - concertante de coro y solistas	16	00:41	coro arioso Capellio y Lorenzo recitativo	coro media aguda Capellio y Lorenzo media
		conclusión instrumental	9			

### III. La Proto-performance: *Capuletos y Montescos* y sus creadores

Luego de haber considerado el texto de *I Capuleti ed I Montecchi* en el capítulo II, se tratará a continuación la proto-performance de *Capuletos y Montescos*, con lo cual se inicia la secuencia espacio – tiempo propuesta por Richard Schechner para el AP que estructura la Tesis en su nivel macro. Dice Schechner acerca de la proto-performance

La Proto-performance (o proto-p) es lo que precede o genera una performance. Una proto-p es un punto de partida o, más comúnmente, un conjunto de puntos de partida. Muy pocas performances comienzan a partir de una única fuente o impulso. Una proto-p puede ser un código legal, liturgia, escenario, escritura, drama, notación dancística, partitura musical, tradición oral, etcétera. Puede incluso ser una cierta manera en que un performer transforma su cuerpo en algo “no ordinario”, algo especial para actuar (performing) – lo que Eugenio Barba llama “pre – expresividad”. Muchas proto-performances existen por completo fuera del reino de lo escrito – como planos, dibujos, pinturas, diagramas, manifiestos o ideas. Una proto-p puede ser una fecha especial que se aproxima y requiere una performance – cumpleaños, fiesta de Navidad o rito iniciático – la lista de proto-performances relacionadas con fechas especiales es larga. Una proto-p puede ser también una performance previa, revivida, revisada o reconstruida o simplemente utilizada como modelo o punto de partida para una futura performance. Las performances de clásicos tanto como la realización (enactment) de rituales están siempre más o menos impulsadas por performances previas<sup>191</sup>.

Como puede apreciarse, la amplitud de esta definición de Schechner hace honor a su énfasis metodológico de que cada estudio de performance requiere un modelo de análisis acorde con sus características propias, que pueda aplicarse a su propia realidad sin violentarla y en consonancia con la intención investigativa del autor.

En el presente trabajo se tratará la fase de proto-p como un “conjunto de puntos de partida” que incluye tres ítems principales. El primero se refiere a los procesos de formación y preparación previa de los performers vocales del caso, el segundo a la Producción General, incluyendo los antecedentes inmediatos de esta versión de *I Capuleti ed I Montecchi* y algunos datos relevantes de su contexto de gestión cultural. En tercero y último lugar se trata el campo performático de la producción artística, a cargo del conjunto de performers que no realizan acciones durante la representación en sí pero determinan de antemano muchos aspectos de la misma. Se estudian como parte de este campo performático todas las decisiones de

---

<sup>191</sup> SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An introduction...* op cit p 225 y 226

interpretación fruto del proceso de *ensayo* que son relevantes al tema y los objetivos de la Tesis.

El diseño de este análisis de la proto-p tiene por objeto reflejar de qué manera el interés creativo de los performers de *Capuletos y Montescos* llegó a vincularse precisamente con este *texto*. Los datos de campo evidencian que es en la iniciativa de producir *Capuletos y Montescos* en Villa María en 2007 que se detecta el nexo entre los intereses y deseos de los performers (público incluido) y el *texto* considerado en el capítulo II.

Dado que este nexo tiene que ver con la PVOsae en cuanto conocimiento oral/corporal, es decir la parte no escrita del *texto*, y esto está en estrecha relación con la formación y preparación previa de los performers, se trata este tema en primer lugar. Luego se enfoca la producción general de la primera de las cinco performances que constituyen el caso y de allí se llega al campo performático de los productores artísticos, segundo grupo de agentes a estudiar.

### III. 1. La performance vocal operística sin amplificación eléctrica: *bel canto* y Técnica Vocal

El nexo principal entre aquella performance veneciana de 1830 y la del caso de referencia es, en el recorte conceptual establecido para la Tesis, una manera de cantar ópera que florecía entonces, conocida como *bel canto*. Este tipo de PV llegó hasta los performers actuales como un saber oral, corporal, performático, mediante una larga cadena de maestro – alumno (177 años para ser exactos), que curiosamente se mantuvo ininterrumpida a pesar del océano Atlántico y, sobre todo, a pesar de los tremendos cambios que la era de la reproductibilidad técnica trajo aparejados al arte vocal occidental.

Luego de exponer una consideración general del *bel canto* en cuanto performance, contextualizada en lo que se conoce de sus características originales y en la actualidad, se trazaré el recorrido que puso a los performers del caso en contacto con esta herencia cultural, poniendo especial atención en la relación del *bel canto* con la Técnica Vocal para la Música Popular.

### III. 1. 1. El *bel canto* italiano de la primera mitad del S XIX

*Bel canto*, literalmente canto bello, designa el estilo de canto que imperaba en la ópera del *primo ottocento*, es decir el conjunto de saberes orales, performáticos, puesto en acto para realizar vocalmente *I Capuleti ed I Montecchi* en el medio cultural de su estreno y primeras representaciones, todo lo que constituye en gran medida el aspecto vocal de esta obra y no puede fijarse por escrito en el libreto y la partitura.

Aunque los cantantes de ópera<sup>192</sup> actuales pueden asignarle un significado performático bastante preciso a este término en base a lo que han aprendido cuerpo a cuerpo con sus maestros, es relevante una breve consideración teórica del *bel canto* como concepto y como práctica en relación al camino formativo de los performers del caso.

*Bel canto* es una de las expresiones de significado más impreciso en el glosario de la música culta occidental. Se refiere en general a un estilo de canto que, según el contexto, puede ser el correspondiente a cualquiera de los cultivados entre los S XVII y XIX en distintas partes de Italia, incluyendo en ocasiones también a Mozart y los demás operistas del clasicismo vienés, y el temprano romanticismo (amplitud geográfica lógica si se tiene en cuenta la gran cantidad de compañías de cantantes italianos que circulaban entonces por toda Europa). Como sucede con muchos nombres de estilos o géneros, la expresión *bel canto* recién apareció cuando este conjunto estético/técnico comenzó a perder su hegemonía y a ser contrastado con otras formas de cantar. En palabras de Owen Jander

Los músicos empezaron a utilizar el término [*bel canto*] a mediados del S XIX cuando comenzó a valorarse un tono de canto más pesado, y a ponerse menos énfasis en una emisión liviana y florida. Entre las razones para este cambio en los estilos de canto estuvieron el incremento en el tamaño de la orquesta, teatros de ópera y salas de concierto de mayores dimensiones y el tema oscuramente dramático de muchos de los libretos de ópera del S XIX.

En una conversación que tuvo lugar en París en 1856, se cuenta que Rossini condensó su diatriba contra la declinación del estilo de canto tradicional italiano en las palabras “¡Ay de nosotros, hemos perdido nuestro *bel canto*!”. Según la misma fuente el concepto de Rossini de cantante de *bel canto* incluía tres requerimientos: una voz naturalmente bella de tono parejo en toda su extensión, un entrenamiento cuidadoso orientado a propiciar una emisión sin

<sup>192</sup> En este apartado toda vez que se habla de *cantar ópera* está implícito que es en vivo y sin amplificación eléctrica.

esfuerzo de música altamente florida, y una maestría de estilo que no podía ser enseñada, sino solamente asimilada escuchando a los mejores exponentes italianos.

El término *bel canto* se convirtió rápidamente en grito de batalla del vocabulario de los maestros de canto italianos y el concepto se fue desdibujando a causa de la mística y una plétora de interpretaciones individuales.<sup>193</sup>

Al cabo de este “desdibujamiento” del concepto y el tiempo transcurrido, con grandes transformaciones en la manera de construirse los sistemas de referencia para escuchar, cabe cuestionarse qué sentido tiene seguir utilizando el término, y más aún referirse a un nexo entre esta PV *primottocentesca* y el canto operístico argentino a principios del S XXI.

Naturalmente y como sucede con todas las herencias culturales intangibles, afirmar que el *bel canto* llegó hasta los performers actuales incluye la noción de que llegó algo que recibe el mismo nombre, y que puede asumirse razonablemente como *lo mismo*, siempre con algún alerta intelectual, ese prudente margen de duda usual en los estudios históricos, que libre a la mirada de un reduccionismo simplista.

Por ejemplo, es un dato conocido que no existía en la práctica operística del *primo ottocento* (y musical en general) una afinación universal *la* 440 hz como la actual, recién en la segunda mitad del siglo Verdi intentó llevar adelante en Italia la idea de imitar a los franceses, que establecieron por disposición gubernamental en 1859 un *la* universal de 435 hz<sup>194</sup>. Se ignora si las alturas escritas en la partitura de *I Capuleti...* o en tratados de Técnica Vocal como los de García y Vaccai<sup>195</sup> eran las mismas que se leen ahora, es probable que fueran algo más graves (el *la* barroco está consensuado actualmente en 415 hz). No obstante, la cultura consiste en gran medida en repetir lo mismo que acontece en el tiempo con la conciencia de que el propio devenir del tiempo niega cualquier posibilidad de sentido absoluto a “lo mismo”, paradoja cabalmente contemplada en el concepto de performance.<sup>196</sup>

---

<sup>193</sup> JANDER, Owen. “Bel Canto” en SADIE, Stanley (ed.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians* op cit... Tomo 2 p 420

<sup>194</sup> HARWOOD, Gregory W. “Verdi’s reform of the Italian Opera Orchestra” op cit p 120

<sup>195</sup> Nicola Vaccai publicó su método en 1832 y Manuel Garcia en 1847. Ambos tratados incluyen ejercicios vocales escritos en partitura. VACCAI, Nicola. *Metodo Pratico di Canto Italiano per Camara*. Leipzig. Steingräber. (ca.1880). GARCIA, Manuel. *The Art of Singing*. London. Leonard & co. 1925

<sup>196</sup> El tema se ha tratado en el Capítulo I, ver la cita de Richard Schechner en p 18 y la de Peggy Phelan en p 30

A continuación se examinan algunas evidencias prácticas e históricas del vínculo entre el *bel canto* italiano y el tipo de PVOsae que lleva el mismo nombre en el ámbito de la ópera europea y argentina contemporáneas.

### III. 1. 2. Fundamentos históricos y prácticos que sustentan la aplicación del término *bel canto* a un tipo de performance vocal operística actual

Existen numerosas evidencias prácticas e históricas de que el *bel canto* como se lo enseña/aprende en Argentina (especialmente en el área rioplatense) es coincidente con la práctica actual europea que lleva el mismo nombre. La principal es que actualmente hay una cantidad significativa de cantantes formados en Argentina que se desempeñan profesionalmente en Europa, desde grandes estrellas contratadas habitualmente en *La Scala* o *Covent Garden* hasta anónimos condiscípulos de la autora que son parte de un coro de ópera rentado en una pequeña ciudad de España<sup>197</sup>. Todos logran sus espacios laborales desplegando (por supuesto con infinidad de matices y calidades) un concepto de PV básicamente *belcantista* aprendido en Argentina, que el público y *establishment* europeo decodifican como idéntico al propio<sup>198</sup>.

Esta realidad se funda en la intensa vinculación que la ciudad de Buenos Aires (y su área de influencia) tuvo con los circuitos europeos de ópera durante el S XIX<sup>199</sup> y las primeras décadas del XX, vinculación que además de explicar la fluidez con que los cantantes argentinos se insertan en el mercado europeo constituye de por sí una evidencia histórica del cercanísimo parentesco de este *bel canto* con aquel. La magnitud de esta vinculación puede apreciarse en la inmediatez con que se

---

<sup>197</sup> Por ejemplo el barítono Ariel Seras, colega de la autora en el teatro San Martín de Córdoba, emigró a España en la década de 2000 para trabajar en un coro rentado en una pequeña localidad catalana.

<sup>198</sup> Estas afirmaciones se basan en el saber empírico de la autora como cantante de ópera formada en Argentina, son datos conocidos del medio profesional. Ver además BENZECRY, Claudio. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión...* op cit; ECHEVARRIA, Nestor. *Historia de los Cantantes Líricos*. Buenos Aires. Claridad. 2000. POLLINI, Margarita. *Palco, Cazuela y Paraíso*. Buenos Aires. Sudamericana. 2002 y SANGUINETTI, Horacio. *Ópera y Sociedad en Argentina*. Buenos Aires. Gaglianone. 2002.

<sup>199</sup> Entre noviembre de 1810 y abril de 1811 tuvo lugar la primera temporada de ópera italiana en la ciudad de Buenos Aires. Las visitas de compañías en gira que permanecían varios meses no se interrumpieron a lo largo del siglo, con creciente intercambio y desarrollo de artistas locales, muy estimulado por las oleadas de inmigrantes italianos que llegarían más tarde. GESUALDO, Vicente. *Breve Historia de la Música Argentina* Buenos Aires. Editorial Claridad. 1998.

presentaban en el Teatro Colón los estrenos realizados en el circuito europeo y la intensidad con que se producía y consumía ópera. En palabras de Claudio Benzecry

Por ejemplo, *La Traviata* se presentó por primera vez en Buenos Aires en 1856, sólo tres años después de su estreno mundial. Esa sincronización se fue puliendo con el tiempo, como lo demuestra la presentación de *Pagliacci* el 28 de febrero de 1891, sólo unos meses después de que la obra ganara un premio otorgado por Ricordi en Italia. *La Bohème* se presentó por primera vez en Turin apenas cuatro meses antes de su debut en la Argentina, y *Madame Butterfly* se estrenó en Buenos Aires menos de dos meses después de su revisión final en Brescia, el 28 de mayo de 1904. *Turandot* se estrenó en Buenos Aires el 25 de junio de 1926, exactamente dos meses después de su estreno mundial en La Scala. [...]

Mientras la ópera ponía a Buenos Aires en un plano de igualdad con otras metrópolis del mundo, borraba así la distancia que la separaba de Europa y reflejaba el intento de acelerar su modernización y desarrollo para alcanzar el progreso occidental, el género musical también se difundía por el resto de la Argentina, vinculando a las élites locales y modernizadoras con el interior del país. Después de la apertura del primer Colón, comenzaron a aparecer teatros de ópera de diversos tamaños, niveles artísticos y público en Buenos Aires y en otras ciudades grandes y pequeñas. Sólo en Buenos Aires había siete teatros y su actividad era tan competitiva y agitada que el 28 de mayo de 1910, fecha ahora conocida como “la noche de los tres *Rigolettos*”, los tres teatros de ópera más importantes pusieron en escena una versión de la obra de Verdi<sup>200</sup>.

Estos antecedentes históricos aclaran bastante por qué es un lugar común en el mundo local de los cantantes de ópera, un sector profesional especialmente implicado en el vaivén ideológico y afectivo aquí y allá propio de los nietos y bisnietos de inmigrantes, decir que en Argentina hay tantas posibilidades de encontrar un buen maestro de canto como en cualquier otro lugar, y tal vez más.

Por otra parte, muchos de los hombres y mujeres argentinos actuales son descendientes de cuarta o quinta generación de los europeos de 1830, por lo cual el cuerpo físico y el aparato vocal son muy similares, y los idiomas italiano y español, aunque han variado, no lo han hecho más que en un grado mínimo si se toma su recorrido histórico total.

Esto hace que el lugar de encuentro entre el cuerpo físico y la lengua materna del habla cotidiana, que es donde nace un primer vínculo con el canto personal doméstico que no es mediatizable por la tecnología, no haya variado tanto como

---

<sup>200</sup> BENZECRY, Claudio. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión...* op cit p 55

para no resonar con esta tradición de PV en caso de existir un deseo del sujeto y una posibilidad de aprendizaje cuerpo a cuerpo con un maestro formado.

Por estas razones, y con los recaudos ya expresados, se asume que la práctica argentina actual es equivalente a la europea actual, y ambas son suficientemente cercanas a lo que se conoce de la homónima *primottocentesca* como para justificar que se emplee aquí el término *bel canto* para denominarlas, término cuyas ventajas en cuanto a síntesis, espesor estético y conectividad histórico – geográfica enriquecen la reflexión.

### III. 1. 3. El *bel canto* a principios del S XXI

En el ámbito de la práctica operística actual *bel canto* se utiliza para designar un tipo de ópera y de PVO asociados a la obra de Rossini, Donizetti, Bellini y acaso el primer Verdi. En referencia al canto en sí, suele emplearse como opuesto del canto *verista* característico del Verdi maduro, Puccini, Mascagni y toda la producción de fines de S XIX y principios del XX, y definitivamente como máximo opuesto del canto wagneriano.

El término se aplica también a una diversidad de TV, que son enseñadas y aprendidas para lograr ese tipo de performance. Como la técnica y el repertorio están estrechamente relacionados<sup>201</sup>, existe un fuerte consenso entre los maestros en recomendar a los estudiantes abordar primero repertorio *belcantista* (y Mozart) y recién después de haber logrado una madurez técnica con y gracias a él, comenzar con el canto *verista* u otros estilos más riesgosos para la emisión.

Su importancia es tan grande, tan central, que incluso puede afirmarse que los principios generales del *bel canto* son la base de toda la TV para la ópera<sup>202</sup>. Se señalan aquí estos principios generales<sup>203</sup> desde el punto de vista del cantante:

---

<sup>201</sup> Se explicitó en el Capítulo I que en la práctica artística occidental “cantar es un verbo transitivo, se canta algo”. Ver apartado I. 2. 3. en p 39

<sup>202</sup> La soprano argentina Gabriela Berardone, que tomó clases en Nueva York con una discípula directa de Birgit Nilsson, relata que la enseñanza de esta gran maestra de la ópera wagneriana se enfocaba exactamente en estos mismos principios generales del *bel canto*, afirmando que el gran caudal y garra dramática requeridos para cantar Wagner debían aparecer por sí solos a medida que se trabajaba el texto y la escena, si el cantante contaba con un aparato vocal anatómicamente apto. Nilsson (paradigma de voz dramática en las décadas finales del S XX) sostenía que la única técnica era la belcantista. (Relato de Gabriela Berardone a la autora en 2002)

<sup>203</sup> Es preciso distinguir los principios generales del *bel canto* referidos específicamente al mecanismo vocal de los que se refieren a aspectos musicales del estilo como variaciones de *tempo* y dinámica o articulaciones.

Se canta *sul fiato* (sobre el respiro), es decir sosteniendo el canto con la musculatura respiratoria y no con la del cuello/garganta. La voz debe resonar adelante, en particular en la parte superior del rostro, *la voce in maschera* (la máscara del Carnaval veneciano). La sensación del sonido debe ser liviana, con absoluto *legato* [ligado en italiano], pues una nota nace de la otra, no se debe pesar la voz ni empujarla. Las distintas vocales, aunque discernibles, deben tener un color y textura parejos. Toda la extensión (desde el extremo grave al extremo agudo) también debe tener un color y textura parejos. El énfasis dramático, la carga expresiva del decir, siempre debe lograrse sin romper el sonido, es decir, sin que la voz pierda su cualidad general de color y textura.<sup>204</sup>

Por supuesto, lograr esta liviandad cantando a un volumen audible en un teatro de mil localidades (sin micrófono), o emitir un agudo extremo sin “empujar”, o decir cantando una exclamación terrible como “il giuro!” indicada *a tutta forza* y con acompañamiento de timbales sin “romper” el sonido, implica un enorme desarrollo psicomotriz que se logra solamente con años de trabajo bien conducido. Este desarrollo constituye el eje central de la Técnica Vocal que se tratará a continuación.

### III. 1. 4. Cantar y aprender a cantar en el sudeste cordobés a principios del S XXI

En una región de la Argentina sin práctica operística instalada, todos los performers vocales de *Capuletos* y *Montescos* que eran menores de 50 años en 2007 (la totalidad de los cantantes solistas y más de la mitad de los cantantes del coro) llegaron a la ópera por caminos que confluyen en el interés por la TV<sup>205</sup>. Fue en relación a su deseo de cantar mejor el repertorio coral o la MP o ambos que conocieron y se interesaron por la PVOsae. Por esta razón se abordará aquí el tema Técnica Vocal en general y luego su relación con la MP, a partir de conceptos desarrollados en el capítulo I (La cercanía entre el canto coral tradicional y una TV propia del canto no mediatizado se explica por sí misma)

Todo cantante atraviesa un proceso formativo de su cuerpo vocálico (de manera comparable al conjunto de aprendizajes y entrenamiento físico que un bailarín realiza

---

<sup>204</sup> Síntesis de las enseñanzas de las Mtras. de Canto y Repertorio Aída Fileni (La Plata), Denise Dupleix (de París - Francia), María Kallay (Buenos Aires) y Susana Cardonnet (Buenos Aires) con las cuales la autora se formó como cantante de ópera entre 1994 y 2005 (tomando clases en promedio cada 20 días durante once años ininterrumpidamente, en tramos de varios años con cada una de ellas)

<sup>205</sup> Ver columna ANTECEDENTES en los GRÁFICOS “Perfil humano de los integrantes del coro de *Capuletos...*” p 158 y “Perfil humano de los solistas de *Capuletos...*” p 160

sobre/en/con su cuerpo para la danza) en algún grado y con mayor o menor conciencia de ello, tendiente a desarrollar un conjunto de estrategias psicofísicas que le permita lograr un cierto resultado artístico con la previsibilidad que su medio social le requiera.

Se habla de Técnica Vocal cuando este conjunto de estrategias tiende a alcanzar un dominio del instrumento más bien extenso respecto del promedio de lo cantado en su comunidad y es desarrollado en forma consciente y sistematizada, de manera que el sujeto cantante puede aplicar o no ciertos recursos a voluntad.

En el medio del caso de referencia la TV se aprende en general con un maestro, y se puede definir como un conjunto de conocimientos intelectuales, destrezas propioceptivas y destrezas motrices que es orgánico y automatizable, orientado a lograr un rendimiento artístico y preservar la salud del aparato fonador.<sup>206</sup> Esquemáticamente, se compone de tres tipos de conocimientos articulados entre sí. Por un lado conceptos, ideas acerca del instrumento que se toman de lo descubierto por las ciencias biológicas y médicas, ya que el aparato fonador es un instrumento cuyas partes más importantes no se ven. Por otro lado, destrezas propioceptivas, resultado de un entrenamiento sensorial, que permite referir esos datos intelectuales a la realidad concreta que el cantante experimenta cuando canta. En tercer lugar, destrezas motrices, resultado de un entrenamiento físico que permite elaborar y automatizar secuencias de movimiento funcionales – es decir, no opuestas a los patrones saludables para el mecanismo - que producen los resultados artísticos deseados por el cantante.

Una Técnica Vocal eficiente permite al sujeto tener conciencia de las diferencias materiales, operativas y perceptivas que pueden existir entre la voz hablada y los distintos tipos de canto (cuerpo/s vocálico/s y vocalidades), pues para él el timbre, articulación, intensidad dinámica y textura de la voz son el resultado de aplicar de manera consciente un determinado patrón de movimientos corporales, que se ha configurado a partir de un entrenamiento. En palabras del estudioso Eugene Rabine

“el cantante vivencia y compara sus sensaciones fisioacústicas momentáneas con su concepto mental y su intención comunicativa. Esto sólo es posible si ha ejercitado y sensibilizado su percepción. El círculo regulatorio resultante entre el cerebro y el cuerpo constituye la base del control vocal. El maestro enseña siguiendo un concepto y el

---

<sup>206</sup> Esta definición general se desarrolla en REYES, Manuela, *La Técnica Vocal para la Música Popular...* op. cit. p 2

cantante canta de acuerdo a sus propios pensamientos, pues su conciencia, sus sentimientos y su cuerpo son una unidad”<sup>207</sup>

La TV asociada al *bel canto* es, en el ámbito de la música occidental, culta o popular, la que logra un mayor desarrollo cualitativo y cuantitativo de las funciones naturales de la voz, ya presentes en la voz hablada, y la más eficiente en relación a la salud del aparato fonador, tanto para el cantante de ópera – u otros géneros cultos no mediatizados – como para el cantante de MP.

### III. 1. 5. Aproximaciones a la relación entre el *bel canto* y la Música Popular

Además de ser ineludible para el sujeto que desea cantar ópera, el *bel canto* es la base fundamental de las TVs al alcance de los cantantes interesados en desarrollar su voz-instrumento dentro de la MP. Así lo afirma en su análisis de TVs el compositor y estudioso inglés Paul Barker, cuya obra *Composición Vocal*, ya citada muchas veces en esta Tesis, tiene el importante mérito de contemplar no sólo la música culta canónica sino también la de las vanguardias del S XX y XXI y la MP

[El análisis de TVs presentado] sugiere una interpretación de los principios del Bel Canto como básicos o incluso centrales para todas las técnicas vocales. A partir de esta disciplina, si se aplica correctamente, es posible acceder a todos los estilos, mientras que lo contrario no es necesariamente factible. [El análisis] no está diseñado como una indicación de la supremacía de ninguna técnica, sino meramente como una indicación de lo fundamental que resultan las ideas detrás del Bel Canto, a través del cual un máximo control y flexibilidad vocal son posibles<sup>208</sup>

Como aporte desde la práctica docente de la autora, se aclarara que la afirmación “es posible acceder a todos los estilos” debe matizarse teniendo en cuenta que se verifica únicamente si la técnica adquirida cumple el requisito excluyente de ser consciente, al que se añade como característica metodológica también excluyente la

---

<sup>207</sup> Palabras de Eugene Rabine citadas en: PARUSSEL, Renata, *Querido Maestro, Querido Alumno. La Educación Funcional del Cantante: El método Rabine*. Buenos Aires. Ediciones GCC. 1999. p 6  
Los trabajos de Rabine, basados en las investigaciones médico-biológicas más recientes referidas a la estructura anatómica, fisiológica y funcional del instrumento vocal, sustentan la posibilidad de que un mismo sujeto sea capaz de ejercer distintas maneras de cantar asociadas a la música culta o popular, acústica o mediatizada. Ver además RABINE, Eugene. *Educación Funcional de la voz Método Rabine: Selección de artículos escritos por el profesor Eugene Rabine*. Centro de Trabajo Vocal. 1ª ed. Buenos Aires. Dunken. 2011. BUSQUET, L. *Las cadenas musculares*. Tomo I. 8va edición. Barcelona. Editorial Paidotribo. 2006.

<sup>208</sup> BARKER, Paul. *Composición Vocal*... op cit p 110.

de diferenciar con claridad lo que es propio de la ejecución del instrumento vocal de lo relacionado con cuestiones estilísticas de cada género.

Es muy esclarecedor en relación a esto lo compartido por la cantante y compositora brasileña Marisa Monte (nacida en 1967) importantísimo exponente de la MP latinoamericana actual. En un reportaje de 2004, ya con una carrera consolidada y muchos discos en su haber, habla de su aprendizaje vocal que incluyó estudios formales de canto

- Fui pasando de una profesora a otra, empecé a estudiar teoría y cuando terminé el colegio, a los diecisiete años, viajé. Estuve fuera de Brasil un año, en Italia. Fui a estudiar canto, como una continuación de lo que estaba haciendo acá. Además, ya tenía unos trabajitos con unos amigos (bandas, coros, un showcito, un barcito) y tenía la duda de si quería estudiar afuera y seguir con el canto lírico. Por otro lado, cada una de mis hermanas había hecho un viaje de estudios y yo tenía un pequeño crédito. Entonces quise irme a estudiar canto a Italia para después decidir qué hacer de mi vida. El hecho de haber ido, de haber tenido una mirada de Brasil desde afuera, de haber visto la música brasileña en el mundo y todo eso dentro de mí, todo ese equipaje (Caetano, Gil, Paulinho da Viola, João Gilberto), todo lo que escuchaba en Italia mezclado con la nostalgia hizo que descubriera que esa voz, esa música eran muy fuertes, que eran mi mayor tesoro, porque eran la cultura de la que yo formaba parte. Sabía además que si me dedicaba al canto lírico iba a tener que vivir para siempre fuera de Brasil y hacer con suerte como Nelson Freire [destacado pianista brasileño de música clásica] que viene una vez por año a dar un concierto. Me sirvió para ver que no era eso lo que quería. A los diecinueve años volví [...]

- ¿Cómo pasaste de un instrumento tan popular como la batería al canto lírico?

- Básicamente porque el canto lírico es la única manera de estudio formal de canto que existe, es la única técnica. No hay muchos buenos profesores de canto popular. Los profesores de canto lírico tienen más formación realmente académica y el método lo es todo. Para mí fue buenísimo porque ya cantaba muy bien, ya era muy afinada, ya tenía una voz y lo que necesitaba eran esos ejercicios para la agilidad, la afinación, la extensión. Es una gimnasia, uno va y hace los ejercicios todos los días durante un período, yo iba después del colegio directo a la clase de canto ¡Sudaba como una loca! Uno canta y el diafragma da mucho calor, es una gimnasia para el pulmón, para los músculos abdominales. Para poder cantar hay que entrenar esos músculos. Fue muy bueno para conocer mi aparato, para aprender a entrar en calor, para saber cómo funciona la fisiología de la voz, qué es bueno y qué es malo para mí. Fue buenísimo porque aprendí a cuidarme y sobre todo porque el repertorio era hermoso. Entré en contacto con melodías

lindísimas, la ópera es una inspiración para componer aún hoy, fue un período muy importante para mi formación musical.<sup>209</sup>

Este relato ilustra en forma muy elocuente la manera en que muchos artistas vocales que desarrollan su actividad dentro de la MP, incluso con un fuerte compromiso estético y social con géneros cuya PV no se relaciona históricamente con el *bel canto*, se alimentan sin prejuicios de esta herencia cultural europea.

Por otra parte, existen géneros de la MP como el bolero cuya PV tradicional sí está históricamente emparentada con el *bel canto* italiano. Dice el musicólogo Juan Pablo González

El bolero había llegado a México desde Cuba mediante giras de compañías teatrales, circos y de trovadores cubanos a la Península de Yucatán a fines del siglo XIX, encontrando en Guty Cárdenas (1905-1932) y Agustín Lara (1900-1970) los primeros exponentes mexicanos de importancia. Sin embargo Cárdenas cultivaba la canción folclórica yucateca, y Lara había iniciado su carrera como pianista de burdel, de modo que fue la incursión de cantantes líricos en el bolero la que sirvió para prestigiar y difundir continentalmente el género, " haciendo derroche de elegancia y exigiendo de los intérpretes condiciones vocales sobresalientes", como señala Rico Salazar [...]

De este modo, los primeros intérpretes mexicanos de bolero de fama continental fueron tenores de ópera que encontraron en el nuevo género una forma de proyectar masivamente sus carreras, poniendo la expresión seria y romántica del canto lírico al servicio de un género popular que también tenía raíces en el aria italiana, la canción napolitana y la romanza francesa.

Entre los tenores mexicanos del bolero más destacados están Alfonso Ortiz Tirado (1893-1960), médico y cantante; José Mojica (1896-1974), quien se convertiría en fraile franciscano en Lima; Juan Arvizu (1900-1985), "el tenor de la voz de seda", y Pedro Vargas (1906-1989), "el tenor de las Américas". Todos ellos realizaron estudios de canto con el profesor José Pierson en el Conservatorio Nacional de México y participaron en importantes producciones de ópera. Como boleristas, fueron difundidos nacional y continentalmente por el disco, la radio y el cine, y realizaron extensas giras por América Latina, llegando todos hasta Santiago de Chile entre 1934 y 1938.<sup>210</sup>

La cátedra de canto de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM es también, en cuanto espacio de intercambio y experimentación performático vocal en el cual la autora desarrolla su trabajo docente, un ámbito donde en forma permanente se verifican los cruzamientos e

<sup>209</sup> WEINSCHLBAUM, Violeta. *Estación Brasil. conversaciones con músicos brasileños*. Buenos Aires. Grupo editorial Norma. 2006. p 205 - 207

<sup>210</sup> GOLZÁLEZ, Juan Pablo. El canto mediatizado... op cit p 9

influencias mutuas entre elementos de la herencia belcantista y caracteres de la tradición vocal popular, como así también los resultados artísticos de aplicaciones nuevas.

Fue en este ambiente, que promueve además el cultivo de la PV sin amplificación eléctrica como recurso pedagógico, que muchos de los performers de *Capuletos y Montescos*<sup>211</sup> decidieron embarcarse en la experiencia de cantar una ópera del *primo ottocento* a la manera original. Para estos sujetos la práctica del género ha llegado a constituir algo más que una forma de expresión artística o un ejercicio de aprendizaje musical/teatral/vocal: es un camino posible para la comprensión y apropiación de la complejidad y riqueza de su propia pertenencia cultural como latinoamericanos del S XXI.

### III. 2. La producción general

Previo al abordaje de la producción artística se tratan algunos aspectos de la producción general, tales como los antecedentes inmediatos del proyecto, un testimonio que expresa la centralidad de lo performático vocal en la primera iniciativa de producir la ópera (Villa María 2007) y algunos datos relevantes del contexto de gestión cultural que permiten situar el caso y de por sí explican algunas importantes decisiones de producción artística que se consideran luego.

#### III. 2. 1. Antecedente inmediato: *Capuletos y Montescos* Córdoba 2006

El tramo de la proto-p en que *I Capuleti ed I Montecchi* devino *Capuletos y Montescos*<sup>212</sup> está situado en una performance anterior que funciona como antecedente inmediato del caso de referencia. En efecto, esta producción de *I Capuleti ed I Montecchi* presentada en Villa María, Las Varillas, La Carlota y General Deheza en 2007 y 2009, puede considerarse en muchos aspectos una reposición de la que se realizó en la ciudad de Córdoba en 2006, con el título de *Capuletos y Montescos*<sup>213</sup>.

---

<sup>211</sup> Dieciocho alumnos de la Licenciatura en Composición Musical de la UNVM participaron como cantantes en *Capuletos y Montescos*. Ver GRÁFICO p 158

<sup>212</sup> Este detalle de la traducción del título expresa la transición entre el texto y la performance del texto, por lo cual se utiliza en la Tesis para diferenciar uno de otra.

<sup>213</sup> Ver Programa de mano de *Capuletos y Montescos* 2006 en Aula Magna (Córdoba ciudad) en ANEXO 5 p 275 – 276

Además del título y el motivo principal de diseño gráfico en programas y material publicitario, se repitió casi el mismo elenco (Romeo, Capellio, Tebaldo y Lorenzo en 2007) un 30 % de los cantantes del coro, la pianista (2007), el vestuario, la *regie* (2007), y muchas de las decisiones de interpretación que se tomaron entonces. Existen, no obstante, algunas importantes diferencias tanto en lo artístico como en aspectos clave de lo performático socio – cultural. Estas últimas son la causa de que las funciones de 2006 no hayan sido incluidas en el presente trabajo.

Desde el punto de vista artístico, hay diferencias musicales y de puesta en escena. En lo musical, las funciones de Córdoba no tuvieron reducción para pequeño conjunto instrumental sino que la ópera se interpretó con acompañamiento de piano solamente (hubo algunos pasajes puntuales con violín y clarinete). En cuanto a la puesta en escena, debido a las características de la sala, que no es un teatro y carece de telón, en Córdoba se plantearon desplazamientos en platea, utilización de balcones y escaleras y toda una serie de movimientos de tipo coreográfico que luego no se reprodujeron en los teatros del sudeste cordobés.

En lo que se refiere al contexto socio cultural, en la ciudad de Córdoba tanto el público como la mayoría de los participantes tenían conocimiento y experiencias previas con el género ópera, lo cual le da a su percepción de la PV significados diferentes a los del caso abordado en la Tesis.

### III. 2. 2. Contexto de gestión cultural

El recorte de lo que constituye el caso aquí estudiado comienza con la performance de *Capuletos y Montescos* realizada en el Teatro Verdi el 23 junio de 2007, que fue la primera función de ópera completa en Villa María en cuarenta años y la primera de la historia con participación local. Esta función se realizó en coproducción, entre un grupo de los propios artistas y la productora villamariense Cantando Bajito Producciones y se solventó exclusivamente con la boletería.

En el testimonio de Marianela Bordese, creadora de Cantando Bajito Producciones, aparece de manera significativa el fuerte vínculo entre el nacimiento del proyecto y la motivación que surge de su condición de cantante interesada en crecer artísticamente a partir de un mayor conocimiento de la PVOsae

-¿Qué aspectos de la PVOsae te resultaron más atractivos/interesantes?

- De la PVOsae me resulta atractivo todo porque uno al ser cantante y docente observa como utiliza las técnicas de canto cada cantante. La intensidad, la dinámica, las alturas, proyección de sonido, interpretación, etc.

- ¿Qué diferencias o similitudes encontraste entre esta experiencia con PVOsae y otras formas de canto que hubieras experimentado previamente?

- Empecé cantando de muy pequeña música popular y cuando comencé a estudiar canto me dieron arias de distintas óperas y allí es en donde empecé a profundizar más sobre la Opera. Luego toda mi vida fue un estudio paralelo del canto en la música popular y la Opera. La diferencia más grande con la cual me encontré es que en la Opera era todo muy académico, muy estructurado, muy formal y en la música popular todo muy etéreo, muy informal en cuanto al estudio.

- Como gestora cultural ¿por qué te interesó producir una ópera?

- Primero como un desafío personal, segundo hacía mucho tiempo que a Villa María no llegaba una ópera, tercero nunca en esta localidad se había producido una ópera, cuarto darle la posibilidad a la gente de ver una ópera en su ciudad ya que a veces es muy difícil asistir a los grandes teatros o muchos nunca vieron una ópera y que puedan llegar a enamorarse de ella. Y quinto darles la posibilidad a músicos de la localidad y de la región de participar de la misma.

- Este interés por la ópera ¿está relacionado con tu actividad como cantante?

- Si como cantante y como productora<sup>214</sup>.

Marianela Bordese cumplió en esa función de 2007 un doble rol, pues estuvo a cargo de la producción ejecutiva y a la vez integró el coro femenino en todos los ensayos con el objetivo de realizar una experiencia artística concreta dentro de la ópera. Se alcanzaron los objetivos de empezar a posicionar al género como parte de la oferta cultural de la comunidad y seguir desarrollando su cultivo a nivel regional.

*Capuletos y Montescos* se repuso el 30 de mayo de 2009 en el mismo teatro con apoyo de la Universidad Nacional de Villa María (en adelante UNVM), ya en el marco de un proyecto institucional tendiente a propiciar el cultivo del género en la región que incluyó un ciclo de Conciertos Didácticos en escuelas primarias y secundarias y otras actividades complementarias de formación y difusión. Esta etapa del proyecto contó también con el soporte técnico y artístico del Ensemble Lírico Orquestal (Asociación de Músicos) de la ciudad de Buenos Aires. Para las funciones de octubre en Las Varillas y diciembre en La Carlota y General Deheza se sumó además el ENINDER (Ente Intermunicipal para el Desarrollo Regional). A partir de entonces, y ya fuera del recorte del caso, se prosiguió con el desarrollo de un

<sup>214</sup> Entrevista estructurada realizada a Marianela Bordese octubre de 2010. Ver ANEXO 13. p 297

proyecto integral (Ciclos ÓPERA ENINDER 2010, 2011 y 2012, co – organizados por la UNVM)

Una variable que condicionó muy fuertemente la producción artística en la totalidad del caso fue la presupuestaria, ya que aunque para cuatro de las cinco funciones se contó con apoyo económico de las instituciones además del ingreso de boletería, el criterio de producción general aplicado en todo momento fue (y es) realizar la mayor cantidad posible de acciones artísticas con los recursos disponibles, más que utilizarlos para agregar elementos no esenciales.

Todo el proyecto descansa sobre un acuerdo colectivo de los artistas por el cual están dispuestos a percibir remuneraciones muy discretas en una primera etapa para contribuir a la instalación en la región de un género que pueda darles más trabajo en el futuro. Para contar con una referencia general, también representativa del amplísimo espectro socioeconómico que abarca la ópera como género, se ofrece el siguiente dato: Con los treinta y ocho mil dólares que aparentemente cobró la soprano chilena Inés Salazar por cantar un rol en una función regular en el Teatro Argentino de la Plata en la década de 2000 <sup>215</sup>, se hubieran cubierto la totalidad absoluta de los gastos de cuatro funciones de esta producción de *I Capuleti...*

Otra variable muy tenida en cuenta, y relacionada con la anterior, fue la referida a la difusión y la efectividad comunicativa a la hora de llegar con la propuesta artística a las comunidades receptoras.

Es un dato significativo que la producción general estuvo siempre en manos de personas que también cumplían funciones artísticas (como en el caso de Marianela Bordese), por lo cual hubo una articulación muy orgánica entre variables de producción general como las mencionadas y variables de producción artística. Las dos citas de *Romeo and Juliet* en *Capuletos y Montescos* son un buen ejemplo de resolución artística de variables de producción general.

La primera es el motivo gráfico de la producción, heredado de las funciones de Córdoba 2006, el dibujo de un balcón con la luna del lado de adentro<sup>216</sup>. Apela a una

---

<sup>215</sup> No ha sido posible obtener cifras oficiales de los costos de las producciones de ópera en ámbitos estatales argentinos. El dato ofrecido proviene de las entrevistas personales realizadas por el sociólogo Claudio Benzecry en el ambiente operístico de Buenos Aires. BENZECRY, Claudio. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión...* op cit p 230

<sup>216</sup> Pertenece al diseñador gráfico Eduardo Hennings (Córdoba), quien lo realizó especialmente para la gráfica de la producción de 2006 y luego autorizó su utilización para las demás funciones. Ver reproducción del afiche realizado para Córdoba 2006 (ANEXO 4. p 274), programa de mano de

imagen ya icónica de la historia de Romeo y Julieta, que proviene de una famosa escena de la tragedia de Shakespeare. La ópera de Bellini y Romani, sin embargo, no incluye una escena semejante. La producción artística no puso objeciones a la decisión de usar una imagen que no tenía relación con nada que fuera a verse sobre el escenario, pero cuyo poder de síntesis y evocación contribuía a la difusión.

El otro caso se refiere a la profesión y vestuario de *Lorenzo*, personaje que en *I Capuleti...* es médico<sup>217</sup>, y en Shakespeare es sacerdote. Como se contaba con la posibilidad de obtener prestada una vestimenta sacerdotal muy apropiada para la puesta<sup>218</sup>, y esto permitía el ahorro significativo de la confección de un traje para solista, se optó por poner en escena un Lorenzo shakespereano, pues eso no afectaba las características fundamentales del rol. Puede apreciarse el resultado visual en esta imagen<sup>219</sup> correspondiente a la escena de Lorenzo y Romeo a comienzo del Finale Primo<sup>220</sup>




---

Córdoba 2006 (ANEXO 5 p 275 – 276) y tapas de los programas de mano de las funciones 2007-2009 en el sudeste cordobés (ANEXOS 6, 7, 8, 9, y 10 p 277- 286)

<sup>217</sup> Además de un presumible anticlericalismo del libretista Romani, se conoce que una de las fuentes que utilizó para su libreto fue un ballet en el cual el personaje de Lorenzo había sido transformado en médico por juzgarse inapropiado poner en escena un sacerdote bailando. Ver COLLINS, Michael. "The Literary Background of Bellini's 'I Capuleti ed i Montecchi'"... op cit p 536

<sup>218</sup> El proyecto contó desde un primer momento con el apoyo de Fray Pablo Ordoñez, entonces a cargo de La Merced en Córdoba, quien muy generosamente prestó las vestimentas.

<sup>219</sup> Fotografía de la función de *Capuleti y Montescos* del 23 de junio de 2007. Manuela Reyes (Romeo), Cecilia Layseca (Giulietta), Agustín Novillo (Tebaldo), Mario Rossi (Capellio) Fernando Morello (Lorenzo). Dir. Mus. Cristina Gallo. Regie. Liliana Carreño. Teatro Verdi. Villa María. Fotografía: Peter Franke. Archivo ÓPERA DEL CENTRO

<sup>220</sup> *Allegro vivace assai*, quinta sección de la Edmv en el gráfico 7 p 109

### III. 3. La producción artística

Completando el tratamiento de la fase de Proto-p del caso de referencia, se aborda aquí en particular el campo performático correspondiente a los productores, es decir los performers que no realizan acciones durante la representación en sí pero determinan de antemano muchos aspectos de la misma. Como ya se dijo, se consideran aquí todas las decisiones de interpretación por naturaleza previas a la interpretación propiamente dicha que son relevantes al tema y los objetivos de la Tesis. Elementos de la regie, escenografía, iluminación y vestuario serán en ocasiones mencionados pero no exhaustivamente analizados, pues no afectan más que tangencialmente la PV.

Se abordará en primer lugar una decisión de producción artística que crea una diferencia en lo constitutivo del género en tiempos de la composición y primeras performances de *I Capuleti...*, tal es la proyección de sobretítulos. Luego se desarrollará lo referido a la versión elegida y los cortes realizados. Para terminar se expondrán cuestiones relacionadas con la interpretación que hacen variar cuantitativamente algunos aspectos de la performance, como la reducción de la orquesta, pero no alteran la dinámica del género en lo sustancial, y datos relacionados con la conformación del coro y elenco de solistas.

#### III. 3. 1. Sobretítulos

Ya desde Córdoba 2006 se decidió incluir la proyección de sobretítulos en *Capuletos* y *Montescos*, con el propósito de facilitar el acceso del público a una mejor comprensión de la obra y en línea con una tendencia general que comenzó a imponerse en los teatros de ópera desde la década de 1980.

El sobretitulado consiste en la proyección en una pantalla ubicada encima de la boca del escenario de una traducción del texto al idioma del público<sup>221</sup>, realizada como parte de la performance y respetando los tiempos musicales. Su inclusión en la práctica operística no carece de detractores porque constituye una alteración en la dinámica tradicional del género: como ya se dijo, el repertorio canónico europeo se

---

<sup>221</sup> En algunos teatros se proyectan sobretítulos incluso en óperas cuyo texto es en el mismo idioma del público. En la temporada 2009-2010, la regisseur Valeria Urigu asistió a una función de *Werther* de Massenet en París, en la Ópera de la Bastilla, con el texto francés en los sobretítulos. (relato de Valeria Urigu a la autora en agosto de 2010).

compone casi por completo de obras de los siglos XVIII y XIX, que fueron concebidas, obviamente, sin sobretítulos<sup>222</sup>. Dado que este es el caso de *I Capuleti...* se expondrá aquí una breve consideración del tema.

Los sobretítulos se insertan en la performance como un recurso puntual que afecta la comunicación de la obra. Reproducimos el análisis de la injerencia de este recurso en la dinámica comunicativa del género que propone Riita Virkkunen

Como forma de arte, la opera es multisemiótica y multimodal por naturaleza. La multimodalidad considera todos los textos (verbales, no verbales, visuales, auditivos) como realizados en diversos modos semióticos, y subraya el hecho de que en un ámbito sociocultural dado el “mismo” significado puede expresarse en diferentes modos semióticos. [...] la ópera, como cualquier forma de teatro, es comunicación que como mínimo presupone que una persona A (actor) representa a X (personaje) mientras S (espectador) mira. Para que la comunicación se logre, se requiere un lenguaje y un contexto socio – cultural compartido. Si S no comprende las palabras que A dice o los gestos que hace, al representar a X, el mensaje que A intenta enviar “no llega”. Este es un punto crucial en la función de los sobretítulos.<sup>223</sup>

Su entidad en la performance, su confección – qué tipo de traducción a partir de qué fuente debe hacerse – su relación con la puesta en escena y su ejecución – cuál es el ritmo o adecuación temporal, con qué criterio deben incluir las repeticiones de texto etc – son tema de debate en la práctica operística y en el campo académico de los *opera studies*.

Los sobretítulos cobran vida en la performance y son un texto situacional por naturaleza: se crean exclusivamente para una performance, y sin ella pierden el significado que pretenden tener. Es inapropiado leerlos sin la performance. Debido a ello, los procedimientos temporales de la interpretación escénica pueden verse como un elemento constructor de significados para los sobretítulos, ya que es crucial para su comprensión leerlos a un cierto tempo y ritmo.

---

<sup>222</sup> Es ilustrativo el comentario de Philip Gosset “Escuchar el texto bien declamado [de la ópera cómica *La Cenerentola* de G. Rossini] es una alegría si los cantantes son italianos nativos o simplemente están bien formados en las tradiciones italianas. La audiencia de Pesaro [Italia] no necesitó proyección de sobretítulos para reírse a carcajadas toda la noche, ni podría haberse alcanzado la inmediatez de su reacción con sobretítulos. En total, creo que los sobretítulos han tenido un rol positivo en la ópera pero no puede negarse que algo se ha perdido en su adopción actualmente universal en los Estados Unidos. La larga resistencia de [el director] James Levine tenía un grano de verdad (core of truth)” GOSSET, Philip. *Divas and Scholars. Performing Italian Opera...* op cit p 29 (traducción de la autora)

<sup>223</sup> VIRKKUNEN, Riita. "The Source Text of Opera Surtitles". En *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* vol. 49, N° 1. Montréal. Les Presses de l'Université de Montréal. 2004. p 91 (traducción de la autora)

Otra característica de los sobretítulos es su naturaleza incompleta y siempre cambiante: cada sobretítulo en vivo es diferente de cualquier otro ya que va siguiendo los procedimientos de la interpretación escénica, y si se realizan cambios, de escenografía o vestuario por ejemplo, esto debe ser tenido en cuenta en la traducción si es necesario.<sup>224</sup>

Tradicionalmente, el público de ópera acudía a la función habiendo leído una sinopsis del argumento, o con un libreto bilingüe cuando la obra era en lengua extranjera. Este material era provisto también en algún grado por el programa de mano. La experiencia estética esperada tenía más que ver con cómo se contaba la historia que con la historia en sí. Por supuesto, la cultura de masas ha influido enormemente en estos procesos de construcción de expectativas, modificando las dinámicas de preparación previa y también la participación en la performance por parte del público operómano.

Como resultado de las características de la situación de lectura, el sobretítulo tiene una función muy específica: la audiencia usa los sobretítulos para ayudarse en la comunicación mediante otros modos simbólicos utilizados en la performance para crear significados, en la práctica esto quiere decir que los sobretítulos sirven mayormente como medio para el contenido verbal pero también ayudan a comprender la música y la actuación [...] Dado que la música puede, entre otras funciones, trascender, magnificar, ornamentar, comentar o improvisar en base al libreto, la música crea una especie de subtexto, un comentario musical acerca de lo que sucede entre los intersticios del diálogo y lo que el texto verbal en sí no ha expresado (Lindenberger 1985: 125) [...] podemos concluir que para comprender el subtexto, primero debemos comprender el texto. Dado que en la ópera, donde el texto tiene una función tan significativa como los otros modos simbólicos, la comprensión de las líneas verbales es siempre un poco difícil, el sobretítulo puede considerarse una invención importante en la historia de la performance operística.<sup>225</sup>

En el caso de referencia, en el cual la ópera se presentó a un público sin experiencia previa con el género, los sobretítulos tuvieron una importancia definitiva en lo que se refiere a poder decodificar el espectáculo para disfrutar del mismo.

---

<sup>224</sup> *Ibidem* p 92

<sup>225</sup> VIRKKUNEN, Riitta. "The Source Text of Opera Surtitles" ... op cit p 93

El criterio aplicado para su confección<sup>226</sup> fue priorizar la integración fluida con el discurso dramático-musical planteado en la puesta por sobre la fidelidad al texto del libreto. También se optó siempre por la opción más concisa, sin duplicar las repeticiones de texto cuando estas tienen un sentido musical. Como ejemplo citamos las dos últimas frases de texto de la sección concertante que cierra el Finale Primo<sup>227</sup>, y dura cerca de dos minutos Guilietta y Romeo cantan una elaboración rítmica diferente de los siguientes versos ya cantados en una sección anterior “*Si ogni speme e a noi rapita, di mai piu vederci in vita / questo addio non fia l’estremo, ci vedremo al meno in cel*” El coro y el resto de los personajes también cantan una elaboración rítmica diferente de los siguientes versos ya cantados en una sección anterior “*Sul furor che si ridesta sulla stragge che s’appresta / come scossa de tremuoto tutta Italia alla stragge tremerà*” La opción implementada en el sobretitulado fue colocar *a tempo* estas dos placas, dejando la última de ellas permanecer hasta la caída del telón (ya se ha establecido desde el primer concertante la convención gráfica de que las frases con guiones en el segundo renglón corresponden a textos de otros personajes que se cantan superpuestos a los del primer renglón, y los puntos suspensivos indican continuidad)

- ¡Si nos han robado la última esperanza de vernos con vida ...
- ¡Bajo el furor que se desata y el estrago que se prepara ...
- ... este adiós no será el último, nos veremos en el cielo
- ... como sacudida por terremoto, toda Italia va a temblar!<sup>228</sup>

### III. 3. 2. La versión elegida

Como ya se dijo en el Capítulo II, en el caso de referencia se trabajó con la edición para Canto y Piano de Ricordi y el score orquestal de Kalmus<sup>229</sup>, y no con la nueva edición crítica (Chicago University Press 2007) por dos razones.

En primer lugar, estas fueron las fuentes utilizadas en Córdoba 2006, que todo el elenco, pianista y miembros del coro conocían y ya habían memorizado. La reducción para conjunto de siete instrumentos se realizó entre febrero y mayo de

<sup>226</sup> Los sobretítulos preparados para las funciones Córdoba 2006 en base a una traducción directa del libreto fueron corregidos y ajustados para 2007 y 2009, pensando en facilitar el acceso del público nuevo.

<sup>227</sup> *Più vivo*, 16va sección de la Edmv en el gráfico 7 p 109

<sup>228</sup> Sobretítulos de Capuletos y Montescos. Archivo ÓPERA DEL CENTRO.

<sup>229</sup> BELLINI, Vincenzo. *I Capuleti ed I Montecchi*, Canto e Pianoforte... op cit y BELLINI, Vincenzo. *I Capuleti ed I Montecchi*. Conductor’s Score... op cit

2007 para la función del 23 de junio en base a esa versión (la nueva edición crítica es de noviembre de 2007). Las funciones de 2009 fueron concebidas como reposiciones de la de 2007 y toda la energía de los equipos de trabajo estuvo dedicada a la gestión cultural: no hubiera sido posible materialmente realizar esas funciones y a la vez incorporar cambios en la versión por la adopción de una nueva partitura.

En segundo lugar, y no menos determinante, la nueva edición crítica estaba fuera de las posibilidades presupuestarias y logísticas del proyecto.<sup>230</sup>

### III. 3. 3. Acerca de los cortes

Omitir la interpretación de algunas secciones musicales o de algunas escenas (realizar “cortes”) es una práctica característica de la ópera italiana decimonónica desde el propio S XIX, como lo explica el estudioso Philip Gosset

[...]La existencia de múltiples versiones de óperas italianas compuestas durante la primera mitad del siglo XIX complica la integridad de esas óperas, su status como “obras”. Si Bellini eliminó pasajes enteros de *I Puritani* durante el período de ensayos en París [...] qué sentido tiene hablar de interpretar la ópera completa? [...] Si Verdi, volviendo a obras tempranas (*Macbeth*, *Stiffelio*, *Il Trovatore*, *Simon Boccanegra*) entre fines de la década de 1850 y principios de la de 1880, omitió secciones completas y reescribió otras, qué búsqueda de pureza textual llevaría a críticos, académicos y músicos a insistir en interpretaciones integrales?<sup>231</sup>

Philip Gosset, que como musicólogo y músico se caracteriza por participar tanto del ámbito académico como del artístico, argumenta a favor de los cortes con mucha solidez y conocimiento de causa, en relación a la credibilidad de las *fuentes* (él mismo tuvo gran participación en la edición crítica de las óperas completas de Rossini, en la cual trabajó 30 años) y a la relación entre *fuentes* y performance “Mientras que las ediciones críticas – preparadas con la cantidad máxima de conocimiento que es posible adquirir acerca de una ópera y su historia textual – tienden a proporcionar mayor confianza en la credibilidad de la partitura impresa, nadie debería necesitar que se le recuerde que una performance no es una edición.”

<sup>230</sup> El score en tres tomos editado por Chicago University Press tiene un valor de 415 dólares más gastos de envío. Por otra parte, el equipo de trabajo de *Capuletos* y *Montescos* tuvo conocimiento de su existencia recién en 2010, cuando la autora lo encontró en internet buscando material para esta Tesis.

<sup>231</sup> GOSSET, Philip, *Divas and Scholars...* op cit p 264

<sup>232</sup> Respecto a la relación entre la performance y las circunstancias concretas, históricas, de su realización, este autor aporta la siguiente conclusión.

Las discusiones acerca de los cortes en performances modernas se plantean habitualmente en términos estéticos o prácticos que deshistorizan el proceso, o más bien lo historizan no más allá del pasado inmediato. Es importante, en cambio, evaluar los cortes tanto en relación a las circunstancias sociales en que las óperas eran preparadas originalmente, como en relación a las condiciones en las cuales son interpretadas hoy. Lo que es deseable o permisible puede no ser lo mismo en San Francisco [EEUU] y Milán, en un teatro norteamericano con sobretítulos y en uno sin ellos, en un teatro que realiza una obra en el mismo idioma del público y en uno que no, en un galpón (barn) para cuatro mil espectadores y en un espacio íntimo de cuatrocientos asientos, en un festival en el cual se reúne una audiencia internacional y en una temporada teatral regular donde todo el mundo tiene que ir a trabajar a la mañana siguiente.<sup>233</sup>

En el caso de referencia se mantuvieron los cortes 2006, realizados en colaboración con la Mtra Susana Cardonnet<sup>234</sup>, cuya amplia formación y experiencia como maestra interna del Teatro Colón de Buenos Aires permite suponer un bagaje de conocimientos y criterios en línea con las tradiciones performáticas asociadas a la obra.

### III. 3. 4. Detalle de los cortes y repeticiones no escritas realizados en *Capuletos y Montescos*

El objetivo principal de los cortes realizados en *Capuletos y Montescos*, cuya extensión total no llega al diez por ciento de la música impresa<sup>235</sup>, fue crear una versión cuya tensión dramática e interés musical no decayera a pesar de carecer del colorido tímbrico de la orquesta: hay repeticiones de secciones musicales cuya parte vocal es idéntica a la anterior, o muy parecida, sólo varía la parte orquestal. Al

---

<sup>232</sup> *Ibidem* p 264

<sup>233</sup> *Ibidem* p 266

<sup>234</sup> Los cortes están señalados en la partitura de estudio de la autora, quien participó personalmente de la discusión acerca de los mismos con la Mtra. Cardonnet, la pianista Lucía Zapata y la soprano Rosana Schiavi. Es particularmente a través de la participación de la Mtra. Cardonnet en *Capuletos y Montescos* 2006 que esta producción, realizada luego en un ámbito geográfico sin antecedentes operísticos, se vincula con las tradiciones performáticas del *bel canto primottocentesco*. Ver síntesis CV Susana Cadonnet ANEXO 2 p 269

<sup>235</sup> En el Primer Acto, de un total de 1667 compases se cortaron 174, es decir 10,43%. En el Segundo Acto, de 970 compases, se cortaron 69, 7,11%. Sumando ambos, se cortó 9,21 %.

realizar versiones al piano o con orquesta reducida no tiene sentido mantenerlas, pues la falta de orquesta completa puede producir la sensación de que la ópera es demasiado larga. También, y por motivos de puesta en escena, se realizó una repetición no escrita: el coro fúnebre de Giulietta se cantó dos veces.

No se omitió ninguna escena completa, ni se cortaron recitativos, sino sólo algunas repeticiones de secciones de acuerdo con el siguiente detalle (las denominaciones de escenas y secciones musicales son las mismas de los gráficos del capítulo II <sup>236</sup>. Los cortes están señalados también allí, con su extensión expresada en cantidad de compases y en minutos y segundos)

#### Detalle de cortes del ACTO I

Nº1 Coro d'Introduzione – 139 compases (incluye una sección de 18 con barra de repetición) Corte total: 60 compases

1er corte: Se cortaron 42 compases, desde compás 33 (siempre inclusive) hasta compás 75.

2do corte: Se omitió repetir la sección con barra de repetición

Nº 2 Scena e cavatina TEBALDO – 217 compases. Corte total: 11 compases

Un solo corte: Se cortaron 11 compases, desde compás 184 hasta compás 195, es decir que se omitió una repetición de tutti *più mosso* al final del número.

Nº 3 *scena e cavatina* ROMEO – 256 compases.

Sin cortes

Nº4 *recitativo e romanza* GIULIETTA – 103 compases. Corte total: 2 compases

Un solo corte: se cortaron 2 compases de la conclusión instrumental de la *romanza*, 100 y 101, por motivos estilísticos.

Nº 5 *scena e duetto* GIULIETTA E ROMEO - 348 compases. Corte total: 31 compases

Un corte: se cortaron 31 compases, desde compás 270 hasta compás 301, es decir que se omitió una repetición de la sección *più moderato*

Nº 6 – Coro - 101 compases.

Sin cortes

Nº 7 – Finale Primo – 503 compases. Corte total: 70 compases

---

<sup>236</sup> Como ya se dijo, se omite una consideración de la obertura por carecer esta de partes vocales

1er corte: se cortaron 11 compases, desde compás 71 hasta compás 82, es decir que se omitió una repetición del motivo LORENZO: “Ah fuggi per pietà, ah fuggi, a fuggi, ah fuggi, ah va...” CORO: “ chi soccorso oh cel ne dà! All’armi! All’armi! All’armi!, con contracanto de ROMEO “Ah si cadrà...cadrà...cadrà...”

2do corte: Se cortaron 41 compases, desde compás 413 hasta compás 454, es decir que se omitió una repetición de la sección *più vivo*

3er corte: Se cortaron 18 compases, desde compás 469 hasta compás 486, es decir que se omitió una repetición de la sección *più mosso* de un total de 49 compases

### Detalle de cortes del ACTO II

Nº 1 – Scena ed aria – GIULIETTA – 249 compases.

Sin cortes

Nº 2 - Scena e duetto – ROMEO E TEBALDO – 404 compases. Corte total: 74 compases. Repetición agregada: 19 compases

Este número es el que más cortes tuvo, fue musicalmente reestructurado para acortar su duración sin afectar su sentido dramático. A la vez, la sección correspondiente al coro fúnebre de Giulietta se cantó dos veces, pues la puesta en escena requería más tiempo. La partitura plantea una escenografía con una galería que atraviesa de izquierda a derecha el fondo del escenario, al comienzo de la escena se indica “aparece un cortejo fúnebre que desfila a lo largo de la galería”. En la producción de referencia, el cortejo fúnebre aparece en el fondo de la sala, atraviesa la platea, sube al escenario, coloca el cuerpo de Giulietta en una plataforma con flores, velas etc y luego desaparece en bambalinas. Se requería más tiempo para realizar todas estas acciones.

1er corte – 10 compases, se cortó de compás 185 a 193, es decir que se omitió la repetición de una frase del final de la sección *molto più mosso* del duo.

1er repetición agregada – 19 compases, se repitió de 212 a 229, es decir que el coro fúnebre de Giulietta se cantó dos veces, la segunda sin las frases superpuestas de Romeo y Tebaldo.

2do corte – 45 compases, desde compás 276 a 321, es decir que se omitieron algunas repeticiones de la sección *più animato assai*

3er corte – 19 compases, desde compás 332 a 351, es decir que se omitieron algunas repeticiones de la parte final de la sección *più animato assai*

Nº 3 - Coro, aria e duetto finale – GIULIETTA E ROMEO – 317 compases. Corte total: 14 compases

Un solo corte: 14 compases, se cortó de compás 6 a 18, es decir que se omitió un motivo musical de la introducción instrumental.

### III. 3. 5. Reducción para pequeño conjunto instrumental

A partir de la experiencia de 2006 en Córdoba, para la función de Villa María 2007 se realizó un arreglo para conjunto de 7 instrumentos que luego fue pulido para las reposiciones de 2009. En dicho arreglo, el conjunto instrumental no incluye cuerdas y está integrado por piano, percusión, flauta, clarinete, trompeta, trombón y contrabajo.

Los motivos de esta reducción sin cuerdas fueron presupuestarios y logísticos: como en Villa María y región no había cuerdistas con formación suficiente para interpretar esta música, en caso de incluirlos debían contemplarse gastos de traslado además de los honorarios profesionales correspondientes. Por otra parte, en Villa María se contaba con vientistas en condiciones de abordar esta obra<sup>237</sup> por lo cual se optó por realizar un arreglo de este tipo. Los instrumentos estuvieron situados a la altura de platea, por no contarse con foso para la orquesta en las salas del caso. La performance contó con director musical, con batuta, ubicado de frente a cantantes e instrumentistas.

De acuerdo con los testimonios (intérpretes, técnicos, público) y la crónica periodística, el resultado logrado por este pequeño conjunto instrumental aunque no fue óptimo<sup>238</sup> fue suficientemente bueno para crear una versión digna, del agrado del público y satisfactoria para todos los participantes<sup>239</sup>. Además, permitió sentar las

---

<sup>237</sup> Todos los vientistas que participaron (excepto el trombonista) son docentes de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en música Popular de la UNVM. Para la siguiente producción (*La Cenerentola* en 2010) se contó con recursos económicos que permitieron convocar un cuarteto de cuerdas de Córdoba ciudad.

<sup>238</sup> El escritor y periodista especializado en ópera Carlos Alberto Alonso, que viajó desde Buenos Aires a Villa María para asistir a la función de mayo de 2009, se quejó amargamente de la carencia de orquesta, planteando que el canto había sido “maravilloso, a la altura de cualquier teatro de primera línea”. La autora está en condiciones de afirmar que sin el soporte de este conjunto instrumental y sin la excelente dirección musical de la Mtra. Gallo esos resultados vocales no habrían existido.

<sup>239</sup> Esto se trata en el apartado IV.1.2. dedicado al Público. Ver p 151

bases para la continuidad del proyecto incluyendo desde la primera experiencia la idea de que la ópera requiere orquesta.

### III. 3. 6. decisiones de producción artística relacionadas directamente con la performance vocal

El coro de Capuletos y Montescos estuvo integrado por aproximadamente 30 voces en total. Hubo 20 cantantes (10 tenores y 10 barítonos y bajos) en el coro masculino, y en el coro femenino aproximadamente 10 mezzos y sopranos.

Se decidió, ya para Córdoba 2006 y con el acuerdo de la Mtra Cardonnet, que el N° 7 Coro, originalmente para coro masculino, fuera cantado por coro mixto. La causa de esta decisión es que caso contrario el grupo de coro femenino habría tenido demasiado poca participación. Al igual que el coro masculino, este grupo estuvo integrado por estudiantes de canto que no percibían remuneración alguna por cantar, sino que participaban con el objeto de aprender a partir de la experiencia. Por lo tanto era necesario crear unas condiciones artísticas mínimamente interesantes para ellas.

Dado que el coro de Montescos aparece en escena solamente al final del Finale Primo y en la última escena de la ópera, acompañando a Romeo a las tumbas de los Capuletos, y todas las demás intervenciones son *di dentro*, se decidió que el Coro de Montescos estuviera integrado solamente por cuatro cantantes, cuyo *physic du rol* no fuera excesivamente contrastado con el de la mezzo que cantaba Romeo. De este modo pudo evitarse la confección de más cantidad de vestuario. Las secciones *di dentro* fueron cantadas por la totalidad del coro masculino.

Otro cambio interpretativo tiene que ver con la escena final de la ópera. La partitura indica que, una vez muertos Romeo y Giulietta, aparece el coro de Montescos y luego Capellio y Lorenzo. Se decidió, para lograr un mayor efecto escénico musical en el final, que aparezca también Tebaldo y todo el coro de Capuletos.

Los roles de Capellio y Lorenzo, señalados en la partitura para *basso* (bajo), fueron cantados por barítonos, práctica habitual en esta ópera ya que ambas partes son más bien centrales, sin aria y no muy extensas.

CAPÍTULO IV. La performance en su dimensión externa: cantantes y público en *Capuletos y Montescos*

En el presente capítulo y en el próximo se aborda el estudio de la performance pública en vivo en sí, entendida esta como acontecimiento humano colectivo en un espacio/tiempo definido y acotado, con un comienzo, un desarrollo y un final. Se trata aquí en particular al tercer grupo de agentes y su campo performático, es decir los intérpretes<sup>240</sup>, y en forma complementaria el cuarto grupo constituido por el público<sup>241</sup>. Como ya se dijo, se abarcan las cinco presentaciones de *Capuletos y Montescos* realizadas en Villa María (2007 y 2009), Las Varillas (2009), La Carlota (2009) y General Deheza (2009). A continuación se transcribe la definición de performance pública que ofrece Richard Schechner en su libro *Performance Studies. An introduction*.

Pero ¿qué es una performance pública? Especificar qué es una “performance pública” no es más fácil que definir lo que una performance “es” [...] Digo solamente que una performance es cualquier cosa que tenga lugar entre un comienzo señalado y un final señalado. Este señalamiento, o demarcación, varía de cultura en cultura, de época en época y de género en género, incluso, a veces, de caso en caso. En las artes performáticas realizadas dentro de los géneros más comunes en Occidente (performing arts in mainstream Western genres), bajar las luces de sala y subir las de escenario, levantar o abrir telones y otros procedimientos marcan el comienzo de una performance o porción de performance. Cerrar o dejar caer telones, apagar las luces del escenario, el aplauso de los espectadores y el saludo de los actores marca el final de las performances tradicionales. En los eventos deportivos norteamericanos, cantar el Himno Nacional precede el comienzo del juego. Para cada género, en cada cultura, hay usualmente marcas muy claras señalando el comienzo y el final de una performance pública. Pero aún estas convenciones aparentemente definidas pueden ser material para el juego, poniendo en duda qué constituye exactamente una performance [...] La definición de performance, en las artes y más allá, ha sido vastamente ampliada a causa de la insistencia de artistas experimentales que activamente exploraron nuevos espacios físicos, nuevas maneras de actuar (ways of performing) y nuevas maneras de

<sup>240</sup> Acorde al recorte del tercer grupo de agentes de la performance y su campo performático que se explica en el apartado I.1.3. p 26, constituido por los intérpretes, sólo se estudiarán los performers vocales (cantantes)

<sup>241</sup> Habiéndose planteado que la audiencia es un componente crucial para la configuración del estado *en vivo* se ofrece a modo de complemento una síntesis panorámica de información concerniente al público. Ver el texto de la investigadora y cantante anglocanadiense Kathryn Whitney citado en el Capítulo I, p 31.

recibir performances como audiencia espectadora y participante. Hoy tenemos un enorme rango de performances estéticas, rituales, seculares, civiles, deportivas y de otros tipos. Algunas son virtuosas, requiriendo personas bien entrenadas, otras son más ordinarias, ocurren en el marco de la vida cotidiana y pasan casi desapercibidas (excepto para los teóricos de la performance). Algunas performances son pulidas y terminadas, otras son intencionalmente “abiertas” o sin final.<sup>242</sup>

La performance de ópera corresponde claramente al tipo señalado por Schechner como propio de un género artístico tradicional en Occidente, un género virtuoso que requiere la participación de personas especialmente entrenadas, cuya presentación pública es un acontecimiento pulido, terminado, y con un comienzo y final delimitados claramente por las marcaciones convencionales recién descritas (luces, telón, aplausos y saludos) Se realiza en este capítulo una aproximación a la performance pública (en adelante PP) en su dimensión externa, tratando aspectos contextuales del acontecimiento artístico.

Se comienza con un panorama de los elementos espaciotemporales y humanos que constituyen el soporte de la PP, incluyendo una descripción preliminar del evento a grandes trazos (características físicas del lugar, horarios, cantidades de personas, actividades, etc) y una síntesis complementaria de datos relevantes referidos al público. Sigue una caracterización de los sujetos cantantes como son antes de entrar al teatro (al mundo ficticio de la performance), es decir del perfil humano de los intérpretes vocales, tanto coreutas como cantantes solistas. La caracterización de los cantantes se realiza en forma cuantitativa con datos generales (procedencia geográfica, edad, experiencia previa, etc) y también mediante relatos individuales vertidos en entrevistas.

Luego se aborda la descripción de la dinámica coro – solistas tal como aparece en el texto de *I Capuleti...*, se estudia su sentido dramático y musical contextualizándolo históricamente. También se aborda la dimensión social y pedagógica de esta dinámica coro – solistas como mecanismo de reproducción del género. Cabe señalar que en el presente Capítulo se enfoca principalmente la PV de

---

<sup>242</sup> SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An introduction...* op cit p 240 - 242 (traducción de la autora)

los coreutas, ofreciendo numerosos fragmentos de entrevistas que expresan su propia visión de la experiencia con el género<sup>243</sup>.

#### IV. 1. Aspectos espaciotemporales y humanos de una función de *Capuletos y Montescos*

En esta sección se describe el acontecimiento llamado “función” en relación al espacio físico y secuencia temporal en que sucede, detallando sus características sociales y operativas y su organización horaria para obtener una visión del acontecimiento en su conjunto. De manera complementaria se ofrece una síntesis de información referida al público. También se proporcionan datos generales de procedencia geográfica, edad, profesión y relación previa con el género ópera del grupo de cantantes.

##### IV. 1. 1. Dónde, Cuándo y Quién de una función de *Capuletos y Montescos*

Como evento artístico colectivo en espacio tiempo real, las PP de *Capuletos y Montescos* tienen una serie de características materiales en común, que se describen aquí esquemáticamente mediante un relato sistematizado dentro del método de la observación participante, al cual se suma el siguiente gráfico con datos generales

GRÁFICO Datos Generales de las Performances Públicas<sup>244</sup>

Ciudad	Población total <sup>245</sup>	Fecha	Hora	Teatro	Total sala	Total público	Ocupación de sala
Villa María	79.351	23 junio de 2007	21:30	Teatro Verdi	700	597	85,2%
Villa María	79.351	30 mayo de 2009	21:00	Teatro Verdi	700	429	61,28%
Las Varillas	17.573	18 octubre de 2009	20:30	Cine Teatro Colón	470	279	59,36%
La Carlota	12 537	7 diciembre de 2009	21:30	Teatro de la Cultura	350	350	100%
Gral. Deheza	10.156	12 diciembre de 2009	21:00	Sala de la Sociedad Italiana	350	264	75,42%

<sup>243</sup> En el capítulo V, dedicado a la dimensión interna de la PP, se aborda mayormente el punto de vista de los cantantes solistas.

<sup>244</sup> Datos provenientes de los programas de mano y de los registros económicos de la Compañía ÓPERA DEL CENTRO.

<sup>245</sup> Datos son del Censo 2010, se consideran suficientes para una referencia general <http://www.censo2010.indec.gov.ar/> consultado el 24 de mayo de 2014 16:10

Todas las PP suceden en teatros y por la noche, comenzando alrededor de las 21:00. Los teatros, con una capacidad de 450 espectadores en promedio, tienen idéntica estructura en la distribución general de sus espacios físicos, que se describe aquí de afuera hacia adentro: Un hall de entrada o sala de espera, aislado de la sala en sí por puertas intermedias, en el cual se encuentra la boletería, y a veces un buffet o bar. La sala propiamente dicha con filas de butacas fijas (o sillas en el caso de Gral Deheza) y un escenario con telón, y el área de camarines detrás del escenario y comunicada directamente con él, a la cual se accede desde platea por puertas laterales o desde el hall de entrada por pasillos externos a la platea.

Los alrededor de 50 participantes de *Capuletos y Montescos* van llegando en el siguiente orden y horarios aproximados (en el caso de una función que comienza a las 21:00)

1° Técnicos - Iluminador, encargados de escenografía, utilería y vestuario, responsable de la instalación de los sobretítulos – 4 personas: 16:00 hs (son los primeros en llegar y los últimos en irse)

2° Director escénico y asistentes - 3 personas: 17:30 hs

3° Coro masculino, Romeo y Giulietta - 22 personas: 18:30 hs

4° Director musical, instrumentistas, Capellio, Lorenzo y Tebaldo - 11 personas: 19:30 hs

5° Coro femenino, operador de sobretítulos, operador de luces - 12 personas: 20:00 hs

En una producción de bajo presupuesto como esta es frecuente que algunos roles técnicos y de asistentes de escena sean ejercidos por la misma persona. También puede suceder que toda la parte técnica se deje armada desde la mañana o desde la noche anterior, o que un grupo general de performers llegue junto cuando se trata de un viaje organizado especialmente para una función. En cualquier caso, dos horas antes de la función el teatro ya es un hervidero de performers de todo tipo, sobre todo en la zona de camarines, preparando elementos materiales y su propio cuerpo/voz para la función.

Muchas veces los cantantes y los instrumentistas repasan fragmentos de la obra, se ve a la directora musical con la partitura en la mano recorriendo camarines o hablando con un cantante mientras este está siendo maquillado, alguien lleva y trae aguja e hilo para retocar vestuarios. Además se come, se bebe, se sacan fotos y se conversa, se habla por teléfono con amigos y parientes que están llegando al teatro,

se mandan emisarios no caracterizados a hacer un trámite en la boletería. En la visión de la autora-performer, confirmada por todas las entrevistas, el detrás de escena de las funciones de *Capuletos y Montescos* tuvo siempre un tono muy festivo, posiblemente asociado a la euforia colectiva por el logro de gestión que implicaba poder estar haciendo justamente eso, con ese grupo, en ese tiempo y lugar, y también como contrapeso emocional generado por el mismo grupo a la densidad trágica de la obra a representarse.

Esta etapa previa a la función tiene en general dos momentos, el primero más individual, en el cual cada performer se ocupa de preparativos particulares, y el segundo, más grupal, en que el coro se junta para vocalizar, los instrumentistas hacen una afinación más profunda en conjunto, ya todos caracterizados van tomando los lugares que orgánicamente corresponden. A veces hay una instancia de encuentro general detrás de escena, en la que los directores comparten una palabra, una arenga o felicitación. La preparación termina cuando llega alguien del mundo exterior preguntando si está todo listo o avisando “en cinco minutos damos sala” (en general se ha dado sala alrededor de 15 minutos más tarde del horario pautado para el comienzo de la función). A partir de allí hay un tiempo de transición muy corto, en el cual junto con los procedimientos privados de cada performer (silencio o ejercicios de concentración o corporales de preparación inmediatos antes de cantar/actuar/tocar/dirigir) cambia el clima: cuando “se da sala”, es decir, cuando comienza a ingresar el público a la sala, hay que mantener silencio en el área de camarines. Es un silencio cargado de expectativa en relación al público que pueda estar entrando, su cantidad (sobre todo en producciones independientes) o calidad, en el sentido de si habrán venido o no personas esperadas que son significativas para el performer por alguna razón.

Llegado el momento de comenzar, se apaga la luz de sala. Entra primero el conjunto instrumental, luego la directora. Se oyen aplausos y comienza la obertura. A partir de allí detrás de escena se suceden secuencias de entrada, salida, cambio de vestuario, tomar o dejar elementos de utilería, descansar o escuchar y ver desde bambalinas, tomar agua o ir al baño; secuencias de conducta que sin haber sido puntualmente ensayadas son de repetición tan estable como las que están sucediendo en el escenario. Este doble discurrir de secuencias (en escena y detrás de escena) fluye sin interrupciones hasta el último sonido y acción del gran Finale Primo que cierra en Primer Acto.

En el intervalo se restaura en la zona de camarines, por corto tiempo, el clima festivo anterior. A veces se reciben visitas de colegas o allegados a la producción que vienen a saludar o felicitar. El tema excluyente de conversación suele ser algún logro o accidente o acontecimiento extraordinario sucedido durante el primer acto, y también comienza a hablarse de la cena, o el viaje de vuelta, o la próxima función, es decir la continuidad de la vida una vez terminada la performance.

El segundo acto es más corto pero más difícil (para algunos puede haber estado menos ensayado, otros pueden estar ya un poco cansados). En todo caso, desde la dirección siempre se exhorta a no perder concentración, y se comienza lo que queda de la ópera con una actitud colectiva de mayor atención. Hay dos elementos de puesta en escena muy determinados por el espacio físico, que en un teatro nuevo (es decir 3 de las 5 funciones) requieren especial cuidado. Estos son la escena del duelo a espada de Romeo y Tebaldo y el cortejo fúnebre de Giulietta. Este último, en el cual participa todo el coro, es especialmente delicado y peligroso pues cualquier pequeño error puede destruir el efecto trágico de la escena (e incluso de la ópera entera): se lleva en andas el cuerpo real de la soprano/Giulietta sobre una camilla, recorriendo la platea, y se lo deposita en una plataforma en el escenario (Resultó impecable en todas las funciones)

Al terminar la escena final del Segundo Acto, es decir al concluir la ópera, hay un momento especialmente celebratorio que es el de los aplausos y saludos. La ópera termina a telón cerrado; sobre los aplausos, que siempre fueron generosos en intensidad y duración, vuelve a abrirse el telón y está el coro formado. De acuerdo con la tradición, en primer lugar saluda el grupo coral más numeroso, es decir el Coro de Capuletos, luego el Coro de Montescos. Ambos grupos permanecen formados en el escenario mientras los solistas van saliendo a saludar y recibir su aplauso por orden creciente de protagonismo de sus personajes: Lorenzo, Capellio, Tebaldo, Giulietta y Romeo. Cada uno entra, avanza hasta proscenio, saluda con un gesto, una inclinación o reverencia y se coloca integrándose al grupo que está detrás. Se va a buscar a la directora escénica y a la directora musical. Esta última saluda y además señala al conjunto instrumental que ha quedado debajo del escenario (ver foto). Todos - público y artistas arriba del escenario - aplauden a los instrumentistas, que saludan a su vez. Se llama y aplaude a los técnicos, que saludan y se integran al grupo. Todo el grupo avanza hacia proscenio y saluda junto con una inclinación del torso, al menos tres veces. En ese momento en algunas ocasiones los

anfitriones o representantes de instituciones patrocinadoras entregan flores a las solistas y directoras de sexo femenino.



En esta fotografía se aprecia como la directora musical Mtra. Cristina Gallo saluda y a la vez señala al conjunto orquestal, que también recibe el aplauso del público y de toda la compañía<sup>246</sup>.

Recién entonces se retira la mayor parte del público y los artistas vuelven a la zona de camarines. Allí se reciben felicitaciones y saludos en forma individual, y todos comienzan a cambiarse y partir. Los saludos han comenzado 2 horas y 20 minutos después del comienzo de la función (21:15 en el caso de un comienzo pactado a las 21:00) es decir a las 23: 35, y duran aproximadamente 5 minutos, es decir que el escenario se va abandonando desde las 23:40, aproximadamente en el siguiente orden y horarios

- 1º Instrumentistas (no tienen vestuario, sólo guardan sus instrumentos) - 7 personas: 23:45
- 2º Coro primer grupo – 15 personas: 00:00
- 3º Coro segundo grupo y solistas primer grupo – 18 personas: 00:15

---

<sup>246</sup> Fotografía de la función de *Capuletos y Montescos* del 23 de junio de 2007. Manuela Reyes (Romeo), Cecilia Layseca (Giulietta), Agustín Novillo (Tebaldo), Mario Rossi (Capellio) Fernando Morello (Lorenzo). Dir. Mus. Cristina Gallo. Regie. Liliana Carreño. Teatro Verdi. Villa María. Fotografía: Peter Franke. Archivo ÓPERA DEL CENTRO

4° Asistentes de escena, solistas segundo grupo y directoras (han estado recibiendo saludos y comentarios de visitantes a los camarines) – 7 personas: 00:30

5° Técnicos (una vez desarmados y guardados todos los elementos de escenografía, sobretítulos, vestuario, utilería y luces) – 4 personas: 1:30 aproximadamente

Todo el equipo de trabajo se reúne para cenar y celebrar, en general compartiendo con público y representantes de instituciones. A continuación se ofrece una consideración sintética del público como cuarto grupo de agentes y su campo performático, y algunos datos referidos a las funciones estudiadas en su aspecto socio-histórico

#### IV. 1. 2. Breve consideración del público y su campo performático

Sin smokings ni vestidos de noche. Sin galeras ni ostentosas joyas. Sin valets en la puerta ni fantasmas. La noche en que volvió la ópera a Villa María no contó con el tradicional marco de las elites burguesas, fue la clase media la que ocupó el 85% de las butacas del teatro Giuseppe Verdi junto a los artistas y actores culturales de la ciudad.

Marcelo J Silvera, crónica de la función de *Capuletos y Montescos* del 23 de junio de 2007<sup>247</sup>

De los testimonios recogidos en entrevistas, documentos periodísticos y relatos de los artistas participantes, incluido el registro de la propia autora, se desprende que las cuatro comunidades del caso fueron receptivas a *Capuletos y Montescos* como propuesta artística, reaccionando positivamente. Esto es evidente también a la luz de la respuesta institucional que, traducida en apoyo económico<sup>248</sup>, fue causa determinante de la trayectoria de *Capuletos...* en cuanto producción en esos dos años: se partió de una función realizada sin apoyo económico de instituciones (Villa María junio de 2007) cuyo impacto en la comunidad motivó una reposición con apoyo económico de la Universidad Nacional de Villa María dos años después (Villa

<sup>247</sup> SILVERA, Marcelo. “Una historia de amor que perduró a la tecnología y la globalización”. En *El Puntal de Villa María*. 25 de junio de 2007. p 5

<sup>248</sup> Datos económicos de *Capuletos y Montescos*. Archivo de los colectivos artísticos ÓPERA DEL CENTRO y ÓPERA LIBRE

María mayo de 2009). La función de 2009 le significó a la producción de *Capuletos...* no sólo mantener el apoyo de la UNVM sino sumar el del Ente Intermunicipal para el Desarrollo Regional ENINDER que abrió la posibilidad de realizar tres funciones más ese mismo año (Las Varillas octubre de 2009, La Carlota y General Deheza diciembre de 2009). Esta tendencia expansiva que expresa la buena recepción de la propuesta artística en la comunidad regional continuó durante 2010, ya fuera de los límites temporales del caso.<sup>249</sup> La respuesta positiva se aprecia también en los registros periodísticos y en el testimonio directo de personas que asistieron a las PP como público. Ofrecemos el siguiente fragmento de reseña en un medio gráfico a modo de ejemplo.

El 23 de junio [de 2007] a las 21.30 el Teatro Giuseppe Verdi se llenó casi totalmente de espectadores deseosos de enriquecerse con canto lírico y música orquestal y ¡no quedamos defraudados! Por primera vez luego de 40 años vimos y escuchamos una magnífica ópera “Capuletos y Montescos” de Vincenzo Bellini.

Con una puesta en escena y un vestuario austeros e impactantes, organizadores y artistas locales y regionales nos dieron todo lo que esperábamos en calidad y perfección de su arte<sup>250</sup>.

Se reproducen a continuación fragmentos de dos entrevistas realizadas a personas del público. Dice H.F., varón, nacido en 1937 y residente en la región del caso

- ¿Asistió a una función de Capuletos y Montescos en 2007 o 2009?
- Una vez, en 2009 [Las Varillas]
- ¿Alguna vez había visto una función completa de ópera en vivo antes de Capuletos y Montescos?
- No
- ¿Disfrutó de la experiencia de asistir a la función?
- Mucho
- ¿Se oían bien las voces, con suficiente potencia?
- Sí
- ¿Se llegaba a entender la sonoridad del texto? (es decir, si se podían discriminar palabras, sílabas, diferentes vocales y consonantes)
- Casi siempre
- ¿Los sobretítulos, le ayudaron a comprender lo que sucedía en el escenario?
- Sí
- ¿Recuerda alguna escena que le haya impresionado especialmente?
- Ninguna en particular
- ¿Recuerda algún aspecto del canto que le haya impresionado especialmente?

<sup>249</sup> Pueden verse más datos referentes a la continuidad del proyecto en el Capítulo VI Secuelas p 231

<sup>250</sup> LOPEZ, Alejandro. “Capuletos y Montescos en Villa María”. En *Revista Cultural Compartiendo* N°3 Volumen 8. Villa María. Agosto 2007. p 8

- Ninguno en particular. Me impresionó gratamente la totalidad del mismo
- ¿El hecho de que Romeo fuera interpretado por una mujer mezzosoprano, le afectó de alguna manera? Qué opina de esta característica de la obra?
- No me afectó. Le dio un toque particular
- ¿Le gustaría que se ofrecieran funciones de ópera habitualmente en su ciudad?
- Sí, me gustaría<sup>251</sup>

Dice E.M., mujer, nacida en 1947 y residente en la región del caso

- ¿Asistió a una función de Capuletos y Montescos en 2007 o 2009?
  - A las dos
  - ¿Alguna vez había visto una función completa de ópera en vivo antes de Capuletos y Montescos?
  - Nunca en vivo
  - ¿Disfrutó de la experiencia de asistir a la función?
  - Mucho
  - ¿Se oían bien las voces, con suficiente potencia?
  - Espectacular
  - ¿Se llegaba a entender la sonoridad del texto? (es decir, si se podían discriminar palabras, sílabas, diferentes vocales y consonantes)
  - Todo muy bien
  - ¿Los sobretítulos, le ayudaron a comprender lo que sucedía en el escenario?
  - Yo ya la conocía y además hablo italiano pero para mi marido fue de total comprensión
  - ¿Recuerda alguna escena que le haya impresionado especialmente?
  - En esta ópera como todo lo de Romeo y Julieta, me impresiona el final que no por conocido deja de ser dramático.
  - ¿Recuerda algún aspecto del canto que le haya impresionado especialmente?
  - El papel de Romeo interpretado por una contralto femenino me fascinó. En general también la soprano y el coro cumplieron con creces según mi opinión. Todo bello.
  - ¿El hecho de que Romeo fuera interpretado por una mujer mezzosoprano, le afectó de alguna manera? Qué opina de esta característica de la obra?
  - Ni me acordé frente al espectáculo ofrecido. De repente pensaba “es una mujer” y solo tuve el pensamiento de felicitarla al finalizar la obra.
  - ¿Le gustaría que se ofrecieran funciones de ópera habitualmente en su ciudad?
  - Ay sí. Me encantaría y no me perdería ninguna función.
- COMENTARIOS

---

<sup>251</sup> Entrevista estructurada realizada en Las Varillas. Noviembre de 2011. ANEXO 13 p 297

En nuestra ciudad [Villa María] tenemos pocas posibilidades de poder disfrutar una ópera en vivo. Ni siquiera tendría que ser demasiado costosa la puesta en escena con grandes escenarios pues uno va a escuchar las voces ensambladas más que nada y la música que acompaña. Siempre en la RAI de Italia veo nuevos valores de la ópera con jóvenes que solo cantan, sin vestuario especial de época ni escenarios preparados y el canto se disfruta igual pues éso es lo que uno busca escuchar [...]<sup>252</sup>

La función de 2007 fue la primera ópera en Villa María en 40 años, no se había presentado ninguna allí producción completa desde 1967<sup>253</sup>. En las otras tres comunidades *Capuletos* y *Montescos* 2009 fue la primera ópera completa en toda su historia<sup>254</sup>. Estos datos permiten suponer que la gran mayoría del público asistente a las funciones del caso escuchaban/veían una ópera completa por primera vez en sus vidas. También puede estimarse qué experiencia previa con el género pudo haber tenido el público presente a partir de datos provenientes de las encuestas realizadas en el marco del programa de Conciertos Didácticos en escuelas implementado paralelamente a las funciones de 2009: Un 89% de los niños y adolescentes y un 71 % de los adultos encuestados respondió que nunca antes de ese concierto realizado en la escuela había escuchado cantar ópera en vivo<sup>255</sup>.

Todos los testimonios coinciden en destacar la emoción del público ante el hecho artístico en sí y también en muchos casos ante la circunstancia de que ese hecho artístico estuviera siendo realizado en su ciudad. En palabras de C.A., mujer, nacida en 1977, residente en la región del caso que nunca antes había asistido a una ópera “El auditorio se emocionó. Hubieron escenas que me llegaron a hacer piel de gallina” Se pudo percibir siempre una tremenda intensidad en el aplauso final, así descripto en una reseña periodística “La ovación final del público al finalizar la obra es

---

<sup>252</sup> Entrevista estructurada realizada en Villa María en mayo de 2010. ANEXO 13 p 297

<sup>253</sup> “en 1967, una compañía musical rosarina presentaba la última ópera montada en Villa María, precisamente en el otrora Teatro Cine Broadway, hoy conocido como Teatro Verdi” El Diario del Centro del País. 8 de mayo de 2007. Villa María

<sup>254</sup> Este dato fue comunicado a la autora por los responsables del área de Cultura de cada uno de esos Municipios, Sr. Ricardo Commelli (La Carlota), Lic. María Inés Gutierrez (Gral. Deheza) y Sra. Mabel Salamanca (Las Varillas)

<sup>255</sup> Los datos corresponden a un universo de 1803 (mil ochocientos tres) encuestas realizadas a alumnos y 68 (sesenta y ocho) a docentes. Se ofrece una síntesis completa de los resultados de esta encuesta en el apartado VI. 1. 1. p 235

muestra suficiente de su resultado. Un retorno con gloria [referido a la función Villa María 2007]”<sup>256</sup>

#### IV. 1. 3. Perfil humano de los *performers* vocales en *Capuletos* y *Montescos*

El perfil humano del conjunto de cantantes que formó parte del coro y del elenco de solistas se considera cuantitativamente, analizando algunas variables relevantes. El panorama se completa con fragmentos de entrevistas individuales a *performers* (solistas y coreutas) pertinentes a los distintos temas abordados.

En relación a la práctica performática del género ópera, es decir en vivo, en la lectura de los datos de perfil humano se denominará metrópolis a los centros urbanos con teatros y actividad consolidada (por ej. Buenos Aires, Córdoba, Rosario) y periferia al resto del territorio<sup>257</sup>.

En el cuadro titulado “Perfil humano de los integrantes del Coro en *Capuletos* y *Montescos*”<sup>258</sup> están consignados con nombre y apellido todos los cantantes que participaron en el coro. Fueron 59 coreutas en total, 33 varones y 26 mujeres. Como puede verse, para 45 de ellos fue la primera experiencia en una ópera, 44 participaron en más de una función, y 31 en más de dos funciones. 4 de ellos fueron luego solistas en alguna función (6 si se incluye al tenor Agustín Novillo y al barítono Federico Finocchiaro, que fueron coreutas en las funciones de Córdoba 2006). Había 40 coreutas en etapa de formación, 23 alumnos de la UNVM (sólo 2 de ellos en carreras no musicales) 2 de la Universidad Nacional de Córdoba y 16 en Conservatorios o estudiando música en forma particular. En relación a los dos puntos

---

<sup>256</sup> SILVERA, Marcelo. “Una historia de amor que perduró a la tecnología y la globalización”...op cit

<sup>257</sup> Cabe señalar que estos términos expresan una tensión en la circulación de muchos bienes culturales que es una característica histórica del espacio latinoamericano, matizada actualmente por la llamada globalización. – “La reformulación del orden social y de gran parte de las interacciones nacionales e internacionales, debido a las innovaciones tecnológicas y al neoliberalismo económico, modifican el sentido de lo diferente y lo desigual. El pasaje de la primera modernidad, liberal y democrática, con proyectos integradores dentro de cada nación, a una modernización selectiva y abiertamente excluyente a escala global nos coloca ante otro horizonte: ahora importan las diferencias integrables en los mercados transnacionales y se acentúan las desigualdades, vistas como componentes “normales” para la reproducción del capitalismo. Las diferencias y las desigualdades dejan de ser fracturas a superar, como pretendía, con la ingenuidad que conocemos, el humanismo moderno. La relativa unificación globalizada de los mercados no se siente perturbada por la existencia de diferentes y desiguales: una prueba es el debilitamiento de estos términos y su reemplazo por los de *inclusión* o *exclusión*” GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, GEDISA, Barcelona, 2004 p 73

<sup>258</sup> p 158

de partida para llegar a la ópera por la vía de la Técnica Vocal la columna Antecedentes indica quiénes provienen de la práctica coral y quiénes de la MP. Se verá que hay varios casos mixtos.

En cuanto a la edad y procedencia geográfica, 36 eran menores de 30 años y 16 eran mayores de 35 años, 7 tenían entre 30 y 35 años. 32 coreutas eran residentes en Villa María, de los cuales 6 son oriundos de otras localidades de la Provincia de Córdoba y 4 de otras provincias, todos ellos radicados allí para estudiar música en la UNVM (9 coreutas) y en el Conservatorio Provincial Felipe Boero (1 coreuta). 15 proviene de la ciudad de Córdoba, 1 de ellos oriunda de General Cabrera radicada en Córdoba para estudiar música y otros 3 provenientes de otras localidades fuera de la región del caso. 4 cantantes provienen de Las Varillas, 2 de Ticino, 1 de Arroyito, 1 de Ucha, 1 de Gral. Deheza y 1 de Pozo del Molle. Todos los coreutas residentes fuera de Villa María se desplazaron hasta allí para ensayar. La columna llamada “músico” indica la identificación del sujeto como tal, en general asociada a que al menos la mitad de sus ingresos provienen de la práctica musical profesional. La columna “docente” señala quiénes ejercen la docencia, de los 26 docentes sólo dos son docentes de materias no musicales.

A la luz de los datos el Coro de *Capuletos y Montescos* fue conformado por un grupo humano mayormente originario de la región periférica (81,35%), mayormente joven (72,88 % menor de 35 años) y mayormente en formación (67,79% de estudiantes), con un significativo porcentaje de docentes (44,06 %). La totalidad del grupo participaba mayormente por primera vez en una ópera (76,27%).

También participaron en esta producción 11 solistas cuyas características etarias, de procedencia geográfica, formación y desempeño profesional pueden verse en el cuadro “Perfil humano de los solistas de *Capuletos y Montescos*”<sup>259</sup>. 6 participaron en más de una función y 3 en más de dos funciones. 6 fueron miembros del coro en esta misma producción antes de cantar un rol solista.

Respecto a los solistas, es pertinente señalar algunos rasgos comunes en este grupo, que expresan características que podrían llegar a verificarse como generales del cultivo del género en el medio argentino (En la experiencia individual de la autora lo son, pero no se han encontrado estudios científicos al respecto).

---

<sup>259</sup> p 160

Ningún solista de *Capuletos...* reside en la periferia (entendida en relación a la práctica del género) aunque algunos, como la autora y la soprano Marta Conti desarrollan allí buena parte de sus actividades artísticas y docentes: tanto Buenos Aires como Córdoba y Santa Fé son ciudades con teatros y actividad operística, mayor o menor. Todos estudiaron canto en forma particular además de transitar algún recorrido formativo institucionalizado, incluso la soprano Cecilia Layseca, que accedió al ámbito de educación formal más jerarquizado y específico del país (el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón). Cinco de ellos, casi la mitad,<sup>260</sup> son miembros de coros estatales rentados, actividad laboral que constituye su ingreso principal. De los restantes, cuatro viven de la docencia y uno de otra profesión. Al igual que los coreutas, en su camino individual de relación con el género todos provienen de la práctica coral o de la Música Popular.

---

<sup>260</sup> Cabe señalar que la autora también integró el Coro Polifónico de la Provincia de Córdoba en el período 2000 – 2003, puesto al que renunció para concentrarse en su carrera solista y en la docencia.

GRÁFICO Perfil humano de los integrantes del Coro en *Capuletos y Montescos*

Cantante	1° vez <sup>261</sup>	edad	Procedencia geográfica	alumno UNVM UNC otro	antecedentes		Músico	Do cente	FUNCIONES					
					MP	Coro			VM 07	VM 09	LV 09	LC 09	GD 09	
Laura Alberti		-30	Leones reside en Villa María											
Evangelina Arce		-30	Gral. Cabrera reside en Cba											
Lorena Bastino		-30	Ticino											
Silvia Espíndola		+35	Villa María											
Miriam Ferreira		30	Villa María											
Belen Monti		-30	Córdoba											
Laura Rodríguez		-30	Neuquén reside en Villa María											
Claudia Cerutti		+35	Villa María											
Solana Cortés		-30	Córdoba reside en Villa María											
Carolina Barale		-30	Villa María											
Marysol Becerra		-30	Córdoba											
Sofía Bertone		-30	Arroyito											
Marta Conti		-30	Córdoba										sol	sol
María Luz Díaz		-30	Villa María											
Belén Frosasco		-30	Villa María											
Verónica Mallada		-30	Villa María											
Daniela Olaguibe		-30	Santa Fé reside en Villa María											
Leticia Soria		-30	Villa María											
Vanina Macagno		-30	Cnia. Almada reside en VM											
Alejandra Rivas		+35	Córdoba											
Jessica Durbano		-30	Villa María											
Rubén Terreno		30	Villa María											
Facundo Crettón		-30	Rio Cuarto reside en VM											
Lucio García		-30	Rio Cuarto reside en VM											
Pedro Martínez		+35	Villa María											
Ramiro Morales		-30	Córdoba										sol	

<sup>261</sup> El sombreado gris indica que la función de VM 2007 fue la primera participación en una ópera, el sombreado amarillo indica que la primera fue *Capuletos y Montescos* Córdoba 2006



GRÁFICO Perfil humano de los solistas de *Capuletos* y *Montescos*

Rol y Tiempo en Esc	Cantante	Tipo Vocal	Edad	Procedencia Geográfica	Formación como cantante	Antecedentes		Situación Laboral	Coro C y M	Funciones				
						MP	C			VM 07	VM 09	LV 09	LC 09	GD 09
Romeo	Manuela Reyes	mezzo	+ 35	Córdoba ciudad, nac. en Montevideo	Particular y terciaria			Docente univ., gestora cultural y doc particular						
Giulietta	Cecilia Layseca	sop	+ 35	Buenos Aires, nac. en Mendoza	Particular y Maestría en Canto Inst. Sup. de Arte del Teatro Colón			Coro Polifónico Nacional gestora cultural y doc particular						
	Marianela Melo Cardús	sop	30	Buenos Aires	Particular y terciaria			Otra profesión						
	Marta Conti	sop	30	Córdoba ciudad	Particular y terciaria			Docente terciarios						
Tebaldo	Agustín Novillo	tenor	30	Córdoba ciudad	Particular y terciaria			Coro Polifónico Prov Córdoba						
	Ramiro Morales	tenor	- 30	Córdoba ciudad				Otra profesión						
Capellio	Mario Rossi	bar	+35	Córdoba ciudad	Particular y terciaria			Coro Polifónico Prov.Córdoba						
	David Luna	bar	30	Córdoba ciudad, nac. en Jujuy	Particular			Docente primarios						
Lorenzo	Fernando Morello	bar	+35	Santa Fé ciudad	Particular y terciaria			Coro Polifónico Prov Santa Fé						
	Federico Finocchiaro	bar	30	Córdoba ciudad	Particular			Coro Polifónico Prov.Córdoba						
	Julián Zurbriggen	bar	30	Córdoba ciudad	Particular y universitaria			Docente terciarios						

#### IV. 2. Formas de participación vocal en *Capuletos y Montescos*: Coro y solistas

En el presente AP se tendrá en cuenta tanto a los solistas como a los cantantes del coro, o coreutas<sup>262</sup>, y se considerará la relación que existe entre estas diferentes maneras de participar cantando en la ópera, tanto en lo referente a la distribución de partes planteada por el *texto* como en la consiguiente construcción artística y social que se produce en la performance. En relación a esto, la opción de considerar conjuntamente ambos modos de participación vocal también responde al hecho de que 6 de los 11 cantantes que abordaron roles solistas en las presentaciones estudiadas participaron también como coreutas en otras funciones.

Primeramente se expondrá, a partir de la Edmv de la obra descrita en el Capítulo II, un gráfico que expresa numéricamente en minutos la cantidad de participación en escena de solistas y coro, describiendo panorámicamente la distribución de los performers y la PV que plantea la obra. Luego se estudian las formas en que esta distribución aparece en el libreto y la partitura, relacionadas con la función estructural del coro en la ópera del *primo ottocento* y sus causas históricas, como así también su incidencia en el aspecto compositivo musical y el resultado performático vocal. Concluye esta sección observando cómo la organización artística y social que se establece durante la función de *Capuletos y Montescos* a partir de la estructura coro-solistas planteada por el texto alimenta una dinámica de reproducción del género, a causa de las oportunidades de aprender que la participación en el coro ofrece a los cantantes en formación.

##### IV. 2. 1. Tiempo en escena de solistas y grupos corales en *Capuletos y Montescos*

Previo a considerar la distribución del tiempo en escena entre los cinco solistas y los tres grupos corales que asumen la PV en esta ópera, se requiere una aclaración: toda referencia a una cantidad determinada de participación es puramente instrumental a la configuración de un panorama general de la performance como acontecimiento en el tiempo. Por supuesto, no puede objetivarse algo como “la cantidad de participación” pues según el compromiso expresivo y las cualidades artísticas de un determinado solista o grupo coral, amén de los intereses específicos de una determinada audiencia, un protagonista puede perder “cantidad de participación”

---

<sup>262</sup> En la práctica artística del medio de referencia “coreuta” tiende a designar al cantante de coro más bien vocacional, que no estudia canto ni tiene expectativas de cantar como solista. Aquí se utiliza el término sin esa connotación, coreuta es el cantante que en una función de ópera ha cantado en el coro.

aunque esté muchos minutos en escena. El gráfico que se ofrece con el título “Distribución de tiempo en escena de cada solista y cada grupo coral”<sup>263</sup> tiene un propósito únicamente operativo para tratar el tema de los tiempos en escena y detrás de escena en su dimensión artística y social.

Como puede verse, la mayor cantidad de tiempo en escena corresponde sin duda a Romeo y Giulietta, Romeo está en escena 45 minutos en el primer acto y 35 minutos en el segundo acto, y Giulietta 45 y 25 respectivamente. Le sigue Tebaldo con 37 minutos y el Coro de Capuletos con 35, luego los otros dos solistas con 30, el coro de Montescos con 20 y el coro femenino con 7 minutos. Además de las diferencias de tiempo en escena, de los tres solistas masculinos el rol de Tebaldo tiene mayor presencia por su cavatina del primer acto y el duo con Romeo en el segundo.

La participación en escena, por otra parte, no siempre implica que los personajes estén cantando todo el tiempo, por ejemplo: durante el número 3 del Acto I *Scena e Cavatina* de Romeo están Tebaldo, Capellio y el coro de Capuletos en escena, pero su participación vocal es intermitente. Esta heterogeneidad de participación está vinculada a diversos factores que se tratarán oportunamente en relación al coro y en relación a los solistas. Grupos corales, Capellio y Lorenzo y luego Tebaldo son los que más tiempo están detrás de escena. Si se considera globalmente la performance en su dimensión social para los participantes, incluyendo tanto los tiempos en escena como los tiempos del detrás de escena o *backstage*, como si fueran frente y dorso de un mismo tejido, se trata de una experiencia de 2 horas 20 minutos (incluyendo el intervalo de 20 minutos en el cual todos los performers se encuentran en el *backstage*) A este tiempo básico de la performance en sí, se deben agregar por lo menos 90 minutos de preparación previa (la convención en el mundo profesional es que para una obra con vestuario y maquillaje se debe llegar al teatro 2 horas antes de la función)<sup>264</sup> y 30 minutos de rutinas de clausura después (quitarse el vestuario y el maquillaje, reunir las pertenencias personales en camarines). Esto da un total de 4 horas 20 minutos, un lapso de tiempo muy significativo para una experiencia artística grupal. A esto se suma la convivencia en viajes de ida y vuelta en tres de las cinco funciones para la mayoría villamariense.

---

<sup>263</sup> p 163

<sup>264</sup> En el caso de *Capuletos* y *Montescos* el coro femenino puede llegar más tarde, pues sale a escena muy avanzado el primer acto.

GRÁFICO Distribución de tiempo en escena de cada solista y cada grupo coral

ACTO I	Coro (red. 5) 4:49	Cavatina Tebaldo (red.10 min) 10:18	Cavatina Romeo (red. 10 min) 1:19 + 9.06	Romanza Giulietta (red.10 min) 10:10	Duo Romeo y Giulietta (red. 20 min) 1:15 + 17:27	Coro (red 5) 3:12	Finale Primo (red 15 min) 3:15 + 4:16 + 6:33
Romeo							
Giulietta							
Tebaldo							
Capellio							
Lorenzo							
Coro Capuletos							
Coro fem.							
Coro masc. di dentro							
Coro Montescos							

El Primer Acto tiene una duración total de 1 hora 15 minutos aproximadamente. El ancho de cada columna está a escala con la duración de cada número (está indicada la duración exacta y el redondeo entre paréntesis), lo cual permite apreciar a simple vista la relación proporcional del tiempo en escena de cada personaje y cada grupo coral. Las subdivisiones dentro de un número también son a escala. Es preciso tener en cuenta que tanto en las CAVATINAS como en el FINALE PRIMO la participación del coro es intermitente (excepto la sección final del FINALE PRIMO)

ACTO II	Aria Giulietta (redondeo 15 min) 2:27 + 5:38 + 6:26	Duo Romeo y Tebaldo (redondeo 15 min) 1 + 4:53 + 4:13 + 1:52 + 3:53	Aria y duo final Giulietta y Romeo (redondeo 20 min) 9:52 + 5:30 + 5:57 + 00:41
Romeo			
Giulietta			
Tebaldo			
Capellio			
Lorenzo			
Coro Capuletos			
Coro femenino			
Coro masculino di dentro			
Coro Montesco			

El Segundo Acto tiene una duración total de 45 minutos aproximadamente.

Dimensionar la implicación vital de los performers en la realización de una función de la ópera aunque más no sea numéricamente en minutos y segundos es relevante en muchos sentidos, particularmente en relación a la función del coro como dispositivo artístico – didáctico para la reproducción del género, como se verá más adelante.

#### IV. 2. 2. El Coro en *I Capuleti ed I Montecchi*

La performance vocal y teatral del coro, aunque sea comparativamente pequeña, tiene importancia estructural en *I Capuleti...* y en la ópera del *primo ottocento* en general. Su existencia tiene que ver tanto con características del argumento e intenciones comunicativas del libreto como con características constructivas dramáticas y musicales de la obra que aparecen en la totalidad del *texto*. A continuación se tratará cada uno de estos aspectos del tema.

##### IV. 2. 2. 1. El coro en el libreto: el drama en su dimensión colectiva

*I Capuleti ed I Montecchi* es, literalmente, los Capuletos y los Montescos en plural<sup>265</sup>. La versión de la historia de los amantes Romeo y Giulietta que ofrece Felice Romani en esta ocasión enfatiza el modo en que el drama individual se inserta en un conflicto colectivo, conflicto entre clanes que son familias y a la vez grupos de poder militar y político. La forma usual de presentación de un argumento de este tipo en el *primo ottocento* implica la presencia en escena de un grupo numeroso, en forma intermitente, que refuerza la impresión de imbricación entre lo individual y lo colectivo. El empleo de este recurso de dramaturgia musical, muy ligado a los procesos políticos de la época y que llegó a ser característico de toda la ópera italiana<sup>266</sup>, requiere la presencia de un coro en *I Capuleti...* como necesidad estructural del argumento.

James Parakiklas se refiere a la forma en que el coro llegó a ser una pieza clave para construir en ópera la concepción política de la realidad que es desde su punto de vista característica del S XIX europeo.

No es solamente en la ópera del siglo diecinueve, por supuesto, donde se proyectan las construcciones liberales burguesas de lucha política,

<sup>265</sup> En italiano es obligatorio el artículo para los nombres propios.

<sup>266</sup> Respecto a la importante vinculación entre este desarrollo estructural del lenguaje dramático musical del género tendiente a la jerarquización expresiva del coro y la historia política italiana, ver GOSSET, Philip. “Becoming a citizen: The chorus in Risorgimento opera”... op.cit.

esto también sucede en el drama hablado del mismo período. Fue en referencia al teatro de prosa, en su prefacio a *Hernani* (1830), que Victor Hugo definió el Romanticismo como “nada más que el liberalismo en literatura”. Pero la ópera tenía una gran ventaja sobre el teatro hablado para poner esta visión política en escena, pues la ópera podía reciclar para este propósito un recurso dramático que ya era parte de su tradición, uno del cual el teatro hablado carecía por definición: el coro cantante. El coro era un grupo de actores que podía representar al “pueblo” como una masa – exactamente lo que el drama del liberalismo requería – sus voces organizadas como sólo la música podría organizarlas, en una expresión (utterance) sostenida, unificada e imperativa (commanding) que expresaba su identidad, independencia, unidad e importancia. El coro dividido en grupos opuestos podía poner en acto las variadas luchas políticas del momento. Reflejando como en un espejo las situaciones y sentimientos de personajes individuales, podía mostrar las dimensiones políticas de los dilemas más personales. Dándole a la acción dramática un ritmo de escenas públicas y privadas, permitía retratar la esfera privada misma como un objeto de tensión política <sup>267</sup>

La concepción política general de la realidad como característica de época lleva a una reiteración muy frecuente del patrón solistas-coro que tiene el efecto de darle una dimensión social, colectiva, a los momentos centrales del argumento, aunque estos estén referidos a una tragedia individual.

Los personajes solistas en la ópera del S XIX son establecidos como típicos o representativos de un grupo, sea una clase o una nación, al ser asociados a un coro que en sí mismo representa a ese grupo. En el caso más simple esta asociación se manifiesta en la creación de bloques en el escenario (stage blocking): Los manuales de escena de las producciones originales regularmente muestran un solista de pie directamente al frente de un coro, de manera que uno es visto como unido al otro en naturaleza y destino. En escenas complicadas, distintos solistas están al frente de distintos grupos corales a los cuales están asociados de manera que los conflictos entre personajes individuales son vistos como parte de conflictos políticos mayores. La música de las escenas corales se corresponde con estos bloques. Los coros del Siglo XIX realizan buena parte de su canto en conjunción con los solistas que los representan, a menudo cantando con los solistas que los representan, a menudo con los solistas al frente (en el sentido de que ellos inician la música) y el coro los respalda <sup>268</sup>.

---

<sup>267</sup> PARAKIKLAS, James. “Political Representation and the Chorus in Nineteenth – Century Opera”... op cit p 184-185 (traducción de la autora)

<sup>268</sup> *Ibidem* p 194

La disposición escénica y musical en “bloques” puede apreciarse en *I Capuleti...* y está asociada también a cualidades compositivas que acaban siendo características estructurales de la obra, como se verá a continuación.

#### IV. 2. 2. 2. El coro en la partitura: Música, espectáculo y corporalidad

Partiendo de las características estructurales del libreto recién mencionadas, Vincenzo Bellini hace muy buen uso del coro como recurso musical. Ya se mencionó la importancia estructural de la masa coral masculina en destacar musicalmente a Romeo y Giulietta – y a su amor – como lo extraordinario, en la octava aguda, en contraste con el universo ordinario de la guerra entre Capuletos y Montescos, que está vocalmente realizado con los colores y frecuencias de la octava grave.

En cuanto a la construcción musical *I Capuleti...*, tiene como constante en su estructura que cada número es un *crescendo* de *tempo* y de dinámica: el discurso va aumentando su *tempo* y dinámica hasta estallar al final. Hay sólo una excepción, que es la romanza de Giulietta, cuyo final, aunque tiene cadencia con agudo, es suave<sup>269</sup> En lo que respecta a la dinámica de la parte vocal, para lograr el efecto de *crescendo* progresivo de principio a fin, este aumento general de tensión, volumen y velocidad presente en 9 de los 10 números, la partitura apela casi siempre a la agregación de voces, 5 de los 10 números incorporando un grupo coral en las secciones finales.

Otro aspecto en el cual la presencia del coro es de importancia definitiva está relacionado con la corporalidad del canto. Dado que la PVOsae es una práctica eminentemente corporal, hace una gran diferencia estar solo o con otros en el escenario, y esta diferencia afecta no solamente el estado emocional de cada cantante, sino también lo material del instrumento. La respuesta del aparato fonador se relaciona mucho con el ambiente sonoro en el cual opera, es un dato conocido que el sonido de otras voces humanas funciona como estímulo positivo. Por esta razón la PV de un solista varía cuando canta con o sin coro, en particular una obra que fue originalmente concebida con coro, estructurada como diálogo coro-solista por ejemplo, y recíprocamente la PV del coro varía cuando canta la parte con o sin el solista. Aunque los individuos del coro no están solos, por definición, todo el

---

<sup>269</sup> Está planteado un clima semejante al final de la ópera, pero el agudo/grito de Giulietta ¡*Oh Dio!* antes de caer muerta desata el *allegro assai* que en menos de un minuto, y con todo el fragor de los solistas y coro masculino en escena hace un cierre de alta energía. Ver gráfico 10 de Edmv p 115

conjunto cobra un sentido expresivo diferente cuando el grupo de cantantes puede realizar vocal y auditivamente la estructura antifonal, homofónica o polifónica de la obra que se completa por la participación del solista.

Un buen ejemplo de esto, en la experiencia performática del coro de Capuletos y de la autora como Romeo, es la cabaletta de Romeo con repetición ornamentada que cierra la cavatina del primer acto <sup>270</sup>. Tiene una sección muy potente y aguda al final que es realmente un desafío para la resistencia vocal luego de haber cantado todo el número de 15 minutos. En concierto al piano se la interpreta sin las partes de coro masculino (se cortan) o con dichas partes ejecutadas por el piano. En performance de la ópera completa, todos esos contracantos o frases homofónicas suenan con las voces del coro masculino de Capuletos, que, lejos de competir o entorpecer la línea vocal de Romeo, tienen un efecto sinérgico, cantando con/contra ellos aparecen una potencia y fluidez diferentes en la voz, todo resulta mucho más fácil de cantar. Lo mismo sucede a los coreutas, lo notan especialmente los tenores que tienen una línea bastante aguda. Son momentos en que el cantante queda maravillado ante el tremendo saber compositivo – vocal de un maestro como Vincenzo Bellini.<sup>271</sup>

Para concluir esta consideración del rol del coro en el texto de *I Capuleti...* se exponen dos aplicaciones funcionales secundarias que resultan de lo observado en estudios históricos y de la sistematización realizada por la autora de su observación participante.

La primera se relaciona con la necesidad de que la ópera sea eficaz como espectáculo suficientemente variado para retener la atención del público. Las entradas y salidas de personajes, y en particular el contraste solista – grupo, es un elemento muy útil para generar variedad en una obra musical – dramática. Esto era indispensable para el éxito de una ópera en el *primo ottocento* pues el público no practicaba la llamada escucha romántica<sup>272</sup> con silencio y concentración que ha llegado a asociarse

---

<sup>270</sup> Esta sección en particular *più vivo* es la n° 14 en el gráfico 3 de Edmv p 104. Todo el número se analiza detalladamente en el apartado V. 2. p 181

<sup>271</sup> La autora cantó este fragmento de la obra en PP doce veces con coro y cuatro sin coro.

<sup>272</sup> Claudio Benzecry caracteriza la escucha romántica como una experiencia individual, privada, asociada a una idea de belleza que se entiende como “una armonía de la composición y la producción de un sentido de interioridad que permite a cada oyente gozar de la pieza en silencio”. Cita a James Johnson para afirmar “el comienzo de la escucha romántica se remonta a fines del S XIX. Esta nueva forma implicaba una comprensión privada de la escucha que la presentaba como algo apartado de la comunidad e inaccesible al lenguaje [...] Benzecry, Claudio. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión...* op cit. p 122-123

automáticamente a la música clásica en épocas más recientes. La misma audiencia asistía muchas veces a ver la misma obra en una temporada, y como ya se ha señalado solía haber bastante ruido ambiente pues en el teatro se comía, bebía y jugaba a las cartas durante la representación.

Por último, el coro cumple también una función importante en la organización de la energía del elenco que interpreta la obra. El *bel canto* como código estético implica el desempeño virtuoso de los protagonistas, cosa que también requiere momentos de descanso. Por ejemplo, para cualquier solista en el papel de Romeo o Giulietta sería físicamente imposible llegar en buenas condiciones vocales a la sección *piú vivo* que cierra el Finale Primo del Acto I sin los minutos de descanso que les concede el Coro Nº 6. Está documentado que libretistas, compositores y cantantes tenían en cuenta muy concretamente este aspecto constructivo de una ópera durante el proceso de crearla.

En relación a estas funciones secundarias de la participación del coro cabe señalar que ser hijos de la necesidad no desmerece artísticamente ni a la performance coral ni a ninguna parte de la obra: como ya se ha visto al estudiar el *texto*, la mismísima ópera *I Capuleti ed I Montecchi* es hija de la necesidad y no de la inspiración en abstracto del libretista y el compositor, y esto no impide que sea una obra maestra.

#### IV. 2. 3. El coro y la experiencia de la Performance Vocal Operística

El coro se compone a menudo de cantantes en desarrollo (aprendices), que van haciendo sus primeras armas a la vez que observan, oyen y sienten corporalmente la performance de los solistas principales (maestros), todo esto particularmente en los momentos en que están detrás de escena, o mejor dicho al lado, en bambalinas mirando/escuchando/sintiendo el escenario desde un costado, percibiendo a pocos metros el despliegue de virtuosismo de un performer que hasta hace minutos tomaba mate con ellos en el camarín. En la experiencia de la autora, la gran mayoría de los cantantes que alcanza madurez técnica para abordar grandes roles ha cantado ópera primero en coro, luego asumiendo pequeños papeles solistas y recién entonces papeles importantes. En el coro se crece como cantante y se aprenden infinidad de detalles de la PV, musical y teatral que no pueden ser transmitidos en una clase de canto o música o teatro.

En el caso de referencia participaron como coreutas estudiantes de canto llamado clásico y de canto en MP. Es habitual que un estudiante de canto clásico o lírico<sup>273</sup> aborde piezas de repertorio belcantista que son fragmentos en múltiples sentidos: por el lado más obvio, son sólo una parte de una ópera (un aria con o sin recitativo, un duo, un número concertante), por otro lado se estudian e interpretan sin actuación, sin un mínimo conjunto instrumental, y las más de las veces nunca llegan a presentarse al público. Por lo tanto la experiencia performática es triple o cuádruplemente fragmentaria respecto del concepto planteado originalmente por el texto y por la tradición interpretativa vocal (el *bel canto*). Esta realidad tan carente, en cierta medida inevitable en los contextos institucionales en que se estudia canto, requiere ser compensada con experiencias más completas para poder llegar a buen puerto con el proceso formativo. La experiencia de la autora indica que los estudiantes de este tipo experimentan un progreso significativo en su aprendizaje cuando pueden participar como coreutas en una performance de ópera completa.

En cuanto a los performers que estudian otros tipos de canto propios de la MP en contextos institucionales diferentes, su principal interés al participar como coreutas en una ópera es encontrarse cuerpo a cuerpo con una PV de alto perfil expresivo y acústico directamente vinculada con el teatro y no mediatizada por la tecnología. La totalidad de los performers de *Capuletos...* de este segundo tipo consultados considera que este objetivo fue cumplido. Tal es el caso de José Santillán, menor de 30 años, alumno de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular UNVM, oriundo de Santiago del Estero y residente en Villa María. Como miembro del coro de Capuletos, su participación implicó una performance artístico –social de aproximadamente 4 horas 20 minutos, de los cuales estuvo en escena 35 minutos.

---

<sup>273</sup> Ambos términos aluden a PV correspondientes a la llamada música clásica, culta o erudita, y son cercanos a lo que aquí se ha definido como PVOsae. Más allá de los aspectos técnico musicales implicados, la discusión de estos conceptos involucra cuestiones sociales y políticas que exceden los límites del presente trabajo. Al igual que en la nota N° 79 del Capítulo I en p 47, se ofrece una referencia del campo de los estudios culturales latinoamericanos. “[...] ¿es preferible hablar de culto, elitista, erudito o hegemónico? Estas denominaciones se superponen parcialmente y ninguna es satisfactoria. Erudito resulta la más vulnerable, porque define esta modalidad de organizar la cultura por la vastedad del saber reunido, mientras oculta que se trata de un tipo de saber: ¿no son eruditos también el curandero y el artesano? Usaremos las nociones de élite y hegemonía para señalar la posición social que confiere a lo culto sus privilegios, pero emplearemos más a menudo este último nombre, porque es el más utilizado en español”. GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas* op cit p 16 y 17

- ¿Cuál fue tu idea de la ópera después de haber participado artísticamente en una?
- Es un género atrapante, integrador desde lo artístico y lo humano, al que es posible acceder con una correcta guía, y respetando ciertos condicionamientos mínimos. Esto puede servir como integración y acercamiento también a gente ajena a este tipo de manifestaciones
- ¿Esta experiencia de performance artística, modificó de alguna manera tu forma de pensarte a vos mismo como artista?
- Si, quizás en lo concerniente a lo expresivo y a la energía utilizada al momento de cantar por ejemplo<sup>274</sup>.

La situación de performance de la ópera completa con público genera en todos los performers vocales un estado particular de euforia colectiva, que lleva a los cuerpos físicos y vocálicos a un rendimiento artístico diferente del habitual en ensayos o clases. El sujeto sale de esta experiencia con un registro sensorial de su propia performance aumentada (canté el agudo tan cómodo y ni cuenta me dí<sup>275</sup>) que se integra a su autoimagen vocal como crecimiento. Facilita grandemente estos procesos de aprendizaje la situación de pertenencia a un grupo de pares. El tenor Ramiro Morales, menor de 30 años, residente en Córdoba, docente de español para extranjeros e inglés, estudiante de canto clásico que fue coreuta y luego solista, describe así el aspecto grupal de su trabajo en el coro, con una referencia particular al momento en que la ópera termina con todo el elenco en escena

- ¿Cómo describirías la experiencia de participar en el coro de Capuletos y Montescos?
- Como en todo grupo humano en el que se trabaja para lograr un objetivo concreto, es muy divertido. Se genera una camaradería y un compañerismo magníficos, pero al ver y escuchar toda esa energía en comunión y luego de un gran trabajo de estudio y esfuerzo notables, la sensación durante el apagón final es de una fraternidad emocionante. Uno nunca quiere que termine<sup>276</sup>.

Todos los testimonios coinciden con la experiencia de la autora - performer como coreuta en su etapa de formación en que se aprende mucho observando prepararse a los solistas, escuchando las diferencias entre un ensayo y otro, una función y otra. Parte de este aprendizaje está relacionado con un proceso de acercamiento entre ellos (maestros) y yo – nosotros (coro), que lleva a humanizar la figura del virtuoso

<sup>274</sup> Entrevista estructurada realizada a José Santillán en Villa María marzo de 2011. ANEXO 13 p 297

<sup>275</sup> Afirmación de un coreuta estudiante de canto que participaba por primera vez en una ópera, expresada a la autora luego de la función Villa María 2009.

<sup>276</sup> Entrevista estructurada realizada a Ramiro Morales en Córdoba en octubre de 2011. ANEXO 13 p 297

llegando a configurar en la propia expectativa la existencia real de un camino intermedio para llegar allí.

En relación a esto, se expone aquí parte de una entrevista realizada a la soprano Solana Cortés, menor de 30 años, alumna de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular UNVM, residente en Villa María (nacida en Jujuy con familia radicada en Córdoba ciudad en el período escolar de la entrevistada) cantante y docente. Cantó en el Coro Femenino de *Capuletos y Montescos* en la función de Villa María 2007. Como miembro del coro femenino, su participación implicó una performance artístico-social de aproximadamente 3 horas 20 minutos, de los cuales estuvo en escena 7 minutos.

- ¿Cuál fue tu idea de la ópera después de haber participado artísticamente en una?

- Cambió mi idea. Me pareció un género muy expresivo, profundo e interesante no solo por lo vocal sino por la actuación. Me llamó la atención como se modificaba la voz en relación a un personaje. Es decir, como se modificaba la voz a partir de ponerse en la piel de un personaje. Mas que vivir esa experiencia, la vi. Es decir, desde mi participación no experimenté mucho eso, pero sí me impresionó ver a los cantantes protagonistas en escena; me llamó la atención lo verosímil que resultaban tratándose de un género tan ajeno a mi. Es decir, me conmovió.

- Esta experiencia de performance artística, modificó de alguna manera tu forma de pensarte a vos mismo como artista?

- Si, absolutamente. Primero y principal, nunca me hubiera imaginado que años después yo pudiera obtener las herramientas técnicas para abordar repertorio lírico. Tampoco me imaginaba que me iba a gustar. Y si bien nunca tuve muchos prejuicios sobre la música “académica” en relación a la popular, pensaba que estudiar eso era parte solo del crecimiento técnico, y que quizás como artista no me iba a modificar mucho desde lo expresivo. Hoy pienso que todo aporta, tanto técnica como expresivamente, y que es muy interesante –como dije antes- lo que sucede cuando uno aborda una obra –popular o clásica- desde un personaje, o desde contar una historia. Se pone en juego el cuerpo entero y aparece algo más grande que integra todo: la energía de esa historia y /o personaje. La voz se pone en función de ése objetivo que es contar la historia, y aparecen recursos expresivos que uno no sabía que existían. Como docente de canto también comencé a aplicar estas cosas con mis alumnos y el crecimiento de las posibilidades interpretativas es notable. Sigo cantando tango y géneros rioplatenses y siento que he crecido mucho como intérprete abordando el repertorio desde ésta óptica, y ni hablar de las nuevas posibilidades vocales que me aporta seguir estudiando [repertorio de ópera]; siento

mi voz mucho mas plástica y con un sonido más homogéneo y lleno, y eso me permite jugar mucho más con lo expresivo<sup>277</sup>

En todo esto juega un papel importante el tejido social que se crea detrás de escena. Se produce una situación de convivencia pautada por los tiempos de la obra en la cual tienden a diluirse las jerarquías, se comparten las esperas para salir a escena, solistas y coros se encuentran en bambalinas como compañeros. La parte del elenco que no está en escena funciona también como público, escuchando y aplaudiendo en bambalinas la performance de los que están cantando, recibiendo con felicitaciones y expresiones físicas de afecto al que acaba de cantar cuando regresa a camarines, animándolo o consolándolo si algo ha fallado. Por supuesto que toda esta comunidad del *backstage* varía de acuerdo con el número total de performers, con circunstancias relacionales personales y también con la situación de producción en que se esté desarrollando la performance (grados de profesionalización, remuneración y vinculación laboral) En el caso de referencia, todos los coreutas manifiestan una valoración muy positiva de la experiencia en bambalinas como parte de su participación en la ópera.

A fin de construir una imagen lo más representativa posible del conjunto total, se comparten aquí fragmentos de dos entrevistas estructuradas realizadas a cantantes del coro.

Daniel Marengo, tenor, residente en Las Varillas y oriundo de allí, es bioquímico y farmacéutico y tenía 41 años en 2009. Participó en todas las funciones excepto Villa María 2007. Integró el coro de Capuletos, su participación implicó una performance artístico –social de aproximadamente 4 horas 20 minutos, de los cuales estuvo en escena 35 minutos.

- ¿Cuál era tu experiencia artística al momento de participar en *Capuletos* y *Montescos* por primera vez?
- Cantante en el coro (tenor)
- ¿Cómo te definías artísticamente a vos mismo en ese momento?
- Como integrante de un coro
- ¿Cuál era tu idea de la ópera antes de participar en *Capuletos* y *Montescos*?
- Algo interesante pero inalcanzable para mí.
- ¿Conocías *I Capuleti ed I Montecchi* antes de ser invitado a participar en la producción?
- No.

---

<sup>277</sup> Entrevista estructurada realizada a Solana Cortés en Córdoba en octubre de 2011. ANEXO 13 p 297

- ¿Cómo describirías tu performance en la ópera, es decir tus propias acciones artísticas (cantar, actuar, bailar) en relación a tus acciones artísticas conocidas hasta entonces?
- Me pareció algo diferente de lo que venía haciendo, pensé que era más sencillo cantar y hacer una actuación a la vez, pero me sorprendía al descubrir que no era tan fácil y que requiere tanta concentración como el canto. Me pareció una experiencia maravillosa y altamente positiva.
- ¿Cuál fue tu idea de la ópera después de haber participado artísticamente en una?
- Pienso que la experiencia me acercó más al mundo de la ópera. Me hizo descubrir que no es algo tan inalcanzable como pensaba antes de esta experiencia. También me hizo ver la importante cantidad de gente que se necesita para armar este tipo de obras, todos trabajando en conjunto para obtener el resultado final.
- Esta experiencia de performance artística, modificó de alguna manera tu forma de pensarte a vos mismo como artista?
- No modificó mi pensamiento de ser integrante de un coro, pero me hizo ver que potencialmente puedo participar dignamente de estos desafíos que son en verdad reconfortantes y hasta ese momento los veía inalcanzables.
- En relación al canto ¿Notaste alguna diferencia entre tu voz cantada habitual y tu voz cantada en la ópera?
- Tal vez un poco más cerca al canto lírico
- ¿Influyó en tu canto de alguna manera el canto de los solistas?
- Me acercó un poco más al canto lírico.
- ¿Cómo viviste la relación entre la música cantada y la historia que se estaba relatando?
- Me gustó mucho. Pude disfrutar de participar en contar una historia
- ¿Qué escena te gustó más, o te resultó más emocionante?
- De las escenas en que cantabas: fueron varias, pero sin dudas la escena de llevar a Julieta supuestamente muerta me emocionó hasta las lágrimas.
- De las escenas que no cantabas: la escena final entre Romeo y Julieta. También el diálogo entre Julieta y el padre en el segundo acto.
- ¿Volverías a participar en caso de reponerse la ópera, o en otra ópera?
- Si, volvería a participar en esta u otra ópera<sup>278</sup>.

Miriam Ferreyra, soprano, residente en Villa María y oriunda de allí, es alumna de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM y docente de asignaturas musicales y vocales en el Conservatorio Superior de Música Felipe Boero (Villa María). Tenía 40 años en 2007. Participó en todas las funciones. Formó parte del coro femenino, por lo cual vivió una interacción artístico

---

<sup>278</sup> Entrevista estructurada realizada a Daniel Marengo en Las Varillas en marzo de 2012. ANEXO 13 p 297

- social de aproximadamente 3 horas 20 minutos, de los cuales estuvo en escena 7 minutos.

- ¿Cuál era tu experiencia artística al momento de participar en *Capuletos y Montescos* por primera vez?

- Docente de música en una institución musical y estudiante de composición musical en U.N.V.M.

- ¿Cómo te definías artísticamente a vos mismo en ese momento?

- Al igual que ahora ávida de aprendizajes y experiencias que puedan enriquecerme, no solo en lo que respecta a lo musical sino también, lo que para mí es muy importante, la interrelación con los demás participantes de los proyectos, aportando todo lo que estaba a mi alcance y posibilidad.

- ¿Cuál era tu idea de la ópera antes de participar en *Capuletos y Montescos*?

- Mi formación musical hace que conozca el género, su historia, sus características y los compositores destacados pero carecía de la experiencia de la participación en una ópera; la idea que tenía era acertada, que es un género completísimo, complejo y dificultoso para hacerlo funcionar

- ¿Conocías *I Capuleti ed I Montecchi* antes de ser invitado a participar en la producción?

- No, solo conocía la importancia del compositor y la historia que se desarrolla.

- ¿Cómo describirías tu performance en la ópera, es decir tus propias acciones artísticas (cantar, actuar, bailar) en relación a tus acciones artísticas conocidas hasta entonces?

- Me entusiasmó mucho el hecho de interpretar un personaje, no ser yo.

- ¿Cuál fue tu idea de la ópera después de haber participado artísticamente en una?

- Que es una obra de arte impresionante, que exige de un gran equipo de trabajo especializado, de una gran organización y logística, de un gran presupuesto y dedicación del grupo de trabajo.

Esta experiencia de performance artística, modificó de alguna manera tu forma de pensarte a vos mismo como artista?

- Sumé una enorme experiencia artística estando dentro de la obra de arte y pienso a la obra de arte como una expresión que nos modifica, sí me modificó, estuve y estoy atravesada por esa experiencia que fue muy enriquecedora, la toma de conciencia de la importancia de todos y cada uno de los participantes en obras de esta envergadura fue importante para mí.

- Con respecto al canto ¿Notaste alguna diferencia entre tu voz cantada habitual y tu voz cantada en la ópera?

- Me encontraba muy concentrada en darle mayor volumen a mi voz.

- ¿Influyó en tu canto de alguna manera el canto de los solistas?

- No lo sé, me produjeron una gran y profunda admiración y el hecho de compartir ensayos y actuaciones, escuchar sus voces en vivo y a su lado fue bellissimo. Reafirmó la idea que sostengo de capacitación,

entrenamiento y aprendizaje continuo que debemos tener como artistas.

- ¿Cómo viviste la relación entre la música cantada y la historia que se estaba relatando?

- Con la naturalidad propia de las cosas hermosamente creadas.

- ¿Qué escena te gustó más, o te resultó más emocionante?

- De las escenas en que cantabas: ahora recuerdo la escena del baile, la alegría previa a la tragedia.

- De las escenas que no cantabas: cuando al final se toma conciencia de las consecuencias del odio.

- Volverías a participar en caso de reponerse la ópera, o en otra ópera?

- Sí, por supuesto!!

Comentarios

Me hubiera gustado hacer más funciones de la obra ya que fueron muchos meses de trabajo. Recuerdo con mucha alegría el detrás de escena y las actuaciones en las localidades de Las Varillas y General Deheza. Fue un honor formar parte de *I Capuleti ed I Montecchi*<sup>279</sup>

Con este testimonio se completa el tratamiento del grupo de performers que constituye el coro y se cierra el Capítulo dedicado a la PP en su dimensión externa. A continuación se abordará la dimensión interna de la PP, incluyendo el APV propiamente dicho.

---

<sup>279</sup> Entrevista estructurada realizada a Miriam Ferreyra en Villa María en diciembre de 2011. ANEXO 13 p 297

CAPÍTULO V. La performance en su dimensión interna: análisis performático vocal de *Capuletos y Montescos*

Como parte de la fase de performance del estudio total de *Capuletos y Montescos*, este capítulo está dedicado en particular a la PP en su dimensión interna, es decir a lo que sucede sobre el escenario, con los instrumentos sonando y los sujetos cantantes en performance de los personajes. Como ya se dijo, en esta sección se realiza un APV detallado cuyo objeto puntual es el sonido mismo de la voz cantada en la situación de PVOsae, con sus componentes musicales, lingüísticos y teatrales, siempre en relación al *texto* de *I Capuleti ed I Montecchi* en la versión del caso y en la perspectiva del sujeto cantante<sup>280</sup>.

En primer lugar se explica el recorte de tres secciones de la ópera realizado, se recapitula lo planteado en el Capítulo I<sup>281</sup> respecto a qué se desea conocer de la PVOsae y se realiza una demarcación teórica específica, también se enumeran y describen los ejes que organizan el análisis y las herramientas empleadas.

Luego se analizan detalladamente tres números de *Capuletos y Montescos* que contienen pasajes de canto representativos de todos los tipos de PV que aparecen en esta ópera y que permiten observar aspectos relevantes a la demarcación teórica previa. El APV de estos números de la ópera es efectuado por caminos metodológicos que se centran en la corporalidad de la voz-en-performance y su materialidad física presente. Incluye un tratamiento del plano emocional del *texto* y de la vivencia de los sujetos que lo interpretan, enfatizando la historicidad de la performance y describiéndola como una trama en la cual se entrelazan lenguaje musical, texto poético y dramaturgia.

V. 1. Tres números representativos para el análisis performático vocal

Se han tomado tres números representativos de las distintas facetas dramático–musicales – vocales de *I Capuleti...*: la cavatina de Romeo del Primer Acto, el aria de Giulietta del Segundo Acto y el Duo final. En todos ellos participan grupos corales y otros solistas además de las protagonistas, hay secciones rápidas y lentas, concertantes y solos, recitativos, ariosos y arias, cadencias, agudos culminantes,

---

<sup>280</sup> El público aparece en este APV cada vez que los cantantes mencionan el efecto de sus expresiones (aplausos, no aplausos, gritos, silencios)

<sup>281</sup> Apartado I.3. p 47

secciones graves, pasajes escénicamente estáticos y dinámicos. La escena final, por otra parte, fue señalada unánimemente por los sujetos del público entrevistados y también por numerosos coreutas y solistas como la más movilizante y conmovedora de toda la ópera.

El acceso analítico a las secciones se efectúa por diversas vías complementarias: análisis literario, musical y vocal del libreto y la partitura, elaboración de gráficos, referencias proveniente de estudios históricos, el relato de la autora como intérprete de Romeo, el relato de la soprano Marta Conti como intérprete de Giulietta y fragmentos de entrevistas a otros cantantes (solistas y coreutas)<sup>282</sup> referidos a estas secciones de la obra. En cada uno de los números analizados se aborda en particular una situación de relación texto – música – vocalidad característica de la performance, considerando minuciosamente una subsección representativa dentro de la sección. En la cavatina de Romeo del Acto I se estudia el aria, recortando para ello el *largo cantabile* “Se Romeo t’uccise un figlio”. En el aria de Giulietta del Acto II se estudia el recitativo, realizando un análisis exhaustivo del diálogo de Giulietta y Lorenzo en el cual él propone el plan de fingir la muerte. En la escena y duetto final, se trabaja sobre las notas climáticas cantadas sin texto o con invocaciones y los *parlato*<sup>283</sup>, suspiros y sollozos como formas de performance vocal en las cuales la voz comunica de una manera atípica respecto del lenguaje textual verbal– musical general de la obra, manera hasta cierto punto prescindente del flujo melódico predominante, y por completo prescindente del lenguaje verbal, mediante la puesta en acto de un perfil acústico emocional.

En los análisis se tienen en cuenta todas las aristas de la cuestión vocal planteadas por Michelle Duncan.

Felman está en lo cierto al denominar al cuerpo ‘instrumento’ del habla, pero ¿cuál es la agencia de la voz como parte de ese instrumento? ¿Cuáles son los efectos de la voz, como contenidos dentro u opuestos a los efectos de la categoría genérica ‘cuerpo’, y cómo son mensurables esos efectos? ¿De qué manera, por ejemplo, son tono, altura y entonación a su propio modo ‘escandalosos’? ¿Cómo actúa la voz performativamente, además de ser el (silencioso)

---

<sup>282</sup> Como ya fue aclarado en ocasión de estudiar el texto en el Capítulo II, los papeles de los solistas Tebaldo, Capellio y Lorenzo son breves debido a la premura con que fue creada la ópera, por esta razón las referencias a los mismos y a los cantante que los interpretaron en *Capuletos y Montescos* también son relativamente menores.

<sup>283</sup> *Parlato* significa hablado en lengua italiana

vehículo de la expresión (utterance)? Como cualquiera que haya alguna vez escuchado ópera sabe, la voz cantada tiene momentos en los que despedaza el lenguaje. Ciertamente la voz tanto como cuerpo como en adición a él dice más, o dice de otra manera que lo que quiere significar<sup>284</sup>

Contemplando la pregunta acerca de la agencia de la voz como parte de este instrumento del habla que es el cuerpo, se considera especialmente el plano emocional de la performance, además de la corporalidad y la materialidad física del canto en ópera, tanto en la experiencia del propio sujeto cantante–en-performance como en su búsqueda creativa en relación a las emociones del personaje que está pretendiendo comunicar mediante el canto y la actuación.

Respecto a los efectos de la voz en relación a la categoría genérica ‘cuerpo’, y la posibilidad de medirlos, o la forma en que tono, altura y entonación pueden “escandalizar” la intención de sentido que una expresión (utterance) pudiera tener, se apela al recurso de describir fricciones contenidas en el propio *texto* que aparecen en la performance. Se trabaja la cuestión de la voz aguda (octava femenina) realizando un personaje masculino como recurso comunicativo planteado por el texto y puesto en acto en la performance, y se exponen minuciosamente las relaciones entre palabra, lenguaje musical, vocalidad y corporalidad dramática planteadas por la obra y la performance en distintas situaciones de expresión (utterance), relaciones que complejizan los significados y formas de significar inherentes a cada uno de los tipos de lenguaje empleados.

En relación a la actuación performativa de la voz en los casos en que, en palabras de Duncan, esta “despedaza el lenguaje”, se identifican algunas secciones puntuales y se observan detenidamente desde distintos ángulos.

Para todo lo referente a las palabras y el lenguaje musical, se apela al aparato conceptual propio de los abordajes analíticos correspondientes (lengua, literatura y música), por ejemplo “El arioso con que [Romeo] continúa su presentación ante los Capuletos, muy cortés y ya acompañado por la orquesta, comienza con un desarrollo de este adjetivo “*lieto*” que repite el *re* agudo reforzando la reiteración retórica en el texto” o “La misma “e” *re* agudo de “*Lieto*”, ahora es melismática, con un

---

<sup>284</sup> *Certainly the voice as well as and in addition to the body, says more, or says differently, than it means to say.* Este texto ya fue considerado en el Capítulo I p 50, no obstante se vuelve sobre él para recapitular más detalladamente la relación metodología/marco teórico del APV que se está proponiendo. DUNCAN, Michelle. “The Operatic Scandal of the Singing Body. Voice, Presence, Performativity”... op cit p 294 (traducción de la autora)

cromatismo que se resuelve en el *mi* de la sílaba “to”, nota aguda que se canta piano respetando la métrica (es el 4to tiempo de un 4/4) y la prosodia de la palabra” Esto se realiza poniendo especial cuidado en la traducción al español de los textos originales italianos.

Lo referente a la vocalidad se trata utilizando conceptos y terminología del campo de la TV con referencias expresas al cuerpo tanto en cuestiones objetivas como subjetivas, por ejemplo

“El re del comienzo está a sólo medio tono del primer agudo, sobre la sílaba “*lie*” de “*lieto*” (feliz). Es una nota tenida (más de un segundo) y con la vocal “e” suena muy brillante, en las cejas y la frente con mucha punta. Interpreto que ese color del re agudo con “e” es el color de la euforia heroica, luminosa, que expresa una característica general del personaje<sup>285</sup> [...]”<sup>286</sup>

Se apela a la formulación metafórica codificada de la percepción que el propio cantante tiene de su cuerpo vocálico y vocalidad, de uso habitual en la clase de canto. Esta codificación está referida a las partes de su cuerpo donde resuena mayormente su voz de acuerdo con la tesitura en que esté cantando, también en relación a la potencia y articulación empleadas. En términos de TV, aunque todos los sonidos son emitidos hacia adelante y con *squillo* (brillo), los graves resuenan más en el pecho, los medios *in maschera* (en la máscara) sobre todo a la altura del labio superior (bigotes) y los pómulos, y los agudos en la frente y en la parte superior del cráneo (como la cresta de un gallo)<sup>287</sup>

La corporalidad dramática aparece por la inclusión en el análisis de los datos referentes al movimiento escénico, los contenidos dramáticos del gesto y la disposición de los cuerpos en la performance. “Romeo entra con paso decidido a la asamblea de los enemigos, hace una reverencia a Capellio y entrega un pergamino”. También interviene aquí la gestualidad teatral asociada a la emisión vocal, que muchas veces funciona como pilar para la marcación escénica. Por ejemplo “Antes

---

<sup>286</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>287</sup> Todas estas referencias, usuales en la práctica artística y docente, son coherentes con los resultados de investigaciones en el campo de la fisiología del fenómeno vocal que confirman el saber performático ancestral. Ver por ejemplo HOUSSON, Raoul. *El Canto*. Buenos Aires. Eudeba.1965, RABINE, Eugene. *Educación Funcional de la voz Método Rabine: Selección de artículos escritos por el profesor Eugene Rabine...* op cit

de esta exclamación ‘*Oh Dio!*’ [oh Dios!] que responde las preguntas, ella [Giulietta] se libera corporalmente de él, toma distancia del frasco y del cuerpo protector de Lorenzo para la expansión corporal (vertical, sin brazos) y vocal del agudo cantado”. También forman parte del estudio las fotografías en su carácter de registro del aspecto visual de la performance.

## V. 2. Performance vocal, palabras, música y corporalidad de Romeo en N° 3 *Scena e Cavatina* del ACTO I

La sección, que se analizará a partir de la escena 3<sup>288</sup>, constituye claramente un ejemplo de la construcción en bloques escénico – musicales a las que se refiere Parakiklas<sup>289</sup>. Están en escena dos solistas y el coro, los solistas Capellio y Tebaldo forman un bloque con el coro de Capuletos, grupo al cual pertenecen y con el cual se identifican. Capellio está sentado, todos los demás de pie. Romeo Montesco, el tercer solista, cuya llegada da inicio a la escena, es antagonista del bloque. Está identificado con otro bloque en el texto que se cantó antes y en el de la propia escena. Este otro bloque está físicamente ausente pero muy presente en el discurso.

El personaje comienza su recorrido ya bastante eufórico, caminando mientras suena el allegro instrumental de 12 compases con reminiscencias militares. Ama y tiene la esperanza de que su propuesta de paz será aceptada. Alternará a lo largo del número el recitativo con pasajes ariosos y arias, en esa situación de hacerse pasar por paje, emisario de sí mismo. En su estudio acerca de las fuentes literarias que utilizó el libretista Romani, Collins informa:

En la primer escena de Scevola [autor de una de las fuentes principales de Romani] Romeo anunció que aparecería de incógnito como emisario para pedir la mano de Giulietta, pero en el libreto de Romani para Vaccai la audiencia era alertada acerca de su identidad por el recurso de un aparte, honrado en la época - Lorenzo exclama (a la audiencia) “*Ciel, che vedo? Romeo!*” [cielos, qué veo? Romeo!]. En el libreto de Bellini, se carece incluso de esto (Lorenzo no está presente), y el público debe hacer la identificación por su cuenta a partir de la sinopsis impresa o (más probablemente) de la familiaridad con la apariencia y la voz de la cantante protagonista (la

<sup>288</sup> Ver gráfico 3 de Edmv p 104

<sup>289</sup> Ver el texto de James Parakiklas citado en p 166

mezzosoprano Giuditta Grisi cantó Romeo en la primer performance)<sup>290</sup>

Romeo entra con paso decidido a la asamblea de los enemigos, hace una reverencia a Capellio y entrega un pergamino. Luego canta “*Lieto del dolce incarco...*” (feliz por el dulce encargo).

Hay alrededor de veinticinco varones de distintas edades en escena. Se llega a un lugar hostil, donde ya hay algo en marcha. La sensación que tengo es de llegar a un lugar donde son muchos y no me quieren, a interrumpir una reunión. Se sale de la oscuridad de bambalinas a la luz extrema del escenario. Y se hace un silencio, todos esperan mi primer nota, a ver qué tengo para decir.

El re del comienzo está a sólo medio tono del primer agudo, sobre la sílaba “lie” de “*lieto*” (feliz). Es una nota tenida (más de un segundo) y con la vocal “e” suena muy brillante, en las cejas y la frente con mucha punta. Interpreto que ese color del re agudo con “e” es el color de la euforia heroica, luminosa, que expresa una característica general del personaje y su estado emocional en ese momento de poner en práctica un plan que le parece muy bueno (hay en esa entrada algo del regocijo masculino en la propia astucia y temeridad que me recuerda a Odiseo) Técnicamente, esa nota es muy importante. Me ubica en la sonoridad de la sala con público y es la primera aparición de mi sonido. Toda la línea “*Lieto del dolce incarco, a cui mi elegge de’ Ghibellini il Duce*” (feliz por el dulce encargo para el cual me eligió el jefe de los Guibelinos) se canta en la 5ta del centro de sol mayor, con muchas vibraciones agudas, en el rostro. Esto es muy acertado para todo el desarrollo vocal del número, comenzar con una frase en esa quinta central ayuda mucho técnicamente. La línea vocal aparece sin acompañamiento instrumental, por lo cual la voz está tan heroicamente sola como Romeo disfrazado de emisario en medio de sus enemigos. Como mujer cantante vestida de hombre se requiere coraje para emitir esa primera frase en medio del silencio expectante de tantos hombres. Es un coraje que aparece también en el cuerpo y la voz de Romeo<sup>291</sup>.

---

<sup>290</sup> COLLINS, Michael. “The Literary Background of Bellini’s ‘I Capuleti ed i Montecchi’”... op cit p 535

<sup>291</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289



En la imagen<sup>292</sup> de arriba se aprecia el momento en que Romeo, a la derecha con capa roja, va a entregar a Capellio el pergamino justo antes de comenzar a cantar. Capellio es el único que está sentado, extiende la mano para recibir el objeto. De pie y más atrás se ve a un miembro del Coro de Capuletos. En la foto a continuación Romeo comparece ante la asamblea de los enemigos disfrazado de emisario. Capellio (sosteniendo su espada con las manos juntas) se puso de pié para decir “surgió entre nosotros una fatal barrera de sangre, que no será jamás derribada, jamás, lo juro!”. Tebaldo (a la derecha del sillón) mira con hostilidad a Romeo. Nótese la expresión de los instrumentistas (en primer plano)<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> Fotografía de la función de *Capuletos y Montescos* del 23 de junio de 2007. Manuela Reyes (Romeo), Cecilia Layseca (Giulietta), Agustín Novillo (Tebaldo), Mario Rossi (Capellio) Fernando Morello (Lorenzo). Dir. Mus. Cristina Gallo. Regie. Liliana Carreño. Teatro Verdi. Villa María. Fotografía: Peter Franke. Archivo ÓPERA DEL CENTRO

<sup>293</sup> Fotografía de la función de *Capuletos y Montescos* del 23 de junio de 2007. Manuela Reyes (Romeo), Cecilia Layseca (Giulietta), Agustín Novillo (Tebaldo), Mario Rossi (Capellio) Fernando Morello (Lorenzo). Dir. Mus. Cristina Gallo. Regie. Liliana Carreño. Teatro Verdi. Villa María. Fotografía: Peter Franke. Archivo ÓPERA DEL CENTRO



Únicamente en el primer acento de la frase siguiente “*Io mi presento, nobili Güelfi, a voi*” (Yo me presento, nobles Güelfos, ante vosotros) aparece un acorde tenido de la orquesta como base armónica, que se mantiene sólo hasta la palabra “*Güelfi*”. “*A voi*” (ante vosotros) vuelve a cantarse sin acompañamiento, pero esta vez con notas *do* y *si* graves, ricas en resonancias de pecho, muy realzadas por las vocales “a” y “o”. La voz de Romeo ingresa a la octava central de las voces masculinas justamente para decir “ante vosotros”

La última parte cantada que se escuchó 15 segundos antes fue el *moderato* del coro de Capuletos, una masa de alrededor de 20 voces masculinas, es decir en la octava grave, diciendo “odio eterno ai Montecchi, al Ghibellini” (odio eterno a los Montescos, a los Guibelinos). Hasta ahora, y ya van 15 minutos de ópera, no se escuchó ni una sola nota cantada en la octava aguda. Es muy manifiesta la singularidad y heroico desamparo de Romeo en este momento, entrando solo, después de una breve introducción instrumental con reminiscencias marciales que solamente describe el caminar y las reverencias, y ya presentando sus agudos y sus graves (joven soy, es cierto, pero ya tengo mis graves, es decir, mi hombría)

El arioso con que continúa su presentación ante los Capuletos, muy cortés y ya acompañado por la orquesta, comienza con un desarrollo de este adjetivo “*lieto*” que repite el *re* agudo reforzando la reiteración retórica en el texto

Lieto del dolce incarco  
a cui mi ellegge dei Ghibellini il Duce  
Io mi presento, nobili Güelfi, a voi

Lieto dei pari  
 possa udirmi ciascun  
 poi che verace favella io parlo  
 d'amizade e pace<sup>294</sup>.

(Feliz igualmente pueda oírme cada uno, pues traigo un mensaje honesto de amistad y paz) La misma “e” re agudo de “*Lieto*”, ahora es melismática, con un cromatismo que se resuelve en el *mi* de la sílaba “to”, nota aguda que se canta piano respetando la métrica (es el 4to tiempo de un 4/4) y la prosodia de la palabra. Están escritas decoraciones melismáticas en la “a” de “*amizade*” y en la “a” de “*pace*”, que cierran el arioso como una micro cadencia.

Es importante la nota larga en la “i” de “*udirmi*”, que canto con un pequeño *crescendo* en sus tres pulsos de duración, con deseo de que realmente me escuchen, porque es bueno lo que estoy por decir<sup>295</sup>.

Hasta ahora esta ópera habla sobre todo de la guerra, el honor y la muerte, presentados como temas claramente masculinos<sup>296</sup>. Es cierto que el amor, los sentimientos tiernos, aparecen primero en una voz de varón, la del tenor, cuando Tebaldo habla de cuánto ama a Giulietta en el número anterior<sup>297</sup>, pero sólo después de haber puesto ese amor en función del odio entre las familias, donde debe mantenerse siguiendo el imperativo patriarcal impuesto por Capellio. Es muy grande la potencia de todas esas voces masculinas vibrando con palabras, melodía y armonías guerreras, con reminiscencia militar, en el Coro de Introducción y todo el número 2. La voz femenina planteada por Bellini para su Romeo propone directamente la aparición en el drama de otro tipo de hombre.

Resulta ilustrativo el comentario de la soprano Marta Conti (en el rol de Giulietta, espera escuchando en bambalinas durante esta escena)

Me gusta la presentación de Romeo, el efecto sonoro que produce la entrada de la voz de mezzo entre todas esas voces masculinas que se oyen en la introducción, el tono vivo y amoroso de su aparición contra tanto ritmo marcial que viene sonando. También el cambio dinámico

<sup>294</sup> BELLINI, Vincenzo. *I Capuleti ed I Montecchi*. Canto e pianoforte...op cit p 30

<sup>295</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>296</sup> No se afirma aquí que estos temas sean intrínsecamente masculinos, sino que es así como aparecen hasta ahora en la obra

<sup>297</sup> Ver gráfico 2 de Edmv p 103

(y emotivo) al recibir Romeo tan mala respuesta de Capellio y los suyos<sup>298</sup>.

Así como el amor del personaje desborda los mandatos de su circunstancia histórica, la voz de este Romeo desborda la octava convencionalmente masculina, sin por ello perder bravura. Esto sucede cuando canta, dirigiéndose a Capellio “*Stassi in tua man che santa e inviolata sia*” (Está en tus manos que [la paz que propone el mensajero] sea santa e inviolada): la frase comienza en el *do* central de la mezzosoprano Romeo (que es el *do* agudo del tenor Tebaldo), descendiendo por grado conjunto hasta el *la* central en “*santa*”, y desplegando nuevamente los graves en “*e inviolata sia*”, con especial énfasis en el *la* grave cuando acentúa “*inviolata*”, todo esto nuevamente sin acompañamiento instrumental.

El acorde tenido de la orquesta aparece para subrayar el texto de la propuesta en sí “*Pari in Verona abbian seggio i Montecchi, e fia Giulietta sposa a Romeo*” (También en Verona tengan lugar los Montescos, y sea Giulietta esposa de Romeo), cantada otra vez en el centro de la voz. Todos escuchan esto como un escándalo. La mano de Giulietta acaba de ser concedida a Tebaldo, ya se está preparando la ceremonia. Romeo es el único (en todo el teatro) que ignora esto.

La respuesta es una negativa cerrada y violenta de Capellio y todo el coro masculino, que suena como una oleada bélica en la octava grave. “*Sorge fra noi di sangue fatal barriera, e non sarà mai tolta, giammai, lo giuro!*” (surgió entre nosotros una fatal barrera de sangre, que no será jamás derribada, jamás, lo juro!) El recitativo de Capellio es *simple*<sup>299</sup> hasta el acento de *giuro*. Allí se dispara un allegro bélico, furibundo, y todo el coro canta “*e il giuriam tutti!*” (lo juramos todos). El efecto es aterrador, pero no alcanza para desanimar al emisario, que los llama “*cruels*”, les pide que escuchen y canta el aria “*se Romeo t’uccise un figlio*”.

Aterrador para el personaje, pero muy estimulante para el cuerpo de la cantante, que siente ganas de contestar, en el poder sonoro de la octava aguda. La invitación a desplegar el *mi* agudo de la sílaba “*de*” de “*crudeli!*” (cruels) está también en la estructura armónica y rítmica que provee la orquesta en ese allegro de 4 compases. Se consume el sonido de “*crudeli*” en un silencio suspendido por el final en armonía dominante. Un suspenso delicioso que se deshace dulcemente en la frase de clarinete que da comienzo al aria. Gozar la

<sup>298</sup> Entrevista estructurada realizada a Marta Conti en Córdoba en mayo de 2012. ANEXO 13 p 297

<sup>299</sup> Se utiliza *simple* cuando el recitativo está acompañado solamente por breves acordes de puntuación. Ver p 199

música y respirar, descansar, relajar la musculatura por dentro sosteniendo en escena el cuerpo de Romeo para que todos lo vean y lo sientan<sup>300</sup>.

El aria es un *largo cantabile* en métrica ternaria compuesta. Tiene una introducción de 4 compases en la que un clarinete anticipa la melodía principal. Al final de esa melodía introductoria el personaje canta “*ascolta!*” (escucha!) Y luego empieza la primera parte que es un llanto bellissimo, donde Romeo habla en tercera persona de sí mismo explicando la tragedia de la guerra: “Si Romeo te mató un hijo/ fue en batalla que le dio muerte /Culpar debes a la suerte/él lo lloró/ y lo llora todavía”. La segunda parte es un ruego, intentando despertar un costado tierno en el duro corazón de Capellio “Ay, aplácate, y un nuevo hijo encontrarás en mi señor” La elaboración de la palabra poética que se canta en el *largo cantabile* corresponde a la situación de *aria*, sección que se canta diciendo, donde el texto está al servicio de la melodía y la vocalidad.

A continuación se realiza un análisis detallado de esta *aria* a partir de un gráfico pictórico de la misma realizado por la autora-performer en ocasión de su estudio vocal. El dibujo del texto poético realizado en letra cursiva manuscrita y con colores traduce visualmente las interjecciones, expansiones vocales con dilución del texto y repeticiones.

---

<sup>300</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi...* op cit p 6

Se Romeo t'uccise un figlio  
 in battaglia *aaa* a lui die moorte  
 incolpaarne *deli* la sorte  
 ei ne pi *aaa* aanse  
 e pia *aaaa* aange ancor  
 incolpaarne dei la sorte  
 ei ne pianse e *pi* aange ancò *o*  
 Deh! ti paccia e un *aalt* ro figlio *o*  
 troover *aaaa*  
 nell mi i *oooo* signor  
*incalzando*  
 all *tro* figlio *tro* o se rai *nell mid signor*  
 all *tro* fi glo *tro* o se rai *nell mi*  
*Ah* *aaa* *si* *nell mi* *io* *signor* →

Esta aria se caracteriza por contrastar agudos y medios con graves extremos, mediante un planteo melódico en sol M que utiliza las tres notas *sol* disponibles en la extensión de la mezzosoprano (es decir sol en tres octavas). Hay un uso virtuoso de la vocalidad para expresar y conmover en estrecha relación con el contenido

dramático del texto, coherente con el diseño vocal – sonoro del relato. El paje, en tono muy dulce, de confesión, expone la pena de su capitán (Romeo). Lo muestra en situación de debilidad, dice que ha llorado y todavía llora la muerte de su enemigo.

En el gráfico la línea horizontal (color violeta) representa el *sol* central en torno al cual está establecida la melodía base. En el segundo verso, sobre la “a” de “*a lui diè morte*” acontece la primera expansión vocal que diluye el texto (sombreado fucsia). Al escribir un *sol* agudo con calderón (se detiene el tiempo musical en ese sonido) seguido de un melisma en arpeggio descendente, transforma la preposición “a” en una dolorosa interjección “Ah!”, que parece evocar el dolor de Romeo por haber matado, en un grito que, en medio del flujo melódico, también dibuja el gesto de clavar una espada. La expansión vocal en la “e” de “*dèi*” (sombreado verde) enfatiza el contenido conceptual de la palabra: “*incolparne DÈI la sorte*” (culpar DEBES a la suerte), también por la tensión melódica del intervalo escrito. Esa “e” de “*dèi*” además de ser un *fa* natural agudo, es un *fa* natural como retardo 2 -1 que se resuelve en la fundamental de un acorde de mi mayor, con la nota 2 descendida. En el discurso melódico–armónico que se viene planteando, el efecto de novena disminuida es de mucha tensión.

En los dos versos siguientes, está expandida la sílaba acentuada de las palabras “*pianse*” y “*piange*”, pasado y presente de “*piangere*” (llorar), con melisma en arpeggio descendente la primera y calderón y melisma descendente por grado conjunto la segunda, además de un ornamento sobre “*ancor*”. Es muy clara la intención de expresar – en el propio sonido<sup>301</sup> - y a la vez dibujar – en la melodía - el llanto.

Se repite ese texto con la expansión vocal hacia el sol grave en la “o” de “*ancora*” (sombreado azul). Corresponde estilísticamente prolongar la “a” final (indicado con flecha), pues hay un calderón en el silencio que sigue y también en la orquesta. Esto es una manera de retornar al presente, pasado el llanto, resolver el problema como hombres (“*ancora*” es una contracción de “*anche*” y “*ora*”) y a la vez un alarde virtuoso de los graves de la cantante.

La frase que contiene el texto de la propuesta – en palabras – es “*Deh ti placca e un altro figlio troverai nell mio signor*”. Las expansiones vocales se producen en la “a” de “*altro*” (situación melódica idéntica a la “e” de “*dèi*”, también muy adecuada al

<sup>301</sup> Este aspecto de la PV de evocar emociones en el sonido mismo de la voz se relaciona con su perfil acústico emocional (pae). Ver apartado I.3.1.p 48 y apartado V.4. p 207

contenido conceptual para indicar “otro” hijo), la “a” de “*troverai*” y la “o” de “*mio*”. Esta última constituye un caso de importante distorsión vocal del texto (sombreado amarillo): el acento del posesivo “*mio*” está sobre la “i”, pero resulta vocalmente incómodo cantar ese agudo con “i”, y además la nota se escucha demasiado estridente para el tono general de súplica que debe tener la frase.

Modifiqué esa distribución del texto con la Mtra Cardonnet, quien sostiene que tales modificaciones están dentro de la práctica interpretativa belcantista, al preparar el aria para un concurso en 2005, y quedó así para las funciones 2006 – 2009. Ahora se me ocurre que quizás podría mantenerse la “i” en le *fa sostenido* agudo si lo cantara piano (gracias en gran medida a *I Capuleti*... creo que ahora sí podría resolver la gran dificultad técnica de cantar ese *fa#* agudo con la vocal i piano, afinado y hermoso, quedando la voz en condiciones de llegar dignamente al final del aria... y de la ópera)<sup>302</sup>

A partir de allí, con indicación de tempo *incalzando* (apremiando), se canta la sección final, una frase cromática ascendente con *tutti* y *crescendo* de los instrumentos, que se resuelve en un *sol* agudo, toda expandida y con el texto muy diluido, cosa que ya no importa porque se repiten palabras que fueron dichas. Se oye/siente en el canto la desesperación del alma y el cuerpo de Romeo, la palabra y su significado de palabra son abandonados por la voz y la música como una cáscara ya inútil, pues el cuerpo vocal mismo es el anhelo, la desesperación de este humano joven, toda la fuerza de su voluntad amante puesta en convencer a Capellio de que acepte. Puede apreciarse que la palabra se abandona, sí, pero en la lógica de un *crescendo* muy calculado para la construcción de un clímax y una vez que el texto verbal ya fue cantado de manera inteligible.

Durante los 3 minutos que dura el aria los Capuletos sostienen en su presencia corporal la actitud firme que caracteriza teatralmente al grupo, pero no reaccionan de ninguna manera. Es una convención de la ópera del *primo ottocento* componer en estos casos un cuadro, la acción está detenida para que el público pueda disfrutar el canto y ver el corazón del personaje.

El aria implica una puesta de energía bastante importante por parte de la cantante, y es su presentación en la ópera. Es común en los lugares con tradición operística que al final de esta aria haya aplausos. No los hubo en ninguna de las funciones del caso, pero sí en las funciones en

---

<sup>302</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje Romeo Montesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

versión reducida que hicimos en julio de 2009 en Buenos Aires (espacio Colette del Paseo La Plaza)<sup>303</sup>. Realmente ayuda mucho un aplauso en ese momento<sup>304</sup>.

La suspensión del flujo dramático que se produjo durante el aria termina con un allegro moderato de la orquesta que pone en movimiento la respuesta sarcástica de Capellio “*Riedi al campo, e di’ allo stolto che altro figlio gia trovai*” (vuelve al campo, y dile al necio que otro hijo ya encontré). Hay aquí un breve diálogo en frases cortas, siempre sobre la base de la orquesta con textura de notas rápidas y expansión de la armonía. La orquesta suena como comentarios susurrados entre la multitud, que van creciendo en ira y cobrando relieve hasta estallar. Sobre ese fondo que se va encrespando Romeo contesta preguntando “*Come, e qual?*” (Cómo? Y cuál?) Tebaldo interviene afirmando “*Io!*”. Romeo reacciona sorprendido “*Tu?*” e invoca al cielo en un aparte “*che ascolto! o cel!*” (Qué escucho! O Cielo!). Intenta seguir argumentando, pero Capellio cierra el tema con las palabras “*Dicesti assai!*” (ya dijiste bastante), que provocan el estallido de todo el coro masculino cantando “*Qui ciascuno ad una voce guerra a voi gridando va! Guerra! Guerra! Guerra!*” (Aquí todos a una voz vamos gritando guerra contra vosotros, guerra, guerra)<sup>305</sup>.

Hay una expansión vocal del coro en cada una de las “e” de “*guerra*” (pronunciada también la “u” en italiano), nota larga en la tesitura aguda y *forte*, que tiene el efecto de una ráfaga poderosa. El brutal desprecio de la propuesta de paz que acaba de ser ofrecida desencadena la ira de Romeo, que está en el gran *sol* agudo con que canta la a de “*ostinati*” pisando la frase del coro

Es tradición reemplazar *Ostinati!* por *Odi!* (oigan!) para una mayor comodidad vocal en el agudo, ya que realmente en medio de la masa coral las dos primeras sílabas cantadas en el sol grave pasan desapercibidas, y pueden complicar la emisión de la nota, sobre todo la “n”. En una versión discográfica, Jennifer Larmore canta “*odi!*” las dos veces que aparece esta situación<sup>306</sup>. Yo lo hice en la segunda vez

<sup>303</sup> El Ensemble Lírico Orquestal invitó al elenco a realizar cuatro funciones de *Capuletos y Montescos* en versión reducida. En el espacio Colette del Paseo La Plaza. Las mismas se realizaron en julio y agosto de 2009. Ver Programa de Mano en ANEXO 11 p 287 - 288

<sup>304</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>305</sup> Este pasaje ya ha sido mencionado en relación al efecto de la presencia del coro en la corporalidad del canto. Ver apartado IV.2.2.2. p 167

<sup>306</sup> BELLINI, Vincenzo. *I Capuleti e i Montecchi*. Mariella Devia (Giulietta), Jennifer Larmore (Romeo), Raul Gimenez (Tebaldo). Directora: Eve Queler. Grabado en vivo en el Carnegie Hall. New York. The Opera Orchestra of New York. 1993-1994 CD Audio

solamente, me gusta la potencia expresiva del adjetivo la primera vez. La Mtra. Cardonnet dijo que esta tradición bien puede haber comenzado en vida de Bellini<sup>307</sup>.

Ese grito<sup>308</sup> en la octava aguda comienza sobre la masa de gritos en la octava grave acompañados por toda la orquesta, y continúa en el silencio después que coro y orquesta se han callado. El *sol* agudo se resuelve en un salto de octava descendente al *sol* central. Sobreviene un silencio muy expresivo, y Romeo canta “*e tal sarà*” (y así será) con las notas *mi* y *si* graves, con sonido prolongado en las tres “a”, en particular el *si* de la última nota, muy grave y largo, con muchas resonancias en el pecho, apoderándose otra vez de la octava masculina.

Los sonidos que acaban de denominarse gritos son notas cantadas, afinadas, bellas como corresponde en una ópera *belcantista*, pero tienen ese contenido expresivo, y así se sienten en el cuerpo cantante cuando son emitidos, con una participación de todo el torso, las piernas, las plantas de los pies y las palmas de las manos, todo tiende a abrirse en la fuerza y las resonancias.

La maestra Denise Dupleix<sup>309</sup> decía a menudo “nunca se debe forzar, pero hay que usar todo el cuerpo para cantar”. Ensayando este pasaje pude experimentar muchas veces esto, y vivirlo además colectivamente con el grupo coral, que aprendió a sostener ese acorde fortísimo de “*guerra*” con mucha potencia y calidad sonora. Para la mezzo Romeo es cuestión de vida o muerte que ese *sol* agudo de “*ostinati!*” (o de “*odi!*”) esté muy bien cantado técnicamente. El *dramma in musica* no permite que ese agudo sea un sonido débil o poco definido, y si la robustez se logra “forzando” en vez de “con todo el cuerpo” la musculatura queda resentida y es imposible cantar bien la doble cabaletta que sigue<sup>310</sup>

---

<sup>307</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>308</sup> Se utiliza la palabra grito partiendo de su sentido coloquial. El concepto se amplía más adelante en relación a la dinámica texto-música y a la estética belcantista. Ver cita de Paul Barker en apartado I.3.2. p 52

<sup>309</sup> Nacida en 1927, Denise Dupleix desarrolló una importante carrera como soprano coloratura en la *Opéra Comique* y otros escenarios franceses y europeos en la década de 1950/60. Se volcó a la docencia a partir de 1971, como profesora de canto en la *Opéra* de París, donde formó a numerosos cantantes franceses (Jean Philippe Lafont, Natalie Dessay entre otros) además de asistir a Regine Crespin como preparadora vocal personal. La autora participó de sus clases en Buenos Aires en 2000 y 2001 por haber obtenido una de las Becas Leonor Hirsch <http://www.st-cyr-hommes-et-patrimoine.fr/denise-dupleix-commune-saint-cyr-sur-loire.html> consultado el 22 de febrero de 2014

<sup>310</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

Luego de esta frase comienza la cabaletta *allegro marziale sostenuto* que ya impulsa toda la tensión musical y vocal hacia el final del número. El texto que canta Romeo “*La tremenda ultrice spada / a brandir Romeo s’appresta/e qual folgore funesta / mille morti apporterà / Ma v’accusi al cel irato / tanto sangue in van versato / e su voi ricada il sangue / che alla patria costerà*” (la tremenda atroz espada, a blandir Romeo se apresta, y como un fulgor funesto traerá mil muertes. Pero os acuse al cielo airado tanta sangre vertida en vano, y sobre ustedes recaiga la sangre que a la patria costará) se organiza en la región central aguda de la voz, con un motivo melódico que alude a una fanfarria militar, y tiene un agudo extremo, *si natural*, en la última frase, la repetición de “*alla patria costerà*”

La *cabaletta* se canta dos veces, unidas entre sí con un concertante *più vivo* en el cual el coro reprende a Romeo diciendo “*cessa audace un dio soltanto giudicar fra noi potrà*” (cesa audaz, un dios solamente podrá juzgarnos)

La segunda vez se ornamenta la melodía, incluyendo un *la* agudo y cadencia por grado conjunto de dos octavas al *la* grave sobre la *a* de “*in van versato*”, que está justo al finalizar la primera mitad. La coda, con indicación de tempo *stringendo sempre* (apretando siempre, es decir acelerando pero con un sentido de incrementar la tensión) y *con forza* en la línea de Romeo va creciendo en intensidad hasta culminar en un final de máxima energía para todos los cantantes.

Romeo está furioso, y también los Capuletos, se sienten insultados por este jovencito que viene a echarles en cara el juicio celestial. Toda la escena tiene la tensión física de que en cualquier momento me caen encima y tengo que salir corriendo. De hecho así es como termina el número, luego del *tutti* agudo y fortissimo. Canto mi *la`y sol* agudos con generosos calderones en el último “*costerà*” y me escapo corriendo por donde vine. Me cruzo con Giulietta en la pata<sup>311</sup> en un rápido saludo, luego van llegando todos los coreutas y los demás solistas. Muchos nos quedamos allí escuchando las partes instrumentales y el aria de Giulietta, tan suave y conmovedora. El contraste de climas entre las dos escenas es tremendo. El público del sudeste cordobés nunca aplaudió el gran final de la cavatina de Romeo, pero siempre reaccionó con un aplauso muy sentido al terminar el aria de Giulietta (creo que estaban preocupados por su propio debut como público de ópera y tenían sus reservas con este Romeo tan extraño. Pero a partir de la bellísima ternura de Giulietta

---

<sup>311</sup> Se le da el nombre de “pata” a cada pasillo de telas negras que se utiliza para entrar y salir del escenario.

en la escena siguiente, cuyo final fue siempre muy aplaudido, ya están todos vibrando con nosotros hasta el final)<sup>312</sup>

### V. 3. Performance vocal, música, palabras y corporalidad en N° I Scena e Aria de Giulietta, ACTO II

A diferencia de la primera aparición de Romeo en el Acto I, al comienzo del Acto II<sup>313</sup> Giulietta aparece sola, en un escenario vacío de otros personajes. Ella es el punto de partida para la elaboración concisa del desenlace del drama que ofrecen Bellini y Romani en los tres números que componen el segundo acto.

Sobre el final del primer acto Giulietta ha revelado a su padre que ama a Romeo, y se han enfrentado abiertamente Capuletos y Montescos en el palacio de Capellio. Al comenzar la primera escena del Acto II, ella todavía ignora el resultado de esa lucha. En la visión de la soprano Marta Conti, Giulietta ha crecido como personaje a lo largo del Acto I

En esta parte, ya en el nudo de la historia, Giulietta no es la misma ‘niña’ del comienzo; los recientes acontecimientos la han cambiado, ahora muestra su coraje, su decisión, se dispone a actuar a pesar del miedo: al principio tiene un gran conflicto moral y ahora ¡está dispuesta a engañar a su padre para irse con Romeo!<sup>314</sup>

La escena comienza con una sección instrumental bastante extensa, una melodía muy bella y triste sobre cuyo final entra Giulietta para el recitativo inicial, a lo largo del cual la orquesta interviene con pequeñas frases que representan los sonidos lejanos de la batalla, que el personaje intenta discernir: *Né alcun ritorna!... Oh! Cruda, dolorosa incertezza!* (nadie regresa! oh! cruel, dolorosa incertezza!) En este recitativo Giulietta expone lo que piensa y siente de su propia situación con las palabras “¿Quién cayó? Ay de mí! ¿Quién venció? ¿A quién lloraré primero? Ni siquiera puedo huir, e ignorante de mi suerte aquí me encuentro” Entre los numerosos tratamientos del tema veronés, el planteo dramático de este momento del personaje es distintivo de la versión Romani – Bellini “El deber filial es visto en conflicto con el amor verdadero, y nos encontramos en presencia de la situación neoclásica por excelencia, el *noeud*, el Obstáculo que hizo suspirar al público con simpatía desde

<sup>312</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>313</sup> Ver Edmv en gráfico 8 p 112

<sup>314</sup> Entrevista estructurada realizada a Marta Conti en Córdoba en mayo de 2012. ANEXO 13 p 297

los días de Corneille hasta los de Metastasio [...]”.<sup>315</sup> La llegada de Lorenzo inicia un diálogo entre ambos que combina recitativo, arioso y aria, en el cual se revela y ejecuta el plan de Lorenzo para desatar este nudo, resolver el Obstáculo. Por lo tanto, es un punto clave de la estructura argumental.

Como ya se explicó, en *Capuletos y Montescos* Lorenzo está vestido de sacerdote<sup>316</sup>, pero mantiene su carácter de médico de Giulietta, acaso con un sentido más abarcador. En esto se asemeja al Lorenzo de la versión fílmica realizada por Franco Zeffirelli<sup>317</sup>, que es un religioso franciscano con conocimientos de medicina (se lo ve preparando la pócima en un gabinete de herborista). Todo el diálogo entre Giulietta y Lorenzo, que concluye abruptamente cuando escuchan aproximarse a Capellio, es un desarrollo del conflicto planteado en el primer recitativo de treinta y un compases, cuando Lorenzo expone su plan y Giulietta, que primeramente había aceptado, flaquea por temor a encontrarse en el sepulcro familiar con su hermano muerto. Dada la centralidad argumental de su contenido se analizará en detalle este recitativo, que fue muy trabajado en ensayos musicales y escénicos por todas las sopranos y barítonos que asumieron los roles de Giulietta y Lorenzo en esta producción.

Analizar en forma minuciosa una sección puntual permite simultáneamente profundizar la consideración del recitativo en cuanto manera de cantar característica de la ópera *primottocentesca*, como modo particular de combinar texto dramático (en el sentido más amplio), palabras, música y corporalidad. Se aborda así una parte del objeto de estudio establecido para la Tesis que es de tratamiento ineludible para cumplir sus objetivos, toda vez que el recitativo ha sido señalado por los *performers* del caso como uno de los modos de canto que diferencia a la PVO de otras formas de PV practicadas por ellos.

Tanto la soprano Marta Conti como el barítono Julián Zorbrüggen, que cantaron los roles de Giulietta y Lorenzo en la función de La Carlota, señalaron la realización de los recitativos como una de las características de la ópera más difíciles, más atractivas y a la vez más diferentes de otros tipos de canto, hecho que verifica que

---

<sup>315</sup> COLLINS, Michael. The Literary Background of Bellini's "I Capuleti ed i Montecchi" ... op cit p 537

<sup>316</sup> Acerca de esta decisión de producción artística ver apartado III.2.2. en p 133

<sup>317</sup> ZEFIRELLI, Franco. *Romeo and Juliet*. Leonard Withing (Romeo) Olivia Hussey (Julietta). 1968.

no en vano los distintos grados de tensión en la relación texto-música constituyen una de las variables distintivas de cada género y de cada estilo compositivo.

Marta Conti, cantante con mucha experiencia previa en distintos géneros de la Música Popular y el canto coral, reconoce la singularidad del recitativo como combinación de hablar/cantar. En sus propias palabras “Lo más difícil en lo musical son los recitativos, como una manera totalmente nueva y distinta de ‘hablar’, a veces me costaba entenderlos melódica y armónicamente”<sup>318</sup> Por su parte Julián Zurbriggen, con trayectoria previa similar a la de Conti, señala los recitativos como uno de los aspectos más atractivos de la PVOsae

Son muy difíciles pero melódicamente tienen una belleza incomparable. Siempre que hay interacción de Lorenzo con Romeo y con Giulietta los recitativos adquieren una profundidad especial, en esos momentos creo que la relación texto- música y la dramaticidad son los aspectos más importantes y que si no están bien resueltos se pierde mucho del contenido de la ópera<sup>319</sup>

El análisis realizado puede verse en el gráfico<sup>320</sup> que sigue y está basado en el testimonio de los cantantes y en lo que registró la autora a lo largo del proceso de ensayos y las funciones (en el rol de Romeo, se descansa/escucha en bambalinas durante esta escena) Se fragmentó la sección total de 31 compases (aproximadamente 2 minutos de duración) en unidades mínimas de sentido dramático expresadas en una o más frases de texto/música.

El cuadro organiza los aspectos tenidos en cuenta en seis columnas: Corporalidad, texto italiano, traducción, clima musical (orquesta), elaboración rítmico-melódica del texto y vocalidad. A continuación se explica el alcance de cada uno de estos conceptos.

La primera columna, denominada “corporalidad”, se refiere a lo que despliegan los cuerpos de los personajes en la escena, incluye tanto movimientos o gestos obvios (entrega el frasco, camina) como acciones actorales internas que pueden percibirse aunque no impliquen movimientos evidentes (Lorenzo siente el terror de Giulietta). La corporalidad es el primer *ítem* considerado pues en la ópera los cuerpos se ven

---

<sup>318</sup> Entrevista estructurada realizada a Marta Conti en Córdoba en mayo de 2012. ANEXO 13 p 297

<sup>319</sup> Entrevista estructurada realizada a Julián Zurbriggen en Córdoba en marzo de 2011. ANEXO 13 p 297

<sup>320</sup> p 201

antes de oírse, la expresión del personaje cobra presencia corporal generalmente al respirar el cantante antes de emitir el sonido.

En términos de TV, el concepto de frase cantada implica una totalidad que se inicia en la inhalación previa a la fonación, cuando simultáneamente al movimiento respiratorio el oído relativo interno y todas las otras partes del cerebro participantes están procesando los datos de altura, color vocal y dinámica (por mencionar sólo tres variables básicas) El sonido tiene en la mente y el cuerpo del cantante una existencia previa al sonido mismo, y esto, que además de ser un concepto teórico es un principio práctico general que se refuerza y automatiza durante años de entrenamiento, se combina muy naturalmente con diversas técnicas actorales a la hora de estudiar y realizar un rol. En muchos cantantes de ópera es muy manifiesta la relación dramática entre el cuerpo físico y el cuerpo vocálico, y todo indica que también lo era en el *primo ottocento*, por lo cual una cierta elaboración de la corporalidad teatral puede considerarse también parte del *texto* no escrito que es material de *fuentes*. En su estudio acerca de la cantante Giuditta Pasta y la idea de performance operística, Susan Rutherford cita el testimonio del escritor Stendhal (1783-1842), contemporáneo de la artista

[...] los gestos de Pasta precedían, más que acompañaban, el acto de cantar: la respuesta del espectador es inicialmente provocada a través de los ojos, primero ve, y entonces oye. Esto concuerda con el sentido de propósito del gesto teatral de Talma [François J. Talma (1763 – 1826) maestro francés de teatro de G.Pasta], entre otros: el gesto debe ‘anticiparse a las palabras como el relámpago precede al trueno’, no es una ornamentación o ilustración, sino la corporización del pensamiento, emoción y sentimiento encontrando su expresión físicamente antes o más allá del acto del habla. Para un cantante, esto tenía importancia real. No era meramente una cuestión de ordenamiento apropiado de signos culturales, sino de relacionar la voz al cuerpo de una forma específica.<sup>321</sup>

La elaboración estética de este efecto de anticipación es muy potente en un género musical como la ópera, en el cual es característico, además, que esta “corporización del pensamiento, emoción y sentimiento” previa a la palabra o la acción esté señalada, subrayada, dibujada o sugerida por el discurso de la parte instrumental (por ejemplo, la entrada del acorde tenido Sol M que resuelve la tensión musical que acompañaba a las preguntas anteriores dibuja/expresa/materializa sonoramente la

---

<sup>321</sup> RUTHERFORD, Susan. “ 'La cantante delle passioni': Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance” op cit p 117

decisión de Lorenzo, se decide en el acorde y luego saca el frasco y canta/dice “*Prendi, tal fltro é questo...*”). No debe sorprender que la preparación técnica del sonido/canto/palabra esté indisolublemente unida al gesto teatral en el sentido de F. J. Talma.

Para referirnos al impacto de la corporalidad en el timbre vocal y la emisión, y en ausencia de explicaciones de la propia Pasta acerca de sus efectos, podríamos volvernos a otra reconocida (distinctive) *attrice cantante* (y una que cantó buena parte del repertorio de Pasta) de un período muy diferente, María Callas. Ella también sostenía que el gesto y la expresión facial debe preceder a la palabra para crear el vehículo apropiado (en términos de armado de los resonadores) para la formación y coloración histriónicamente específicos del sonido – algo evidente en sus propias performances filmadas<sup>322</sup>.

Puede apreciarse en la siguiente fotografía<sup>323</sup> el momento en el cual Lorenzo entrega el frasco a Giulietta, que escucha aterrorizada su propuesta y se niega, al principio, a tomarlo. Todo lo que comunica visualmente la corporalidad de Giulietta mientras Lorenzo canta “Toma: Este es el filtro, tan poderoso, que produce un sueño semejante a la muerte. A ti, creyéndote muerta, se te daría tumba en los sepulcros paternos...” Toda la expresión actoral de Giulietta precede y prepara la reacción verbal-musical-vocal que interrumpe y a la vez responde a Lorenzo “Oh! Qué dices? Entre ellos yace mi hermano traspasado por Romeo... Él se levantaría para castigar mi delito...”

---

<sup>322</sup> *Ibidem* p 117

<sup>323</sup> Fotografía de la función de *Capuletos y Montescos* del 23 de junio de 2007. Manuela Reyes (Romeo), Cecilia Layseca (Giulietta), Agustín Novillo (Tebaldo), Mario Rossi (Capellio) Fernando Morello (Lorenzo). Dir. Mus. Cristina Gallo. Regie. Liliana Carreño. Teatro Verdi. Villa María. Fotografía: Peter Franke. Archivo ÓPERA DEL CENTRO



Las columnas segunda y tercera corresponden al texto italiano y su traducción. Es preciso tener en cuenta, al considerar el recitativo, que para esta forma cantada el compositor ha partido del texto dramático elaborado en *versi sciolti* (versos sueltos) por el libretista, es decir versos no estructurados por una forma fija de métrica y rima. El texto es aquí casi exclusivamente vehículo de un significado dramático que el discurso musical debe complementar. Esto tiene consecuencias a la hora de trabajar sobre la performance del recitativo, pues el método aplicado por el cantante replica el camino realizado por el compositor. Aunque estudiar el texto es siempre importante para un cantante, en el sentido de conocer su significado y familiarizarse con su materialidad fonética, más aún si se trata de un texto en lengua extranjera, en el caso de los recitativos es totalmente indispensable pasar por una etapa de conexión con el texto en cuanto tal, y luego integrar los aspectos musicales.

La siguiente columna está dedicada a considerar la elaboración musical del acompañamiento que realiza la orquesta, con el título de “clima musical”. Se explican a continuación los términos utilizados.

Recitativo simple: se refiere a secciones del recitativo en que la voz suena sin acompañamiento, con un apoyo armónico de acordes cortos que se escuchan en los silencios de la línea vocal y organizan el discurso armónicamente.

Acordes de puntuación: Son acordes del recitativo simple que, en la organización temporal del texto dramático, cumplen funciones equiparables a las de los signos de puntuación utilizados en el texto de palabras escrito, como punto o coma.

Colchón armónico: Es un acorde tenido, que se prolonga en el tiempo, sobre el cual se canta/dice una frase de recitativo.

La columna que lleva como título “elaboración rítmico/melódica del texto” expone el tipo de construcción musical que realizó el compositor sobre el texto mismo para cada frase de recitativo. La elaboración es silábica (una nota para cada sílaba de texto) en todas las frases de esta sección, lo cual es típico del recitativo pues resulta más eficaz para favorecer la comprensión de las palabras. La elaboración melismática del texto (es decir más de una nota en una misma sílaba) tiende a derivar en un predominio del cantar sobre el decir, y es por lo tanto más frecuente en el aria. Todas las situaciones de diptongo, triptongo o notas ligadas, es decir cuando se deben distribuir distintos sonidos vocales en una misma nota, se resuelven performáticamente combinando el conocimiento de la pronunciación de la lengua italiana con la tradición interpretativa belcantista aprendida de los maestros en forma oral. También se recurre para esto a la escucha de versiones discográficas consideradas serias. A continuación se exponen en detalle todos los casos presentes en la sección analizada

*Salvo è Romeo!:* El verbo “è” y la primer sílaba de la palabra Romeo se cantan sobre la misma nota, ligados, procurando reproducir la prosodia en italiano, con la primera y mayor parte de la nota dedicada al verbo y recién sobre el final articulada la sílaba “Ro”.

*suoi:* En este triptongo debe percibirse el acento en la “o”, aunque las tres vocales suceden en una única nota corta. En todos los casos semejantes, conforme a la estética del *bel canto*, esto debe lograrse sin ruptura de la línea vocal, más por la vía de la duración que del acento dinámico. Los maestros dicen “sin golpear”.

*chiedi:* En este diptongo debe percibirse el acento sobre la “e”

*tal flitro è questo:* Debe ser brevísima la “o” y más largo el verbo

*creduta estinta:* esta ligadura sucede en una nota más aguda que la sílaba anterior, que tiene la función de crear una tensión melódica que sirve para construir el efecto de acento en la palabra “estinta”. Por lo tanto, ambas vocales deben ligarse en partes iguales y la nota debe ser piano, lo que los maestros llaman “desacentuar”

*sorgeria punitor*: En este diptongo Bellini escribió una nota larga, posiblemente para dar lugar a una elaboración expresiva en el canto del terror que le sugiere la imagen a Giulietta (se levantaría castigador, contra ella, su hermano muerto por Romeo). La duración de cada vocal dentro de la misma nota se realiza o bien sirviendo al acento de la palabra, es decir dándole mayor duración a la “i”, lo cual se puede hacer dándole a toda la frase la intención de ilustrar el movimiento del espectro, o bien cantando un poco más la “a”, desacentuada, como en una micro exclamación íntima que expresa el terror del personaje ante lo que ve.

*al tuo svegliarti*: Este acento en diptongo requiere especial cuidado por parte de los cantantes no italianos. La “o” es más sonora por naturaleza, y si no se pone atención a la prosodia, a cantar más la “u” que la “o”, el pronombre se percibe mal acentuado.

*il tuo diletto ed io*: caso idéntico a “*creduta estinta*”, aunque “ed” sea un monosílabo, sirve al acento de “io”

La última columna, titulada vocalidad, se refiere sobre todo al grado puntual de combinación entre canto y habla de cada frase, y también a la tesitura empleada, los distintos matices expresivos, variaciones de tempo no escritas, la articulación y empleo de sonidos extra vocales como suspiros o respiraciones audibles. Se incluyen aquí alusiones a la intención dramática con que se canta/dice, siempre en referencia a la versión del caso y a los caminos que se recorrieron en el proceso de *ensayo* para arribar a ella.

GRÁFICO Análisis del recitativo de Giulietta y Lorenzo ACTO II “*Lorenzo, ebben?...*”

Corporalidad	Texto italiano	Traducción	Clima musical (orquesta)	Elaboración rítmico melódica del texto	Vocalidad
Lorenzo entra, Giulietta lo escucha y se dirige apresurada hacia él. Él la recibe con gesto protector, a veces la abraza, a veces le toma las manos	G: <i>Lorenzo! ebben?...</i>	Lorenzo! entonces?...	Simple, acorde Sol mayor	Silábica, veloz, con impulso. sobre el arpegio de sol M 7, “Lorenzo” descendiendo de la 3ra a la fundamental, la pregunta más aguda, de la 5ta a la 7ma	Muy hablado, más bien piano, contenido, al borde de las lágrimas. Tesitura centro aguda
	L: <i>Salvo è Romeo.</i>	Romeo está a salvo	Simple el comienzo, entra un colchón armónico en la sílaba acentuada de <u>Romeo</u> , con desarrollo en pulso lento que se resuelve en Do M	Silábica, más lento, arpegio descendente Sol M	Casi cantado, con las vocales “a” de “ <i>Salvo</i> ” y “è” muy llenas, tesitura central. expresando a la vez el alivio de la buena noticia y de la tensión armónica
	G: <i>Respiro.</i>	Respiro	Sobre el colchón que comenzó antes.	Silábico, arpegio descendente Do M	Cantado, Comenzando en el <i>sol</i> agudo, <i>mp</i> , disfrutando el alivio sobre todo en la “i” más prolongada por la prosodia del texto
Lorenzo se aleja, dá algunos pasos mientras relata los movimientos de Romeo	L: <i>Nella vicina ròcca da’ suoi sorpresa, da Ezzelin soccorso sperar ei puote...</i>	En la fortaleza vecina tomada por los suyos puede esperar el socorro de Ezzelino	Colchón do M, subraya el relato hasta “ <i>soccorso</i> ”. Luego acordes de puntuación	Silábico, notas rápidas sobre el arpegio de doM con un momento cadencial en Sol M sobre “ <i>soccorso</i> ”, final cerrado	Hablado, en tesitura central, con cierta prisa en el impulso de transmitir una información que es secreta e importante pero que no es el tema principal
Lorenzo se vuelve hacia Giulietta, otra vez se aproxima con gesto protector, a veces vuelve a tomarle las manos	L: <i>Ma tu, lassa! in breve di Tebaldo al castel trata sarai, se in me non fidi, se al periglio estremo con estrema fermezza or non provvedi.</i>	Pero tu, desdichada! En breve serás llevada al castillo de Tebaldo, si en mí no confías, si el peligro extremo con extrema firmeza ahora no	Simple “ <i>ma tu</i> ” Colchón armónico Si M desde “ <i>lassa</i> ” hasta “ <i>castel</i> ”. Acorde de puntuación en mi m después de “ <i>sarai</i> ”, cerrando la idea. Simple todo el resto	Silábico, más lento, entra en el dominante al modo menor que se resuelve en “ <i>sarai</i> ” con apoyatura 4-3. Sigue en torno a la nota <i>si</i> , con salto de 4ta ascendente al mi agudo para acentuar “ <i>fidi</i> ”, 2da menor ascendente para acentuar “ <i>estremo</i> ”, apoyatura	Más cantado en “ <i>lassa</i> ”, hablado todo lo demás, siempre en tesitura central. Pausa breve pero importante luego de “ <i>sarai</i> ”, y un tono más enfático para toda la sección “ <i>si en mí no confías</i> ”

		enfrentas		descendente en “ <i>fermezza</i> ” y salto de 5ta descendente al <i>mi</i> grave en “ <i>provvedi</i> ”	
Giulietta se planta sobre su propio eje para preguntar	G: <i>Che far? Favella.</i>	Qué hacer? Habla.	Acordes de puntuación, Dominante de Si M después de “ <i>far</i> ”, Si M después de “ <i>favella</i> ”	Silábico, más rápido. Tónica y dominante de <i>mi</i> m. Salto ascendente <i>si - mi</i> para la pregunta, va al arpeggio descendente de Si M para la exhortación	Hablado, <i>mezzoforte</i> , con decisión
Los cuerpos están alerta, cerca uno del otro, Lorenzo con el eje intencionado hacia ella, Giulietta sobre sí misma	L: <i>Hai tu coraggio?</i> G: <i>E il chiedi?</i>	L: Tienes el coraje? G: Lo solicitas?	Acordes de puntuación, dominante de Sol M después de la pregunta de Lorenzo que se resolverá en un importante colchón (SolM) siguiente.	Silábico, más lento, sigue en torno al <i>si</i> central, salto 3ra menor ascendente para acentuar “ <i>coraggio</i> ” queda suspendido en la 7ma de la dominante de Sol M	Lorenzo hablado, un poco más lento y subrayando “ <i>coraggio</i> ” con una cesura. Giulietta más cantado, sobre todo la primera “e”
Con el acorde que resuelve la tensión de las preguntas y expresa la decisión de Lorenzo de avanzar con el plan, Lorenzo saca de su vestimenta el frasco con la droga y lo entrega a Giulietta al decir “ <i>prendi</i> ”. Ella lo recibe y escucha.	L: <i>Prendi: tal filtro è questo, e si possente, che sembrante a morte sonno produce. A te creduta estinta tomba fia fia data nei paterni avelli...</i>	L. Toma: Este es el filtro, tan poderoso, que produce un sueño semejante a la muerte. A ti, creyéndote muerta, se te daría tumba en los sepulcros paternos...	Aparece primero el colchón armónico en Sol M, hasta el acento de “ <i>possente</i> ”. Se agrega la 7ma justo antes de “ <i>che sembrante...</i> ”. Simple en “ <i>sonno produce</i> ”. Acorde de puntuación Do M antes de “ <i>A te</i> ”. Colchón de Do M con 7ma a partir del acento de “ <i>estinta</i> ” Cierra con un acorde punto en Fa M	Silábico, quinta descendente re – sol en la palabra “ <i>Prendi</i> ”. Ascende por grado conjunto con apoyaturas para los acentos hasta el <i>mi</i> para acentuar “ <i>possente</i> ” Alrededor de <i>sol</i> central “ <i>che sembrante a morte</i> ”, con nota larga para acentuar. Desciende hasta resolver en <i>mi</i> “ <i>produce</i> ” Vuelve al centro para todo el resto en torno a <i>do</i> y <i>la</i> centrales	Todo un poco más cantado. La voz toma un tono más oscuro para ir al grave hablando del sueño de la muerte, y por la gravedad de lo que está proponiendo. Se aliviana un poco a propósito cuando vuelve al centro, retomando algo de entusiasmo en “ <i>a te creduta ...</i> ” como para seguir con el plan
Giulietta, siempre de pie y siempre cerca de Lorenzo, se va contrayendo de terror con el frasco entre las manos, cuando oye “en los sepulcros paternos” reacciona intentando	G: <i>Oh! Che di tu? fra quelli giace il fratel da Romeo trafitto...Esso del mio delitto sorgeria punitor...</i>	G: Oh! Qué dices? Entre ellos yace mi hermano traspasado por Romeo... Él se levantaría para castigar mi	Acordes de puntuación Fa M La M después de la pregunta, rem después de “ <i>trafitto</i> ”, colchón en Mi M para “ <i>sorgeria punitor</i> ”, acorde punto la m para cerrar	Silábico. <i>do</i> central para la interjección, sube por grado conjunto hasta el <i>fa</i> agudo en la pregunta. Nota repetida <i>mi</i> agudo para acento métrico en “ <i>fra quelli</i> ”, con 5ta descendente para instalarse en	Interrompe a Lorenzo, Hablado, con respiraciones audibles, muy evidentes, y acelerado por el terror Recorre la tesitura yendo al agudo para expresar la agitación y al grave para evocar la angustia de la muerte de su hermano a

devolver el frasco. Da algunos pasos hacia atrás mientras habla de lo que está imaginando.		delito...		la y descender hasta <i>re</i> por grado conjunto diciendo “ <i>giace...trafitto</i> ”. Vuelve al <i>re</i> agudo con tránsito ascendente a <i>fa</i> para acentuar “ <i>delitto</i> ” y descendente a la en “ <i>punitor</i> ” (apoyatura ambos)	manos de Romeo
Lorenzo asegura el frasco en las manos de Giulietta con un gesto cariñoso, le pone una mano en el hombro o le acaricia la cabeza. La frase <i>allegro</i> de la orq. grafica la expresión de él, cómo y cuándo él siente temblar el cuerpo de ella	L: <i>Al tuo svegliarti saremo presenti il tuo diletto ed io...non paventar. Tremi? T'arrettri?</i>	L: Cuando despiertes estaremos presentes tu amado y yo...No tengas miedo. Tiemblas? Retrocedes?	Colchón Si M que empieza en el acento de “ <i>svegliarti</i> ” hasta “ <i>presenti</i> ”. Simple en “ <i>Il tuo diletto e dio...</i> ”. Acorde punto Mi M antes de “ <i>Non paventar</i> ” frase allegro en Mi M que expresa la agitación aterrorizada de Giul. antes de cada pregunta	Silábico, por grado conjunto sobre la escala de Si M, y resolviendo en Mi M “ <i>Non paventar</i> ” Con saltos en arpeggio descendente las preguntas, comenzando cada vez en una altura más aguda.	Lorenzo interrumpe a Giulietta seguro de que la calmará con su explicación. Hablado. Tesitura central y con deliberada calma en el sonido. Más agitado y cantado en las preguntas
Las frases <i>allegro</i> de la orq. subrayan el terror creciente de Giulietta. Antes de esta exclamación <i>Oh Dio!</i> que responde las preguntas, ella se libera corporalmente de él, toma distancia del frasco y del cuerpo protector de Lorenzo para la expansión corporal (vertical, sin brazos) y vocal del agudo cantado	G: <i>Oh Dio!</i>	G: Oh Dios!	La misma frase <i>allegro</i> precede a la exclamación. Silencio durante “ <i>Oh Dio</i> ” Luego comienza la introducción del aria	Silábico, salto de 7ma menor descendente # <i>fa</i> # <i>sol</i> , con nota larga en el acento.	Cantado, <i>mezzoforte</i> . Giulietta expresa toda su angustia en ese agudo y en el legato descendente, a veces con portamento.

Luego de este diálogo que acaba de ser analizado en detalle Giulietta expresa ampliamente su angustia en el aria *Lento* de 17 compases, cuyo texto dice “*Morte io non temo, il sai/semprè la chiesi a te, sí/ pur nol provato mai/sorge un terrore in me/ che mi sgomenta, che mi sgomenta, ah sorge, ah sorge in me*” (No le temo a la muerte, lo sabes, siempre te la he pedido, pero sin haberla probado jamás, surge un terror en mí que me aflige). Sobre la misma idea musical, un poco animando, hay un breve diálogo con Lorenzo en el cual él intenta convencerla y calmarla. Ella repite el aria con idéntica melodía y acompañamiento cantando un texto que continúa su argumentación anterior: “*Se in quel orror giacente/ non mi destassi più*” (si de ese horror yacente no me despertase más).

La aparición de un nuevo motivo musical en la orquesta señala la llegada de Capellio. Así como en medio de una conversación de pronto se escuchan sonidos que indican la llegada de alguien (motores, puertas, timbres, pasos, voces), irrumpe en la intimidad de la escena el allegro en 4/4 con una figuración rítmica que evoca pasos marchando (corchea dos semicorcheas en los tiempos 1 y 3 y par de corcheas en los tiempos 2 y 4). Sobre ese motivo de la orquesta se desarrolla un apresurado diálogo final entre Lorenzo y Giulietta en el cual ella acaba por decidirse y bebe la droga.

Aquí se plantea nuevamente una situación escénico-musical de bloque, pues Capellio llega acompañado del coro de Capuletos (en la versión de referencia es un grupo más reducido, entre 6 y 8 coreutas escoltan a Capellio a los aposentos de su hija). Giulietta y Lorenzo están intentando salir de allí, eludir el encuentro, por esta razón la primer palabra de Capellio es “*Arresta*” (Deténte).

Él le habla muy duramente “*Arresta. Ancor sei desta?/concedo al tuo riposo/brevi momenti ancor/ esci: a seguir lo sposo/ti apresta al nuovo albor/ Udisti.*” (Deténte. Todavía estás despierta? Concedo a tu reposo breves momentos todavía/ Vé, prepárate para seguir al esposo al alba/ escuchaste/) Ella, ya frágil por todo lo acontecido, va respondiendo en silencio con tal muestra de dolor en su expresión corporal que se produce un hecho dramático inusitado: el bloque se diferencia del solista que lo representa, el coro de Capuletos interviene a favor de la antagonista, intercede ante el padre sugiriendo un cambio de actitud. “*Lassa, d'affanni é piena/geme si regge appena/ più mite a lei favella/l'uccide il tuo rigor*” (desgraciada, está llena de afanes, gime y apenas se mantiene en pie. Háblale más suavemente, la mata tu rigor)

Esto se mantiene hasta el final de la escena, con un crescendo de tensión en las posiciones de cada parte que estalla en un final de gran intensidad. Giulietta suplica el perdón de su padre, implora un gesto cariñoso antes de partir “*dammi un amplesso al men*” (dame un abrazo por lo menos) con un despliegue vocal y actoral extremo en el aria “*Ah, non poss’io partire priva del tuo perdono*” (ah! no puedo partir sin tu perdón) y su repetición. El coro insiste en su pedido a Capellio de que sea más suave con su hija. Capellio sostiene y alimenta su dureza repitiendo el mismo texto. Lorenzo intenta contener a Giulietta y le dice que disimule, cada vez más inquieto por las consecuencias que este desborde emotivo puede tener para el plan, y para él mismo. La tensión es tan grande que queda plenamente justificado el *allegro* concertante que cierra el número típicamente con muy alta energía, en el cual Giulietta canta ocho *la* agudos y tres *si* naturales agudos sobre el texto “*Ah padre! Perdona! Perdona un cor che muor!*” (Ah padre, perdona a un corazón que muere) en un paroxismo de dolor. A menudo las sopranos agregan un sobreagudo *mi* natural en el compás cadencial (apenas medio tono más grave que el famoso *fa* natural sobreagudo de la reina de la noche en La Flauta Mágica de W.A.Mozart), un detalle de virtuosismo perfectamente adecuado a la escena y a la tradición belcantista. Tal fue el caso de Cecilia Layseca y Marianela Melo Cardús en la producción de referencia. Al ser consultada acerca de su manera de concebir el rol de Giulietta y su proceso de trabajo para estudiarlo y componerlo, dice la soprano Marta Conti

En principio, es un desafío “armar” un rol completo; entender y elaborar la representación de un personaje en toda su complejidad; y en ese proceso creativo ir sintiendo como el texto, la melodía, las texturas, lo armónico y lo rítmico, todo va cobrando sentido y profundidad; Deja de ser solo una melodía bonita o un “malabarismo” vocal que es desafío técnico, y se llena de significado. Me resulta interesante adentrarme en ese personaje solitario, única mujer entre tantos hombres rigurosos, y en su conflicto razón-pasión.

La historia me gusta, es representativa de la complejidad humana; los personajes (sobre todo ellos dos: Romeo y Giulietta) se muestran completamente, vemos al desnudo sus sentimientos, y nos aproximan a un modo de ser y pensar de otra época, pero aún vivo, como inherentes al hombre de todos los tiempos. En lo vocal me costó en general la tesitura aguda, aunque este rol es bastante cómodo y tan bien escrito que ayuda a cantar; a mí en ese momento me costó mantener la línea melódica con un color parejo, colocar mi voz, buscar algo equilibrado, cuidado técnicamente pero expresivo. Y sobre todo desarrollar resistencia, para cantar el rol entero de una obra tan larga. La escena y aria del comienzo de II Acto, sobre todo “*Deh padre mio...*” es tan dramática que me costaba que lo expresivo no “cargara”

mi sonido; la angustia, la tensión del personaje me hacían dificultoso un canto “liviano” y me cansaba mucho físicamente<sup>324</sup>.

Giulietta se retira prácticamente desmayada en brazos de Lorenzo, que sigue sosteniendo en el entorno de Capellio, ya con dificultad y mirado con sospechas, su lugar de médico de confianza. Sobre la coda instrumental Capellio hace un gesto a algunos de sus seguidores de que escolten a Lorenzo. En el recitativo siguiente muestra por única vez en toda la ópera un atisbo de vacilación “*Qual turbamento io provo!// quale scompiglio in cor!// Taci, oh pietade: viltá saresti*” (qué turbación siento! qué desorden en mi corazón!// Calla, oh piedad: serías vileza). Justo después, reafirma para sí mismo su decisión de no vacilar y emite la orden que será fatal: Vigilen los pasos de Lorenzo. Es demasiado sospechoso, no le permitan salir ni hablar con nadie.

#### V. 4. Performance vocal, música, palabras y corporalidad en N° 3 Coro, Aria e duetto finale Giulietta e Romeo, ACTO II

Así como en las secciones precedentes se abordó en particular el aria y el recitativo como formas estilísticamente codificadas de relacionar música, texto y vocalidad en la ópera *primottocentesca*, en esta sección<sup>325</sup> el análisis performático pone el foco en algunas situaciones particulares de PV fuertemente asociadas al discurso dramático que merecen un tratamiento puntual: por prescindir de la entonación de alturas precisas y/ o del lenguaje verbal, constituyen situaciones en que la voz se limita a poner en acto un pae<sup>326</sup>. Estos son, por orden de aparición en el número estudiado, los momentos de voz hablada (*parlato*), los sollozos y los sonidos cantados culminantes con interjección o con texto de invocación como “¡Ah!” y “¡Oh Dio!” (¡Oh Dios!) Las dos primeras – parlato y sollozos - no implican la emisión de alturas precisas, los dos segundos – sonidos culminantes con interjección o invocación – sí implican la emisión de alturas precisas, pero sin texto verbal, o con este deliberadamente indiscernible, y con características de duración, textura,

<sup>324</sup> Entrevista estructurada a Marta Conti realizada en Córdoba en mayo de 2012. ANEXO 13 p 297

<sup>325</sup> Ver Edmv en el gráfico 10 p 115

<sup>326</sup> Perfil acústico emocional, ver apartado I.3.1. p 50 - 51

dinámica y contexto que las hacen aparecer aisladas del flujo melódico<sup>327</sup> El análisis puntual de estos momentos está contenido en un relato performático general del número que permite comprender el significado dramático y musical de cada uno de ellos en relación al contexto y que incluye además información acerca de la vocalidad y corporalidad de la interpretación de la escena. Se tratará cada uno en detalle a medida que aparece.

Como ya se dijo, el duo final de Romeo y Giulietta fue señalado unánimemente por performers y público como el que más movilizó sus emociones en toda la ópera. En palabras del barítono David Luna, docente de música, mayor de 30 años, oriundo de Jujuy (residente en Córdoba ciudad) que cantó cinco funciones en el coro y una en el rol de Capellio

Cuál/es es/son tu/s parte/s favorita/s de *I Capuleti*...?

El final, estuviera como estuviera siempre me emocionaba el final, detrás de bambalinas o al frente del escenario siempre se me caía un lagrimón [...] no había escena como esa<sup>328</sup>.

Se aprecia en este y los demás testimonios una coincidencia total de contenido con el reporte de la escena final de *I Capuleti ed I Montecchi* que publica el periódico veneciano *L'Eco* en su edición del 19 marzo 1830<sup>329</sup>, referido al estreno

Ahora llegamos a la gran escena en la cual las cantantes y el maestro se lucieron de un modo superior a cualquier alabanza. Romeo, solo ante la tumba en la cual cree ver muerta a su amada Giulietta, canta una tierna plegaria, después de la cual se escuchó el aplauso más vivo. Pero Giulietta se levanta de su sueño fatal y clamorosas voces de felicitación sonaron luego del interesante recitativo entre ella y Romeo. En el duetto final, y con pena por la muerte de los dos infortunados amantes, el entusiasmo [de la audiencia] no supo de límites, y la delicia por esos tristes y verdaderamente racionales, filosóficos ensambles hizo brotar en los ojos de aquellos que escuchaban lágrimas de tal efecto que uno casi deseaba que la agonía hubiese durado más para experimentar más tiempo esas dulces sensaciones.

El número comienza con una acción temeraria y desesperada de Romeo, que acompañado por un grupo de Montescos vuelve a entrar en Verona y se aventura hasta los sepulcros de los Capuletos para ver a Giulietta. Nuevamente se presenta

<sup>327</sup> Se exponen datos relevantes de los casos de este segundo tipo que presenta esta sección en el GRÁFICO p 214

<sup>328</sup> Entrevista estructurada realizada a David Luna en Córdoba en marzo de 2011. ANEXO 13 p 297

<sup>329</sup> PORRIS, Hilary. *Changing the score: Arias, prima donnas, and the authority of performance...* op cit p108

una situación de bloque coro-solistas. El coro de Montescos canta, dirigiéndose a él, “*Ah! il cel consenta che non ti sia funesto/l’esser disceso in questo albergo di squallor*” (Ah! el cielo consienta que no te sea funesto/haber descendido a esta casa de la decadencia) La sección musical es *andante mosso*, en métrica cuaternaria y Fa mayor, cantada muy *legato* y piano.

Llego a un lugar frío y hostil, al cual nunca pensé que llegaría, muy cansado Romeo y muy cansada yo. Él no puede creer que Giulietta haya muerto, viene dispuesto a estrellarse contra la realidad de su cuerpo frío o a recoger el milagro de que no sea cierto, premio de una fe de héroe o de loco que todavía arde en el fondo de su corazón. En el trabajo actoral llegué a la conclusión de que esta fe, esta expectativa de milagro, es fundamental para que aparezca la tragedia, por contraste, a los ojos del público. Los cuatro Montescos ya han llegado y vigilan, Romeo camina vacilante hasta ellos, se apoya con una mano en el hombro de uno de sus fieles. No lo han abandonado ni siquiera en esa idea insensata de ir a los cimientos del castillo enemigo, al lugar de los sepulcros<sup>330</sup>.

La sección coral termina *morendo* (muriendo) en dos compases arpegiados en Fa M, que desembocan sorpresivamente en un acorde *forte* en La mayor

El acorde de La M señala el shock interior que sufre Romeo al ver la tumba, con algún signo reconocible de la identidad de ella, tal vez el nombre, o una prenda, o sus flores favoritas. Él está como en una pesadilla, ya es noche avanzada de un día larguísimo, que comenzó al alba con el fracaso de su incursión incógnito en la asamblea de los Capuletos. Ahora es el milagro o la muerte junto a su amada, no hay otra posibilidad<sup>331</sup>

El La M funciona aquí como dominante de re m. Romeo canta el recitativo “*Ecco la tomba...*” (He aquí la tumba). El texto articulado silábicamente, “*ec - co la*” sobre el arpeggio descendente de La M y “*tom ba*” con un salto descendente de 8va de *re* agudo a *re* grave. En la partitura Ricordi<sup>332</sup> está indicado *mezza voce*

Canto el arpeggio descendente *mi* agudo - *#do* - *la* central con la idea de que el sonido es un llanto, como un hilo de agua que se derrama por gravedad, sin fuerza. Tomo el *mi* agudo que es la “e” de “*ecco*” lo más piano que puedo, con toda la intención del llanto en la parte baja del torso. Voy alimentando ese caudal hasta la “o” de “*tomba*”

<sup>330</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje Romeo Montesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>331</sup> *Ibidem*

<sup>332</sup> Se trabaja en todo momento con las indicaciones de la edición utilizada en esta producción.

que ya me lleva a pensar el sonido en relación a la oscuridad, con mucha resonancia en el pecho en la ligadura y el *re grave*<sup>333</sup>.

Siguen dos compases instrumentales, con una melodía en re m. Sobre esta melodía está indicado *Romeo s'avvia al sasso* (Romeo se dirige a la piedra) Al llegar dice/canta "*Ancor di fiori sparsa, molli di pianto ancor*" (todavía cubierta de flores, mojada por el llanto todavía). Bellini dispone un bellissimo *andante animato* de 4 compases para el texto siguiente "*il mio ricevi, più doloroso amaro*" (el mio recibe, más doloroso y amargo) que elabora en la relación texto música la articulación entrecortada del llanto, mediante un silencio musical escrito luego de "*Il mio*" que interrumpe la continuidad de la frase de texto. La melodía de la mezzo está doblada por una línea de instrumento una tercera más grave. Termina en un acorde tenido sol m, que funciona como cochón armónico para el comentario del coro "*signor, ritratti*" (señor, retírese)

Camino hacia adelante y levanto una flor del piso. Con la flor en la mano canto el recitativo "*Ancor di fiori sparsa, molli di pianto ancor*" y el *andante animato*. Para mi cuerpo es como seguir llorando, me olvido de los compañeros y de todo. A veces paso directamente a la voz hablada, con llanto, en la palabra final "*amaro*"<sup>334</sup>



La imagen<sup>335</sup> corresponde al momento exacto que se acaba de relatar. Nótese el trabajo de iluminación con humo en esta escena.

<sup>333</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>334</sup> *Ibidem*

<sup>335</sup> Fotografía de la función de *Capuletos y Montescos* del 23 de junio de 2007. Manuela Reyes (Romeo), Cecilia Layseca (Giulietta), Agustín Novillo (Tebaldo), Mario Rossi (Capellio) Fernando

Aquí aparecen las dos primeras de las situaciones puntuales de PV tratadas en esta sección: el *parlato* y los sollozos. Hay un gran poder expresivo en ese *parlato* con llanto de la palabra “*amaro*” (amargo), y en el llanto que le sigue. Como recurso dramático de PV, la transición de voz cantada a hablada y viceversa comunica de por sí una variedad de significados. En palabras de Paul Barker

La coexistencia de la palabra enunciada y el canto en escena o en el foro de conciertos provoca una serie de cuestiones filosóficas, dramáticas y técnicas. [...] Desde el punto de vista dramático, la voz necesita demostrar el contraste entre los estados emocionales del habla y del canto; sin la presencia del habla podríamos aceptar al canto como una ostentosa “normalidad”; sin embargo la presencia de ambas formas nos fuerza a justificar por qué una forma es apropiada para cierto momento dramático y la restante para otro [...]<sup>336</sup>

En el reino de “ostentosa normalidad” de la voz cantada que constituye la ópera belcantista, el recurso del *parlato* se debe utilizar en dosis muy medidas para no violentar los códigos estético-técnicos del estilo. En el caso de este número de *I Capuleti...* como fue (re) creado en la performance de referencia, la pérdida de sonido cantado expresa una pérdida de vida física presente del personaje: Romeo empieza con esto en ese final de frase, y lo retoma en los últimos compases de la ópera, ya muriendo en los brazos de su amada. Giulietta, por su parte, canta al despertar de su muerte simulada su primera interjección “ah!” con un sonido liso, todo lo *parlato* que se lo permite la nota escrita (fa natural agudo) y su llamada “*Romeo! Romeo!*”, después va cantando cada vez más a medida que recupera la presencia en el mundo de los vivos.

En cuanto a los sollozos, es manifiesta la empatía emocional -corporal con la que se escucha/siente y se responde afectivamente a este tipo de sonidos de puro pae. Su realización forma parte de las tradiciones performáticas en la ópera, queda a criterio de los intérpretes dentro de los parámetros de un determinado estilo. Los maestros enseñan que no se debe abusar de este recurso en el *bel canto*, pero no pueden faltar sollozos y suspiros en esta escena, trabajados con criterio teatral.

Lo que sigue al arioso “*Il mio ricevi...*”, es un recitativo que está dirigido a Giulietta “*altro fra poco maggior del pianto, altro olocausto avrai*” (otro dentro de poco mayor que el llanto, otro holocausto tendrás). Romeo revela su intención suicida, a lo

---

Morello (Lorenzo). Dir. Mus. Cristina Gallo. Regie. Liliana Carreño. Teatro Verdi. Villa María. Fotografía: Peter Franke. Archivo ÓPERA DEL CENTRO

<sup>336</sup> BARKER, Paul. *Composición Vocal...* op cit p 91

que los Montescos responden “*Omai eccede il tuo dolor*” (demasiado se excede tu dolor) también con el texto entrecortado que evoca musicalmente el llanto, pero más estilizado.

La invocación de Romeo “*O del sepolcro profonda oscurità*” (oh del sepulcro profunda oscuridad) se canta en el silencio total y es una frase escrita para graficar vocalmente la oscuridad, primero con un salto de 8va descendente de *do* a *do*, luego con un arpeggio disminuido de *reb* agudo a *reb* grave que se resuelve en el *do* grave. El canto vuelve luego al registro centro/agudo para continuar la idea “*cedi un istante, cedi al lume del giorno, e mi rivela per poco la tua preda*” (cede un instante, cede a la luz del día, y revélame por poco [tiempo] a tu presa)

Romeo canta esta invocación más para sí mismo, como dándole entidad en su propia conciencia a la pelea con el enemigo último – la muerte - y provocando el coraje que le hace falta para la acción que viene. La frase instrumental de un compás que se resuelve en *reb* señala la toma de decisión que le hace dar la orden a sus camaradas “*l’urna m’aprite voi, ch’io la riveda*” (abridme la urna, que yo la vea)<sup>337</sup>

La frase de recitativo con que Romeo ordena la acción de abrir la urna termina con un acorde de puntuación, y sigue silencio absoluto de la orquesta. Está indicado en la partitura “*I Montecchi sforzano il coperchio dell’urna e vedesi Giulietta distesa*” (Los Montescos fuerzan la tapa de la urna y se ve a Giulietta acostada). En *Capuletos* y *Montescos* Giulietta está acostada sobre una superficie elevada y tapada con una tela. El coro de Montescos quita la tela de una forma que fue ensayada coreográficamente. Cuando da la orden, Romeo está en proscenio, más adelante del cuerpo de Giulietta y a su izquierda. Hace un gesto con su mano derecha hacia atrás indicando el lugar pero sin mirarlo.

Luego de esa orden y ese gesto que me marca a mi misma un camino, miro hacia adelante sin ver, esperando alguna fuerza de alguna parte que me ayude a darme vuelta y mirar. Esto responde a una necesidad de la puesta, pues tienen que pasar unos segundos en los cuales los Montescos ejecutan la acción de destapar a Giulietta. Entre todos fuimos construyendo esta solución actoral con la guía de la primera directora escénica<sup>338</sup>. La construcción escénica resultó muy efectiva,

---

<sup>337</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje Romeo Montesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>338</sup> Liliana Carreño para las funciones de Córdoba 2006

porque da al público oportunidad de ver primero cómo destapan a Giulietta y luego la reacción de Romeo<sup>339</sup>.

Romeo se da vuelta, ve que ese cuerpo acostado es Giulietta, grita y corre hacia ella. El grito es un *fa* agudo sin acompañamiento, luego del cual está escrito un silencio con calderón. Sigue un acorde de puntuación *sib* sin tercera con la indicación *lungo silenzio* para Romeo y para la orquesta. Luego del grito está escrito “*Romeo corre a lei soffocato dal singhiozzo*” (Romeo corre a ella sofocado por los sollozos).



En esta imagen<sup>340</sup> puede apreciarse el momento preciso del giro. Este grito *fa* agudo sin texto, con la interjección “Ah!” u “Oh!” constituye una de las ocasiones de canto que es un punto climático particular, sin texto o con invocación, donde la voz comunica casi exclusivamente mediante un pae. Se ha confeccionado el Gráfico que sigue exponiendo datos relevantes de los cinco momentos de este tipo de PV presentes en el número: personaje, texto si lo hay, altura, duración escrita, dinámica, indicación escrita, acompañamiento instrumental, situación dramática del personaje, corporalidad e intención expresiva. Como en el caso del “Ah!” de Romeo, representativo de este recurso expresivo de la ópera belcantista, el sonido climático es una nota aguda, de intensidad y duración significativas, que involucra todo el

<sup>339</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje Romeo Montesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>340</sup> Fotografía de la función de *Capuleti y Montescos* del 23 de junio de 2007. Manuela Reyes (Romeo), Cecilia Layseca (Giulietta), Agustín Novillo (Tebaldo), Mario Rossi (Capellio) Fernando Morello (Lorenzo). Dir. Mus. Cristina Gallo. Regie. Liliana Carreño. Teatro Verdi. Villa María. Fotografía: Peter Franke. Archivo ÓPERA DEL CENTRO

espectro de resonancias de la voz, en particular los armónicos agudos que se perciben en la cabeza, el centro del cráneo y la frente (como la cresta de un gallo) emitida más que nunca con todo el cuerpo físico. Son alturas precisas que, aunque no se perciben como melodía por estar aisladas y fuera del flujo de la línea vocal por efecto de su duración e intensidad, que son desproporcionadas en relación al contexto, tienen un sentido armónico dentro del discurso tonal planteado previa y posteriormente. En todos los casos aquí expuestos son notas de función armónica dominante.

GRÁFICO Sonidos cantados sin texto o con invocaciones: *Coro, Scena e duetto Acto II – Giulietta y Romeo*

Perso naje	Texto	Altura	duración escrita	Diná mica	Indicación escrita	Acompañamiento instrumental	Situación dramática del personaje	Corporalidad	Intención expresiva
Ro meo	Ah!	Fa natural agudo	negra (calderón en el silencio siguiente)	<i>forte</i>	(corre hacia ella sofocado por los sollozos)	no	Romeo ve el cuerpo de Giulietta en la tumba	De pie, el sonido se emite en con el impulso de salir corriendo	Dolor extremo
Giu lietta	Ah!	Fa natural agudo	negra	<i>mezzo piano</i>	muy aspirada (levantándose de la tumba)	no	Giulietta despierta del desmayo que simulaba la muerte	Acostada, comenzando a moverse para levantarse	Presen cia
Ro meo	Ciel!	Sol natural agudo	negra	<i>forte</i>		Acorde DoM 7 corchea, <i>ff</i> y con acento	después de haber bebido veneno, Romeo ve levantarse a Giulietta	Poniéndose de pie después de haber estado caído en el piso y girando hacia atrás para ver algo	Sorpresa
Giu lietta	Ah! (Crudel!)	La natural agudo	negra con puntillo con calderón	<i>forte</i>	con grito	El <i>la</i> con calderón es el 3º tiempo de 4/4 está acompañado por un acorde La M (dominante de re m) Los instrumentos ejecutan una anacrusa <i>ff presto</i> , acéfala, que se descarga en ese acorde.	Giulietta ve el frasco de veneno y comprende que Romeo va a morir	De pie	Dolor y enojo
Giu lietta	Oh Dio!	Sol natural y la bemol agudos	corchea en <i>oh</i> y blanca en <i>Dio</i> . Calderón en el silencio anterior. El texto anterior “ <i>ei muore</i> ” (él muere) indicado <i>a piacere</i>	<i>fortissimo</i>	(cae sobre el cuerpo de Romeo)	Con el <i>la</i> bemol de “ <i>Dio</i> ” comienza el <i>allegro assai</i> en 4/4 <i>ff</i> cuyo primer compás es Sol M con 7ma y 9na disminuida como dominante de do m (la nota de Giul. es la 9na disminuida)	Giulietta ve muerto a Romeo, grita de dolor y muere	Erguida de rodillas, se le cae el cuerpo de su amado (al cual estaba abrazando) canta su invocación con un gesto abierto y hacia arriba y luego cae al suelo en dirección opuesta al cuerpo de Romeo (ver foto p 228)	Dolor extremo

En este punto climático la interjección, que es un sonido vocal con significado dramático pero sin texto, sucede en medio del silencio total. Conforme a los lineamientos del *bel canto* como código estético, el sonido se emite cantado, afinado y bello, pero debe ser sumamente expresivo.

Teatralmente es un grito de dolor, de llanto, desgarrado, hondo, emitido con todo el cuerpo junto a la toma de impulso para el primer paso de correr hacia ella. Es un único gesto gritar y correr hacia ella. Vocalmente está mi memoria muscular, la nota cantada y cantada y vuelta a cantar cientos de veces durante muchas sesiones de estudio hasta que el instrumento mecanizó un fa natural agudo con timbre, color, afinación y vibrato parejos con el resto del canto. En la función es nada más el grito y correr hacia ella (entregarse a la emoción para el cuerpo de ese sonido y confiar en la memoria muscular para su vestidura) Me arrodillo a su lado y le hablo llorando/cantando, la llamo por su nombre. “*Giulietta! oh mia Giulietta! sei tu... ti veggio. Io ti ritrovo ancora: morta non sei... dormi soltanto, e aspetti che ti desti il tuo Romeo...*” (Giulietta! oh mi Giulietta! eres tú... te veo. Te encuentro todavía: no estás muerta...duermes solamente, y esperas que te despierte tu Romeo...) Si no la veía no podía creer que hubiera muerto, y ahora viéndola tampoco. Yo creo que algo se había hablado alguna vez de este plan de Lorenzo, Romeo tiene realmente la expectativa de que quizá ella no esté muerta, aunque nadie le haya avisado, abriga la remotísima esperanza de que lo que está viviendo no esté sucediendo realmente. En lo actoral, me sirve ese atisbo de expectativa para sostener todo esto, el intento de despertarla, echar fuera a los compañeros para intentar de nuevo, intentar de nuevo y sólo entonces rendirme<sup>341</sup>.

Después del grito y el recitativo simple “*Giulietta!...[...].il tuo Romeo*” hay un arioso *Andante sostenuto* de 8 compases en el cual Romeo intenta despertar a Giulietta con las palabras “*Sorgi, mio ben, al suon de miei sospiri: ti chiama, ti chiama, il tuo Romeo: sorgi mio bene, mio bene.*” (Levántate mi bien, al son de mis suspiros: te llama, te llama tu Romeo: levántate mi bien, mi bien)

El arioso es hermosísimo, lo canto arrodillada junto al cuerpo de Giulietta, con el torso erguido, sostenido el eje sobre la rodilla izquierda, abriendo el gesto en diagonal hacia la sala. Termino y cierro el gesto llorando sobre ella. A la vez me relajo y descanso para el aria “*Deh tu bell’anima...*” (Oh tú bella alma...) que se avecina, y es el momento vocalmente más difícil de toda la ópera, con las dos frases finales sobre las notas de pasaje al agudo que cuestan muchísimo por lo cansada que estoy. Fue un alivio para mi ego cuando escuché que lo mismo le pasa a algunas estrellas en grabaciones realizadas en vivo: aunque la voz está muy bien se nota el cansancio respecto del

<sup>341</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

principio (Jennifer Larmore incluso se equivoca en el texto). Imagino posible que el gran Bellini haya escrito esto así a propósito, para que el agotamiento vocal de la cantante refleje de algún modo la situación límite de Romeo <sup>342</sup>

El coro de Montescos comenta “*Lasso! delira.*” (Desgraciado! delira) y lo exhorta a partir, recordándole el peligro que corren en ese lugar “*Vieni, partiamo: periglio è l’induggiar di più*” (Ven, partamos: es peligroso demorarse demasiado) Romeo les pide que se vayan, que lo dejen a solas unos instantes. Ellos le obedecen a regañadientes, pues temen que algo grave pueda sucederle en el estado extremo en que se encuentra. Sólo volverán al oír que se acerca Capellio, para prevenirlo o defenderlo, pero ya será demasiado tarde. Una vez a solas con el cuerpo de Giulietta, Romeo intenta despertarla por última vez. Luego expresa su resignación en estas frases de recitativo arioso “*Oh, vana speme. È sorda la fredda salma di mia voce al suono. Deserto in terra, abbandonato Io sono*” (Oh, vana esperanza. Sordo está el frío cuerpo al sonido de mi voz. Solo sobre la tierra, abandonado estoy) y canta el aria “*Deh tu bell’anima*” en la cual suplica al alma de su amada que lo lleve con ella al cielo.

Canto el recitativo después del aria “*Deh tu bell’anima...*” con mucho alivio de que ya haya pasado el aria (la cantante), y con toda la pesadumbre de la derrota, la soledad, la muerte (Romeo). Por lo menos ya no hay duda. Está la calma de la decisión tomada, y de la voz nuevamente en el centro después del esfuerzo supremo de esas últimas dos frases agudas del aria. Bellini me dio 6 compases lentos de color y movimiento instrumental, para pensar y decidir, en los cuales la orquesta señala todo ese proceso interno <sup>343</sup> Me decido y saco el frasquito de mi bolsillo, ostensiblemente para que todos lo vean. “*Oh tu, mi única esperanza, tóxico fatal, ya no más separado de mí, ven a mis labios.*” Lo bebo con furia, y me dejo caer al piso. Quedo rrodillada en proscenio. El frasquito rueda hacia adelante (es

---

<sup>342</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289. La versión de Audio mencionada es la misma de la nota N° 306 (Grabado en vivo en el Carnegie Hall. New York 1993-1994 The Opera Orchestra of New York. Dir. Eve Queler)

<sup>343</sup> El sentido dramático-musical de esos compases corresponde a lo que suele llamarse hoy “música de película”, esa situación típicamente cinematográfica en que un personaje estático mira para un lado y para otro mientras piensa alternativas y luego se decide. No dice ni hace nada en particular, pero se interpreta lo que sucede en su interior por la música. Ver CHION, Michel. *El Sonido, Música, cine, literatura...* Barcelona. Paidós.1999.

importante que quede en un lugar visible para la escena que viene después)<sup>344</sup>

Sigue otra situación de canto sin texto, sonido vocal cantado con puro contenido dramático, también es un *fa* agudo, pero de Giulietta. Romeo ya ha bebido el veneno y espera la muerte desplomado en proscenio.

Las últimas palabras de Romeo antes de desplomarse retoman el tema del conflicto entre los clanes “*Raccogliete voi, l’ultimo mio sospiro, tombe de miei nemici*” (Recoged vosotras mi último suspiro, tumbas de mis enemigos). Reconoce su derrota como Montesco.

Digo/canto “*Raccogliete voi, l’ultimo mio sospiro*” mirando las tumbas hacia adelante y hacia abajo. Imagino que están en el plano del piso del escenario. Busco ese piso para decir/cantar “*tombe de miei nemici*”, una hermosísima frase que resuelve en el *do* grave, con muchas resonancias en el pecho donde me duele la derrota y la soledad. Ya estoy de rodillas para “*tombe...*”, y terminado el canto dejo caer el torso hacia adelante y escondo la cabeza en mi brazo izquierdo<sup>345</sup>.

Sigue una frase de la orquesta referida a Giulietta, que grafica el movimiento ascendente con un matiz armónico más luminoso. Romeo concluyó el recitativo claramente en *do* menor. La melodía instrumental, *pianissimo* y *lento assai* (muy lento), es un arpeggio ascendente de *mib* a *mib* (con la sensible *si* natural como interesantísima nota de paso), que se detiene en el *mib* agudo con un ornamento y concluye en la nota *re*. Armónicamente modula de *do m* a la dominante de *mib M*. En el contexto general esto se percibe como una luminosidad.

En el silencio que sigue, que tiene el color de *sib M* como dominante de *MibM*, está escrita la nota *fa* agudo de Giulietta, con la indicación “*molto aspirate*” (muy aspirada) y “*destandosi della tomba*” (levantándose de la tumba), segundo momento de sonido cantado sin texto en este número.

Giulietta está acostada sobre una placa de madera, boca arriba, con las manos juntas sobre el pecho y la cara cubierta por una tela, los ojos cerrados, inmóvil, desde hace unos veinte minutos. En el número anterior el coro de Capuletos la ha llevado en andas por todo el teatro en esa posición, luego la han depositado en el escenario, con candelabros encendidos y flores a su alrededor. Los últimos 5 minutos estuvo con la

<sup>344</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>345</sup> *Ibidem*

cara descubierta (desde que Romeo ordenó abrir la tumba) Escuchó y sintió todos los llantos, invocaciones, idas y venidas de Romeo. Dice la soprano Marta Conti acerca de esta escena

Me gusta el tono dulce y tristísimo de Romeo y los Montescos que lo acompañan, al llegar a la tumba de Giulietta; la melodía del aria que expresa su pena, la confusión (le cuesta creer lo que ve); el dramatismo general pero lleno de matices, de esa última escena (tragicómico, absurdo, desesperado), las melodías del dúo final...<sup>346</sup>

Cuando Giulietta escucha la frase de la orquesta recién señalada comienza a moverse, a despertar. El público ve a Romeo desplomado en el piso en proscenio, en primer plano a la derecha del escenario, y a Giulietta moverse y comenzar a levantarse en su plataforma colocada en forma oblicua y situada al centro, más atrás. Ese sonido de su fa agudo, entonado claramente pero con voz lisa, piano, es una pura manifestación de la presencia del personaje en el timbre de la voz. Como ya se dijo, la soprano lo canta/dice lo más *parlato* posible

Romeo escucha esto y piensa que ya murió y está en el cielo, junto a ella, y por eso la puede oír. Las siguientes frases de Giulietta son con palabras, el nombre de él. Romeo! Romeo! Él está tan feliz que se levanta. Dice “*la voce sua!... Mi chiama! già m’invita al suo seno!*” (Su voz!... Me llama! Ya me invita a su seno!)<sup>347</sup>

Se da vuelta y cuando ve el cuerpo de Giulietta levantándose concretamente de la tumba exclama “*Ciel! Che vegg’io?*” (Cielo! Qué veo?). “*Ciel!*” es una nota culminante *sol* agudo, el tercero de estos sonidos cantados de puro *pae* tratados en particular en esta sección, que carecen de texto o son invocaciones al más allá. Es necesario puntualizar que la palabra “*ciel*” es prácticamente indiscernible cantada *forte* en un *sol* agudo por una mujer mezzosoprano con la vocal *e*. Para una voz de mezzo, lograr calidad belcantista de sonido en un *sol* agudo con una vocal cerrada implica sacrificar al menos parcialmente el color de la vocal (suena algo más parecido a una *a* que a una *e*). Respecto a la consonante inicial, *c* italiana que se pronuncia como una *ch* en español, debe realizarse con tanta blandura para no perjudicar la emisión del agudo que apenas se percibe en un contexto de silencio absoluto. Muy lejos del silencio absoluto, esta palabra con *ch* está escrita con un

<sup>346</sup> Entrevista estructurada realizada a Marta Conti en Córdoba en mayo de 2012. ANEXO 1 p 297

<sup>347</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

acorde *ff* de acompañamiento instrumental<sup>348</sup>, de manera que es casi imposible que un oyente perciba la palabra “Ciel!” en ese canto. El caso de “Oh Dio!” de Giulietta más adelante es similar a este, y por eso se los agrupa junto a las notas cantadas sin texto que son importantes puntos climáticos de la PV.

El texto de estas invocaciones, aunque resulte ininteligible para el oyente, tiene no obstante una gran importancia para el performer como indicador de la dramaticidad que el sonido debe reportar. Además de su significado literal, totalmente pertinente a las circunstancias dramáticas de los personajes en el momento de la invocación, tienen el sentido de aumentar el énfasis de la expresión. Se plantea el concepto de énfasis en relación a una actitud por la cual un sujeto dice algo con un grado máximo de intención de afirmar lo que dice, al cual está asociado la apelación al más allá. En palabras de G.K. Chesterton

Jurar es, naturalmente, el argumento posible, más fuerte, desde el punto de vista religioso de la vida. Un hombre no puede afirmar nada de este mundo de una manera satisfactoria sin salirse de él [...] la religión es su única fuente para propósitos de verdadero énfasis. Y a menudo, cuando [el hombre común] ataca a la religión por instinto, el modo de atacarla es decir que es una maldita mentira [...] Afirmo que es generalmente cierto que todo el círculo de este universo físico no contiene nada bastante fuerte para los propósitos de un hombre que en verdad quiere decir lo que dice [...]

Más allá del trasfondo católico romano general de toda la ópera *primottocentesca*, es sumamente ilustrativa de este punto de vista de Chesterton la elaboración musical/vocal que hace Bellini en estas dos invocaciones, sobre todo la segunda, con la cual Giulietta entrega su alma y deja caer su cuerpo señalando el comienzo del concertante que cierra la ópera. En cuanto a “*Oh ciel!*”, no hay nada de esta tierra que sirva para expresar el asombro y el horror de Romeo Montesco en ese momento.

Me levanto feliz, me doy vuelta hacia la voz amada esperando ver algo de otro mundo, pero veo el cuerpo de ella levantándose del mismo lugar y con todo igual a la tierra, en los sepulcros de los Capuletos donde estábamos y me tomé el veneno. Esto me produce un shock, me hace perder pie, tambaleo al gritar/cantar “*Ciel!*” (con mucho cuidado de no tensar la “ch” y dar un buen espacio y sostén al

<sup>348</sup> La partitura canto y piano de Ricordi tiene una semicorchea si natural con apoyatura en do ligada a continuación del sol agudo negra. La semicorchea fue suprimida por indicación de la Mtra Susana Cardonnet. Tampoco se canta en ninguna de las versiones discográficas consultadas.

<sup>349</sup> Chesterton plantea esto en su ensayo *Lamentos Rabelesianos*, en el contexto de una argumentación en torno a la obscenidad en el lenguaje, la hipocresía social y la censura en el medio literario y periodístico de su tiempo. CHESTERTON, Gilbert Keith. *El hombre común*. Buenos Aires. Ediciones Lhole Lumen. 1996. p 111

agudo). “*Ciel! che vegg’io?*” ella dice “*Romeo!*” y yo contesto “*Giulietta! Oh Dio!!*” Es tan enorme el impulso dramático de este agudo en este momento que todos los primeros ensayos me apuraba con el texto, no dejaba a mi compañera decir “*Romeo!*”. Es muy terrible lo que vive el personaje al comenzar a entender su tragedia<sup>350</sup>

Continúa un diálogo bastante veloz, recitativo, construido en función de exponer los distintos momentos del equívoco, y cómo este se va aclarando. Se transcribe a continuación

R: *Ciel! Che vegg’io?* (Cielo! qué veo?)

G: *Romeo!!*

R: *Giulietta!! Oh Dio!!* (oh Dios!!)

G: *Sei tu?* (eres tú?)

R: *Tu vivi?...* (tú vives?)

G: *Ah, per non più lasciarti io mi desto, mio ben...la morte mia fu simulata... (Ah! para no dejarte más me levanto, mi bien...mi muerte fue simulada...)*

R: *Ah! Che di’ tu?* (Ah! qué dices?)

G: *L’ignori? non vedesti Lorenzo?* (Lo ignoras? No viste a Lorenzo?)

R: *Altro io non vidi...altro io non seppi...ohime!...ch’eri qui morta. E qui venni... ah! infelice!* (Otra cosa no vi...otra cosa no supe...ay de mí!...que estabas aquí muerta. Y Aquí vine...ah! infeliz!)

G: *Ebben, che importa? Son teco al fin: ogni dolor cancella un nostro amplesso...Andiam... (Y bueno, qué importa? Estoy contigo al fin: un abrazo nuestro hace olvidar cualquier dolor ...vamos...)*<sup>351</sup>

Todo este diálogo, de “*Ciel!*” en adelante, sucede con los dos personajes de pié, Giulietta exultante de haber superado la terrible prueba y ahora encontrar a su amado, feliz con la expectativa de irse a comenzar una nueva vida junto a él. Es un recitativo simple, con algunos pocos acordes de puntuación. No tiene indicaciones de ningún tipo. Se trabajó mucho en ensayos para encontrar un tempo, articulación y dinámica propio de cada personaje. Más ligero, ágil para Giulietta, más apesadumbrado para Romeo. Aparece una marcación musical importante en la respuesta de Romeo a la invitación de Giulietta “*Andiam...*”.

El texto de la respuesta dice “*Restarmi io deggio eternamente qui*” (Quedarme yo debo eternamente aquí). Hay una doble barra antes de la sílaba “*de*” donde está el acento de la palabra “*deggio*”. En esa doble barra está indicado *Sostenuto Assai tempo doppio*. Romeo canta las palabras lentamente, con una melodía escrita de

<sup>350</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje Romeo Montesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>351</sup> BELLINI, Vincenzo. *I Capuleti ed I Montecchi*. Canto e pianoforte... op cit p 133

carácter fúnebre, que asusta a Giulietta y devuelve la atención de todos al espacio físico mortuorio en que se encuentran.

Giulietta pregunta (de vuelta en el recitativo, indicado *con grido*) “Che dici mai?... Parla...Parla... Ah! Romeo!...” (Qué dices?... Habla... Habla...Ah! Romeo!...) a lo cual Romeo responde “Tutto già sai” (Ya sabes todo)

Como no está indicado de qué manera ella de repente sabe todo, se decidió durante el proceso de ensayos que Romeo señale el frasco vacío, que quedó en proscenio, en el piso del escenario. Ella lo ve y comprende. La dosis de veneno mortal solía ser parte de los avíos de un guerrero, para un caso extremo (ser capturado, torturado o mortalmente herido), por lo tanto es verosímil que la amante conociera la existencia y apariencia de este elemento. La comprensión, la rabia, el horror de Giulietta están señalados musicalmente por ese compás *ff presto*, un bloque armónico en La M, frase rítmica en 4/4 que comienza con un silencio de corchea, sigue con dos semicorcheas y dos corcheas y descarga su energía en la negra del tercer tiempo acompañando su canto sin texto “Ah!” *la agudo* (indicado *con grido*).

Este grito cantado está muy relacionado musical y teatralmente con la palabra siguiente, “cruel!” (cruel). La altura escrita para la interjección es un *la agudo* que funciona como dominante de re m, resuelve su tensión sobre la palabra “cruel”, que inicia el *allegro moderato*. Todo el conjunto vocal-instrumental expresa el horror, la furia y la urgencia de Giulietta por conseguir ayuda para salvar a su amado, primero, y encontrar una forma de morir también ella junto a él, después. El texto de Romani para esta sección es en *versi lirici* (versos líricos, es decir con métrica y rima)

G: *Ah! Crudel! che mai facesti!* (Ah! cruel! qué hiciste!)

R: *Morte io volli a te vicino* (Quise la muerte cerca de ti)

G: *Deh! che scampo alcun t'appresti...*(Ay! que alguien te auxilie...)

R: *Ferma, è vano...* ( Deténte, es en vano...)

G: *Oh! rio destino!* (Oh! reo destino!)

R: *Cruda morte io chiudo in seno...!* (Cruel muerte encierro en mi...!)

G: *Ch'io con te l'incontri al meno...dammi un ferro...*(Que yo contigo la encuentre al menos...dame un arma...!)

R: *Ah! no, giammai.* (Ah! no, jamás.)

G: *Un veleno...* (Un veneno...)

R: *Il consumai...*( Lo consumí...)<sup>352</sup>

Corporalmente la escena se desarrolla con los dos personajes de pie, Romeo más atrás y replegándose, Giulietta más activa, con gestos y pasos más veloces adelante. Al cantar/decir “*Dammi un ferro...*” ella intenta tomar la espada del lugar

<sup>352</sup> *ibidem* p 134

acostumbrado en el cuerpo de él, él lo impide tapando ese lugar con sus manos y dándole a ella la espalda (Romeo estuvo siempre armado con espada en toda la ópera hasta el duelo con Tebaldo, pero no tiene espada e esta última escena<sup>353</sup>). Luego ella intenta agarrar el frasco caído en el piso, al decir “*Un veleno...*” Romeo le gana de mano, toma el frasco y lo guarda diciendo/cantando “*Il consumai...*”

Más o menos al momento de revelar a Giulietta que tomé el veneno, empiezo a sentir físicamente las consecuencias. Trabajé esto con las acciones teatrales internas de sentirme cada vez más débil y tener cada vez más frío. Y ahora lo único que quiero es salvarla a ella. Cuando Giulietta habla de buscar ayuda le contesto que no, digo que es en vano pero no por mi conocimiento del poder del veneno sino por lo que estoy sintiendo en mi cuerpo, ya sé que es así. “cruel muerte encierro “*in seno*”, en mis vísceras. Por un momento es el estupor existencial de que llegué al umbral último de la parte conocida de mi humanidad. Más que las palabras de Giulietta, que ya no entiendo bien, me saca de ese estado de estupor su gesto de querer tomar mi espada, de querer beber algún resto del frasco. Debo impedirle, debo salvarla, convencerla de que viva. Me tiro al piso para esconder el frasco maldito. Voy a tratar de que jure que no va a tomar ese camino después, una vez que yo ya no pueda poner mi propio cuerpo para impedirle. Le canto/digo desde el piso, ya no tengo fuerza para volver a pararme “*Vivi, ah! vivi, e vien talora sul mio sasso a lagrimar*” (Vive, ah! vive y ven a veces a llorar sobre mi tumba)<sup>354</sup>

Desde “*Vivi, ah! vivi*” todo se desarrolla sobre un *andante sostenuto* que, aunque tiene las fluctuaciones de *tempo* propias del *bel canto* y del contenido dramático de la escena, en líneas generales va haciéndose cada vez más lento, hasta la última nota/grito de Giulietta. Paul Barker describe estas fluctuaciones de *tempo* propias del *bel canto* como estilo interpretativo en relación a su análisis de un aria para soprano

---

<sup>353</sup> Esto se decidió para facilitar el trabajo actoral con caídas, abrazos, etc, Podría ser que hubiera dejado el arma en la entrada del recinto como señal de respeto, no hacía falta estando acompañado por un grupo de Montescos armados. Por otra parte, la decisión constituye un buen ejemplo de cómo funciona en la práctica la famosa cuestión de que el teatro no debe ser verdadero sino verosímil: con el discurso dramático planteado en esta puesta, un accidente con la espada al caer muerto Romeo destruiría el efecto trágico de la escena. En la vida real, sin embargo, suceden ese tipo de cosas, ataúdes que se caen porque alguien resbala o cadáveres que no caben en el cajón, pero los sujetos implicados pueden o bien evitar interpretarlas como cómicas o bien percibir la comicidad sin que esta los lleve a desvincularse de lo doloroso de la circunstancia.

<sup>354</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

Gaetano Donizetti (1797 – 1848). La descripción se ajusta plenamente a lo que sucede en esta sección final de *I Capuleti*...

La partitura omite en general cualquier indicación de dinámicas, las cuales se amplifican por el necesario, constante y abundante *rubato*, cuyo movimiento de mareas sugiere un pulso *in extremis*, en el límite de la expiración. En este sentido, el objetivo del cantante es la interpretación de las notas y el texto, dónde y cómo utilizar sus habilidades vocales interpretativas en la dinámica y el *rubato*. El cantante debe lograr lo anterior y además mantener su lealtad a los dioses de la continuidad, de la belleza de tono, del *legato* y la línea de canto. Estos conceptos representan el axioma principal del *Bel Canto* [...]<sup>355</sup>

Cuando verifica que no tiene manera material de provocarse la muerte, Giulietta se vuelve al recurso espiritual de pedir a Dios, o al cielo, que acabe con su vida, cosa recurrente en su discurso desde el primer acto. Ahora llama *cruel* a este poder sobrenatural “*Ciel Cruel! ah! pria ch’ei muora i miei di troncar dei tu*” (Cielo cruel! ah! Antes de que él muera debes troncar mis días). Corporalmente, expresa su desolación cayendo hasta apoyarse erguida sobre sus rodillas, o sentándose sobre la plataforma donde yacía en su muerte simulada

Es maravillosa la escritura musical de esta sección, aria, en tesitura media, un poco más aguda Giulietta, no más que *mezzoforte* por la intimidad de la situación. Estamos en el piso, ya no tenemos casi fuerza. Romeo canta dos veces la misma frase de texto y melodía en Re M “*Vivi, ah! vivi, ...*”, entre una y otra, la frase de Giulietta “*Ciel crudel, ah! ...*”, todo con un acompañamiento instrumental con textura llena muy fluida. La nota final de la frase de Romeo, sobre la sílaba “*mar*” de “*lagrimar*” la primera vez es un *#fa*, es decir la tercera de la tonalidad, con una apoyatura corta en la nota superior *sol*, lo cual integra la frase a la fluidez general del discurso, la deja abierta y la une a la frase de Giulietta que continúa el discurso musical. La segunda vez, para terminar, se canta un *re* grave, tónica, con una apoyatura larga *la*. Esto pone en evidencia el intervalo de 5ta descendente, vacío de tercera. Simultáneamente cambia el acompañamiento a corcheas sueltas, y a la tonalidad re m. El efecto es tremendo. Se produce como un vacío inesperado. Lo leí e interpreté como señalando un cambio en el sentir de Romeo, un cambio repentino que sólo puede deberse a los efectos físicos del veneno. Después de este cambio vuelve a estar en primer plano su propio

---

<sup>355</sup> Esta pieza es conocida como “aria de la locura” de la ópera *Lucia de Lamermoor*. BARKER, Paul. *Composición Vocal...* op cit p 121

padecimiento emocional/corporal. La llamo porque me asusto de lo que me está pasando, estoy perdiendo la vista<sup>356</sup>.

“*Giulietta!...al seno stringimi: Io ti discerno appena.*” (Giulietta!... estréchame en tu seno: apenas puedo verte) es más hablado, y con suspiros. Romeo lo canta/dice haciendo un gesto hacia Giulietta, que más erguida lo abraza apoyando la cabeza de él contra su pecho, en un gesto maternal. Entonces ella canta/dice “*Ed io ritorno a vivere quando tu dei morir!!*” (y yo vuelvo a la vida cuando tú debes morir) más cantado y de acuerdo con la indicación *piangendo* (llorando).

Escucho la voz cantada de Giulietta más con mi oído derecho, que está apoyado sobre su esternón. Es escuchar y sentir físicamente la vibración al mismo tiempo, este concepto italiano de “*sentire*” que se refiere tanto al oído como al tacto y a las emociones. Por eso digo “*cessa...*”, pará de llorar, y no “*taci*” cállate. Porque al llanto lo siento con el cuerpo (El cielo no es tan cruel después de todo, me voy de este mundo en sus brazos)<sup>357</sup>



<sup>356</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>357</sup> *Ibidem*

En la imagen<sup>358</sup> se aprecia este momento de la performance. La dramaturgia corporal resulta de la interpretación de las palabras y la música que se fue construyendo en el proceso de ensayos, probando distintos conjuntos de acciones, no está indicada explícitamente en el texto. Romeo siente llorar a Giulietta y le dice “*Cessa...il vederti in pena accresce il mio mártir. Più non ti veggo...ah! parlami...*” (Cesa...verte triste aumenta mi martirio. No te veo más...Ah! Háblame...) La escritura musical fragmenta las palabras, haciendo más gráfica la debilidad terminal, los sollozos, los suspiros “*Cessa/ il vederti in pena/accre/sceilmio/martir* (pausa más larga) *più/non/tiveggo/Ah! parlami...*”

Esa voz amada que siento es lo único que me queda, ya no veo, ya no me puedo mover, ya me va costando respirar, mi única vida es sentir la voz de ella, por eso canto/digo “*un solo accento ancor...*” (un solo acento todavía...) <sup>359</sup>

Giulietta contesta el pedido de Romeo “*Ah! parlami...*” (Ah! háblame...) cantando su nombre con exclamación y pronombre posesivo, “*Ah mio Romeo!*” (Ah mi Romeo!) en tesitura más aguda, una frase con vuelo lírico. A partir de allí se desarrolla una secuencia aria – recitativo – invocación con grito que marca la extinción de la vida de los personajes Romeo y Giulietta. Primero, como aria, cantan un breve duo de nueve compases que es como una última despedida cantada y tiene la indicación *sempre crescendo con agitazione* (siempre creciendo con agitación). Se vuelven a escuchar aquí las dos voces sonando simultáneamente, cosa que no sucede desde el *più vivo* del Finale Primo, una hora y cinco minutos antes. Pero ya no unísono sino con textura polifónica, similar a la gran cadencia del Duo del Acto I<sup>360</sup> pero con la importante diferencia de que ahora la voz de Giulietta canta la línea más grave. El texto de Romeo es “*Un solo accento ancor...rammenta il nostro amor...*” (Un solo acento todavía...recuerda nuestro amor...) y el de Giulietta “*non mi lasciare ancor...posati sul mio sen...*” (no me dejes todavía...pósate sobre mi pecho...)

---

<sup>358</sup> Fotografía de la función de *Capuletos y Montescos* del 23 de junio de 2007. Manuela Reyes (Romeo), Cecilia Layseca (Giulietta), Agustín Novillo (Tebaldo), Mario Rossi (Capellio) Fernando Morello (Lorenzo). Dir. Mus. Cristina Gallo. Regie. Liliana Carreño. Teatro Verdi. Villa María. Fotografía: Peter Franke. Archivo ÓPERA DEL CENTRO

<sup>359</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>360</sup> Se trata de la novena sección musical del nro, llamada “Gran cadencia a dos voces” en el gráfico 5 Edmv del N° 5 *Scena e Duetto Giulietta e Romeo* Acto I p 108

Siento de pronto una fuerza que sé que es la última, y la uso para decirle que se acuerde de nuestro amor.  
 Pasó, se terminó. Y no hay más.  
 Giulietta... me muero...Adiós...Giuliet...  
 Me dejo caer con los ojos cerrados y quedo allí, inmóvil, escuchando el canto y los movimientos de los compañeros hasta que se cierra el telón<sup>361</sup>.

El recitativo comienza con Romeo diciendo “*Giulietta! Io manco...*” (Giulietta! me muero...) Ella le pide que la espere “*Attendimi...*”, pero él ya no puede hacerlo. Le dice adiós “*Addio...*” y con el impulso de su última respiración trata de llamarla otra vez por su nombre, pero no llega a completar la palabra. Es un salto ascendente *do* central (para la sílaba “*Giu*”) *sol* agudo (para la sílaba “*liet*”). Agotado el impulso de la respiración previa a la palabra incompleta “*Giuliet...*”, el cuerpo sin vida de Romeo cae al suelo delante de Giulietta.

Giulietta dice sus últimas palabras de recitativo “*Ei muore...*” (Él muere...) con indicación *a piacere* y silencio total de los instrumentos. Luego respira y canta la última invocación, “*O Dio!*” (Oh Dios!) sonido de puro *pae* que expresa su dolor inabarcable. Las notas cantadas son *sol* y *lab* agudos, el *sol* para “o” como anacrusa de corchea y el *lab* para “Dio” sobre el primer tiempo del compás. Bellini agrega la entrada de la orquesta con un *allegro assai ff* en ese mismo compás, logrando una multiplicidad de efectos simultáneos: Amplifica el impacto expresivo del agudo de Giulietta ahogando sonoramente la inteligibilidad de la palabra dicha, le confiere al *lab* un significado tonal muy preciso de gran tensión armónica, que es la novena disminuida de un acorde dominante, subraya con el estruendo de la orquesta el efecto escénico de la caída del cuerpo de Giulietta, dibuja en la figuración rítmica del bajo los pasos que se acercan corriendo y prepara la entrada del coro de Montescos. La muerte aparece como un gran hueco que se expresa gracias a los elementos (sonoros) tangibles que se colocan a su alrededor. La llegada de los coros, Capellio, Lorenzo y Tebaldo cumple además la convención de terminar la ópera con un gran cuadro multitudinario en escena

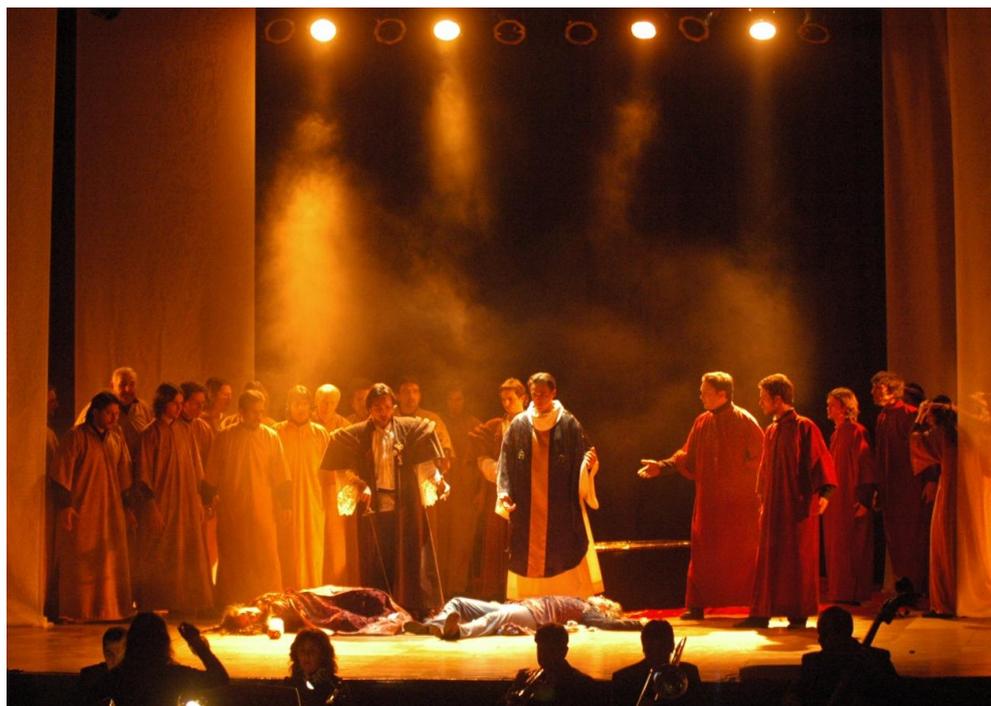
Fue sugerido en algunas oportunidades cortar este breve final, con el argumento de que ya está todo dicho con la muerte de Romeo y Giulietta. Yo insistí mucho para que se mantuviera, por respeto a Bellini, por respeto a las convenciones de una época pasada que, entre otras cosas, nos legó una obra como esta, y también intuitivamente.

---

<sup>361</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción y performance del personaje RomeoMontesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

Cuando comenzaron los ensayos pre - generales entendí dónde estaba el fundamento de mi intuición (y tal vez el de la convención, he visto que a menudo este tipo de convenciones tienen un origen muy práctico) ¿Cómo sería la participación del elenco si no tuvieran que cantar en el final? ¿Cuál sería el compromiso de aprendizaje respecto al importantísimo dúo final de todos los estudiantes que integraron el coro si el texto no los obligara a quedarse? ¿Cómo sería la energía de esta escena, y las dos muertes, si todo el elenco no estuviera atento en las patas, esperando su entrada?<sup>362</sup>

Entran apresurados primero los Montescos cantando “*Romeo! Romeo!*”. Sigue Capellio y su séquito ordenando “*S’insegua!*” (Alcáncenlos!) Allí se encuentran con la tremenda imagen de los cuerpos muertos uno junto al otro. Está especificado en la partitura que Giulietta “*cade sul corpo di Romeo*” (cae sobre el cuerpo de Romeo) para incrementar el efecto dramático. En *Capuletos y Montescos* se decidió que los cuerpos cayeran cerca uno del otro, alineados en direcciones opuestas para lograr una simetría en el cuadro final.



En la imagen<sup>363</sup> puede apreciarse cuál fue el efecto visual resultante. Era riesgoso físicamente y visualmente que Giulietta cayera encima de Romeo. La investigación de

---

<sup>362</sup> *Ibidem*

<sup>363</sup> El cuadro final. Fotografía de la función de *Capuletos y Montescos* del 23 de junio de 2007. Manuela Reyes (Romeo), Cecilia Layseca (Giulietta), Agustín Novillo (Tebaldo), Mario Rossi (Capellio) Fernando Morello (Lorenzo). Dir. Mus. Cristina Gallo. Regie. Liliana Carreño. Teatro Verdi. Villa María. Fotografía: Peter Franke. Archivo ÓPERA DEL CENTRO

Collins acerca de las fuentes literarias que utilizó el libretista Romani ofrece un interesante dato al respecto

Una correspondencia exacta entre Romani y Scevola [una de sus fuentes] que no está en otros tratamientos de la historia ocurre en el mismísimo final, cuando Capellio encuentra a su hija aún viva en la tumba, con el cuerpo sin vida de Romeo entre sus brazos. En Scevola él grita "*Da quel corpo staccatela ... si strappi a forza!*" (Separadla de ese cuerpo... arrancadlo a la fuerza!) En Romani tiene "*Sia divisa da lui!*" (Que sea separada de él) Esta cruel exclamación fue más tarde omitida del libreto para Bellini<sup>364</sup>

Al ver esta tremenda imagen, todos cantan una invocación "*Cielo!*". Luego hay un silencio total (de canto y de instrumentos), durante el cual Lorenzo se acerca a los cuerpos, los toca y declara "*Morti ambi due!*" (muertos los dos). Toda esta sección es un recitativo con acompañamiento instrumental *allegro assai* muy presente. El coro apunta "*barbaro fato!*" (Bárbaro suceso!) y todos le muestran a Capellio lo acontecido diciendo/cantando "*Mira*". Capellio exclama "*Uccisi! Da chi?*" (Matados! Por quién?) y todos le responden "*Da te, spietato*" (Por ti, despiadado). Sigue la sección de conclusión instrumental, durante la cual en *Capuletos* y *Montescos* Capellio cae de rodillas. Un gesto que expresa la aceptación de la culpa y el arrepentimiento elaborado en proceso de ensayos, a partir de una necesidad creativa del barítono Mario Rossi de cerrar con una curva el recorrido de su personaje. El barítono David Luna también lo integró a su actuación. La caída de Capellio es el único movimiento en el cuadro estático con que concluye la ópera. Se cierra luego el telón sobre los últimos acordes do menor del conjunto instrumental, *tutti, fortissimo*, con el retumbar prolongado de los timbales.

Este final convencional concluye muy satisfactoriamente el desarrollo de la versión Romani – Bellini del tema veronés, cuya pertenencia al territorio estético del Romanticismo no puede discutirse. En palabras de Collins

La convención neoclásica es solo un ingrediente, de todos modos, en el libretto de Romani para Bellini. Porque no cabe duda de que, al mismo tiempo, él trascendió sus fuentes inmediatas y logró transformar a Giulietta y Romeo en tipos ideales del siglo diecinueve, la heroína lánguida y el héroe ardiente, proveyéndole así a Bellini

---

<sup>364</sup> COLLINS, Michael. "The Literary Background of Bellini's "I Capuleti ed i Montecchi" ... op cit p 536

ocasión de elevar a grandes alturas la expresividad Romántica en su música<sup>365</sup>

El testimonio de todos los performers consultados coincide con el de la autora en afirmar la tremenda belleza y eficacia expresiva de esta obra en la (re) creación compartida entre 2007 y 2009 en el sudeste cordobés. Está documentada una vivencia similar respecto de las primeras performances de *I Capuleti...* en La Fenice en 1830 “El entusiasmo por la obra fue aumentando en las funciones subsiguientes, y luego de la tercera representación los venecianos hicieron al compositor el homenaje máximo de acompañarlo a su casa con antorchas encendidas y una banda militar interpretando fragmentos favoritos de sus óperas”<sup>366</sup>

---

<sup>365</sup> *Ibidem* p 537 y 538

<sup>366</sup> PORRIS, Hilary. *Changing the score. Arias, Primadonnas and the authority of performance*. op cit p108

## Capítulo VI. Secuelas de *Capuletos* y *Montescos* en el sudeste cordobés

Con el presente capítulo dedicado a las secuelas de *Capuletos* y *Montescos* se completa la secuencia espacio – tiempo propuesta por Richard Schechner para el AP y se cierra el estudio de caso. A continuación se describe la totalidad de elementos incluidos por el autor en esta fase final de la performance como proceso

La continuidad de la vida de una performance está en sus secuelas. Esta fase del proceso de performance puede extenderse por años e incluso siglos – de hecho, la duración de las secuelas es indefinida. Mediante diversas técnicas de investigación histórica y arqueológica incluso una performance de miles de años de antigüedad puede ser en cierta medida reconstruida. Irónicamente, cuanto más lejos en el tiempo mayor importancia adquiere la evidencia trivial o de descarte – fragmentos de alfarería, restos acumulados (midden heaps), instantáneas, vestuario viejo, cartas personales, etc. Las secuelas persisten en evidencias físicas, respuestas críticas, archivos y memorias. Habiendo reconocido la potencial longevidad de las secuelas, también debe admitirse que la mayor parte de las secuelas está relativamente aprisionada en recuerdos personales. En tiempos modernos, las secuelas inmediatas de las performances públicas consisten en la respuesta de los agentes de la cultura oficial – periodistas y críticos - a las cuales se suma la siempre creciente cantidad de registros fotográficos, digitales y de video. También están las memorias de los participantes y el público del evento. Y por supuesto el circuito “boca en boca” – en ocasiones personas que nunca asistieron a un evento tienen mucho para decir acerca de él. Después de un tiempo, muchas de estas respuestas vienen a residir en el “archivo”, término paraguas que incluye a todo lo que es accesible mediante diversos recursos performático -forenses (performance-forensic means)

Los materiales de archivo pueden incluir cintas de video, películas, grabaciones digitales, grabaciones de audio, material impreso, utilería u otros artefactos. Cualquier cosa proveniente de o relacionada con la performance.

Al desarrollar un archivo de una performance particular, los investigadores leen viejas crónicas periodísticas, examinan fotografías, películas, videos y DVDs; entrevistan a público sobreviviente (si la performance es más bien reciente); observan los libretos o partituras, vestuario y utilería; visitan salas. En suma, hacen todo lo posible para reconstruir “lo que sucedió”[...]

[...] No existe un límite fijo para las secuelas. En los géneros estéticos, las crónicas de revistas y diarios y otros medios periodísticos y el “boca en boca” son secuelas de corto plazo. Las secuelas de largo plazo incluyen documentación auto generada por los performers (fotos, DVDs, escritos de los artistas, etc.), el impacto e influencia que una obra tiene en otros artistas, y artículos académicos escritos acerca de una pieza. Las secuelas de una obra alcanzan tanto reposiciones de clásicos como obras nuevas que existen “bajo la

influencia de” una obra anterior. A veces un estilo particular de performance es muy influyente y expansivo incluso si, en su punto de origen, el artista no era muy conocido. Desde principios de los sesenta hasta fines de los ochenta el performer Jack Smith puso en escena en forma irregular “noches de teatro” en su espacio de vivienda. A menudo asistían menos de diez personas, pero un amplio espectro de artistas da cuenta del impacto que Smith tuvo en su trabajo<sup>367</sup>

Dado que el presente estudio se ha enfocado en la PV desde la perspectiva de los cantantes, temática que por su propia naturaleza tiene su despliegue en las fases de proto-performance y performance, la fase de secuelas se trata sólo en forma muy acotada como aporte complementario a la totalidad del trabajo.

Siguiendo a Schechner cuando incluye en la categoría secuelas a la influencia posterior ejercida por un cierto estilo de performance, se ofrece aquí una referencia general a realizaciones de los años 2009 y 2010 en la región del caso relacionadas con la PVOsae, que pueden considerarse consecuencias de la producción de *Capuletos* y *Montescos* estudiada. Este recorte de la fase de secuelas, aún limitándose a una exposición general, es útil para situar el caso en su historicidad y dimensión social, cosa que aporta a una lectura del estudio artístico mejor anclada en su continente vital, económico y político. Se enumeran las realizaciones artísticas y los desarrollos institucionales implicados, incluyendo algunas citas textuales de informes de gestión, fotografías, fragmentos de entrevistas y el relato de la propia autora.

#### VI. 1. Conciertos Didácticos de Ópera en escuelas

Como ya se dijo, *Capuletos* y *Montescos* apareció en las comunidades del caso acompañada de algunos dispositivos de Gestión Cultural tendientes a mejorar la difusión del género en las comunidades receptoras. El principal de ellos fue el Concierto Didáctico de Ópera para escuelas, consistente en un espectáculo de aproximadamente 50 minutos de duración, realizado por cuatro cantantes (soprano, mezzosoprano, tenor y barítono) y un pianista. El Concierto se diseñó y se implementó de acuerdo con el siguiente formato: tiene lugar en el propio ámbito escolar en horario de clases, en un salón de actos o patio cubierto, en el cual se define un espacio escénico apelando a un piano eléctrico, una valija de vestuario y utilería mínimos y algunos banners autoportantes con fotografías de *Capuletos*... y datos de pertenencia institucional. Todo el espectáculo se realiza sin amplificación

---

<sup>367</sup> SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An introduction...* op cit p 246 - 248

de ningún tipo para un número que oscila entre cien y doscientos niños de acuerdo con las necesidades logísticas de la escuela (se cuida esta cantidad en relación al espacio físico para mantener buenas condiciones de audibilidad y apreciación visual). El colectivo artístico ÓPERA LIBRE, compuesto de un grupo de performers vocales y pianistas vinculados a *Capuletos...* lleva realizados cien de estos Conciertos en el período 2009-2012, de los cuales 32 corresponden al año 2009. Tuvieron lugar en 11 localidades del sudeste cordobés.



En esta fotografía<sup>368</sup> se ve al tenor Ramiro Morales contando la historia de *Nemorino* en *El elixir de amor* de G. Donizetti a niños de una escuela primaria en Las Varillas. A continuación se detallan algunas características del espectáculo y su relación con *Capuletos* y *Montescos* en el relato de la autora como cantante y miembro del Colectivo Artístico ÓPERA LIBRE

Quando comenzamos a preparar *Capuletos...* 2009 de Villa María, eclosionó en mí una idea que venía madurando desde hacía bastante tiempo, y que combinaba de maravilla mi pasión docente con mi pasión cantante, el amor a la ópera y a los niños con las necesidades de gestión. Esa idea fue el Concierto Didáctico de Ópera para escuelas, primera propuesta artístico-educativa del Colectivo ÓPERA LIBRE, integrado por un grupo de jóvenes colegas cercano a la producción de *Capuletos* y *Montescos*.

El Didáctico es una forma maravillosa de satisfacer a la vez la necesidad concreta de cantar mucho y seguido para mantener la voz en

<sup>368</sup> Vista de un Concierto Didáctico de Ópera realizado en la escuela José María Paz (Las Varillas) en octubre de 2009. Fotografía: Peter Franke. Archivo ÓPERA LIBRE.

condiciones y el impulso autoreparador de llenar la infancia de otros con cosas que me hubiera encantado tener en la mía, la necesidad de que los cantantes *junior* a mi alrededor puedan hacer las horas de vuelo que les hacen falta para completar su formación y a la vez obtener unos ingresos mínimamente estables, la necesidad de librar a *Capuletos...* de ser leído como proyecto elitista y a la vez conseguir público para las producciones... todo eso vivido con fervor militante de “hacerle guerra al plástico”, despertar en los chicos, en los docentes, en los porteros, en todo el mundo, las ganas de hacer en vez de consumir.

Preparamos el Concierto Didáctico en paralelo con *Capuletos...2009*, utilizando sus arias y conjuntos, y también su vestuario y su utilería, con un tono muy cómico, más bien clown para jardín y primarios y más bien ácido para los secundarios, pero los mismos contenidos.

Mostramos que una persona que se viste y habla como ellos y come las mismas cosas puede cantar ópera si le gusta y está dispuesto a estudiar, que los adultos también jugamos, que las lenguas europeas no son mejores ni peores que el quechua o el guaraní y siempre es lindo y valioso saber cosas ( Se realiza con el público infantil un juego de adivinanzas que demuestra que usamos todo el tiempo un montón de palabras importadas de otros idiomas, como futbol, pizza, mate), que nuestro cuerpo físico incluye gratis un don maravilloso como la voz, que un cuarteto<sup>369</sup> del Ier Acto de *I Capuleti...* no es mejor ni peor que el cuarteto cordobés para bailar (se produce en escena una pequeña confusión con la palabra cuarteto, y los mismos cantantes bailamos y cantamos un fragmento de la Mona Jiménez antes de interpretar el de Bellini).

Realizamos el primer Concierto en La Palestina, pequeñísima localidad cercana a Villa María el 23 de mayo de 2009. La experiencia fue explosiva, directamente. Los docentes se organizaron para venir a la función del 30 de mayo, vinieron doce. Al terminar la función se acercó a saludarme una quinceañera, dijo ser Jessi de La Palestina, que vino a ver la ópera (primera vez en su vida por supuesto) porque anotó su teléfono en la encuesta para que le avisemos cómo comprar entradas y alguien la llamó.

A partir de allí hicimos 90 (noventa) Conciertos Didácticos en la provincia de Córdoba entre 2009 y 2011 y 10 más en el norte de Santa Fé en 2012.

El Concierto incluye fragmentos de otras óperas, pero comienza con el *Duetto* de Romeo y Tebaldo, donde no faltan las espadas veronesas, y termina con el gran *Finale Primo* que no falla para cerrar el concierto con un aplauso estruendoso. No dejamos de asombrarnos de cómo funciona esto incluso a las 11:30 de una mañana de invierno, en el

---

<sup>369</sup> Se alude a la sección concertante de *I Capuleti...* con que cierra el Número 7 del Acto I. Se realizó para estos Conciertos Didácticos una versión que abarca, con algunos cortes, desde el *larghetto* hasta el *pù mosso* final. Originalmente es un quinteto, pues participan los dos barítonos. La sección fue adaptada para cuarteto por motivos didácticos y de producción: la lógica del Concierto es que los niños puedan apreciar en vivo las voces grave y aguda masculina y femenina, lo que implica cuatro cantantes. A la vez se procura que los costos económicos sean lo más bajos posibles, por lo cual no tiene sentido incluir un segundo barítono en el elenco.

patio cubierto de una primaria semi rural, con olor a comida de escuela impregnándolo todo, bullicio de niños y chistidos de maestras...<sup>370</sup>

### VI. 1. 1. Expresiones del público de los Conciertos Didácticos

Se exponen aquí datos provenientes de una encuesta<sup>371</sup> realizada a alumnos y docentes que participaron de los 32 Conciertos Didácticos realizados en el año 2009, que expresa el impacto que esta experiencia tuvo para ellos y a la vez aporta información referente a la relación con el género ópera de este sector de la población.

#### VI. 1. 1. 1. Los docentes

Se trabajó con encuestas anónimas de 5 preguntas, datos básicos generales (Ciudad, fecha, escuela, turno, nivel, área curricular, edad y género) y un espacio para comentarios. Corresponden a docentes de Las Varillas, Sacanta, Los Zorros, Gral. Deheza, Gral. Cabrera, Pozo del Molle, La Carlota y La Playosa Los datos vertidos a continuación se basan en un universo de 68 (sesenta y ocho) encuestas

Pregunta 1: ¿Había escuchado cantar ópera en vivo antes de hoy?

SÍ                    20 encuestas (29%)  
NO                    48 encuestas (71%)

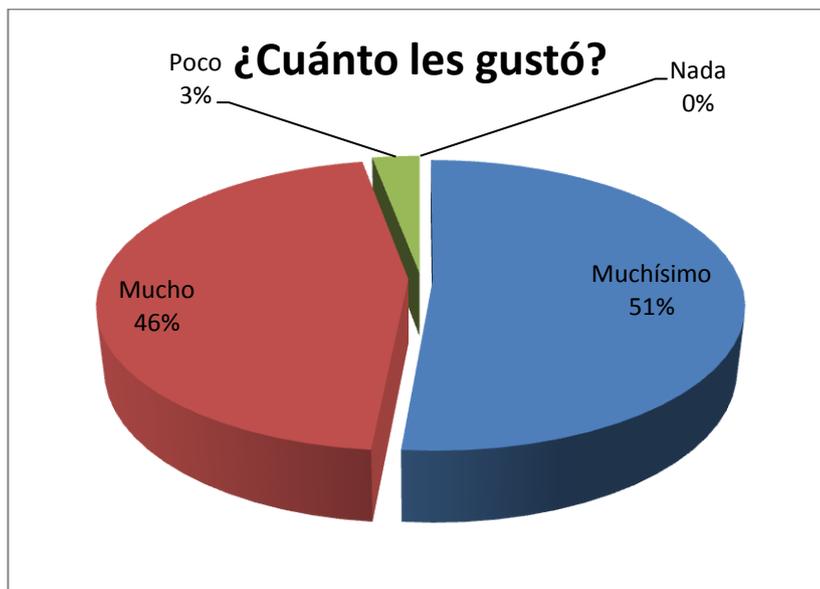


<sup>370</sup> REYES, Manuela. *Relato de la construcción del personaje Romeo Montesco de la ópera I Capuleti ed I Montecchi*. ANEXO 12 p 289

<sup>371</sup> REYES, Manuela. *Informe sobre Conciertos Didácticos en escuelas Ciclo Ópera ENINDER 2009*. Archivo ENINDER. Villa María. ENINDER. 2009

Pregunta 2: En lo personal, le gustó?

MUCHÍSIMO	35 encuestas (51%)
MUCHO	31 encuestas (46%)
POCO	2 encuestas (3%)
NADA	0 encuestas (0%)



Pregunta 3:

Como docente, cuál es su opinión acerca del valor educativo de este concierto?

MUY ÚTIL	56 encuestas (82%)
MEDIANAMENTE ÚTIL	10 encuestas (15%)
POCO ÚTIL	1 encuesta (2%)
INÚTIL	0 encuestas (0%)
NO CONTESTA	1 encuesta (1%)

**Como docentes, consideran que tiene valor educativo este concierto?**



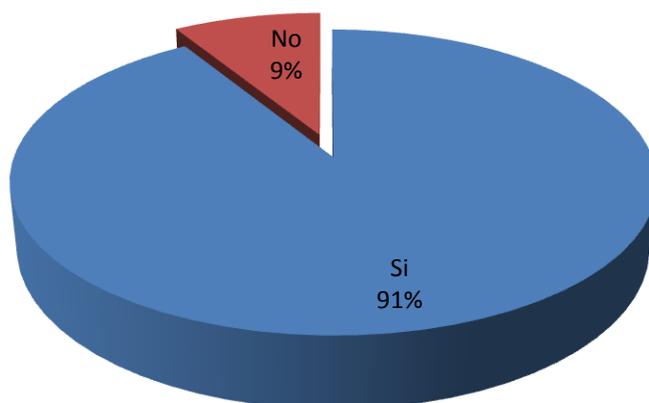
Pregunta 4:

Le parecería positivo asistir con los alumnos a una función completa en un Teatro?

SÍ 62 encuestas (91%)

NO 6 encuestas (9%)

**¿Verían una función completa de ópera?**



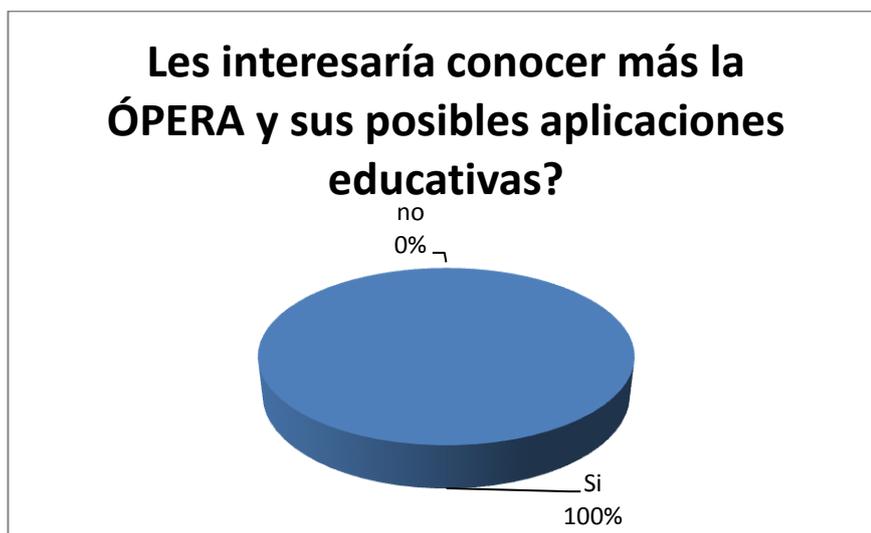
Pregunta 5:

Le interesaría conocer más la ópera y sus posibles aplicaciones educativas en las áreas curriculares a las que Usted se dedica?

Respuestas:

SÍ 68 encuestas (100%)

NO 0 encuestas (0%)



Se transcriben a continuación algunos comentarios de los docentes encuestados con datos básicos de sus autores.

Ameno – educativo – agradable – ágil – jocoso y divertido. Muy entretenido y totalmente adecuado al nivel para el que se presenta. Excelente! Gracias por tan grato momento (Mujer, 45 años, Docente de Inglés - Nivel Medio IPEM N° 241 de Los Zorros)

Me gustó mucho ya que mis alumnos justo en 6<sup>a</sup> están estudiando texto teatral y pudimos aplicar la ópera al contenido de trabajo. Deseo que sigan dando a conocer este género ya que muchos no tienen la posibilidad de presenciar un show de este tipo (Varón, 33 años, Docente de Lengua y Ciencias Sociales – Nivel primario Centro Educativo Ituzaingó de Sacanta)

En lo personal me gustó mucho ya que antes de ver y escuchar lo que nos ofrecieron pensaba que era algo aburrido. Además fue algo increíble el silencio de nuestros alumnos – Felicitaciones! (Mujer, 45 años, Docente de Ciencias Naturales - Nivel medio IPEM N° 255 de La Carlota)

Me gustó la dinámica y didáctica de la presentación. Opino que sería muy útil mostrar la ópera a los chicos y también aprovechar el momento para hacer explicaciones sobre aspectos organizativos y detrás de escena (Mujer, 45 años – Docente de Matemáticas, Nivel Primario. Escuela Gral. San Martín de General Deheza)

Felicitar al grupo que actuó por el empeño, la dedicación en lo que hacen y agradecerles por venir a un pueblo tan pequeño, para que todos tengamos la posibilidad de disfrutar del arte (Mujer, 50 años, Docente de Matemáticas, Nivel Primario. Escuela Ituzaingó de Sacanta)

#### VI. 1. 1. 2. Los alumnos

La encuesta realizada a 1803 (mil ochocientos tres) alumnos de escuelas primarias y secundarias de Las Varillas, Sacanta, Los Zorros, Gral. Deheza, Gral. Cabrera, Pozo del Molle, La Carlota La Palestina y La Playosa.

Se trabajó con encuestas anónimas de 3 preguntas, datos básicos generales (Ciudad, fecha, escuela, turno, nivel, edad y género) y un espacio para comentarios.

Pregunta 1: ¿Habías escuchado ópera en vivo antes de hoy? (sin que sea por la tele o en grabaciones)

SÍ	207 encuestas (11%)
NO	1596 encuestas (89%)



Pregunta 2: Te gustó?

MUCHÍSIMO	942 encuestas (52%)
MUCHO	553 encuestas (31%)
POCO	184 encuestas (10%)
POQUITO	45 encuestas (3%)
NADA	79 encuestas (4%)



Pregunta 3: Te gustaría ver una función completa en un Teatro?  
 SÍ 1470 encuestas (82%)  
 NO 333 encuestas (18%)



A continuación se transcriben literalmente comentarios de los niños y adolescentes.

ESTUVO JOYA, PENSÉ Q'IVA ASTAR MAS O MENOS MAL,  
 PERO ME EQUIVOQUE. ME GUSTO ¡¡¡ (sic) (Varón, 15 años -  
 IPEM N° 241 de Los Zorros Nivel Medio, Público)

si te agradecemos por haber venido a esta escuela a presentar estas canciones de operas. Nos gustó mucho. Chau... (sic) (Mujer, 11 años – Escuela Bartolomé Mitre de Las Varillas, Nivel Primario, Público)

Me gustó haber tenido una oportunidad como esta de saber lo que es una ópera y aprender más sobre esto de los tonos de las voces. Gracias y sigan así que van de 10! (Mujer, 15 años – Instituto Gral. Manuel Belgrano de Pozo del Molle Nivel Medio, Privado)

ME GUSTO MUCHO EL TENOR Y EL SEÑOR EVARISTO Y MEXOSOPRANO ESTUVIERON GENIAL LOS CUATRO ME ENCANTARIA ESCUCHARLOS DEBUELTA (sic) (se estima que “el señor Evaristo” es el barítono, por cercanía fonética) (Varón, 15 años, IPEM N° 241 Federico Campodónico de Los Zorros Nivel Medio, Público)

Estuvo muy bueno y es la primera vez que veo ópera y me encantó. Me gustaría mucho estar en una pero no se cantar. Espero que vuelvan a venir. (Mujer, 12 años, Escuela José María Paz de Las Varillas, Nivel Primario, Público)

Me encanto y me gustaría que bolbieran 2 beses mas pero con diferentes cosas (sic) (Mujer, 8 años, Escuela General San Martín de General Deheza. Nivel Primario, Público)

Estuvo bueno me gustaría trabajar en una opera (Varón, 16 años, IPEM N° 241 Federico Campodónico de Los Zorros, Nivel Medio, Público)

COMO SE DIERON CUENTA QUE SABIAN CANTAR (sic) (Varón, 9 años – Escuela Bartolomé Mitre de Las Varillas, Nivel Primario, Público)

Me encantó sus voces que cantaban re bien sin desafinar, y que en la obra explicaran cosas como que era el área (sic por *aria*) que nosotros no sabíamos (Mujer, 13 años – Instituto María Inmaculada de Las Varillas, Nivel Medio, Privado)

Nos gustaría aprender canciones en alemán italiano (Varón, 8 años y Mujer, 9 años, Escuela General San Martín de General Deheza, Nivel Primario, Público. En algunos casos las docentes trabajaron con la consigna de completar la encuesta entre dos)

Fue muy original pero a través de lo común...es decir no parecía tan armado. Fue NATURAL estuvo buenísimo. (Mujer, 18 años, Instituto 25 de Mayo de General Deheza, Nivel Medio, Público)

Que me gusto mucho y me gustaría ser uno de ustedes y me gusta cantar haci como ustedes porque yo voy a coro (sic) (Mujer, 12 años – Escuela Velez Sarsfield de Las Varillas, Nivel Medio, Público)

Me gustaría volver a verlos pero se tendrán que ir pero son muy amigables (Varón, 10 años, Escuela José María Paz de Las Varillas, Nivel Primario, Público)

Me gusta ese “toque” cómico que le dan a la función (Varón, 14 años, Instituto Técnico Adrián P. Urquía de General Deheza, Nivel Medio, Privado)

Fue fabuloso lo que hicieron personalmente no había escuchado xq’ siempre nos basamos en lo actual, pero hay que saber escuchar y ver que hay cosas mejores que los cotidiano (Mujer, 19 años, IPEM N° 241 Federico Campodónico de Los Zorros Nivel Medio, Público)

Los felicitamos por su opera. Estuvo muy buena!!!!!!!!!!!! (Varón, 10 años – Escuela Bartolomé Mitre de Las Varillas, Nivel Primario, Público)

Me gusto cuando cantaban tambien me gusto cuando peleaban con las espadas (sic) (Varón, 10 años – Escuela Bartolomé Mitre de Las Varillas Nivel Primario, Público)



En esta foto<sup>372</sup> puede verse la primera escena del Concierto Didáctico en Escuela Primaria Arturo M. Bas (barrio Las Playas, Villa María) marzo de 2010. La mezzosoprano y el tenor interpretan el N° 2 – Scena e duetto ROMEO E TEBALDO (la mezzo con la gorra de Romeo Montesco perteneciente al vestuario de *Capuletos*... Se utilizan también las espadas de la utilería de la ópera)

El Concierto Didáctico en cuanto performance, con todas sus implicancias artísticas, pedagógicas, socioeconómicas, institucionales y antropológicas podría llegar a ser un

<sup>372</sup> Imagen de un Concierto Didáctico realizado en la escuela Arturo M. Bas (Villa María) en marzo de 2010. Fotografía: Peter Franke. Archivo ÓPERA LIBRE

objeto de estudio de riquísimas posibilidades para profundizar el conocimiento de las relaciones entre arte y sociedad en torno al género ópera. Todos los performers intervinientes coinciden en señalar esta propuesta como una de las secuelas más fructíferas de *Capuletos* y *Montescos* en el sudeste cordobés entre 2007 y 2009.

A continuación se tratará lo realizado en la misma región en la temporada 2010.

## VI. 2. Ciclo ÓPERA ENINDER 2010

La temporada 2009 concluyó en diciembre con las últimas funciones de *Capuletos* y *Montescos* y una intensa experiencia con los Conciertos Didácticos, lo cual generó una expectativa importante en relación a qué proyectos nuevos podrían emprenderse el año siguiente, tanto en los artistas como en el público y los espacios institucionales. Respecto a esto último se dio además la coincidencia de que 2010 era el año del Bicentenario Argentino y a la vez el décimo aniversario de la fundación del ENINDER.

El equipo de producción de *Capuletos...* diseñó y ejecutó un amplio programa de espectáculos y actividades educativas complementarias que llevó el nombre de Ciclo ÓPERA ENINDER 2010 y estuvo co – organizado por el Instituto de Extensión de la Universidad Nacional de Villa María. Se cita textualmente a continuación un informe institucional proveniente de los archivos del ENINDER que contiene una síntesis de lo realizado en el marco del Ciclo ÓPERA ENINDER 2010

INFORME Ciclo ÓPERA ENINDER 2010  
co – organizado por la Universidad Nacional de Villa María  
En adhesión a los festejos por el Bicentenario de la Patria y los 10  
años del ENINDER

Síntesis  
ESPECTÁCULOS LÍRICOS

Durante el año 2010 se llevaron a cabo tres importantes realizaciones artísticas en la ciudad de Villa María, con alcance regional:

- 1- *Carmina Burana* (Sinfónico Coral, 151 artistas sobre el escenario, 10 técnicos)
- 2- *Mi Nona Cenicienta* (ópera para niños, con puesta en escena. 30 cantantes, instrumentistas y actores, 10 técnicos)
- 3- *Gran Gala Lírica con Orquesta 10 Años del ENINDER* (Sinfónico Coral, 138 artistas en escena, 10 técnicos)

Estas producciones involucraron a una significativa cantidad de público y también artistas locales, que sumaron su participación al aporte de los profesionales invitados.

Alrededor de 2500 espectadores han asistido a los espectáculos, que siempre se realizaron con entradas a precios populares. Las

producciones del Ciclo ÓPERA ENINDER 2010 brindaron además oportunidad de trabajo a unos 200 artistas y técnicos de la región, a la vez que dieron lugar a la participación de aproximadamente 120 estudiantes de música y teatro. 150 artistas provenientes de las ciudades de Córdoba y Buenos Aires viajaron a Villa María para participar en estos eventos, que tuvieron carácter de estreno en todos los casos (ninguno de los tres programas ofrecidos se había realizado antes en la ciudad).

#### ACTIVIDADES EDUCATIVAS COMPLEMENTARIAS

Se realizaron 33 Conciertos Didácticos de Ópera en escuelas primarias y secundarias de Villa María, Chazón, Etruria, La Playosa, Los Zorros y General Cabrera, con participación de alumnos y docentes de 6 escuelas rurales de sus áreas de influencia.

Además, para dar respuesta a la demanda planteada por los niños en el ciclo 2009 – “*queremos cantar con ustedes*” - se incorporó a la propuesta general un Programa de Apoyo Técnico a Coros Escolares. Durante 2010 realizamos una exitosa *prueba piloto* de dicho programa en dos escuelas primarias públicas de la Región (Escuela San Martín de Pozo del Molle y Escuela República de Bolivia de Villa Nueva)<sup>373</sup>.

La autora, que ejerció el rol de Coordinadora General de dicho ciclo, está en condiciones de afirmar que desde el punto de vista de la Gestión Cultural todas estas realizaciones son consecuencias directas o indirectas de *Capuletos y Montescos*, toda vez que el presupuesto y espacio institucional del ciclo 2010 se obtuvo gracias a la exitosa experiencia con la ópera en la región entre 2007 y 2009.

Por otra parte, muchos de los performers vocales que conocieron el género a partir de *Capuletos y Montescos* participaron activamente en las realizaciones 2010. Dada esta continuidad, la experiencia con la ópera de 2007 y 2009 que fue inicial para ellos constituye, más que un suceso aislado, parte clave de un proceso integrado a su vida artística, personal, social e incluso profesional. A modo de ejemplo se hace mención de tres casos representativos.

El barítono David Luna, docente de música, mayor de 30 años en 2007, oriundo de San Salvador de Jujuy (residente en Córdoba ciudad) cantó cinco funciones en el coro y una como solista en el rol de *Capellio*. En 2010 participó del coro en *Carmina Burana*, interpretó el rol de *Don Magnifico* en las cinco funciones de *Mi Nona Cenicienta*, integró el coro de la Gala Lírica y cantó 15 Conciertos Didácticos como solista. Continuó su actividad en los años siguientes, llegando en 2013 a formar una compañía independiente de ópera en Córdoba ciudad que puso en escena *La Italiana*

<sup>373</sup> REYES, Manuela. *INFORME Ciclo ÓPERA ENINDER 2010 co – organizado por la Universidad Nacional de Villa María En adhesión a los festejos por el Bicentenario de la Patria y los 10 años del ENINDER – Síntesis*. Villa María. Archivo ENINDER. 2011

en Argel de G. Rossini en abril de 2014. Dice en relación a su experiencia en *Capuletos*...

- Como cantante ¿qué fue lo que más disfrutaste?
- La experiencia completa, muchos pequeños espacios, como por ejemplo los ensayos con la directora musical y el ensamble, el ensayo a la italiana, el ensayo general, en fin... el momento del debut en La Carlota, y obviamente los viajes a Bs. As. para preparar la obra<sup>374</sup>.
- Como cantante ¿qué diferencias o similitudes encontraste entre esta experiencia con Performance Vocal Operística y otras formas de canto que hubieras experimentado previamente?
- La diferencia para mi es que estoy pensando todo el tiempo en lo que viene o lo que tengo que hacer, al mismo tiempo de disfrutar el momento de hacerlo, ya que en otros casos suelo estar acompañado y no necesito pensar lo que hago en cuanto a lo técnico.
- Como cantante, ¿qué te aportó haber participado en *Capuletos*...?
- Como cantante me ayudó a empezar a entender, y a amar la profesión, si bien todo tiene un tiempo de maduración, allí fue el inicio<sup>375</sup>.

La mezzosoprano Paula Arce (Córdoba ciudad), menor de 30 años en 2007, cantante y docente de canto para la Música Popular, integró el coro femenino de *Capuletos* y *Montescos*, siendo esta su primera experiencia con el género ópera. En 2010 participó en todas las producciones del ciclo ENINDER, interpretando el rol solista de *Tisbe* en las 5 funciones de *Mi Nona Cenicienta*. Durante 2011 y 2012 prosiguió sus estudios de canto y Técnica Vocal participando a la vez de diversas realizaciones en torno al género. En 2013 obtuvo mediante audición un contrato en el Coro Polifónico de la Provincia de Córdoba, cargo en el cual se mantiene en 2014<sup>376</sup>.

Amor Picco (Pozo del Molle), de 54 años de edad en 2009, mecánico de profesión y coreuta vocacional, fue miembro del coro de *Capuletos*... en las funciones de *Las Varillas*, *La Carlota* y *General Deheza*. En 2010 participó como coreuta en *Carmina Burana* y la *Gala Lírica*, también en la *Novena Sinfonía* de Beethoven realizada en Buenos Aires (Auditorio de Belgrano) en 2011. Continúa integrando el Coro

---

<sup>374</sup> Se refiere a un seminario intensivo realizado en la sede del Ensamble Lírico Orquestal de Buenos Aires en marzo de 2009 con un grupo de solistas como parte de la preparación de la ópera.

<sup>375</sup> Entrevista estructurada a David Luna realizada en Córdoba en marzo de 2010. Ver ANEXO 13 p 297

<sup>376</sup> Datos obtenidos mediante una entrevista a Paula Arce realizada en Córdoba el 5 de febrero de 2014

Municipal de Pozo del Molle y, como él mismo afirma al final de la entrevista, le encantaría volver a cantar en una ópera.

- ¿Cuál era tu experiencia artística al momento de participar en Capuletos... por primera vez?
- Coreuta desde 1989 hasta la actualidad
- ¿Cómo te definías artísticamente a vos mismo en ese momento?
- En esta actividad musical me defiendo bien, no leo música a primera vista, luego de escuchar la obra sí me manejo con la partitura.
- ¿Cuál era tu idea de la ópera antes de participar en Capuletos...?
- Me dije muchas veces tengo que ir a Córdoba o Buenos Aires para ver una ópera en vivo, y gracias a esta invitación estuve antes en el escenario que en la butaca. Me encanta la ópera, al menos las clásicas.
- Esta experiencia de performance artística ¿Modificó de alguna manera tu forma de pensarte a vos mismo como artista?
- Por la edad que tengo no aspiro a una gran performance artística. Simplemente lo puedo hacer, puedo mejorar, puedo sentir satisfacción, disfrutar y aportar.
- ¿Volverías a participar en caso de reponerse la ópera, o en otra ópera?
- Me encantaría. *Capuletos*...con un repaso ya lo sabría. Y otra obra depende de cuánto tenga que estudiar, pero...Me encantaría<sup>377</sup>

Con este testimonio de los performers vocales relativo a las secuelas de *Capuletos* y *Montescos* se cierra la secuencia espacio-tiempo del análisis performático. Las conclusiones que resultan de la lectura de tan rico proceso se desarrollan a continuación.

---

<sup>377</sup> Entrevista estructurada realizada a Amor Picco en Las Varillas en marzo de 2012. ANEXO 13 p 297

## Conclusiones

“*Lieto del dolce incarco  
a cui mi ellege  
dei Ghibellini il duce,  
Io mi presento,  
Nobili Güelfi, a voi...*”  
Texto de Romeo  
escena 3 del Acto I<sup>378</sup>

“Güelfi... Güelfi...  
¡Igual que la panadería de Deheza!”  
Comentario de un coreuta  
oriundo de General Deheza  
durante un ensayo de la ópera  
(Villa María, abril de 2007)

A la luz del estudio realizado se está en condiciones de afirmar que las comunidades del sudeste cordobés fueron receptivas a la propuesta performática tradicional de una ópera italiana de 1830, cosa que dio lugar a desarrollos institucionalizados de proyectos culturales en torno al género que no se han interrumpido. Lo que se ha podido conocer de la producción estudiada expone sus rasgos tradicionales, indicando que *Capuletos y Montescos* 2007-09 se vincula de manera performática con *I Capuleti ed I Montecchi* 1830. Para su realización se tomó como *fuentes* el libreto y partitura y los saberes performáticos transmitidos cuerpo a cuerpo de generación en generación y fue mínima la utilización de versiones discográficas o fílmicas de *I Capuleti...* o del tema de Romeo y Julieta.<sup>379</sup>

Tal vez como consecuencia de esto se verifica una cercanía performática muy significativa entre esta producción y lo que se conoce de la *primottocentesca*. El tamaño de las salas del sudeste cordobés se acerca bastante al de los teatros italianos del S XIX, en ambos casos la PV fue sin amplificación eléctrica, el coro fue de dimensiones similares y el conjunto instrumental estuvo situado a nivel de platea, sin foso. Incluso siendo menor a la orquesta más pequeña del *primo ottocento*<sup>380</sup>, la masa

---

<sup>378</sup> Feliz del dulce encargo/ para el cual me eligió el jefe de los Ghibelinos/ yo me presento/nobles Güelfos/ a vosotros.

<sup>379</sup> De la enorme cantidad de producciones disponibles, sólo se consultó el film de Franco Zeffirelli y audio en vivo de The Opera Orchestra of New York ya citados.

<sup>380</sup> 6 violines, 2 violas, 1 violoncello, 2 contrabajos, 1 flauta, 2 oboes o clarinetes, 2 cornos y 1 fagot era el orgánico de una orquesta pequeña para ópera según el ya citado tratado de Bonifazio Asioli *Il Maestro di Composizione* (ca 1830) HARWOOD, Gregory W. “Verdi’s reform of the Italian Opera Orchestra” op cit p 109

sonora instrumental total fue más parecida a la habitual en aquel entonces que la de las orquestas verdianas que suelen utilizarse en performances actuales. En cuanto a las diferencias, la performance estudiada contó con directora musical, con batuta, ubicada de frente a cantantes e instrumentistas a la manera moderna. Hubo sobretítulos y el ambiente sonoro fue silencioso, característico de la escucha romántica<sup>381</sup>. Ambas performances también tienen en común aspectos de producción, en particular la participación muy activa de los cantantes. A la vez la lucha con limitaciones materiales (tiempos de ensayo, logística, presupuesto), con las diferencias obvias de las distintas épocas. La tragedia veronesa fue apreciada por todos los participantes a pesar de ser archiconocida y estar tan reiterada en todo tipo de versiones. Conmovió y emocionó con su apelación a los grandes temas del amor y la muerte, la lucha heroica contra la arbitrariedad, el precio fatal de la desmesura. El papel travestido de Romeo no fue obstáculo para la conexión con la historia, más bien le aportó un matiz peculiar, acaso situando al relato en un plano más extracotidiano al despojar el amor de los protagonistas de su componente sexual más explícito. Como ópera que “a través del canto debe hacerlo a uno llorar, estremecerse, morir”<sup>382</sup> es bastante posible que esta obra de Bellini y Romani haya sido tan eficaz en 2007-09 como en 1830. En este sentido ambas versiones de la ópera se enlazan en el ciclo infinito de la performance, por el cual cada performance es secuela de performances pasadas y a la vez fuente de posibles performances futuras.

Del análisis se desprende que la motivación principal para el encuentro de los performers del caso con la ópera en su modalidad performática tradicional, pre-tecnológica, estuvo localizada en su interés por el canto, en un movimiento que vincula presente y pasado en torno a un saber que sólo puede transmitirse por vía oral/corporal. Una vista panorámica del proceso de acuerdo con esta lectura se sintetiza en el siguiente gráfico, en el que están representados *I Capuleti ed I Montecchi* de 1830, *Capuletos y Montescos*, los performers actuales, algunos desarrollos en ciernes y los nexos entre unos y otros.

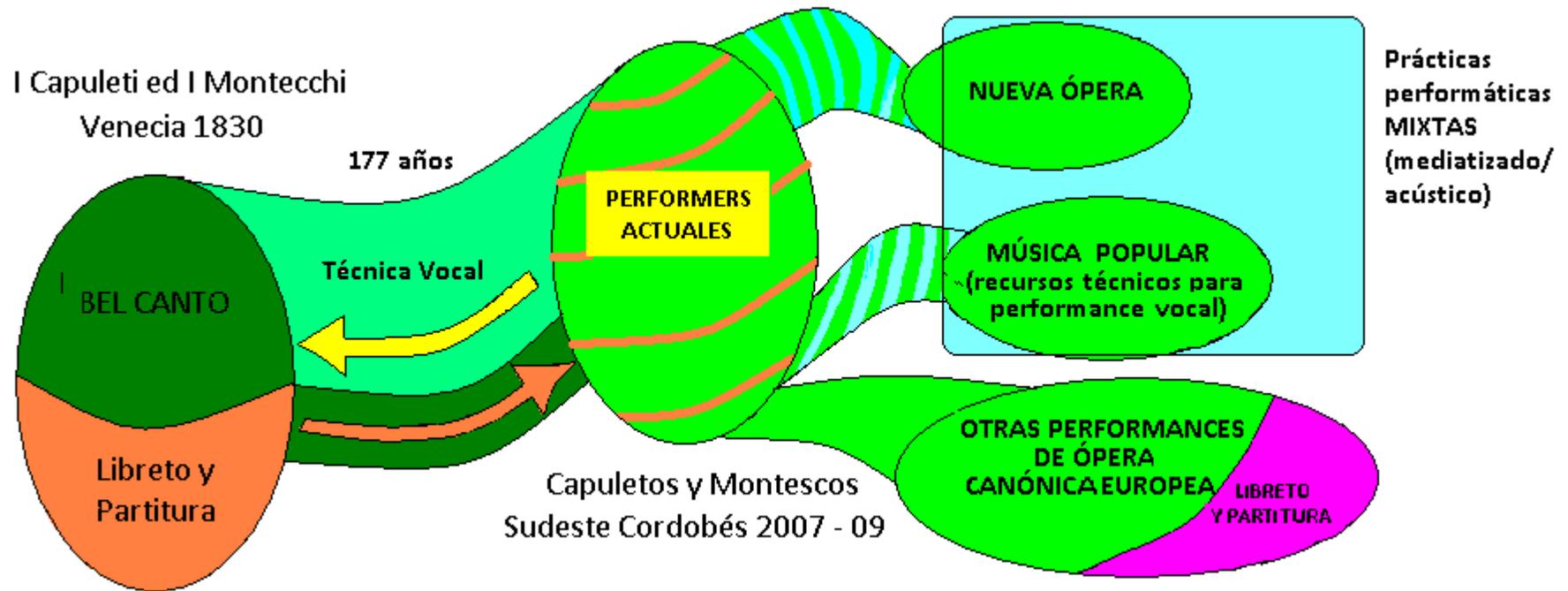
---

<sup>381</sup> Ver nota N° 272 en p 168

<sup>382</sup> Carta de Vincenzo Bellini al Conde Pepoli (libretista de *I Puritani*) a principios de 1834. SADIE, Stanley (editor) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians...* op cit Tomo 2. p 449

El gráfico se lee de izquierda a derecha, expresa la relación entre el *texto* de *I Capuleti...* y los performers actuales, que se vinculan a la obra de arte a partir de su interés por la Técnica Vocal. Tal como lo expone el estudio de caso, es en la parte no escrita del texto de la ópera – el *bel canto* como complejo técnico-estético – donde se ancla el vínculo entre estos cantantes latinoamericanos de principios del S XXI y la ópera del *primo ottocento* italiano.

GRÁFICO Panorama del nexu performático entre *I Capuleti ed y Montecchi* y *Capuletis y Montescos*



Las formas circulares, óvalos y nexos, expresan obras y prácticas artísticas que ya existen, y las vinculaciones entre ellas. El rectángulo de la derecha demarca un terreno de experimentación creativa que combina PVOsae con prácticas musicales mediatizadas, tendiente tanto a expresiones contemporáneas del género ópera como a aplicaciones de recursos de TV resultantes de la experiencia con PVOsae al canto en la MP. Estos dos desarrollos pueden leerse como resultados artísticos de *Capuletos* y *Montescos*, por eso se los sitúa en el extremo derecho del gráfico, al igual que el óvalo correspondiente a performances posteriores de otros títulos de ópera canónica europea.

El color amarillo representa a los performers vocales históricos, los sujetos del caso, considerados como protagonistas de la PVOsae en *Capuletos* y *Montescos*. El interés por desarrollar su TV, que genera el vínculo con la ópera del *primo ottocento* está graficado con la flecha amarilla, vertebrada y otorga impulso y dirección al nexo con las *fuentes* de la performance.

El verde indica lo performático vocal. Los distintos matices de verde diferencian los tres tipos de PV presentes en el gráfico. El verde oscuro representa el *bel canto* de 1830 (o más bien lo que actualmente se entiende por *bel canto* de 1830), que constituye la parte superior del óvalo que corresponde a la performance *primottocentesca* de la obra. Este verde oscuro del *bel canto* 1830 colorea también del nexo entre *I Capuleti...* y *Capuletos...*, como parte necesaria, adherido a la flecha que representa la participación de libreto y partitura en este vínculo. El verde claro es la Técnica Vocal como saber performático cuya construcción vincula a los sujetos del caso con la práctica artística del pasado y el verde brillante la PV tal como fue experimentada en *Capuletos* y *Montescos*. Esta última constituye la sustancia de los desarrollos posteriores, de igual color en el gráfico, entrelazándose con las prácticas mediatizadas y también dando lugar a nuevas performances de ópera canónica europea.

El naranja representa la parte fija del *texto* de *I Capuleti...* Es el indispensable continente de los saberes performáticos que habitan la obra, por lo cual está en la base del óvalo. También constituye una parte sustancial del vínculo entre los dos polos del proceso (*I Capuleti...* y *Capuletos...*) que lo orienta y le brinda organicidad, por eso se grafica su participación con una flecha. A la vez, libreto y partitura atraviesan la experiencia performática de la ópera en el sudeste cordobés, funcionan como esqueleto o malla estructural de la performance (rayas naranja en el óvalo

correspondiente a *Capuletos y Montescos*). El fucsia expresa la parte fija del texto de otros títulos de ópera canónica europea realizados en la región a partir de la experiencia con *Capuletos y Montescos* (*La Cenerentola* de Rossini en 2010, por ejemplo).

El celeste representa las prácticas musicales mediatizadas, excediendo lo puramente vocal. Es el continente de las nuevas experiencias que son posibles resultados de la incursión en la PVOsae realizada por los performers del caso. Atraviesa los nexos entre la PV de *Capuletos...* y estas nuevas experiencias.

Puede apreciarse en el gráfico un sentido direccional pasado-presente-futuro tanto en la organización izquierda-derecha de las figuras como en la gradación luminosa general de los colores, que son más claros a medida que se avanza hacia la derecha. Esto refleja no sólo los desarrollos a partir del caso expuestos en el Capítulo VI Secuelas y los testimonios de los performers acerca de experiencias posteriores vertidos a lo largo del trabajo, sino también otros proyectos artísticos que están siendo emprendidos por la comunidad regional algunos años después de la última función de *Capuletos...* y que lo tienen como antecedente indiscutible<sup>383</sup>.

Todos estos elementos constituyen base suficiente para considerar demostrado el planteo hipotético inicial: fue sobre todo el deseo de crecer en la propia performance vocal lo que llevó a los sujetos a explorar activamente un género europeo arcaico y comenzar un camino para apropiarse de él, saliendo al encuentro de una herencia cultural hasta entonces ignorada o apenas vislumbrada. Esto implica una recuperación que los sujetos reconocen como valiosa y abre interesantes posibilidades de elaboración identitaria para comunidades compuestas en gran medida por descendientes de inmigrantes italianos. Es ilustrativo el ejemplo citado al principio de esta sección, cómo un coreuta vocacional mayor de cuarenta años descubrió repentinamente el vínculo entre pasado y presente, entre Italia y Argentina, entre Verona y General Deheza, entre sus antepasados remotos y sus contemporáneos, al darse cuenta de que el apellido *Güelfi* que da nombre a la panadería de su ciudad es una palabra antigua, que designa a una facción política y militar que fue importante en la historia italiana y aparece en *I Capuleti...* La autora atesora el recuerdo de ese momento en el ensayo, cuando pudo ser testigo de esa

---

<sup>383</sup> Este mismo año 2013, mientras se escriben estas líneas, se está elaborando un libreto para una ópera experimental nueva a partir de un tema histórico regional. La autora y otros performers vocales de *Capuletos...* están relacionados con el proyecto.

revelación en una persona no habituada a pensarse a sí misma como parte de la historia que se lee en los libros y se ve en las películas. Pudo percibirse en la mirada del hombre, en su gesto, en el tono de su voz, el impacto que tuvo esta reflexión autónoma acerca de su propio origen. Se considera posible que esta visión singular haya sido facilitada por la experiencia artística que el sujeto estaba viviendo.

El caso constituyó también una instancia de redefinición colectiva del lugar tradicional de la ópera en Latinoamérica como género propio de la alta cultura, de consumo exclusivo para las *elites* metropolitanas. Como puede apreciarse al considerar los datos de los performers y del público entrevistado, se trató de sujetos mayormente de clase media<sup>384</sup> y de la región periférica que fueron protagonistas principales de la aparición del género en su propio espacio geográfico y social, interactuando en forma horizontal con performers invitados de las metrópolis. Las palabras de este coreuta vocacional de Pozo del Molle, mecánico de profesión, son más que elocuentes “Me dije muchas veces tengo que ir a Córdoba o Buenos Aires para ver una ópera en vivo, y gracias a esta invitación estuve antes en el escenario que en la butaca. Me encanta la ópera, al menos las clásicas”<sup>385</sup>.

Esta redefinición del lugar social del género ópera que lo plantea como lenguaje posible para un colectivo periférico y de clase media se relaciona con un elemento fundamental del contexto, tal es la existencia en la región de la Universidad Nacional de Villa María y, particularmente, de su Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular, espacio académico al cual pertenece una importante cantidad de performers de *Capuletos*... El estudio de caso no puede leerse sin situar debidamente la existencia de la UNVM en toda su dimensión social, cuanto más si se incorpora como dato significativo que la autora, quien tuvo un rol importante en la gestión del proyecto además de cantar uno de los papeles principales, es una artista de ópera que llegó a la región por ser docente de la UNVM. *Capuletos* y *Montescos* como oportunidad de conocer el género ópera por parte de una comunidad ajena a la circulación habitual del mismo no habría sido posible sin un espacio que es en definitiva fruto de una acción política de un Estado Nacional: se estableció una

---

<sup>384</sup> No se investigó en particular el perfil socioeconómico de los performers, pero de los datos recabados acerca de ellos y teniendo en cuenta las características económicas de la producción de *Capuletos*... puede inferirse su pertenencia a los sectores medios (profesiones, nivel de educación, etc)

<sup>385</sup> Entrevista estructurada realizada a Amor Picco en Las Varillas en marzo de 2012. ANEXO 13 p 297

Universidad, con una carrera orientada a la MP. Se ofrece una posibilidad real de ejercer y explorar hibridaciones entre lo culto, lo popular y lo masivo<sup>386</sup> (el propio concepto de una carrera artística universitaria orientada a la MP, por ejemplo), hay medios físicos para trabajar (edificios, instrumentos) y hay una oferta laboral para docentes que hace que algunos profesionales salgan de su nicho social (cultural, geográfico) para insertarse en otros.

De los aspectos socioeconómicos y geopolíticos del caso se desprende como conclusión complementaria que en regiones como esta la ópera podría tener un potencial revolucionario por constituir un espectáculo de magnitud cuyos costos económicos se aplican casi totalmente al trabajos de artistas. La ópera como género (en su expresión tradicional), aún siendo un espectáculo suficientemente espectacular en sentido debordiano<sup>387</sup> para ser percibido como potente en el medio social actual, requiere una inversión económica que no está aplicada a parafernalia tecnológica, sino a recursos humanos capacitados con ciertas destrezas específicas. Por supuesto que la adquisición de estas destrezas, que son un tipo de conocimiento, también han implicado de algún modo costos económicos para el sujeto que las ejerce, pero un costo económico que está integrado al sujeto como conocimiento: en un sentido no menor a la hora de realizar, el artista de ópera, sea cantante, instrumentista, actor, director musical o *regisseur*, posee los medios de producción.

Este hecho tiene consecuencias importantes en el contexto actual, en que la abundancia generalizada de prótesis tecnológicas planteadas como indispensables coexiste con desigualdades endémicas a la hora de acceder a ellas<sup>388</sup> Los costos

---

<sup>386</sup> Ver nota N° 79 en p 47

<sup>387</sup> En 1967, “Guy Debord llama *espectáculo* al advenimiento de una nueva modalidad de disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una separación fetichizada del mundo de índole tecnoestética. Prescribiendo lo permitido y conveniente así como desestimando en lo posible la experimentación vital no controlada, la sociedad espectacular regula la circulación social del cuerpo y de las ideas” FERRER, Christian. “El mundo inmóvil” prólogo en DEBORD Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires. la marca editora. 2008. p 10 Dice el propio Debord en su Tesis 12 “El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. Dice solamente *lo que aparece es bueno y lo que es bueno aparece* La actitud que exige por principio es esa aceptación pasiva que de hecho ha obtenido por su modalidad de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia” DEBORD Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires. la marca editora. 2008.

<sup>388</sup> En palabras de García Canclini “la expansión más o menos uniformada y mundial de “prótesis tecnológicas” (computadoras y programas informáticos, teléfonos celulares, CD, tarjetas de dinero electrónico) no elimina la diversidad de las relaciones sociales entre las personas, de estas con el conocimiento, con el dinero y con su cuerpo. Sin duda, contribuye a poner en relación los estilos de vida y de representación de la vida. Pero persisten las diferencias, las divergencias, las discrepancias [...] GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. op cit p 193

económicos que la ópera tiene<sup>389</sup> se aplican, por su escala artesanal, casi totalmente a trabajo de personas, comparativamente poco se gasta en bienes de capital o de consumo. Además, la demografía regional hace viable la gestión de proyectos de ópera similares a *Capuletos...* pues la población no es tan numerosa y puede ser abarcada por una oferta de espectáculos acústicos en teatros pequeños. Se propone, a partir de los datos del caso, una mirada socialmente creativa sobre el género en el contexto de la cultura de masas hipertecnologizada: la ópera tiene actualmente un potencial revolucionario en cuanto a la formación de sujetos artistas que no estén culturalmente configurados para ser engranajes de la industria cultural metropolitana. Debido a su espectacularidad y sus condiciones de producción paradójicamente viables en lo económico, el cultivo de la ópera podría contribuir al desarrollo de artistas que no se asuman *a priori* como piezas que deben someterse a los dictados de la industria porque sin medios tecnológicos en gran escala (que no tienen ni tendrán capital para poseer) no existen artísticamente. La negociación material y afectiva por parte del artista performer con la industria cultural podría darse en términos de mayor seguridad y libertad si el sujeto tiene en su horizonte vital una posibilidad de existencia artística socialmente relevante que está más allá de las reglas de juego que el capital industrial impone<sup>390</sup>.

Completando la consideración del aspecto sociohistórico del caso debe puntualizarse que, en línea con las afirmaciones de Mario Benzecry referidas a los fanáticos porteños<sup>391</sup>, la relación con la ópera que establecieron los sujetos no tiene que ver con expectativas de ascenso social sino con un interés en elementos intrínsecos del género experimentados en vivo, en particular con el tipo de canto que se ha

---

<sup>389</sup> Tomando como base los datos económicos de *Capuletos y Montescos* y los de algunas compañías independientes de ópera en las ciudades de Córdoba y Buenos Aires, cabe plantearse como tema de investigación hasta qué punto los altos costos de producción que se le atribuyen al género en Latinoamérica, y sirven para justificar incluso en teatros estatales un precio de entrada a las funciones inaccesible para las mayorías, son exagerados deliberadamente como estrategia de marketing o por otras razones.

<sup>390</sup> “Cuatro empresas discográficas controlan el 90% del mercado musical global. Dos empresas editoriales multimedia manejan el 60% de la producción de libros en Occidente. Deciden qué se va a publicar y qué permanecerá inédito. Hay actores transnacionales, gigantescas sociedades anónimas, que están construyendo o administrando relatos que se obstinan en contarnos un mundo homogéneo, o donde al menos las distancias y las diferencias puedan parecer insignificantes, y los conflictos resolubles o aislables. Los totalizadores mercados económicos y simbólicos transnacionales son el enorme lugar ciego de la celebración posmoderna de los fragmentos”. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. op cit p 142

<sup>391</sup> Ver nota N° 77 en p 46 y BENZECRY, Claudio. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión...* op cit

denominado aquí PVOsae. Aunque puede suponerse una afinidad estética natural en esta población, relacionada con la herencia cultural italiana, el estudio muestra como elemento principal en la valoración positiva de los sujetos un predominio del disfrute de la experiencia misma de este tipo de canto. Queda por estudiar más profundamente la influencia del PVOsae en las vocalidades de la MP, relevar y analizar las experiencias de renovación del género y los desarrollos artísticos y pedagógicos que se están llevando a cabo en la región a partir de esta experiencia inicial con la PVOsae. También comparar este caso con otros similares que pudiera haber en el continente, pues se ha observado que las relaciones performáticas con óperas del pasado constituyen un terreno muy fértil para problematizar los nexos culturales que vinculan a Latinoamérica con Europa. Todas estas líneas de investigación se abren a partir de este trabajo y podrían llegar a configurar un interesante campo de estudios regionales.

El análisis performático de escenas puntuales de *Capuletos* y *Montescos* expuso en detalle las características de la PVOsae que la distinguen, la corporalidad y presencia material de la voz y la agencia de lo vocal propiamente dicho, particularmente en el perfil acústico emocional del sonido cantado. También las tensiones dentro de la trama lenguaje verbal-lenguaje musical-performance vocal-dramaturgia.

Desde ya que un análisis escrito, por completo y minucioso que sea, no reemplaza a la experiencia misma de la voz-en-performance (sea como cantante o como oyente), al igual que ningún estudio científico acerca de cualquier otra experiencia humana en tiempo real reemplaza para un sujeto dado el mundo de sensaciones y sentidos que puede proveerle la experiencia misma. Este no es, por otra parte, el objetivo de un estudio, no se busca reemplazar a la experiencia ni traducirla, sino poder apreciar detenidamente relaciones o intersticios de su acontecer que se consideran relevantes o significativos para conocerla mejor. Previo a ello, en todo caso, se requiere obtener y presentar datos pertinentes de una manera que haga apreciables estas relaciones o intersticios sin despojarlos del sentido que tuvieron cuando la experiencia fue vivida. Así, el análisis performático realizado permite ahora proponer como conclusión central de la Tesis que fueron estas características de corporalidad, presencia y agencia concreta del fenómeno vocal en ópera las que atrajeron a los sujetos a participar y desear seguir participando en la performance. En lo que respecta al caso

estudiado, se consideran confirmadas las afirmaciones de Michelle Duncan<sup>392</sup>: la voz en vivo desbordó con mensajes propios la intención comunicativa del texto escrito, la voz en vivo como cuerpo y en adición a él en efecto dijo otras cosas además de las contenidas en palabra y música, y las dijo de otras maneras. La voz en vivo produjo sensaciones, emociones, vivencias acaso imposibles de ser vividas sin la presencia del cuerpo, la mente y el alma aquí y ahora, prescindiendo de toda mediación aparte del aire.

---

<sup>392</sup> Ver p 50 y p 178

## Bibliografía

- ABALLAY, Silvia. (et al.), Programa “*Cultura para el desarrollo estratégico – CDE*”. Villa María. Universidad Nacional de Villa María. 2008.
- ABALLAY, Silvia. “*Programa Cultural y Educativo para el Desarrollo Regional – PROCEDER*”. Rio Cuarto. Universidad Nacional de Rio Cuarto. 1997.
- \_\_\_\_\_ *Evaluar el desarrollo cultural, una propuesta desde el sur de Córdoba*. Villa María. EDUVIM. 2009.
- ABALLAY, Silvia, AVENDAÑO MANELLI, Carla. *Gestión Cultural, entre conceptos lejanos y realidades cercanas*. Villa María. EDUVIM. 2010.
- ABBATE, Carolyn. *Unsung voices: opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton. Princeton University Press. 1991.
- \_\_\_\_\_ *In search of Opera*. Princeton. Princeton University Press. 2001.
- ALONSO, Carlos Alberto. *Bellini es para todos*. Buenos Aires. De los cuatro Vientos. 2004.
- ANDER EGG, Ezequiel. *Desarrollo y política cultural*. Buenos Aires. CICCUS. 1992.
- \_\_\_\_\_ *La política cultural a nivel municipal*. Buenos Aires. Lumen Humanitas. 2005.
- \_\_\_\_\_ *Metodología y práctica de la animación socio-cultural*. Buenos Aires. Lumen/Hvmanitas. 1997.
- ARMATAGE, Kay “Cinematic Operatics: Barbara Willis Sweete Directs Metropolitan Opera HD Transmissions”. En *University Of Toronto Quarterly*. Vol 81, N° 4. Toronto. University of Toronto Press. 2012. p 909 – 927
- AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York. Routledge. 2008
- \_\_\_\_\_ “Ontology vs. History: Making Distinctions between the Live and the Mediatized”. En *Actas. 3rth Annual Performance Studies Conference*. Atlanta. [S/E].1997. [S/p]
- BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. *Anatomía del Actor: un Diccionario de Antropología Teatral*. Mexico D.F. Gaceta Editorial. 1988.
- BARKER, Paul. *Composición Vocal*. México. Fondo de Cultura Económica. 2012.

- BARRET, Richard. "A Century of Microphones: The Implications of Amplification for the Singer and the Listener" en *Journal of Singing*. Volumen 61, No. 3. [S/L] National Association of Teachers of Singing January/February 2005 p 273-277
- BECKER, Rachel. "Wherefore art thou Romeo?": The *Travesti* Role of Bellini's *I Capuleti e I Montecchi*". En *The New Collection MCR Journal*. Oxford. New College. 2012. p 1 - 10
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires. Taurus. 1989.  
 \_\_\_\_\_ *Pequeña Historia de la Fotografía en Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires. Taurus. 1989.
- BENZECRY, Claudio. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires. S XXI Editores. 2012.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid Siglo Veintiuno de España editores. 1991.
- BRANCA, Emilia. *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*. Turin. Ermanno Loescher. 1882.
- BUSQUET, L. *Las cadenas musculares*. Tomo I. 8va edición. Barcelona. Editorial Paidotribo. 2006.
- CALVO, Bernardino. *Villa María del Recuerdo*. Villa María. Edición del autor. 2000.
- CAROSIO, Alba. *La cultura del consumo contra la sostenibilidad de la vida*. Centro de Estudios de la Mujer. Caracas. Universidad Central de Venezuela. 2007.
- CARTER, Tim. "Singing Orfeo: on the performers of Monteverdi's first opera". En *Recercare* vol 11. Fondazione Italiana per la Musica Antica (FIMA). 1999. p 75 - 118
- CAVICCHI, Daniel. "From the Bottom Up Thinking About Tia Denora's Music in Everyday Life". En *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. Vol. 1. N°2. [S/L] Mayday Group. Diciembre 2002.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. *El hombre común*. Buenos Aires. Ediciones Lhole Lumen. 1996.
- CHION, Michel. *El sonido. Música, Cine, Literatura...* Barcelona. Paidós. 1999.

- \_\_\_\_\_ *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* Buenos Aires. Paidós. 2008.
- CITRON, M. *Opera on screen.* London. Yale University Press. 2000.
- COLLINS, M, "The Literary Background of Bellini's" *I Capuleti ed i Montecchi*". En *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 35, No. 3. University of California Press on behalf of the American Musicological Society.1982. p 532-538
- CORSE, Sandra. *Operatic Subjects: The Evolution of Self in Modern Opera.* London. Associated Univeristy Presses. 2000.
- DEBORD Guy. *La sociedad del espectáculo.* Buenos Aires. la marca editora. 2008.
- DE CARVALHO, José Jorge. "Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea". En *Série Antropologia*. Brasília. [S/E]. 1995. (disponible on line)
- DE NORA, Tia. "The Everyday as Extraordinary: Response from Tia DeNora". En *Action, Criticism, and Theory for Music Education. Vol. 1* N°2. Diciembre 2002.
- \_\_\_\_\_ *Music in everyday life.* Cambridge. Cambridge University Press. 2000
- DEWEY, John. *El arte como experiencia.* Paidós. Barcelona. 2008.
- DUBNOVÁ, Anna. *Juliet: complex woman and innocent lover by W. Shakespeare and V. Bellini.* Brno. Masaryk University Brno. 2012.
- DUNCAN, Michelle. "The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity". En *Cambridge Opera Journal*. Vol. 16. No. 3. Cambrige, Ma. Cambridge University Press. 2004. p. 283-306
- ECHEVARRIA, Néstor. *Historia de los Cantantes Líricos.* Buenos Aires. Claridad. 2000.
- EIDSHEIM, Nina. "Synthesizing Race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre". En *TRANS – Revista Transcultural de Música*. [on line] N°13.[S/D]. 2009.
- ELICKER, Martina. "Performative Imperative: Opera as Drama" en *Journal of Literature and Art Studies*. [S/L] David Publishing. August 2011. Vol. 1. No. 2.
- FABBRI, Elisabetta. *Il ritorno della Fenice.* Venecia. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Fondazione Teatro La Fenice (Catálogo de la

Mostra sulla ricostruzione artistica del Teatro La Fenice a cura di Elisabetta Fabbri) 2004.

FAVERZANI, Camillo. *"Ravvicinare alla grand'epoca antica la non men grande epoca presente" Felice Romani critique artistico-théâtral.* Paris. Laboratoire d'études romanes. Université Paris VIII. 2013.

FERRERO, Roberto. *Breve Historia de Córdoba (1528 – 1995).* Córdoba. Alción Editora. 1999.

FERRO, E.V. *Historia de la ópera argentina.* Buenos Aires. Ediciones de Arte Gaglianone. 1997.

FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular.* Buenos Aires. Paidós. 2004.

\_\_\_\_\_ *La música del siglo XX.* Buenos Aires. Paidós. 1998.

FRITH, Simon. *Performing Rites. On the Value of Popular Music.* Cambridge, MA. Harvard University Press. 1996.

GARCIA, Manuel. *The Art of Singing.* London. Leonard & co. 1925.

GARCÍA BRUNELLI, Omar. "Argentina" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SEGAD, 1999, Tomo 10.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, MONETA, Carlos (coordinadores), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana.* Buenos Aires. EUDEBA. 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos, Conflictos multiculturales de la globalización.* México. Grijalbo. 1995.

\_\_\_\_\_ *Diferentes, desiguales y desconectados, Mapas de la interculturalidad.* Barcelona. Gedisa. 2004.

\_\_\_\_\_ *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Grijalbo. México. 1989.

\_\_\_\_\_ Video de la Conferencia Inaugural ECA, Programa de Pos – Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, agosto de 2012

GERARDI, Filippo. *Biografia di Vincenzo Bellini.* Giuseppe Salviucci e figlio. Roma. 1835.

GESUALDO, Vicente. *Breve Historia de la Música Argentina* Buenos Aires. Editorial Claridad. 1998.

- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford. Oxford University Press. 2002.
- GONZALEZ R., Juan Pablo. "Musicología Popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". En *Revista Musical Chilena*. [S/L]. Vol 55. No. 195. Enero 2001. p. 38 - 64
- \_\_\_\_\_ "El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa". En *Revista Musical Chilena*. Vol.54. No.194. Santiago. Universidad de Chile. Jul 2000. p 26-40
- GOSSET, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago. University of Chicago Press. 2006.
- \_\_\_\_\_ "Becoming a citizen: The chorus in Risorgimento opera". En *Cambridge Opera Journal*. Vol 2, N°1. Cambridge. Cambridge University Press. 1990. p 41 - 64
- GROVER-FRIEDLANDER, Michal. "The Afterlife of Maria Callas's Voice". En *The Musical Quarterly*. Vol. 88, No. 1. Oxford. Oxford University Press. 2005. p 35-62
- HALFYARD, Janet K. "A few words for a woman to sing": *the extended vocal repertoire of Cathy Berberian*. Callaghan (Australia). University of Newcastle. 2004.
- HARWOOD, Gregory W. "Verdi's reform of the Italian Opera Orchestra". En *19th-Century Music*. Vol. 10, No. 2. University of California Press. 1986. p 108 - 134
- HOUSSON, Raoul. *El Canto*. Buenos Aires. Eudeba.1965
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Madrid. Alianza/Emecé. 1996.
- HUTCHEON, Linda y HUTCHEON, Michael. *Bodily Charm: Living Opera*. Nebraska. Nebraska University Press. 2000.
- \_\_\_\_\_ *Opera: Desire, Disease, Death*, Nebraska. Nebraska University Press. 1996.
- HUTCHEON, Linda. "Interdisciplinary Opera Studies". En *Modern Language*. [S/L]. Association of America. PMLA. Vol 121. 3. Mayo 2006. p 802 - 810
- JAEGER, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Mexico. Fondo de Cultura Económica. 2008.

- KAWULICH, Barbara B. “La observación participante como método de recolección de datos”. En *Forum: Qualitative Social Research* .Volumen 6. No. 2. Art. 43. [S/D] Mayo 2005.
- KILDEA, Paul, *Britten on music*. Oxford. Oxford University Press. 2003.
- KIVY, Peter. *Ossin's Rage, Philosophical Reflections on Opera, Drama and Text*, Princeton. N.J. University Press. 1988.
- LACARRIEU, Mónica, ÁLVAREZ, Marcelo (compiladores). *La (indi)gestión cultural – una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires. La Crujía. 2008.
- LE BRETON, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires. Nueva Visión. 2002.
- LEONARDI, Susan y POPE, Rebecca. *The Diva's Mouth: Body, Voice, Prima Donna Politics*. [S/L] Rutgers University Press. 1996
- LEUCHTER, Edwin. *Ensayo sobre la Evolución de la Música en Occidente*. Buenos Aires. Ricordi. 1984.
- LEVIN, David. *Unsettling Opera, Staging Mozart, Verdi, Wagner and Zemlinsky*. Chicago. The University of Chicago Press. 2007.
- LINDERBERGER, Herbert. *Opera. The Extravagant Art*. [S/L]. Cornell University Press. 1984.
- MAGRI, Gisela. “Bordeando el misterio del canto. Notas acerca de cómo investigar construcciones de corporalidad, voz e identidad en las prácticas de formación de cantantes de La Plata y Berisso”. En *Actas 9º Congreso Argentino y 4 Latinoamericano de Educación Física y Ciencias Departamento de Educación Física Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata La Plata* <http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar>. 2011.
- MARTÍ, Josep. “Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión”. En *TRANS - Revista Transcultural de Música*. N°6 [S/L] *SIBE Sociedad de Etnomusicología* 2002
- MERLEAU – PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Madrid. Planeta. 1994.
- MILLER, Toby y YÚDICE, George. *Política cultural*. Barcelona, Gedisa. 2004.

- MINOR, Ryan. *Genre, History and Disciplinarity in recent Opera Studies*, actas de MLA Annual Convention. Washington. [S/E] 2005.
- MONJEAU, Federico. *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires. Paidós. 2004.
- MORA, Ana. *El cuerpo en la danza desde la antropología. prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis doctoral en Ciencias Naturales (orientación Antropología) Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata. 2010.
- NOVAK, Jelena, *Singing Corporeality: Reinventing the Vocalic Body in Postopera*. UvA-DARE. Amsterdam. University of Amsterdam. 2012. [Doctoral Dissertation]. Disponible en: <http://dare.uva.nl/document/460014> (consultado el 11/01/2013).
- PARAKIKLAS, James. "Political Representation and the Chorus in Nineteenth – Century Opera". En *19<sup>th</sup> Century Music* XVI/2 [S/L] The Regents of the University of California. 1992. p 181 - 202
- PARUSSEL, Renata. *Querido Maestro, Querido Alumno. La Educación Funcional del Cantante: El método Rabine*. Buenos Aires. Ediciones GCC. 1999.
- PEDERNERA, José. *Historia de la Ciudad de Villa María*. Villa María. Centro de Investigaciones Históricas Ramón J. Cárcano. 1970.
- POIZAT, Michel. *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Ithaca. New York. Cornell University Press. 1992
- POLLINI, Margarita. *Palco, Cazuela y Paraíso*. Buenos Aires. Sudamericana. 2002.
- PORISS, Hilary. *Changing the score: Arias, prima donnas, and the authority of performance*, [S/L] Oxford University Press. 2009.
- PRATT, Scott L. "Opera as experience". En *Journal of Aesthetic Education*. vol 43. N° 4. winter 2009. Illinois. Illinois University Press. 2009. p 74 - 87
- PRIGOGINE, Ilya. *El nacimiento del tiempo*. Buenos Aires. Tusquets. 2006
- PRIGOGINE, Ilya y STENGERS, Isabelle. *Entre el tiempo y la eternidad*. Buenos Aires. Alianza. 1998

- QUAGLIARINI, Enrico. *Costruzioni in legno nei teatri all'italiana del '700 e '800. Il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*. Firenze. Alinea editrice srl. 2008.
- RABINE, Eugene. *Educación Funcional de la voz Método Rabine: Selección de artículos escritos por el profesor Eugene Rabine*. Centro de Trabajo Vocal. 1ª ed. Buenos Aires. Dunken. 2011.
- RAMÍREZ, Evelina y CASAS, José Antonio. “Peñas folklóricas, una pasión que no se extingue”. En *Huellas de la Historia* N° 28 año 3. [S/D] Enero 2012 (disponible on line)
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Manantial. 2012.
- REYES, Manuela. “Personalidad y subjetividad artística en el cantante que aprende”. En ABALLAY, Silvia Irene et all (Compiladora). *Confluencia de saberes* Villa María. Eduvim. 2013. (en proceso de edición)
- \_\_\_\_\_ “La Técnica Vocal para la Música Popular”. En CD de ponencias del Iº Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María. UNVM. 2007.
- REYES, Manuela y GALLO, Cristina. “Las Voces Humanas y la Amplificación Electrónica en la Música Popular: Experiencias en la práctica artística y en su didáctica”. En *Libro de resúmenes del 2do Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*. Villa María. EDUVIM. 2009.
- RISI, Clemens. “Opera in Performance—In Search of New Analytical Approaches”. En *The Opera Quarterly* .Vol. 27, No. 2–3. Oxford. Oxford University Press. 2012. p 283–295
- \_\_\_\_\_ “Das “Kraftwerk der Gefühle” Oper,” 10-01-2012. Conferencias en Video del Cluster Languages of Emotion. Berlin. Berlin Freie Universität. 2012.
- ROBBINS LANDON, H.C.. 1971 *El último año de Mozart*. Madrid. Ediciones Siruela.1995.
- ROCCATAGLIATI, Alessandro. “The Italian Theater of Verdi’s day”. En: BALTHAZAR, Scott. *The Cambridge Companion to Verdi*. Cambridge. Cambridge University Press. 2004. [S/D]
- \_\_\_\_\_ *Felice Romani librettista*. Lucca. LIM.1996.
- \_\_\_\_\_ “Felice Romani drammaturgo in musica. Caratteri e limiti della «prescrizione» librettistica nel processo compositivo del melodramma italiano di primo ottocento”. En *Revista de Musicología*. Sociedad Española de Musicología Vol. 16 No.

- 6 Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones. 1993. p 3147-3162
- ROCCATAGLIATI Alessandro y HENSON Karen “Felice Romani, Librettist by Trade” en *Cambridge Opera Journal*, Vol. 8, No. 2 Cambridge. Cambridge University Press.1996. p 113 - 145
- ROMANI, Felice, *I Capuleti ed I Montecchi, tragedia lirica in due atti*. Barcellona.1832.
- ROSSELLI, John. *Singers of Italian Opera: The history of a profession*. Cambridge. Cambridge University Press. 1992.
- \_\_\_\_\_ *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*. Cambridge. Cambridge University Press. 1984.
- \_\_\_\_\_ *Vida de Bellini*. Madrid. Cambridge University Press.1999.
- ROWAN, Jaron. *Emprendizajes en cultura: Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid. Traficantes de Sueños. 2010.
- RUTHERFORD, Susan “‘La cantante delle passioni’: Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance”. En *Cambridge Opera Journal*. Vol. 19, No. 2. Cambridge. Cambridge University Press. Jul., 2007. p 107 - 138
- SADIE, Stanley (editor) *The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford. Oxford University Press. 2004.
- SANGUINETTI, Horacio. *La ópera y la sociedad argentina*, Buenos Aires. Mz Ediciones. 2001.
- SCHECHNER, Richard. *Over, Under, and Around: Essays in Performance and Culture*. [S/L]. Seagull Books. 2004.
- \_\_\_\_\_ *Performance Studies: An Introduction*. New York. Routledge. 2002.
- \_\_\_\_\_ *Performance Theory*. New York. Routledge. 2002.
- \_\_\_\_\_ *Performance*. Buenos Aires. Libros del Rojas - Universidad de Buenos Aires. 2000.
- \_\_\_\_\_ *Environmental Theater*, New York, Applause, 1994.
- \_\_\_\_\_ *The Future of Ritual: writings on culture and performance*, New York , Routledge, 1995.
- \_\_\_\_\_ *Between Theater and Anthropology*. [S/L]. University of Pennsylvania Press, 1985.

- SCHWARTZ, Catherine Joan. *Constructing Vocal Bodies: Cathy Berberian, Sequenza III and the creation of cultural possibilities*. Hamilton (Ontario). McMaster University Open Access Dissertations and Theses. Paper 5944. 2000.
- SCHWARZ GASTINE, Isabelle. “Les implications du travestissement dans *I Capuleti e i Montecchi* de Vincenzo Bellini”. En *Revue LISA/LISA e-journal* Vol.2, N°3. Rennes. Presses Universitaires de Rennes. 2004. p 69 - 79
- SESSIONS, Roger. *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. Princeton. NJ Princeton University Press. 1950.
- SMART, Mary Ann. *Mimomania: Music and gesture in Nineteenth Century Opera*. Berkeley and Los Angeles. University California Press. 2006.  
 \_\_\_\_\_ *Siren Songs, Representations of gender and sexuality in Opera*. Princeton. Princeton University Press. 2000.
- STARK, James. *Bel Canto, A history of vocal pedagogy*. Toronto. University of Toronto Press. 1999.
- STEICHEN, James. “HD Opera: A Love/Hate Story”. En *The Opera Quarterly* .Vol. 27, N°. 4. Oxford.Oxford University Press. 2012. p 443–459
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford. Oxford University Press. 1995.
- TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. *Estudios Avanzados de Performance*. México. Fondo de Cultura Económica. 2011.
- TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Durham. Duke University Press. 2003.
- TERZAGA, Alfredo. *Claves de la Historia de Córdoba*. Rio Cuarto. Universidad Nacional de Rio Cuarto. 1996.
- THIONG'O, Ngũgĩ Wa. “Notes towards a Performance Theory of Orature”. En *Performance Research*, Volume 12, Issue 3. [S/D] September 2007 . p 4 – 7
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nueva York. PAJ Publications. 1986.  
 \_\_\_\_\_ *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York. PAJ Publications. 1982.
- VACCAI, Nicola. *Metodo Pratico di Canto Italiano per Camara*. Leipzig. Steingräber. (ca.1880).

- VIRKKUNEN, Riitta. "The Source Text of Opera Surtitles". En *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* vol. 49, N° 1. Montréal. Les Presses de l'Université de Montréal. 2004. p 89 - 97
- WEINSCHLBAUM, Violeta. *Estación Brasil. Conversaciones con músicos brasileños*. Buenos Aires. Grupo editorial Norma. 2006.
- WEINSTOCK, Herbert. *Vincenzo Bellini: His life and his opera*. New York. A.A.Knopf. 1971.
- WELCH, Graham. "Singing as communication". En MIELL. Dorothy et.al. *Musical Communication*. Oxford. Oxford University Press. 2005.
- WHITNEY, Kathryn. "Aesthetic transfer in live performance: singing in duet with the audience's voice". En *Love to Death: Transforming Opera. Royal Musical Association Annual Conference*. Cardiff. Cambridge University Press, Oxford University Press y Routledge. 2012. p 39 - 40
- YÚDICE, George. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona. Gedisa. 2007.
- \_\_\_\_\_ *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona. Gedisa. 2002.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona .Labor. 1990.
- ZIETZ, Karyl Lynn. *Breve Storia dei Teatri d'Opera Italiani*. Roma. Gremese Editore. 2001.
- ZIZEC, Slovoj, y DOLAR, Mladen. *Opera's second Death*. New York. Routledge. 2002.
- ZUCCARINI, Carlo. *Enjoying the operatic voice: a neuropsychanalytic exploration of the operatic reception experience*. London. Brunel University. 2012.

#### Archivos institucionales

- Archivo Colectivo Artístico ÓPERA LIBRE. Córdoba. 2011
- Archivo Compañía ÓPERA DEL CENTRO. Córdoba. 2011.
- Archivo ENINDER. Villa María. 2011.

#### Medios gráficos

Archivo “El Diario” de Villa María. 2007 - 2011

Archivo “El Heraldó” Las Varillas. 2009

Archivo “El Puntal de Villa María” Villa María. 2007 - 2011

Archivo “La Voz del Interior”. Córdoba. 2006

Revista Cultural *Compartiendo* N°3 Volumen 8. Villa María. Agosto 2007.

### Sitios web

<http://cathyberberian.com/biography/>

<http://www.rae.es>

<http://www.teatrolafenice.it/site/index.php>

<http://www.cba.gov.ar/cordoba-cultura/teatro-del-libertador-general-san-martin/>

<http://www.teatroelcirculo.com.ar/contenido.php?idcontenido=1>

<http://www.balirica.org.ar/teatro-avenida.php>

[http://www.naxos.com/person/Giacomo\\_Aragall/21.htm](http://www.naxos.com/person/Giacomo_Aragall/21.htm)

<http://www.tlcm.co.uk/romeo-and-juliet.html>

<http://www.censo2010.indec.gov.ar/>

<http://www.st-cyr-hommes-et-patrimoine.fr/denise-dupleix-commune-saint-cyr-sur-loire.html>

### Discografía

BELLINI, Vincenzo. *I Capuleti e I Montecchi* / Scotto, Aragall, Pavarotti. Dir. Claudio Abbado (grabado en vivo) Milano. La Scala. 1967

BELLINI, Vincenzo. *I Capuleti e i Montecchi*. Mariella Devia (Giulietta), Jennifer Larmore (Romeo), Raul Gimenez (Tebaldo). Directora: Eve Queler. Grabado en vivo en el Carnegie Hall. New York. The Opera Orchestra of New York. 1993-1994

### Partituras

BELLINI, Vincenzo. *I Capuleti ed I Montecchi*, Canto e Pianoforte. Milan. Ricordi. 1994

\_\_\_\_\_ *I Capuleti ed I Montecchi*, Conductor's Score. A 4586 – B. Florida. Kalmus. [S/D]

## Anexos

### ANEXO 1. Síntesis de *curriculum vitae* de la autora

Manuela Reyes (mezzosoprano)

Nacida en Montevideo en 1971, concretó la primera etapa de su formación musical en Argentina bajo la guía de los mtros. Carlos Ravina y Elena Decamps; realizando sus estudios de canto y técnica vocal con las prof. Aída Fileni y María Kallay (Bs.As).

Ha tomado clases de música de cámara, análisis musical, repertorio y dirección coral con los Mtros. Mario Videla, Antonio Russo, Lyerko Spiller, Andrés Juncos y Susana Cardonnet. Complementó su formación como intérprete participando en cursos y clases magistrales (Mtros. Gabriel Garrido, María Aragón, Guillermo Opitz, Ingeborg Danz, Douglas Hines, Constantino Yuri, Manfred Kraemer, Mayda Prado, entre otros). Ganó una beca de la Fundación Leonor Hirsch para realizar cursos de perfeccionamiento con la soprano Francesa Denise Dupleix (ciclo 2000-2001-2002). Se ha presentado en concierto en distintas ciudades de Argentina, Uruguay, Brasil y Perú, abordando repertorio de cámara y Sinfónico Coral con orquesta. Hizo su debut en ópera con puesta en escena en 1999 interpretando el rol de *Orfeo* en "Orfeo y Eurídice" de C.W. Gluck (Compañía de las Luces, Bs As).

Interpretó entre otros el rol de *La Hechicera* en "Dido y Eneas" de H. Purcell en el Teatro Libertador de Córdoba, el rol de *Mrs. Nolan* en "La Medium" de G. Menotti para la Compañía Juventus Lyrica de Buenos Aires (teatro Avenida), *Annina* en "La Traviata" (G. Verdi) para la misma compañía, *La Abuela* en "La Vida Breve" de M. De Falla para el S.O.D.R.E. de Montevideo, *Romeo* en "Capuletos y Montescos" de V. Bellini (Córdoba 2006, Villa María 2007- 09), *La Messagiera* y *Proserpina* en Orfeo de C. Monteverdi (Opera Multimedia, Córdoba 2007). *Dido* en "Dido y Eneas" de H. Purcell y *Príncipe Orlofsky* en "El Murciélago" de J. Strauss. En la temporada 2010 estrenó el rol de *Cenerentola* de La Cenerentola de G. Rossini en la versión para niños *Mi Nona Cenicienta*, de la cual es además autora del guión e idea original.

En cuanto a la actividad coral, se desempeñó como jefe de cuerda del Coro Estable de la Provincia de Rio Negro e integrante del Conjunto Vocal de Cámara, ambos bajo la dirección del Mtro. A. Russo (1997-98). En 2000 ingresó por concurso al

Coro Polifónico de la Provincia de Córdoba, participando en las temporadas líricas 2000 – 2003 del Teatro Libertador (La Gran Vía, Lucia de Lamermoor, Aurora, La Traviata, Il Trovatore, Gianni Schicchi, Il Tabarro).

Docente universitaria, está a cargo desde 2006 de las materias Instrumento CANTO I, II, III y IV de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular en la Universidad Nacional de Villa María (Córdoba). Se ha desempeñado también como profesora de Canto en la Escuela de Música La Colmena (Córdoba ciudad, 2002 – 2009) siendo Coordinadora de la Cátedra (2003 – 2004), en el Profesorado Collegium C.E.I.M (2001 – 2004) y desarrollado una importante labor en la preparación vocal de distintos Coros. Desde 2000 trabaja en forma ininterrumpida en la investigación de la Didáctica del Canto, ejerciendo la tutoría de Docentes junior y dictando distintos talleres dedicados al tema en el ámbito del Estudio E (Córdoba ciudad).

Es miembro fundador del colectivo artístico OPERA LIBRE dedicado a la difusión de la ópera en ámbitos educativos. Desde 2006 lleva adelante la gestión de proyectos culturales relacionados con la producción de ópera en la Región Centro de Argentina. Es creadora de los ciclos ÓPERA ENINDER 2009, 2010 y 2011, de los cuales estuvo a cargo de la coordinación general y la dirección artística.

Es creadora, directora artística y coreuta del Coral Ópera del Centro, grupo regional dedicado al repertorio de ópera y sinfónico coral (Córdoba, Villa María y región, desde 2006), el cual participó en las puestas de *Capuletos y Montescos* y *La Cenerentola*, *Carmina Burana* y la *9na Sinfonía* de LV Beethoven. En 2009 funda junto a la Mgter. Cristina Gallo el Coral Mediterráneo, agrupación de cámara dedicada a la música académica latinoamericana de los S XX y XXI, integrada por cantantes profesionales de Córdoba y Villa María, en la cual participa como coreuta y responsable de la preparación vocal. Además de numerosas presentaciones en Córdoba, Villa María, Rosario, Reconquista y otras ciudades de la región, el Coral Mediterráneo realizó en las temporadas 2012 y 2013 exitosas giras por el estado de Minas Gerais (Brasil) presentando obras del compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933–2006) ligadas a la cultura-afro brasileña.

#### ANEXO 2. Síntesis de *curriculum vitae* de la Mtra. Susana Cardonnet

Nació en Bahía Blanca. Comenzó sus estudios musicales con su madre la profesora

Leonor Rivolta. Es egresada del Conservatorio Municipal Manuel de Falla, perfeccionando al mismo tiempo su técnica pianística con el maestro Vicente Scaramuzza. Su actividad como concertista de piano fue intensa, realizando diversas presentaciones en distintas salas de la capital e interior de nuestro país, actuando bajo las batutas de los maestros Washington Castro, José Rodríguez Faure y otros.

Como docente, dictó cátedra de repertorio en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla, en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colon de Buenos Aires y en el Conservatorio de Arte de Santiago de Chile.

Luego de estudiar dirección orquestal con el maestro Ferruccio Calussio, coral con Carlos Berardi, rítmica contemporánea con los maestros Angel Lasala y Carlos Guastavino y armonía con los maestros Juan Giaccobe y Cayetano Marcoli, se dedicó a la concertación y dirección de óperas tales como *Rigoletto*, *Madame Butterfly*, *La Traviata*, *El Barbero de Sevilla* etc.

En 1990 realiza una gira por Europa, acompañando en un recital al tenor Raul Gimenez. En 1992 dirigió el ciclo "Vamos a la opera" realizado en el teatro Cervantes. En 1995 acompañó al bajo Ferruccio Furlanetto en un recital que brindo en la ciudad de Montevideo. En 1996 dictó un curso de interpretación y repertorio a cantantes y pianistas en la provincia de Asturias de España.

Participa actualmente como maestra acompañante en los concursos organizados por los maestros Luciano Pavarotti y Plácido Domingo. En 1998 junto a Mirella Freni, Plácido Domingo, Sherril Milnes y María Bugallo, dirigida por el Maestro Stefano Ranzani, represento el papel de Boleslao Lascinsky, pianista en la opera "Fedora", en la sala del Teatro Colon de la Ciudad de Buenos Aires.

Durante las temporadas 2003 y 2004 estuvo a cargo de la dirección artística del Teatro Argentino de la ciudad de La Plata. Desde el año 1983 hasta la fecha<sup>393</sup> ocupa el cargo de maestro interno del Teatro Colon de Buenos Aires.

---

<sup>393</sup> Esta síntesis de CV fue provista por la Mtra Cardonnet para la producción de *Capuletos...* Córdoba 2006

ANEXO 3. Performance travestida de *Juliet*



El actor David Eaton interpretando a Julieta en la producción de *Romeo and Juliet* de la compañía *The Lord Chamberlain's Men*<sup>394</sup>, especializada en la obra de W. Shakespeare.

---

<sup>394</sup> Fotografía proveniente del sitio oficial de *The Lord Chamberlain's Men* <http://www.tlcm.co.uk/romeo-and-juliet.html> consultado 23-11-2013 13:15

ANEXO 4. Afiche de *Capuletos y Montescos* 2006 (Córdoba ciudad)



**OPERA**

17 y 19 AGOSTO - 20:30 hs.  
**Aula Magna**  
 (Vélez Sarsfield 299)

**Dirección Musical**  
 Susana Cardonnet

**Dirección escénica**  
 Liliana Carreño

**Piano**  
 Susana Cardonnet  
 Cecilia Morsicato

**Vestuario**  
 Giulia Petrucci

**Solistas**  
 Manuela Reyes  
 Rosana Schiavi  
 Guillermo Gonzalez  
 Mario Rossi  
 Fernando Morello

ANTICIPADAS  
**SCHERZO**  
 9 de julio 40  
 local 15

**Capuletos  
 y  
 Montescos**

**EL ETERNO CANTO  
 DE AMOR DE  
 ROMEO Y JULIETA**

**VINCENZO BELLINI**  
 Sobretitulada en castellano

**130º ANIVERSARIO**  
 de la creación de la Facultad de  
 Cs. Exactas, Físicas y Naturales

Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales  
 Secretaría de Extensión - Prosecretaría de Cultura

CONCIERTOS  
 UNIVERSITARIOS

Istituto Italiano di Cultura

ANEXO 5. Programa de mano de *Capuletos y Montescos* Córdoba 2006 (tapa)

**Betel**  
guitrino

**AGD**

arte Panza

Instituto Ausano para la Familia

Saini Disegno

Peniel Córdoba

SCHERZO

Acadio  
Café de artes

**TOMÁS GRAY**  
Sistemas de Iluminación  
Tel. 156541041  
tgrayilumina@yahoo.com.ar

**Peter Franke**  
Fotografía Creativa  
Tel. 152551390  
peterfranke@yahoo.com.ar

**OPERA**

17 y 19 AGOSTO 2006  
20:30 hs.  
AULA MAGNA  
(Vélez Sársfield 299)  
Ciudad de Córdoba

**130º ANIVERSARIO**  
de la creación de la Facultad  
de Ciencias Exactas, Físicas  
y Naturales

**EL ETERNO CANTO  
DE AMOR DE  
ROMEO Y JULIETA**

*Capuletos  
y Montescos*

**VINCENZO BELLINI**  
Sobretitulada  
en castellano

Agradecimiento Especial  
Teatro del Libertador General San Martín  
Directora Lic. Marcela Reartes

Secretaría de Extensión - Prosecretaría de Cultura  
Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales

CONCIERTOS  
UNIVERSITARIOS

Instituto Italiano di Cultura

Programa de mano de *Capuletos y Montescos* Córdoba 2006 (interior)

*Capuletos y Montescos*

Vincenzo Bellini (1801-1835)

<p><b>Dirección Musical</b> Susana Cardonnet</p> <p><b>Solistas</b> <i>Romeo</i> (mezzosoprano) Manuela Reyes</p> <p><i>Giulietta</i> (soprano) Rosana Schiavi</p> <p><i>Tebaldo</i> (tenor) Guillermo Gonzalez</p> <p><i>Capellio</i> (baritono) Mario Rossi</p> <p><i>Lorenzo</i> (baritono) Fernando Morello</p> <hr/> <p><b>Coro de Capuletos</b></p> <p><b>Sopranos</b> Evangalina Arce Mercedes Bustos Violeta Carreira Carolina Carbone Marta Conti Natalia Moroni Norma Pereira María José Sanchez Sarmiento Silvina Schindrig</p> <p><b>Mezanosopranos</b> Mariana Alvarez Paula Arce Florencia Fernández Judith Llermanos Paula Pittau Alejandra Rivas</p>	<p><b>Dirección Escénica</b> Liliana Carreño</p> <p><b>Piano</b> Susana Cardonnet Cecilia Morsicato</p> <p><b>Teclados</b> Lucía Zapata</p> <p><b>Trompeta</b> Fernando Hemadi</p> <p><b>Clarinete</b> Benjamín Ville Pablo Cieslik</p> <p><b>Violín</b> Fabricio Valvasori</p> <hr/> <p><b>Tenores</b> Eugenio Bollinger Guillermo Farias Fabían Garione Nicolás Kuitca Federico Mezza Ramiro Morales Agustín Novillo</p> <p><b>Baritonos</b> Mateo Bruno Federico Finocchiaro David Luna</p> <p><b>Asistente Preparadora</b> Natalia Moroni</p>	<p><b>Vestuario y Ambientación Escenográfica</b> Giulia Petrucci</p> <p><b>Diseño y puesta de Iluminación</b> Tomás Gray</p> <p><b>Fotografías</b> Peter Franke</p> <p><b>Realización de vestuario</b> Titina Liqueiri (Solistas) Estela Suárez (Coro)</p> <hr/> <p><b>Coro de Montescos</b></p> <p>Gabriel Gordillo Laureano López Federico Rascón Andrés Ravina</p> <p><b>Asistente Preparador</b> Andrés Ravina</p> <hr/> <p><b>AULA MAGNA</b> <b>Técnico de Sala</b> Fernando Ferreyra</p> <p><b>Intendente de Sala</b> Daniel Maldonado</p>
<p><b>Producción General</b> Guillermo Gonzalez / Sandra Kelly</p>		

**Acerca de la historia**

*En el siglo XIII en la ciudad italiana de Verona, tenía lugar un sangriento enfrentamiento entre dos familias rivales; Capuletos y Montescos. Este largo conflicto tuvo también su dimensión política; los Capuletos eran Gúelfos -partidarios del Papa- y los Montescos Ghibellinos -partidarios del Emperador.*

*Cada nueva generación de Capuletos y Montescos se encargaba de continuar alimentando los resentimientos contra la familia rival, enceguecidos todos por un afán de venganza interminable.*

*En medio de esas circunstancias, un día sucedió lo más inesperado e increíble: Un amor capaz de desafiar la muerte nació entre los jóvenes Giulietta Capuleto y Romeo Montesco.*

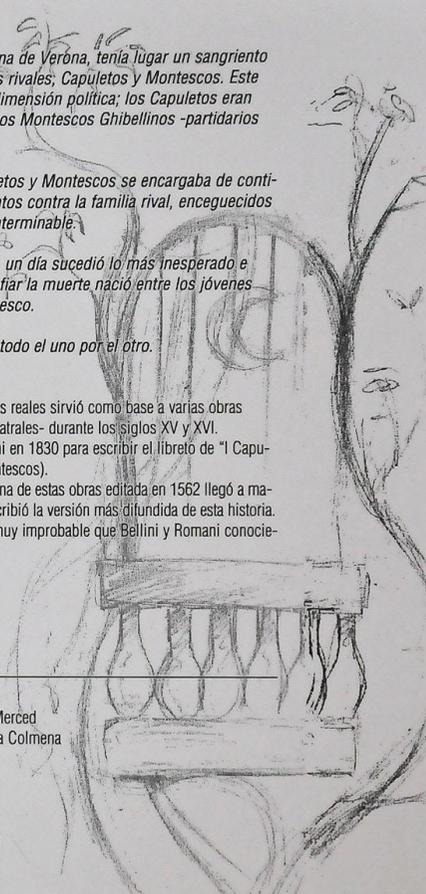
*Un amor que los llevó a arriesgar todo el uno por el otro.*

Esta antigua historia basada en hechos reales sirvió como base a varias obras literarias italianas -muchas de ellas teatrales- durante los siglos XV y XVI. En esas fuentes se basó Felice Romani en 1830 para escribir el libreto de "I Capuleti ed i Montecchi" (Capuletos y Montescos). A su vez, una traducción al inglés de una de estas obras editada en 1562 llegó a manos de William Shakespeare, quien escribió la versión más difundida de esta historia. Los estudiosos del tema consideran muy improbable que Bellini y Romani conocieran la obra de Shakespeare.

[www.capuletosopera.com.ar](http://www.capuletosopera.com.ar)

**Agradecimientos**

- Compañía A Cuerda
- Fray Pablo Ordoñez - Orden de La Merced
- Jorge Nazar - Escuela de Música La Colmena
- Pablo Giordano
- 990 Arte Club
- Teatro Escuela Arlecchino
- Alejandro Macri
- Todos nuestros familiares y amigos



Diseño gráfico: Eduardo Hennings  
eduardohennings@yahoo.com.ar

ANEXO 6. Programa de mano de *Capuletos y Montescos* Villa María 2007 (tapa)

<p style="text-align: center;"><b>Elenco</b></p> <p><b>Cristina Gallo</b>, Dirección Musical <b>Liliana Carreño</b>, Dirección Escénica</p> <p><b>Manuela Reyes</b>, Romeo <b>Cecilia Layseca</b>, Giulietta <b>Agustin Novillo</b>, Tebaldo <b>Mario Rossi</b>, Capellio <b>Fernando Morello</b>, Lorenzo</p> <p><b>Pascual Crichigno</b>, flauta travesa <b>Alfredo Crespo</b>, clarinete <b>Fernando Hemadi</b>, trompeta <b>Matias Ormeño</b>, trombón <b>Mauro Sánchez</b>, contrabajo <b>Luciano CuvIELlo</b>, percusión <b>Lucía Zapata</b>, piano y preparación de solistas</p> <p><b>Liliana Carreño</b>, Ambientación Escenográfica <b>Tomás Gray</b>, Iluminación <b>Giulia Petrucci</b>, Vestuario <b>Mercedes Conti</b>, Asistente de Vestuario <b>Gabriel Virga</b>, Sonido <b>Maximiliano Lema y Mercedes Bustos</b>, Sobretitulados</p> <p><b>Marianela Bordese</b>, Producción Integral <b>Eduardo Cichi y Virginia Saires</b>, Asist. de Producción</p> <p><b>Rubén Terreno</b>, Director del Coro <b>Jessica Durbano</b>, Pianista Asistente del Coro</p> <p style="text-align: center;"><b>Coro de Capuletos</b></p> <p><b>Sopranos:</b> Laura Alberti, Evangelina Arce, Lorena Bastino, Silvia Espindola, Miriam Ferreira, Belén Monti, Laura Rodríguez, Leticia Soria. <b>Mezzosopranos:</b> Claudia Cerutti, Solana Cortés, Vanina Macagno, Alejandra Rivas. <b>Tenores:</b> Facundo Crettón, Lucio García, Pedro Martínez, Ramiro Morales, Fabián Mosello, Luciano Natali, Andrés Ravina, José Santillán, Cristian Yufra. <b>Barítonos y Bajos:</b> Daniel Bernabei, Daniel Bordese, Gerardo Bordese, René Cignetti, Federico Finocchiaro, David Luna.</p> <p style="text-align: center;"><b>Coro de Montescos</b></p> <p><b>Tenores:</b> Laureano López, Andrés Ravina, Federico Rascón. <b>Barítono y cover de Lorenzo:</b> Federico Finocchiaro.</p>	 <p>UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA</p>  <p><b>BETEL</b> EJECUTIVO</p> <p><i>Escuela de Danzas de Raúl Oliva</i></p> <p><b>S&amp;K</b> SERVICIO DE FOTOCOPIAS UNVM CEHU</p> <p><b>Marcelo J. Bertozzi</b> ESTILISTA UNISEX</p>  <p><b>MEROL</b></p> <p><b>Cantando bajito</b> PRODUCCIONES</p>  <p><b>OSE binario</b></p>	<p style="text-align: center; font-size: 2em;"><b>OPERA</b></p>  <p style="font-size: 2em; font-family: cursive;"><i>Capuletos y Montescos</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Vincenzo Bellini</b> (1801 - 1835) Sobretitulado en Castellano</p> <hr/> <p style="text-align: center;"><b>23 DE JUNIO 2007   21:30 HS.</b> <b>TEATRO VERDI   VILLA MARÍA</b></p>
---	--	--

## Programa de mano de *Capuletos y Montescos* Villa María 2007 (interior)

### Acerca de la historia

En el S XIII en la ciudad italiana de Verona, tenía lugar un sangriento enfrentamiento entre dos familias rivales, Capuletos y Montescos. Este largo conflicto tuvo también su dimensión política; los Capuletos eran Guelfos -partidarios del Papa- y los Montescos Ghibelinos -partidarios del Emperador. Cada nueva generación de Capuletos y Montescos se encargaba de continuar alimentando los resentimientos contra la familia rival, ennegrecidos todos por un afán de venganza interminable. En medio de esas circunstancias, un día sucedió lo más inesperado e increíble: Un amor fuerte como la muerte nació entre los jóvenes Giulietta Capuleto y Romeo Montesco. Un amor que los llevó a arriesgar todo el uno por el otro.

Esta antigua historia basada en hechos reales sirvió como base a varias obras literarias italianas -muchas de ellas teatrales- durante los siglos XV y XVI. En esas fuentes se basó Felice Romani en 1830 para escribir el libreto de "I Capuleti ed I Montecchi" (Capuletos y Montescos). A su vez, una traducción al inglés de una de estas obras editada en 1562 llegó a manos del gran William Shakespeare, quien escribió la versión más difundida de esta historia. Los estudiosos del tema consideran muy improbable que Bellini y Romani conocieran la obra de Shakespeare. Para enfatizar la juventud del personaje y apelando a un recurso que sigue vigente en el género lírico hasta la actualidad, Bellini escribió el papel de Romeo para una voz femenina.

### Cristina Gallo, dirección musical

Estudio Dirección Coral con el Mtro. Néstor Andrenacci en Capital Federal entre 1995 y 1998. Realizó cursos de perfeccionamiento como alumna activa en clínicas de dirección coral dictadas por los maestros Werner Pfaff (de Alemania) y Josep Prats (de España). Desde 1997 es docente en la Universidad Nacional de Villa María, teniendo a su cargo las cátedras de Práctica Coral I y II y Dirección Coral de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular. Ha fundado y dirigido diversas agrupaciones corales en las ciudades Córdoba y Villa María. Desde su formación, en septiembre de 1998, dirige el Coro "Nonino" de la UNVM. Es docente de Coro y Práctica de la Dirección Coral en el Conservatorio Felipe Boero de Villa María y dirige los Coros de Adolescentes y Adultos de la Escuela Arte Nuevo de Río Tercero. Es alumna -en instancia de Tesis- de la Segunda Cohorte de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX con Especialidad Dirección Coral en la Fac. de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

### Liliana Carreño, dirección escénica

Formada en danzas en el Teatro del Libertador, con perfeccionamientos en el Teatro Colón y en el Centro Pro-Danza de Cuba. Bailarina de las Compañías Oficiales de Tucumán y Córdoba, actuó en los más importantes teatros de Argentina y en el Gran Teatro de La Habana, en las puestas más renombradas del repertorio del ballet clásico y de las principales Operas, bajo la dirección musical de grandes Maestros como Calderón, Carli, Calleja, Russo y Giraudo. Post graduación en Educación del Movimiento (UFPEL - Brasil), realizó numerosas coreografías para los elencos oficiales de Teatro en Córdoba en obras dirigidas -entre otros- por Héctor Presa, Manuel González Gil y Daniel Suárez Marzal. Sus anteriores intervenciones con la Comedia Cordobesa fueron "La Gran Sultana" y "La Casa de Bernarda Alba". En el género lírico, tomó cursos con Renata Parussel, y en el Teatro Colón con Lizzie Waise y Carlos Palacios. Realizó puestas de escena para el Coro Polifónico de Córdoba "Aires de Zarzuela" y "Un fantasma en el Teatro". Coro de Niños Cantores Domingo Zipoli "Porgy & Bess". Coro de Ciencias Exactas "Tango que fuiste y serás" y la Cantoria de la Merced "Misas Africanas". En Ciencias Exactas realizó la Dirección Escénica en el estreno para Córdoba de la ópera "Capuletos y

Montescos". Es Jurado de Danzas en los "Premios Estímulos a Jóvenes Creadores -Córdoba 2007" y en Mayo de este año en España dictó un curso de comedia musical en "L'escuela" de La Garriga -Barcelona.

### Manuela Reyes, mezzosoprano

Nacida en Montevideo, se formó en Argentina bajo la guía de los mtros. Carlos Ravina y Elena Decamps; realizando sus estudios de canto y técnica vocal con las prof. Aida Fileni y María Kallay (Bs.As). Tomó clases de música de cámara, análisis musical, repertorio y dirección coral con los mtros. Mario Videla, Antonio Russo, Lyerko Spiller, Andrés Juncos y Susana Cardonnet, entre otros. Complementó su formación como intérprete participando en cursos y clases magistrales (mtros. Gabriel Garrido, María Aragón, Guillermo Opitz, Ingeborg Danz, Douglas Hines, Constantino..., Manfred Kraemer, Mayda Prado, entre otros). Ganó una beca de la Fundación Leonor Hirsch para realizar cursos de perfeccionamiento con la soprano francesa Denise Duplex (ciclo 2000-02). Se ha presentado en concierto en distintas ciudades de Argentina, Uruguay, Brasil y Perú. Hizo su debut como solista de ópera en 1999 interpretando el rol de Orfeo en "Orfeo y Euridice" de CW Gluck (Compañía de las Luces, Bs As). En 2000 ingresó al Coro Polifónico de la Prov. de Córdoba, participando en las temporadas líricas 2000-03 del T. Libertador (La Gran Vía, Lucía de Lamermoor, Aurora, La Traviata, Il Trovatore, Gianni Schicchi, Il Tabarro). Interpretó el rol de La Hechicera en "Dido y Eneas" de H. Purcell en el T. Libertador, el rol de Mrs. Nolan en "La Medium" de G. Menotti y Annina de "La Traviata" para Juventus Lyrica de Bs. As. (T. Avenida), como así también La Abuela de "La Vida Breve" (M. De Falla) para el S.O.D.R.E. de Montevideo. Desarrolla una amplia labor docente en la Prov. de Córdoba (Colegium C.E.I.M., Esc. de Música La Colmena, Universidad Nacional de Villa María).

### Cecilia Layseca, soprano

Egresó de la Carrera de Canto del Inst. Sup. de Arte del T. Colón. Participó en numerosos conciertos de música de cámara, de oratorio y de ópera en diversas salas de Cap. Fed., Gran Bs. As. y el interior del país. Debutó en el Colón (Ciclo Konex) con "La Flauta Mágica" y "L'elxir d'amore". En importantes salas de Bs. As. y del interior del país, interpretó roles principales de "Gianni Schicchi", "Las Bodas de Figaro", "Don Pasquale", "Hänsel y Gretel", "I Capuleti e I Montecchi" y "Romeo y Julieta". Para Juventus Lyrica, cantó "Don Giovanni", "La Flauta Mágica", "Carmen" y "Cosi fan tutte" y, en 2002, la "Novena Sinfonía" de Beethoven y el "Requiem" de Fauré junto a la Orq. Sinf. Nacional. En 2003, cantó en "L'italiana in Algeri" para BA Lírica y fue seleccionada para cantar "Hänsel y Gretel" y "Carmen" en el Colón. En 2004, cantó "La viuda alegre" en el T. Avenida, estrenó "Sonata de Primavera" de Jorge Fontenla en el T. Argentino y fue invitada a cantar "Hänsel y Gretel" en el T. Nac. Sucre del Ecuador. En 2005, interpretó la Gran Misa en Do menor de Mozart y el Requiem de Brahms con la Orq. Sinf. Nacional y ganó el 2do. Premio del Concurso Internacional "Ciudad de Rosario". En 2006, en el Avenida, cantó el rol principal de "Orpheus et Eurydice" de Gluck en el estreno argentino de su versión parisina de 1774 y en 2007, Musetta de "La Bohème" de Puccini, en el T. El Circulo de Rosario.

### Agustín Novillo, tenor

Inicia sus estudios musicales en el año 2001 en el Instituto de enseñanza musical "La Colmena", estudiando guitarra con el Mtro. Daniel Corzo, luego con el Mtro. Osvaldo Brizuela y canto con los Mtros. Marta Wirsch, Manuela Reyes, Osvaldo Peroni, Patricia González, Fernanda Carreras, y desde el año 2005 hasta la actualidad continúa sus estudios de canto con el Mtro. José Luis Sarre. Estudia música con el Mtro. Carlos Ravina y repertorio de Lied, oratorio y ópera con el Mtro. Opitz y openstico con Mtros. Susana Cardonnet y Dante Ranieri. En el año 2003 ingresa al Coro

Municipal de Córdoba y en el 2005 ingresa al Coro Polifónico de Córdoba, por concurso de antecedentes y oposición. En ambos permanece hasta la actualidad. Participó como solista en "Magnificat" de Vivaldi, "Misa en Do Mayor" ("De la Coronación") de W.A.Mozart, la ópera "La viuda alegre" de Franz Lehár.

### Mario Luis Rossi, baritono

Nacido en la ciudad de Córdoba. Es profesor y licenciado en Composición, títulos obtenidos en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Fue distinguido con el "Premio Universidad". Fue becario de la Fundación Antorchas. Perteneció al Coro Municipal de Córdoba dirigido por el Maestro César Ferreira. Actualmente es integrante del Coro Polifónico de la Provincia. Fue integrante de la agrupación "Nueva Microópera de Córdoba" coordinada por el Maestro Stelvio Ferrero, habiéndose presentado en diversos conciertos en el Cabildo Histórico de la ciudad. Bajo la dirección musical del Maestro Augusto Palmieri participó en la ópera "I pagliacci" de R. Leoncavallo, interpretando el papel de "Tonio" (temporadas 2004 y 2005), y en diciembre de 2005 personificó el rol de "Alfio" (Caballería Rusticana) de P. Mascagni. Ambas puestas se realizaron en el Teatro Real de la ciudad de Córdoba.

### Fernando Morello, baritono

Es profesor de educación musical egresado del Liceo Municipal "Antonio Fuentes Del Arco". Cursó la carrera de canto en la misma institución con la prof. Mercedes Robledo continuando luego en el Inst. Sup. de Música (UNL) con la prof. Elba Vera, con quien continúa actualmente. Ha realizado cursos de perfeccionamiento en técnica vocal y repertorio en el ISA del Teatro Colón con los mtros. Tsvetanka Stoilova, Catalina Hadis, Ricardo Yost, Bety Gambartes, Ana María Osorio, Lucía Boero, y en los cursos intensivos para cantantes de ópera organizados por el "Mozarteum de Santa Fe", con la prof. Doris Andrews, y por la Asociación de profesores de música con Irma Urteaga y Jorge Ponzone. Ha interpretado repertorio de cámara y roles solistas en las puestas en escena de diferentes operas, entre ellas "Flauta Mágica" (Papagueno), "Bastien y Bastienne" (Colás) de Mozart, "Capuletos y Montescos" (Lorenzo) de Bellini, actuando en diversas salas de concierto de Santa Fe, Santo Tomé, Esperanza, Rafaela, Paraná, Córdoba y Bs. As. Se ha desempeñado como ayudante de dirección y preparador vocal de distintos coros de la ciudad de Santa Fe y participó en numerosas oportunidades como cantante invitado acompañando al guitarrista Ricardo De Luca, a la escritora Marta Rodil, a la Agrupación Coral Ars Nova y al Coro Polifónico de la ciudad de Nogoyá (Entre Ríos). Actualmente se desempeña como cantante solista en la cuerda de bajos del Coro Polifónico de la Prov. de Santa Fe y del conjunto lírico "Ensamble Vocal" bajo la dirección de la profesora Elba Vera.

### Agradecimientos

Conservatorio Provincial "Felipe Boero"  
Ensamble Lírico Orquestal - Asoc. Civil s/ Fines Lucro (Bs. As.)  
Fray Pablo Ordóñez - Orden de La Merced (Cba.)  
Colegio de Abogados de Villa María  
Teatro Real (Cba.)  
Compañía A Cuerda (Cba.)  
Alejandro Macri (Cba.)  
Boris Laures (Bs. As.)  
Lucía Pairolo  
Carla Avendaño  
Todos nuestros familiares y amigos

ANEXO 7. Programa de mano de *Capuletos y Montescos* Villa María 2009 (tapa)

<p style="text-align: center;"><b>ELENCO</b></p> <p>Cristina Gallo, Dirección Musical Liliana Carreño, Puesta en Escena (reposición a cargo de C. Layseca y M. Reyes) Manuela Reyes, Dirección Artística General</p> <p>Manuela Reyes, Romeo Cecilia Layseca, Giulietta Agustín Novillo, Tebaldo Mario Rossi, Capellio Federico Finocchiaro, Lorenzo</p> <p>Pascual Crichigno, flauta Alfredo Crespo, clarinete Fernando Hemadi, trompeta Matias Ormeño, trombón Mauro Sanchez, contrabajo Luciano Cuvieello, percusión Lucía Zapata, piano</p> <p><b>Adaptación para siete instrumentos</b> Andrés Ravina, Laureano Lopez, Manuela Reyes, Alfredo Crespo</p> <p><b>Maestros Internos</b> Jessica Durbano (Villa María), Daniel Villegas (Córdoba), Lucía Zapata (Buenos Aires)</p> <p>Rubén Terreno, Director del coro Facundo Crettón, Subdirector del coro</p> <p><b>Coro de Capuletos</b> Sopranos y mezzos: Carolina Barale, Lorena Bastino, Marysol Becerra, Sofía Bertone, Marta Conti, Silvia Espindola, María Luz Díaz, Miriam Ferreira, Belén Frosasco, Verónica Mallada, Daniela Otaguibe, Leticia Soria Tenores: Carlos Aybar, Facundo Crettón, Silvio Mansilla, Pedro Martínez, Daniel Marengo, Ramiro Morales, Pablo Morello, Fabián Mossello Baritonos: Daniel Bernabei, René Cignetti, Pablo Chudnobsky, Jorge Durbano, Raul Golubenko, Santiago Tallone, David Luna, Matias Luna, Eduardo Simonetta, Eduardo Rigalt.</p> <p><b>Coro de Montescos</b> Tenores: Laureano Lopez, Ramiro Morales. Baritonos: David Luna, Lautaro Nollí, Julián Zurbriggen</p> <p><b>Elenco complementario de solistas</b> Marianela Melo Cardús, Marta Conti, Giulietta Ramiro Morales, Tebaldo David Luna, Capellio Julian Zurbriggen, Lorenzo</p>	<p>Co-organiza <b>Instituto de Extensión</b></p> <p>UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARIA </p> <p><i>Howard Johnson</i> Hotel &amp; Casino Villa María</p> <p> <b>Santander Río</b></p> <p></p> <p><b>S&amp;K</b> servicios de fotocopia</p> <p>Conservatorio Superior de Música <b>Felipe Boero</b></p> <p><b>Ensemble Lírico Orquestal</b> <small>ASOCIACIÓN DE MÚSICOS</small></p> <p><b>PROXIMAMENTE</b> Capuletos y Montescos Teatro Colón de Las Varillas (Córdoba) Teatro Victoria de Oncativo (Córdoba)</p> <p><b>Carmina Burana de Carl Orff</b> Versión para solistas, doble coro, dos pianos y percusión Ensemble Lírico Orquestal Teatro Verdi de Villa María</p>	 <p><i>Capuletos y Montescos</i></p> <p>VINCENZO BELLINI (1801 – 1835) SOBRETITULADO EN CASTELLANO 30 DE MAYO 2009, 21:00HS TEATRO VERDI -VILLA MARIA</p>
--	---	--

## Programa de mano de *Capuletos y Montescos* Villa María 2009 (interior)

**La historia**

Como el siglo XIII cuando la ciudad italiana de Verona fue escenario de un dramático conflicto entre dos familias rivales, **Capuletos y Montescos**. Cada nueva generación se esfuerza de alimentar los resentimientos contra la familia enemiga, encasquados todos por un afán de venganza interminable.

En esas circunstancias, de repente sucede lo más inesperado: Un amor fuerte como la muerte nació entre los jóvenes Giulietta Capuleto y Romeo Montescos, un amor que los llevó a arriesgar todo el uno por el otro. A pesar de sí mismos, sus creencias, educación y lazos familiares, contra la mayor oposición imaginable, Romeo y Giulietta intentan todos los caminos posibles para alcanzar la felicidad de estar juntos.

La dureza de corazón de sus familias no les deja más opción que un recurso extremo: asistida por el único amigo de ambos, Giulietta toma una droga para fingir su muerte y así escapar a reunirse con su amado.

Las noticias de este plan flojean a tiempo a Romeo. Suponiendo muerta a Giulietta, el joven Montescos decide poner fin a su propia vida y, junto al cuerpo de su amada, toma un veneno.

Ella despierta y muere junto a él.

Esta antigua historia basada en hechos reales fue tema de varias obras literarias italianas - muchas de ellas teatrales - durante los siglos XV y XVI. En esas fuentes se basó Felice Romani en 1830 al escribir el libreto para la ópera "I Capuleti ed i Montecchi" (Capuletos y Montescos).

A su vez, una traducción al inglés de una de estas obras editada en 1562 llegó a manos del gran William Shakespeare, quien escribió la versión más difundida de esta historia. Los estudiosos del tema consideran muy improbable que Bellini y Romani conocieran la obra de Shakespeare.

Apelando a un recurso habitual en la ópera y a fin de enfatizar la juventud y frescura del personaje, Bellini escribió el papel de Romeo para una mujer mezzosoprano.

**Cristina Gallo**, Dirección Musical  
Estudió Dirección Coral con el Mtro. Nestor Andrenacci en Capital Federal entre 1995 y 1998. Realizó numerosos cursos de perfeccionamiento como alumna activa en cátedras de Dirección Coral dictadas por los Mtros. Werner Pfaff (de Alemania) y Joseph Prats (de España) entre otros. Desarrolla una intensa labor docente en la Universidad Nacional de Villa María desde 1997 como docente responsable en las cátedras de Práctica coral I y II y Dirección Coral de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular; dicta clases en el Conservatorio Superior de Música Felipe Boero, a la vez que colabora en forma constante con otras instituciones. Ha fundado y dirigido diversas agrupaciones corales en las ciudades de Córdoba y Villa María. Desde su fundación en 1998 dirige el Coro "Nonino" de la Universidad Nacional de Villa María, obteniendo numerosos premios de nivel nacional por su calidad artística.

Lleva adelante diversas actividades en el área de la gestión cultural, siendo elegida por sus colegas de todo el país para ejercer desde 2009 el cargo de Secretaria General de A.DI.CO.RA (Asociación de Directores de Coro de la República Argentina).

Es alumna - en instancia de tesis - de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del S. XX en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Desde 2007 dirige ópera con puesta en escena y conjuntos instrumentales, perfeccionándose en esa especialidad bajo la guía del Mtro. Antonio Russo (Buenos Aires)  
E-mail: [cgcrisingallo@gmail.com](mailto:cgcrisingallo@gmail.com)

**Cecilia Layseca**, soprano (a cargo de la Reposición)  
Egresó de la Carrera de Canto y su Maestría, en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón siendo sus maestras Aida Fileni y Susana Frangi. Tomó clases con Guillermo Opitz en la Fundación Música de Cámara y ganó la beca Leonor Hirschi para tomar clases con Regine Crespin y Denise Dupieux. Participó en numerosos conciertos de cámara, de oratorio y de ópera en Buenos Aires y el interior del país. En el Teatro Colón, cantó en "La Flauta Mágica" y "El élixir de amor", para el Ciclo Konex, y en "Don Carlo", "Ubu Rey", "Carmen" y "Hänsel y Gretel", entre otras. En el CETC, La Manufactura Papeles y los Teatros del Globo, Margarita Xirgu, Roma de Avelaneda y Argentino de la Plata, interpretó roles principales de "Las Bodas de Figaro", "Werther", "Dido y Eneas", "La Serva Padrona", "Capuletos y Montescos", "Romeo y Julieta", "La italiana en Argel", "La Viuda Alegre", "Orfeo y Euridice" y "Fidelio", dirigida por los maestros B. D'astolfi, R. Censabella, O. Gálvez Vidal, C. Vieu, R. Luvini, C. Calleja, S. Frangi, G. Codina y G. Paganini. Para Juventus Lyrica, cantó en el Teatro Avenida los roles principales de "Don Giovanni", "La Flauta Mágica", "Don Pasquale" y "Cosi fan tutte", bajo la dirección de A. Russo. Junto a la Sinfónica Nacional ha interpretado como solista la "Novena Sinfonía" de Beethoven, el "Requiem" de Fauré, la Gran Misa en Do menor de Mozart, el Requiem de Brahms y la Segunda Sinfonía de Mahler bajo batuta del Mtro. P. Ignacio Calderón. En 2007, cantó el rol de Musetta de "La Bohème" en el Teatro El Círculo de Rosario bajo la dirección de J. Loggia Orbe. En 2008, tuvo a su cargo la puesta en escena de la Gala de Ópera Italiana que el Coral Ensemble presentó en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes y participó como solista del estreno de "Encuentro improviso" de Haydn en el Museo de Arte Decorativo de Bs. As, junto a la Asociación Ars Hungarica. Desde 2006 está a cargo de la coordinación artística del Ciclo Vocal de Cámara "La pasión en la música", que se lleva a cabo de Abril a Noviembre en La Biblioteca-Café de la Asoc. Biblioteca de Mujeres, auspiciado por el Ensemble Lírico Orquestal, participando también como cantante en sus conciertos de repertorio alemán, francés, italiano y argentino.  
E-mail: [cecilialayseca@fibertel.com.ar](mailto:cecilialayseca@fibertel.com.ar)

**Manuela Reyes**, mezzosoprano  
(a cargo de la Reposición y la Dirección Artística General)  
Nacida en Montevideo, concretó la primera etapa de su formación musical en Argentina, bajo la guía de los mtros. Carlos Ravina y Elena Decamps; realizando sus estudios de canto y técnica vocal con las prof. Aida Fileni y María Kallay (Bs.As).  
Ha tomado clases de música de cámara, análisis musical, repertorio y dirección coral con los mtros. Mario Videla, Antonio Russo, Lierko Spiller, Andrés Juncos y Susana Cardonnet. Participó en cursos y clases magistrales (mtros. Gabriel Garrido, María Aragón, Guillermo Opitz, Mercedes Prado, entre otros). Obtuvo una beca de la Fundación Leonor Hirsch para realizar cursos de perfeccionamiento con la soprano francesa Denise Dupieux (ciclo 2000-2001-2002). Se ha presentado en concierto en distintas ciudades de Argentina, Uruguay, Brasil y Perú. Hizo su debut como solista de ópera en 1993 interpretando el rol de Orfeo en "Orfeo y Euridice" de CW Gluck (Compañía de las Luces, Bs As). En 2000 ingresó por concurso al Coro Polifónico de la Provincia de Córdoba, participando en las temporadas líricas 2000 - 2003 del Teatro Libertador.  
Interpretó entre otros los roles de Dido y La Hechicera en "Dido y Eneas" de H. Purcell (Córdoba), el rol de Mrs. Nolan en "La Medium" de G. Menotti para la Compañía Juventus Lyrica de Buenos Aires (teatro Avenida), Annina en "La Traviata" para la misma compañía, La Abuela en "La Vida Breve" de M. De Falla para el S.O.D.R.E. de Montevideo, Romeo en "Capuletos y Montescos" de V. Bellini (Córdoba 2006, Villa María 2007), La Mensajera y Proserpina en Orfeo de C. Monteverdi (Ópera Multimedia, Córdoba 2007). Estrenará en la temporada 2009 el rol de Príncipe Orlofsky en "El Murciélago" de J. Strauss. Desarrolla una amplia labor docente en la provincia de Córdoba (Escuela de Música La Colmena, Universidad Nacional de Villa María). Además de proseguir su carrera artística y docente, desde 2006 lleva adelante la gestión de proyectos culturales de envergadura relacionados con la producción de ópera independiente en la Región Centro de Argentina.  
E-mail: [manuelareyes85@hotmail.com](mailto:manuelareyes85@hotmail.com)

**PUESTA EN ESCENA**

**Liliana Carreño**  
(reposición a cargo de C. Layseca y M. Reyes)

**Liliana Carreño**, Ambientación escenográfica  
**Tomas Light**, Iluminación  
**Giulia Petrucci**, Vestuario

Asistentes de puesta en escena  
**Valeria Urigu, Ariadna Magarelo, Marysol Becerra**

Equipo Técnico

**Gabriel Virga**, sonido  
**Maximiliano Lema, Adriel Zanetti** sobretítulos  
**Daniel Villegas**, operador de sobretítulos

Equipo de producción

**Manuela Reyes, Ramiro Morales, David Luna, Marta Conti**

Presna y Difusión  
**Martin Alanis** (Villa María)  
**David Luna** (Córdoba)  
**Susana Staffa Morris** (Buenos Aires)

**Peter Franke**, fotografía

Diseño gráfico  
**Sebastián Perotti, Eduardo Hennings**

**AGRADECIMIENTOS**

**Fray Pablo Ordoñez** - Orden de La Merced  
**Teatro Real** (Córdoba)  
**Boris Laures** (Buenos Aires)  
**Alejandro Macri** - asesoramiento en esgrima (Córdoba)  
**Marcelo Revora**  
**Ana Laura Sferco**

Todos nuestros familiares y amigos

Agradecemos especialmente la colaboración del  
Prof. **Carlos Alberto Alonso** [www.operaparatos.com](http://www.operaparatos.com)



ANEXO 8. Programa de mano de *Capuletos y Montescos* Las Varillas 2009 (tapa)

<p style="text-align: center;"><b>ELENCO</b></p> <p>Cristina Gaillo, Dirección Musical Vaiera Urigu y Manuela Reyes, Coordinación Escénica</p> <p>Manuela Reyes, Dirección Artística General</p> <p>Manuela Reyes, Romeo Marianela Melo Cardús, Giulietta Agustín Novillo, Tebaldo Mario Rossi, Capellio Federico Finocchiaro, Lorenzo</p> <p>Pascual Crichigno, flauta Alfredo Crespo, clarinete Fernando Hemadi, trompeta Matías Ormeño, trombón Mauro Sanchez, contrabajo Marcelo Suarez, percusión Lucía Zapata, piano</p> <p><b>Adaptación para siete instrumentos</b> Andrés Ravina, Laureano Lopez, Manuela Reyes, Alfredo Crespo</p> <p><b>Maestros Internos</b> Daniel Villegas (Córdoba), Lucía Zapata (Buenos Aires)</p> <p>Rubén Terreno, Director del coro Facundo Crettón, Subdirector del coro</p> <p><b>Coro de Capuletos</b> Sopranos y mezzos: Paula Arce, Lorena Bastino, Sofía Bertone, Violeta Bomone, Marta Conti, María Luz Díaz, Miriam Ferreira, Belén Frosasco, Verónica Mailada, Mabel Marengo, Daniela Olaguipe, Maricel Ventura, Victoria Unanue</p> <p>Tenores: Facundo Crettón, Laureano Lopez, Daniel Marengo, Ramiro Morales, Pablo Morello, Fabián Mossello, Amor Eugenio Picco, Cristian Yuffra</p> <p>Baritonos: René Cignetti, Pablo Chudnobsky, Jorge Durbano, Raul Golu- benko, David Luna, Lautaro Nollí, Julián Zurbriggen</p> <p><b>Coro de Montescos</b> Tenores: Laureano Lopez, Ramiro Morales. Baritonos: David Luna, Lautaro Nollí, Julián Zurbriggen</p> <p><b>Elenco complementario de solistas</b> Marta Conti, Giulietta Ramiro Morales, Tebaldo David Luna, Capellio Julian Zurbriggen, Lorenzo</p>	 <p><b>ENINDER</b> ENTE INTERMUNICIPAL PARA EL DESARROLLO REGIONAL</p> <p>Co-organiza <b>Instituto de Extensión</b></p> <p><b>UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARIA</b></p> <p><b>MUNICIPALIDAD DE LAS VARILLAS</b> DIRECCIÓN DE CULTURA</p>  <p>ROTARY CLUB LAS VARILLAS</p>  <p>Howard Johnson Hotel &amp; Casino Villa Maria</p>  <p>Santander Río</p>  <p>BATEL Evento 1.27</p>  <p>S&amp;K ASOCIACIÓN DE MÚSICOS</p> <p><b>Ensemble Lírico Orquestal</b></p> <p><b>PROXIMAMENTE</b></p> <p>Capuletos y Montescos en Gral. Deheza y en La Carlota</p> <p>Carmina Burana de Carl Orff Versión para solistas, doble coro, dos pianos y percusión en Villa María</p>	 <p><i>Capuletos y Montescos</i></p> <p>VINCENZO BELLINI (1801 - 1835) SOBRETITULADO EN CASTELLANO</p> <p>Domingo 18 de Octubre de 2009, 20:30 hs. Teatro Colón - Las Varillas</p>
---	--	--

## Programa de mano de *Capuletos y Montescos* Las Varillas 2009 (interior)

**LA HISTORIA**  
 Comia el siglo XIII cuando la ciudad italiana de Verona fue escenario de un prolongado conflicto entre dos familias rivales, Capuletos y Montescos. Cada nueva generación se ocupaba de alimentar los resentimientos contra la familia enemiga, ennegrecidos todos por un afán de venganza interminable. En esas circunstancias, de repente sucedió lo más inesperado: Un amor fuerte como la muerte nació entre los jóvenes Giulietta Capuleto y Romeo Montesco, un amor que los llevó a arriesgar todo el uno por el otro. A pesar de sí mismos, sus creencias, educación y lazos familiares, contra la mayor oposición imaginable, Romeo y Giulietta intentan todos los caminos posibles para alcanzar la felicidad de estar juntos. La dureza de corazón de sus familias no les deja más opción que un recurso extremo: Asistida por el único amigo de ambos, Giulietta toma una droga para fingir su muerte y así escapar a reunirse con su amado. Las noticias de este plan no llegan a tiempo a Romeo. Suponiendo muerta a Giulietta, el joven Montesco decide poner fin a su propia vida y, junto al cuerpo de su amada, toma un veneno. Ella despierta y muere junto a él. Esta antigua historia basada en hechos reales fue tema de varias obras literarias italianas – muchas de ellas teatrales – durante los siglos XV y XVI. En esas fuentes se basó Felice Romani en 1830 al escribir el libreto para la ópera "I Capuleti ed i Montecchi" (Capuletos y Montescos). A su vez, una traducción al inglés de una de estas obras editada en 1562 llegó a manos del gran William Shakespeare, quien escribió la versión más difundida de esta historia. Los estudiosos del tema consideran muy improbable que Bellini y Romani conocieran la obra de Shakespeare. Apelando a un recurso habitual en la ópera y a fin de enfatizar la juventud y frescura del personaje, Bellini escribió el papel de Romeo para una mujer mezzosoprano.

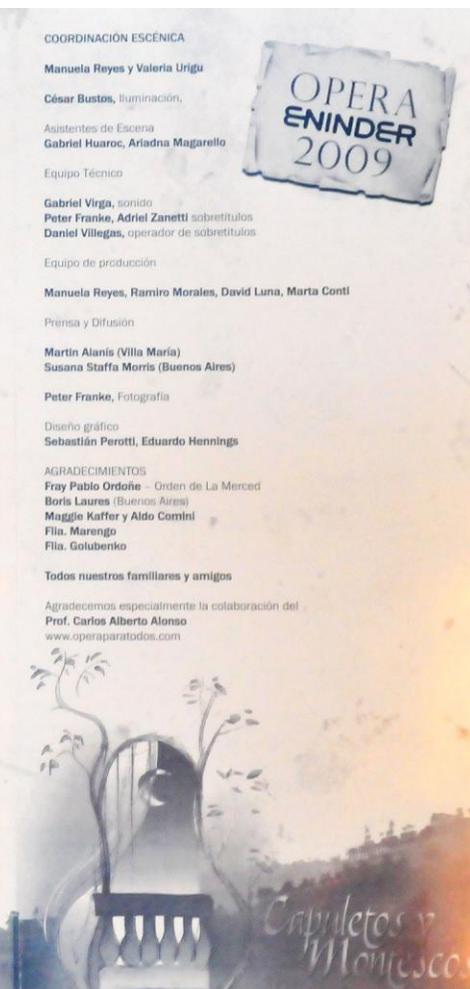
**Cristina Gallo (Dirección Musical)**  
 Estudió Dirección Coral con el Mtro. Nestor Andrenacci en Capital Federal entre 1995 y 1998. Realizó numerosos cursos de perfeccionamiento como alumna activa en clínicas de Dirección Coral dictadas por los Mtros. Werner Pfaff (de Alemania) y Joseph Prats (de España) entre otros. Desarrolla una intensa labor docente: en la Universidad Nacional de Villa María desde 1997 como docente responsable en las cátedras de Práctica coral I y II y Dirección Coral de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular; dicta clases en el Conservatorio Superior de Música Felipe Boero, a la vez que colabora en forma constante con otras instituciones. Ha fundado y dirigido diversas agrupaciones corales en las ciudades de Córdoba y Villa María. Desde su fundación en 1998 dirige el Coro "Nonino" de la Universidad Nacional de Villa María, obteniendo numerosos premios de nivel nacional por su calidad artística. Lleva adelante diversas actividades en el área de la gestión cultural, siendo elegida por sus colegas de todo el país para ejercer desde 2009 el cargo de Secretaria General de A.D.I.CO.RA (Asociación de Directores de Coro de la República Argentina). Es alumna – en instancia de tesis – de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del S. XX en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Desde 2007 dirige ópera con puesta en escena y conjuntos instrumentales, perfeccionándose en esa especialidad bajo la guía del Mtro. Antonio Russo (Buenos Aires). E-mail: cgallocris@gnail.com

**Valeria Urigo (Coordinación Escénica)**  
 Comienza su formación escénica y musical a temprana edad. En 1997 ingresa a la carrera Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba en las orientaciones actoral y escenográfica. Paralelamente a su formación académica sigue cursando seminarios específicos, entre ellos de

destacan el Taller de Dirección Actoral dictado en el Teatro Maipú por Guillermo Ianni, y los seminarios de Puesta en Escena a cargo de Rubén Szuchmacher. Buscando articular su formación musical y la de puesta en escena, comienza a puntualizar sus estudios entorno a la ópera. Para ello estudia en la ciudad de Buenos Aires, tomando cursos en la escuela GIARTE, y en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Trabajó como directora de escena, puestista y régisseur, entre sus obras se destacan Historia del Soldado, Dido y Eneas y Orfeo, ópera multimedia. En febrero fue seleccionada para asistir Die Feen, ópera de Wagner que se llevó a cabo en la temporada 2008/2009 del Théâtre du Châtelet, Paris. En su labor teatral lleva estrenadas más de 25 obras, entre las destacadas se encuentra Inverosímil del dramaturgo local Ariel Dávila, y las producciones del Instituto Goethe Antes / Después dirigida por Rubén Szuchmacher. Se desempeñó bajo el rol de escenógrafa en varias obras de teatro, ballet y ópera. En abril de 2008 estrenó en la ciudad de Paris un diseño propio en la obra NoFunch-NoPuppert, obra de danza Butoh coreografiada por Lorna Lawrie. Obtuvo en el año 2004 el premio fomento, otorgado por la Agencia Córdoba Cultura dirigido a Investigadores Jóvenes, permitiéndole formarse como Régisseur. Al año siguiente es nominada a Mejor Actriz por su trabajo en la obra Inverosímil en el marco del Premio Estímulo a la Actividad Teatral de la Municipalidad de Córdoba. Obtiene por dos años consecutivos becas del Ministerio de Cultura de Madrid para formarse en el Centro Tecnológico del Espectáculo de dicha ciudad. También accedió a numerosos premios y distinciones junto al grupo de producción independiente NS/NC, del cual forma parte desde el año 2002.

**Manuela Reyes (Mezzosoprano)**  
 (Coordinación Escénica y Dirección Artística General)  
 Nacida en Montevideo, concretó la primera etapa de su formación musical en Argentina, bajo la guía de los mtros. Carlos Ravina y Elena Decamps; realizando sus estudios de canto y técnica vocal con las prof. Aida Fileni y María Kallay (Bs.As). Ha tomado clases de música de cámara, análisis musical, repertorio y dirección coral con los mtros. Mario Videla, Antonio Russo, Lyerko Spiller, Andrés Juncos y Susana Cardonnet. Participo en cursos y clases magistrales (mtros. Gabriel Garrido, María Aragón, Guillermo Opitz, Ingeborg Danz, Douglas Hines, Constantino Yui, Manfred Kraemer, Mayda Prado, entre otros). Obtuvo una beca de la Fundación Leonor Hirsch para realizar cursos de perfeccionamiento con la soprano francesa Denise Duplex (ciclo 2000-2001-2002). Se ha presentado en concierto en distintas ciudades de Argentina, Uruguay, Brasil y Perú. Hizo su debut como solista de ópera en 1999 interpretando el rol de Orfeo en "Orfeo y Euridice" de CW Gluck (Compañía de las Luces, Bs As). En 2000 ingresó por concurso al Coro Polifónico de la Provincia de Córdoba, participando en las temporadas líricas 2000 – 2003 del Teatro Libertador. Interpretó entre otros los roles de Dido y La Hechicera en "Dido y Eneas" de H. Purcell (Córdoba), el rol de Mrs. Nolan en "La Medium" de G. Menotti para la Compañía Juventus Lyrica de Buenos Aires (teatro Avenida), Annina en "La Traviata" para la misma compañía, La Abuela en "La Vida Breve" de M. De Falla para el S.O.D.R.E. de Montevideo, Romeo en "Capuletos y Montescos" de V. Bellini (Córdoba 2006, Villa María 2007), La Messagiera y Proserpina en Orfeo de C. Monteverdi (Ópera Multimedia, Córdoba 2007). Estrenará en la temporada 2009 el rol de Príncipe Orlofsky en "El Muñicélagio" de J. Strauss. Desarrolla una amplia labor docente en la provincia de Córdoba (Es-cuela de Música La Colmena, Universidad Nacional de Villa María). Además de proseguir su carrera artística y docente, desde 2006 lleva adelante la gestión de proyectos culturales de envergadura relacionados con la producción de ópera independiente en la Región Centro de Argentina. E-mail: manuariereyes85@hotmail.com

**COORDINACIÓN ESCÉNICA**  
**Manuela Reyes y Valeria Urigo**  
**César Bustos**, Iluminación,  
 Asistentes de Escena  
**Gabriel Huaroc, Ariadna Magarello**  
 Equipo Técnico  
**Gabriel Virga**, sonido  
**Peter Franke, Adriel Zanetti** sobretítulos  
**Daniel Villegas**, operador de sobretítulos  
 Equipo de producción  
**Manuela Reyes, Ramiro Morales, David Luna, Marta Conti**  
 Prensa y Difusión  
**Martin Alanis (Villa María)**  
**Susana Staffa Morris (Buenos Aires)**  
**Peter Franke**, Fotografía  
 Diseño gráfico  
**Sebastián Perotti, Eduardo Hennings**  
 AGRADECIMIENTOS  
**Fray Pablo Ordoñez** – Orden de La Merced  
**Boris Laures** (Buenos Aires)  
**Maggie Kaffer y Aldo Comini**  
**Fila, Marengo**  
**Fila, Golubenko**  
 Todos nuestros familiares y amigos  
 Agradecemos especialmente la colaboración del  
**Prof. Carlos Alberto Alonso**  
 www.operaparatodos.com



**OPERA ENINDER 2009**

*Capuletos y Montescos*

ANEXO 9. Programa de mano de *Capuletos y Montescos* La Carlota 2009 (tapa)

<p style="text-align: center;"><b>ELENCO</b></p> <p>Cristina Gallo, Dirección Musical Valeria Urigu y Manuela Reyes, Coordinación Escénica</p> <p style="text-align: center;">Manuela Reyes, Dirección Artística General</p> <p>Manuela Reyes, Romeo Marta Conti, Giulietta Ramiro Morales, Tebaldo David Luna, Capellio Julián Zurbriggen, Lorenzo</p> <p>Pascual Crichigno, flauta Alfredo Crespo, clarinete Fernando Hernadi, trompeta Matias Ormeño, trombón Mauro Sanchez, contrabajo Luciano Cuvielli, percusión Damián Roger, piano</p> <p style="text-align: center;"><b>Adaptación para siete instrumentos</b></p> <p>Andrés Ravina, Laureano Lopez, Manuela Reyes, Alfredo Crespo</p> <p style="text-align: center;"><b>Maestros Internos</b></p> <p>Daniel Villegas (Córdoba), Lucía Zapata (Buenos Aires)</p> <p>Rubén Terreno, Director del coro Facundo Crettón, Subdirector del coro</p> <p style="text-align: center;"><b>Coro de Capuletos</b></p> <p>Sopranos y mezzos: Paula Arce, Lorena Bastino, Lorena Bastino, Sofía Bertone, Violeta Bomone, María Luz Díaz, Jessica Durbano, Míriam Ferreira, Belén Frosasco, Verónica Mallada, Mabel Marengo, Daniela Olaguipe, Maricel Ventura, Victoria Unanue</p> <p>Tenores: Carlos Aybar, Facundo Crettón, Lucio García, Laureano Lopez, Silvio Mansilla, Daniel Marengo, Pablo Morello, Fabián Mossetto, Amor Eugenio Picco, Cristian Yuffra</p> <p>Baritonos: René Cignetti, Pablo Chudnobsky, Jorge Durbano, Raul Golubenko, Matias Luna Broggi, Lautaro Nollí.</p> <p style="text-align: center;"><b>Coro de Montescos</b></p> <p>Tenores: Laureano Lopez, Facundo Crettón, Lucio García.</p> <p>Baritonos: Lautaro Nollí, Pablo Chudnobsky</p> <p style="text-align: center;"><b>Elenco complementario de solistas</b></p> <p>Marianela Melo Cardós, Giulietta Laureano López, Tebaldo</p>	 <p><b>ENINDER</b> ENTE INTERMUNICIPAL PARA EL DESARROLLO REGIONAL</p> <p>Co-organiza <b>Instituto de Extensión</b></p> <p>UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARIA </p> <p><b>MUNICIPALIDAD DE LA CARLOTA SECRETARÍA DE CULTURA</b></p> <p><b>COOPERADORA HOSPITAL SAN ANTONIO</b></p> <p><i>Howard Johnson</i> — Casa y Comercio — Villa María</p> <p> <b>Santander Río</b></p> <p> <b>BATEL</b> Ejecutivo</p> <p> <b>S&amp;K</b> ASOCIACION DE MÚSICOS</p> <p><b>Ensemble Lírico Orquestal</b></p> <p><b>PROXIMAMENTE</b></p> <p><b>Capuletos y Montescos en Gral. Deheza - 12 de Diciembre de 2009</b></p> <p><b>Carmina Burana de Carl Orff</b> Versión para solistas, doble coro, dos pianos y percusión en Villa María</p>	 <p><b>Capuletos y Montescos</b></p> <p>VINCENZO BELLINI (1801 - 1835) SOBRETITULADO EN CASTELLANO</p> <p><b>7 DE DICIEMBRE DE 2009, 21:30 HS</b> <b>TEATRO DE LA CULTURA - LA CARLOTA</b></p>
--	---	--

## Programa de mano de *Capuletos y Montescos* La Carlota 2009 (interior)

### LA HISTORIA

Corría el siglo XIII cuando la ciudad italiana de Verona fue escenario de un prolongado conflicto entre dos familias rivales, Capuletos y Montescos.

Cada nueva generación se ocupaba de alimentar los resentimientos contra la familia enemiga, enojados todos por un afán de venganza interminable.

En esas circunstancias, de repente sucedió lo más inesperado: Un amor fuerte como la muerte nació entre los jóvenes Giulietta Capuleto y Romeo Montesco, un amor que los llevó a arriesgar todo el uno por el otro.

A pesar de sí mismos, sus creencias, educación y lazos familiares, contra la mayor oposición imaginable, Romeo y Giulietta intentan todos los caminos posibles para alcanzar la felicidad de estar juntos.

La dureza de corazón de sus familias no les deja más opción que un recurso extremo: Asistida por el único amigo de ambos, Giulietta toma una droga para fingir su muerte y así escapar a reunirse con su amado.

Las noticias de este plan no llegan a tiempo a Romeo. Suponiendo muerta a Giulietta, el joven Montesco decide poner fin a su propia vida y, junto al cuerpo de su amada, toma un veneno.

Ella despierta y muere junto a él.

Esta antigua historia basada en hechos reales fue tema de varias obras literarias italianas - muchas de ellas teatrales - durante los siglos XV y XVI. En esas fuentes se basó Felice Romani en 1830 al escribir el libreto para la ópera "I Capuleti ed i Montecchi" (Capuletos y Montescos).

A su vez, una traducción al inglés de una de estas obras editada en 1562 llegó a manos del gran William Shakespeare, quien escribió la versión más difundida de esta historia. Los estudiosos del tema consideran muy improbable que Bellini y Romani conocieran la obra de Shakespeare.

Apelando a un recurso habitual en la ópera y a fin de enfatizar la juventud y frescura del personaje, Bellini escribió el papel de Romeo para una mujer mezzosoprano.

### Cristina Gallo (Dirección Musical)

Estudió Dirección Coral con el Mtro. Nestor Andrenacci en Capital Federal entre 1995 y 1998. Realizó numerosos cursos de perfeccionamiento como alumna activa en clínicas de Dirección Coral dictadas por los Mtros. Werner Pfaff (de Alemania) y Joseph Prats (de España) entre otros. Desarrolla una intensa labor docente: en la Universidad Nacional de Villa María desde 1997 como docente responsable en las cátedras de Práctica coral I y II y Dirección Coral de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular; dicta clases en el Conservatorio Superior de Música Felipe Boero, a la vez que colabora en forma constante con otras instituciones. Ha fundado y dirigido diversas agrupaciones corales en las ciudades de Córdoba y Villa María. Desde su fundación en 1998 dirige el Coro "Nonino" de la Universidad Nacional de Villa María, obteniendo numerosos premios de nivel nacional por su calidad artística.

Lleva adelante diversas actividades en el área de la gestión cultural, siendo elegida por sus colegas de todo el país para ejercer desde 2009 el cargo de Secretaria General de A.D.I.CO.RA (Asociación de Directores de Coro de la República Argentina).

Es alumna - en instancia de tesis - de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del S. XX en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Desde 2007 dirige ópera con puesta en escena y conjuntos instrumentales, perfeccionándose en esa especialidad bajo la guía del Mtro. Antonio Russo (Buenos Aires). E-mail: cgristinagal@gmail.com

### Valeria Urugu (Coordinación Escénica)

Comienza su formación escénica y musical a temprana edad. En 1997 ingresa a la carrera Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba en las orientaciones actoral y escenográfica. Paralelamente a su formación académica sigue cursando seminarios específicos, entre ellos de

destacan el Taller de Dirección Actoral dictado en el Teatro Maipú por Guillermo Ianni, y los seminarios de Puesta en Escena a cargo de Rubén Szchumacher. Buscando articular su formación musical y la de puesta en escena, comienza a puntualizar sus estudios entorno a la ópera. Para ello estudió en la ciudad de Buenos Aires, tomando cursos en la escuela GIARta, y en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Trabajó como directora de escena, puestista y regisseur, entre sus obras se destacan Historia del Soldado, Dido y Eneas y Orfeo, ópera multimedia. En febrero fue seleccionada para asistir Die Feen, ópera de Wagner que se llevó a cabo en la temporada 2008/2009 del Théâtre du Châtelet, París. En su labor teatral lleva estrenada más de 25 obras, entre las destacadas se encuentra Inverosímil del dramaturgo local Ariel Dávila, y las producciones del Instituto Goethe Antes / Después dirigida por Rubén Szchumacher. Se desempeñó bajo el rol de escenógrafa en varias obras de teatro, ballet y ópera. En abril de 2008 estrenó en la ciudad de París un diseño propio en la obra NoPunch-NoPuppert, obra de danza Butoh coreografiada por Lorna Lawrie. Obtuvo en el año 2004 el premio fomento, otorgado por la Agencia Córdoba Cultura dirigido a Investigadores Jóvenes, permitiéndole formarse como Regisseur. Al año siguiente es nominada a Mejor Actriz por su trabajo en la obra Inverosímil en el marco del Premio Estímulo a la Actividad Teatral de la Municipalidad de Córdoba. Obtiene por dos años consecutivos becas del Ministerio de Cultura de Madrid para formarse en el Centro Tecnológico del Espectáculo de dicha ciudad. También accedió a numerosos premios y distinciones junto al grupo de producción independiente NS/NC, del cual forma parte desde el año 2002.

### Manuela Reyes (Mezzosoprano)

(Coordinación Escénica y Dirección Artística General)  
Nacida en Montevideo, concretó la primera etapa de su formación musical en Argentina, bajo la guía de los mtros. Carlos Ravina y Elena Decamps; realizando sus estudios de canto y técnica vocal con las prof. Aida Fileni y María Kallay (Bs.As).

Ha tomado clases de música de cámara, análisis musical, repertorio y dirección coral con los mtros. Mario Videla, Antonio Russo, Lierko Spiller, Andrés Juncos y Susana Cardonnet. Participo en cursos y clases magistrales (mtros. Gabriel Garrido, María Aragón, Guillermo Oplitz, Ingeborg Danz, Douglas Hines, Constantino Yuri, Manfred Kraemer, Mayda Prado, entre otros). Obtuvo una beca de la Fundación Leonor Hirsch para realizar cursos de perfeccionamiento con la soprano francesa Denise Duplex (ciclo 2000-2001-2002). Se ha presentado en concierto en distintas ciudades de Argentina, Uruguay, Brasil y Perú. Hizo su debut como solista de ópera en 1999 interpretando el rol de Orfeo en "Orfeo y Eurídice" de CW Gluck (Compañía de las Luces, Bs As). En 2000 ingresó por concurso al Coro Polifónico de la Provincia de Córdoba, participando en las temporadas líricas 2000 - 2003 del Teatro Libertador Interpretó entre otros los roles de Dido y La Hechicera en "Dido y Eneas" de H. Purcell (Córdoba), el rol de Mrs. Nolan en "La Medium" de G. Menotti para la Compañía Juventud Lyrica de Buenos Aires (teatro Avenida), Annina en "La Traviata" para la misma compañía, La Abuela en "La Vida Breve" de M. De Falla para el S.O.D.R.E. de Montevideo, Romeo en "Capuletos y Montescos" de V. Bellini (Córdoba 2006, Villa María 2007), La Messageria y Proserpina en Orfeo de C. Monteverdi (Ópera Multimedia, Córdoba 2007). Estrenará en la temporada 2009 el rol de Príncipe Orlofsky en "El Murciélago" de J. Strauss. Desarrolla una amplia labor docente en la provincia de Córdoba (Escuela de Música La Colmena, Universidad Nacional de Villa María). Además de proseguir su carrera artística y docente, desde 2006 lleva adelante la gestión de proyectos culturales de envergadura relacionados con la producción de ópera independiente en la Región Centro de Argentina. E-mail: manuelareyes85@hotmail.com

### COORDINACIÓN ESCÉNICA

Manuela Reyes y Valeria Urugu

César Bustos, Iluminación

Asistentes de Escena

Daiana Vera

Equipo Técnico

Peter Franke, coordinador general  
Gabriel Virga, sonido  
Peter Franke, Adriel Zanetti, sobretítulos  
Jonathan Juchimiuk Jaworski, operador de sobretítulos

Equipo de producción

Manuela Reyes, Ramiro Morales, David Luna, Marta Conti

Prensa y Difusión

Martin Alanís (Villa María)  
Susana Staffa Morris (Buenos Aires)

Peter Franke, Fotografía

Diseño gráfico

Sebastián Perotti, Eduardo Hennings

AGRADECIMIENTOS

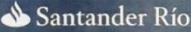
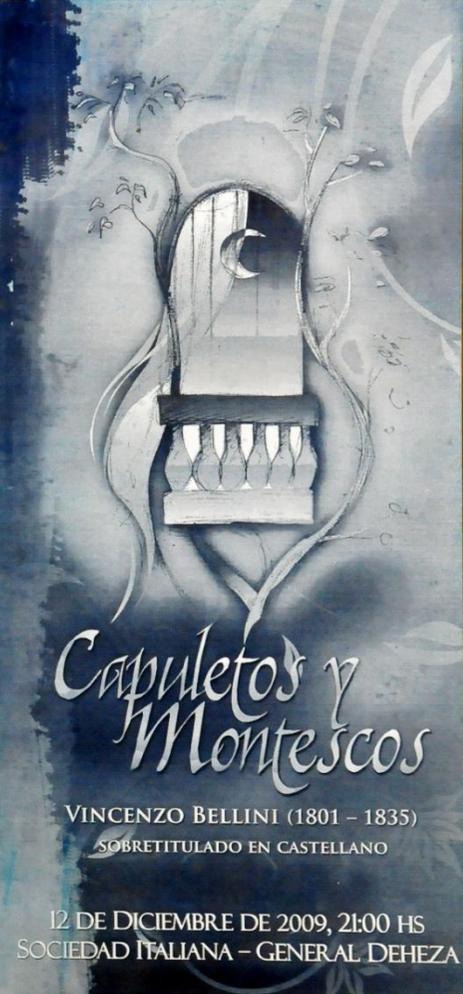
Fray Pablo Ordoñez - Orden de La Merced  
Boris Laures (Buenos Aires)

Todos nuestros familiares y amigos

Agradecemos especialmente la colaboración del  
Prof. Carlos Alberto Alonso  
www.operaparatodos.com



ANEXO 10. Programa de mano de *Capuletos y Montescos* Gral. Deheza 2009 (tapa)

<p style="text-align: center;"><b>ELENCO</b></p> <p style="text-align: center;">Cristina Gallo, Dirección Musical Valeria Urigu y Manuela Reyes, Coordinación Escénica</p> <p style="text-align: center;"><b>Manuela Reyes, Dirección Artística General</b></p> <p style="text-align: center;">Manuela Reyes, Romeo Marta Conti, Giulietta Agustín Novillo, Tebaldo Mario Rossi, Capellio Federico Finocchiaro, Lorenzo</p> <p style="text-align: center;">Pascual Crichigno, flauta Alfredo Crespo, clarinete Fernando Hemadi, trompeta Matías Ormeño, trombón Mauro Sanchez, contrabajo Luciano Cuvieello, percusión Daniel Villegas, piano</p> <p style="text-align: center;"><b>Adaptación para siete instrumentos</b> Andrés Ravina, Laureano Lopez, Manuela Reyes, Alfredo Crespo</p> <p style="text-align: center;"><b>Maestros Internos</b> Daniel Villegas (Córdoba), Lucia Zapata (Buenos Aires)</p> <p style="text-align: center;">Rubén Terreno, Director del coro Facundo Crettón, Subdirector del coro</p> <p style="text-align: center;"><b>Coro de Capuletos</b> Sopranos y mezzos: Sofia Bertone, Violeta Bomone, Maria Luz Diaz, Jessica Durbano, Miriam Ferreira, Belén Frosasco, Verónica Mallada, Mabel Marengo, Daniela Olagube, Victoria Unanue Tenores: Carlos Aybar, Facundo Crettón, Lucio Garcia, Laureano Lopez, Silvio Mansilla, Daniel Marengo, Pablo Morello, Fabián Mossello, Amor Eugenio Picco, Cristian Yuffra Baritonos: Daniel Bordese, Gerardo Bordese, Pablo Chudnobsky, Jorge Durbano, Raul Golubenko, David Luna, Matías Luna Broggi, David Luna, Francisco Retamoso, Julián Zurbriggen</p> <p style="text-align: center;"><b>Coro de Montescos</b> Tenores: Laureano Lopez, Facundo Crettón, Lucio Garcia Baritonos: Pablo Chudnobsky, Julián Zurbriggen</p> <p style="text-align: center;"><b>Elenco complementario de solistas</b> Mariana Melo Cardús, Giulietta Ramiro Morles, Laureano López, Tebaldo David Luna, Capellio Julián Zurbriggen, Lorenzo</p>	 <p><b>ENINDER</b> ENTE INTERMUNICIPAL PARA EL DESARROLLO REGIONAL</p> <p>Co-organiza <b>Instituto de Extensión</b></p> <p>UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARIA </p> <p><b>MUNICIPALIDAD DE GENERAL DEHEZA SECRETARÍA DE CULTURA</b></p> <p><i>Howard Johnson</i> Hotel &amp; Casino Villa Maria</p> <p> <b>Santander Río</b></p> <p> <b>BATEL</b> Ejecutivo</p> <p> <b>S&amp;K</b> servicios de fotocopia</p> <p><b>Ensamble Lírico Orquestal</b> <small>ASOCIACIÓN DE MÚSICOS</small></p> <p><b>PROXIMAMENTE</b></p> <p>Abriendo la temporada 2010 en Villa María Carmina Burana de Carl Orff</p> <p>Versión para solistas, doble coro, dos pianos y percusión</p>	 <p><i>Capuletos y Montescos</i></p> <p>VINCENZO BELLINI (1801 - 1835) SOBRETITULADO EN CASTELLANO</p> <p>12 DE DICIEMBRE DE 2009, 21:00 HS SOCIEDAD ITALIANA - GENERAL DEHEZA</p>
--	---	--

## Programa de mano de *Capuletos y Montescos* Gral. Deheza 2009 (interior)

**LA HISTORIA**  
Corría el siglo XIII cuando la ciudad italiana de Verona fue escenario de un prolongado conflicto entre dos familias rivales, Capuletos y Montescos. Cada nueva generación se ocupaba de alimentar los resentimientos contra la familia enemiga, envenenados todos por un afán de venganza interminable. En esas circunstancias, de repente sucedió lo más inesperado: Un amor fuerte como la muerte nació entre los jóvenes Giulietta Capuleto y Romeo Montesco, un amor que los llevó a arriesgar todo el uno por el otro. A pesar de sí mismos, sus creencias, educación y lazos familiares, contra la mayor oposición imaginable, Romeo y Giulietta intentan todos los caminos posibles para alcanzar la felicidad de estar juntos. La dureza de corazón de sus familias no les deja más opción que un recurso extremo: Asistida por el único amigo de ambos, Giulietta toma una droga para fingir su muerte y así escapar a reunirse con su amado. Las noticias de este plan no llegan a tiempo a Romeo. Suponiendo muerta a Giulietta, el joven Montesco decide poner fin a su propia vida y, junto al cuerpo de su amada, toma un veneno. Ella despierta y muere junto a él. Esta antigua historia basada en hechos reales fue tema de varias obras literarias italianas – muchas de ellas teatrales – durante los siglos XV y XVI. En esas fuentes se basó Felice Romani en 1830 al escribir el libreto para la ópera "I Capuleti ed i Montecchi" (Capuletos y Montescos). A su vez, una traducción al inglés de una de estas obras editada en 1562 llegó a manos del gran William Shakespeare, quien escribió la versión más difundida de esta historia. Los estudiosos del tema consideran muy improbable que Bellini y Romani conocieran la obra de Shakespeare. Apellando a un recurso habitual en la ópera y a fin de enfatizar la juventud y frescura del personaje, Bellini escribió el papel de Romeo para una mujer mezzosoprano.

**Cristina Gallo (Dirección Musical)**  
Estudió Dirección Coral con el Mtro. Nestor Andrenacci en Capital Federal entre 1995 y 1998. Realizó numerosos cursos de perfeccionamiento como alumna activa en clínicas de Dirección Coral dictadas por los Mtros. Werner Pfaff (de Alemania) y Joseph Prats (de España) entre otros. Desarrolla una intensa labor docente: en la Universidad Nacional de Villa María desde 1997 como docente responsable en las cátedras de Práctica coral I y II y Dirección Coral de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular; dicta clases en el Conservatorio Superior de Música Felipe Boero, a la vez que colabora en forma constante con otras instituciones. Ha fundado y dirigido diversas agrupaciones corales en las ciudades de Córdoba y Villa María. Desde su fundación en 1998 dirige el Coro "Nonno" de la Universidad Nacional de Villa María, obteniendo numerosos premios de nivel nacional por su calidad artística. Lleva adelante diversas actividades en el área de la gestión cultural, siendo elegida por sus colegas de todo el país para ejercer desde 2009 el cargo de Secretaria General de A.D.I.CO.RA (Asociación de Directores de Coro de la República Argentina). Es alumna – en instancia de tesis – de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del S. XX en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Desde 2007 dirige ópera con puesta en escena y conjuntos instrumentales, perfeccionándose en esa especialidad bajo la guía del Mtro. Antonio Russo (Buenos Aires). E-mail: [cristinagal@gmail.com](mailto:cristinagal@gmail.com)

**Valeria Urigu (Coordinación Escénica)**  
Comienza su formación escénica y musical a temprana edad. En 1997 ingresa a la carrera Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba en las orientaciones actoral y escenográfica. Paralelamente a su formación académica sigue cursando seminarios específicos, entre ellos de

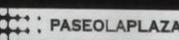
destacan el Taller de Dirección Actoral dictado en el Teatro Maipú por Guillermo Ianni, y los seminarios de Puesta en Escena a cargo de Rubén Szchumacher. Buscando articular su formación musical y la de puesta en escena, comienza a puntualizar sus estudios entorno a la ópera. Para ello estudia en la ciudad de Buenos Aires, tomando cursos en la escuela GiArte, y en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Trabajó como directora de escena, puestista y regisseur, entre sus obras se destacan Historia del Soldado, Dido y Eneas y Orfeo, ópera multimedia. En febrero fue seleccionada para asistir Die Feen, ópera de Wagner que se llevó a cabo en la temporada 2008/2009 del Théâtre du Châtelet, Paris. En su labor teatral lleva estrenadas más de 25 obras, entre las destacadas se encuentra Inverosímil del dramaturgo local Ariel Dávila, y las producciones del Instituto Goethe Antes / Después dirigida por Rubén Szchumacher. Se desempeñó bajo el rol de escenógrafa en varias obras de teatro, ballet y ópera. En abril de 2008 estrenó en la ciudad de Paris un diseño propio en la obra NoPunch-NoPuppert, obra de danza Butoh coreografiada por Lorna Lawrie. Obtuvo en el año 2004 el premio fomento, otorgado por la Agencia Córdoba Cultura dirigido a Investigadores Jóvenes, permitiéndole formarse como Regisseur. Al año siguiente es nominada a Mejor Actriz por su trabajo en la obra Inverosímil en el marco del Premio Estímulo a la Actividad Teatral de la Municipalidad de Córdoba. Obtiene por dos años consecutivos becas del Ministerio de Cultura de Madrid para formarse en el Centro Tecnológico del Espectáculo de dicha ciudad. También accedió a numerosos premios y distinciones junto al grupo de producción independiente NS/NC, del cual forma parte desde el año 2002

**Manuela Reyes (Mezzosoprano)**  
(Coordinación Escénica y Dirección Artística General)  
Nacida en Montevideo, concretó la primera etapa de su formación musical en Argentina, bajo la guía de los mtros. Carlos Ravina y Elena Decamps; realizando sus estudios de canto y técnica vocal con las prof. Aida Fileni y María Kallay (Bs.As). Ha tomado clases de música de cámara, análisis musical, repertorio y dirección coral con los mtros. Mario Videla, Antonio Russo, Lyster Spiller, Andrés Juncos y Susana Cardonnet. Participo en cursos y clases magistrales (mtros. Gabriel Garrido, María Aragón, Guillermo Optiz, Ingeborg Danz, Douglas Hines, Constantino Yuri, Manfred Kraemer, Mayda Prado, entre otros). Obtuvo una beca de la Fundación Leonor Hirsch para realizar cursos de perfeccionamiento con la soprano francesa Denise Duplex (ciclo 2000-2001-2002). Se ha presentado en concierto en distintas ciudades de Argentina, Uruguay, Brasil y Perú. Hizo su debut como solista de ópera en 1999 interpretando el rol de Orfeo en "Orfeo y Euridice" de CW Gluck (Compañía de las Luces, Bs.As). En 2000 ingresó por concurso al Coro Polifónico de la Provincia de Córdoba, participando en las temporadas líricas 2000 – 2003 del Teatro Libertador Interpretó entre otros los roles de Dido y La Hechicera en "Dido y Eneas" de H. Purcell (Córdoba), el rol de Mrs. Nolan en "La Medium" de G. Menotti para la Compañía Juventus Lírica de Buenos Aires (teatro Avenida), Annina en "La Traviata" para la misma compañía, La Abuela en "La Vida Breve" de M. De Falla para el S.O.D.R.E. de Montevideo, Romeo en "Capuletos y Montescos" de V. Bellini (Córdoba 2006, Villa María 2007), La Messageria y Proserpina en Orfeo de C. Monteverdi (Ópera Multimedia, Córdoba 2007). Estrenará en la temporada 2009 el rol de Príncipe Orlofsky en "El Murciélago" de J. Strauss. Desarrolla una amplia labor docente en la provincia de Córdoba (Escuela de Música La Colmena, Universidad Nacional de Villa María). Además de proseguir su carrera artística y docente, desde 2006 lleva adelante la gestión de proyectos culturales de envergadura relacionados con la producción de ópera independiente en la Región Centro de Argentina. E-mail: [manuelareyes85@hotmail.com](mailto:manuelareyes85@hotmail.com)

**COORDINACIÓN ESCÉNICA**  
Manuela Reyes y Valeria Urigu  
Asistentes de Escena  
Daiana Vera  
César Bustos y Pablo Terré, Iluminación  
María Mercedes Gyurkovits, Maquillaje  
Equipo Técnico  
Peter Franke, coordinador general  
Gabriel Virga, sonido  
Adriel Zanetti, sobretítulos  
Jonathan Juchimiuk Jaworski, operador de sobretítulos  
Equipo de producción  
Manuela Reyes, Ramiro Morales, David Luna, Marta Conti  
Prensa y Difusión  
Martín Alanís (Villa María)  
Susana Staffa Morris (Buenos Aires)  
Peter Franke, Fotografía  
Diseño gráfico  
Sebastián Perotti, Eduardo Hennings  
AGRADECIMIENTOS  
Fray Pablo Ordoñez – Orden de La Merced  
Boris Laures (Buenos Aires)  
Todos nuestros familiares y amigos  
Agradecemos especialmente la colaboración del  
Prof. Carlos Alberto Alonso  
[www.operaparatodos.com](http://www.operaparatodos.com)



ANEXO 11. Programa de mano de *Capuletos y Montescos* 2009 en Espacio Colette (Buenos Aires) (tapa)

<p><b>Ensemble Lírico Orquestal</b> ASOCIACIÓN DE MÚSICOS</p> <p>Asociación Civil sin fines de lucro integrada por instrumentistas de las Orquestas Sinfónica Nacional y Filarmónica de Buenos Aires, entre otros organismos, pianistas y destacados cantantes líricos. Su objetivo principal es promover el desarrollo y difusión de la cultura musical, lírica y teatral en todas sus manifestaciones, a través de la realización, por sí misma o por medio de terceros, de diversas actividades artísticas y educativas: Óperas, Espectáculos Líricos, Conciertos Sinfónicos, de Cámara, Cursos especializados y Seminarios de Perfeccionamiento.</p> <p>Asimismo colabora y asiste a entidades artísticas y artistas del interior, ayudándolos a concretar proyectos, establecer una actividad continuada y desarrollar redes de colaboración y circuitos de actividad artística.</p> <p><b>Asistentes de Producción:</b> Gabriela Martínez - Gonzalo Sentana</p> <p><b>Coordinación Artística:</b> Prof. Gustavo Codina</p> <p><b>Producción General:</b> Ensemble Lírico Orquestal</p> <p>Atención telefónica e informes sobre todas las actividades tel. 4304-2613 de Martes a Viernes de 14 a 19hs. Ciclos@ensamblelirico.com.ar</p> <p>Auspicia</p> <p><i>Clásica y Eterna</i> </p> <p>Miércoles 19hs. FM 93.9 Mhz Radio Palermo Conduce: Gustavo Koundukdjian Para disfrutar la música clásica... de otra manera</p>	<p>Ensemble Lírico Orquestal <small>ASOCIACIÓN DE MÚSICOS</small> <b>19, 26 DE JULIO Y 2 DE AGOSTO</b> <i>Presenta</i> <b>DOMINGOS A LAS 19:30 HS.</b></p> <p>ÓPERA DE VINCENZO BELLINI <b>CAPULETOS Y MONTESCOS</b> <small>FRAGMENTOS DESTACADOS</small></p>  <p>MANUELA REYES, <i>Romeo</i> CECILIA LAYSECA, <i>Giulietta y Dir. Escénica</i> MARIANELA MELO CARDÚS, <i>Giulietta</i> MARTA CONTI, <i>Giulietta</i> RAMIRO MORALES, <i>Tebaldo</i> DAVID LUNA, <i>Capellio</i> JULIÁN ZURBRIGGEN, <i>Lorenzo</i> DANIEL VILLEGAS, <i>Piano</i> DAMIÁN ROGER, <i>Piano</i></p> <p>RESERVAS AL 4304-2613 ENTRADA CON CONSUMICIÓN: \$ 30.- <small>DISEÑO: PREGNANCIA.COM.AR</small></p> <p>ESPACIO ARTÍSTICO <b>COLETTE</b>  PASEOLAPLAZA</p>
---	---

Programa de mano de *Capuletos y Montescos* 2009 en Espacio Colette (Buenos Aires) (interior)

<p>Ensamble Lírico Orquestal <small>ASOCIACIÓN DE MÚSICOS</small></p> <p>Presenta:</p> <p><b>CAPULETOS Y MONTESCOS</b> Opera de Vincenzo Bellini MOMENTOS DESTACADOS</p> <p>Co-Organiza Instituto de Extensión</p>  <p><b>UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARIA</b></p> <p>Esta realización está articulada con un proyecto integral de <b>producción de ópera en la Región Centro del país</b> que es co-organizado por el Instituto de Extensión de la Universidad Nacional de Villa María y cuenta con el apoyo del Ensamble Lírico Orquestal.</p>	<p>MANUELA REYES, <i>Romeo</i></p> <p>CECILIA LAYSECA, <i>Giulietta</i></p> <p>MARIANELA MELO CARDÚS, <i>Giulietta</i></p> <p>MARTA CONTI, <i>Giulietta</i></p> <p>RAMIRO MORALES, <i>Tebaldo</i></p> <p>DAVID LUNA, <i>Capellio</i></p> <p>JULIÁN ZURBRIGGEN, <i>Lorenzo</i></p> <p>DANIEL VILLEGAS, <i>Piano</i></p> <p>DAMIÁN ROGER, <i>Piano</i></p> <p>MOVIMIENTOS ESCÉNICOS: CECILIA LAYSECA</p> <p>DIRECCIÓN MUSICAL: CRISTINA GALLO</p>
---	---

ANEXO 12. La construcción del personaje Romeo Montesco de la ópera *I Capuleti ed I Montecchi* (relato de la autora)

Escuché por primera vez el aria de Romeo del 1er acto en una clase grupal, en el Club Francés de Buenos Aires, durante el curso de Mme Denise Dupleix en abril de 2000, cantada por la mezzo argentina Mariana Rewersky (Ambas éramos parte de un grupo de 10 alumnos becados para estudiar con La Maestra todos los días durante un mes, tres años seguidos)

Primero estudié el aria del 2do acto en 2002 con la repertorista Susana Cardonnet en Córdoba, y después preparé aria y cabaletta del 1er acto para concursos. Me encantó la música, y la línea vocal belcantista. Creo además que a esa altura ya intuía que si realmente quería ser y estar siendo cantante de ópera en mi propio lugar hacía falta repertorio “apto para todo público”, y esto, además de hermoso, era muy fácil de escuchar.

Y comenzó a crecer en mí la idea de estudiarlo completo. Tiempo atrás había adherido a la opinión de varios maestros de que me convenía hacer mucho Mozart y bel canto antes de abordar repertorios más pesados. Además tenía que estructurar de algún modo mi estudio, porque estaba sola en eso. Entonces nació la idea de aprender el Romeo completo, tenía graves, cadencias, coloratura, partes dramáticas. Era muy largo, grande, difícil pero con una dificultad belcantista, no pesada. Y sobre todo tenía agudos (mi obsesión técnica en esa época), tenía si natural, tres si naturales escritos por Bellini.

Además era un enorme desafío actoral. Yo ya había estudiado roles travestidos pero este Romeo me fascinó, ahora me doy cuenta, porque era del todo masculino. Viene a mi memoria la respuesta que dio la actriz Juliette Binoche a Steven Spielberg, cuando este la convocó para participar en Jurassic Park. Ella dijo que participaba solamente si era para hacer de dinosaurio... Realmente es mucho más interesante componer personajes diferentes de uno.

En algún momento supe que había sido escrito originalmente para una mujer mezzo, un dato muy importante para mí. Me sentí de alguna manera respaldada por la historia, heredera, en mi pasión por cantar el rol, de una tradición que me amparaba.

El Romeo de *I Capuleti*... me pareció un desafío supremo. Si logro cantar eso entero, en función, y repetirlo algunas veces, me puedo llamar cantante. Ahora que escribo esto creo que en el fondo estaba el consejo del Director de Orquesta Federico García Vigil, en mis años del Coro Polifónico del Teatro San Martín (Córdoba 2000 -2003), que me dijo mientras caminábamos por la ciudad después de un ensayo “al principio uno trabaja duramente para lograr un sonido, como hasta los 30 años, y después se dedica a mantenerlo” En mi camino de estudio desinstitucionalizado y desterritorializado, yo necesitaba dar este paso iniciático que me permitiera decir “he llegado, tengo un sonido” Y eso fue estudiar y cantar el Romeo de Capuleti.

Mi primer encuentro con la historia de Romeo y Julieta, sin contar las alusiones permanentes al balcón etc en dibujos animados, fue al sentir la fascinación de mi madre por una traducción del Shakespeare hecha por Pablo Neruda. Ella citaba de memoria un pasaje que todavía me acuerdo “el amor es una nube hecha con el vapor de los suspiros...” Un día, habré tenido 11 o 12 años, lo descubrí en la biblioteca de casa, era un librito asombrosamente pequeño y sencillo en relación al aura que yo percibía en la consideración de mamá. Lo leí entero varias veces en esa época, también por veneración al lugar que tenía el nombre “Shakespeare” en mi mundito social. Me gustó de verdad, me gustaron las palabras, aunque de una manera extraña.

El paso siguiente, muchos años después y ya cantante de ópera, fue conocer desde dentro el Romeo de Capuleti. Otra referencia importante fue la maravillosa película de Zeffirelli, que vi en proceso de preparar la ópera completa para la producción 2006.

No vi ni escuché más nada, excepto algún fragmento de un audio de Jennifer Larmore para comparar ornamentos. Todo lo demás que apliqué al armado del rol fue composición vocal y teatral mía, performática, realizada a partir de las indicaciones de la Mtra. Cardonnet y las distintas direcciones escénicas y musicales que se sucedieron entre 2006 y 2009. Me terminé de convencer de que mi trabajo actoral funcionaba el día que una señora del público de un concierto de alumnos en Córdoba a fines de 2008 me dijo “Ahhh, ya sé de dónde te conozco... Vos eras el muchachito de la ópera!”

Es cierto que uno establece una especie de relación afectiva con los personajes que estudia. Por lo menos a mí me sucede eso, uno los ama aunque sean malvados, como la Hechicera de Dido y Eneas de Purcell. En la construcción de esa subjetividad nueva, que es la del personaje, se encuentran los motivos para que la maldad esté bien en la lógica propia de ese otro ser. Así resulta convincente y coherente la actuación, ya que ningún malvado es malvado a sus propios ojos, más que en algún momento particular de revelación, y catarsis, que en general “se canta solo” por obra de lo que escribió el compositor. Por supuesto, me es mucho más fácil amar a personajes de noble corazón, y como mujer, también me resulta más fácil enamorarme de un varón... cómo no adorar a este Romeo Montesco!

Y a la vez hacer con mi actuación de un rol masculino, en esta época tan saturada de patrañas sexistas, un gesto militante a favor del amor y el coraje como virtudes humanas en general, que funcionan en un plano donde no hay griego ni judío, esclavo ni libre, varón ni mujer. Lo canté doce veces en función entre 2006 y 2009.

Es muy significativo para mí que estudiar y cantar este rol haya ido de la mano de construir un camino de existencia artística y docente que fuera viable en mi contexto personal, social, geográfico. Fue justamente cuando comenzamos a preparar *Capuletos...* 2009 de Villa María que eclosionó en mí una idea que venía madurando desde hacía bastante tiempo, y que combinaba de maravilla la pasión docente con la pasión cantante, el amor a la ópera y a los niños con las necesidades de gestión. Esa idea fue el Concierto Didáctico de Ópera para escuelas, la primera propuesta artístico-educativa del Colectivo ÓPERA LIBRE, integrado por un grupo de jóvenes colegas cercano a la producción de *Capuletos y Montescos*.

El Didáctico es una forma maravillosa de satisfacer a la vez la necesidad concreta de cantar mucho y seguido para mantener la voz en condiciones y el impulso autoreparador de llenar la infancia de otros con cosas que me hubiera encantado tener en la mía, la necesidad de que los cantantes *junior* a mi alrededor puedan hacer las horas de vuelo que les hacen falta para completar su formación y a la vez obtener unos ingresos mínimamente estables, la necesidad de librar a *Capuletos...* de ser leído como proyecto elitista y a la vez conseguir público para las producciones... todo eso vivido con fervor militante de “hacerle guerra al plástico”, despertar en los chicos, en los docentes, en los porteros, en todo el mundo, las ganas de hacer en vez de consumir. Creo que hice todo esto un poco en el espíritu heroico de Romeo, fue de alguna manera una lucha por amor al canto y a los chicos.

Preparamos el Concierto Didáctico en paralelo con *Capuletos...* 2009, utilizando sus arias y conjuntos, y también su vestuario y su utilería, con un tono muy cómico, más bien clown para jardín y primarios y más bien ácido para los secundarios, pero los mismos contenidos.

Mostramos que una persona que se viste y habla como ellos y come las mismas cosas puede cantar ópera si le gusta y está dispuesta a estudiar, que los adultos también jugamos, que las lenguas europeas no son mejores ni peores que el quechua o el guaraní y siempre es lindo y valioso saber cosas ( Se realiza con el público infantil un juego de adivinanzas que demuestra que usamos todo el tiempo un montón de palabras importadas de otros idiomas, como futbol, pizza, mate), que nuestro cuerpo físico incluye gratis un don maravilloso como la voz, que un cuarteto del Ier Acto de *I Capuleti...* no es mejor ni peor que el cuarteto cordobés para bailar (se produce en escena una pequeña confusión con la palabra cuarteto, y los mismos cantantes bailamos y cantamos un fragmento de la Mona Jiménez antes de interpretar el de Bellini).

Realizamos el primer Concierto en La Palestina, pequeñísima localidad cercana a Villa María el 23 de mayo de 2009. La experiencia fue explosiva, directamente. Los docentes se organizaron para venir a la función del 30 de mayo, vinieron doce. Al terminar la función se acercó a saludarme una quinceañera, dijo ser Jessi de La Palestina, que vino a ver la ópera (primera vez en su vida por supuesto) porque anotó su teléfono en la encuesta para que le avisemos cómo comprar entradas y alguien la llamó.

A partir de allí hicimos 90 (noventa) Conciertos Didácticos en la provincia de Córdoba entre 2009 y 2011 y 10 más en el norte de Santa Fé en 2012.

El Concierto incluye fragmentos de otras óperas, pero comienza con el *Duetto* de Romeo y Tebaldo, donde no faltan las espadas veronesas, y termina con el gran *Finale Primo* que no falla para cerrar el concierto con un aplauso estruendoso. No dejamos de asombrarnos de cómo funciona esto incluso a las 11:30 de una mañana de invierno, en el patio cubierto de una primaria semi rural, con olor a comida de escuela impregnándolo todo, bullicio de niños y chistidos de maestras... Para mí y los demás Capuletos y Montescos que compartieron la producción de ópera completa y los Didácticos durante 2009 fue tremendo experimentar la performance de las escenas en uno y otro contexto, un enorme aprendizaje sobre la obra y sus lecturas posibles que nos enriqueció como artistas (y docentes).

### La entrada de Romeo en el Acto I

Cuando me toca salir hay alrededor de veinticinco varones de distintas edades en escena. Se llega a un lugar hostil, donde ya hay algo en marcha. La sensación que tengo es de llegar a un lugar donde son muchos y no me quieren, a interrumpir una reunión. Se sale de la oscuridad de bambalinas a la luz extrema del escenario. Y se hace un silencio, todos esperan mi primer nota, a ver qué tengo para decir.

El re del comienzo está a sólo medio tono del primer agudo, sobre la sílaba “lie” de “*lieto*” (feliz). Es una nota tenida (más de un segundo) y con la vocal “e” suena muy brillante, en las cejas y la frente con mucha punta. Interpreto que ese color del re agudo con “e” es el color de la euforia heroica, luminosa, que expresa una característica general del personaje y su estado emocional en ese momento de poner en práctica un plan que le parece muy bueno (hay en esa entrada algo del regocijo masculino en la propia astucia y temeridad que me recuerda a Odiseo) Técnicamente, esa nota es muy importante. Me ubica en la sonoridad de la sala con público y es la primera aparición de mi sonido. Toda la línea “*Lieto del dolce incarco, a cui mi elegge de’ Ghibellini il Duce*” (feliz por el dulce encargo para el cual me eligió el jefe de los Guibelinos) se canta en la 5ta del centro de sol mayor, con muchas vibraciones agudas, en el rostro. Esto es muy acertado para todo el desarrollo vocal

del número, comenzar con una frase en esa quinta central ayuda mucho técnicamente. La línea vocal aparece sin acompañamiento instrumental, por lo cual la voz está tan heroicamente sola como Romeo disfrazado de emisario en medio de sus enemigos. Como mujer cantante vestida de hombre se requiere coraje para emitir esa primera frase en medio del silencio expectante de tantos hombres. Es un coraje que aparece también en el cuerpo y la voz de Romeo.

Estudié muchísimo ese *re*, recién cuando mis alumnas mezzo comenzaron a cantar cosas así entendí del todo lo difícil que es eso para nuestras voces. Ante la menor inexactitud se sube la afinación, se vuelve estridente el sonido. O queda bajo, o no se entiende la vocal. Un gran trabajo llegar a cantarlo tranquila. Tal vez por eso es tan hermoso cuando termina esa frase de recitativo y comienza el arioso, “Lieto dei pari possa udirmi ciascuno...”

Es importante la nota larga en la “i” de “*udirmi*”, que canto con un pequeño *crescendo* en sus tres pulsos de duración, con deseo de que realmente me escuchen, porque es bueno lo que estoy por decir. Romeo de verdad está seguro de que todo va a salir bien, es un optimista incurable.

Por eso le cuesta creer que los Capuletos se opongan, que reaccionen de ese modo jurando todos juntos que la barrera de sangre entre las familias no será jamás superada. Es muy notable lo que sucede con esa respuesta masiva, de tono aterrador para el personaje, pero muy estimulante para el cuerpo de la cantante, que siente ganas de contestar, en el poder sonoro de la octava aguda. La invitación a desplegar el mi agudo de la sílaba “de” de “*crudeli!*” (cruels) está también en la estructura armónica y rítmica que provee la orquesta en ese allegro de 4 compases. Se consume el sonido de “*crudeli!*” en un silencio suspendido por el final en armonía dominante. Un suspenso delicioso que se deshace dulcemente en la frase de clarinete que da comienzo al aria. Gozar la música y respirar, descansar, relajar la musculatura por dentro sosteniendo en escena el cuerpo de Romeo para que todos lo vean y lo sientan.

El aria “se Romeo t’uccise un figlio” es una de las cosas más hermosas que he cantado jamás. Como todo *I Capuleti*... la estudié muchísimo. Igual sigue siendo muy demandante para el cuerpo, implica una puesta de energía bastante importante por parte de la cantante, y es su presentación en la ópera. Es común en los lugares con tradición operística que al final de esta aria haya aplausos. No los hubo en ninguna de las funciones del sudeste cordobés, pero sí en las funciones en versión reducida que hicimos en julio de 2009 en Buenos Aires (espacio Colette del Paseo La Plaza). Realmente ayuda mucho un aplauso en ese momento.

En toda esta sección hice solamente dos modificaciones en el texto, una en el aria y otra al principio de la cabaletta. En el aria está escrito un fa# agudo con la “i” de “mio”, y yo lo canté con “o”, para asegurar la calidad vocal aún a riesgo de desvirtuar el acento de la palabra. Modifiqué esa distribución del texto con la Mtra Cardonnet, quien sostiene que tales modificaciones están dentro de la práctica interpretativa belcantista, al preparar el aria para un concurso en 2005, y quedó así para las funciones 2006 – 2009. Ahora se me ocurre que quizás podría mantenerse la “i” en le *fa sostenido* agudo si lo cantara piano (gracias en gran medida a *I Capuleti*... creo que ahora sí podría resolver la gran dificultad técnica de cantar ese fa# agudo con la vocal i piano, afinado y hermoso, quedando la voz en condiciones de llegar dignamente al final del aria... y de la ópera).

Justo antes de la *cabaletta* es tradición reemplazar *Ostinati!* por *Odi!* (oigan!) para una mayor comodidad vocal en el agudo, ya que realmente en medio de la masa coral las dos primeras sílabas cantadas en el sol grave pasan desapercibidas, y pueden

complicar la emisión de la nota, sobre todo la “n”. En una versión discográfica, Jeniffer Larmore canta “*odi!*” las dos veces que aparece esta situación. Yo lo hice en la segunda vez solamente, me gusta la potencia expresiva del adjetivo la primera vez. La Mtra. Cardonnet dijo que esta tradición bien puede haber comenzado en vida de Bellini.

Es tremenda la fuerza de esa cabaletta con coro masculino. Todos disfrutamos tanto de cantarla, que había que tener cuidado de no excederse en los ensayos. Para resolverla bien descubrí que era fundamental que esos soles agudos de “*ostinati*” y “*odi*” estuvieran perfectos técnicamente. La maestra Denise Dupleix decía a menudo “nunca se debe forzar, pero hay que usar todo el cuerpo para cantar”. Ensayando este pasaje pude experimentar muchas veces esto, y vivirlo además colectivamente con el grupo coral, que aprendió a sostener ese acorde fortísimo de “*guerra*” con mucha potencia y calidad sonora. Para la mezzo Romeo es cuestión de vida o muerte que ese sol agudo de “*ostinati!*” (o de “*odi!*”) esté muy bien cantado técnicamente. El *dramma in musica* no permite que ese agudo sea un sonido débil o poco definido, y si la robustez se logra “forzando” en vez de “con todo el cuerpo” la musculatura queda resentida y es imposible cantar bien la doble cabaletta que sigue.

El tono expresivo de enojo general es la principal dificultad para lograr blandura y elasticidad en los cuerpos durante esa parte de la escena. Romeo está furioso, y también los Capuletos, se sienten insultados por este jovencito que viene a echarles en cara el juicio celestial. Toda la escena tiene la tensión física de que en cualquier momento me caen encima y tengo que salir corriendo. De hecho así es como termina el número, luego del *tutti* agudo y fortissimo. Canto mi *la`y sol* agudos con generosos calderones en el último “*costerà*” y me escapo corriendo por donde vine. Me cruzo con Giulietta en la pata<sup>395</sup> en un rápido saludo, luego van llegando todos los coreutas y los demás solistas. Muchos nos quedamos allí escuchando las partes instrumentales y el aria de Giulietta, tan suave y conmovedora. El contraste de climas entre las dos escenas es tremendo. El público del sudeste cordobés nunca aplaudió el gran final de la cavatina de Romeo, pero siempre reaccionó con un aplauso muy sentido al terminar el aria de Giulietta (creo que estaban preocupados por su propio debut como público de ópera y tenían sus reservas con este Romeo tan extraño. Pero a partir de la bellísima ternura de Giulietta en la escena siguiente, cuyo final fue siempre muy aplaudido, ya están todos vibrando con nosotros hasta el final)

### La escena final

Llego a un lugar frío y hostil, al cual nunca pensé que llegaría, muy cansado Romeo y muy cansada yo. Él no puede creer que Giulietta haya muerto, viene dispuesto a estrellarse contra la realidad de su cuerpo frío o a recoger el milagro de que no sea cierto, premio de una fe de héroe o de loco que todavía arde en el fondo de su corazón. En el trabajo actoral llegué a la conclusión de que esta fe, esta expectativa de milagro, es fundamental para que aparezca la tragedia, por contraste, a los ojos del público. Los cuatro Montescos ya han llegado y vigilan, Romeo camina vacilante hasta ellos, se apoya con una mano en el hombro de uno de sus fieles. No lo han abandonado ni siquiera en esa idea insensata de ir a los cimientos del castillo enemigo, al lugar de los sepulcros.

---

<sup>395</sup> Se le da el nombre de “pata” a cada pasillo de telas negras que se utiliza para entrar y salir del escenario.

Después del duo con Tebaldo, que es demoledor por lo agudo y por la intensidad física de la escena de la lucha, hay poquísimo tiempo para descansar antes de la entrada para la escena final. Por eso durante estos compases de Coro de Montescos siempre traté de relajarme y descansar – mientras actuaba – disfrutando la cercanía de los compañeros, escuchando las frases de la parte coral que me gustan mucho, hasta el acorde de La M.

El acorde de La M señala el shock interior que sufre Romeo al ver la tumba, con algún signo reconocible de la identidad de ella, tal vez el nombre, o una prenda, o sus flores favoritas. Él está como en una pesadilla, ya es noche avanzada de un día larguísimo, que comenzó al alba con el fracaso de su incursión incógnito en la asamblea de los Capuletos. Ahora es el milagro o la muerte junto a su amada, no hay otra posibilidad. *Ecco la tomba...* todavía cubierta de flores, mojada de llanto todavía...

Canto el arpegio descendente *mi* agudo - *#do* - *la* central con la idea de que el sonido es un llanto, como un hilo de agua que se derrama por gravedad, sin fuerza. Tomo el *mi* agudo que es la “e” de “*ecco*” lo más piano que puedo, con toda la intención del llanto en la parte baja del torso. Voy alimentando ese caudal hasta la “o” de “*tomba*” que ya me lleva a pensar el sonido en relación a la oscuridad, con mucha resonancia en el pecho en la ligadura y el *re* grave Camino hacia adelante y levanto una flor del piso. Con la flor en la mano canto el recitativo “*Ancor di fiori sparsa, molli di pianto ancor*” y el *andante animato*. Para mi cuerpo es como seguir llorando, me olvido de los compañeros y de todo. A veces paso directamente a la voz hablada, con llanto, en la palabra final “*amaro*”. Comenta el coro “demasiado se excede su dolor”. Voy a pedirle, ordenarle, implorarlo a la horrible tumba que me la devuelva.

La invocación de Romeo “*O del sepolcro profonda oscurità*” (oh del sepulcro profunda oscuridad) se canta en el silencio total y es una frase escrita para graficar vocalmente la oscuridad, primero con un salto de 8va descendente de *do* a *do*, luego con un arpegio disminuido de *reb* agudo a *reb* grave que se resuelve en el *do* grave. El canto vuelve luego al registro centro/agudo para continuar la idea “*cedi un istante, cedi al lume del giorno, e mi rivela per poco la tua preda*” (cede un instante, cede a la luz del día, y revélame por poco [tiempo] a tu presa)

Romeo canta esta invocación más para sí mismo, como dándole entidad en su propia conciencia a la pelea con el enemigo último – la muerte - y provocando el coraje que le hace falta para la acción que viene. La frase instrumental de un compás que se resuelve en *reb* señala la toma de decisión que le hace dar la orden a sus camaradas “*l’urna m’aprite voi, ch’io la riveda*” (abridme la urna, que yo la vea). Luego de esa orden y ese gesto que me marca a mi misma un camino, miro hacia adelante sin ver, esperando alguna fuerza de alguna parte que me ayude a darme vuelta y mirar. Esto responde a una necesidad de la puesta, pues tienen que pasar unos segundos en los cuales los Montescos ejecutan la acción de destapar a Giulietta. Entre todos fuimos construyendo esta solución actoral con la guía de la primera directora escénica. La construcción escénica resultó muy efectiva, porque da al público oportunidad de ver primero cómo destapan a Giulietta y luego la reacción de Romeo. Todo el horror en un grito.

Teatralmente es un grito de dolor, de llanto, desgarrado, hondo, emitido con todo el cuerpo junto a la toma de impulso para el primer paso de correr hacia ella. Es un único gesto gritar y correr hacia ella. Vocalmente está mi memoria muscular, la nota cantada y cantada y vuelta a cantar cientos de veces durante muchas sesiones de estudio hasta que el instrumento mecanizó un *fa* natural agudo con timbre, color, afinación y vibrato parejos con el resto del canto. En la función es nada más el grito

y correr hacia ella (entregarse a la emoción para el cuerpo de ese sonido y confiar en la memoria muscular para su vestidura) Me arrodillo a su lado y le hablo llorando/cantando, la llamo por su nombre. “*Giulietta! oh mia Giulietta! sei tu... ti veggio. Io ti ritrovo ancora: morta non sei... dormi soltanto, e aspetti che ti desti il tuo Romeo...*” (Giulietta! oh mi Giulietta! eres tú... te veo. Te encuentro todavía: no estás muerta...duermes solamente, y esperas que te despierte tu Romeo...) Si no la veía no podía creer que hubiera muerto, y ahora viéndola tampoco. Yo creo que algo se había hablado alguna vez de este plan de Lorenzo, Romeo tiene realmente la expectativa de que quizá ella no esté muerta, aunque nadie le haya avisado, abriga la remotísima esperanza de que lo que está viviendo no esté sucediendo realmente. En lo actoral, me sirve ese atisbo de expectativa para sostener todo esto, el intento de despertarla, echar fuera a los compañeros para intentar de nuevo, intentar de nuevo y sólo entonces rendirme. Trato de despertarla cantando con dulzura el arioso que es hermosísimo, lo canto arrodillada junto al cuerpo de Giulietta, con el torso erguido, sostenido el eje sobre la rodilla izquierda, abriendo el gesto en diagonal hacia la sala. Termino y cierro el gesto llorando sobre ella. A la vez me relajo y descanso para el aria “*Deh tu bell’anima...*” (Oh tú bella alma...) que se avecina, y es el momento vocalmente más difícil de toda la ópera, con las dos frases finales sobre las notas de pasaje al agudo que cuestan muchísimo por lo cansada que estoy. Fue un alivio para mi ego cuando escuché que lo mismo le pasa a algunas estrellas en grabaciones realizadas en vivo: aunque la voz está muy bien se nota el cansancio respecto del principio (Jennifer Larmore incluso se equivoca en el texto). Imagino posible que el gran Bellini haya escrito esto así a propósito, para que el agotamiento vocal de la cantante refleje de algún modo la situación límite de Romeo. El aria es peligrosa también porque invita a cantar mucho al principio, y no tiene pausas. De las doce funciones de *I Capuleti*...que canté creo que sólo las últimas seis pude realmente disfrutar de ella. Las otras tuve que estar muy concentrada en cuidar la técnica para poder llegar entera al final de la ópera.

Canto el recitativo después del aria “*Deh tu bell’anima...*” con mucho alivio de que ya haya pasado el aria (la cantante), y con toda la pesadumbre de la derrota, la soledad, la muerte (Romeo). Por lo menos ya no hay duda. Está la calma de la decisión tomada, y de la voz nuevamente en el centro después del esfuerzo supremo de esas últimas dos frases agudas del aria. Bellini me dio 6 compases lentos de color y movimiento instrumental, para pensar y decidir, en los cuales la orquesta señala todo ese proceso interno Me decido y saco el frasquito de mi bolsillo, ostensiblemente para que todos lo vean. “*Oh tu, mi única esperanza, tóxico fatal, ya no más separado de mí, ven a mis labios.*” Lo bebo con furia, y me dejo caer al piso. Quedo arrodillada en prosenio. El frasquito rueda hacia adelante (es importante que quede en un lugar visible para la escena que viene después) Digo/canto “*Raccogliete voi, l’ultimo mio sospiro*” mirando las tumbas hacia adelante y hacia abajo. Imagino que están en el plano del piso del escenario. Busco ese piso para decir/cantar “*tombe de miei nemici*”, una hermosísima frase que resuelve en el *do* grave, con muchas resonancias en el pecho donde me duele la derrota y la soledad. Ya estoy de rodillas para “*tombe...*”, y terminado el canto dejo caer el torso hacia adelante y escondo la cabeza en mi brazo izquierdo.

Ahí me quedo en el piso respirando, descansando un poco hasta escuchar la frase de la orquesta y el “Ah!” de Giulietta. Me parece que Romeo escucha esto y piensa que ya murió y está en el cielo, junto a ella, y por eso la puede oír. Las siguientes frases de Giulietta son con palabras, el nombre de él. Romeo! Romeo! Él está tan feliz que

se levanta. Dice “*la voce sua!... Mi chiama! gia m’invita al suo sen!*” (Su voz!... Me llama! Ya me invita a su seno!)

Me levanto feliz, me doy vuelta hacia la voz amada esperando ver algo de otro mundo, pero veo el cuerpo de ella levantándose del mismo lugar y con todo igual a la tierra, en los sepulcros de los Capuletos donde estábamos y me tomé el veneno. Esto me produce un shock, me hace perder pie, tambaleo al gritar/cantar “*Ciel!*” (con mucho cuidado de no tensar la “ch” y dar un buen espacio y sostén al agudo). “*Ciel! che vegg’io?*” ella dice “*Romeo!*” y yo contesto “*Giulietta! Oh Dio!!*” Es tan enorme el impulso dramático de este agudo en este momento que todos los primeros ensayos me apuraba con el texto, no dejaba a mi compañera decir “*Romeo!*”. Es muy terrible lo que vive el personaje al comenzar a entender su tragedia. Todo ese diálogo apresurado, la alegría de ella que piensa que todo ha resultado bien, la desazón creciente de él al descubrir el absurdo fracaso, la derrota por un pelo...

Más o menos al momento de revelar a Giulietta que tomé el veneno, empiezo a sentir físicamente las consecuencias. Trabajé esto con las acciones teatrales internas de sentirme cada vez más débil y tener cada vez más frío. Y ahora lo único que quiero es salvarla a ella. Cuando Giulietta habla de buscar ayuda le contesto que no, digo que es en vano pero no por mi conocimiento del poder del veneno sino por lo que estoy sintiendo en mi cuerpo, ya sé que es así. “cruel muerte encierro “*in seno*”, en mis vísceras. Por un momento es el estupor existencial de que llegué al umbral último de la parte conocida de mi humanidad. Más que las palabras de Giulietta, que ya no entiendo bien, me saca de ese estado de estupor su gesto de querer tomar mi espada, de querer beber algún resto del frasco. Debo impedirselo, debo salvarla, convencerla de que viva. Me tiro al piso para esconder el frasco maldito. Voy a tratar de que jure que no va a tomar ese camino después, una vez que yo ya no pueda poner mi propio cuerpo para impedirselo. Le canto/digo desde el piso, ya no tengo fuerza para volver a pararme “*Vivi, ah! vivi, e vien talora sul mio sasso a lagrimar*” (Vive, ah! vive y ven a veces a llorar sobre mi tumba) Es maravillosa la escritura musical de esta sección, aria, en tesitura media, un poco más aguda Giulietta, no más que *mezzoforte* por la intimidad de la situación. Estamos en el piso, ya no tenemos casi fuerza. Romeo canta dos veces la misma frase de texto y melodía en Re M “*Vivi, ah! vivi, ...*”, entre una y otra, la frase de Giulietta “*Ciel crudel, ah!...*”, todo con un acompañamiento instrumental con textura llena muy fluida. La nota final de la frase de Romeo, sobre la sílaba “*mar*” de “*lagrimar*” la primera vez es un *#fa*, es decir la tercera de la tonalidad, con una apoyatura corta en la nota superior *sol*, lo cual integra la frase a la fluidez general del discurso, la deja abierta y la une a la frase de Giulietta que continúa el discurso musical. La segunda vez, para terminar, se canta un *re grave*, tónica, con una apoyatura larga *la*. Esto pone en evidencia el intervalo de 5ta descendente, vacío de tercera. Simultáneamente cambia el acompañamiento a corcheas sueltas, y a la tonalidad re m. El efecto es tremendo. Se produce como un vacío inesperado. Lo leí e interpreté como señalando un cambio en el sentir de Romeo, un cambio repentino que sólo puede deberse a los efectos físicos del veneno. Después de este cambio vuelve a estar en primer plano su propio padecimiento emocional/corporal. La llamo porque me asusto de lo que me está pasando, estoy perdiendo la vista. Ella me abraza, me ampara en esa hora última como una madre.

Escucho la voz cantada de Giulietta más con mi oído derecho, que está apoyado sobre su esternón. Es escuchar y sentir físicamente la vibración al mismo tiempo, este concepto italiano de “*sentire*” que se refiere tanto al oído como al tacto y a las emociones. Por eso digo “*cessa...*”, pará de llorar, y no “*taci*” cállate. Porque al

llanto lo siento con el cuerpo (El cielo no es tan cruel después de todo, me voy de este mundo en sus brazos) Esa voz amada que siento es lo único que me queda, ya no veo, ya no me puedo mover, ya me va costando respirar, mi única vida es sentir la voz de ella, por eso canto/digo “*un solo accento ancor...*” (un solo acento todavía...) Siento de pronto una fuerza que sé que es la última, y la uso para decirle que se acuerde de nuestro amor.

Pasó, se terminó. Y no hay más.

Giulietta... me muero...Adiós...Giuliet...

Me dejo caer con los ojos cerrados y quedo allí, inmóvil, escuchando, la orquesta, el canto y los movimientos de los compañeros hasta que se cierra el telón.

### ANEXO 13. Entrevistas

#### Entrevista a David Luna. Córdoba. 20 de marzo de 2010

1) Alguna vez habías escuchado cantar ópera en vivo antes de *I Capuleti...* 2006?

Si, En el Teatro del Libertador, aunque solo un par de veces

2) Cuántas veces aproximadamente? Si era una práctica habitual, con qué frecuencia?

Sólo unas pocas veces, y no era con mucha frecuencia ni tampoco una práctica habitual

3) Alguna vez habías participado en una ópera antes de *I Capuleti...* 2006? (Como cantante del coro, como solista, como figurante, en la producción)

Si, como parte del coro en las Bodas de Figaro si no recuerdo mal en 2005.

4) Cuántas veces cantaste en esta producción de *I Capuleti...*? (especificar coro – solista)

Mmm .... En 5 oportunidades como parte del coro y en una como solista.

5) Cuántas veces cantaste fragmentos de *I Capuleti...* en Conciertos Didácticos?

Uh! ... no lo recuerdo pero al menos unas 40 veces calculo

6) Qué aspectos de la Performance Vocal Operística (PVO) te resultaron más atractivos? (intensidad, dinámica, altura, dramaticidad, relación texto – música)

Como cantante: en ese momento la intensidad (como solista)

Como oyente: Definitivamente lo dramático

7) Cuál/es es/son tu/s parte/s favorita/s de *I Capuleti...*?

Como oyente: El final, aunque estuviera como estuviera siempre me emocionaba el final, detrás de bambalinas o al frente del escenario siempre se me caía un lagrimón.

Como cantante del coro: Lo mismo que lo anterior, no había escena como esa.

Como solista: Idem, aunque capaz y en segundo plano la entrada de mi personaje:

8) Qué es lo que te gusta en particular de esa/s parte/s? (Línea melódica, relación texto-música, contrastes de dinámica, contrastes de timbre, dramaticidad)

Es la suma de todas las partes que se ponen en juego, lo dramático, la línea melódica, la relación texto-música, la puesta, en fin es un todo lo que completa esa escena.

9) Qué rol cantaste?

Capelio

10) Como cantante, qué te resultó más atractivo/interesante del rol?

Como antes mencioné en ese momento la intensidad, la experiencia de hacerlo por primera vez (cantar algo como solista).

11) Qué parte/s de tu rol te resultó/aron más dificultosas?

En lo vocal: Creo que todo me pareció similar, obviamente hay mas exposición cuando estas cantando una parte en donde no hay nadie mas haciéndolo

En lo musical: Seguramente los conjuntos

En lo teatral: Sobre todo el final

En el texto italiano: Todo el rol, porque suelo ser descuidado con el idioma.

12) Como cantante, qué fue lo que más disfrutaste?

La experiencia completa, muchos pequeños espacios, como por ejemplo los ensayos con la directora musical y el ensamble, el ensayo a la italiana, el ensayo general, en fin... el momento del debut en La Carlota, y obviamente los viajes a Bs. As. Para preparar la obra.

13) Como cantante, qué diferencias o similitudes encontraste entre esta experiencia con PVOsae y otras formas de canto que hubieras experimentado previamente?

La diferencia para mi es que estoy pensando todo el tiempo en lo que viene o lo que tengo que hacer, al mismo tiempo de disfrutar el momento de hacerlo, ya que en otros casos suelo estar acompañado y no necesito pensar lo que hago en cuanto a lo técnico.

14) Como cantante, qué te aportó haber participado en *I Capuleti*...?

Como cantante me ayudó a empezar a entender, y a amar la profesión, si bien todo tiene un tiempo de maduración, allí fue el inicio.

#### Entrevista a Ramiro Morales. Córdoba. 15 de abril de 2010

1) Alguna vez habías escuchado cantar ópera en vivo antes de *I Capuleti*... 2006?

Sí, La Bohème en el Teatro San Martín. También había cantado en Las Bodas de Fígaro en ese mismo teatro en 2005, pero como barítono e integrando el grupo coral Deimos.

2) Cuántas veces aproximadamente? Si era una práctica habitual, con qué frecuencia?

Casi nada. Específicamente con la ópera empecé a entusiasarme cuando el tenor Andrés Perotti (2003) escuchó mi registro y me convenció de que yo podría cantar como los tenores de un compilado de arias de ópera para tenores que me prestó... me conmoví tanto con esas orquestas magníficas, esas melodías, esas expresiones y esas voces, que desde entonces mantengo las ganas de ver o participar en óperas cada vez que tengo la oportunidad.

Cuando vi, escuché y entendí *Che gelida manina* en contexto (imagino que fue en 2004) en el San Martín, lloré desconsolado y fue algo hermoso... un clímax humano sin comparación. Algo similar me produce el aria de Liu Tu *che di gel sei cinta* en la ópera Turandot. La compasión es inevitable y hermosa.

3) Alguna vez habías participado en una ópera antes de *I Capuleti...* 2006? (Como cantante del coro, como solista, como figurante, en la producción)

Las Bodas de Fígaro, como barítono en el coro Deimos, en 2005.

4) Cuántas veces cantaste en esta producción de *I Capuleti...*? (especificar coro – solista)

Mhh, en la función de Aula Magna canté en el coro de Capuletos y en la de Villa María canté también como coro de Montescos y cover de Tebaldo (canté el rol solista en el pre-general, con escena). Ya en el Paseo La Plaza y en la Carlota canté como Tebaldo.

5) Cuántas veces cantaste fragmentos de *I Capuleti...* en Conciertos Didácticos?

En todos.

6) Qué aspectos de la Performance Vocal Operística (PVO) te resultaron más atractivos? (intensidad, dinámica, altura, dramaticidad, relación texto – música)

Como cantante:

La dramaticidad en el dúo Tebaldo-Romeo.

Como oyente: Como oyente, y como lingüista, el acceso al texto es un determinante a la hora de adentrarme en la historia. Todos los demás aspectos son importantísimos, pero sin un hilo conductor. Nuestras cabezas aceleradas por los adelantos del cine, la televisión e Internet tienden a distraerse luego de unos minutos.

7) Cuál/es es/son tu/s parte/s favorita/s de *I Capuleti...*?

Como oyente: Una parte musical trágica al comienzo del último acto, si no me equivoco... cuando recuerde en qué parte está, te digo qué página. Es una página entera de instrumentos, pero que con la versión reducida al piano alcanza para transmitir una belleza extrema, incluso en la tristeza. Tiene una energía similar a los primeros compases del Requiem de Mozart.

Como cantante del coro

Como en todo grupo humano en el que se trabaja para lograr un objetivo concreto, es muy divertido. Se genera una camaradería y un compañerismo magníficos, pero al ver y escuchar toda esa energía en comunión y luego de un gran trabajo de estudio y esfuerzo notables, la sensación durante el apagón final es de una fraternidad emocionante. Uno nunca quiere que termine.

Como solista

Cantar un rol siempre viene acompañado de un nivel mayor de responsabilidad, atención y estudio. Pero la posibilidad de hacer fluir la propia energía sin tener que empastar con las demás voces de un coro da una libertad que permite explorar las posibilidades de la propia voz y ésta es una búsqueda necesaria en la vida de todo cantante... antes, durante y después de participar en un coro (lo cual enriquece a todos los coros en los que uno participe). El Tebaldo fue para mí un sueño hecho realidad. En especial en la función de La Carlota, ya que cantar un rol con una orquesta ya más grande te motiva muchísimo. Ser solista

también implica tener calderones a tu disposición... y hay pocas cosas más cercanas a la libertad que eso.

8) Qué es lo que te gusta en particular de esa/s parte/s? (Línea melódica, relación texto-música, contrastes de dinámica, contrastes de timbre, dramaticidad)

En lo musical, el drama, lo oscuro, lo trágico y en medio de todo eso la esperanza generan un estado de tensión bellísima. Cuando todo eso es acompañado por diálogos y pensamientos poéticos, todos disfrutan: los que están en en el escenario y los que no.

9) Qué rol cantaste?

En Capuleti, el Tebaldo.

10) Como cantante, qué te resultó más atractivo/interesante del rol?

La tensión guerrera del personaje. Siempre desconfiado y listo para la batalla. A la vez muy diplomático, más que galante, para conseguir la mano de Julieta y preparar el terreno para ser el heredero de Capellio.

#### Entrevista a E. M. (miembro del público). Villa María. 14 de mayo de 2010

Año de nacimiento 1946

1 - Asistió a una función de *Capuletos y Montescos* en 2007 o 2009?

A las dos

2 - Alguna vez había visto una función completa de ópera en vivo antes de *Capuletos y Montescos*?

Nunca en vivo

3 - Disfrutó de la experiencia de asistir a la función? Mucho – medianamente – poco – nada

Mucho

4 - Se oían bien las voces, con suficiente potencia?

Espectacular

5 - Se llegaba a entender la sonoridad del texto? (es decir, si se podían discriminar palabras, sílabas, diferentes vocales y consonantes)

Todo muy bien

6 - Los sobretítulos, le ayudaron a comprender lo que sucedía en el escenario?

Yo ya la conocía y además hablo italiano pero para mi marido fue de total comprensión

7 - Recuerda alguna escena que le haya impresionado especialmente?

En esta ópera como todo lo de Romeo y Julieta, me impresiona el final que no por conocido deja de ser dramático.

8 - Recuerda algún aspecto del canto que le haya impresionado especialmente?

El papel de Romeo interpretado por una contralto femenino me fascinó. En general también la soprano y el coro cumplieron con creces según mi opinión. Todo bello.

9 - El hecho de que Romeo fuera interpretado por una mujer mezzosoprano, le afectó de alguna manera? Qué opina de esta característica de la obra?

Ni me acordé frente al espectáculo ofrecido. De repente pensaba “es una mujer” y solo tuve el pensamiento de felicitarla al finalizar la obra.

10 – Le gustaría que se ofrecieran funciones de ópera habitualmente en su ciudad?

Ay sí. Me encantaría y no me perdería ninguna función.

COMENTARIOS

En nuestra ciudad tenemos pocas posibilidades de poder disfrutar una ópera en vivo. Ni siquiera tendría que ser demasiado costosa la puesta en escena con grandes escenarios pues uno va a escuchar las voces ensambladas más que nada y la música que acompaña. Siempre en la RAI de Italia veo nuevos valores de la ópera con jóvenes que solo cantan, sin vestuario especial de época ni escenarios preparados y el canto se disfruta igual pues éso es lo que uno busca escuchar

También estuve en el cursito de varios sábados que se hizo en la Medioteca disfrutando del profesor y la música que nos enseñó a escuchar. Conservo el material y me gustaría que se repitiera.

Gracias por incluirme en esta encuesta y poder opinar de un tema que me fascina.

Entrevista a Marianela Bordese. Villa María. 21 de octubre de 2010.

- 1) Habías escuchado ópera en vivo antes de *I Capuleti...* 2007 en VM?  
Si escuche.
- 2) Cuántas veces aproximadamente? Era una práctica habitual, con qué frecuencia?  
No puedo decir cuántas veces aproximadamente pero muchas. Vi en vivo, por televisión y escuche discos de distintas óperas. Inclusive tengo una colección de discos interpretado por distintas Orquestas importantes a nivel mundial y cantantes destacados.  
No es una práctica habitual, digamos de todos los días, pero escucho con bastante frecuencia en el año.
- 3) Qué aspectos de la Performance Vocal Operística (PVO) te resultaron más atractivos/interesantes? (intensidad, dinámica, altura)  
De la PVO me resultan atractivas todo porque uno al ser cantante y docente observa como utilizan las técnicas de canto cada cantante. La intensidad, la dinámica, las alturas, proyección de sonido, interpretación, etc.
- 4) Qué diferencias o similitudes encontraste entre esta experiencia con PVO y otras formas de canto que hubieras experimentado previamente?  
Empecé cantando de muy pequeña música popular y cuando comencé a estudiar canto me dieron arias de distintas óperas y allí es en donde empecé a profundizar más sobre la Opera. Luego toda mi vida fue un estudio paralelo del canto en la música popular y la Opera.  
La diferencias más grande con la cual me encontré (a ver si se me entiende) es que en la Opera era todo muy académico, muy estructurado, muy formal y en la música popular todo muy etéreo, muy informal en cuanto al estudio.
- 5) Como gestora cultural, por qué te interesó producir una ópera?  
Primero como un desafío personal, segundo hacía mucho tiempo que a Villa María no llegaba una ópera, tercero nunca en esta localidad se había producido una ópera, cuarto darle la posibilidad a la gente de ver una ópera en su ciudad ya que a veces es muy difícil asistir a los grandes teatros o muchos nunca vieron una ópera y que puedan llegar a enamorarse de ella. Y quinto darles la posibilidad a músicos de la localidad y de la región de participar de la misma.
- 6) Este interés por la ópera, está relacionado con tu actividad como cantante?  
Si como cantante y como productora.

Entrevista a H. F. (miembro del público). Las Varillas. 5 de noviembre de 2011

- ¿Asistió a una función de Capuletos y Montescos en 2007 o 2009?
- Una vez, en 2009 [Las Varillas]

- ¿Alguna vez había visto una función completa de ópera en vivo antes de Capuletos y Montescos?

- No

- ¿Disfrutó de la experiencia de asistir a la función?

- Mucho

- ¿Se oían bien las voces, con suficiente potencia?

- Sí

- ¿Se llegaba a entender la sonoridad del texto? (es decir, si se podían discriminar palabras, sílabas, diferentes vocales y consonantes)

- Casi siempre

¿Los sobretítulos, le ayudaron a comprender lo que sucedía en el escenario?

- Sí

- ¿Recuerda alguna escena que le haya impresionado especialmente?

- Ninguna en particular

- ¿Recuerda algún aspecto del canto que le haya impresionado especialmente?

- Ninguno en particular. Me impresionó gratamente la totalidad del mismo

- ¿El hecho de que Romeo fuera interpretado por una mujer mezzosoprano, le afectó de alguna manera? Qué opina de esta característica de la obra?

- No me afectó. Le dio un toque particular

¿Le gustaría que se ofrecieran funciones de ópera habitualmente en su ciudad?

Sí, me gustaría

#### Entrevista a José Santillán. Villa María. 10 de marzo de 2011

1) ¿En qué año ingresaste a la Licenciatura de la UNVM?

2001

2) ¿Participaste en la función de Capuletos... en 2007 o en 2009, o en ambas?

2007

3) ¿Cuál era tu experiencia artística al momento de participar en Capuleti por primera vez?

Una experiencia variada con participación en diversos elencos artísticos, como bajista, guitarrista y saxofonista (bandas de folclore, ensamble de vientos, et)

4) ¿Cómo te definías artísticamente a vos mismo en ese momento?

Como un intérprete que busca en el estudio de la composición, herramientas que enriquezcan el lenguaje y los recursos interpretativos.

5) ¿Qué porcentaje de materias de la Licenciatura aprobadas tenías en ese momento?

(2007 o 2009)

80%

6) ¿Cuál era tu idea de la ópera antes de participar en Capuletos...?

EL de un género de difícil interpretación por los recursos técnicos y de estilo que este género requiere

7) ¿Cómo describirías tu *performance* en la ópera, es decir tus propias acciones artísticas (cantar, actuar, bailar) en relación a tus acciones artísticas en la MP?

Creo que mi *performance* tomó matices interesantes ya que como intérpretes quienes veníamos de la música popular tuvimos que echar mano a una serie de recursos

(actorales, teatrales, etc) que luego, en mi caso, me sirvieron como elementos para mis posteriores presentaciones escénicas

8) ¿Cuál fue tu idea de la ópera después de haber participado artísticamente en una? El de un género atrapante, integrador desde lo artístico y lo humano, y al que es posible acceder con una correcta guía, y respetando ciertos condicionamientos mínimos. Esto puede servir como integración y acercamiento también a gente ajena a este tipo de manifestaciones

9) Esta experiencia de *performance* artística, modificó de alguna manera tu forma de pensarte a vos mismo como artista? (Relacionar con pregunta 3)

Si, quizás en lo concerniente a lo expresivo y a la energía utilizada al momento de cantar por ejemplo.

#### Entrevista a Solana Cortés. Córdoba. 8 de octubre de 2011

1. ¿En qué año ingresaste a la Licenciatura de la UNVM?  
2003
2. ¿Participaste en la función de *Capuletos...* en 2007 o en 2009, o en ambas?  
En 2007
3. ¿Cuál era tu experiencia artística al momento de participar en *Capuletos...* por primera vez?  
Estudiaba música desde chica, había empezado a estudiar técnica vocal, y había cantado en diferentes grupos como voz principal abordando siempre repertorio de música popular: folcklore argentino, folcklore latinoamericano, bossa nova, un poco de jazz. También formaba parte del Coro Nonino de la UNVM y ese año además comencé a cantar Tango y música rioplatense.
4. ¿Cómo te definías artísticamente a vos mismo en ese momento?  
Como estudiante de composición y cantante de música popular.
5. ¿Qué porcentaje de materias de la Licenciatura aprobadas tenías en ese momento? (2007 o 2009)  
Un 70% de las materias aproximadamente
6. ¿Cuál era tu idea de la ópera antes de participar en *Capuletos...*?  
Me parecía un género muy difícil, que requería mucho virtuosismo, que había que estudiar mucho para llegar a cantar eso. Eso lo valoraba como parte importante de la formación de un cantante, pero no me sentía identificada con el género. Inclusive me parecía aburrido y un poco ridículo, como “fuera de época”. El sonido lírico no me gustaba.
7. ¿Cómo describirías tu *performance* en la ópera, es decir tus propias acciones artísticas (cantar, actuar, bailar) en relación a tus acciones artísticas en la MP?  
Mi participación fue pequeña en la ópera, estuve en el coro. En relación a mi acciones artísticas en la MP, cantar en esa ópera me pareció difícil y poco natural para mi, no me sentía muy cómoda actuando.
8. ¿Cuál fue tu idea de la ópera después de haber participado artísticamente en una?  
Cambió mi idea. Me pareció un género muy expresivo, profundo e interesante no solo por lo vocal si no por la actuación. Me llamó la atención como se modificaba la voz en relación a un personaje. Es decir, como se modificaba la voz a partir de ponerse en la piel de un personaje. Mas que vivir esa experiencia, la vi. Es decir, desde mi participación no experimenté mucho eso, pero sí me impresionó ver a los cantantes protagonistas en escena; me llamó la atención lo verosímil que resultaban tratándose de un género tan ajeno a mi. Es decir, me conmovió.

9. Esta experiencia de *performance* artística, modificó de alguna manera tu forma de pensarte a vos mismo como artista? (Relacionar con pregunta 3)
- Si, absolutamente. Primero y principal, nunca me hubiera imaginado que años después yo pudiera obtener las herramientas técnicas para abordar repertorio lírico. Tampoco me imaginaba que me iba a gustar. Y si bien nunca tuve muchos prejuicios sobre la música “académica” en relación a la popular, pensaba que estudiar eso era parte solo del crecimiento técnico, y que quizás como artista no me iba a modificar mucho desde lo expresivo. Hoy pienso que todo aporta, tanto técnica como expresivamente, y que es muy interesante –como dije antes- lo que sucede cuando uno aborda una obra –popular o clásica- desde un personaje, o desde contar una historia. Se pone en juego el cuerpo entero y aparece algo mas grande que integra todo: la energía de esa historia y /o personaje. La voz se pone en función de ése objetivo que es contar la historia, y aparecen recursos expresivos que uno no sabía que existían. Como docente de canto también comencé a aplicar estas cosas con mis alumnos y el crecimiento de las posibilidades interpretativas es notable. Sigo cantando tango y géneros rioplatenses y siento que he crecido mucho como intérprete abordando el repertorio desde ésta óptica, y ni hablar de las nuevas posibilidades vocales que me aporta seguir estudiando; siento mi voz mucho mas plástica y con un sonido mas homogéneo y lleno, y eso me permite jugar mucho más con lo expresivo.

Entrevista a Miriam Ferreyra.Villa María. 2 de diciembre de 2011

¿Participaste en la/s función/es de Capuleti en 2007 o en 2009, o en todas?

En ambas.

¿Cuál era tu experiencia artística al momento de participar en Capuleti por primera vez?

Docente de música en una institución musical y estudiante de composición musical en U.N.V.M.

¿Cómo te definías artísticamente a vos mismo en ese momento?

Al igual que ahora ávida de aprendizajes y experiencias que puedan enriquecerme, no solo en lo que respecta a lo musical sino también, lo que para mí es muy importante, la interrelación con los demás participantes de los proyectos, aportando todo lo que estaba a mi alcance y posibilidad.

¿Cuál era tu idea de la ópera antes de participar en Capuleti?

Mi formación musical hace que conozca el género, su historia, sus características y los compositores destacados pero carecía de la experiencia de la participación en una ópera; la idea que tenía era acertada, que es un género completísimo, complejo y difícil para hacerlo funcionar

¿Conocías *I Capuleti ed I Montecchi* antes de ser invitado a participar en la producción?

No, solo conocía la importancia del compositor y la historia que se desarrolla. El hecho de que Romeo fuera interpretado por una mujer mezzosoprano, te afectó de alguna manera? Qué opinás de esta característica de la obra?

No me afectó particularmente, solo en los momentos de más agudos me era difícil relacionarlo con un personaje masculino pero era allí donde el vestuario, la actuación y la impronta de la intérprete no dejaban lugar a dudas. En lo personal no me afecta, comprendo que es parte de la estética de la obra y la acepto como tal.

¿Cómo describirías tu *performance* en la ópera, es decir tus propias acciones artísticas (cantar, actuar, bailar) en relación a tus acciones artísticas conocidas hasta entonces?

Me entusiasmó mucho el hecho de interpretar un personaje, no ser yo.

¿Cuál fue tu idea de la ópera después de haber participado artísticamente en una?

Que es una obra de arte impresionante, que exige de un gran equipo de trabajo especializado, de una gran organización y logística, de un gran presupuesto y dedicación del grupo de trabajo.

Esta experiencia de *performance* artística, modificó de alguna manera tu forma de pensarte a vos mismo como artista? (Relacionar con pregunta 3)

Sumé una enorme experiencia artística estando dentro de la obra de arte y pienso a la obra de arte como una expresión que nos modifica, sí me modificó, estuve y estoy atravesada por esa experiencia que fue muy enriquecedora, la toma de conciencia de la importancia de todos y cada uno de los participantes en obras de esta envergadura fue importante para mí.

#### EL CANTO

a) Notaste alguna diferencia entre tu voz cantada habitual y tu voz cantada en la ópera?

Me encontraba muy concentrada en darle mayor volumen a mi voz.

b) Influyó en tu canto de alguna manera el canto de los solistas?

No lo sé, me produjeron una gran y profunda admiración y el hecho de compartir ensayos y actuaciones, escuchar sus voces en vivo y a su lado fue bellissimo. Reafirmó la idea que sostengo de capacitación, entrenamiento y aprendizaje continuo que debemos tener como artistas.

c) Cómo viviste la relación entre la música cantada y la historia que se estaba relatando?

Con la naturalidad propia de las cosas hermosamente creadas.

d) Qué escena te gustó más, o te resultó más emocionante?

- de las escenas en que vos cantabas: ahora recuerdo la escena del baile, la alegría previa a la tragedia.

- de las escenas que no cantabas: cuando al final se toma conciencia de las consecuencias del odio.

e) Volverías a participar en caso de reponerse la ópera, o en otra ópera?

Sí, por supuesto!!

#### COMENTARIOS

Me hubiera gustado hacer más funciones de la obra ya que fueron muchos meses de trabajo.

Recuerdo con mucha alegría el detrás de escena y las actuaciones en las localidades de Las Varillas y General Deheza.

Fue un honor formar parte de *I Capuleti ed I Montecchi*

#### Entrevista a Daniel Marengo. Las Varillas. 20 de marzo de 2012

- ¿Cuál era tu experiencia artística al momento de participar en *Capuletos y Montescos* por primera vez?

- Cantante en el coro (tenor)

- ¿Cómo te definías artísticamente a vos mismo en ese momento?

- Como integrante de un coro

- ¿Cuál era tu idea de la ópera antes de participar en *Capuletos y Montescos*?

- Algo interesante pero inalcanzable para mí.
- ¿Conocías *I Capuleti ed I Montecchi* antes de ser invitado a participar en la producción?
- No.
- ¿Cómo describirías tu performance en la ópera, es decir tus propias acciones artísticas (cantar, actuar, bailar) en relación a tus acciones artísticas conocidas hasta entonces?
- Me pareció algo diferente de lo que venía haciendo, pensé que era más sencillo cantar y hacer una actuación a la vez, pero me sorprendía al descubrir que no era tan fácil y que requiere tanta concentración como el canto. Me pareció una experiencia maravillosa y altamente positiva.
- ¿Cuál fue tu idea de la ópera después de haber participado artísticamente en una?
- Pienso que la experiencia me acercó más al mundo de la ópera. Me hizo descubrir que no es algo tan inalcanzable como pensaba antes de esta experiencia. También me hizo ver la importante cantidad de gente que se necesita para armar este tipo de obras, todos trabajando en conjunto para obtener el resultado final.
- Esta experiencia de performance artística, modificó de alguna manera tu forma de pensarte a vos mismo como artista?
- No modificó mi pensamiento de ser integrante de un coro, pero me hizo ver que potencialmente puedo participar dignamente de estos desafíos que son en verdad reconfortantes y hasta ese momento los veía inalcanzables.
- En relación al canto ¿Notaste alguna diferencia entre tu voz cantada habitual y tu voz cantada en la ópera?
- Tal vez un poco más cerca al canto lírico
- ¿Influyó en tu canto de alguna manera el canto de los solistas?
- Me acercó un poco más al canto lírico.
- ¿Cómo viviste la relación entre la música cantada y la historia que se estaba relatando?
- Me gustó mucho. Pude disfrutar de participar en contar una historia
- ¿Qué escena te gustó más, o te resultó más emocionante?
- De las escenas en que cantabas: fueron varias, pero sin dudas la escena de llevar a Julieta supuestamente muerta me emocionó hasta las lágrimas.
- De las escenas que no cantabas: la escena final entre Romeo y Julieta. También el diálogo entre Julieta y el padre en el segundo acto.
- ¿Volverías a participar en caso de reponerse la ópera, o en otra ópera?
- Si, volvería a participar en esta u otra ópera

Entrevista a Amor Picco. Las Varillas. 20 de marzo de 2012

- ¿Cuál era tu experiencia artística al momento de participar en Capuletos... por primera vez?
- Coreuta desde 1989 hasta la actualidad
- ¿Cómo te definías artísticamente a vos mismo en ese momento?
- En esta actividad musical me definiendo bien, no leo música a primera vista, luego de escuchar la obra sí me manejo con la partitura.

- ¿Cuál era tu idea de la ópera antes de participar en Capuletos...?
- Me dije muchas veces tengo que ir a Córdoba o Buenos Aires para ver una ópera en vivo, y gracias a esta invitación estuve antes en el escenario que en la butaca. Me encanta la ópera, al menos las clásicas.
- Esta experiencia de performance artística ¿Modificó de alguna manera tu forma de pensarte a vos mismo como artista?
- Por la edad que tengo no aspiro a una gran performance artística. Simplemente lo puedo hacer, puedo mejorar, puedo sentir satisfacción, disfrutar y aportar.
- ¿Volverías a participar en caso de reponerse la ópera, o en otra ópera?
- Me encantaría. *Capuletos*...con un repaso ya lo sabría. Y otra obra depende de cuánto tenga que estudiar, pero...Me encantaría

#### Entrevista a Marta Conti. Córdoba. 11 de mayo de 2012

- 1) Habías escuchado ópera en vivo antes de participar en I Capuleti...?  
Sí, había escuchado ópera en vivo algunas veces antes de I Capuleti..., en 2006.
- 2) Cuántas veces? Muy pocas...4 o 5 veces, no era una práctica habitual.
- 3) Y habías participado en alguna producción de ópera?  
No, nunca antes había participado en una producción de ópera hasta entonces.
- 4) Cuántas veces cantaste en I Capuleti...? (No recuerdo bien, creo que...) Como coreuta en Capuleti de 2006 (Cba.) dos veces y una vez en 2007 (Villa Maria). Como solista, tres veces en 2009 La Carlota, Gral. Deheza y Bs. As.
- 5) Y en Conciertos Didácticos? Fragmentos de Capuleti en Didácticos, canté muchísimas veces, no sé cuántas...en todos (o casi todos) los realizados entre 2009 y 2011 (¿?).
- 6) Qué fue lo que te resultó más interesante?  
Lo que me resultó atractivo...  
Como oyente: la intensidad de este tipo de expresión vocal (el canto lírico), la energía que transmiten estos cantantes y su evidente virtuosismo técnico; el desarrollo de un argumento teatral a través de la música y su puesta en escena, esa reunión de artes escénicas y plásticas en función de contar una historia, una expresión artística completa.  
Como cantante: el desafío que implica para el artista representar un papel en la ópera, como músico y actor, con un nivel de exigencia técnico y expresivo que otros géneros musicales no requieren necesariamente; En la relación texto-música me llaman la atención los recitativos, por esa particular forma de entonación del texto, (declamación?) que no se usa (o muy poco) en otros géneros musicales.
- 7) ¿tus partes favoritas cuáles fueron?  
Como oyente... difícil decirlo porque conocí esta obra recién cuando empecé a estudiarla (primero las partes corales y luego el rol de Giulietta)...estando “dentro” de la producción ya todo me parecía interesante:
  - a- Escena y cavatina del I Acto; la entrada de Romeo.
  - b- Coro, aria y duetto final
  - c- Las partes de coro masculino en general.  
Como solista:
  - d- Finale primo.  
e- Escena y aria de Giulietta de II Acto.  
Como coreuta:
  - f- Entre las dos partes para coro mixto que hay, mi preferida es el coro fúnebre.

a- Me gusta la presentación de Romeo, el efecto sonoro que produce la entrada de la voz de mezzo entre todas esas voces masculinas que se oyen en la introducción, el tono vivo y amoroso de su aparición contra tanto ritmo marcial que viene sonando. También el cambio dinámico (y emotivo) al recibir Romeo tan mala respuesta de Capelio y los suyos.

b- Me gusta el tono dulce y tristísimo de Romeo y los Montescos que lo acompañan, al llegar a la tumba de Giulietta; la melodía del aria que expresa su pena, la confusión (le cuesta creer lo que ve); el dramatismo general pero lleno de matices, de esa última escena (tragicómico, absurdo, desesperado). Las melodías del dúo final...

c- Las partes de coro masculino y cuando se suman a ellos Capelio, Tebaldo y Lorenzo, esa sonoridad compacta de todas las voces masculinas juntas, a veces vigorosa (Verona crolera...) y otras sosegada -me emociona ver a todos esos guerreros tristes- ("lassa d'affanno e piena, geme, si regge appena...").

d- Me resulto interesante (trabajoso pero divertido) ensamblar nuestras líneas melódicas, y ese conjunto a la orquesta; y la tensión dramática "in crescendo" de todas esas partes que se suceden hacia ese final primo, todos los personajes exaltados, nerviosos; todo revuelto...

e- Creo que en esta parte, ya en el nudo de la historia, Giulietta no es la misma "niña" del comienzo; los recientes acontecimientos la han cambiado, ahora muestra su coraje, su decisión, se dispone a actuar a pesar del miedo (al principio tiene un gran conflicto moral y ahora esta dispuesta a engañar a su padre para irse con Romeo!).

f- no se... en el coro fúnebre es como si todo se congelara...

10) Qué fue lo más atractivo/interesante de tu rol solista?

En principio "armar" un rol completo; entender y elaborar la representación de un personaje en toda su complejidad; y en ese proceso creativo ir sintiendo como el texto, la melodía, las texturas, lo armónico y lo rítmico, todo va cobrando sentido y profundidad; Deja de ser solo una melodía bonita o un "malabarismo" vocal que es desafío técnico, y se llena de significado. Me resulta interesante adentrarme en ese personaje solitario, única mujer entre tantos hombres rigurosos, y en su conflicto razón-pasión.

La historia me gusta, es representativa de la complejidad humana; los personajes (sobre todo ellos dos: Romeo y Giulietta) se muestran completamente, vemos al desnudo sus sentimientos, y nos aproximan a un modo de ser y pensar de otra época, pero aún vivo, como inherentes al hombre de todos los tiempos.

No tengo suficientes conocimientos para hacer un análisis de lo musical y/o compositivo; solo puedo decir que me parece bello, expresivo y creíble.

11) Y qué fue lo más difícil?

En lo vocal: en general la tesitura aguda, aunque este rol es bastante cómodo y tan bien escrito que ayuda a cantar; a mi en ese momento me costó mantener la línea melódica con un color parejo, colocar mi voz, buscar algo equilibrado, cuidado técnicamente pero expresivo. Y sobre todo desarrollar resistencia, para cantar el rol entero de una obra tan larga.

- El dúo con Romeo del I Acto me gusta mucho pero es larguísimo y con muchos cambios de carácter.

- La escena y aria del comienzo de II Acto, sobre todo "Deh padre mio..." es tan dramática que me costaba que lo expresivo no "cargara" mi sonido; la angustia, la tensión del personaje me hacían dificultoso un canto "liviano" y me cansaba mucho físicamente.

En lo teatral: la escena y aria del I Acto porque es la presentación del personaje, la primera salida a escena me ponía nerviosa porque además entraba sola, pero en general no me era difícil actuar. Quizá lo más complicado haya sido familiarizarme con cuestiones de marcación escénica, que era un lenguaje nuevo para mí.

En lo musical:

-Los recitativos, como una manera totalmente nueva y distinta de “hablar”, a veces me costaba entenderlos melódica y armónicamente.

En el texto italiano:

Tuve que estudiarlo, claro, pero no me pareció difícil en la comprensión y pronunciación; quizá lo más difícil en este aspecto haya sido memorizarlo todo!

12) Qué fue lo que más disfrutaste?

Lo intenso de la experiencia, el enorme aprendizaje que significó para mí como cantante, música y actriz.

El trabajo en grupo; la concentración y dedicación que un gran número de personas vuelcan en el proceso y realización de una obra como esta.

13) Qué pensás de la PVOsae? Creo que es bien diferente de cualquier otra experiencia de performance vocal; es totalmente enriquecedora en la formación de un músico, y para un cantante especialmente, en esa conjunción de música y teatro. La “vivencia” del sonido acústico en su máxima expresión no la había experimentado antes en otros estilos musicales. Esta experiencia me ha nutrido en muchos aspectos, profesionales y humanos. Ha ampliado mi horizonte musical, mis conocimientos sobre técnica vocal y trabajo corporal, mi percepción del tiempo y el espacio escénico. Esta experiencia me dio un gran impulso y fue un salto en mi formación y carrera musical.

#### Entrevista a Julián Zurbriggen. Córdoba. 12 de mayo de 2012

1) Alguna vez habías escuchado cantar ópera en vivo antes de *I Capuleti...* 2006?

Si

2) Cuántas veces aproximadamente? Si era una práctica habitual, con qué frecuencia?

Muy esporádicamente, cuatro veces nada más, con una frecuencia de una vez al año aproximadamente

3) Alguna vez habías participado en una ópera antes de *I Capuleti...* 2006? (Como cantante del coro, como solista, como figurante, en la producción)

No, nunca

4) Cuántas veces cantaste en esta producción de *I Capuleti...*? (especificar coro – solista)

Siete veces, como coro (Coro de montescos), coro de capuletos y haciendo el rol de Lorenzo

5) Cuántas veces cantaste fragmentos de *I Capuleti...* en Conciertos Didácticos?

No tengo el número preciso pero habrán sido cerca de 100

6) Qué aspectos de la Performance Vocal Operística (PVO) te resultaron más atractivos? (intensidad, dinámica, altura, dramaticidad, relación texto – música)

La dramaticidad y la relación texto-música. Creo que estos son los dos aspectos que definen el color de la ópera, en todo momento está la tragedia en la atmósfera del discurso musical y el compositor expone una gran cantidad de recursos, sobretodo melódicos, que son los que envuelven al oyente y lo hacen partícipe muy cercano de lo que está ocurriendo

Como cantante

Los recitativos Son muy difíciles pero melódicamente tienen una belleza incomparable.

Siempre que hay interacción de Lorenzo con Romeo y con Giulietta los recitativos adquieren una profundidad incomparable, en esos momentos creo que la relación texto- Música y la dramaticidad son los aspectos más importantes y que si no están bien resueltos se pierde mucho del contenido de la ópera.

Como oyente

En el recitativo y aria de Giulietta, los duettos del primer y segundo con Romeo, el aria de Romeo, la parte donde Giulietta está por fingir su muerte y pide perdón a su padre y el cortejo fúnebre es donde creo que los aspectos señalados son mas fuertes.

7) Cuál/es es/son tu/s parte/s favorita/s de *I Capuleti*...?

Como oyente

El aria de Giulietta, los duetos de Giulietta y Romeo y la parte de Giulietta y Capelio donde ella pide perdón

Como cantante del coro

El coro de montescos

Como solista

No tengo una parte favorita

8) Qué es lo que te gusta en particular de esa/s parte/s? (Línea melódica, relación texto-música, contrastes de dinámica, contrastes de timbre, dramaticidad)

9) Qué rol cantaste?

El Rol de Lorenzo

10) Como cantante, qué te resultó más atractivo/interesante del rol?

Los recitativos

11) Qué parte/s de tu rol te resultó/aron más dificultosas?

En lo vocal

El final de soccorso sostegno porque es muy grave

En lo musical

Los recitativos

En lo teatral

La relación con Giulietta

12) Como cantante, qué fue lo que más disfrutaste?

El finale primo

13) Como cantante, qué diferencias o similitudes encontraste entre esta experiencia con PVOsae y otras formas de canto que hubieras experimentado previamente?

Enormes diferencias porque al tener que cantar sin amplificación y en una tesitura central de mi registro tuve que trabajar mucho la técnica de canto para que el sonido corra y ser expresivo a la vez.

Similitudes no encontré

14) Como cantante, qué te aportó haber participado en *I Capuleti*...?

El trabajo escénico fue algo nuevo que por suerte contribuyó positivamente en la unión de la técnica de canto y la parte actoral, lo que luego me permitió trabajar de esa forma y complementar las propuestas musicales que luego emprendí, ya sea óperas o música popular.