

# Las metamorfosis del libreto. Análisis de *Avis de tempête* (Georges Aperghis / Peter Szendy)

Francisco Javier DECO PRADOS  
Universidad de Cádiz  
fjavier.deco@uca.es

Recibido: 06/03/2016  
Aceptado: 27/09/2016

## Resumen

Tras analizar brevemente la crisis de la ópera y sus transformaciones durante el siglo XX, en especial a partir de los años 60, el artículo se centra en el compositor Georges Aperghis y en su ópera *Avis de tempête*, deteniéndose en la radical fragmentariedad de su libreto (elaborado en colaboración con el ensayista Peter Szendy) y en las relaciones intertextuales que en él se establecen. Del mismo modo, se hace un breve análisis de las modalidades de intermedialidad que imponen el uso de la electrónica y la realidad de la puesta en escena.

**Palabras clave:** Crisis de la ópera, problemática del libreto, intertextualidad, Georges Aperghis.

## Les métamorphoses du livret. Analyse d'*Avis de tempête* (Georges Aperghis / Peter Szendy)

### Résumé

Après avoir analysé brièvement la crise de l'opéra et ses transformations durant le XX<sup>e</sup> siècle, en particulier à partir des années 60, l'article se consacre au compositeur Georges Aperghis et à son opéra *Avis de tempête*, s'arrêtant sur la fragmentarité radicale de son livret (coécrit par le musicien et l'essayiste Peter Szendy) et sur les relations intertextuelles qui s'y établissent. De même, une brève analyse est consacrée aux modalités d'intermédialité qu'imposent l'usage de l'électronique et la mise en scène.

**Mots clés:** Crise de l'opéra, problématique du livret, intertextualité, Georges Aperghis.

## Metamorphoses of the Libretto : An Analysis of *Avis de tempête* (Georges Aperghis / Peter Szendy)

### Abstract

After a brief analysis of the crisis affecting opera and its transformations throughout the twentieth century—particularly from the 1960s onwards—this article focuses on composer Georges Aperghis and on his opera *Avis de tempête*. The focus of the analysis lies in the radical fragmentary nature of its libretto (written in collaboration with musician-essayist Peter Szendy), and in the intertextual links present in it.

In turn, a concise analysis is devoted to the types of intermediality which determine the use of electronics and the design of the staging.

**Key words:** Crisis in opera, problems with libretto, intertextuality, Georges Aperghis.

**Sumario:** Breve introducción a la crisis del libreto. Análisis del libreto de *Avis de tempête*. A) Declaraciones de los autores. B) Análisis. Conclusión.

### Referencia normalizada

Deco Prados, F. (2016). « Las metamorfosis del libreto. Análisis de *Avis de tempête* (Georges Aperghis / Peter Szendy) ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 31, Núm. 2 : 241-257. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_THEL.2016.v31.n2.52045](http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2016.v31.n2.52045)

## Breve introducción a la crisis del libreto

La realidad de la colaboración música/literatura en Occidente ha sido históricamente muy cambiante. En el siglo XX se produce un giro esencial en el tipo de relación entre ambas, ligada fundamentalmente a la crisis del género ópera que tiene lugar, sobre todo, a partir de los años sesenta<sup>1</sup>. Esta crisis, como afirma Cohen-Levinas (2000: 33), “est concomitante à la disparition du livret comme entité conductrice du drame”.

La célebre revista *Contrechamps* dedicó un número en 1985 a la crisis de la ópera, reuniendo textos de autores tan destacados como Nono, Zimmermann, Kagel, Pousseur, Ligeti o Berio. El director de la revista, el musicólogo Philippe Albèra<sup>2</sup>, en su *Avant-propos*, sitúa perfectamente el argumento al afirmar que todos estos autores “tentent de définir les possibilités d’un opéra vivant quant à sa forme et sa fonction,

---

<sup>1</sup> La continua colaboración entre música y palabra en la cultura occidental conoce en el siglo XX cambios muy importantes al mismo tiempo que el sistema estético global se transforma. Tras las obras revolucionarias del final del XIX, las *parole in libertà* futuristas, el *cut-up* y la aleatoriedad dadaístas y la escritura automática surrealista, entre otras novedades, modifican la energía poética. La sensibilidad musical varía casi al mismo tiempo con diversas innovaciones como la atonalidad, el primitivismo, etc. Si el abandono del centro tonal puede asimilarse a la ruptura de la métrica y de la discursividad poéticas, estos elementos encuentran un eco en la evolución de las artes plásticas. A lo largo del siglo XX, las diferentes artes siguen avanzando juntas. No es fácil, de todos modos, determinar cómo se producen las influencias entre ellas y en qué sentido. Eugenio Trías (Trías 2007: 705), por citar un ejemplo, dice que “la literatura quiere ser música desde el gran experimento de Stéphane Mallarmé” y cita también los casos de Joyce o de Eliot, autores muy atraídos por lo musical. Pero igualmente Mallarmé o Joyce han ejercido gran influencia fuera del ámbito literario, como demostraría de modo concreto la importancia que tuvo el primero para Boulez o el segundo para Cage.

<sup>2</sup> Philippe Albèra (Ginebra, 1952) crea, junto a un cineasta y un compositor, la asociación *Contrechamps* en 1977, la revista *Contrechamps* en 1983 y *Éditions Contrechamps* en 1991.

par opposition à l'opéra conservateur qui prévaut partout". En su reflexión sobre el núcleo del problema, partirá de la escritura dramática:

Le terme même d'opéra, chez ces auteurs, n'est accepté qu'avec réticence. La dramaturgie abandonne l'histoire linéaire, les personnages psychologiques, la construction traditionnelle à partir d'un livret ad hoc, au profit d'histoires croisées et fragmentaires, mêlant des temps et des espaces différents, présentant des personnages emblématiques ou archétypiques. Les techniques du *collage* et du montage organisent souvent cette simultanéité d'actions différentes. En faisant éclater l'espace intérieur de l'opéra traditionnel, ces compositeurs ont mis en question son espace scénique, ses modalités de représentation. (Albèra, 1985: 3).

En cualquier caso, Albèra, ante el peligro de posibles connivencias con el aparato tradicional "ópera", propone como única vía de salida una radicalización que solo podría alcanzarse con la puesta en práctica del "mot fameux de Pierre Boulez en 1967: 'Il faut faire sauter les maisons d'opéra'" (Albèra, 1985: 4).

Los textos teóricos (y la práctica musical) en los años sesenta nos muestran la necesidad de una renovación en muchos casos revolucionaria. Adorno, en un texto de 1962, sitúa los inicios de la crisis del género en los años diez e identifica sus claves en la fragmentariedad (universal en el mundo del espíritu) y en la separación de contenidos representativos, además de las condiciones sociales (Adorno, 1985<sup>3</sup>: 10-11): "Après Berg [...] la production consciente d'elle-même ne trouva plus aucun dénominateur commun entre une musique exigeant son autonomie, voulant être elle-même sans image, et un opéra revendiquant une musique semblable au langage, image d'autre chose".

Citaremos solo un par de ejemplos más de estos años, en primer lugar, el del compositor Luigi Nono, quien en una conferencia de 1962 expone su idea de un nuevo teatro musical (concepto que engloba lo operístico) que tenga en cuenta la evolución de las artes y la de la sociedad y que debe estar fundado en:

une rencontre [...] où musique, peinture, poésie et dynamisme scénique contribuent, dans leurs dimensions actuelles, non à une synthèse des arts qui, caractérisée par une simple somme, établirait des correspondances simples [...], mais à une nouvelle liberté de la fantaisie créatrice. L'interdépendance continuellement redéfinie des divers éléments constitutifs du théâtre même, finit par briser le despotisme univoque d'une composante sur l'autre : la musique sur le texte et la scène. Il n'y a plus, par conséquent, de dépendance au sein de la collaboration : d'abord le texte – ensuite la musique – ensuite la mise en scène [...], mais une participation directe et simultanée (Nono, 1985: 55).

---

<sup>3</sup> El texto fue publicado por primera vez en 1962 en *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt, Suhrkamp. Adorno expone que las condiciones sociales se encuentran en la base del cambio, en consonancia con la evolución estética general. Los encantos que la ópera tradicional podía ofrecer al público burgués habían pasado al cine y la continuidad del género se deberá al gusto por una época dorada ya extinta. No obstante, dice (Adorno, 1985: 16): "cela ne veut nullement dire que des compositeurs de grand talent ne puissent réussir, par des idées dramaturgiques radicalement neuves, le coup de main sur l'opéra".

Nono será un acérrimo defensor del trabajo colectivo y de la expansión de lo escénico a través de una nueva concepción de la espacialidad musical unida al uso pertinente de la electrónica.

Bernd Alois Zimmermann en un texto de 1965<sup>4</sup> amplía el elenco de los elementos de esta nueva realidad escénica:

un théâtre où seraient réunis tous les instruments [...] destinés à la communication en un endroit spécialement créé pour cet usage. En d'autres termes : architecture, sculpture, peinture, théâtre chanté, théâtre parlé, ballet, cinéma, micros, télévision, techniques d'enregistrement, musique électronique, musique concrète, cirque, comédie musicale et toutes les formes de théâtre du mouvement se rencontrant pour former, ensemble, l'opéra pluraliste (Zimmermann, 1985: 86).

Es fácil observar que este proceso de renovación se halla en estrecha relación con el llamado fin de la galaxia Gutenberg (no olvidemos que el libro premonitorio de McLuhan, *La galaxia Gutenberg*, aparece en 1962) y la renovación del arte dramático en general desde finales de los años 60. Es de sobra conocido el estudio de Hans-Thies Lehmann de 1999, *Postdramatisches Theater* (traducido al francés en 2002), en el que se analizan las claves del nuevo teatro surgido sobre todo a partir de los años 70 y que reúne la parte más viva e interesante de la producción en este terreno, donde pueden incluirse ciertos espectáculos de danza y las puestas en escena innovadoras de la ópera contemporánea: “Depuis longtemps déjà, le théâtre s’inscrit davantage dans une dynamique du *crossover* où la chorégraphie, les arts plastiques, le cinéma, la vidéo, la télévision et les nouveaux médias [...] ont laissé des traces indélébiles” (Lehmann, 2002: 9)<sup>5</sup>. En este nuevo teatro, la primera constatación es el cambio de estatuto del texto: este funcionará solo “comme élément, sphère et matériau de l’agencement scénique et non en tant qu’élément dominant” (Lehmann, 2002: 20).

Esta exposición preliminar, indispensable para situar la problemática del libreto en la ópera contemporánea, debe ser completada con una reflexión más, igualmente de carácter global: la relativa a las modalidades de la dicción. Como señala Durosoir (2000: 8), es necesario analizar las diferentes maneras de decir el texto en la ópera y no solo desde los esquemas tradicionales: “c’est donc par le jeu de l’acceptation ou du refus de normes diversifiées et parfois contradictoires que s’instaure le couplage entre le texte et la musique”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> El texto es “Zukunft der Oper”, en *Blätter der Bühnen der Stadt Köln*, Spielzeit.

<sup>5</sup> La ambición de un arte total como quedaba diseñada en la propuesta de Apollinaire en su conferencia de 1917 sobre *L’esprit nouveau et les poètes* (Apollinaire, 1991: 944), como la unión de literatura, gramófono y cinematógrafo, sigue siendo una constante en nuestros días. Evidentemente, no se trata de difuminar la especificidad de cada arte sino de promover la colaboración enriquecedora.

<sup>6</sup> La voz ha sido ampliamente estudiada y muy diversamente utilizada por los compositores en el teatro y la ópera a lo largo del siglo XX. En cierta medida, la voz ha alcanzado un grado de libertad que

Volviendo al problema del libreto en el contexto de la crisis de la ópera, me gustaría recordar lo que Danielle Cohen-Levinas ha expuesto con gran exactitud en su extensa monografía *Le Présent de l'opéra au XX<sup>e</sup> siècle*. En el paso desde la ópera a la “anti-ópera”, un gesto fundamental fue el de “dilapider l’instance narrative du livret sur laquelle repose la dramaturgie musicale afin de la supplanter par ce que l’on pourrait appeler une anti-narration” (Cohen-Levinas, 2001: 22):

[tous ces auteurs] envisagèrent une forme d’opéra qui transgresse les normes du répertoire figé est s’obligèrent à gérer l’antinomie entre institution et création. En s’arrangeant pour que la dramaturgie délaisse la narration linéaire [...], en s’arrangeant pour élarger le ressort psychologique concomitant à l’action, en s’arrangeant également pour que la construction formelle délaisse la dynamique fonctionnelle du schéma *Exposition, Développement, Conclusion* au profit d’une simultanéité fragmentaire (Cohen-Levinas, 2001: 26).

La autora nos muestra que la mutación del género operístico desde los años sesenta hasta hoy ofrece una enorme variedad de soluciones y que en lugar de producirse la anunciada muerte, se ha generado una importantísima renovación. La ópera más actual muestra una gran vitalidad, además de un carácter marcadamente libre y plural. Como afirma la musicóloga, “l’opéra renoue avec une forme de transmission de l’utopie [...]. Il exprime la vocation du mythe à ne jamais obéir à une logique de l’indifférencié, mais à celle des métamorphoses” (Cohen-Levinas, 2001 : 21).

Para este estudio, que pretende ser una demostración de dicha libertad y energía a través del análisis de los procedimientos textuales utilizados, he elegido una de las metamorfosis de la ópera, a mi entender, más significativas y ricas de los últimos años: la representada por Georges Aperghis y, en particular, su obra de 2004 *Avis de tempête*, en cuyo libreto participaron tanto el autor<sup>7</sup> como el filósofo Peter Szendy<sup>8</sup>.

---

nunca antes había tenido, en parte por los avances de la electrónica, pero fundamentalmente por su emancipación del significado o su nueva relación con él. La materialidad de la voz llega a convertirse en signo, a construir semióticamente. Sophie Herr ha estudiado esta evolución desde las aportaciones de poesía concreta de las vanguardias históricas hasta las invenciones de Berio o de John Cage. En este proceso de autonomía, “le geste vocal de l’interprète [...] se contente d’apporter une matière, un ‘timbre vocal’ à façonner” (Herr, 2009 : 104).

<sup>7</sup> Las obras que figuran en el catálogo del autor (Aperghis, web) bajo la denominación de “ópera” son numerosas, en concreto, diecinueve. Me gustaría añadir que, en 2004, P.O.L. reunió una serie de textos escritos por el músico para algunas de sus obras vocales (Aperghis, 2004). Algunos datos sobre su biografía: “Georges Aperghis est né à Athènes en 1945. Il vit et écrit à Paris depuis 1963. Son œuvre se distingue notamment par un questionnement sur les langages et le sens (...). À partir des années 1990 s’ajoutent de nouveaux modes de collaborations avec la danse (Johanne Saunier, Anne Teresa De Keersmaeker) et les arts visuels (Daniel Lévy, Kurt D’Haeseleer, Hans Op de Beeck). Les principaux ensembles de musique contemporaine européens ont développé une relation de travail avec Aperghis à travers des commandes régulières, toutes intégrées dans leur répertoire (Ictus, Klangforum Wien, Remix, Intercontemporain, Vocalsolisten). Aperghis a reçu le prix Maurizio Kagel en 2011 et le Lion d’Or de la Biennale de Venise en 2015” (Aperghis, web, biographies).

<sup>8</sup> Peter Szendy es un filósofo y musicólogo francés de origen húngaro. Nace en París en 1966. Es

## Análisis del libreto de *Avis de tempête*

### A) Declaraciones de los autores

La transformación del texto en algo muy alejado de la escritura dramática lineal, a la que hemos aludido en el apartado anterior, queda ejemplarmente evidenciada en el libreto de esta ópera. En ella pueden observarse varios y complejos niveles de intertextualidad / intermedialidad<sup>9</sup> a partir de las relaciones entre la palabra y el desarrollo musical, entre los numerosos textos utilizados por los libretistas y finalmente entre texto/música y representación escénica. La semiosis se construye a partir de la interacción de todos estos elementos. Ahora privilegiaremos el análisis de la intertextualidad, de la materialidad del texto cantado o dicho en esta ópera en su radical fragmentariedad, aunque también haremos al final algunas referencias, más someras, a las demás zonas.

Antes que nada, es interesante reproducir, ordenando y comentando brevemente, las declaraciones del músico y el escritor sobre el libreto (Aperghis, web).

En cuanto al origen de esta ópera, hay que situarlo en la petición al ensayista francés (de origen húngaro) Peter Szendy, por parte del músico, de un texto sobre el tema —la construcción simbólica— de la tempestad. Enseguida, tras las primeras conversaciones entre ambos, la petición se convierte en una búsqueda común, aún más focalizada tras el encuentro fortuito de un relato: “Après bien des discussions et des essais tâtonnants (transcrire des bulletins météo, adapter *Le tempestaire* de Jean Epstein, reprendre *L’Astronome*, ce livret inachevé d’Artaud pour Varèse, etc.), il y eut cet événement : nous sommes tombés, par hasard, sur la saisissante nouvelle de Melville, *L’Homme-paratonnerre*” (Aperghis, web, palabras de Szendy). El texto de Melville figura como elemento catalizador aportando intensas sugerencias y un entramado de comentarios y de glosas que conlleva además la atracción de textos complementarios.

Por lo que respecta a Szendy, la lectura de Melville (de muchas de sus obras, no solo del relato mencionado) y las conversaciones con el músico lo llevan, en un primer momento, a la escritura no de un libreto sino de un ensayo: “De mon côté, comme pour revenir à moi après l’aventure inouïe dans laquelle il m’a entraîné, j’ai dû précipiter les lectures sauvages qui s’étaient accumulées dans la forme d’un essai : *Les Prophéties du texte-Léviathan. Lire selon Melville* (Éditions de Minuit, 2004)” (Aperghis, web, palabras de Szendy).

Aperghis declarará que el ensayo se convierte en una fuente esencial de inspiración para la obra: “Le texte de Peter Szendy [...] traverse cet opéra de part en

---

profesor en la Universidad de París X Nanterre.

<sup>9</sup> Sobre el concepto y su delimitación actual cfr. Hébert et Guillemette (2008).

part, sorte de basse continue, donnant à l'occasion la possibilité à des fulgurances, à des digressions" (Aperghis, web, palabras del autor).

En última instancia, no puede establecerse con claridad la contribución de cada uno en la elaboración del libreto, ya que, sobre una base inicial, el músico aporta numerosas modificaciones e introduce "des boucles, des répétitions, des syllabes et des phonèmes sculptés, voire des fragments épars de textes glanés ensemble ici et là" (Aperghis, web, palabras de Szendy). Aunque, de todos modos, la responsabilidad final del texto recae sobre todo en Aperghis, como el mismo Szendy declara (Houdart, 2007: 25).

El libreto será una meditación sobre la existencia al tiempo que una reflexión sobre la escritura y la lectura, partiendo del símbolo inicial de profusión mágica y de posibilidad de descubrimiento.

A pesar de la variedad de textos utilizados (Baudelaire, Hugo, Kafka, Shakespeare, etc.), la obra más intensamente empleada en la construcción del libreto será la monumental novela de Melville *Moby Dyck*. La reflexión continua sobre esta permite a los autores construir buena parte del entramado metafórico de la tempestad: "Du roman [...] viennent d'innombrables scènes qui représentent la lecture sous forme de dérives, pertes d'ancrage, déchirures où, paradoxalement, les prédictions et les présages se réalisent en brisant tout horizon d'attente" (Aperghis, web, palabras de Szendy).

## B) Análisis

Partiremos del estudio del texto de la ópera tal como figura en la partitura de la obra (Aperghis, web, partitura), aunque también, para facilitar la consulta de los lectores, se hará referencia al texto editado en la web del autor como libreto (Aperghis, web, libreto). Igualmente haremos referencia a la grabación de la ópera por Ictus (Aperghis 2006). Hay que decir inicialmente que ni en la página web del artista, donde teóricamente se ofrece el libreto [Aperghis, web, libreto], ni en el "diario" de creación de la obra de Célia Houdart (Houdart, 2007: 97-107), realizado en colaboración directa con el compositor y en el que también aparece el texto de la ópera (coincidente con el libreto de la web), en ninguno de estos casos, decimos, se refleja con exactitud la realidad textual que figura en la partitura y en la grabación, más amplia. No se explican las razones de esta reducción. Observamos, por ejemplo, nada más comenzar la obra, que el largo texto de los primeros 6'43" (páginas 1-34 de la partitura) no se recoge como parte del libreto publicado. Aun así, al leer el babélico *patchwork* de este inicio "excluido", vemos que quizás no es tanta la diferencia con lo que encontraremos, "aceptado", más adelante. Es interesante observar al menos el comienzo de esta sección (omitimos la división entre intérpretes y respetamos las grafías):

skull cracks so like skull cracks a quick a glat cracks so crates lyx illo istame lyx ista lo tesme tate  
me images images mages images i images mages mages images images mages images mages i grand  
fait tourner frappa ma mages mages images images images [...] leg fac dic par fac dic fazer ferido leg

doc leg fac dic crates lyx illo ista me ist ista lo tesme me lo meta lyx meta fazer ferido fuso afozar figo fierro fil fac filo for lido furto fumo fa fondo figo fuso [...] istame stao sisto ostatus lyx meta perdi par lampa herido giorno amma fazer doc higo hierro horca lumière (Aperghis, web, partitura).

Estas ausencias se dan en otros momentos: no se refleja el texto de las páginas de la partitura 50, 56-61, 63-76, etc. En otras ocasiones, como por ejemplo en las páginas 84-110, se recoge una parte del texto (en este caso las palabras del director sobre los tipos de viento) y otra se omite (lo cantado o dicho por cantantes y actriz). Simplemente se trata de poner de manifiesto ahora que el autor ha decidido operar una reducción al ofrecer en internet el libreto con el fin, quizás, de suprimir de la publicación las zonas más oscuras, más cercanas a la poesía concreta, y de facilitar la lectura de los textos citados.

La obra es un conglomerado de microtextos de gran densidad. El mecanismo intertextual o, mejor, transtextual, es siempre en ella muy complejo y es preciso señalar que, lógicamente, no hay ninguna indicación en el libreto (partitura y libreto reducido de la web)<sup>10</sup> sobre el origen de los textos que van apareciendo. El procedimiento con mucho más abundante, como indicamos, es el *collage* de citas sin mención de autor en lengua original o en traducción, en conjunción con otra variedad de ejercicio transtextual como es la del *cut-up* (una forma extrema de *collage*, *vide infra*).

Martínez, en su monografía sobre la intertextualidad literaria, declara que “citar [explicitando o no el origen] es introducir en el discurso propio la voz de otro locutor, reproduciendo sus palabras directamente o sintetizándolas, reelaborándolas, reformulándolas (...)” (Martínez, 2001: 83). En el caso de un discurso como el de esta ópera, básicamente construido a partir de citas (reformuladas o no) y siempre no expresas, podríamos decir que el discurso del autor sigue estando presente en el plano de las transformaciones (recortes, repeticiones, etc.) y en el de las relaciones (adición, orden, intencionalidad), funcionando principalmente como un discurso implícito. Samoyault (2001: 43-44), habla, en el ámbito de la cita, de operaciones de *collage*<sup>11</sup> contrapuestas a las de integración, en tanto que en el primer supuesto la cita no se integra dentro de un texto principal, sino que se privilegia la heterogeneidad, situándose “al lado”. En nuestro caso, estando fundamentalmente oculto el texto del autor, las citas se encuentran, por lo general, solo junto a otras citas, afirmándose así

---

<sup>10</sup> En el inicio del libreto-web solo se especifica : “Livret de Georges Aperghis et Peter Szendy, avec des fragments de: Herman Melville, Charles Baudelaire, Victor Hugo, William Shakespeare et Franz Kafka” (Aperghis, web, libreto).

<sup>11</sup> “La célèbre injonction d’Isidore Ducasse (comte de Lautréamont), ‘La poésie doit être faite par tous. Non par un’, implique la prise en compte d’autrui pour l’acte créateur : elle déroge aux postulats de l’individualité et de l’unicité de l’œuvre d’art et ramène la littérature à un corpus immense appartenant à tous” (Samoyault, 2001 : 59).



una completa asunción de lo fragmentario como modo de expresión, del *collage* como lenguaje.

En cuanto al *cut-up*, habría que señalar que este tipo de operación de recorte<sup>12</sup>, inventado (en su forma extrema) probablemente por Tzara (en el sarcástico texto del *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* [Tzara, 1975: 382] y en su práctica poética) y desarrollado ampliamente en la época de las segundas vanguardias, llega al siglo XXI con vigor productivo, integrado en los procedimientos de una minoritaria tradición poética renovada. Aperghis hace en esta obra un uso continuo de esta técnica que recubre diversas variantes, actuando la selección de palabras o sintagmas y su recolocación sobre una única fuente o sobre varias, en cuyo caso se obtiene, lógicamente, un resultado de mayor complejidad. La difuminación sintáctica, la mezcla de distintas lenguas y la repetición rítmica de elementos se constituyen igualmente como pilares de esta obra. A esto habría que añadir el efecto frecuente de la polifonía que hace crecer ostensiblemente la impresión magnética, sobre todo cuando los intérpretes dicen o cantan simultáneamente pasajes ya modificados para aparecer aún más quebrados y repetitivos. Pero, en cualquier caso, los textos no siempre se integran de forma fragmentada o diseminada, como veremos. Ahora pasaremos a analizar una buena cantidad de ejemplos cuya elección se basa en el criterio de su importancia en el desarrollo de la idea central de la ópera.

En primer lugar, examinaremos la transformación de un fragmento del capítulo CXXXV de *Moby Dick*. Esta consiste en un *cut-up* con repeticiones, en el que, además, a partir de cierto momento, se mezclan el francés y el inglés ([Melville s.d.: 555]: “my brain was very calm - frozen calm, *this old skull cracks so, like a glass* in which the contents turned to ice, and shiver it”). En el libreto, la diseminación de las frases es máxima. A partir de la página 35 de la partitura (6'44" de la grabación), se entremezclan elementos de la prosa de Melville (indicamos la novela como md, mdf para el francés y mdi para el inglés) con frases o palabras provenientes de otros textos (algunas palabras no localizadas figuran con la indicación nl) de la siguiente forma: “Ma tête (mdf [my brain]) sur les grillages de la Centrale (nl) ma tête cristal (glass?) sur les grillages de la Centrale (nl) composée de vapeurs” (Aperghis, web, libreto y partitura). He podido situar este último sintagma, “composée de vapeurs”, como perteneciente al artículo “météore” de l'*Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* (*Encyclopédie*, s.d.), elemento natural en el gran *collage* de la tempestad literal y simbólica de esta obra: “Les météores aqueux qui sont composés de vapeurs, ou de particules aqueuses ; tels sont les nuages les arcs-en-ciel, la grêle, la neige, la pluie, la rosée, & d'autres semblables”, tomándose aquí el participio en femenino. Continúa la técnica de recorte y pegado del siguiente modo:

---

<sup>12</sup> La técnica del *cut-up* consiste en “recortar” (tomar) y reordenar de modo aleatorio palabras o secuencias de un texto o de varios textos para elaborar uno nuevo.

Le cristal répand sur les grillages de la Centrale ou de [*sic*] particules aqueuses (“météore”) un son délirant cristallisé pour un instant (nl) ma tête (mdf) aqueuse (“météore”) con cambio de número y género) délirant des chiffres clignotent (nl) aqueuse arc-en-ciel (“météore”) con cambios gramaticales) des chiffres clignotent (nl) arc-en-ciel (“météore”) allongés morts chiffres clignotent allongés morts (nl) tout gelé (md frozen) chiffres clignotent (nl) (Aperghis, web, libreto).

Podemos observar que los dos textos reconocibles como citas rotas se entremezclan en una sintaxis aproximativa o dislocada (tan de las segundas vanguardias, tan en la línea de John Cage<sup>13</sup>). El paso siguiente es el de la mezcla de textos en diferente lengua, siguiendo la dinámica plurilingüística que en poesía contemporánea, desde Ezra Pound, constituye un procedimiento expresivo ya aquilatado: “Seulement ce vieux crâne craque comme vieux crâne seulement ce vieux crâne craque comme un verre non seulement mais aussi ce vieux crâne craque comme un verre craqu’ old skull cracks so, like a glass tout gelé des chiffres clignotent mon crâne” (Aperghis, web, libreto).

Ruptura de la sintaxis y amalgama intertextual crean una atmósfera de fragilidad lingüística que es equilibrada por las repeticiones que actúan como un apuntalamiento semántico y rítmico. Lo que se aprecia aún más claramente en las líneas siguientes: “against it it against-against-against-against-against blood against fire against fire-fire-fire-fire-fire-fire-fire-and let blood-fire-it-let-let-it let-mine blood” (Aperghis, web, libreto).

Esta frase es una transformación de un fragmento del capítulo CXIX “The Candles” (Melville s.d.: 499): “Hand me those main-mast links there; I would fain feel this pulse, and let mine beat against it; blood against fire!” La repetición obsesiva de la preposición “contra” y del sustantivo “fuego” generan una zona aún más caótica que nos hace avanzar en la tormenta. “Mon crâne tout gelé des chiffres clignotent” vuelve a continuación con su efecto métrico, así como la frase antes oída en francés “old skull cracks so old skull cracks so like a glass”, en inglés, unida a un discurso en francés (nl): “et non seulement leur forme matérielle devient de la glace et brise les images mais aussi ce vieux crâne craque les images environnantes, et non seulement leur forme matérielle, mais aussi leur nature”, para volver de inmediato a los eslabones de la cadena del Pequod: “links links links links links main-mast links main-mast links main-mast links main-mast links main-mast links main-mast-links pulse pulse là-bas pulse pulse les chaînons”. Como vemos, el orden de los capítulos de la novela no es relevante para Aperghis, quien va adelante y atrás utilizando los fragmentos según su misterioso e intenso modo de montaje. Esta sección se cierra con algunas repeticiones más unidas a frases inconexas (nl): “mon crâne tintement

---

<sup>13</sup> Cfr. Cage (1973: 10): “Syntax, according to Norman O. Brown, is the arrangement of the army. As we move away from it, we demilitarize language. This demilitarization of language is conducted in many ways: a single language is pulverized; the boundaries between two or more languages are crossed; elements not strictly linguistic (graphic, musical) are introduced; etc. Translation becomes, if not impossible, unnecessary. Nonsense and silence are produced, familiar to lovers”.

prolongé mon crâne de verre qui se brise des chiffres clignotent mon crâne de verre qui se brise le tableau électrique ce vieux crâne de verre qui se brise le tableau électrique tout gelé des chiffres clignotent” (Aperghis, web, libreto).

A continuación (desde 8’36 en la grabación), el *collage* se hace aún más complejo: los *cut-ups* se hacen más intensos y el texto se dice o canta a gran velocidad, aparecen las citas de los fragmentos ya vistos y otras frases (mdi) de los capítulos XIX (Melville s.d.: 93) y CXIX (Melville s.d.: 500) entremezcladas con textos no localizados en francés. En estos momentos, la presencia de la electrónica es muy intensa y a todo ello hay que sumar un vigoroso efecto polifónico. Al llegar el minuto 4:09 de esta parte (en el corte 3 del disco), se crea un remanso de sentido con la recitación, en francés, por parte de uno de los barítonos, de un pequeño fragmento del diario de Kafka (escrito entre el 10 y el 13 de enero 1920) donde se habla del trabajo del escritor que, a pesar de abrir su interioridad a los demás, se queda a las puertas del conocimiento:

On lui a découpé dans le derrière de la tête un morceau de crâne affectant la forme d’un segment. Avec le soleil, le monde entier regarde à l’intérieur. Cela le rend nerveux, le distrait de son travail et il se fâche de devoir, lui précisément, être exclu du spectacle (Kafka, 2000 : 638).

Aperghis utiliza a lo largo de la ópera, con sabia distribución, esta alternancia de periodos muy palimpsésticos con recitativos muy claros, lo que permite la respiración del conjunto.

Sigue otra fase que resume citas anteriores en nuevas combinaciones hasta llegar a un momento en que, sobre un bajo continuo electrónico comienza un coral absolutamente clásico (una parodia musical) que, según el autor, simboliza la fragilidad de las creencias religiosas establecidas (Houdard, 2007: 65). El texto es una imitación de latín e italiano sin sentido con la que el autor quiere expresar ese vacío: “lampade serpilum impetuusus statu intorno tornus atorno ico”. Seguidamente, encontramos la recitación, por parte del director del ensemble, de una descripción estándar de los tipos de viento, in crescendo, según la escala de Beaufort (Aperghis, web, libreto; a partir del minuto 3:12 de la cuarta pista del disco). Entre los diferentes tipos de viento se intercalan microtextos dichos o cantados de procedencia diversa (en primer lugar, el del coral ya no cantado sino declamado y deshecho: “fluctus fluer fluere fluta fluxus fluictus fluer fluxus” etc. Dice el director: “Calme: pas de vent, la fumée s’élève verticalement. Très légère brise ; pas de vent notable, la fumée est déviée. Légère brise : les visages ressentent la sensation du vent, les feuilles bruissent”, etc. A partir de 4:47, cuando el recitador llega al “vent frais”, es decir, al momento en que las ramas mayores de los árboles se balancean, el texto empieza a ser perturbado por el canto o la recitación de los demás intérpretes. Aparecen nuevos fragmentos cantados cuando el director calla, como, por ejemplo, el muy significativo

momento que narra la caída al mar de Pip<sup>14</sup> (el grumete negro que al verse abandonado en medio del océano se vuelve loco) en inglés (Melville s. d.: 413; Aperghis, web, partitura pág. 102) y francés (partitura pág. 105): “l’horizon circulaire commença à se dilater lamentablement autour de lui”, imagen altamente simbólica de soledad ontológica. O bien, cantado por la soprano, el título de una obra de De Quincey, anuncio de las traducciones de Baudelaire que seguirán: *Suspiria de profundis*. También es necesario hacer mención de las secciones (aquí y en otros lugares) de lengua inventada, sucesiones fonéticas con algún apoyo ocasional de sentido, como, por ejemplo, en la página 130 de la partitura: “ermiq’ dyna’ minidyn’ à sfect ya char’ auss’ air qui train’ liss’ à nuiragik’ grevl’ foule”. Tras el final de la recitación del director sobre los vientos, precisamente en el estado de tempestad (“tempête : arbres déracinés, importants dommages aux habitations”, página 138 de la partitura) encontramos una nueva declamación caótica hasta que llegamos ante un texto de Shakespeare en francés, esta vez sin recorte ni transformación, un fragmento de *The Tragedy of King Lear*, Acto III, escena II.: “Soufflez vents à crever vos joues ! Faites rage ! / Soufflez ! Feux de souffre immédiats comme l’idée, / avant-coureurs de foudres fendeuses de chêne, venez” (Aperghis, web, partitura pág. 140).

En la alternancia mencionada de fragmentos dislocados y textos lineales, tras un *scat* ultra-rítmico y un canto, encontramos la enunciación completa de un fragmento de Baudelaire perteneciente a *Les Paradis artificiels*, “Un mangeur d’opium. IV. Tortures de l’opium”. Se trata de una traducción de un pasaje de *Confessions of an English Opium-Eater* de De Quincey:

Alors sur les eaux mouvantes de l’Océan commença à se montrer le visage de l’homme; la mer m’apparut pavée d’innombrables têtes tournées vers le ciel ; des visages furieux, suppliants, désespérés, se mirent à danser à la surface, par milliers, par myriades, par générations, [par siècles] ; mon agitation devint infinie, et mon esprit bondit et roula comme les lames de l’Océan (Aperghis, web, partitura pág. 154)<sup>15</sup>.

La siguiente cita intacta, encomendada a la recitación en lengua francesa por parte del director, es muy significativa por su duración y por su contenido. Se trata de un momento de sueño alucinatorio en la inmensa noche del océano, símbolo del no saber humano, de la pérdida, del avance ciego. Aperghis hacia el final de la obra alarga los momentos declamados y deja mayor espacio a la linealidad del sentido pero

<sup>14</sup> Cabría señalar también otro segmento de *Moby Dick*, la frase del epílogo (mdi) (Melville s.d.: 567): “And I only am escaped alone to tell thee”, que hace referencia de nuevo a la idea de la labor del artista.

<sup>15</sup> Más adelante (página 191 partitura) encontramos otro fragmento recitado de *Les Paradis artificiels* : “Un mangeur d’opium. IV. Tortures de l’opium”, igualmente traducción de un pasaje de *Confessions of an English Opium-Eater* de De Quincey: “tempêtes et faces humaines ; — et à la fin, avec le sentiment que tout était perdu, paraissaient des formes de femmes, des visages que j’aurais voulu reconnaître, au prix du monde entier, et que je ne pouvais entrevoir qu’un seul instant ; — et puis des mains crispées, des séparations à déchirer le cœur ; — et puis des adieux éternels! et avec un soupir comme celui”. Como vemos, la cita se entrecorta bruscamente.

precisamente con textos que hablan del caos. Esta cita de la que hablamos es, de nuevo, de *Moby Dick* y dura exactamente cuatro minutos (pista 11 de la grabación, de 1:29 a 5:29) (página 216 de la partitura, Capítulo XCVI (Melville s.d.: 421-22): “tandis que j’étais debout au gouvernail, pendant de longues heures, en silence, je tenais la route de ce vaisseau de feu sur la mer [...]. Dans mon bref sommeil, je m’étais retourné, je faisais face à l’arrière du vaisseau, tournant le dos à sa proue et au compas”.

En contraposición a los fragmentos lineales de Baudelaire, más adelante se realiza un *cut-up* sobre otro texto de Baudelaire de *Les Paradis artificiels*, “Le poème du haschich, III. Le théâtre de Séraphin” (Baudelaire 1972 : 119). “Quant à la scène (c’était une scène consacrée au genre comique), elle seule était lumineuse, infiniment petite et située loin, très loin [...]. Je découvrais un sens très subtil dans le drame créé par ma distraction”. El sentido del texto basado en la deformación onírica de la realidad se conserva y se potencia aún más gracias a la acción (aleatoria o no) de la reestructuración creada por el *cut-up* y las repeticiones. Veamos el principio:

Elle seule tremplin pour bondir quant à la scène elle seule était lumineuse quant à la scène rien la phrase elle seule par ma distraction tremplin pour bondir logique et d’enchaînement un drame un drame un drame quant à la scène lambeau de phrase lambeau de phrase quant à la scène semblable manque de logique pas que j’écoutais quant à la scène lambeau de phrase tremplin pour bondir manque de logique quant à la scène quand logique et d’enchaînement quant à la scène lambeau de phrase d’enchaînement elle seule un drame distraction [...] (Aperghis, web, partitura, páginas 222 y ss.).

Hacia el final de la ópera, un nuevo texto de *Moby Dick* (capítulo XLIV), reescrito en primera persona y en presente, simboliza la acción del destino y la inanidad del hombre frente a las ordenaciones escondidas, complejas e ineluctables de la naturaleza:

mon front ridé devient un support sur lequel se projettent les lueurs et les ombres de lignes mouvantes. Il semble presque, que, tandis que je suis en train de marquer des lignes et des trajets sur les cartes ridées, quelque crayon invisible trace également des lignes et des trajets sur la carte profondément marquée de mon front (Aperghis, web, partitura pág. 248).

Casi sin solución de continuidad, la actriz es la encargada de poner punto final a la ópera con la recitación de un pasaje de Victor Hugo (*Les Travailleurs de la mer*, Deuxième partie, Livre troisième, VI. “Le combat” [Hugo 1980: 472 y 473-74])<sup>16</sup>, en el que se realiza (además de una omisión central sin demasiada importancia) un cambio muy significativo: el truncamiento del final. En la descripción de Hugo, parece que está acabando una gran tormenta sobre el mar, pero en efecto no se trata

<sup>16</sup> En realidad, puede hablarse de dos fragmentos cercanos conectados, el primero en p. 472: “L’antique épouvante panique était là. Par moments, cela avait l’air de parler, comme si quelqu’un faisait un commandement. Puis des clameurs, des clairons, des trépидations étranges, et ce grand hurlement majestueux que les marins nomment appel de l’Océan”. El segundo en pp. 473-74 : desde “la tourmente était maintenant ouest” hasta “on put croire à la fin. C’était le commencement”.

más que de una pausa, ya que volverá a empezar con fuerza duplicada: “on put croire à la fin. C’était le commencement. La saute de vent était du sud-ouest au nord-est. La tempête allait reprendre, avec une nouvelle troupe d’ouragans”. Aperghis, como decimos, omite las dos últimas frases (desde “la saute de vent...”) de forma que el sentido queda abierto.

La significación global de la ópera se construye, claro está, no solo a partir de libreto, sino como edificación a un tiempo textual, musical y escénica. A pesar de que nuestro propósito era, esencialmente, el de analizar la estructura de aquél, me parece importante, para completar nuestro discurso y entender mejor el proyecto general de esta obra, hacer mención del trabajo de la electrónica y de la escenografía, como complementos y/o contrapuntos al texto y a la música. Sobre todo porque la electrónica aquí usada se basa, de manera especular con el libreto, en un juego extremado de *cut-ups*, como explica Sébastien Roux, el asistente musical del IRCAM que colaboró con el compositor en esta tarea. Aperghis había decidido distribuir una serie de secuencias electrónicas con determinada periodicidad como un gran fresco fragmentario en diálogo con el resto. Roux trabajó, entre otros elementos, a partir de material sonoro aportado por los instrumentos y las voces, aplicando transformaciones que de algún modo transmitieran la idea de disfunción, de enfermedad, de turbación espiritual, en definitiva, el constructo simbólico de la tempestad como núcleo generador de caos y de vida. Conociendo el trabajo de Aperghis, su asistente intentó trasladar a la electrónica el proceso del *cut-up* a través de la técnica de la síntesis granular, consistente en dividir las muestras de sonido en fragmentos hasta de milésima de segundo, que se reordenan aleatoriamente para formar una nueva realidad textual. Esta y otras técnicas<sup>17</sup> generaron una extensa base de datos que fue dividida por temas: “carruseles, verticales, nubes, superficies, martillos, lápices/voces, jungla, pinball”. Uniendo estos materiales ya elaborados, Aperghis y Roux desarrollaron las secciones electrónicas que aparecen durante la obra (Aperghis, web: notices, palabras de Roux).

Por otra parte, en una nueva relación intermedial con el resto, hay que señalar la importancia del vídeo en la gran construcción semántica que es *Avis de tempête*. Un elemento clave en cualquier representación operística es la puesta en escena, que comprende la dirección de cantantes/actores, escenografía, iluminación, distribución espacial del sonido y vestuario. Aperghis se hace cargo en esta obra de la puesta en escena, contando con Peter Missotten como encargado de la escenografía y de las luces y con Kurt D’Haeseleer como responsable de vídeo. La idea de la que se parte es así descrita por Célia Hourdart:

Au centre de la scène, une grande structure tubulaire semble prête à s’effondrer. Sur le plateau, quatre interprètes [...] tournent en rond ou se figent brusquement. [...] Des écrans surplombent la scène comme les brisures d’une sphère qui aurait volé en éclats. Les images projetées donnent à voir les

---

<sup>17</sup> Puede también consultarse el análisis de Luis Vera (Vera, 2014) sobre el uso de la electrónica en esta ópera.

visages des interprètes ou des paysages. Ces fragments de miroirs se transforment ponctuellement en loupes déformantes qui n'offrent aucune vision d'ensemble [...]. Le chef d'orchestre parle-chante [...]. Pas de fosse d'orchestre. Les images vidéo [...] ont le coloris et la délicatesse des fresques anciennes (Houdart, 2007: 18).

La complejidad es grande, ya que las pantallas que rodean la torre central, cometas o trozos de un cráneo (*old skull cracks*...) que hubiese estallado (Houdart, 2007: 80), reflejan vídeos provenientes de diversas fuentes. Por una parte los intérpretes llevan cámaras (también hay cámaras en la torre) y van filmándose en una acción de *live* vídeo. Por otra, se ofrecen secuencias pregrabadas por Kurt D'Haeseleer, relativas con frecuencia a paisajes o a la sociedad del espectáculo. A través del montaje, ambos tipos de imágenes se encuentran (y se mezclan) en una sucesión que impide cualquier orden o narración<sup>18</sup>.

Todos los elementos colaboran para transmitir las sugerencias centrales de la ópera. Los diferentes discursos y medios (montaje, vídeo, música instrumental, voces, electrónica, espacialidad y libreto) muestran la extraordinaria fragmentariedad del individuo post-postmoderno que prácticamente no puede concebirse sino en el ojo del huracán o en su inminencia.

## Conclusión

Preguntado Asperghis sobre si *Avis de tempête* es realmente una ópera, responderá (Houdart, 2007: 67): “Je me dis que c'est comme cela que j'imagine l'opéra d'aujourd'hui. Pour moi, c'est cela l'opéra. C'est une façon de raconter notre monde d'aujourd'hui avec les outils qui sont les nôtres, en abolissant la linéarité du récit pour mieux rendre compte de la complexité du grand Luna Park qui nous entoure”.

En este estudio hemos querido, a través de un análisis detallado del libreto, mostrar de qué manera(s) se rompe la “linealidad” del discurso y cómo, por dichas operaciones de dislocación, se produce una increíble intensificación del lenguaje, lo que, más que referirse al espacio acotado de la estética, se constituye como una forma de conocimiento de la realidad del hombre y del mundo.

Por otra parte, aunque, como decíamos al inicio, se trataba de examinar con brevedad las relaciones intermediales en el contexto de esta obra, al menos hemos podido mostrar cómo la idea fundamental de esta pieza se desarrolla por la combinación del texto y los diferentes discursos y medios que en ella intervienen, trabajo actoral y montaje escénico, uso del vídeo, uso de la electrónica, además, claro está, del elemento esencial de la música. Todo ello con la intención de ofrecer la

---

<sup>18</sup> Cfr. Extensos fragmentos de la obra en el documental (dvd) de Maximoff (2006). Por otra parte, el primer número de la revista del IRCAM *L'Inoui*, contiene un dvd titulado “Autour d'*Avis de tempête*. Un guide d'écoute multimédia de l'opéra de Georges Aperghis”, con extractos de la obra entre otros materiales (Odello et al., 2005). Cfr. también las páginas que Merker Castellani (2004: 223-24) dedica a la escenografía de la ópera.

visión de un mundo extremadamente complejo en el que la realidad parece componerse y recomponerse de continuo en la precariedad del lenguaje.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W., (1985) “Opéra”, in *Contrechamps*. 4 avril 1985, pp. 6-17.
- Albèra, P., (1985) “Avant-propos”, in *Contrechamps*. 4 avril 1985, pp. 3-5.
- Antunes, A. et al., (eds.) (2014) *Arte, corpo, tecnologia*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidad de São Paulo.
- Aperghis, G., (2004) *Zig-bang*. París, P.O.L.
- Aperghis, G., (2006) *Avis de tempête ( cd)*. Bruxelles, Cypres.
- Aperghis, G., (web) <<http://www.aperghis.com>>. [Última consulta febrero 2016].
- Aperghis, G., (web, libreto) <<http://www.aperghis/livrets.html>>. [Última consulta febrero 2016].
- Aperghis, G., (web, partitura) <<http://aperghis.com/download.html>>. [Última consulta febrero 2016].
- Apollinaire, G., (1991), *Œuvres en prose complètes*, t. 2. París, Gallimard.
- Baudelaire, Ch., (1972) *Les Paradis artificiels*. París, Gallimard.
- Cage, J., (1973) *M. Writings '67-'72*. Middletown, Wesleyan University Press.
- Cohen-Levinas, D., (2000) “Vox, vocis : les rhétoriques de l’écriture dramatique”, in Durosoir, G., (2000), pp. 17-33.
- Cohen-Levinas, D., (2001) *Le Présent de l’opéra au XXe siècle*. París, Kimé.
- Durosoir, G. (ed.), (2000) *Parler, dire, chanter*. París, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne.
- Encyclopédie de Diderot et d’Alembert* (s.d.) [En línea], disponible en : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.9:1177.encyclopedie0513.4416785>. [Última consulta febrero 2016].
- Hébert, L. & L. Guillemette (dirs.), (2008) *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*. Laval, Presses de l’Université de Laval.
- Herr, S., (2009) *Geste de la voix et théâtre du corps. Corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XXe siècle*. París, L’Harmattan.
- Houdart, C., (2007) *Aperghis. Avis de tempête (journal d’une œuvre)*. París, Éditions Intervalles.
- Hugo, V., (1980) *Les Travailleurs de la mer*. París, Flammarion.
- Kafka, F., (2000) *Obras completas. II. Diarios*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- Maximoff, C. & J.-B. Mathieu, (2006) *Aperghis. Storm Beneath a Skull / The Little Red Riding Hood* (dvd). Juxtapositions / Idéale audience.
- Melville, H., (1997) *Moby Dick*. París, Gallimard.
- Melville, H., (s.d.) *Moby Dick* [En línea]. Disponible en: <http://etcweb.princeton.edu/batke/moby> [Última consulta febrero 2016].



- Lehmann, H.-T., (2002) *Le Théâtre postdramatique*. París, L'Arche.
- Martínez, J. E., (2001) *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra.
- Merker Castellani, F., (2004) “A poética de Georges Aperghis : uma abordagem sobre a noção de dispositivo artístico”, en Antunes, A. et al., (2014), pp. 194-231.
- Nono, L., (1985) “Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical”, in *Contrechamps*. 4, avril 1985, pp. 55-67.
- Odello, L. et al., (2005) “Une œuvre : *Avis de tempête*”, in *L'Inouï*. N° 1, pp. 9-30. Con el DVD : “Autour d'*Avis de tempête*. Un guide d'écoute multimédia de l'opéra de Georges Aperghis”.
- Samoyault, T., (2001) *L'Intertextualité*. París, Nathan.
- Trías, E., (2007) *El canto de las sirenas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Tzara, T., (1975) *Oeuvres complètes*, t. 1. París, Flammarion.
- Vera, L., (2014) “*Avis de tempête*: la dramaturgia electrónica” en *Espacio Sonoro* [En línea]. Disponible en: <http://espaciosonoro.tallersonoro.com>. [Última consulta diciembre 2015].
- Zimmermann, B. A., (1985) “L'avenir de l'opéra”, in *Contrechamps*. 4 avril 1985, pp. 83-90.