



JUAN P. ARREGUI
Universidad de Valladolid

Escenología, teatrología, musicología. Observaciones sobre una relación académica entre la dependencia y la resistencia*

A pesar de compartir ámbitos y objetos de estudio, contenidos temáticos, competencias epistemológicas e impostaciones heurísticas total o parcialmente comunes, la musicología y los estudios teatrales acusan el desarrollo de una relación académica aún poco frecuentada. En este artículo se trata de establecer una aproximación panóptica a los espacios científicos reclamados por los estudios teatrales con objeto de exponer algunas observaciones sobre los patrones de correspondencia e interacción –tan recientes como necesarios, tan necesarios como imprecisos–, establecidos entre el marco ecuménico bajo el que se amparan las artes de la representación, escénicas y del espectáculo con los lineamientos disciplinares de las ciencias de la música. Máxime cuando ambos paradigmas propenden hacia un modelo teórico ideal en el que la jerarquización y atomización de saberes tiende a disolverse en un concepto heterárquico, dialógico, heterogéneo y transdisciplinar.

Palabras clave: teatrología, musicología, escenología, artes del espectáculo, artes escénicas, artes performativas, estudios teatrales, metodología.

Despite sharing fields and objects of study, thematic content, epistemological skills and fully or partially common heuristic attitudes, both Musicology and Theatre Studies invite the development of an academic relationship that is still undeveloped. This article seeks to establish a panoptic approach to the scientific space claimed by Theatre Studies to present some observations on patterns of correspondence and interaction –as recent as necessary, as necessary as vague– established within the ecumenical framework beneath which Performing and Stage Arts are harboured alongside the disciplinary guidelines of musical science. A matter for reflection because both paradigms tend towards an ideal theoretical model in which the traditional hierarchy and fragmentation of knowledge are inclined to be dissolved in an heterarchical, dialogic, heterogeneous and transdisciplinary conception
Keywords: theatre studies, musicology, scenology, performing arts, stage arts, performance, methodology.

Presupuestos de partida

Si la madurez académica de la musicología ha consentido una progresiva delimitación de su naturaleza, competencias, espacios operacionales y estatutos científicos, el intento por formalizar una definición y precisar el centro conceptual y el alcance disciplinar de la teatrología o escenología

* Si alguna cualidad ha caracterizado la trayectoria profesional de la Dra. María Antonia Virgili Blanquet, esta ha sido la curiosidad científica, la permeabilidad a nuevas posibilidades teóricas, a nuevos espacios epistemológicos y a nuevas opciones metodológicas, así como una vocación por el trabajo *multi, inter y trans* disciplinar. Sirvan estas líneas como modesta contribución personal en el homenaje a una maestra cuya altura docente supera la condición académica hasta convertirse en un auténtico referente de integridad, compromiso y generosidad extraordinarios.

(designaciones bajo las que se refugian, total o parcialmente, tópicos como las artes del espectáculo, escénicas y performativas, entre otros), resulta una tarea compleja y difícil, no exenta de polémica y visiones contrapuestas. Las causas que impiden el establecimiento de unos límites claros y concisos para sus dominios son múltiples. La primera de ellas, quizá, deba buscarse en la larga y tradicional marginación —cuando no elusión— historiográfica sufrida por un ámbito que incumbe a muchos y diversos ámbitos epistemológicos (literatura, musicología, historia del arte, arquitectura, artes aplicadas y decorativas, estética, dramaturgia, interpretación, técnicas y tecnologías...) sin haber sido reclamado específicamente por ninguno de ellos.

A este hecho debe añadirse el haber recibido una atención muy reciente e irregular y fraccionaria por parte del pensamiento crítico y, en consecuencia, la influencia de corrientes y paradigmas heterogéneos emanados desde la órbita de esas ciencias a las que acompañaban periféricamente, lo que ha derivado en un proceso de reconocimiento muy disímil en intensidad y tiempo. Además, la misma noción de “artes escénicas”, “artes performativas” y “artes del espectáculo” exhibe una cualidad casi ecuménica, pues involucra un elenco de objetos de estudio tan amplio y compartido, tan híbrido y multiforme en cuanto a la naturaleza de sus posibles focos de interés, que, y precisamente a causa del necesario intercambio metodológico entre las diversas ramas a las que atañe, presenta un ritmo de desarrollo desigual entre esas mismas disciplinas y especialidades, para, finalmente, enfrentarse a menudo a una percepción social sesgada de sus objetivos y de su significado disciplinar.

Una llamada a la aptitud social del conocimiento que, lejos de ser inocentemente descriptiva, respalda una tesis no por obvia menos trascendente. Toda actividad científica posee una proyección y valoración social de cuya medida dependen las condiciones para su progreso, ya que ello determina la disposición de los agentes fácticos, la administración de recursos en su desarrollo y, por ende, la inversión y relevancia intelectual que se le adjudica. Desde este punto de vista, las artes escénicas y del espectáculo parten de una situación dual y aparentemente contradictoria porque, frente a esa proverbial indiferencia académica ya apuntada, algunos de sus fundamentos constitutivos como las categorías de *representación*, *espectacular* o *performativo*, están presentes en las bases de la mayoría de las manifestaciones culturales a lo largo de la historia. Y no sólo en aquellas de carácter artístico, pues, desde una óptica amplia, parecen sobrevolar hoy el discurso epistemológico como una metáfora central y una herramienta imprescindible para una extraordinaria variedad de estudios, que abarcan casi todos los aspectos de la actividad humana: sociales, políticos, económicos, etc...¹.

¹ Marvin Carlson: *Performance, a critical introduction*, Nueva York-Londres, Routledge, 2004.

Por otro lado, lo teatral, la representación y sus modos de funcionamiento, se revelan como un complejo campo de investigación extraescénico, presente en la articulación de toda cultura y especialmente de la modernidad, centro de atención de proyectos específicos y examinado, según una concepción amplia, como una condición que recubre todo lo social². Puede comprobarse cómo el reciente surgimiento de tales tendencias refleja un importante cambio en la óptica desde la que se pueden contemplar y analizar los productos culturales, trasladándose el foco desde el qué hasta el cómo, desde lo descriptivo a lo hermenéutico, desde lo obje-tual hasta lo procesual. Se puede, así, apreciar una orientación compartida entre las ciencias de la música y las ciencias del teatro, pues si en el ámbito de la escenología tal disposición se ha condensado en una orientación hacia el estudio —prescindiendo de exclusivas metodológicas— de la dimensión genérica de “lo teatral” en tanto manifestación social y estética específica, basada en interacciones simbólicas recíprocas, ligada a un determinado marco espaciotemporal y que evoluciona dentro de un conjunto significativo adherido a una determinada práctica cultural³, a partir de las propuestas críticas y sociohistoriográficas de la llamada *New Musicology* se ha reclamado la pertinencia de “all modes of knowledge⁴” en una disciplina cuyo desarrollo actual obliga más que nunca a la especialización, por una parte, y al apoyo multidisciplinar, por otro, en tanto pretende adquirir una dimensión holística que abarque todos los campos y todas las perspectivas⁵. Oscilando, en definitiva, desde la acumulación de datos sociales, artísticos, políticos, económicos, tecnológicos, etc., hasta las interpretaciones acerca de la creación y transformación de tales elementos, su percepción, valoración y renegociación formal, estructural o funcional. Un reflejo de los síntomas de una nueva sensibilidad que ha afectado a los presupuestos heurísticos del estudio de cualquier argumento artístico —artes plásticas, literatura, música— así como al conjunto de técnicas y procedimientos aplicables a su estudio, tomados muchos de ellos de la antropología, etnología, lingüística, semiología, sociología y, más recientemente, política, estudios de género, identitarios, recepción, teoría cultural, narratología...

Pero no sólo las ciencias humanas han aportado sus metodologías en los más recientes desarrollos de los estudios relativos a la globalidad del

² Óscar Cornago: “La teatralidad como crítica de la modernidad”, *Tropelías*, 15-17, 2004-2006, pp. 191-206.

³ Arno Paul: “Theater als Kommunikationsprozess. Medienspezifische Erörterungen zur Entwöhnung vom Literaturtheater (1972)”, *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen raum. Texte zum selbstverständnis*, Helmar Klier (ed.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, p. 239.

⁴ Joseph Kerman: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, (Mass.), Harvard University Press, 1985, p. 154.

⁵ Daniel Leech-Wilkinson: *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2002.

fenómeno *teatral* —ya sea en su vertiente literaria como en su vertiente espectacular—, pues también las llamadas ciencias puras o exactas han contribuido, proporcionando herramientas en la determinación de parámetros y modelos teóricos: es el caso de la matemática teatral y el análisis de combinatorias de situaciones y estrategias⁶, en clara correspondencia con el fragor estructuralista perceptible en el análisis musical⁷, por ejemplo; la biología teatral y los fundamentos bio-neurológicos del gesto, el movimiento, el aprendizaje del intérprete y su cuerpo⁸, en una dirección análoga al giro antropológico de la musicología y sus derivaciones hacia la neuromusicología y la psicología experimental de la música⁹; o las llamadas ciencias de lo vivo y su apuesta por la bioculturalidad, por ejemplo, como ópticas aplicables¹⁰.

Lo que parece indudable es que las artes del espectáculo, escénicas y performativas ofrecen una ingente gama de perspectivas, múltiples y plurales, cuyo desarrollo disciplinar pretende aprehender, reclamando su autonomía, pero sin obviar sus dependencias. Todas estas dificultades han hecho que los postulados a la hora de establecer no sólo sus límites

⁶ Paul Ginestier: *Vers une science de la littérature: esthétique des situations dramatiques. Théâtre français et étranger contemporain*, París, Presses Universitaires de France, 1961; Ídem: *Le Théâtre contemporain dans le monde, essai de critique esthétique*, París, Presses Universitaires de France, 1961; Barron Brainerd y Victoria Neufeldt: "On Marcus' method for the analysis of the structure of a play", *Poetics*, 6, 1974, pp. 31-74; Jean Alter: "Vers le mathématexte au théâtre: en codant Godot", *Sémiologie de la représentation*, André Helbo (ed.), Bruxelles-París, Complexe, 1975, pp. 42-62; Henry Schoenmakers (ed.): *Performance Theory*, Utrecht, Instituut voor Theaterwetenschap, 1986; Dominique Lafon: *Le chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque*, París, Klincksieck, 1991.

⁷ Véase Carlos Villar-Taboada: "De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal", *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.), Madrid, Comunidad de Madrid-Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 161-205.

⁸ Jean-Marie Pradier: "Colloque sur les aspects scientifiques du théâtre", *International Theatre Information UNESCO*, 1979, pp. 3-4; Ídem: "Theatrum Scientiae/Scientia Theatri; interrogations et propositions", *Degrés*, 29, 1982, pp. 1-12; Ídem: "El aprendizaje del actor visto desde una perspectiva neurobiológica", *Escénica. Revista de teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México* I, 4-5, 1983, pp. 10-17; Ídem: "Bio-logique et sémio-logique: de la structure du vivant à la vie du sens", *Degrés, sémiologie et sciences exactes*, 42-43, 1985, pp. 1-16; Eugenio Barba y Nicola Savarese: *Anatomía del actor*, México, Universidad Veracruzana, 1988; Jean-Marie Pradier: *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscéologie du spectacle vivant en Occident*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

⁹ Cfr. Gary Tomlinson: "Musicología, antropología, historia", *Los últimos diez años de la investigación musical*, Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada (coords.), Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro Buendía, 2004, pp. 137-164. Véanse, además, Michel Imberty: *Entendre la musique. Sémiologie psychologique de la musique*, París, Dunod, 1979; Victor Turner: *The Anthropology of Performance*, Nueva York, PAJ Publications, 1986; Nils L. Wallin: *Biomusicology: Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*, Nueva York, Pendragon Press, 1991; Isabelle Peretz y Robert J. Zatorre (eds.), *The Cognitive Neuro-science of Music*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2003; Michel Imberty: *La Musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse*, París, L'Harmattan, 2005.

¹⁰ Jean-Marie Pradier: "Artes de la vida y ciencias de lo vivo", *Conjunto*, 123, 2001, pp. 15-28. Véanse, asimismo, Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown (eds.): *The Origins of Music*, Cambridge (Mass.)-Londres, MIT Press, 2000.

conceptuales y la definición de su objeto de estudio, sino también la formalización concluyente de un estándar sobre sus posibilidades, alcances y derivaciones, hayan sido muy eclécticos, heterogéneos y, en más de una ocasión, contradictorios.

¿Hacia una epistemología de los estudios teatrales?

Genéricamente adscribibles al tópico ecuménico de *artes de la representación*¹¹, las artes del espectáculo, escénicas y performativas se caracterizan, en conjunto, por acoger bajo sus auspicios a todas aquellas manifestaciones estructuradas sobre la representación o re-presentación de sus materiales (a saber: escenario y elementos escénicos, actor y cantante, imagen y figura, color y luz, gesto y movimiento, sonido y voz, etc.), debiendo existir una realidad de índole audiovisual que ejerza como significante relativo a un significado contenido en la representación misma.

Al margen de los posibles nexos que podrían establecerse entre las consideraciones antes expuestas y las formulaciones acerca de las propiedades de la representación aquilatadas por Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus*¹² –cuyo impacto dio origen a una densa discusión hermenéutica en el seno de la Teoría de las Artes–, si, como afirmaba este autor, el lenguaje es el instrumento a través del cual conocemos y expresamos la realidad y los límites de aquél determinan los límites de esta¹³, parece necesario recurrir al valor léxico normativo de los términos para acometer una tentativa de aproximación semántica, dado que dichos tópicos pueden conocer, y conocen, diversas orientaciones y enfoques que redundan en una pluralidad de objetivos y, en consecuencia, en una heterogénea diversificación de posibilidades científicas, perspectivas de estudio y acervos de saberes involucrados.

Las propias lindes del término *representación* parecen, desde esta óptica, un tanto ambiguas, y están sujetas a numerosos matices. Entre las definiciones de la RAE, además de incluirse como acepción novena el significado

¹¹ Jacques Rouché: *L'Art théâtral moderne*, París, Cornély et Cie., 1910; Edward Gordon Craig: *Le théâtre en marche*, París, Gallimard, 1964; Tadeusz Kowzan, "L'art du spectacle dans un système general des arts", *Études philosophiques*, 1, enero 1970, pp. 63-74; Michel Corvin (ed.): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, París, Bordas, 2001, *ad vocem* 1991; Marvin A. Carlson: *Performance: a Critical Introduction*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996; José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007; Richard Schechner: *Performance Theory*, Londres-Nueva York, Routledge, 1988; Ídem: *Performance Studies: An Introduction*, Londres-Nueva York, Routledge, 2002; Simon Sheperd y Mick Wallis: *Drama/Theatre/Performance*, Londres-Nueva York, Routledge, 2004.

¹² Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

¹³ "Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt", L. Wittgenstein: *Tractatus...* § 5.6.

directo de “obra dramática”¹⁴, nos encontramos con “imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior” (acepción séptima de uso en psicología), además de “cosa que representa otra” y “figura, imagen o idea que sustituye a la realidad”¹⁵. Estas últimas acepciones (quinta y cuarta respectivamente) insisten no sólo en la idea de reconstitución de algo que no está presente (y que puede existir anteriormente o sólo guardar relación con algún elemento real) sino también en el relevo de aquello que es original por una realidad suplente y, por ende, secundaria. Ambos criterios, tanto el relativo a hacer presente, repitiendo, un dato pretérito, como el que incide en la posibilidad de recrear temporalmente (volver a presentar) un acontecimiento, establecen, cerrando el círculo sobre el primero de los sentidos citados, una de las bases constitutivas de la escenificación teatral. De hecho, todas estas acepciones, a la postre, aluden a un principio de exhibición a través de la presencia de un agente que percibe –o contempla¹⁶– lo re-presentado, sea esto bien una imagen o acción determinada por unas coordenadas espacio-temporales (filiación con lo *espectacular*¹⁷), o bien la actualización práctica particular del propio evento durante el acto mismo de su realización (filiación con lo *performativo*)¹⁸. Y ello a pesar de que el teatro “es el único arte figurativo que se presenta al espectador una única vez, incluso cuando toma sus medios de expresión de una multitud de sistemas exteriores”¹⁹.

Desde tal perspectiva, centrada en relación de correspondencia entre un proceso de representación informado por el proceder de un mecanismo representante y la naturaleza de lo representado, pertenecen al ámbito de las artes de la representación el teatro hablado, el teatro musical y lírico en todos sus géneros y variantes, las creaciones y actividades coreográficas, los títeres y marionetas, la pantomima y el guiñol, los conciertos y recitales, etc., así como sus equivalentes mediáticos, al igual que todas aquellas actividades dramáticas en sentido amplio, al margen de los cánones institucionalmente

¹⁴ El *Abecedario del Teatro* sólo contempla este significado, concluyendo que “representación” es “ejecución de un espectáculo en un escenario ante el público. En ocasiones se suele confundir con función”. Rafael Portillo y Jesús Casado: *Abecedario del Teatro*, Colección Teatral 4, Sevilla, CAT-Padilla Libros, 1992, p. 163.

¹⁵ *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, RAE, 2011, *ad vocem*.

¹⁶ La primera de las acepciones de “representación” es, siempre según la RAE, “acción y efecto de representar”, definiéndose dicho verbo como “Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene”, “Informar, declarar o referir”, “Recitar o ejecutar en público una obra dramática”, “Interpretar un papel de una obra dramática”. *Diccionario de la Lengua Española... ad vocem*.

¹⁷ Josette Féral y Ronald P. Bermingham: “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, *SubStance*, 31, 2/3-98/99, 2002, pp. 94-108.

¹⁸ Richard Schechner: “From Theatre to Ritual and back”, *Educational Theatre Journal*, 26, 4, diciembre 1974, pp. 455-481.

¹⁹ Patrice Pavis: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, p. 54.

establecidos y afines a los grandes principios universales comunes a todas las tradiciones de juego, interpretación y danza²⁰, conocidas bajo el denominador común de “parateatro”²¹. Toda una amplísima gama de manifestaciones que, por su extensión y heterogeneidad, precisan ser acotadas en orden a establecer una estructura taxonómica dentro de tan amplio perímetro. La herramienta aplicada a tal efecto por la literatura crítica se centra en los medios expresivos, es decir, en los instrumentos de correspondencia empleados por cada uno de estos patrones de representación que, en su especificidad, acaban por acomodar los confines correspondientes al dominio de lo escénico, de lo espectacular y de lo performativo.

Esta necesariamente apretada exégesis permite comprobar cómo el universo epistemológico relativo a los desarrollos y posibilidades académicas de las artes del espectáculo, escénicas y performativas se revela más como un problema que como un dato, constituyéndose en una suerte de aporía indisolublemente unida a la naturaleza de los fenómenos implicados tanto como a las condiciones del contexto en que éstos surgen y donde se integran, valioso para definir y debatir el problema de la relación entre la cultura y la sociedad, más allá de las demarcaciones convencionales de lo que se entiende por arte teatral y sobrepasando, con mucho, los límites fijados por sus textos. Dichas circunstancias, además, pueden ser proyectadas sobre dos dimensiones paralelas e interrelacionadas que afectan por igual a todas las categorías eventualmente englobadas por la teatrología, dado que en todos los casos pueden ser consideradas bajo la óptica de artes que discurren (en la escena, en un evento ostensorio, a través de procesos performativos) o de artes que concurren en dicho discurso artístico. Todo lo cual, como circunstancia de partida, propició una sectorialización historiográfica alimentada por su articulación bajo el prisma de diversas historias individuales, separadas por la competencia de unas con otras: la historia de la literatura dramática (de ámbito filológico), la historia de los edificios teatrales (de ámbito arquitectónico), la historia de la escenografía (de ámbito figurativo), la historia de las músicas estructurales o incidentales (de ámbito musicológico), etc, mientras otros aspectos también esenciales de la historia teatral (por ejemplo, la actividad profesional de los actores o de los cantantes) estaban relegados al ámbito de lo anecdótico o, todo lo más, a la historia de las costumbres. Sin embargo, la reconsideración de la historia del

²⁰ Eugenio Barba: “Anthropologie théâtrale: premières hypothèses”, *Bouffonneries*, 4, 1982, pp. 73-80; traducción española: “Antropología Teatral: algunas hipótesis”, en *Más allá de las islas flotantes*, Edgar Ceballos (ed.), México, Gaceta Editorial-UAM, 1986, pp. 183-196.

²¹ Bruce Wilshire: “The concept of the Paratheatrical”, *The Drama Review*, 34, 1990, pp. 177-78. Véanse también Erik MacDonald: *Theater at the Margins*, Ann Arbor (Mich.), University of Michigan Press, 1993 y Thomas G. Rosenmeyer: “Metatheater: An Essay on Overload”, *Arion*, 10, 2, otoño 2002, pp. 87-119.

evento teatral concebido orgánica y unitariamente en la complejidad de sus diferentes facetas explicitó la urgencia por arbitrar y experimentar un método que interconectara e hiciera compatibles dichas aportaciones parciales²².

El primer proyecto integrador a la hora de abordar el estudio de dichas cuestiones desde una posición holística y comprensiva fue auspiciado por Vsevolod E. Meyerhold, pionero al contemplar la conveniencia de estudiar la práctica escénica en todas sus manifestaciones bajo los auspicios de una disciplina que llamó *scenovedenie*²³ y que podría ser traducida como “escenología”, encargada de examinar cuantos agentes contribuyen en la realización del espectáculo: dramaturgia, puesta en escena, interpretación del actor, escenografía, iluminación, teoría teatral, etc. Actualmente se habla de teatrología, neologismo derivado del alemán *Theaterwissenschaft* o “ciencia del teatro” para referirse a dicha línea de investigación, un término de uso reciente y reducido que designa el estudio multidisciplinar del teatro en toda su sinérgica pluralidad.

Como la voz latina “*scientia*”, *wissenschaft* significa “conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales”²⁴, por lo tanto aplicable al cuerpo de conocimientos que rodea los fenómenos naturales y culturales. *Theaterwissenschaft* se emplearía, pues, para designar el conjunto de las disciplinas que tienen por objeto el estudio del fenómeno teatral en todos sus aspectos, separando *de facto* Theater (espectáculo) de Drama (texto). Aunque la paternidad del mismo ha sido reclamada por otros como Artur Kutscher²⁵, se debe a Max Herrmann la primera definición precisa del ámbito de investigación propio de la nueva disciplina y, por ende, de la perspectiva que ésta asumiría frente a los estudios más propiamente literarios²⁶. También se adjudica a la iniciativa de Herrmann el mérito de haberle transferido rigor científico, proporcionando puntos de referencia, articulando su problemática metodológica y experimentando con nuevos cánones hermenéuticos; en una operación que sobrepasa la simple mimesis científica hasta llegar a articular un

²² Juan Carlos de Miguel y Canuto: “La teatrología italiana ante el nuevo milenio: artifices, medios y documentos”, *La filología italiana ante el nuevo milenio*, Vicente González Martín (ed.), Salamanca, Servicio de Publicaciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 133-156.

²³ Juan Antonio Hormigón (ed.): *Meyerhold: textos teóricos*, Teoría y práctica del teatro 7, Madrid, ADE, 1992.

²⁴ *Diccionario de la Lengua Española... ad vocem*.

²⁵ Artur Kutscher: *Grundriss der Theaterwissenschaft*, München, Desch, 1949.

²⁶ Vid. Bruno Th. Satori-Neumann: *Die theatergeschichtlichen und dramaturgischen Schriften aus der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns (1898-1933). Eine Bibliographie*, Berlín, Brandel, 1935; Stefan Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Tübingen, Niemeyer, 1998; Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Böhlau, UTB, 2005.

replanteamiento integral que responde, a la postre, a los estatutos fundacionales de un nuevo concepto de cultura. Un concepto revolucionario en tanto deshace el objeto (texto) como constructo cultural privilegiado por la añeja rutina burguesa occidental para reformularlo en términos paraliterarios, performativos, lo que implicaba características y propiedades que se oponían diametralmente a lo consensuado por el canon moderno europeo y colaboraban a determinarlo *ex negativo* desde la alteridad, pues permitía su aplicación a culturas consideradas primitivas o exóticas o a tradiciones ágrafas²⁷.

A partir de las primeras décadas de 1900, el panorama en que se desarrollarán los estudios sobre teatro se transforma profundamente, asentándose el objeto y los métodos de la historiografía teatral como historia de las artes del espectáculo, escénicas y performativas en todas sus épocas y dimensiones, hasta alcanzar su culminación a lo largo la primera mitad del siglo XX, en concurrencia con las experiencias renovadoras de la dirección teatral y la puesta en escena, que adquieren cada vez mayor relieve en el pensamiento teórico internacional. Sin una exclusiva metodológica determinada, su reivindicación científica apunta hacia la globalidad y la autonomía disciplinar, abundando en la línea de emancipación respecto de la literatura y la hegemonía textual surgida con el advenimiento de la puesta en escena como actividad artística y la reflexión de los directores sobre las relaciones del teatro con las restantes prácticas culturales²⁸. A pesar de haber nacido a principios del siglo XX, no sería aceptada como disciplina académica hasta bien avanzada la década de los cincuenta, y esto más por las conquistas derivadas de la labor de investigadores individuales que por un reconocimiento institucional uniforme y generalizado. A través de una impostación histórica, estética, socio-antropológica y cultural, la teatrología engloba y coordina distintos saberes, al tiempo que promueve la reflexión epistemológica sobre las condiciones de validez del conocimiento sobre la actividad teatral bajo cualquiera de sus formas y sobre los componentes espectaculares que informan los estudios teatrales²⁹. Unos estudios teatrales que se han afirmado *contra* la literatura para reivindicar su especificidad en tanto atañen al ámbito de las artes de la escena, de la representación y del espectáculo, por encima de cualquier otro tipo de taxonomía filológica, musicológica, etc.

²⁷ Erika Fischer-Lichte: "La Ciencia Teatral en la Actualidad. El Giro Performativo en las Ciencias de la Cultura", *Indagación. Revista del Centro Nacional de investigaciones de las artes escénicas de Cuba*, 12-13, diciembre 2005-junio 2006, <<http://www.hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/syllabus.shtml>> (consultado 22 abril 2011).

²⁸ P. Pavis: *Diccionario del teatro...*, pp. 167 y 189.

²⁹ Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer, 1931; Jürgen Klünder: *Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft*, Hamburg, Ludke, 1971; Hans Knudsen: *Methodik der Theaterwissenschaft*, Stuttgart, Köhlnhammer, 1971; Helmar Klier (ed.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.

Realmente, en cuanto campo de investigación, la teatrología opera en varias dimensiones interrelacionadas: teórica, histórica y práctica. A su vez, la teoría puede referirse a dos metadiscursos genéticamente diversos, atinentes bien a la teórica creada por los artistas –creadores e intérpretes– a través de su actividad, bien a aquella elaborada por críticos y estudiosos. Su discurso científico, amplísimo en consecuencia, se subdivide necesariamente en diversas áreas especializadas y evidencia la imposibilidad –incluso especulativa– de alcanzar cualquier tipo de proposición unificada al respecto, excepto la exigencia de asegurar la homogeneidad de una rama con respecto a las demás y de tener la capacidad de confrontar y fecundar saberes parciales en un marco de conocimiento compartido.

La diversidad de opciones heurísticas y metodológicas así conformada proporciona un vasto espectro de eventuales abordajes científicos que, a su vez, redundan en la elaboración de otros tantos posibles discursos académicos que pueden pertenecer al *objeto teatro* pero también pueden recorrer transversalmente varios campos limítrofes, aledaños, colindantes...³⁰ de tal suerte que todavía hoy presenta unas directrices epistemológicas difusas. Las problemáticas son múltiples y se extienden, como ya se ha visto, desde la jerarquía crítica y significativa concedida al texto y a su representación, hasta cuestiones como la necesaria intervención de agentes transductores intermediarios, la preservación o adulteración de la “pureza original” de la creación artística a través de la puesta en escena o la posible naturaleza doble de la obra teatral en tanto literatura dramática, de una parte, y en tanto espectáculo, de otra.

Lo teatral parece comportar dos categorías de manifestaciones, distintas, a la vez, por sus condiciones de elaboración, por la naturaleza de los medios y de los materiales empleados, por la especialización de las personalidades que participan en ellas y, por fin, por las condiciones de contemplación y las cualidades de los públicos que congregan. Por un lado, la pieza escrita, que puede “consumirse” tal como está, a través de la lectura, y difundirse una vez impresa de la misma manera que cualquier otra obra literaria. Por otro lado, la presencia del espectáculo teatral compuesto, en segunda instancia, gracias al concurso de cierto número de especialistas cuyas manifestaciones vocales, musicales y plásticas se desarrollan en un edificio especialmente construido o dispuesto, en presencia de un público³¹.

La consideración acerca de la posibilidad de una dúplice existencia del teatro, apuntada por Hegel en su *Estética*³², reexpuesta por Ghéon en 1944³³

³⁰ M. Corvin : *Dictionnaire encyclopédique...*, *ad vocem*.

³¹ André Veinstein: *La puesta en escena*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962, p. 45.

³² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Cours d'esthétique*, 3 vols., Paris, 1840-1848.

³³ Henri Ghéon: *Art du Théâtre*, Montréal, Serge, 1944, p. 24.

y mantenida por algunos especialistas actuales como Patrice Pavis (quien define el texto dramático como un “guión incompleto” a la “espera de un escenario” para adquirir “sentido en la representación”³⁴) añade, además, nuevos factores a tener en cuenta que equiparan directamente el teatro con la música e identifican la pertinencia de tales planteamientos en ese condominio escénico, performativo y espectacular que resultan ser los géneros dramático-musicales y líricos.

La partitura, concebida por un compositor, transcrita y fijada por medio de signos, es ejecutada por un (o unos) actantes ajenos al autor que actúan en calidad de intermediario(s) ante un auditorio. Y, a pesar de que la simple lectura de la partitura no parece consentir –como en el caso de la literatura dramática– calificarla como un arte o un género diferente, la dicotomía literatura musical/ejecución musical no se sustrae al problema planteado en términos teatrales si tenemos en cuenta la disparidad de opiniones al respecto. Así por ejemplo, no solo Camille Saint-Sëns aseguraba que “se lee una sinfonía de Beethoven junto al fuego como se lee una tragedia de Racine; uno y otro no tienen necesidad de que se los interprete para existir”, sino que Vincent d’Indy aseguraba: “prefiero infinitamente ‘leer’ una bella partitura de música dramática que asistir a una realización teatral, ‘siempre’ inferior, a mis ojos, a lo que en mi imaginación puede representarse”³⁵.

Como puede comprobarse, la defensa del arte puro preservado en el documento escrito, aprehendido a través del acto de lectura (fenómeno espiritual y activo), sin que un proceso de interpretación lo altere y sin degradar por los medios materiales, efímeros e inferiores de la representación, también existe en el ámbito musical. Y también tiene sus detractores, mayoritarios, representados por las posturas de musicólogos como Gisèle Brelet, quien en sus trabajos sobre las experiencias de Carl E. Seashore en psicología de la percepción musical, defendía, ya en los años cuarenta, que en música, “ser ejecutado es ser” y que la ejecución implica una parte de creación “necesaria y conforme a la esencia de la obra”³⁶.

No existe, sobre este punto, entre teatro y música –y por supuesto menos aún entre los dos dominios teatrales que suponen el teatro lírico y su homólogo hablado– una diferencia tal que las observaciones planteadas alrededor de la música no puedan ser adoptadas por el teatro y viceversa³⁷. En realidad, se trata de otra formulación de la eterna polémica que propició la

³⁴ P. Pavis: *Diccionario del teatro...*, p. 397.

³⁵ Apud A. Veinstein: *La puesta en escena...*, pp. 46-47; comillas en el original.

³⁶ Gisèle Brelet: “L’Exécution musicale et les recherches de Seashore”, *Contrepoint*, febrero 1946, pp. 36 y ss. Véase de la misma autora *L’Interprétation créatrice, essai sur l’exécution musicale*, 2 vols., París, Presses Universitaires de France, 1951.

³⁷ A. Veinstein: *La puesta en escena...*, pp. 46-47.

inhibición del desarrollo de los estudios teatrales como un campo autónomo de actividad científica: por una parte, el arte coligado a la “gran cultura” y concebido en términos de monumentalidad y permanencia, características que las manifestaciones efímeras no presentan; por otra parte, y como consecuencia de lo anterior, la asociación de las artes procesuales o performativas a sus fuentes materiales (literatura, composición musical) y el consecuente confinamiento de su estudio a patrones de adscripción filológica o formalista.

Los estudios teatrales y la musicología

Aun con el riesgo de caer en un involuntario sofisma, todos estos antecedentes apuntan, de manera razonable, a una última apreciación sobre el enfoque general de los estudios teatrales basada en la disposición hacia el análisis escénico, performativo y espectacular en diferentes horizontes históricos, culturales, geográficos, ideológicos y estéticos, centrándose no ya en la categoría de “obra/género” sino en cuanto a “evento”, es decir: “la representación considerada no en el aspecto ficcional de su fábula, sino en su realidad de práctica artística”³⁸. Y es en este punto donde parece pertinente señalar las posibles conexiones y/o desencuentros disciplinares entre los ámbitos científicos reclamados por la musicología y los estudios teatrales, que, si bien comparten numerosísimas áreas comunes, incluso pertenecientes al canon (desde la tragedia griega, pasando por los tropos dialogados medievales y las liturgias dramatizadas, hasta todo el espectro de géneros englobados en el ancho marco del teatro musical), no han empezado a desarrollar puentes de interacción científica explícita hasta muy recientemente.

Tradicionalmente, las manifestaciones dramático-musicales venían siendo observadas, examinadas y comentadas por los musicólogos desde una perspectiva exclusivamente musical, explicándose dicha música, a excepción de ciertos aspectos vocales e interpretativos, como cualquier otra composición³⁹, y relegándose a un olvido casi sistemático lo propiamente teatral de su personalidad artística: fundamentalmente todo lo relativo a su índole espectacular. Más allá del tópico romántico, wagneriano, sobre la obra de arte total (que conjuga música, palabra y acción... limitando el

³⁸ P. Pavis: *Diccionario del teatro...*, p. 191.

³⁹ Véase al respecto la introducción de Lorenzo Bianconi al volumen titulado *La drammaturgia musicale*, Bolonia, Il Mulino, 1986, pp. 7 y ss., donde el responsable de la edición remite al efecto a “un ‘classico’ musicologico vetusto” como Hermann Kretzschmar: *Geschichte der Oper*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919, aparecido en una serie de monografías dedicadas a los géneros musicales como el arranque contemporáneo de dicha tradición.

texto literario en sólo uno de los varios elementos configuradores de la totalidad del drama⁴⁰), los frecuentes lugares comunes acerca de las insuficiencias literarias de numerosos libretos, los atropellos dramáticos de otros tantos argumentos o lo cimentado de una tradición performativa que tendía a conferir, por ejemplo, a las producciones operísticas —en términos generales y salvo señaladas excepciones— un perenne sello de inamovible arcaísmo, fueron determinando la decantación de los cuidados de espectadores, profesionales e investigadores hacia la dimensión estrictamente musical (instrumental y vocal) de un catálogo de autores conspicuos y obras sobresalientes enormemente restringido, lo que, a la postre, contribuiría a instituir un panorama disciplinar reduccionista.

No obstante, las circunstancias parecen haber cambiado gracias a una disposición revisionista que, tanto desde el ámbito académico como desde otros sectores implicados —crítica especializada, gestión, agentes culturales, dirección artística e interpretación, etc.— aparece cada vez más dispuesta a abordar el fenómeno lírico como una manifestación teatral en toda su extensión. De hecho, y pese a que música y literatura —esta en mucha menor medida— han sido los ingredientes considerados esenciales en la naturaleza del género, y, por tanto, consuetudinariamente privilegiados, no puede olvidarse hoy que la mediación entre el punto de vista de la música y el punto de vista de la palabra se opera a través del *espectáculo*, natural definición del *melodramma*⁴¹.

Al menos *a priori*, parece admitirse que la ópera es un espectáculo teatral. Esta afirmación, que bien pudiera parecer prosaica a primera vista, no lo es tanto si se tiene en cuenta que el rango preeminente detentado por la música sobre las demás artes que concurren en la producción lírica ha actuado en perjuicio de los componentes literarios, dramáticos, gestuales o espectaculares, cuya reivindicación no hace sino redescubrir la multiforme complejidad del *teatro d'opera*⁴². La representación teatral es, entre todas las manifestaciones artísticas, aquélla que contiene mayor número de elementos pertenecientes a diferentes dominios del arte, aspecto éste que determina la utilidad —y la necesidad— de considerarla en el contexto de los diferentes campos de su expresión⁴³; una línea en la que parecen coincidir

⁴⁰ Arnold Witthall: "Wagner's later stage works", *Romanticism*, Gerald Abraham (ed.), Oxford (U.K.), Oxford University Press, 1990, pp. 257-266; véase también Ana Isabel Ballesteros Dorado: *Espacios del drama romántico español*, Anejos de la Revista de Literatura 57, Madrid, CSIC-Instituto de la Lengua Española, 2003, p. 13.

⁴¹ Folco Portinari: "Pari siamo. Sulla struttura del libretto romantico", *Il Melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e Ricerche per Massimo Mila*, Giorgio Pestelli (ed.), Turín, Giulio Einaudi Editore, 1977, p. 547; reedición resumida en "Scene e figure del teatro italiano", *Quaderni del Teatro Municipale "R. Valli"* 1, 1981, pp. 105-119.

⁴² L. Bianconi: *La drammaturgia musicale...*, p. 7.

⁴³ Tadeusz Kowzan: "Teatro y signo", *El signo teatral: texto y representación*, Problemata Theatralia I. Actas del I Congreso Internacional de Teoría del Teatro, Vigo 17-18 abril de 1996, Jesús G. Maestro (ed.), Vigo, Servicio de Publicacións Universidade de Vigo, 1996, p. 131.

cada vez más los analistas actuales frente a la añeja rutina que se había venido desarrollado en el marco de la musicología tradicional, cuyos estudios sobre “lo escénico” abordaban los géneros, los estilos, los autores, etc. desde el análisis textual de las composiciones: sintaxis musical, formas poético-literarias, etc.

Hoy se aboga cada vez con más fuerza por los aspectos que conforman, determinan, precisan o construyen la dimensión escénica y performativa del objeto de estudio, más allá de lo exclusivamente musical, en sintonía con los requerimientos de ampliación del objeto de estudio y del marco epistemológico tomando préstamos de disciplinas afines⁴⁴.

De esta manera, el actual enfoque disciplinar con respecto al estudio de las manifestaciones lírico-dramáticas tiende a considerar estas como el resultado del variado balance de sus partes, una estructura artística en la que la música debe ser analizada no meramente en relación al texto, sino también en relación a todos los demás componentes del drama⁴⁵.

Con todo, esta orientación de estudio requiere ser reivindicada por sus cultores, pues todavía puede resultar extraña, incluso extravagante, para ciertos sectores, tanto académicos como diletantes. Desde un punto de vista musicológico se enfrenta a una concepción de los fenómenos que le atañen profundamente arraigada y de muy amplio alcance, y, desde la óptica de los estudios teatrales, los eventos musicales suelen ser evitados por considerarse parcialmente ajenos a sus competencias. Esta mutua elisión resulta particularmente curiosa, pues ya a mediados del siglo XX Hans Knudsen, en su insistencia por desvincular completamente las ciencias teatrales de la historiografía literaria, había puesto de manifiesto que los puntos en común entre estas y la musicología eran mayores que con la filología, en un intento por articular y razonar críticamente las relaciones entre la *Theaterwissenschaft* y otras disciplinas universitarias afines⁴⁶.

⁴⁴ J. Kerman: *Contemplating...*, p. 31; Jon Rink: “Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator”, *Rethinking Music*, Nicholas Cook y Mark Everist (eds.), Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1999, pp. 217-238; Scott Burnham: “How Music Matters: Poetic Content Revisited”, *Rethinking Music...*, pp. 193-216; Derek B. Scott: *From the Erotic to the Demonic. On Critical Musicology*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2003; Alastair Williams: *Constructing Musicology*, Aldershot (U.K.), Ashgate, 2003; Giles Hooper: *The Discourse of Musicology*, Aldershot (U.K.), Ashgate, 2006.

⁴⁵ Melania Bucciarelli: *Italian Opera and European Theatre 1680-1720*, Fondazione Pietro Antonio Locatelli, Amsterdam-Cremona, Brepols, 2000, p. 5. Confróntense estas afirmaciones con la dimensión pluridisciplinar que asumen algunos trabajos de referencia debidos a autores como Lorenzo Bianconi, Thomas Walker, John Rosselli, Carolyn Abbate, Pierluigi Petrobelli, Giorgio Pestelli, Reinhard Strohm, Gary Tomlinson...por citar sólo unas cuantas voces de autoridad entre muchos otros.

⁴⁶ Hans Knudsen: *Theaterwissenschaft Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin*, Berlin, Christian-Verlag, 1950; Ídem: *Theaterwissenschaft und lebendiges Theater*, Berlin, Christian-Verlag, 1951; Ídem: “Probleme und Leistungen der Theaterwissenschaft”, *Universitas*, X, 7-12, 1955, pp. 955-964.

Las causas de la tardanza en la determinación de una suficiente consciencia performativa en el terreno musical —“durante los últimos cien años musicología y *performance* han mantenido una relación incómoda”⁴⁷—, en comparación con otros sectores del espectáculo, y, por lo tanto, del retraso de una específica y crítica historiografía musical al respecto, puede encontrarse en parte en la particular configuración del propio hecho dramático-musical. La historia de la literatura y la historia del teatro no adolecen de registrar un fenómeno tan preeminente como la ópera, pero nunca la atienden en correspondencia a las más que relevantes dimensiones alcanzadas como expresión artística y cultural en Occidente a partir de mediados del siglo XVII. La idea de que se trata de un tema substancialmente apropiado para la musicología y que, en el fondo, su componente poético poco tenga que ver con la *literatura auténtica* puede haber cooperado a la consolidación de tal circunstancia⁴⁸.

Realmente, los modernos estudios teatrales (*Scenology, Theatre Studies*) y los *Performance Studies* han incurrido escasamente en el terreno de las representaciones musicales. La ausencia de la música del elenco de temas considerados por estas disciplinas resulta, en principio, extraña, pues no sólo el teatro musical y sus géneros adláteres pertenecen de lleno al universo escénico, sino que los mismos instrumentistas, cantantes y bailarines son *performers*, después de todo, y sería muy razonable analizar su actividad profesional como tales. Existen varias razones parciales para intentar explicar dicha dejación, y una de las primeras puede hallarse en la propia genealogía disciplinar. Así por ejemplo, el paradigma original de los estudios sobre *performance* es el resultado de una síntesis entre la teatrología y aspectos de la antropología, la sociología y los estudios culturales, de suerte que, al no haberse adoptado referentes musicológicos en su conformación, una cierta inercia académica parece haber heredado esta falta de voluntad para hacer frente a las manifestaciones musicales⁴⁹. Incluso la ópera, una forma que, obviamente, se vale de los mismos medios que el teatro o de texto, tradicionalmente se omite en el discurso historiográfico de este, de tal suerte que la historia de la ópera y la historia del teatro han constituido —y constituyen— narraciones separadas porque el portador expresivo predominante en aquella es la música en lugar de las palabras, y la labor del compositor su centro de atención⁵⁰.

⁴⁷ “Over the past 100 years musicology and performance have had an uncomfortable relationship”, Daniel Leech-Wilkinson: “Musicology and performance”, *Music’s Intellectual History: Founders, Followers and Fads*, Zdravko Blazekovic (ed.), Nueva York, RILM, 2009, p. 791.

⁴⁸ Paolo Fabbri: *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d’opera in Italia nel Settecento*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 9.

⁴⁹ Philip Auslander (ed.): *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Londres, Routledge, 2003, vol. 1, pp. 1–24.

⁵⁰ Vera Mowry Roberts: *On Stage: A History of Theatre*, Nueva York, Harper & Row, 1974, p. 108.

Según Vera Mowry Roberts, el hecho de que la ópera se vea conducida por la literatura musical y no por la literatura dramática, por los compositores en vez de por los dramaturgos, la ubica fuera del ámbito de la historia del teatro. Por su parte, los investigadores especializados en aspectos performativos y espectaculares, en principio abiertos a cualquier fenómeno extraliterario, no son más proclives a incluir la ópera entre sus materiales de trabajo⁵¹. Incluso un analista teatral tan comprometido como Patrice Pavis, elude la cuestión arguyendo que, si bien es posible examinar cualquier representación descomponiendo sus factores constituyentes, la ópera exige un enfoque holístico radicalmente diferente:

A pesar de la riqueza y de la diversidad de sus signos y de sus fuentes, es difícil hacer una disección de la ópera y una relación de sus materiales. Y es que esta materia, bajo la influencia del ritmo musical y gestual, ya se ha fusionado, mezclando y fundiendo lo que parecía opuesto: la palabra y la música, el espacio y el tiempo, la voz y el cuerpo, el proceso y su detención. Desde Wagner hasta la semiótica, nos hemos acostumbrado a buscar correspondencias y modos de fusión entre los elementos de la ópera. Esta capacidad de enlace transversal y de fusión generalizada requiere un análisis que no separe radicalmente los elementos del drama musical⁵².

Pero no sería justo achacar a los estudios teatrales su remisión a comprometerse con los fenómenos musicales sin señalar que, en contrapartida, la musicología tradicional tampoco se ha mostrado interesada en la dimensión escénica, espectacular o performativa de las manifestaciones que “pertenecen” a sus dominios epistemológicos. Autores como Christopher Small identifican una concepción prevalentemente conservadora asociada a la más añeja tradición musicológica que halla “la esencia de la música y de cualesquiera que sean los posibles significados que ésta contenga” en “esos objetos llamados obras musicales”, pero “no en su ejecución o representación”; esta perspectiva se basa en la premisa de que “la interpretación musical no juega ningún papel en el proceso creativo, siendo ésta sólo un cauce intermediario por el cual la obra –entidad aislada y autónoma– tiene que pasar para llegar hasta su objetivo, el oyente”⁵³.

Por otra parte, y siguiendo con el argumento de las adherencias de la tradición, la historiografía de la ópera (sobre todo de la ópera italiana) resulta particularmente adecuada para ilustrar algunos de los problemas generales

⁵¹ Philip Auslander: “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”, *Contemporary Theatre Review*, 14, 1, 2004, pp. 1–13.

⁵² Patrice Pavis: *El análisis de los espectáculos. Teatro, danza, mimo, cine*, Paidós Comunicación 121, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2000, p. 139.

⁵³ Christopher Small: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Londres, Wesleyan University Press, 1998, pp. 4–5.

que en el ámbito de la historia de la música y de la musicología en su conjunto presenta el elemento escénico. Por un lado, no cabe duda de que la ópera pertenece al más monumentalizado canon de la cultura occidental pero, por otro lado, también es cierto que sólo en los últimos años la musicología internacional ha reconocido el género como un aspecto central de interés incuestionable.

Las razones para ello parecen venir apuntadas no sólo porque desde comienzos del siglo XIX, en la mayor parte de los casos, el lenguaje musical de los compositores líricos difirió del *mainstream* austro-germánico, sino también porque la dramaturgia de escuela italiana era ajena al contexto cultural ahormado por las teorías wagnerianas y demás modelos referenciales como Shakespeare, Schiller, etc. Otros factores, sin embargo, están más profundamente arraigados y siguen teniendo efecto incluso en medios intelectuales muy diferentes a los de la musicología tradicional. Estos incluyen la manera en que los ingredientes extra-artísticos determinan la creación operística, las diferentes competencias creativas que intervienen en su producción, la importancia nuclear de los *performers* (sobre todo cantantes), la transferibilidad de soluciones creativas y el hecho de que en la historia de las convenciones líricas, la compartición de códigos y la repetición de fórmulas con frecuencia prevalecen sobre la búsqueda de la novedad⁵⁴.

En definitiva, todas estas razones para explicar la segregación de los estudios teatrales de la musicología inciden en el valor discriminante de la técnica propia de cada arte y, al mismo tiempo, en la veterana concentración de los esfuerzos investigadores en el texto, sea este musical o literario, al tiempo que informan de que ambas disciplinas no solo comparten —al menos teóricamente hablando— eventuales objetos de estudio, sino que también han adolecido en su desarrollo de los mismos problemas. Es en este punto donde resulta imprescindible señalar un vector de confluencia entre las determinaciones epistemológicas de los estudios teatrales y la musicología: me estoy refiriendo a la orientación dramaturgica como perspectiva general de estudio y, en concreto, a la subdisciplina musicológica conocida como dramaturgia musical.

La dramaturgia es, en términos generales, el estudio de la producción de significado en cualquiera de las artes escénicas y performativas. Además de identificar una serie de funciones prácticas en el ámbito de la representación (relativas al conjunto de actividades necesarias en el proceso creativo del teatro, como la selección y preparación de materiales de producción, intervenciones textuales, etc.) y una ocupación profesional (la del responsable de aquellas), la dramaturgia constituye un atributo del espectáculo, sea

⁵⁴ Fabrizio Della Seta: "Some Difficulties in the Historiography of Italian Opera", *Cambridge Opera Journal*, 10, 1998, pp. 3-13.

este de origen literario o no, pues atañe tanto a la llamada estructura interna de la obra –articulación dramática y convenciones en uso, acción, género, caracterización– como a la estructura externa, ligada a las modalidades de la representación y a los elementos involucrados en la escenificación –vestuario, escenografía, iluminación, etc.–. En este sentido, la dramaturgia se comporta como una categoría histórico-estilística, estrechamente relacionada con la teoría dramática e íntimamente asociada a la construcción del evento espectacular, al catalizar toda una confluencia de componentes de diversa naturaleza que redundan en un determinado resultado escénico.

Según tales postulados, la tesis que identifica en la música el elemento constitutivo fundamental de ese particular tipo de teatro que es el drama lírico confía a la dramaturgia musical la tarea de definir qué relaciones se establecen entre la música y los demás factores concurrentes: el argumento, la estructura dramática, los actantes, los personajes, las exigencias performativas, el gesto y la acción escénica o las matrices de espectacularidad y su instrumental fáctico. Esta apasionante especulación teórica, aplicada a los procesos creativos que dan lugar al producto lírico, a la hora de examinar el repertorio antiguo suele quedar circunscrita a la órbita de la demostración teórica inferida de evidencias documentales más o menos explícitas. No ocurre necesariamente lo mismo con la producción contemporánea, en la que los responsables del espectáculo (compositores, libretistas y directores de escena) pueden señalar, advertir y explicitar sus correspondientes responsabilidades, intenciones, criterios y opciones, o lo que es lo mismo, revelar su proceder artístico en función del resultado estético perseguido.

La dramaturgia musical se revela, en definitiva, como un medio de aproximación entre los paradigmas heurísticos de los estudios teatrales y las precisiones hermenéuticas de la actual musicología, estableciéndose un marco comprensivo en el que aunar la doble vertiente teatral/musical de unas disciplinas que, hasta ahora, han discurrido en paralelo, ignorándose mutuamente, a pesar de que forman parte de un mismo fenómeno: el hecho escénico⁵⁵.

Un hecho escénico que, como idea, supera la mera perspectiva sociológica o literaria, encuadrándose, más exactamente, en el marco de los estudios históricos culturales, e, incluso, adoptando los presupuestos de la cultura popular, pues aglutina muy diferentes sectores que se articulan en el ámbito de la vida escénica. Este concepto de *articulación*, extraído de los

⁵⁵ Utilizo el término *hecho escénico* según la consideración que de él hace Ruth Rivera Martínez: “La construcción del hecho escénico a través de la prensa de Valladolid en el cambio de siglo (XIX-XX). Un proyecto de viabilidad investigadora”, trabajo de fin de máster, Universidad de Valladolid, 2011, pp. 24 y ss.

estudios culturales neogramscianos⁵⁶ supone que los significados de los textos y prácticas culturales se construyen mediante procesos, en ocasiones no previstos por sus productores, en los que intervienen los intereses y valores de todos los participantes en el hecho cultural (espectacular y performativo, en este caso). El hecho escénico, por lo tanto, se configura como una entidad compleja en la que intervienen elementos relativos a los procesos de mediación-transmisión-percepción⁵⁷ y a la construcción de significados (imaginarios), pero también referentes a otras dimensiones de la interacción humana, como la estética, la política, lo ideológico o lo infraestructural⁵⁸.

Se postula así todo un conjunto de eventuales relaciones que tratan de hallar su equivalencia en el ámbito de las ciencias escénicas, de la reflexión y de los estudios sobre el teatro. La historiografía teatral es, por naturaleza, investigación histórica y, por lo tanto, pensamiento dialéctico. La representación no parece poder ser aprehendida *in se* o *per se*, sino siempre en función de otros: necesidades expresivas, instancias sociales, económicas, aspiraciones identitarias, políticas, ideológicas, comportamentales, formales, éticas, literarias, musicales, gestuales, plásticas y figurativas, estéticas y educativas, etc. Por ello, las artes del espectáculo, escénicas y performativas constituyen un espacio dialógico en donde se congregan situaciones y problemáticas de ascendencia y naturaleza muy diversa al tiempo que ofrecen al científico la posibilidad de recuperar las tensiones, las motivaciones, las técnicas y habilidades, los usos y los hábitos, las rutinas... con lo que sus opciones no terminan en lo que *a priori* podría considerarse académicamente pertinente, sino en el descubrimiento de nuevos sectores de pertinencia científicamente relevantes⁵⁹. Sectores en los que la confluencia con la musicología, tan reciente como necesaria, tan necesaria como indeterminada, y hasta el momento en un vacilante equilibrio entre la resistencia y la dependencia, debería resultar pertinaz.

⁵⁶ Stuart Hall: "The Rediscovery of Ideology: the Return of the Repressed in Media Studies", *Subjectivity and Social Relations: a reader*, Veronica Beechey y James Donald (eds.), Philadelphia, Open University Press, 1985, pp. 124-155.

⁵⁷ En una disposición similar a la tripartición semiológica de Molino y Nattiez con sus niveles poético, neutro y estético (Jean Molino: "Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en jeu*, 17, 1975, pp. 37-62; Jean-Jacques Nattiez: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976) y su "actualización" por parte de la musicología postmoderna en la triple división, con las instancias estructural-institucional, productiva y receptiva, establecida por Hooper (*The Discourse of Musicology...*, pp. 75-84), la cual "se ve forjada socialmente en virtud del concepto de mediación y gracias a la identificación entre la 'música-en-sí-misma' y la 'música-como-producto'", C. Villar-Taboada: "De la técnica al significado...", p. 168.

⁵⁸ R. Rivera: "La construcción del hecho escénico...", p. 25.

⁵⁹ Fabrizio Cruciani: "La tradition de la Naissance", *Teatro e Storia*, 4, 1989, p. 5.

