

Georges Aperghis: la teatralidad del gesto musical y la musicalidad de la puesta en escena

Jeremías Iturra Astudillo

Université Clermont-Auvergne

jeremiasiturra@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-1495-1902>

Resumen

Este estudio tiene como objetivo analizar ciertos aspectos de la obra del compositor Georges Aperghis que permitan realizar una aproximación a su enfoque, su estética y su técnica compositiva. Se examina si la obra de Aperghis puede concebirse o definirse desde una perspectiva distinta a la de la relación indisoluble entre el intérprete y el compositor en el proceso de creación. Considerado de esta manera, se propone un análisis de los aspectos más relevantes de dos de sus obras: *Les Guetteurs de sons*, de 1980, y *Récitations*, de 1978. Si bien estas obras están lejos de ser las más representativas de su catálogo, su selección en el marco de este estudio responde precisamente a la idea de que el concepto de *teatralidad* está presente en el núcleo mismo de su enfoque artístico, y no únicamente en la parte más evidente de su obra, es decir, aquella explícitamente teatral.

Palabras clave: teatro musical, escena sonora, intermedialidad musical.

Georges Aperghis: The Theatricality of the Musical Gesture and the Musicality of Staging

This study aims to analyze certain aspects of Georges Aperghis' work to provide an insight into his approach, aesthetics, and compositional technique. Through this investigation, we explore whether Aperghis' music can be conceived or defined beyond the inseparable



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

relationship between the performer and the composer in the creative process. From this perspective, the article examines key aspects of two of his works: *Les Guetteurs de sons* (1980) and *Récitations* (1978). Although these pieces are not the most representative of his catalog, their selection in this study underscores the idea that theatricality lies at the very core of his artistic approach, not merely in the more overtly theatrical aspects of his work.

Keywords: musical theater, sonic staging, musical intermediality.

Introducción

En la escena de la creación contemporánea, la búsqueda de nuevas relaciones entre disciplinas artísticas es una constante. Estas conexiones trascienden los géneros tradicionales como la ópera o el *music-hall*, dando lugar a objetos intermediales cuya autonomía exige una redefinición conceptual.

En la música contemporánea vinculada a la escena, elementos teatrales como la actuación, la declamación, la iluminación o la escenografía se incorporan de manera sustancial a la obra, transformando la experiencia sonora en un fenómeno multisensorial. Figuras como Mauricio Kagel, John Cage, Henri Pousseur o Vinko Globokar han explorado esta complementariedad estética, siendo Georges Aperghis un referente singular en este ámbito.

En este contexto, las ideas *musicalidad de la puesta en escena* y de *teatralidad del gesto musical* ofrecen un enfoque pertinente para analizar el tránsito entre lo visual y lo sonoro en la obra de Georges Aperghis. Estudiar este *flujo disciplinario* permite superar la simple yuxtaposición de música y teatro y comprender sus interacciones en profundidad.

La elección de las dos obras analizadas, aunque no sean las más emblemáticas de su producción escénica —si se consideran piezas como *Luna Park* (2011) o *Avis de tempête* (2003)—, responde a la convicción de que la *teatralidad* no es un aspecto accesorio en su música, sino un principio estructural presente en el núcleo mismo de su lenguaje artístico.

Contextualización

En 1976, Georges Aperghis fundó el ATEM, espacio dedicado al Teatro Musical. Con sede en Bagnolet y luego en Nanterre (1992-1997), el taller exploró nuevas formas de colaboración entre músicos, cantantes, actores y artistas plásticos.

Durante este período de investigación, Aperghis experimentó diversas formas de interacción entre teatro y música, centrando principalmente su exploración en la

improvisación.¹ Sin embargo, de estas obras subsisten muy pocos testimonios escritos, dado que la idea principal era evitar seguir una línea preestablecida en términos formales. De hecho, una cierta libertad en el momento de la creación se presenta en él como un elemento esencial; su intención es permitir que los distintos componentes se definan dentro del marco de un acto creador compartido. Así, actores, músicos, directores, compositores, entre otros, se sitúan en la misma fase de una creación que, en gran medida, es colectiva.²

La ópera representa la tercera etapa en la creación artístico-musical de Aperghis (*Histoire de l'oups*, 1976; *L'Écharpe rouge*, 1984). Su interés por este género radica en que constituye una manifestación inesperada para un compositor centrado en el teatro, ya que la ópera es una de las expresiones culturales más significativas en Occidente, capaz de narrar y sintetizar un texto en un contexto concreto.

No espero ninguna gloria ni reconocimiento de la ópera; simplemente quiero dedicarme a este género porque representa algo inesperado para un compositor preocupado por el teatro: una posibilidad de síntesis donde todo es importante en igual medida Y me parece que solo la ópera puede ajustarse a esta elección, porque forma parte de nuestra cultura y, por lo tanto, puede acompañar los acontecimientos de la sociedad.³

Al rozar esta idea fundacional, podríamos plantearnos ahora la cuestión de cómo estos elementos se articulan en el tiempo y de la manera en que se vinculan entre sí.

1 "La improvisación era uno de los elementos motores de nuestro trabajo. De manera natural, me orienté hacia el teatro musical Era una alternativa a lo que siempre había sido posible para mí y que siempre me había importado: escribir música para el concierto o para la ópera."

L'improvisation était l'un des éléments moteurs de notre travail. Je me suis tout naturellement tourné vers le théâtre musical C'était une alternative à ce qui avait toujours été possible pour moi et m'avait toujours tenu à cœur: écrire de la musique pour le concert ou pour l'opéra. Georges Aperghis/Antoine Gindt, « Quand la musique s'empare de la scène », *Theaterschrift* 9. *Théâtre et musique*, (1995): 126.

2 "La misma idea de especialización nos estremece. Es eso lo que da a l'ATEM su especificidad extraña y lo que garantiza el bienestar de quienes forman parte de él." *L'idée même de spécialisation nous fait frémir. C'est cela qui fait la spécificité étrange de l'ATEM et le bien-être de ceux qui y sont.* "Georges Aperghis, 'Programme de Conversations', en Georges Aperghis. *Le corps musical*, ed. Antoine Gindt (Paris: Actes Sud, 1985): 65.

3 *De l'opéra je n'attends aucune gloire, ni aucune reconnaissance : je veux simplement m'attacher au genre parce qu'il représente une chose inespérée pour un compositeur préoccupé par le théâtre: une possibilité de synthèse où tout est important, à parts égales ... Et il me semble que seul l'opéra peut convenir à ce choix. Parce que l'opéra fait partie de notre culture et qu'il peut donc accompagner des faits de société.* Gindt, Georges Aperghis, 106.

Georges Aperghis conceptualiza su música como “una transformación progresiva entre dos estados, donde el segundo, en relación proporcional con el primero, se sumerge con mayor profundidad en los confines más remotos del alma”.¹² Por su parte, Jon Rothstein hace referencia a las “estructuras oulipianas o repetitivas Las piezas fragmentables se presentan como un *patchwork* deleuziano, que posibilita una variación casi obsesiva de un número muy limitado de elementos rítmicos, fonéticos y melódicos”.⁴

Esto nos lleva a considerar el concepto de *variación* en música —sin circunscribirse exclusivamente al marco del tema y variaciones en el clasicismo—⁵ y puede entenderse como la modificación, el cambio o la transformación de un evento sonoro a lo largo del tiempo. En este contexto, las nociones de *variación* y *repetición* están profundamente entrelazadas y, en efecto, son inseparables.

En lingüística, la variación es un rasgo inherente a las lenguas naturales, motivado por factores internos y externos a partir de su estructura.

La variación es una característica intrínseca del lenguaje, y no solo del lenguaje humano: el canto de algunos pájaros cambia cada estación (Marler y Tamura 1964) y las comunidades de chimpancés tienen variación local en la forma de sus gestos (McGrew 2004). La variación lingüística es una evidencia como la verdad matemática y, para mí, se conoce por los efectos que produce en cada lengua o dialecto en forma de variantes o alternancias...⁶

Al referirnos a la variación en la música de Aperghis, probablemente nos aproximamos más a una concepción “lingüística” de este concepto, en la que el texto, de manera potencial y esencial, se convierte en música.

El texto contiene, por lo tanto, música de manera intrínseca, con indicaciones sobre los fonemas como unidades sonoras constitutivas. Tal vocal implica necesariamente una lengua, otra, un temblor... Las indicaciones que normalmente se aplican a las notas se trasladan aquí al texto, que adquiere un color musical y un ritmo independiente de la interpretación.⁷

4 Gindt, *Georges Aperghis*, 13.

5 <https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/variation/170508?utm>

6 Esther Hernández, *Qué es la variación lingüística y por qué puede interesar su estudio desde distintas perspectivas* (El Colegio de México, 2012), 11.

7 *Le texte contient donc intrinsèquement de la musique, avec des indications sur les phonèmes en tant qu'unités sonores constitutives. Telle voyelles et forcément langue, telle autre tremblée... les indications ordinairement appliquées aux notes le sont ici au texte qui prend une couleur musicale et un rythme indépendant de l'interprétation*. Gindt, “Georges Aperghis, ‘Programme de Conversations’”, 88.

Para Aperghis, el texto no es en ningún caso un simple “pretexto”. Más bien, constituye una parte integral y fundamental de la estructura de la obra. Sin embargo, la idea inicial de la obra, su detonante creativo, y, en consecuencia, su dramaturgia, surgen primordialmente de una concepción musical.⁸ En este sentido, la notación musical, funciona como un sistema de signos que intenta dar forma al sonido, pero solo logra capturar fragmentos de su realidad. Como lo plantea Luis Menacho, la escritura musical no es un reflejo exacto del sonido, sino una representación parcial y selectiva que nos permite conceptualizar y transmitir ciertas dimensiones de la experiencia sonora, dejando inabarcable aquello que escapa a toda determinación “simbólica”.⁹

Para profundizar en la idea de variación, y considerando que este procedimiento es una fuente potencial de elaboración del material musical y de su proliferación a partir de una misma idea, podemos abordar otra idea importante presente en la técnica de las composiciones de Aperghis: la idea de las “matrices.”

Yo no improviso en lo absoluto antes de la escritura. Sin embargo, con los años, he acumulado un conjunto de matrices—podríamos llamarlas archivos—una especie de reservorios de técnicas de composición, matrices de permutación o estructuras polifónicas, por ejemplo. Son borradores que originalmente estaban destinados a una

8 “No, no, no es un pretexto. Si necesito un texto en la pieza, o bien lo creo yo mismo – y entonces es más bien un texto musical –, o bien lo construyo realmente para contar lo que quiero... Para mí, son como notas musicales. Así que, incluso si se trata de un texto de Baudelaire, por ejemplo, o de cualquier otro, si elijo esa línea en particular, es porque, a su manera, dice algo que reemplaza una frase musical, por ejemplo. Forma parte de la sintaxis del conjunto. Pero son cosas que encuentro a medida que voy componiendo la pieza, no algo preexistente. No me digo: ¡Ah! Voy a tomar tal texto para empezar a escribir música.” *Non, non, ce n'est pas un prétexte. Si j'ai besoin dans la pièce d'un texte, soit je le fais – et alors c'est plutôt un texte musical – soit je le construis pour raconter vraiment ce que je veux... pour moi, ce sont comme des notes de musique. Donc même si c'est un texte de Baudelaire, par exemple, ou de je ne sais pas qui, si je prends cette ligne-là, c'est parce qu'elle raconte à sa façon quelque chose qui remplace une phrase musicale, par exemple. Ça entre dans la syntaxe du tout. Mais ce sont des choses que je trouve en même temps que je fais la pièce, pas des choses préexistantes. Je ne me dis pas : « Ah! Je vais prendre tel texte pour commencer à écrire de la musique ».* Georges Aperghis, *Conversation avec Georges Aperghis*, entrevista realizada por Pablo Galaz. (CNSMD de París, 2012).

9 “Lo Real Simbólico en su intersección nos muestra el lugar de la escritura, la cual no debe confundirse con la notación ya que ésta pertenece al campo de lo simbólico. La notación se define por el conjunto de los significantes musicales en lo que de ordinario llamamos lenguaje musical, esto es: las convenciones y reglas que hacen de la música un lenguaje formalizado. Estos significantes musicales determinan un aspecto del Real del sonido, lo fijan, y así producen un saber. La notación agujerea el Real del sonido para cifrarlo, de aquí que la notación siempre será incompleta, inconclusa y parcial. La notación siempre es un decir a medias”. Luis Menacho, “A través del nudo. Material, sonido, gesto y notación en la creación musical”, *Revista Argentina de Musicología* 24 nro. 2 (2023): 160.

pieza, pero que, en última instancia, podían dar lugar a múltiples variantes y, por lo tanto, a músicas completamente diferentes.¹⁰

Este procedimiento resulta particularmente interesante, dado que recurrir a estos tipos de “reservorios” no conlleva necesariamente su utilización directa. La búsqueda de una respuesta en un material preexistente remite nuevamente a la noción de “reciclaje”; sin embargo, en este contexto, se conceptualiza más como un soporte que posibilita la resolución de un problema mediante diversas variantes, derivadas de sus matrices.

Es decir, cuando tengo una idea, recurro a distintos borradores antiguos —o archivos, o... no sé bien cómo llamarlos— para ver qué soluciones me pueden ofrecer. Al final, encuentro otra solución, que resulta ser una variante o una especie de anexo de diferentes cosas que he conservado.¹¹

La idea fundamental que, en gran medida, define el trabajo de Aperghis radica en la búsqueda de caminos que le permitan eludir los *clisés musicales*, o al menos lo que él percibe como tales. Para Aperghis, la continuidad en el discurso y los lugares comunes crean un estado psicológico que se instala de manera excesivamente mecánica. El objetivo es jugar con la percepción del oyente, sorprendiéndolo constantemente y alejándolo de un estado confortable plagado de referencias previsibles.

En relación con la noción de *continuidad*, Aperghis también estructura sus piezas de manera lineal, siguiendo un orden cronológico y narrativo regular. La forma de “romper” esta continuidad se define cuando una de las secuencias del desarrollo

10 “Yo no improviso en absoluto antes de la escritura. Sin embargo, con los años, he acumulado un fondo de matrices, que podríamos llamar archivos, una especie de reservorios de técnicas de composición, matrices de permutación o estructuras polifónicas, por ejemplo. Son borradores que en un principio estaban destinados a una pieza, pero que finalmente podían dar lugar a varias variantes y, por lo tanto, a músicas completamente diferentes.” *Moi, je n'improvise pas du tout en amont de l'écriture. Par contre, avec les années, j'ai accumulé un fond de matrices, on peut les appeler de fichiers, des sortes de réservoirs de techniques de composition, des matrices de permutation, ou des structures polyphoniques par exemple. Ce sont des brouillons qui étaient pour une pièce mais qui finalement pouvaient donner naissance à plusieurs variantes, et donc à des musiques complètement différentes.* Nicolas Donin, “Noyaux, matrices, oignons (...et corbeille)”, en *Genesis 31*, Composer, textes réunis et présentés par Nicolas Donin (2010): 66. DOI: <https://doi.org/10.4000/genesis.316>.

11 *C'est-à-dire que lorsque j'ai une idée, je passe par différents anciens brouillons – ou fichiers ou... je ne sais pas comment les appeler – pour voir ce qu'ils me proposent comme solution. Finalement, je trouve une autre solution qui est une variante ou une espèce d'annexe de différentes choses que j'ai gardées.* Nicolas Donin, “Composer”, 66.

adquiere repentinamente una importancia fundamental dentro de la pieza. En este momento, la trabaja de forma aislada y decide situarla en torno a un “centro”.

Cuando compongo algo que se desarrolla con cierta continuidad, antes de romperla, considero que estoy al comienzo y que avanzo hacia el final; hay, por lo tanto, una especie de progresión. Luego, me concentro, por ejemplo, en una única secuencia que, de repente, se convierte en el elemento fundacional de la pieza.¹²

La idea de comenzar la pieza desde “el centro” remite al concepto de *rizoma* propuesto en el texto *Rhizome* de Deleuze y Guattari. En biología, un rizoma es un tallo subterráneo, y en ocasiones subacuático, que acumula reservas alimenticias. Los rizomas crecen de manera indefinida; con el paso del tiempo, las partes más viejas mueren, pero cada año generan nuevos brotes. Este modelo de crecimiento no lineal y no jerárquico sirve como una metáfora para la estructura abierta y dinámica que propone Aperghis en sus obras: “Un rizoma no comienza ni termina, siempre está ... comenzando desde el medio, por el medio, entrando y saliendo, no empezando ni terminando”.¹³

Aperghis concibe estos rizomas como puntos de referencia, una suerte de pilares que le permiten estructurar el desarrollo de las trayectorias entre un material y otro, estableciendo conexiones entre ellos. Estos rizomas funcionan como raíces o brotes herbáceos que interrelacionan distintos puntos, creando una red flexible y en constante expansión, en la que cada elemento puede ramificarse y conectarse de manera imprevisible.

Finalmente, el objetivo es que esto se convierta en una suerte de “organismo sonoro”. Aunque la idea nace de la voluntad de dar independencia a cada sección y que las secciones existan por sí mismas, la morfología global de la obra debe convertirse en una “unidad viva”.

Mi intención al principio es que cada secuencia exista por sí misma y que no haya una transición de una secuencia a otra, sino todo lo contrario. Estoy a favor del mosaico, pero, al mismo tiempo, la paradoja es que este mosaico debe tener vida, lo que implica

12 *Quand je compose quelque chose qui se développe avec une certaine continuité, avant de la casser, je considère que je suis au début et que je vais vers la fin : il y a donc une espèce de déroulement. Ensuite, je m'attache par exemple à une seule séquence qui devient tout à coup fondatrice de la pièce.* Nicolas Donin, “Composer”, 68.

13 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas - Capitalismo y Esquizofrenia 2* (París: Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980), 36-37.

que, de algún modo, debe haber un flujo que conecte una secuencia con otra, ya que no se trata de una simple yuxtaposición.¹⁴

Intermedialidad y forma abierta

A lo largo del siglo XX, los directores de escena renovaron profundamente la concepción del teatro, influenciados por figuras como Bertolt Brecht, Peter Brook, Jacques Copeau y Antonin Artaud. Esta nueva aproximación tuvo un impacto considerable sobre numerosos compositores, entre los que se encuentra Georges Aperghis.

Por esta razón, definir y conceptualizar la obra de Aperghis constituye un desafío considerablemente complejo. No obstante, es posible aproximarse a este universo mediante la identificación de ciertas ideas que podrían servir como puntos de referencia para comprender su propuesta artística.

En primer lugar, nos gustaría proponer, a título personal, la idea de *polifonía intermedial* como un concepto que surge de la voluntad del compositor de disociar cada elemento, otorgándole una autonomía propia. Cada uno de estos elementos debería existir de manera independiente, en donde sería necesario aislarlos y diferenciarlos para que esta polifonía pueda ser verdaderamente reconocible.

Poco a poco, los componentes del espectáculo musical (pintura, luz, vestuario...) se han disociado y tienden a recuperar su autonomía dentro de un marco más amplio, estructurado de otra manera. Por otra parte, el cuerpo de los intérpretes (músicos, actores, cantantes, etc.) tiende a emanciparse, a significar, a contar algo, además de su práctica específica.¹⁵

Esta polifonía se estructura en función de la individualidad que deben poseer estos elementos, con sus naturalezas y comportamientos fenomenológicos propios,

¹⁴ *Ma volonté au début est que chaque séquence existe par elle-même, et qu'il n'y ait pas un passage d'une séquence à une autre, au contraire même. Je suis pour la mosaïque, mais en même temps, le paradoxe c'est qu'il faut que cette mosaïque vive, et cela sous-entend qu'il existe quand même une sorte de fluide qui passe d'une séquence à une autre, car il ne s'agit pas d'une simple juxtaposition. Deleuze y Guattari, Mil Mesetas, 69.*

¹⁵ *Peu à peu les composantes du spectacle musical (peinture, lumière, costumes...) se sont dissociées et tendent à retrouver leur autonomie dans le cadre d'un canevas plus vaste, autrement structuré. D'autre part le corps des interprètes (musiciens, acteurs, chanteurs, etc.) tend à s'émanciper, à signifier, à raconter, en plus de sa pratique spécifique. Georges Aperghis, programme de Conversations, en Antoine Gindt, Georges Aperghis, 62.*

como si fueran organismos vivos, los cuales pueden dar origen a otros elementos. Aunque estos elementos deben estar disociados y ser completamente autónomos entre sí, deben estar organizados dentro de un relato lineal; la partitura regula todos los eventos principales y secundarios de esta polifonía proteiforme, sin limitarse únicamente a los aspectos sonoros.

En segundo lugar, Aperghis a menudo compone obras en las que las secuencias escritas no siguen una organización temporal predeterminada. Las mismas se estructuran durante los ensayos, en colaboración con los actores y músicos. Una vez leídas las secuencias, se proponen diversas ideas de organización en función del texto y la puesta en escena. De este modo, la parte musical no está subordinada a una continuidad fija, sino que puede adaptarse en respuesta a los otros elementos.

Hemos hecho referencia previamente al concepto de *forma abierta*. En la obra de Aperghis, la apertura formal no constituye un fin en sí mismo, sino más bien un medio para la construcción de la obra. Se observa en el compositor una cierta reticencia ante la idea de situar al intérprete y al director en un mismo nivel de creación que el compositor, en su lugar, Aperghis concibe diferentes estadios creativos diferenciados pero complementarios. De esta manera, la forma final de la obra resultaría de varios procesos creativos simultáneos, que alcanzarían su culminación en el momento de la primera representación, del estreno, momento a partir del cual debería producirse un cierre formal. Para Aperghis, la apertura formal es una cuestión compleja que debe abordarse con prudencia, debido a que un proceso de ajuste se impone como un elemento esencial dentro de su concepción de la variante formal abierta.

En línea con lo expuesto, resulta particularmente interesante observar que el proceso de creación conserva, a pesar de las variantes y reajustes formales, un carácter colectivo. La obra, en efecto, alcanza su delimitación estructural en el escenario, como se evidencia en piezas como *Luna Park* y *Machinations*. Este enfoque confiere a los músicos y actores un papel que trasciende la mera interpretación, otorgándoles, en cierto sentido, el rol de “cocreadores” o, al menos, de colaboradores activos en la configuración formal de la obra. Se convierten, por tanto, en (re)creadores del objeto audiovisual. Esta concepción implica que el proceso creativo permanece como flujo de interacciones constantes, mientras que el resultado final varía en cada representación.

Por ejemplo, a menudo he escrito piezas sin principio ni fin, es decir, llegaba el día del ensayo con un centenar de pequeñas secuencias, pero sin saber cuál era la primera ni

cuál era la segunda. Junto con el cantante o los músicos en escena, probábamos distintos textos. Una vez que los habíamos leído todos, hacíamos propuestas con el texto y luego con la puesta en escena.¹⁶

Esta tensión entre la noción de forma definitiva y la apertura formal permite, por un lado, preservar el control sobre los elementos constitutivos de la obra y, por otro, mantener una dimensión creativa a nivel colectivo. Considerado de esta manera, para Umberto Eco toda obra de arte es, en cierta medida, “abierta”, en la medida en que admite una multiplicidad de interpretaciones sin que ello implique una alteración de su singularidad.

En este primer sentido, toda obra de arte, aunque sea una forma acabada y “cerrada” en su perfección de organismo meticulosamente calibrado, es “abierta” al menos en la medida en que puede ser interpretada de diferentes maneras sin que su irreductible singularidad se vea alterada. Disfrutar de una obra de arte equivale a darle una interpretación, una ejecución, a hacerla revivir desde una perspectiva original.¹⁷

Finalmente, haremos referencia a la idea de *historias múltiples*. Según la terminología de Evan Jon Rothstein, los espectáculos de Aperghis están poblados por una infinita cantidad de “pequeñas historias”;¹⁸ historias gestuales, sonoras, textuales, corporales, que pueden ser complementarias o contradictorias, y que a menudo se presentan de manera simultánea. Estas historias siguen también la idea de una “polifonía no lineal”, donde los personajes no deben estar claramente constituidos ni ser psicológicamente identificables. La idea consiste en que las historias deben estar articuladas dentro de un discurso incomprensible, incompleto, para que el espectador pueda completarlas e interpretarlas por sí mismo.

16 *Par exemple, j'ai souvent écrit des pièces sans début ni fin, c'est-à-dire que j'arrivais le jour de la répétition avec une centaine de petites séquences. Mais sans savoir laquelle était la première, laquelle était la seconde. Avec le chanteur ou les musiciens sur la scène, on essayait ensemble différents textes. Une fois qu'on avait tout lu, on faisait des propositions avec le texte, et puis avec la mise en scène.* Donin, “Composer”, 69.

17 *En ce premier sens, toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et “close” dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est “ouverte” au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale.* Umberto Eco, *La obra abierta* (París: Édition du Seuil, 1965), 17.

18 Evan Jon Rothstein, *Musique et Dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle* (París: Publications de la Sorbonne, 2003), 6.

Estas narrativas emergen a partir de improvisaciones, propuestas escénicas, piezas preexistentes o textos. Su organización y consolidación tienen lugar, en la mayoría de los casos, durante los ensayos. En este contexto, resulta pertinente remitirnos nuevamente al concepto de “rizoma”, considerando este tipo de construcción como un organismo central que integra diversas ramificaciones. Estas, si bien buscan emanciparse y adquirir una autonomía propia, mantienen un vínculo constante con dicho núcleo estructural.

La teatralidad del gesto musical

El concepto de teatralidad, aunque pueda parecer redundante, remite a una noción originalmente circunscrita al ámbito teatral y no al musical. En este sentido, antes de formular hipótesis sobre su aplicación en la música de Aperghis, resulta pertinente examinar la concepción que Antonin Artaud desarrolla en torno a la puesta en escena, ya que su visión creativa puede extrapolarse al trabajo del compositor. Según Artaud, “es la puesta en escena la que constituye el teatro, más que la obra escrita y hablada.”¹⁹

Para entender el postulado de Artaud habría que subrayar la idea de “crueldad” presente en su teatro, que busca separar “la vieja dualidad entre el autor y el director ...por una especie de Creador único, a quien le correspondería la doble responsabilidad del espectáculo y de la acción misma”.²⁰

Cuando Artaud dice “puesta en escena”, lo entiendo como el espectáculo. Eso significa que lo importante es el espectáculo en sí; no es el texto, no es la música, no es lo visual. Es este objeto que tiene la necesidad, como un ser vivo, de expresarse y de expresar cosas. Concibo la “mise en scène” en un sentido muy amplio: es la manera de construir un espectáculo No se trata de quedar prisionero ni de la música, ni del texto, ni de una imagen, sino de jugar con estos elementos para crear el objeto.²¹

19 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1938), 3.

20 Artaud, *Le théâtre et son double*, 144.

21 *Quand Artaud dit mise en scène, j'entends par ça, le spectacle. Cela veut dire que ce qui est important, c'est le spectacle; ce n'est pas le texte, ce n'est pas la musique, ce n'est pas le visuel. C'est cet objet qui a une nécessité, comme un être vivant, de s'exprimer et d'exprimer des choses. La "mise en scène" je la conçois dans un plan très large: c'est comment fabriquer un spectacle C'est de ne pas être prisonnier ni de la musique, ni du texte, ni d'une image, mais jouer avec ces éléments pour créer l'objet.* Georges Aperghis, entrevista con Jeremías Iturra, París, 31 noviembre del 2014.

La concepción del “espectáculo” en la obra de Aperghis resulta particularmente interesante si se considera que el acto teatral solo adquiere plena existencia en el momento de su materialización escénica. Por consiguiente, el intérprete se convierte en el agente que da vida a la escena, haciendo que manifieste su propio lenguaje concreto.²² El texto y el libreto constituyen solo una primera etapa que debe ser decodificada y reinterpretada para llegar a lo “puramente teatral”.

Para Roland Barthes, la teatralidad posee una dimensión intrínseca que debe distinguirse de los elementos dramáticos de la narración. En esta perspectiva, el texto no constituye el único eje del espectáculo, sino que se ve inmerso en una atmósfera compuesta por gestos, sonidos y luces, los cuales configuran la esencia misma de la teatralidad.

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es una densidad de signos y sensaciones que se construye en el escenario a partir del argumento escrito, es una forma de percepción global de los artificios sensoriales —gestos, tonos, distancias, materiales, luces— que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior.²³

La noción de “teatralidad preexistente” formulada por Barthes puede interpretarse en el contexto de Aperghis como una delimitación intencional de un “esquema definitivo” previamente establecido, en el cual se emplean elementos restringidos que, no obstante, son suficientes para la construcción integral de la obra, permitiéndole expresar “todo” sin la necesidad de añadir elementos adicionales.

Juan Villegas sostiene que la teatralidad no debe entenderse como un enfoque rígido; por el contrario, cualquier mirada puede adquirir una dimensión teatral cuando es interpretado por los otros como tal.²⁴ En este sentido preciso, lo teatral es un estado particular que se define por la conciencia que un espectador tiene al darse cuenta de su “realidad de espectador”.

Proponemos que, en el caso de Georges Aperghis, este estado de conciencia se encuentra presente en casi, si no en todas, las obras escénicas del compositor. Esta conciencia no solo se relaciona con el espectador, sino también con los intérpretes

22 Georges Aperghis, entrevista con Jeremías Iturra, 3.

23 *Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception ocuménie des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieure.* Roland Barthes, “Le théâtre de Baudelaire”, en *Essais critiques* (Paris, Eds. Du Seuil, 1964), 41-42.

24 Juan Villegas, “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria”, revista *Gestos* 21 (1996), 11.

(músicos y actores). Sin embargo, cabe preguntarnos: ¿cómo logra Aperghis generar este estado de conciencia en el espectador?

Hay varias maneras de hacerlo, pero digamos que hay dos que son completamente contradictorias, aunque a mi parecer llevan al mismo resultado. La primera consiste en quitar el sentido: eliminando fragmentos de palabras o evitando colocar las palabras en los lugares donde normalmente generarían significado, y en su lugar, ubicándolas de manera que produzcan música. A partir de ese momento, cuando no se comprende, se escucha, porque se intenta comprender, y eso es lo que hace que este fenómeno sea profundamente musical. El público se pregunta: ¿qué es esto? ¿Es un idioma? ¿Es otra cosa? Y lo mismo ocurre con el teatro musical. Para mí, si se entiende algo con demasiada claridad, si la situación responde a tipologías teatrales demasiado definidas – con personajes como el esposo, la esposa, etc. –, entonces se deja de escuchar, porque ya se reconoce la situación y se sabe lo que está ocurriendo. En cambio, si no se sabe, si la obra está escrita como una partitura musical, en ese momento la gente escucha mucho más atentamente. Así que esta es la primera manera: eliminando el sentido.²⁵

Jugar con la “expectativa del espectador” provoca que la atención de quien ve y escucha se mantenga en alerta. Este estado de espera activa no solo genera una atención particular en el espectador, sino que también repercute en la interacción con los intérpretes, creando una especie de flujo dinámico en la dramaturgia del espectáculo.

Según Aperghis, la segunda forma de crear este estado –totalmente contradictoria con la primera, pero que conduce al mismo resultado– consiste en “agregar enormemente de sentido, como en un lenguaje sobre-determinado”,²⁶ y, de esta manera, sumergir al público en una especie de “torbellino” donde la cantidad de significado es tan grande que ya no sabe dónde se está, de qué se trata, de qué se habla.

25 *Il y a plusieurs façons de faire, mais disons qu'il y en a deux qui sont complètement contradictoires mais qui arrivent au même résultat à mon avis. La première c'est d'enlever du sens, en enlevant des bouts de mots, ou en ne mettant pas les mots où ils doivent être pour donner sens mais au contraire, de les placer pour faire de la musique. À partir de là, à partir du moment où on ne comprend pas, on écoute, parce qu'on essaye de comprendre, et c'est ça qui rend ce phénomène très musical. Le public s'interroge : c'est quoi ? C'est une langue ? C'est autre chose ? Et d'ailleurs c'est pareil pour le théâtre musical. Pour moi, si on comprend quelque chose, si on se dit que la situation comprend des typologies théâtrales très déterminées – avec des personnages comme le mari, la femme, etc. – eh bien on n'écoute plus, parce qu'on reconnaît la situation, qu'on sait ce qu'il se passe. Si on ne sait pas, si c'est écrit comme dans une partition musicale, à ce moment-là les gens écoutent beaucoup. Donc c'est la première manière, en enlevant du sens.* Donin, “Composer”, 70.

26 Donin, “Composer”, 70.

Considerándolo así, se podría trazar una analogía con la pintura de Jheronimus Bosch, cuyas obras se caracterizan por una multitud de escenas minuciosamente detalladas, perceptibles únicamente cuando se observan de cerca. A una distancia mayor, la obra parece disolverse en una amalgama de texturas, colores y formas dispersas, perdiendo la claridad de los detalles y ofreciendo una visión más abstracta de la composición.

En la obra de Aperghis, esta idea implica no solo una visión estética del espectáculo, sino también cuestionamientos filosóficos profundos en relación con el espacio, el concepto de “representación”, el papel del público, la concepción del escenario, la percepción del espectador y la funcionalidad de la palabra significativa.

Les guetteurs de sons o el ojo en busca del sonido perdido

Esta pieza recorre los caminos de la vida: desde el nacimiento hasta la edad adulta, de la vejez hasta la muerte. También podría concebirse como una sucesión de interrogaciones, preguntas y respuestas. Al inicio, hay que imaginar a los tres intérpretes como “recién nacidos”, bebés que descubren sus manos. Luego aparece la energía desbordante de la adolescencia, seguida por la fuerza y la seguridad de la edad adulta, antes de deslizarse progresivamente hacia la decrepitud y, finalmente, la muerte.²⁷

Estas son las palabras de uno de los intérpretes en el estreno de la obra *Les guetteurs de sons* en junio de 1981, en Francia, en el marco del festival de Saint-Denis, en el Teatro Gérard Philippe. En el prólogo de la partitura, Gaston Sylvestre habla de un nacimiento y una muerte llenos de interrogantes y respuestas, de un viaje a través de toda una vida.

En el prefacio de la partitura, Gaston Sylvestre señala asimismo que el “camino” de la pieza no ha sido completamente revelado por el compositor, y que sus reflexiones sobre la obra—previamente citadas—son de carácter personal, derivadas de su propia experiencia durante los ensayos.

Georges Aperghis ofrece algunas referencias en sus notas del programa: menciona el silencio, los “sonidos en la cabeza”, los instrumentos que en ocasiones

27 Cette pièce couvre les chemins de la vie : de la naissance, à l'âge adulte, à la vieillesse jusqu'à la mort. On pourrait dire aussi: interrogations / questions / réponses. Au départ il faut imaginer les trois interprètes comme des “nouveaux nés” comme des bébés qui découvrent leurs mains, puis, viennent l'énergie de l'adolescence, la force de l'âge adulte, et enfin la décrépitude et la mort. Gaston Sylvestre. En el prefacio de la partitura *Le guetteur de sons*, consultable bajo solicitud en el sitio web del compositor: <https://www.aperghis.com/scores.html>, p. 2 (último acceso: 17/11/2025).

parecen sonar por sí solos, y la independencia de las manos respecto al cuerpo. Estas referencias proporcionan ciertos indicios sobre la concepción o la razón de ser de la pieza, pero, al mismo tiempo, nos sumergen en una suerte de “misterio visible”, ya que dichos indicios pueden también funcionar como trampas, o más precisamente, como sorpresas.

Los dos aspectos que más destacan en esta pieza son la instrumentación y la disposición de los músicos en el escenario, quienes se encuentran ubicados uno al lado del otro, frente al público (Imagen 1):



Imagen n°1: *Les guetteurs de sons*28

Los tres percusionistas tocan el mismo set de instrumentos: un tom de piso y un bombo con pedal para cada uno. Aperghis solicita expresamente que los toms y los bombos estén afinados con un tono de diferencia: I (la bemol); II (si bemol); III (do).

Aunque se plantee una voluntaria diferencia frecuencial entre los instrumentos, el aspecto más relevante radica en el timbre. Cada intérprete

28 @ Ian Douglas para *The New York Times*

ejecuta dos membranófonos que, lejos de ser elegidos arbitrariamente, presentan una estrecha similitud, al punto de que uno podría considerarse la prolongación del otro: el tom de piso puede percibirse como una extensión más aguda del bombo y viceversa. En consecuencia, un mismo gesto instrumental—por ejemplo, golpear el tom con la mano—generará un sonido idéntico o muy similar al producido por el bombo, lo que equivale a la puesta en escena de un mismo “objeto sonoro”. Este objeto puede ser emitido indistintamente desde cualquiera de los tres conjuntos de percusión, permitiendo así su aparición simultánea en distintos puntos del espacio escénico.

Este fenómeno podría definirse como un trabajo de *micro-espacialización*. En lugar de explotar el espacio de la sala de conciertos de una manera “clásica”—ya sea distribuyendo a los intérpretes en distintos puntos de la sala o recurriendo a un dispositivo electroacústico con altavoces—, Aperghis limita su exploración espacial al escenario, y en una relación frontal a la acción: con los músicos ubicados frente al público. Entendido así, la percepción y localización del sonido no depende exclusivamente del oído, sino también de la vista. Gracias a la visión binocular, el espectador es capaz de identificar el gesto corporal que origina el sonido y, en consecuencia, establecer una correlación entre la acción físico-instrumental y su fuente sonora. Aperghis explora ampliamente esta idea de repercusión o “reflejo” del gesto, tanto en su dimensión sonora como en su manifestación corporal dentro del espacio.

Para entender esto de manera palpable, analicemos el inicio de la pieza:

En el compás 3, el primer percusionista comienza la obra con un gesto que podríamos tildar de “gesto mudo”, es decir, un movimiento del brazo que no logra tener contacto con el instrumento. En este caso, la mano derecha se levanta abruptamente antes de comenzar un descenso lento en el compás siguiente, para luego tocar el tom en el primer tiempo del compás 6. Simultáneamente, el segundo percusionista ejecuta un gesto mudo análogo, con un movimiento ascendente seguido de un descenso.

Inmediatamente después, el tercer percusionista reitera el mismo gesto mudo ascendente antes de descender abruptamente en el compás 8, como si estuviera a punto de golpear el tom, para luego ejecutar otro gesto mudo descendente. Este movimiento, inicialmente simulado por el segundo percusionista, se refleja posteriormente en el tercero. Seguidamente, una especie de “rebote” aparece en el primer percusionista en el compás 8, y se reitera en el segundo en el compás 11 (Ejemplo n° 1).

Les guetteurs de sons

Georges Aperghis
1981

NOIR *) LUMIÈRE **) SEQUENCE I

Voix

Percussion 1

sur tom-tom
basse detendu

Main droite
Main gauche

Grosse Caisse

Gr. caisse
à pédale (sourde)

Voix

Percussion 2

sur tom-tom
basse detendu

Main droite
Main gauche

Grosse Caisse

Gr. caisse
à pédale (sourde)

Voix

Percussion 3

sur tom-tom
basse detendu

Main droite
Main gauche

Grosse Caisse

Gr. caisse
à pédale (sourde)

*) Entrée des musiciens dans le noir.
Du noir en plein feu en 20 sec.

**) Quand le plein feu est atteint, attendre 10 sec. supplémentaire.

avec le quatre doigts repliés.

avec le plat de la main
avec le bout des quatre doigts rassemblés

avec le majeur
avec le dos de la main

Voix

1

M.D.
M.G.

G.C.

Voix

2

M.D.
M.G.

G.C.

Voix

3

M.D.
M.G.

G.C.

avec le plat de la main
avec le bout des quatre doigts rassemblés

avec le majeur
avec le dos de la main

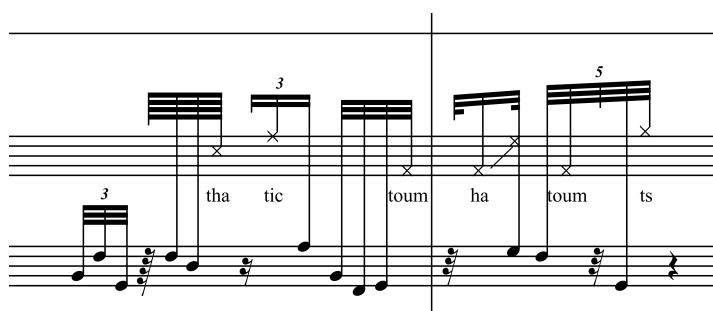
Ejemplo nro. 1: Les guetteurs de sons, p. 1

El objeto sonoro que percibimos parece provenir de un lugar específico, aunque su origen exacto nos resulta indeterminado, dado que el gesto instrumental no tiene correlación directamente con el resultado sonoro que escuchamos. Es importante señalar, además, que el sonido producido por el bombo, accionado mediante un pedal en una dinámica *pianissimo*, es generado por el pie, un gesto corporal cuya ejecución permanece invisible para el espectador.

En este contexto, se produce una disociación entre la percepción visual y auditiva de fenómeno escénico, dando lugar a lo que podríamos denominar una “trampa sensorial”: el evento sonoro es claramente perceptible, pero su causa, la fuente emisora, permanece oculta. Aunque la idea de espacialización o *micro-espacialización* planteada aquí, no constituye un aspecto fundamental en la concepción de esta obra por parte de Aperghis, consideramos que este fenómeno surge como resultado de un interés profundo en explorar la realidad perceptiva del espectador, tanto desde el punto de vista auditivo como visual.

Para mí, es muy importante que el público sea un “vigilante”. Cuando escribo, no pienso en un público pasivo. Me dirijo a personas que considero “inteligentes” y, por lo tanto, las hago trabajar. Me gusta hacerlas trabajar con la memoria, con elementos que reaparecen transformados; me gusta que el público se pierda y luego se reencontre. No quiero un público que se enfrente a una música que busca ser conquistada, ni deseo conquistar al público; quiero dialogar con él.²⁹

Otro ejemplo de lo que podría conceptualizarse como un “rebote de un objeto en el espacio” se evidencia en el tratamiento de la voz. Aperghis recurre extensivamente al uso de onomatopeyas, no solo para conferirle un carácter estrictamente instrumental, sino también para producir un efecto de mimesis con el instrumento ejecutado (Ejemplo nro. 2).



Ejemplo nro. 2: *Les guetteurs de sons*, p. 26

29 Pour moi il est très important que le public soit le “guetteur”. Quand j’écris, je ne pense pas à un public passif. Je m’adresse à des gens que je considère “intelligents” et donc je les fais travailler. J’aime bien les faire travailler avec la mémoire, avec des choses qui reviennent transformées, j’aime bien que le public se perde et qu’il se retrouve. Je ne veux pas un public qui soit face à une musique qui désire être conquise et je n’ai pas envie de conquérir le public, j’ai envie de parler avec lui. Georges Aperghis, entrevista con Jeremías Iturra, París, el 31 noviembre del 2014.

Estas onomatopeyas se estructuran de dos formas distintas. En primer lugar, se presentan cuando la fuente sonora es claramente identificable, particularmente en pasajes solísticos (Ejemplo nro. 3).

Example 3 is a musical score for a solo voice part. It features a series of onomatopoeic syllables: 'tha', 'fischap', and 'nan'. The syllables are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The rhythm is indicated by a 3/4 time signature. The syllables are grouped into measures, with 'tha' appearing in the first four measures, 'fischap' in the fifth and sixth, and 'nan' in the seventh. The syllables are written in a stylized, handwritten font.

Ejemplo nro. 3: *Les guetteurs de sons*, p. 5

La segunda forma consiste en la incorporación de las onomatopeyas dentro de una polifonía de gran complejidad, una suerte de “hipo vocal”, cuyo objetivo es modificar la percepción del oyente y del espectador (Ejemplo nro. 4).

Example 4 is a musical score for a complex polyphonic texture. It features three vocal parts, labeled 1, 2, and 3, each with its own staff. The syllables 'ho', 'ha', and 'ha' are used throughout the score. The syllables are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The rhythm is indicated by a 3/4 time signature. The syllables are grouped into measures, with 'ho' appearing in the first measure of each part, 'ha' in the second, and 'ha' in the third. The syllables are written in a stylized, handwritten font.

Ejemplo nro. 4: *Les guetteurs de sons*, p. 10

Esta estrategia, que consiste en ofrecer solo fragmentos de información sobre la inteligibilidad del texto antes de su completa revelación, se plantea como una estrategia particularmente eficaz. En efecto, la memoria reconfigura los acontecimientos pasados, permitiendo su organización coherente en el presente.

Si retomamos la idea expuesta al inicio, según la cual, para Aperghis, la puesta en escena constituye el “objeto terminado”, el “espectáculo”, es decir, el resultado final,

entonces el tratamiento del texto debe situarse en una dimensión más compleja. En este sentido, el texto no se limitaría a ser un mero pretexto, pero tampoco operaría como un elemento plenamente signifiicante. Si solo fuera una suerte de “excusa”, su valor intrínseco en la construcción del objeto artístico sería secundario. Por el contrario, si desplegara toda su carga semántica, asumiría una función dramática y narrativa que conduciría a un discurso lineal.

Récitations

Les Récitations, un ciclo de catorce piezas para voz compuesto en 1978, representa sin duda una de las obras más emblemáticas del compositor. Estrenada en 1983 por Martine Viard, esta creación se presta a diversas lecturas e interpretaciones. A lo largo de estas catorce piezas, Aperghis construye un universo singular en el que voz y texto convergen para configurar diferentes situaciones, relatos fragmentarios y múltiples estados de una misma manifestación sonora y visual.

La idea central de las 14 *Récitations* es trabajar con sílabas y fonemas como si fueran notas o alturas. En lugar de utilizar únicamente alturas para crear melodías, trabajo con pequeños fragmentos de nuestro idioma. Este principio es comparable a la *Klangfarbenmelodie* en Anton Webern: una melodía construida a partir de colores, valores sonoros y toda su riqueza.

Aunque el material silábico proviene principalmente del francés, creo que las historias que pueden contarse en *Récitations* también son accesibles para quienes no hablan este idioma.³⁰

Cuando Aperghis afirma en esta citación que “las historias que pueden contarse” en la obra pueden ser comprensibles incluso para quienes no hablan francés, podemos interpretar en ello su voluntad de interrogar la funcionalidad del texto como medio de comunicación y, más aún, de cuestionar la naturaleza misma del lenguaje en su dimensión semántica y expresiva.

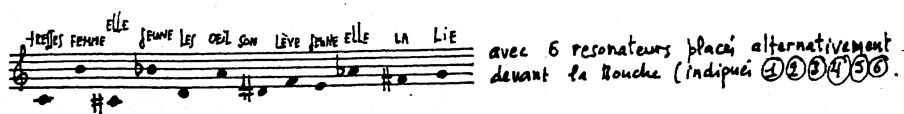
30 *L'idée de base pour les 14 Récitations est de travailler avec des syllabes et des phonèmes comme s'ils étaient des notes ou des hauteurs. Au lieu d'utiliser uniquement des hauteurs pour créer des mélodies, je travaille avec de simples fragments de notre langue. Ce principe est comparable à la Klangfarbenmelodie chez Anton Webern : une mélodie faite de couleurs, de valeurs des sons, avec toutes leurs richesses. Bien que le matériau syllabique dérive principalement du français, je crois que les histoires que l'on peut se raconter dans Récitations restent accessibles aux personnes qui ne parlent pas cette langue. Georges Aperghis, 14 Récitations, [en línea]: https://col-legno.com/pics_db/20270_aperghis_14recitations_booklet.pdf*

Relacionado con esto, ¿podríamos considerar que existe una intención de conferir al sonido en sí mismo una dimensión semántica concreta, transformándolo en un lenguaje capaz de expresar algo “objetivo”?

Aperghis sostiene que la música posee una suerte de detonante discursivo, una naturaleza intrínseca que define tanto la forma como la evolución del discurso, independientemente de otros elementos. Esta perspectiva contrasta, por ejemplo, con la tradición operística de los siglos XVII al XIX, donde la dimensión narrativa de la música estaba, en gran medida, subordinada al texto. Dentro de este marco, la organización del discurso musical—estructurada en recitativos o arias—se articula en función de la arquitectura del libreto.

Creo que todo dice algo, ya sea la pintura o la música. Pienso que la construcción musical es fundamental, es decir, cómo la música, de pronto, necesita o brinda la oportunidad de buscar cierto gesto o cierto texto para que se comprenda. Pero todo esto surge de la música. Es lo contrario de la ópera, si se quiere, donde necesariamente hay personajes y un texto que debe ser cantado.³¹

Si observamos la primera página de la *Récitation 1*, podemos constatar que Aperghis asigna una palabra a cada nota de la serie, lo que permite que las diferentes combinaciones de notas generen frases de mayor o menor complejidad, evocando así una cierta directividad semántica (Ejemplo nro. 5). Aunque podemos identificar algunas palabras con claridad como mujer, ella, joven, sus funciones dentro de la sintaxis global de la estructura permanecen indefinidas o ambiguas.

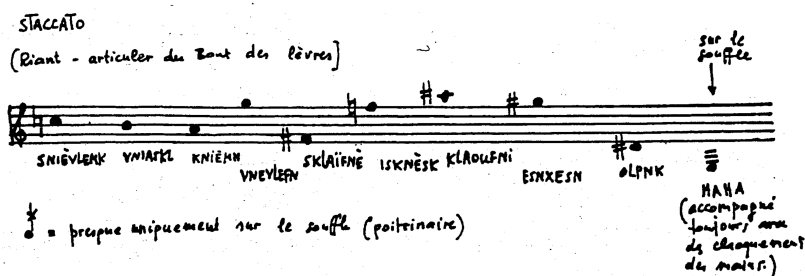


Ejemplo nro. 5: *Récitations* n°1

Encontramos la misma idea en la *Récitation* 7, a diferencia de las *Récitations* 1 y 5, cada sonido se asocia a un lenguaje ficticio, conformando un conjunto de palabras

31 *Je crois que tout dit des choses, que ce soit la peinture, que ce soit la musique. Je crois que la construction musicale est très importante. C'est-à-dire comment la musique, tout d'un coup, a besoin de, ou donne l'occasion de chercher tel geste ou de chercher tel texte que l'on comprenne. Mais tout cela vient de la musique. C'est le contraire de l'opéra [, si tu veux,] où il y a forcément des personnages et un texte à faire chanter. Georges Aperghis, Conversation avec Georges Aperghis, interviews de Pablo Galaz. (CNSMD de Paris, 2012).*

pertenecientes a una suerte de lengua desconocida. Esta voluntad de “decir” sin desvelar plenamente el significado de lo expresado busca captar la atención, estimular la curiosidad y, al mismo tiempo, desorientar o guiar la percepción del oyente/espectador. Esta estrategia se encuentra profundamente arraigada en las piezas vocales de Aperghis y, más ampliamente, en sus obras más escénicas, siendo las *Récitations* un ejemplo paradigmático de dicha exploración (Ejemplos nros. 6 y 7).

Ejemplo nro. 6: *Récitation 1*Ejemplo nro. 7: *Récitation 7*

Hemos analizado previamente el concepto de “polifonía de varios elementos” en relación con la independencia e identidad individual de cada componente dentro de la obra. Al reconsiderar esta noción de polifonía, observamos que la disociación y diferenciación de los elementos se manifiestan a nivel estructural en varias piezas de esta obra, en particular en las *Récitations* 4, 5, 6 y 7.

En la *Récitation 4*, el material sonoro fundamental se estructura en torno a dos gestos: por un lado, una especie de nota pedal, interrumpida por un segundo gesto que se compone de diversos ruidos vocales, tales como respiraciones, gritos, onomatopeyas, entre otros. Según Aperghis, el propósito de esta construcción es enriquecer la nota escrita en el pentagrama mediante las indicaciones situadas debajo de él, lo que permite ampliar considerablemente el espectro sonoro de la pieza (Ejemplo nro. 8).

REQUIEM EN COULEURS (dans l'intimité)

Proche
Actif
(lancement
du foret) Iach
↓
N
passif - froid - éloigné -
cloigné
passif
(la flèche
sur le axe)
hâmm
N L
passif - chaud - éloigné -

éloigné
passif
(dérivé
de l'émouch
↓
N
passif - froid - proche -
proche
actif (pompe
hydraulique)
bach bach bach bach bach
N
passif - éloigné -
chaud -

éloigné
actif
(subir
rong) ach
↓
RN
actif - chaud - éloigné -
actif
proche (eau en
ébullition)
achachachachachachach
LR
Actif - éloigné -
chaud -

RN
passif
froid
éloigné → proche

Ejemplo nro. 8: *Récitation* 4, p. 1

Estas indicaciones, lejos de ser meramente anecdóticas, suscitan una reflexión profunda sobre la *puesta en escena del sonido*. Cuando Aperghis solicita al intérprete que ejecute la nota con la consonante de manera “alejada”, transitando de lo “pasivo” a lo “activo”, se plantea, en nuestra opinión, una intención interpretativa semi-objetiva. La ausencia de dinámicas, ritmos y frecuencias definidas —considerando estos elementos como códigos musicales objetivos para un músico habituado a leer partituras— genera una suerte de drama entre lo que podríamos denominar una *dimensión metafórica* y una *dimensión concreta* de los códigos escritos en la interpretación. Este conflicto se articula, en esta obra en particular, a través de la representación de lo que podría denominarse *personajes sonoros*: la intención de caracterizar uno o varios sonidos mediante códigos lingüísticos que, inicialmente, no pertenecen al repertorio musical, pero que, no obstante, siguen indicando una voluntad musical.

Analizado desde esta perspectiva, nos encontramos ante la presencia de dos personajes: el primero, la nota —el pedal— que asume el papel de una entidad “pasiva”, constante y presente a lo largo de toda la pieza como un fondo sonoro; y el segundo, los ruidos vocales y las onomatopeyas, que desempeñan una función contrastante, con breves pero significativas apariciones y una gran carga expresiva.

En el presente escrito, hemos esbozado con anterioridad la noción de la *obra abierta* y la perspectiva de Aperghis al respecto. La apertura formal —entendida como la libertad en la dinámica, la duración, la articulación y la altura de la nota, dejada a la elección del intérprete— no se presenta aquí como un fin en sí mismo, sino como el resultado de un proceso de “puesta en escena del sonido”. Encontramos la misma idea en la *Récitation 3* (Ejemplo nro. 9):

1	ton de commandement	se moquer	très élégant - mandarin	c l o w n	amoureux - sensuel	clame - expressivité	en cachette	hydrérique
2	se moquer	très élégant - mandarin	c l o w n	amoureux - sensuel	clame - expressivité	en cachette	hydrérique	ton de commandement
3	très élégant - mandarin	c l o w n	amoureux - sensuel	clame - expressivité	en cachette	hydrérique	ton de commandement	se moquer
4	c l o w n	amoureux - sensuel	clame - expressivité	en cachette	hydrérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mandarin
5	amoureux - sensuel	clame - expressivité	en cachette	hydrérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mandarin	c l o w n
6	clame - expressivité	en cachette	hydrérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mandarin	c l o w n	amoureux - sensuel
7	en cachette	hydrérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mandarin	c l o w n	amoureux - sensuel	clame - expressivité
8	hydrérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mandarin	c l o w n	amoureux - sensuel	clame - expressivité	en cachette

(du)

The handwritten musical score is for a song titled "(du)". It features ten staves of music. Each staff has a melody line with notes and rests, and lyrics written underneath. The lyrics are in French and seem to be a humorous or satirical piece. The notation includes various musical symbols like eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with bar lines. Some words are repeated across multiple staves, suggesting a chorus or a recurring theme.

Ejemplo nro. 9: *Récitation 3*

A diferencia de *Récitation 4*, en *Récitation 3* el ritmo y el tempo están claramente indicados. Aperghis especifica en las indicaciones de la partitura que el texto puede ser dicho de manera neutral (sin añadir las indicaciones incluidas en las 8 combinaciones). De esta manera, Aperghis otorga nuevamente al intérprete la libertad de seguir o no dichas indicaciones, colocando una vez más la cuestión de la apertura formal en el centro de la obra. En este contexto, podríamos hablar de una verdadera “didascalia sonora”, cuya función es la creación de una puesta en escena del gesto sonoro.

A nivel de la escritura, y más específicamente en la disposición gráfica de la partitura, encontramos en las *Récitations* 8, 9, 10, 11 y 12 una concepción singular de la notación, un gesto gráfico completamente original que plantea una cuestión interesante: la idea de indicaciones implícitas de interpretación.

En *Récitation 8*, Aperghis propone dos lecturas posibles de la partitura: la primera, de manera vertical, interpretando cada uno de los tres ejemplos de forma secuencial; y la segunda, de manera horizontal, siguiendo la convención de una partitura clásica, de izquierda a derecha, línea por línea (Ejemplo nº10).

Deux possibilités de lecture de cette sequence.
 1) Verticalement (lire chaque des trois ensembles) (c'est après l'écoute)
 2) Horizontalement (lire chaque des trois ensembles) (c'est après l'écoute)
 en commençant par le haut vers le Bas, P.E.K.

RECITATION 8

La deuxième lecture de l'œuvre est horizontale.

39/4

Ejemplo nº 10: *Récitation 8*

Cuando Aperghis opta por una escritura “no tradicional”, con la idea de acumulación del material (de arriba hacia abajo), emerge claramente como una intención de concebir de manera contrastante, en términos temporales, el inicio y el final de la pieza. Podríamos hablar de un efecto “avalancha” generado por la acumulación y repetición del mismo material, produciendo una trayectoria de tensión –tanto en el intérprete como en la propia pieza– que culmina en una dinámica implícita.

En lo que respecta a la concepción gráfica de la pieza, el compositor explica que la verticalidad surgió de manera completamente natural, ya que percibía la obra de esta forma más que horizontal, y que le resultaría sumamente difícil imaginarla de otro modo.

No puedo imaginar estas piezas [*Récitations 8, 9, 10, 11 y 12*] de manera horizontal. Fue algo completamente espontáneo, no calculado. Siempre las veía en términos verticales. Pero también para la escucha, porque la progresión se percibe con mayor

claridad y, para escribir, me resultaba mucho más sencillo. Es una pieza en la que busqué la simplicidad; traté de eliminar todo lo que pudiera ser “bonito” o “interesante” [...] Inevitablemente, en el gráfico se ve claramente cómo se distribuye la energía. Si hubiera estado escrito en un pentagrama normal, no lo habríamos percibido.³²

Conclusión

A lo largo de este trabajo se ha destacado la problemática del papel del ejecutante en la obra de Aperghis y la posible dualidad de dicha función, que lleva al intérprete a asumir simultáneamente los papeles de “compositor” y/o (re)creador del objeto artístico. Esta reflexión ha permitido identificar algunos conceptos clave, como el de apertura formal en la música de Aperghis, y el de “conciencia del cuerpo” como medio expresivo, a través del cual el compositor busca multiplicar y aumentar la tensión para favorecer la expresividad de su música. En este sentido, estas dos ideas (la noción de apertura formal y la idea de una “conciencia del cuerpo”) se presentan como absolutamente complementarias.

Aperghis viaja musicalmente a lo largo de un camino ambiguo, situado caprichosamente en algún punto intermedio, en el umbral que separa lo evidente de lo oculto, lo claro de lo oscuro, la tormenta de la calma. Este umbral, sin embargo, es también una construcción, realizada con materiales precisos, pensados para que la forma permanezca inclasificable, misteriosa y cargada de eventos sorprendidos.

El compositor aquí estudiado es plenamente consciente del poder y las posibilidades de su escritura, de la importancia de la puesta en escena y de la expresividad del cuerpo. Cuando compone una obra sin definirla explícitamente, es porque, a través de la escritura misma y del gesto que esta implica, instauro una dinámica mucho más expresiva e imprevisible: una dinámica del cuerpo. En cambio, cuando proporciona indicaciones precisas de interpretación (como aquellas relativas a las respiraciones rítmicas, por ejemplo), es porque comprende plenamente las implicaciones fisiológicas de estas instrucciones para el intérprete.

32 *Je ne peux pas imaginer ces pièces [Récitations 8, 9, 10, 11 et 12] horizontalement. Cela a été quelque chose de très spontané, ça n'a pas été calculé. Je voyais ça toujours vertical. Mais aussi pour l'entendre, parce que la progression est beaucoup plus visible et, pour écrire, cela était beaucoup plus simple pour moi. C'est une pièce dans laquelle j'ai cherché la simplicité; j'ai essayé d'enlever tout ce qui pourrait être "joli" ou "intéressant" Forcément, on voit bien dans le graphique comme l'énergie est distribuée. Si cela avait été écrit dans une portée normale, nous ne l'aurions pas vu.* Georges Aperghis, entrevista con Jeremías Iturra, París, 31 noviembre del 2014.

Así, cuando afirma que “la música que intento inventar no viene de lo alto...”,³³ o cuando dice que “eso significa que la música no viene del cielo, sino de quien la toca...”,³⁴ ese “cielo” al que hace referencia Aperghis no es más que una metáfora de la razón. Este “alto del cuerpo”, la parte más cercana al cielo, contrasta con el otro cuerpo: aquel que surge desde abajo, del aliento inherente e irracional, que proviene de las vísceras. O cuando afirma que “eso significa que la música no viene del cielo, viene de quien la toca...”³⁵

Es a este cuerpo al que Aperghis dirige su atención. A través de la escritura y del gesto musical, el compositor orienta al intérprete hacia un estado de catarsis. Sin embargo, esta catarsis no podría alcanzar la intensidad de una tormenta sin tener en cuenta la dimensión teatral tanto de la escritura como del gesto. Es mediante esta convergencia que Aperghis puede tomar plena conciencia de las capacidades expresivas del cuerpo, las cuales permiten la realización plena de la pieza en sí misma.

La convergencia entre música y teatro en la obra de Aperghis constituye un enfoque personal, alejado de las escuelas o corrientes estéticas rígidas. Este enfoque es original en la medida en que gran parte de su trabajo se fundamenta en la idea de deestructurar el relato, con el fin de evitar cualquier dimensión lineal que permita una comprensión excesivamente fácil de la forma y la estructura de la obra. Se trata de otro tipo de “conciencia” que Aperghis aplica respecto a la percepción del discurso de la pieza desde la perspectiva de quien escucha y observa.

Otra originalidad de su obra está relacionada con el material. Aperghis adopta una actitud particularmente activa frente al material, lo que le permite trabajar casi como un artista plástico. Todo puede convertirse en una parte fundamental de la obra. El material no tiene un valor intrínseco; lo que realmente importa para Aperghis es la relación con el material en el momento de decidir su uso. Esto nos remite a la idea de “reservorio” que él emplea para construir un nuevo objeto o para encontrar la solución a posibles enigmas dentro de una pieza. Cuando Aperghis afirma que el texto contiene intrínsecamente la música, demuestra un estado de conciencia de las posibilidades expresivas de este material como un elemento fundamental del objeto artístico. Este estado de conciencia constituye una relectura de la naturaleza y las posibilidades del material, lo que da lugar a una utilización completamente original del mismo.

33 Philippe Albèra, “Entretien avec Georges Aperghis”, *Musique en Création* (Ginebra: ediciones Contrechamps, 1989), 97.

34 Albèra, *Entretien avec Georges Aperghis*, 97.

35 Georges Aperghis, entrevista con Jeremías Iturra, París, el 31 noviembre del 2014.

La obra de Aperghis es, ante todo, un modelo artístico profundamente personal. Lo que el compositor denomina “la ópera de hoy” se fundamenta en la interacción de los nuevos materiales que ha ido incorporando progresivamente a su trabajo, tales como la electrónica y la imagen en video. Esta integración de nuevos materiales no es un elemento ajeno o periférico, sino que es absolutamente complementaria y necesaria para la propia obra, ya que emana directamente del cuerpo humano. Aperghis limita de manera radical los recursos técnicos y humanos; como hemos observado, su concepto de “teatralidad” se traduce en un “dispositivo que se pone en marcha y que debe contar toda la historia”. Esta ópera de hoy se caracteriza por contar con un número reducido de músicos en el escenario, y no en la fosa; además, implica una revisión de la funcionalidad del decorado, del texto (considerado como un elemento no narrativo), del espacio, y de todos los elementos sonoro-visuales (electrónicos y acústicos) que conforman la obra. En este sentido, esta “ópera de hoy” constituye un nuevo cuerpo, con una morfología completamente inédita: un cuerpo que nace de sí mismo, que no posee principio ni fin; es un “cuerpo sin órganos”.

Cuando le hayan hecho un cuerpo sin órganos, lo habrán liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadera libertad. Entonces le volverán a enseñar a bailar al revés, como en el delirio de los bailes *musette*, y ese revés será su verdadero lugar.³⁶

Bibliografía

- Albèra, Philippe. “Entretien avec Georges Aperghis”. En *Musique en Création*, 97. Ginebra: Contrechamps, 1989.
- Aperghis, Georges et Antoine Gindt, “Quand la musique s’empare de la scène”, in *Theaterschrift 9. Théâtre et musique* (1995): 120-141.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, coll. “Folio Essais”, 1938.
- . *Œuvres complètes XIII*. Paris: Gallimard, 1946.
- . *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.
- Barthes, Roland. “Le théâtre de Baudelaire”, in *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

³⁶ Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes alors vous l’aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l’envers comme dans le délire des bals *musette* et cet envers sera son véritable endroit. Antonin Artaud, *Œuvres complètes XIII*, Ed. (Paris: Gallimard, 1946), 104.

- Contri, Fabrice. "Le jeu des mots : ubiquité de la parole dans la tradition carnatique (Inde du Sud)", in *Dire/Chanter: passages*. Saint-Étienne: PSE, 2014.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, coll. "Critique", 1980.
- Donin, Nicolas y Jean-François Trubert. "Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (...et corbeille)". *Genesis* 31 (2010): 665-76. DOI: <https://doi.org/10.4000/genesis.363>.
- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- Gindt, Antonine. *Georges Aperghis, le corps musical*. Paris: Actes Sud, 1985.
- Hahn, Patrick. "Etoffe - reste - étoffe. De l'utilisation artistique de restes dans un spectacle musical de Georges Aperghis". Tesis de maestría, Universität zu Köln, 2008. (Traducción del alemán por Aurélie Ducol). <https://www.aperghis.com/text--studies.html>.
- Hernández, Esther. *Qué es la variación lingüística y por qué puede interesar su estudio desde distintas perspectivas*. México: El Colegio de México, 2012.
- Jeudi, Henri-Pierre. *Le corps comme objet d'art*. Paris: Masson & Armand Colin Éditeurs, 1998.
- Menacho, Luis. "A través del nudo. Material, sonido, gestos y notación en la creación musical", en *Revista Argentina de Musicología* 24 nro. 2 (2023): 148-182.
- Rothstein, Evan Jon. "Le théâtre musical d'Aperghis: un sommaire provisoire". En *Musique et dramaturgie: esthétique de la représentation au XXe siècle*, dirigido por Laurent Feneyrou, 465-486. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003.
- Villegas, Juan. "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria". *Gestos* 21 (Abril 1996): 7-15.

Entrevistas

- <http://brahms.ircam.fr/georges-aperghis> (último acceso: 29/03/2025).
- http://www.musiqueaction.com/Musique_Action_2010/George_Aperghis_2.html (último acceso: 29/03/2025).
- http://musicologica.fial.ucl.ac.be/Anal_mus/class_2_variations/variation.htm (último acceso: 29/03/2025).
- <http://www.aperghis.com/notices/guetteurs.html> (último acceso: 29/03/2025).
- <http://www.aperghis.com/selfservice.html> (último acceso: 29/03/2025).
- <http://www.nytimes.com/2012/05/28/arts/music/georges-aperghis-compositions-at-miller-theater.html> (último acceso: 29/03/2025).

<http://carnets2psycho.net/theorie/histoire15.html> (último acceso: 29/03/2025).
http://www.col-legno.com/pics_db/20270_aperghis_14recitations_booklet.pdf
(último acceso: 29/03/2025).