Pontificia Universidad Católica Argentina
Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina

Torres Cardona, Héctor Fabio

Más allá de la ópera

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXVII, Nº 27, 2013

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.
La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Torres Cardona, Héctor F. "Más allá de la ópera" [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega",* 27.27 (2013). Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/mas-alla-opera-torres-cardona.pdf [Fecha de consulta:.....]

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXVII, Nº 27, Buenos Aires, 2013, pág. 215

MÁS ALLÁ DE LA ÓPERA

HÉCTOR FABIO TORRES CARDONA

Resumen
Este artículo pretende sintetizar el cruce de dos investigaciones: *Semiótica y Semántica de la Notación Musical. Nuevas Fronteras*; y, *Ópera Expandida en Colombia, de la Narrativa Sonora a la Exploración Postmedial*. Investigaciones realizadas entre los años 2008 y 2011 en la Universidad de Caldas de Colombia, sobre la premisa de la búsqueda de propuestas musicales que trasciendan sus fronteras para mezclarse con otros entornos; dando como resultado el estreno de tres obras originales consecutivamente estrenadas, en tres festivales internacionales de la imagen de la ciudad de Manizales.
Palabras Clave: Semiótica- Ópera – *Gesamtkuntswerk* - Expansión – Postmedia

Abstract
This article attempts to synthesize the intersection of two researches: *Semiotic and semantic of Music Notations. New borders; and Expanded Opera in Colombia; from Sound Narrative to Postmedial Exploration*; performed between 2009 and 2012 at the University of Caldas in Colombia; on the premise of finding musical ideas that transcend borders to mix with other environments; resulting in the release of three original works sequentially premiered, in three International Image´s festivals of Manizales city.
Key words: Semiotic, Opera – *Gesamtkuntswerk* – Expansion – Post media

*** * ***

1. Introducción

Dos exploraciones hechas a la par, la primera como producto de la investigación en el Departamento de Música de la Universidad de Caldas, respecto a la notación musical, pero en búsqueda de posibilidades semánticas que trasciendan la escritura; y la segunda en el campo de la ópera y en la pregunta constante acerca del estado actual de la misma. Los

productos (como se verá adelante), sintetizan puntos de convergencia que apuntan al estudio y al planteamiento de una propuesta estética acorde con los resultados investigativos.

Contextos

1.1. Panorama semiótico.

Los procesos semióticos musicales son de doble vía: construcción categorizada y percepción analítica de códigos sonoros. La construcción depende de un proceso de creación sonora que involucra un enfrentamiento con la altura, el timbre, el espacio y el tiempo en un marco de percepción expandida, pues según Carlson la percepción sonora funciona de manera diferente a la visual, dado que el ojo es un órgano sintetizador, pues "*cuando se mezclan dos haces luminosos de distintas longitudes de onda percibimos una luz de un único color*",[1] por el contrario, el oído es un órgano analítico. "*cuando se mezclan dos ondas sonoras de frecuencia diferente no percibimos un nuevo tono intermedio, en lugar de eso, oímos los tonos originales*".[2]

La anterior afirmación cuestiona el asunto de la segmentación de códigos sonoros - porque el oído humano puede deconstruir el discurso más allá de su construcción-, o sea que los cambios mínimos en los dispositivos, el tiempo y el espacio afectan profundamente la base sonora. Así, la capacidad analítica muta de acuerdo a la complejidad del sonido y la multiplicidad de contextos. Sin embargo, el asunto predominante en la ambigüedad del sentido es el *background* del interpretante, porque precisamente afirma o deconstruye el mensaje sonoro. Chion, por ejemplo afirma que: "*el sonido desborda la ventana auditiva y se convierte en una metáfora de percepción continua*",[3] razón por la cual López Cano considera la música como asemántica:

> "la música es asemántica en el sentido que sus procesos de significación no se pueden comprender según los modelos semánticos, pero es semiótica en el sentido que nos permite desplegar semiosis a partir de ella: de hecho no podríamos decir si un sonido o situación es música si no construimos redes

[1]CARLSON, N. R., 2006*:* 225
[2]*Ibid*.
[3]CHION, M.,1999: 88

> sígnicas de algún tipo en torno a ella […]El significado no lo portan las estructuras musicales ni la materia acústica: emerge de la interacción entre competencias y circunstancias y lo que un oyente es capaz de hacer física y cognitivamente con determinada música en determinada situación."[4]

Una cosa es la construcción del discurso sonoro y otra su identificación auditiva, la primera es cognitiva en tanto elabora los códigos formales de creación e interpretación mediante la notación y la segunda es perceptiva en tanto codifica el mensaje (generalmente de forma metafórica)[5]; no obstante, percepción y cognición constituyen un mismo sujeto semiótico. El primero apunta al segundo, el cual está definido por el enfoque interdisciplinario de la física, la psicofísica y la neuropsicología, que pertenecen según Roederer[6] al campo de la acústica y psicoacústica de la música, que también estudia las vibraciones sonoras, los tonos puros y la percepción de altura, las ondas sonoras, la energía acústica y la percepción de sonoridad, la generación de tonos compuestos, su superposición y percepción; y las sensaciones y procedimientos dirigidos a encontrar respuestas cerebrales.

Aunque la notación musical hace parte del contexto interior de la música, los procedimientos pre y post semióticos generan un discurso sonoro de niveles desiguales, y de múltiples interpretaciones, razón por la cual Jacobson considera que "*la diversidad de los mensajes no está en el monopolio de una función, sino en las diferencias jerárquicas entre ellas*".[7] En síntesis, se genera un análisis semiótico intrínseco y extrínseco para la música, el cual habría sido sintetizado por Agawu,[8] pero en realidad

[4]LOPEZ CANO, R., 2007: 5

[5] Si bien es cierto, la figura de la metáfora proviene del pensamiento aristotélico, ésta ha ganado especial interés en los últimos años, tanto por su utilización en los paradigmas de interfaces en sistemas computacionales, como por la demostración de su uso en el mapeo de los procesos cognitivos en neurociencia. Figura que convierte al proceso de semiosis en una paradoja, porque los procesos compositivos pierden control, pero el signo gana, en cuanto es impredecible. El escrito que revive la importancia de la metáfora es: LAKOFF, G., & JOHNSON, M. (1996). *Metaphors we live by.* Chicago, Illinois, United Satates of America: University Of Chicago Press.

[6]ROEDERER, J. G., 2008, pp vii-viii

[7]JACOBSON, R., 1984: 353

[8] Para Agawu, lo extrínseco se refiere a lo estético, la hermeneútica, la filosofía y lo extra musical en términos generales; y lo intrínseco a los componentes internos de los códigos musicales; sin embargo hace referencia a que lo intrínseco no se

expresado y reafirmado por Schenker, Schoenberg, Tovey, Ruwet y Adorno, entre otros.

1.2. Panorama operístico.

Aquello considerado por Pedrell [9] "*Obra artística por excelencia en la cual se asocian la poesía y la música, la danza, la pintura y la mímica"* y que ha tenido un origen y desarrollo, tiene un presente aparentemente intacto. ¿Cómo se manifiesta?, ¿Cuáles son sus transformaciones?, ¿Cuáles sus componentes?, ¿Cuál su aura?

Cuestionamientos cercanos al pensamiento de Benjamin [10]quien insiste en la posibilidad de hacer una interpretación del arte como una mezcla de positivismo y magia (tema que incomoda a Adorno) y considera que en el pasado, el arte se sujeta al ritual. Por lo tanto, el aura del aquellas óperas es «*aquello en la lejanía*», aura, definida como una forma de experiencia estética que se da en el contacto o en la visión de la obra original y que él mismo califica como la aparición irrepetible de una distancia, lo cual le confiere un carácter inaccesible. Concepto alejado de Brea, quien reconfigura la idea de aura en su libro "Las Auras Frías"[11,] pretendiendo la eliminación del mito, del ritual de la experiencia artística actual. Premoniciones del aura que reflejan las preocupaciones por el arte y la tecnología, y que afectan esa narrativa melodiosa del escenario para convertirse en otra cosa, ¿En qué? Tal vez se diluye en una hiperrealidad donde las reglas de juego de las narrativas oscilan entre lo real, lo verdadero, lo posible y lo improbable, y se convierte quizás en una inmersión o un metaverso, y tal vez no haya espacio para contar historias,

puede divorciar de lo extrínseco, en: AGAWU, K. (2008). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music.* Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, pp: 275-277

[9] En esta definición de ópera de Pedrel, la palabra mímica, puede ser interpretada desde la perspectiva del drama griego, la ópera China o las danzas Árabes. PEDREL. ,1897:326

[10] El título original del ensayo publicado por Suhrkamp Verlag en Frankfurt am Main, 1972, pero en realidad escrito por Benjamin en 1935 (la versión oficial de1936), es: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.*

[11] Para José Luis Brea la experiencia aurática de la obra de arte contemporánea se verifica como un «rito sin mito», como una ceremonia sin fe. BREA., 1991.

pues las huellas de los pasos sin pisar se manifiestan, a lo mejor en una simulación, como una premonición de la ruptura de lo mágico en múltiples marcos universales, que reconfiguran la noción de aura y distancia del universo de representaciones donde aún tenían sentido; como dice Baudrillard:

> "Toda dramaturgia e incluso toda escritura real de la crueldad ha desaparecido […] La simulación es quien manda y nosotros no tenemos derecho más que a lo «retro», a la rehabilitación espectral, paródica, de todos los referentes perdidos, que todavía se despliegan en torno nuestro, bajo la luz fría de la disuasión".[12]

Lo "retro" planteado por Baudillard, no es otra cosa que un metarrelato sometido a la incredulidad de Lyotard [13,] situación que replantea la idea inicial de ópera para llevarla a otros terrenos a los que ha desembocado el arte; es decir, a la expansión, la condición postmedia [14,] el diseño y otras emergencias de la era digital.

* * *

2. Métodos

2.1. Observación histórica

Se acude a la observación histórica con el fin de visualizar el origen de los argumentos operísticos; a ese vínculo encontrado por Villarubia,[15]entre la tragedia griega y el drama satírico, para desde los principios de la inmersión,[16] encontrar en el Ditirambo los orígenes del teatro griego, revelado por Aristóteles, con sus personajes y espacios físicos, que a su vez participan de los orígenes de la inmersión y la interactividad, como plantea Ryan:

[12]BAUDRILLARD, J.,2005: 77
[13L]YOTARD, J-F., 1984: 4
[14] Término utilizado por Rosalind Krauss en: KRAUSS, R. E. (2000). *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of Post- Medium Condition*. New York, United States of America: Thames & Hudson.
[15]VILLARUBIA, A.,2005: 11-96
[16] Referencia a los estados inmersivos de las ceremonias y del arte. Citado por LÓPEZ., 1998.

> "El diseño del teatro griego, con sus asientos semicirculares, ofrece un compromiso entre inmersión e interactividad, aunque no una fusión […] también mantiene una separación estricta entre escenario y asientos, lo que favorece la simulación". [17]

Aproximadamente seis siglos después del asentamiento de la cultura occidental, se encuentra en las referencias a Hildegard von Bingen, una articulación entre poesía y narrativa, característica que Hoogen [18] señala como operística. De allí en adelante continúan las manifestaciones de una narrativa como la pre-ópera de *Li jus de Robin et de Marion* (El juego de Robin y de Marion en 1285), que responde a ese juego de palabras referido por Wittgenstein, y que consiste en "*inventar una historia y leerla; hacer teatro; cantar canciones y adivinar enigmas.*"[19]

Dichas representaciones escénicas siguen hasta el siglo XV basándose en la lúdica, como en la Fiesta del Faisán, dándole un toque de personalización a montajes, para López "*Al liberar al hombre y elevarlo a nivel creador, el juego se convierte en un factor primordial de personalización*", *op.cit*.[20] . De allí en adelante, entre *Dafne* de Jacopo Peri (1597) y Monteverdi se procesa la forma que terminará dando como estructura una obra teatral musicalizada, dividida en actos y escenas, con oberturas, coros, recitativos, arias y todas esas estrategias formales encaminadas a narrar una historia con elementos de la música.

2.2. Aproximación deductiva a la idea de *Gesamtkunstwerk* y obra postmedia

La idea de la obra de arte total *Gesamtkunstwerk*, *Richard Wagner,*[21] quien publica en Zúrich una serie de ensayos en: *Das Kunstwerk der Zukunft* [22], (La obra de arte del futuro, 1850) donde describe su visión *Gesamtkunstwerk*, puntualizando el ideal de obra conforme a sus ideales estéticos, concepto llevado al cine por Riciotto Canudo, quien adapta este idea al cine en su *Manifiesto de las siete artes*, presentado en la *École des Haute Études* de París el 11 de marzo de 1911: *"Necesitamos al Cine para*

[17]RYAN, M-L., 2001: 357.
[18]HOOGEN, E., 2003.
[19] CIA, D., 2008: 8
[20]LÓPEZ, A., 1998: 107
[21]GREY, T. 2009.
[22]WAGNER, R., 1850

crear la obra de arte total a la que, desde siempre, han tendido todas las artes".[23] Desde la misma perspectiva de obra de arte total, Cage [24] compone sus "Európeras", solo que los elementos cambian: la intrusión de una breve cinta compuesta de más de un centenar de óperas superpuestas (truckera), el juego de registros, la iluminación, el canto, seis cantantes cantando seis arias de su elección propia, el piano, destellos de la luz en el espacio escénico, el movimiento de los cantantes de un lugar a otro en el espacio de la realización o de las sillas en la parte posterior de la etapa, 75 luces de 3.256 señales. Extractos de las óperas, dos pianistas; 12 victrolas, el desempeño de truckera, el rendimiento de la iluminación y una duración de 70 minutos. Camino que conduce a la obra postmedia y Greenaway [25], quien destruye la frontera de los medios y se preocupa, más por la semántica del conjunto que por la utilización de los mismos, razón por la cual, su obra responde a una condición post-medial, lo cual significa que la ópera como medio, se equipara al cine, la pintura, etc., para ser vertida como material diluido en el enunciado filosófico del artista, cumpliendo así su misión funcional, en medio de una articulación fractal de mecanismos expresivos.

2.3. Análisis y síntesis de la ópera

El análisis busca la deconstrucción de tres componentes: lo narrativo, lo sonoro y lo visual, enunciados en el libreto, la música y la escenografía, razón por la cual se puede redefinir la ópera como un *texto audiovisual*. A través la descomposición de estos elementos, se deduce la intención por la expansión; así el *texto* representa fracciones, que combinadas en un contexto formulan un sentido que puede ser expresado como narrativa en un mecanismo audible o visual; *la narrativa*, deja de ser un metarrelato para convertirse en micro-relatos de canciones populares y además los relatos de la cibercultura destruyen su principio lineal Cartesiano para actualizarla en narrativa no lineal en el hipertexto, los videojuegos, la simulación y los mundos virtuales. Argumentos que crean conexiones entre el arte y diseño; y que permiten afirmar que la música y diseño pertenecen al marco de las ciencias artificiales, en cuanto éstas se dedican a resolver el cómo deben ser las cosas, a diferencia de las ciencias naturales, que hacen

[23]ROMAGUERA. 1999: 68-69
[24]NICHOLLS, D., 2002: 235-241
[25] MANOVICH, L., 2002: 208

referencia al cómo funcionan y cómo son las cosas, por lo tanto el diseñador es "*todo aquel que concibe unos actos destinados a transformar situaciones existentes en otras, más dentro de sus preferencias*"[26]. En tal sentido el diseño se encuentra íntimamente ligado a la producción, razón por la cual, Sexe (2007) considera que *"... producir es diseñar. De otra forma, producir es impensable.*"[27] Por lo tanto se diseñan la partitura, la escenografía, el ballet, la iluminación, lo sonoro, la síntesis de sonido, el silencio y el espacio.

2.4. Relaciones con la expansión

La expansión surge como resultado de las interacciones entre movimiento y acción, las cuales existen por razones de la lógica universal y las transformaciones del pensamiento humano y se fundamenta en la expansión del universo; por lo cual, la dialéctica del universo se expresa en el movimiento y ya sea por contracción o por expansión, ese movimiento determina las dinámicas del mismo. Razón suficiente para deducir que los escenarios de las transformaciones humanas, son considerados movimientos, que por ende son representaciones de la vida; por lo tanto, la dialéctica de la vida se expresa en movimiento.

La ópera como fenómeno estético se expande entonces en las estéticas y el diseño, por lo tanto se expande en la estética funcional, en el modelo epistemológico y descriptivo de Guattari y Deleuze"Rizoma",[28] en la estética de los cuerpos, la alteridad, en la auto poiesis y en el diseño.

*** * ***

3. Hipótesis

- La ópera se expande a la obra postmedia por la evolución del concepto de *Gesamtkunstwerk.*
- Otros caminos de expansión dependen de la evolución de la filosofía musical como el caso del estructuralismo dialéctico de Helmut Lachenmann y la nueva complejidad de Brian Ferneyhough.

[26]SIMON, H.A., 1973: 87
[27]SEXE, N., 2007:272
[28]DELEUZE, G. & GUATTARI, F., 2007.

- La exploración de conceptos investigativos musicales que nace de la relación con la tecnología –como el caso de la obra de Machover- expande consecuentemente la ópera.
- Las estéticas expandidas expanden la fundamentación estética de la ópera y se convierten en un espejo de nuevas formas narrativas.
- La concepción de ópera como *texto audiovisual* permite que ésta se expanda más allá del género.
- La ópera se expande hacia lo digital desde el cine, lo cual quiere decir que existe un proceso de *remediación* en su expansión.
- El proceso de expansión implica también la expansión en el video arte, lo cual redefine la semiótica de la partitura en video-partitura.
- El cine expandido implica la ópera expandida.
- Dada la expansión de la ópera a través del cine, ésta responde a los principios de los nuevos medios planteados por Manovich: representación numérica, modularidad, automatización, variabilidad, transcodificación y enlace. *op.cit.* [29]
- La ópera como representación de las instalaciones contiene cuatro características: 1) Lenguaje: reglas de juego para la comunicación. 2) Acción: suceso dado en un tiempo y espacio definidos. 3) Intención: objetivo semántico de la acción. 4) Interpretación: expectativa de doble vía (espectador-artista).
- La instalación Luci de José Manuel Berenguer, posee las características de la ópera-instalación (lenguaje, acción, intención e interpretación), fundamento para ser considerada una ópera de la era digital.

* * *

4. Resultados

Las aplicaciones del proyecto ópera expandida, se hacen de manera simultánea a la composición de una ópera basada en la obra del escritor colombiano Jorge Isaacs: "María".[30] Las tres obras derivadas son estrenadas

[29]MANOVICH, L., 208: 49-65
[30]ISAACS, J., 1965.

en tres Festivales Internacionales de la Imagen, en la ciudad de Manizales (Colombia) así: VIII Festival Internacional de la Imagen, *Paráfrasis y Variación del Paraíso* (2009), IX *Festival Internacional de la Imagen*, Ópera Expandida y X Festival Internacional de la Imagen, *Mikrópera*.

4.1. Paráfrasis y variación del Paraíso

Cuatro piezas que se construyen al rededor de la obra María. *El Elemento Agua* [31]se desprende de los cuatro nacimientos de ríos que existen en la hacienda el "Paraíso" en el Cerrito (Valle) y en la narración de Isaacs originada en el rumor del *Zabaletas*; la *Adversidad* [32] se desprende de la pérdida de la batalla frente a la epilepsia y la selva del Cauca, *los Orígenes* se dan en las narraciones de "Nay" la princesa africana y *Manos Sobre una Mesa* se origina en las interacciones del comedor. En *El elemento agua,* la obra usa imágenes video del agua de la hacienda, cuya edición presenta tres niveles en el audio: el fondo natural del agua, procesamiento de gotas y procesamiento de corrientes sonoras constantes; y a la vez se utiliza en vivo una marimba, en arpegios que dialogan con las corrientes; el flujo de la misma, representa y una tipología de *sonido color*. En *Adversidad,* el diseño de la partitura de la obra describe ideas de interpretación para un clarinete y un redoblante, las técnicas extendidas del clarinete se utilizan para generar un ambiente alta densidad ambiental. El tiempo de la obra está medido por un cronómetro y por las imágenes; de tal manera que no hay figuras de duración; el diseño se refiere a técnicas y alturas, pues las especificaciones están en el video, el cual a su vez se proyecta al público en las pantallas laterales.

El planteamiento de medir los tiempos de la música con los tiempos del cronómetro del video, parte del análisis de *TV Clock* de Nam June Paik, y se convierte en el punto de partida para la búsqueda de una nueva semántica de lectura musical a partir de la imagen en movimiento o sea la *video partitura*. En los orígenes, su metáfora va en contravía a las obras artísticas cargadas de tecnología y convierte en instrumentos visuales elementos tan básicos y primitivos como una tabla y una totuma, sin embargo, el mensaje está cargado de símbolos que se dan temporalmente para representar una historia intercalada de la novela en la que, las tablas

[31]http://www.youtube.com/watch?v=KAucCw6zYb4
[32]http://www.youtube.com/watch?v=LK6QVkYD7qg

personifican a Sinar y las totumas simbolizan a Nay; *Manos Sobre una Mesa* es una obra visual que se origina en la paradoja de la iluminación de la mesa (o la luz negra); allí, los intérpretes hacen presencia utilizando gestos y movimientos variables. La interpretación se basa en el criterio de texturas creadas por las interrelaciones entre sus actores: textura de un solo elemento o coincidencia de movimientos, textura homofónica o solo con acompañamiento y textura polifónica o construcciones dispares.

4.2. Ópera Expandida [33]

Consiste en una exploración del género por caminos diferentes a los de la tradición operística; en búsqueda de la afirmación de elementos estructurales y conceptuales que justifiquen la existencia de la obra más allá de los medios y soportes; pues los nuevos conceptos técnicos basados en el replanteamiento de los materiales, la forma, los personajes, la digitalización, las narrativas, el texto, las técnicas y el pensamiento postmedia, permiten plantear una construcción operística en la cual el texto subyace bajo las imágenes, los personajes se presentan entre las arquitecturas sonoras y la narración no lineal se diluye en los ambientes de la obra basada en la novela "María" de Jorge Isaacs. En *Retorno*,[34] el procesamiento de audio general para el concierto, se resuelve de manera simple (porque la estructura compositiva resuelve el problema de los efectos y las exploraciones sonoras), se utiliza un procesador Yamaha SPX 2000 para generar una reverberación corta *REV-X MED HALL*, un eco sutil *ARENA*, otra reverberación más enfática *REVERSE GATE*, un retardo de *120 BPM X-DDL* para las notas largas, un doblador de voz *VOICE DOUBLER* para los sonidos multifónicos, y una modulación *PHASER* para alterar sutilmente el timbre; de acuerdo a las características técnicas y el momento de la obra.

Las imágenes rodean al intérprete, ambos ambientes se mueven; la proyección posterior con imágenes espaciales amplias se mueve lentamente y la proyección anterior con imágenes concretas se mueve con los sonidos. La programación está hecha en Max MSP, de tal manera que una parte de las proyecciones se dispara con el sonido, el cual también se mueve por el espacio de la sala. Otra proyección de las imágenes depende de la medición de tiempos y el criterio estético de la obra de los VJs. La luz tenue sobre el

[33]http://www.youtube.com/watch?v=YEQu3RFdpXw
[34]http://www.youtube.com/watch?v=MmhSb2SHEIE

instrumentista permite que se él se vea nítidamente entre las proyecciones y la escena recrea la metáfora de una proyección del cine. En *Vente*, aparece Efraín en la pantalla, representado por el violonchelo (Camilo Benavides) y María, representada por la soprano Yuli Fernanda Ovalle. Mientras la figura del violonchelista está presente en medio de las pantallas, la imagen de María se proyecta en tiempo real de manera fantasmagórica. Junto a María se mueven los textos de lo cantado en frases inversas y circulan nubes de recuerdos manchadas con sangre. En *Sed*, los elementos sonoros constituyentes de la obra "*Agua*", se fragmentan para ser procesados independientemente y sobre ellos se aplican los conceptos de las tipologías de Lachenmann, por ejemplo: una gota y su retrogradación digital, representa el sonido cadencia; varias corrientes con gotas aleatorias constituyen un sonido color; el distanciamiento y el cercamiento de las corrientes reflejan un sonido fluctuación que a su vez puede constituirse en sonido fluctuación de fluctuación cuando se tratan polifónicamente; las combinaciones de gotas, corrientes, espacios, accidentes sonoros, etc., crean un sonido textura y conformación global se convierte sonido estructura. En *Epitafio*, giran moscas y cuervos que representan la muerte alrededor del violonchelista, la intensidad de su resistencia se proyecta en el diapasón, las alturas mayores a 330 Hertz disparan rezos de cantos litúrgicos, manipulados en digitalmente para ser alargados y ejecutados al revés, y, cada vez que el volumen supera los 80 dB, se proyecta un llanto de niños; y en Nay, la creación de la ópera expandida tiene que ver con la exploración de la lengua Twi, la cual da como resultado el procesamiento de diálogos para la parte inicial del la obra *África*. [35] Diálogos de hombres y mujeres que con su tono y pronunciación crean un ambiente percusivo.

4.3. Mikrópera

Mikrópera [36] es otra forma de minimalismo que tiene como única pretensión despertar interrogantes a partir de una visión angular, para que el espectador (que pasa a ser testigo) reconstruya la obra a partir de una información mínima y sea consciente de las posibilidades narrativas de lo no narrado. Los hechos de la Mikrópera suceden a través de un microscopio, allí deposito gotas de mi sangre para que el aparato las capte, la óptica tiene un sensor de movimiento que lanza fotografías de la imagen

[35] http://www.youtube.com/watch?v=V5IszWDSCA0
[36] http://www.youtube.com/watch?v=xHtPawNWjbg

a un video proyector y a su vez dispara sonidos construidos sobre la amplificación de sonidos imperceptibles (solo hay que apuntar un micrófono a un rincón de un espacio insonorizado y subir el volumen de la grabación, con lo cual se demuestra que no hay silencio total). La narrativa de Mikrópera depende del movimiento microscópico, pues si este sucede, se refleja en imágenes y sonidos, sino, la narrativa se convierte en el vacío y el espacio de espera entre un evento y otro. Los 4´33" que dura la obra, crean interrogantes en el espectador que espera a que algo más suceda, pero en realidad lo que sucede es que se abre el espacio para la imaginación y para la deducción de lo que puede acontecer.

En su descripción, Mikrópera es Narración *Vakuumkunstwerk* (obra de arte vacía) que transmuta a *Teckigkunstwerk*, (obra de arte angular). Dicha mutación sucede porque los espacios vacíos configuran los habitables, los silencios complementan a los sonidos, la quietud al movimiento, etc. Razón para reconfigurar la idea del vacío por la visión angular. Reinvención de 4`33¨, fractal inverso, diseño de subíndices, potenciación contraria, visión por percepción. No más sinestesia, hay que abrir el espacio a la imaginación y a la negación de los medios. Universos contenidos que configuran en un instante sucesos ilimitados. El arte de abrir la mente a lo que no se percibe, crear otros ojos para el tiempo, otra medida para el espacio. Mikrópera, narración complejamente sencilla y contradictoria… despertar a todo y a la tecnología de la nada… todo es natural.

* * *

5. Conclusiones.

Las conclusiones acerca de las aplicaciones son las siguientes:

- Una ópera se diseña desde una investigación previa de todos los ámbitos posibles del tema de la misma.
- Las entrevistas ayudan a tener claridad de la investigación, porque constituyen una mirada ajena a la resolución de problemas sobre el tema estudiado.
- La investigación para la aplicación de las obras en escena funcionan mejor si se trabaja con material audiovisual obtenido de las fuentes primarias.
- La preconcepción de una composición, devela la inminente necesidad del diseño para la construcción de las obras, es decir,

la filosofía del diseño aplicada a la ópera, redunda en economía de tiempo, rendimiento efectivo del trabajo, mejoras en la planeación y ejecución, y claridad en la articulación de disciplinas.

- La experimentación en el uso de la video partitura, además de representar un nuevo paradigma para la ejecución instrumental, es efectiva.
- Hay sistemas (aparentemente cerrados) que pueden ser pensados desde perspectivas diferentes y que pueden dar como resultado otras tesis, teoremas, silogismos o paradojas, entre otros. Un ejemplo aplicado a esta investigación, consiste en la paradoja de la luz negra.
- Los personajes de la narrativa pueden ser reemplazados por cualquier elemento. Un objeto, una luz, un papel, un instrumento, etc.
- La narrativa de la ópera en el universo digital existe por las dinámicas interiores del mismo, pero, apenas se está iniciando el proceso de la expansión en dicho mundo.
- Todos los componentes se pueden expandir, recreando la mirada sobre ellos desde una perspectiva diferente, o sea, al revés, en espejo, en fractal, en simulaciones o cambios de estado, o en la visión de nuevas líneas vectores producto de interrelaciones complejas.
- La paradoja de la obra postmedia tiene ver con que usa una gran cantidad de medios artísticos para diluirlos en el objetivo final de la obra, es decir, la sobreutilización medial en pos de su desaparición.
- La naturaleza está llena de obras de arte angulares, los micro universos de las bacterias, y todo aquello que se determine como el *irreductible suceso del universo deductivo.*
- El papel del artista es el papel del visionario y por lo tanto es también el papel de aquel que revela sucesos y abre a la posibilidad de crear nuevas inquietudes en la mirada del espectador.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAWU, Kofi.
2008 *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music.* Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.

BAUDRILLARD, Jean.
2005 *Cultura y Simulacro* (7a ed.). Editorial Kairós. Barcelona, España, S.A.

BENJAMIN, Walter.
1974 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* In W. Benjamin, Gesammelte Schriften (2a ed., Vols. I, part 2, pp. 471-508). Frankfurt, deutschland: Suhrkamp.

BOORSTIN, Daniel J., & KLEIN, Bernard.
1992 *The Creators: a History of Heroes of the Imagination*. Random House. New York, United States of America.

BREA, José Luis.
1991 *Las Auras Frías: el Culto a la Obra de Arte en la Era Postaurática*. Editorial Anagrama. Barcelona, España.

CARLSON, Neil. R.
2006 *Fisiología de la Conducta* (8, ilustrada, reimpresa ed.). (M. J. Ramos Platón, Trans.) Madrid, España: Pearson Educación.

CHION, Michel.
1999 *El Sonido. Música, Cine, Literatura*. Barcelona, España: Paidós.

CIA, Domingo
2001 *Wittgenstein. La Posibilidad de Juego Narrativo*. A Parte Rei. Número 16, Julio 2001. Revista de filosofía. http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix.
2007 *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre.Textos (6a Edición ed.). Valencia, España.

GREY, Thomas.
2009 *Richard Wagner and his world*. Princeton University Press. New Jersey, United States of America.

HOOGEN, Eckhardt.
2003 *ABC der Oper: die grossen Musikdramen und ihre Komponisten*. Naxos. Frankfur, Deutschland.

ISAACS, Jorge.
1965 *María* Carvajal & Cia. Cali, Valle del Cauca, Colombia.

JACOBSON, Román.
1984 *Ensayos de lingüística general.* (J. M. Pujol, & J. Cabanes, Trans.) Barcelona, España: Ariel.

KRAUSS, Rosalind. E.
2000 *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*. New York, United States of America: Thames & Hudson.

LAKOFF, George, & JOHNSON, Mark
1996 *Metaphors we live by*. Chicago, Illinois, United Satates of America: University Of Chicago Press.

LOPEZ C. Rubén.
2007 *Semiótica, Semiótica de la música y Semiótica Cognitivoenactiva de la Música*. Recuperado Noviembre 12, 2012, de Rubén López Cano: www.lopezcano.net.

LÓPEZ, Alfonso.
1998 *Estética de la Creatividad. Juego, Arte, Literatura.* Ediciones Rialp, S.A. Madrid, España.

LYOTARD, Jean-François.
1984 *The postmodern condition: a Report on Knowledge.* (G. Bennington, & B. Massumi, Trans.) Manchester University Press. Manchester, United Kingdom.

MANOVICH, Lev.
2002 *The Languaje of New Media.* The MIT Press. Massachusetts, United States of America. 2002.

PEDRELL, Felipe.
2009 *Diccionario Técnico de la Música*. Editorial Maxtor.Barcelona, España.

ROEDERER, Juan Gualterio.
2008 *The Physics and Psychophysics of Music: An Introduction*. Düsseldorf, Germany: Springer.

ROMAGUERA, Ramió.
1999 *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales.* Ediciones de la Torre. Madrid, España.

RYAN, Marie-Laure.
2001 *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media.* Johns Hopkins University Press. Baltimore, Maryland, United States of America.

SEXE, Néstor.
2007 *Diseño.com.* Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina.

SIMON, Herbert. A.
1973 *Las Ciencias de lo Artificia* l. A.T.E. Barcelona, España

VAZQUEZ José, M. D., & GÓMEZ, C.
2008 *Historia del Arte*. Florence, united states of America.

VILLARUBIA, Antonio.
2005 "Tragedia, Mito y Mitología". En M. Brioso Sánchez, & A. Villarubia Medina, *Aspectos del Teatro Griego* (pp.

11-96). Secretariado de Publiciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, España.

WAGNER, Richard.
1850 *Das Kunstwerk der Zukunft*. Otto Wigand Ed. Leipzig, Deutsland.

* * *

Héctor Fabio Torres Cardona. Licenciado en Música, Universidad de Caldas Guitarrista y compositor. Profesor del Departamento de Música de la Universidad de Caldas. Candidato a doctor del Doctorado en Diseño Creación de la Universidad de Caldas. Magister en Diseño y Creación Interactiva, con tesis "Ópera Expandida, de la Narrativa Sonora a la exploración Postmedial" (Laureada)[37], Universidad de Caldas. Especialista en Video y Tecnologías Digitales Online/Offline Mecad/Esdi.

* * *

[37] http://www.maestriaendiseno.com/tesis.html