

MUNDOS SONOROS Y LENGUAJE MUSICAL: UN ESTUDIO SOBRE LA DODECAFONÍA Y SU RELACIÓN CON EL ARGUMENTO DE LA ÓPERA LA SUGESTIÓN (1959), DE PABLO GARRIDO¹

SOUND WORLDS AND MUSICAL LANGUAGE: A STUDY ON DODECAPHONY AND ITS RELATION TO THE PLOT OF PABLO GARRIDO'S OPERA LA SUGESTIÓN (1959)

*Dra. (c) Constanza Arraño Astete
Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile**

RESUMEN

En 1959, el compositor chileno Pablo Garrido completó su ópera La sugestión, cuyo argumento incorpora sucesos sobrenaturales en una trama aparentemente realista. Aunque el lenguaje musical fluctúa entre lo tonal y lo atonal, hay varios pasajes en que se usa un estricto dodecafonismo.

El objetivo de este artículo es determinar cómo se usa la dodecafonía, tanto en lo respectivo a la aplicación de la técnica como a su vinculación con el drama. Con este fin y mediante la revisión de la reducción para canto y piano, se analizará la música contrastando la aparición de las series dodecafónicas con el libreto.

Palabras clave: Ópera dodecafónica, serialismo en Chile, mundos sonoros.

ABSTRACT

In 1959, Chilean composer Pablo Garrido completed his opera La sugestión, whose plot incorporates supernatural events within an apparently realistic narrative. Although the musical language fluctuates between tonal and atonal, there are several passages in which strict twelve-tone technique is used.

The aim of this article is to determine how twelve-tone composition is used, both in terms of the application of the technique and its relationship to the drama. To this end, and by reviewing the reduction for voice and piano, the music will be analysed by contrasting the appearance of the dodecaphonic series with the libretto.

Keywords: Twelve-tone opera, serialism in Chile, sound worlds.

* Recibido el 30/5/2023 y aceptado el 10/10/2023. Correo electrónico ccarrano@uc.cl
ORCID 0000-0003-4533-2642

¹ Este artículo fue escrito en el marco del proyecto Fondecyt regular, “El serialismo en América Latina como técnica cultural”, financiado por ANID, folio 1220792. Asimismo, los estudios de postgrado de la autora fueron financiados por ANID-Subdirección de Capital Humano/Doctorado Nacional/2022-21220455.

“El proceso de la creación artística oculta todo un mundo de angustiosas experiencias”
Pablo Garrido, 12 de junio de 1959²

Introducción

Dentro del corpus de óperas chilenas estrenadas en el país durante el último siglo³, existen pocos ejemplos de obras adscritas estrictamente a una o más técnicas compositivas en las que no se presente una modificación sustantiva de ellas por parte de su autor. En este sentido, en la mayoría de piezas líricas nacionales se utiliza la tonalidad o la atonalidad libremente, incorporando sonoridades —sean estas tonales o no— que se adecúan a los requerimientos estéticos y afectivos de las acciones y personajes, pero en las que, en general, no se identifican procedimientos compositivos normativos⁴.

Un caso particular, no obstante, se encuentra en la ópera *La sugestión*, escrita en 1959 por el compositor, investigador e intérprete porteño Pablo Garrido Vargas (1905-1982) sobre un libreto del dramaturgo madrileño Cipriano Rivas Cherif (1891-1967). Esta ópera, estrenada en octubre de 1961 en el Teatro Municipal de Santiago, está compuesta para dos solistas vocales, una soprano y un barítono, quienes son acompañados por un ensamble instrumental integrado por un clarinete, una trompeta, un quinteto de cuerdas y dos sets de percusiones (celesta, platillo, tam tam, triángulo, gran cassa, caja china y campanas)⁵.

En esta obra breve, estructurada en un acto y dos cuadros, Garrido hace empleo de las alturas de la siguiente manera: en el primer cuadro, utiliza libremente algunos centros tonales, mientras que en el segundo cuadro hace uso de un estricto dodecafonismo, al que suma un breve cierre estructurado en torno a la tonalidad extendida. Así, la composición a partir de una serie dodecafónica —entendida como una ordenación de las doce clases de alturas, cada una de las cuales aparece una sola vez⁶— se presenta en varios pasajes tanto de los solistas como del ensamble⁷, y su uso tiene como función principal delimitar aspectos clave del argumento y el drama.

En virtud de esto, surgen algunas preguntas: ¿qué movió a Garrido a ocupar el dodecafonismo, una técnica compositiva poco cultivada dentro del canon musical chileno, para crear las melodías de su primera ópera, un género también poco cultivado dentro del país? ¿Cómo se caracteriza la dodecafonía utilizada por Garrido dentro de la ópera,

² Garrido, Pablo (1960). “El proceso de la creación artística”. *Revista Musical Chilena*, vol. 14, N° 69, p. 85.

³ Se entenderá por ópera chilena a las obras escénico-musicales que sean definidas como tales por sus autores, y cuya música haya sido realizada por compositores chilenos o extranjeros residentes en Chile.

⁴ Arraño Astete, Constanza (2023). “Siete décadas de ópera chilena: hacia la reivindicación de un género proscrito”, Observatorio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Consultado el 31 de mayo de 2023. <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2023/01/20/siete-decadas-de-opera-chilena-hacia-la-reivindicacion-de-un-genero-proscrito/>

⁵ Arraño Astete, Constanza (2023). “Siete décadas de ópera chilena...”.

⁶ Lester, Joel (2005). **Enfoques analíticos de la música del siglo XX**. Madrid: Ediciones Akal, p. 185. Martínez García, Gonzalo (2015). **Aspectos de la música del siglo XX. Una visión analítica**. Talca: Editorial Universidad de Talca, p. 47. Nolan, Catherine (2023). “Theorising Serialism”, **The Cambridge Companion to Serialism**. Martin Iddon (editor). Cambridge: Cambridge University Press, p. 3.

⁷ Herrera Ortega, Silvia, y Catalina Sentis Acuña (2021). “Institucionalidad, modernidad y vanguardia: Pablo Garrido Vargas (1905-1982): un estudio de caso”. *Neuma*, vol. 14, N° 2, pp. 44-45.

particularmente en las líneas melódicas vocales e instrumentales? ¿Qué aporte constituye *La sugerión* para el desarrollo de la ópera y del dodecafonismo en Chile?

Para responder estas preguntas, revisaré el contexto de producción de *La sugerión*, para luego analizar el uso de la dodecafonía en determinadas secciones de la obra. De esta forma, a partir de ambos resultados, estableceré una propuesta sobre las contribuciones de la ópera de Garrido a la historia de la música chilena, en términos del género lírico y la técnica compositiva. La fuente musical con la que he llevado a cabo este estudio corresponde a una reducción para canto y piano escrita por Garrido⁸, a la cual tuve acceso a partir de la reposición de 2011 realizada en el Teatro Antonio Varas bajo la supervisión de Miryam Singer⁹.

La sugerión en contexto

Desde el estreno de *La florista de Lugano*, de Eliodoro Ortiz de Zárate, en el Teatro Municipal de Santiago en noviembre de 1895¹⁰ y durante casi todo el siglo XX, la creación operática chilena se redujo a proyectos personales —y excepcionales— realizados por compositores tanto vinculados como externos al Conservatorio Nacional de Música. La excepcionalidad de dichos proyectos se refiere, sobre todo, a la escasez de estrenos de ópera nacional en contraposición a otros géneros o formatos —como la música de cámara o la música sinfónica— que sí eran cultivados permanentemente dentro y fuera de la academia y que obtenían visibilidad en los conciertos públicos que se programaban¹¹.

Aunque multifactorial, la principal causa de la escasez de estrenos de ópera chilena a lo largo del siglo XX probablemente se puede sintetizar en dos antecedentes. El primero corresponde a la reforma al Conservatorio Nacional de Música que lideró Domingo Santa Cruz Wilson en 1928, la que tuvo como consecuencia la exclusión de la ópera italiana de los géneros que se enseñaban en la cátedra de composición¹². Si bien esto no se tradujo en una prohibición explícita para que los compositores escribieran ópera, sí provocó la ausencia de iniciativas que fomentaran la creación lírica y su consecuente puesta en escena, por ejemplo, en los Festivales de Música Chilena¹³.

Este último asunto se relaciona con el segundo antecedente: ante la falta de promoción para crear ópera por parte de las instituciones musicales de la época, los costos de escribir,

⁸ Garrido, Pablo (c1959). “Ópera *La sugerión*. Partitura para canto y piano. Reducción del autor”. Manuscrito inédito.

⁹ Conozco la ubicación de al menos una copia de la partitura orquestal de *La sugerión*, que está en el Archivo Musical de la Universidad de Chile; sin embargo, a causa de distintos factores, no pude tener acceso a esta fuente. Probablemente, y como se puede inferir del trabajo de Silvia Herrera y Catalina Sentis citado antes, también hay fuentes relativas a *La sugerión* en el archivo personal de Garrido. Desafortunadamente, tampoco pude tener acceso a este fondo, ya que, en la actualidad, se encuentra en el Centro de Documentación e Investigación Musical de la Universidad de Chile (CEDIM), pero está cerrado al público debido a que se están efectuando labores de catalogación.

¹⁰ Pereira Salas, Eugenio (1947). “El rincón de la historia: la primera ópera nacional”, *Revista Musical Chilena*, vol. 2, n.º 17-18, pp. 53-54.

Quiroga, Daniel (1947). “Aspectos de la ópera en Chile en el siglo XIX”, *Revista Musical Chilena*, vol. 3, N° 25-26, pp. 6-13.

¹¹ Cuadra, Gonzalo (2019). **Ópera nacional. Así la llamaron 1898-1950. Análisis y antología de la ópera chilena y de los compositores que la intentaron**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

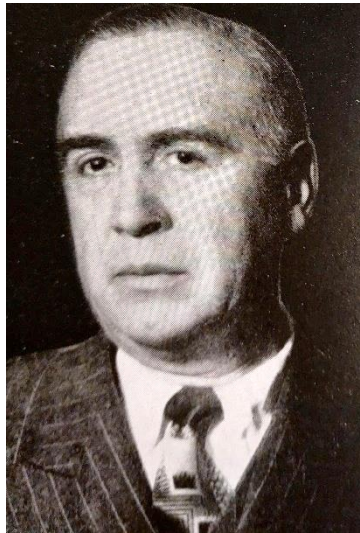
¹² Peña Fuenzalida, Carmen (2011). “Ópera decimonónica: al banquillo de los acusados”, *Resonancias* 15, N° 29, pp. 57-71.

¹³ Arraño (2023). “Siete décadas de ópera chilena...”. Cuadra (2019). **Ópera nacional...**

ensayar y estrenar este tipo de obras dependían esencialmente de sus compositores, ya fuese en términos de gestionar la recolección de fondos o de financiarlas ellos mismos. Esta situación generó una notable dificultad para quienes no contaban con los suficientes contactos o recursos económicos para llevar adelante un proyecto escénico de la envergadura de una ópera. De esta manera, la composición lírica se vio limitada a aquellos músicos que podían costear o gestionar los estrenos, así como también a quienes se sentían conformes con escribir una obra que podría no estrenarse jamás¹⁴.

A la vista de estas circunstancias, la creación de *La sugerión* representa un caso bastante particular dentro del repertorio lírico nacional, ya que Pablo Garrido, su autor (figura 1), fue un músico relativamente autodidacta y alejado —un poco por decisión propia, un poco por exclusión de terceros— del canon establecido alrededor del Conservatorio Nacional. Durante su infancia, Garrido estudió música en su hogar de Valparaíso, hasta que en 1923 conoció a Alfonso Leng y se trasladó a Santiago. Tras algunos acercamientos al circuito musical capitalino, se propuso trabajar como músico a tiempo completo y formar una orquesta de jazz. Su decisión le provocó roces con Leng, debido a que él tenía una visión conservadora del arte musical y creía que este no debía convertirse en la actividad económica principal de un compositor —sobre todo si debía recurrir a la música popular para mantenerse—, pues le parecía vulgar y exhibicionista¹⁵.

Figura 1. Retrato de Pablo Garrido, sin fecha¹⁶



Indiferente a los comentarios de Leng, Garrido prosiguió su camino de acuerdo a sus propias expectativas. De esta forma, desde su juventud y a lo largo de toda su vida, exploró

¹⁴ Arraño (2023). “Siete décadas de ópera chilena...”. Cuadra (2019). **Ópera nacional**....

¹⁵ Karmy, Eileen (2019). *The Path to Trade Unionism: Musical Work in Chile (1893-1940)*. Tesis doctoral, University of Glasgow, pp. 186-189. González, Juan Pablo (1983). “Cronología epistolar de Pablo Garrido”. *Revista Musical Chilena*, vol. 37, N° 160, p. 7.

¹⁶ Escobar, Roberto (1971). **Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile**. Santiago: Editorial Pomaire, p. 137.

diversos géneros y oficios musicales —conocido especialmente es su trabajo con el jazz¹⁷ y la cueca¹⁸— y se vinculó indistintamente con músicos doctos y populares del país y el extranjero¹⁹. Es más; él mismo fue el gestor de la primera audición de música futurista en Chile en 1925, en la que se presentaron obras de Éric Satie, Alfredo Casella, Igor Stravinsky, Paul Hindemith y Arnold Schoenberg²⁰, repertorios que, en su momento, representaron una verdadera revolución frente al tradicionalismo encarnado en la estética musical italiana aún preponderante²¹. Asimismo, en su rol de dirigente gremial, estableció una estrecha relación con las orquestas sinfónicas nacionales²², lo que probablemente le dio una perspectiva realista acerca de la importancia de componer repertorios que pudieran ser ensayados e interpretados por grupos de cámara remunerados.

Los acercamientos de Garrido a la estética de la Segunda Escuela de Viena habrían comenzado cerca de mayo de 1932, cuando asistió a una serie de conferencias en Europa sobre el lenguaje musical de Schoenberg que fueron dictadas por el musicólogo Andreas Liess. Inspirado por este viaje, Garrido habría escrito una serie de textos divulgativos para explicar sus aprendizajes sobre la técnica²³. Así, más adelante, junto a otros músicos —Raúl Garrido, pianista; Pedro D’Andurain, violinista; y Eduardo Maturana, compositor—, Garrido fundaría el grupo Tempus (1946) y el grupo Euphonia (1947), ambos dedicados a organizar conciertos de música contemporánea de vanguardia²⁴.

¹⁷ Véase Cabello Kanisius, Pablo (2021). **Valparaíso y los albores del jazz en Chile 1920-1940**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

¹⁸ Véase Donoso Fritz, Karen, e Ignacio Ramos Rodillo (2021). “La cueca según Pablo Garrido: entre el compromiso político-cultural y un decreto dictatorial (1928-1979)”, *Neuma*, vol. 14, n.º. 1, pp. 56-83.

¹⁹ El trabajo de Garrido con música de jazz y de tradición oral fue, quizás, el más visibilizado y por el que se hizo mayormente conocido. Pero durante su trayectoria profesional siempre estuvo vinculado a la música docta como compositor e intérprete. De hecho, sus viajes a Europa y Estados Unidos le permitieron conocer los lenguajes de vanguardia que estaban en boga en la época, por lo que sus estudios de composición estuvieron orientados hacia la música moderna.

Karmy (2019). *The Path To Trade Unionism...*, p. 190.

²⁰ Herrera Ortega, Silvia (2017). **Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafónico en Chile**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, p. 35.

²¹ Sobre este asunto, cabe citar el comentario de la musicóloga Silvia Herrera en su estudio sobre dodecafonía en Chile: “Es interesante destacar que la música que se escuchó en el ‘Concierto futurista’ fue verdaderamente música nueva. Basta recordar dos de las obras aquí presentadas: una obra de Norman Fraser escrita en 1924 y la suite 1922 de Hindemith. Es necesario considerar, para dimensionar la tremenda implicancia que este hecho tuvo en la cultura musical de la época, que en el año 1925 todavía es muy fuerte la influencia de la ópera italiana en nuestro medio y no se ha producido aún la reforma del Conservatorio Nacional de Música. Todo induce a suponer que dicho concierto fue concebido con elementos poderosos en su contra, incluso atentando contra su realización. Además, y atendiendo a que la ‘Primera audición de música futurista en Chile’ coincide en parte con uno de los objetivos que inspiraron posteriormente a la creación de la Sociedad Nueva Música, el intento de (Garrido) es pionero y se convierte en un antecedente directo de dicha Sociedad, aunque es probable (que) no tuviera injerencia en su creación”.

Herrera (2017). **Tradición, vanguardia y ruptura...**, p. 36.

²² Karmy (2019). *The Path to Trade Unionism...*, pp. 203-204.

²³ Herrera (2017). **Tradición, vanguardia y ruptura...**, p. 42.

²⁴ Fugellie, Daniela (2021). “¿Institucionalidad alternativa? Las relaciones del grupo Tonus con las instituciones musicales de su época (1947-1959)”, **Actas del X Congreso Chileno de Musicología**. Gladys Briceño et al. (editores). Santiago: Sociedad Chilena de Musicología, p. 54. Herrera (2017). **Tradición, vanguardia y ruptura...**, p. 51.

Sobre la relación de Garrido con la dodecafonía, la musicóloga Silvia Herrera afirmaría lo siguiente:

Con visión futurista, Pablo Garrido no solo reconoce la influencia que Schönberg ejerce en la actualidad, sino que vaticina la huella profunda que marcará su legado en los nuevos rumbos del futuro musical (...) en occidente (y) el mundo entero. Refiriéndose específicamente al lenguaje técnico del maestro vienés, Garrido piensa que “la ‘atonalidad’ no es la destrucción de la tonalidad, es su ampliación al infinito. Cuando Schönberg crea su escala de los doce semitonos como eje tonal, ha abierto las esclusas a todos los acordes, permitiéndoles cierta convivencia hasta entonces considerada imposibles y perniciosas”²⁵.

Si bien se desconocen las razones específicas que llevaron a Garrido a decidirse a componer una ópera, fue a mediados de los cincuenta que se embarcó en el proyecto de escribir una junto al dramaturgo español Cipriano Rivas (figura 2), a quien había conocido durante su primer viaje a España²⁶. Aunque en ese momento ninguno de los dos pudo concretar esta idea, en 1959 se reencontraron en la Universidad Autónoma de México y retomaron el trabajo acordado. Ese mismo año, Rivas completó el libreto y se lo entregó a Garrido, quien llevó a cabo la escritura de la música²⁷. El resultado final vio la luz rápidamente, pues el estreno de *La sugestión* fue en octubre de 1961 en el Teatro Municipal de Santiago. En este participaron Matilde Broders y Rubens de Lorena en el elenco, acompañados por integrantes de la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo en la música y Eugenio Dittborn y Bernardo Trumper en la escena (escenografía, vestuario e iluminación)²⁸.

Figura 2. Retrato de Cipriano Rivas, sin fecha²⁹.



²⁵ Herrera (2017). **Tradición, vanguardia y ruptura**..., pp. 42-43.

²⁶ Herrera y Sentis (2011). “Institucionalidad...”, p. 28.

²⁷ Singer, Miryam (2012). “Abriendo la cortina de... *La médium* y *La sugestión*”. Video digital. Consultado el 31 de mayo de 2023. <https://youtu.be/-DRdgzLPpqw>

²⁸ Comité editorial (1961). “Estreno de *La sugestión*”. *Revista Musical Chilena*, vol. 16, n.º 78, pp. 88-89.

²⁹ Lafarga, Francisco (s. f.). “Rivas Cherif, Cipriano”. Diccionario histórico de la traducción en España. Consultado el 31 de mayo de 2023. <https://phte.upf.edu/dhte/castellano-siglos-xx-xxi/rivas-cherif-cipriano/>

No se conoce con exactitud cómo gestionó el estreno en este escenario, aunque Maira Mora, que estudió lo que ella llama la “crisis permanente” de la administración del Teatro Municipal de Santiago, indica que esta puesta en escena se condice con los intentos de modernización que el teatro instituyó como respuesta a la decadencia de la ópera. Según Mora, los cambios socioculturales de la segunda mitad del siglo XX afectaron la programación de ópera en el Teatro Municipal al punto tal de causar una “agonía” del género que casi llevó a su desaparición, frente a lo cual el coliseo habría tenido que escoger entre continuar “aferrado a los lenguajes y estéticas del pasado arriesgando el ocaso definitivo del arte lírico en el país”³⁰, o bien, efectuar “una renovación que estuviese acorde con los tiempos que se vivían”³¹. Bajo este punto de vista, el estreno de *La sugerión* en 1961 habría constituido un hito modernizador del repertorio operático gracias a la participación de Dittborn y Trumper, dos miembros del Teatro de Ensayo UC que incorporaron lenguajes y estéticas renovadoras para la tradición operática nacional cultivada hasta entonces.

En efecto, en la década del cincuenta, el serialismo integral y el dodecafonismo todavía constituían técnicas compositivas de avanzada en la música docta americana, pese a que sus inicios en Europa se remontaban a lo menos a tres décadas atrás. Esto no es de extrañar si se tiene en cuenta que los primeros libros publicados sobre este tema son muy posteriores al desarrollo de la Segunda Escuela de Viena. De hecho, la mayoría de ellos se comenzó a publicar a partir de los años cuarenta, aún de manera explicativa, y no fue sino desde el siguiente decenio que la técnica se comenzó a problematizar tanto por teóricos de la música como por compositores practicantes³². Gracias a su carrera cosmopolita —y tal como se puede observar en algunos de sus escritos—, Garrido conocía estas discusiones y a sus exponentes³³, por lo que se puede inferir que la elección del dodecafonismo para esta, su primera ópera, se enmarcaría, entre otras cosas, en la intencionalidad de incorporar un estilo moderno dentro un género largamente despreciado en Chile, pero reivindicado por algunos desde fuera del canon.

Argumento y estructura musical

Con solo tres personajes repartidos en dos roles, el argumento de *La sugerión* sucede en el gabinete de un psiquiatra. En el primer cuadro (c. 1-720) entran Matilde y el Profesor, quienes deciden realizar algunas pruebas de psicoanálisis para probar su eficacia. Aunque Matilde aprovecha la situación para coquetear abiertamente con el Profesor, ella le confiesa traumas de su infancia y adolescencia —crisis de sonambulismo y pérdida de consciencia no tratadas por su familia—, por lo que él decide someterla a hipnosis. Matilde da su consentimiento para las pruebas, pero expresa su temor a ser expuesta públicamente.

En el segundo cuadro (c. 721-1387), el Profesor comienza el tratamiento de Matilde y la recuesta en un diván instándola a dormir. Tras insistirle varias veces, ella sucumbe al sueño, aunque aún puede responder verbalmente. Como parte de la rutina, él le hace preguntas sencillas que ella contesta, hasta que de pronto la mujer revela que su nombre no es Matilde, sino Leonor. El Profesor se asusta y le pide que deje de bromear; Matilde

³⁰ Mora, Maira (2009). *Teatro Municipal de Santiago y su crisis permanente: ¿la función debe continuar?* Memoria para optar al título de periodista, Universidad de Chile, p. 74.

³¹ Mora (2009). *Teatro Municipal de Santiago...*, p. 74.

³² Véase Headlam, Dave (2001). “Twelve-Note Composition”. Grove Music Online, pp. 23-27. Consultado el 31 de mayo de 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44582>

³³ Garrido (1960). “El proceso de creación artística”, p. 91.

despierta y le dice que se siente mal. El Profesor le reprocha su broma cruel, ante lo que ella indica que no sabe de qué está hablando.

Ambos continúan con la hipnosis, y la mujer nuevamente se identifica como Leonor. Atemorizado y nervioso, el Profesor se da cuenta de que lo que sucede no es una broma, y a través de los diálogos se da a entender que Leonor fue una paciente que murió durante un tratamiento similar que él había efectuado tiempo atrás. El Profesor clama que no tuvo culpa en su muerte, mas la mujer, en venganza, lo apuñala tres veces por la espalda. Tras concretar el asesinato, Leonor desaparece, y luego Matilde, despertando lentamente del trance, descubre —horrorizada— el cadáver del Profesor que yace frente a sí misma³⁴.

En relación con este argumento, he constatado la prevalencia de al menos dos interpretaciones acerca del trance de Matilde. La primera —y aparentemente más extendida entre los elencos y estudiosos de la obra³⁵— es que la protagonista tiene algún tipo de trastorno de personalidad, por lo que sería ella quien asesina al Profesor. No obstante, esto no explica cómo conoce la historia de Leonor, ya que en el libreto no se da a entender que el Profesor le haya contado sobre el actuar negligente que terminó con la vida de su paciente.

Una segunda versión de esta explicación realista podría indicar que es el propio Profesor quien se sugestiona a sí mismo, y que entonces sería él quien dirige la hipnosis de Matilde hacia una supuesta reencarnación de Leonor en función de sus sentimientos de culpa. Esta visión podría sostenerse en dos razonamientos: primero, el título de la obra, y segundo, la constante referencia en la partitura hacia la condición de hipnotizada en que se encuentra Matilde.

La segunda interpretación es que, durante la hipnosis, el espíritu de la fallecida Leonor efectivamente se apodera del cuerpo de Matilde, lo que entonces indicaría un cierto nivel de actividad paranormal. Aunque no he observado esta lectura en las críticas de la ópera, pareciera corresponder a las intenciones de Garrido, pues, en el programa de mano del estreno, sostuvo que en la obra existían dos mundos, el real y el sobrenatural, musicalizados cada uno con un régimen tonal distintivo³⁶.

Esta visión es lo que me lleva a considerar que los personajes de *La sugestión* son tres y no dos, pues Leonor, aunque encarnada en el cuerpo y la voz de Matilde, sería entonces una entidad autónoma, que toma decisiones de las que Matilde no es consciente. Creo que esta es la lectura más cercana a las intenciones de Garrido, pero requiere desestimar la idea del título. Si fuera así, este podría explicarse de otras maneras: quizás, por una transformación desde la idea original de Rivas hasta la musicalización de Garrido, o bien, incluso por una finalidad de sembrar duda en la audiencia y permitir lecturas ambiguas.

Con respecto al contraste de mundos sonoros referido por Garrido, ciertamente en el primer cuadro de la ópera —la sección realista— el empleo de las alturas es bastante tradicional: las melodías y armonías rondan los centros tonales de do mayor (c. 1, c. 163, c. 416, c. 618), la mayor (c. 227), la bemol mayor (c. 496, c. 515, c. 549) y mi bemol mayor (c. 598), con sus respectivas funciones transitorias o secundarias hacia los grados principales —segundo, cuarto y relativa—. Asimismo, se encuentran frecuentes agregaciones de séptimas y novenas a los acordes, así como también ocasionales usos de armonía cuartal (c. 338) que alejan el lenguaje de la tonalidad.

³⁴ Garrido (c1959). “Ópera *La sugestión*...”.

³⁵ Véase, por ejemplo, Singer (2012). “Abriendo la cortina de...”.

³⁶ Pablo Garrido citado en Herrera y Sentis (2021). “Institucionalidad...”, p. 29.

Dentro de los materiales presentados en la primera parte de la obra, cabe destacar la aparición de un motivo que será recurrente a lo largo de toda la ópera, tanto en el primer como en el segundo cuadro, y que se utilizará, sobre todo, para delimitar secciones. Este motivo breve corresponde a una tétrada de sol semidisminuido —sol-reb-sib-fa— que aparece cuatro veces en sentido descendente, para luego cadenciar a sol bemol —que, a su vez, forma una nueva tétrada, ahora de sol bemol mayor con séptima mayor— y a la nota do con fermata (figura 3). Su aparición es prácticamente idéntica en todos los momentos de la ópera, puesto que no se transporta —esto a pesar de que se encuentra en contextos sonoros muy diversos— pero sí presenta variantes en su organización rítmica, por ejemplo, agrupada en cuatro cuartinas de semicorcheas en lugar de fusas.

Figura 3. Tétrada de sol semidisminuido en sentido descendente con cadencia a do desde una quinta disminuida (c. 33-34)³⁷.



A diferencia del primer cuadro de la ópera, el segundo —el sobrenatural— es casi completamente atonal. Esta sección comienza con algunos pasajes cromáticos (c. 721) que dan paso a un fragmento breve en do con un pedal de la en el bajo (c. 729), seguido de la tétrada de sol semidisminuido (c. 742). Esto se repite inmediatamente, pero en distinto orden: primero es el pasaje de do con pedal de la (c. 744), luego algunos compases cromáticos (c. 760), después otra vez do con el mismo pedal (c. 768) y por último un fragmento más inestable tonalmente, con numerosas notas agregadas (c. 776), que da lugar a la tétrada para terminar (c. 798).

A partir de este lugar (c. 801), la ópera emplea estrictamente una serie dodecafónica (O0) y tres operaciones: inversión (I0), retrogradación (R0) e inversión retrogradada. Esta última solo se presenta transpuesta una segunda mayor ascendente (IR2) (figuras 4 y 5).

³⁷ Garrido (c1959). “Ópera *La sugestión...*”, p. 2. Este y todos los ejemplos musicales fueron transcritos o elaborados por la autora.

Figura 4. Serie dodecafónica y sus operaciones utilizadas en el segundo cuadro de *La sugestión*, de Pablo Garrido, en notación musical.



Figura 5. Matriz dodecafónica de la serie utilizada en el segundo cuadro de *La sugestión*.

	I0	I10	I5	I11	I2	I8	I1	I6	I4	I3	I9	I7	
O0	re#	do#	sol#	re	fa	si	mi	la	sol	fa#	do	la#	R0
O2	fa	re#	la#	mi	sol	do#	fa#	si	la	sol#	re	do	R2
O7	la#	sol#	re#	la	do	fa#	si	mi	re	do#	sol	fa	R7
O1	mi	re	la	re#	fa#	do	fa	la#	sol#	sol	do#	si	R1
O10	do#	si	fa#	do	re#	la	re	sol	fa	mi	la#	sol#	R10
O4	sol	fa	do	fa#	la	re#	sol#	do#	si	la#	mi	re	R4
O11	re	do	sol	do#	mi	la#	re#	sol#	fa#	fa	si	la	R11
O6	la	sol	re	sol#	si	fa	la#	re#	do#	do	fa#	mi	R6
O8	si	la	mi	la#	do#	sol	do	fa	re#	re	sol#	fa#	R8
O9	do	la#	fa	si	re	sol#	do#	fa#	mi	re#	la	sol	R9
O3	fa#	mi	si	fa	sol#	re	sol	do	la#	la	re#	do#	R3
O5	sol#	fa#	do#	sol	la#	mi	la	re	do	si	fa	re#	R5
	IR0	IR10	IR5	IR1 1	IR2	IR8	IR1	IR6	IR4	IR3	IR9	IR7	

Cabe mencionar que, en el segundo cuadro de la ópera, de todas maneras, se integran algunos fragmentos musicales que no están contruidos con base en la serie. Como se verá más adelante, estos casos son tres y están determinados por su función dramática. Estos son dos pasajes intermedios (c. 1151, c. 1250), un pasaje final (c. 1250) y la tétrada de sol semidisminuido mencionada anteriormente, que, al igual que en las apariciones previas, es empleada varias veces con la finalidad de delimitar secciones (c. 936, c. 1004, c. 1001, c. 1148).

El uso de las cuatro formas de la serie es diverso a lo largo del segundo cuadro. La serie original y la invertida aparecen 58 veces cada una, y en conjunto abarcan desde el comienzo hasta el final de la sección dodecafónica. No obstante, no todas las apariciones son seguidas; vale decir, las dos operaciones se van intercalando, e incluso a veces aparecen otros elementos entre medio, como la tétrada de sol disminuido que no forma parte de ninguna serie, lo que se aleja de la práctica habitual de Schoenberg y Webern³⁸. Ejemplo de ello es un pasaje de trece compases en que se encuentra la serie invertida, luego la serie original y después nuevamente la serie invertida, aunque en esta última aparición se halla atravesada por la ya mencionada tétrada (figura 6). En contraposición, la serie retrogradada y la transpuesta aparecen veinte y trece veces, respectivamente, y no están interrumpidas por ningún pasaje adicional a las series.

Figura 6. Ejemplo de series original e invertida intercaladas, y de tétrada de sol interrumpiendo la aparición de una de las series (c. 930-942)³⁹

³⁸ Desconozco si, en otros autores, existen procedimientos similares en los que se intercale un pasaje no serial dentro de una obra dodecafónica. Sería interesante explorar este punto en futuros análisis de esta ópera.

³⁹ Garrido (c1959). “Ópera *La sugestión...*”, pp. 31-32. En la segunda corchea de la mano derecha del compás 932 aparece un la natural que no corresponde a la serie, pero pienso que esto probablemente es una errata y que

En el transcurso de la ópera, la utilización de la serie en todas sus formas es horizontal y vertical, con preponderancia de esta última distribución. En otras palabras, con frecuencia hay notas adyacentes de la serie que son interpretadas simultáneamente, sin embargo, en el total armónico no se anticipan los números de orden. De la misma manera, el inicio de una serie suele armonizarse con el final de otra. Un ejemplo claro de esto se halla en la exposición de la serie original (c. 801-802) y las siguientes ocho apariciones de la misma (c. 803-814), de las cuales solo dos —segunda (c. 803) y novena aparición (c. 814)— se presentan sin traslaparse con alguna nota inicial o final de otra aparición (figura 7).

su altura original es la# (nota 12 de la serie). Para facilitar la visualización de la música, en esta y las siguientes transcripciones solo se copiaron las melodías y el texto, y se omitieron las marcas de expresividad, dinámicas, agógicas, articulaciones y acotaciones escénicas.

Figura 7. Primera aparición de la serie original (c. 801-802) y ocho apariciones sucesivas (c. 803-814)⁴⁰

The figure displays a musical score for the opera *La Sugerión*, focusing on the first appearance and eight subsequent appearances of a dodecaphonic series. The score is organized into four systems, each featuring a vocal line (Profesor/Prof.) and a piano accompaniment (Piano/Pno.).

- System 1 (Measures 801-802):** Shows the first appearance of the series in blue. The piano part contains the series notes 1-12. The vocal part begins with the lyrics "¿Qué te".
- System 2 (Measures 803-808):** Shows three subsequent appearances:
 - Appearance 3 (orange):** Measures 803-804.
 - Appearance 4 (purple):** Measures 805-806.
 - Appearance 5 (red):** Measures 807-808.
- System 3 (Measures 809-811):** Shows two more appearances:
 - Appearance 6 (blue):** Measures 809-810.
 - Appearance 7 (pink):** Measures 811-812.
- System 4 (Measures 813-814):** Shows the final appearance:
 - Appearance 8 (orange):** Measures 813-814.
 - Appearance 9 (green):** Measures 815-816.

Each appearance is labeled "Serie original, aparición X" and includes numbered notes (1-12) indicating the series structure. The lyrics are: "¿Qué te pa - sa Ma - til - - de? Va - mos, ¡tran - qui - lí - za - tel! Duér - me - tel!".

⁴⁰ Garrido (c1959). "Ópera *La sugerión...*", p. 28.

Las exposiciones de la original (c. 801), la invertida (c. 867) y la transpuesta (c. 1104) son estrictamente horizontales y tienen el mismo patrón rítmico: en dos compases de 2/4, se ubica una melodía conformada por una cuartina de semicorcheas, un par de corcheas, un quintillo de semicorcheas y una negra, y están seguidas de una segunda aparición armonizada (figura 8). Por su parte, la exposición de la forma retrogradada (c. 1034) se extiende a lo largo de seis compases y se presenta de manera vertical, por lo que se escuchan varias notas simultáneamente. Para todos los casos, la exposición de las series se hace únicamente en el ensamble, y es solo a partir de la segunda —retrogradada— o tercera —original, invertida y transpuesta— aparición que se incorporan las voces humanas (figura 9).

Figura 8. Exposición y segunda aparición de la serie original, la invertida y la transpuesta⁴¹

The figure displays three musical staves, each representing a different series. Each staff is labeled with its name and measure number: 'Serie original (R0) 801', 'Serie invertida (I0) 867', and 'Serie transpuesta (IR2) 1104'. The notation is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The first measure of each staff shows a melodic line in the treble clef and a bass clef. The second measure shows a similar melodic line in the treble clef and a bass clef. The third measure shows a complex texture with multiple notes in both clefs, including a triplet of eighth notes in the treble clef and a quarter note in the bass clef. The notes are marked with sharp and flat symbols, indicating a specific key signature.

⁴¹ Garrido (c1959). “Ópera *La sugerión...*”, pp. 28, 30, 37.

Figura 9. Exposición y segunda aparición de la serie retrogradada⁴²

Serie retrogradada (R0)
1034

Mat. _____

Prof. _____

Pno. _____

1040

Mat. _____

Prof. _____ ¡Ay!

¡Ca - lla! ¡Ca - lla!

Pno. _____

Las formas de la serie y el libreto

Ya vista la estructura general del segundo cuadro en cuanto al uso del lenguaje musical, las operaciones de la serie y sus apariciones, a continuación, se revisará en detalle cómo se han utilizado las cuatro formas de la serie para representar los arcos dramáticos del libreto. Así, son las interacciones entre Matilde, el Profesor y Leonor las que van determinando qué serie se usa y cómo. A este respecto, cobra sentido una aseveración de Gonzalo Martínez acerca de la función que el serialismo dodecafónico puede tener para la música cuando afirma que esta técnica

es, antes que nada, una estrategia de generación de la altura, puesto que la serie funciona como una cantera desde la que se eligen las alturas de una pieza; y en este sentido, debemos tomar en cuenta que no es necesario que la serie aparezca al inicio de la obra, puesto que su verdadera función es delimitar el campo de elecciones de las alturas y las relaciones estructurales de la pieza⁴³.

⁴² Garrido (c1959). “Ópera *La sugestión...*”, p. 35.

⁴³ Martínez, Gonzalo (2015). *Aspectos de la música del siglo XX...*, p. 47.

Precisamente, si tenemos en cuenta que Garrido llegó a mencionar que, en *La sugestión*, el dodecafonismo funcionaba como una herramienta para representar lo sobrenatural, entonces se entiende que su adopción como método de composición tiene como función delimitar las relaciones estructurales de la pieza. Entendiendo que, en este caso, la pieza es una ópera —un género tanto de las artes escénicas como de las artes musicales— que presenta simultáneamente diferentes textos —la música, el diálogo, la puesta en escena, por nombrar algunos—, sus relaciones estructurales están condicionadas por el libreto. De ahí que el empleo de la serie sea específico para solo algunos parlamentos, particularmente en lo que se refiere a las formas de la serie.

Con el objetivo de estudiar cómo se usan las formas de la serie, he tomado como referencia el trabajo sobre análisis dramático-musical en óperas del siglo XX de Edward Latham⁴⁴, quien propone un modelo cualitativo en el que distintos parámetros son reflexionados a partir del texto, las acciones y la construcción de personajes. La metodología de esta propuesta consiste en describir las escenas y luego relacionarlas con los criterios de análisis. Con este fin, he organizado la estructura del segundo acto en función del uso de las alturas y su correspondencia con los parlamentos enunciados por Matilde y el Profesor, presentándolos en orden cronológico (tabla 1)⁴⁵.

⁴⁴ Latham, Edward David (2000). *Linear-Dramatic Analysis. An Analytical Approach to Twentieth-Century Opera*. Tesis doctoral, Universidad de Yale, pp. 259-306.

⁴⁵ Con conocimiento de que la partitura y el libreto de esta ópera no son de fácil acceso, he optado por sintetizar esta información en una tabla en la que he transcrito parte de los diálogos de la mencionada sección, con el objetivo de presentar no solo mi propia interpretación de la obra, sino también para facilitar, de algún modo, la revisión de la fuente por parte del/la lector/a.

Tabla 1. Estructura del segundo cuadro completo, organizado según el texto del libreto y el uso de alturas⁴⁶.

Compases ⁴⁷	Texto	Uso de alturas y apariciones de la serie
721-797	Profesor (P): Recuéstese usted, deme la mano. (...) Míreme fijo y duérmase. (...) Duerme tranquila, sin esfuerzo alguno, sin preocuparte. Así, cierra los ojos. ¡Matilde!	Tonalidad extendida y atonalidad
798-800	Matilde (M): ¿Qué? P: ¿Me oyes? M: ¡Sí!	Tétrada cadencial
801-866	P: ¿Qué te pasa, Matilde? Vamos, ¡tranquilízate! ¡Duérmete! Pero, ¿qué te pasa? M: ¡Nada! (...) P: ¡Duerme, duerme! ¡Matilde, Matilde?, ¿no me oyes? (...) ¿Qué tienes? Tranquilízate, ¿qué te pasa?	Serie original (n.º 1 a 29)
867-890	M: ¿No me conoces? ¡Soy yo! P: ¿Y quién eres tú? ¿No eres Matilde? M: ¡No! No soy Matilde, ¡soy yo! P: ¿Tú? ¡Di quién eres!	Serie invertida (n.º 1 a 9)
891-895	(Sin texto, sección instrumental)	Serie original (n.º 30)
896-914	M: ¡Ya no me conoces! ¡Soy Leonor! P: Basta de bromas. ¡Matilde! ¡No, eso no!	Serie invertida (n.º 10 a 16)
914-915	(Sin texto, sección instrumental)	Atonalidad no dodecafónica
915-931	P: (...) ¡Matilde, Matilde, Matilde! M: ¡Ay! ¿Qué? ¡Uf! ¡Cómo me duele la cabeza!	Serie invertida (n.º. 17 a 19)
931-932	(Sin texto, sección instrumental)	Serie original (n.º 31)

⁴⁶ Garrido (c1959). “Ópera *La sugestión...*”, pp. 25-45. Elaboración propia basada en la partitura.

⁴⁷ Con el objetivo de facilitar la revisión de la fuente primaria por parte de otros/as investigadores/as, he utilizado la numeración de los compases tal como aparece en la edición original, incluso cuando he detectado errores en la cuenta.

933-935	M: ¿Estás ahí, profesor?	Serie invertida (n.º 20)
936-938	(Sin texto, sección instrumental)	Tétrada cadencial
939-1003	M: ¿Qué te pasa? (...) P: No debía (usted) haber dicho lo que dijo. (...) No, Matilde, no tenía usted derecho a hacerme objeto de una broma cruel. M: Te juro que no sé lo que me estás diciendo. Por favor, dame un calmante fuerte. (...) P: ¡Espera! ¡Quieta! ¡Ya se te va pasando! (...)	Serie invertida (n.º 20 a 35)
1004-1006	(Sin texto, sección instrumental)	Tétrada cadencial
1007-1033	P: ¿Duermes? M: ¡No soy Matilde, no soy Matilde! ¡Soy yo! ¿No me conoces? (...) Sácame de aquí o ven conmigo. ¡Óyeme! ¡Escúchame! Y sobre todo, ¡háblame! Dime: “¡Leonor!”.	Serie invertida (n.º 36 a 45)
1034-1100	P: ¡Calla, calla! ¡Ay! Leonor, ¿eres tú la que llora? M: ¡Sí! ¡Soy yo! ¡Tu Leonor! ¡Leonor! P: ¿En dónde estás? M: ¡Aquí! No me puedo mover, ¡ven! (...) ¡Me desangro por la herida! P: ¿Estás herida? M: ¡Sí! (...) ¡Abrázame, amor mío! (...) P: ¡Has perdido el sentido!	Serie retrogradada (n.º 1 a 20)
1101-1103	(Sin texto, sección instrumental)	Tétrada cadencial
1104-1147	M: ¡Es tan difícil, tan difícil de explicar! ¡Estoy ciega de toda luz! ¡Lloro sin lágrimas y hablo sin aliento! ¡Me faltan los pies para correr a ti! ¡Solo los deseos me atormentan, y tu memoria! Cada día, sin embargo, me voy más lejos, como hundiéndome en nieblas, cada vez más frías. ¡Despiértame ya! ¡No me tengas aquí! ¿Por qué dura tanto este martirio?	Serie transpuesta (n.º 1 a 13)
1148-1150	(Sin texto, sección instrumental)	Tétrada cadencial

1151-1177	P: ¡Basta, Matilde, basta! Ahora comprendo que no es un juego. (...) Leonor murió, es cierto, en esta sala hipnotizada. Estaba en tratamiento, ¡no fue mi culpa! (...) No era bastante fuerte, sufrió un colapso. (...)	Tonalidad extendida
1178-1249	M: ¡Amor mío, quíereme! ¿Con quién hablas? No te entiendo. Despiértame y seré tu Leonor obediente de siempre. ¿Cuántos días hace que me tienes aquí dormida? ¡El dolor fue muy agudo! Aquí, aquí... Pero ya ha pasado. Me has dejado ciega, tullida, sin sangre en las venas. ¡No sé si tengo figura humana! Vivo como suspendida en el aire, en una atmósfera tan fría que me ha penetrado los huesos y me ha deshecho. ¡Quiéreme, mi vida! ¡Despiértame!	Serie original (n.º 32 a 54)
1250-1269	P: ¡Calla, Matilde, calla! ¿Qué te propones? ¿Atormentarme? Basta de bromas crueles... (...) ¡Juro no ser culpable!	Tonalidad extendida
1270-1282	M: Ah, no, ¡me niegas! ¡Ven conmigo, ya te tengo! (<i>Lo apuñala</i>).	Serie original (n.º 55 a 57)
1283-1301	P: ¡Matilde, Matilde! (<i>Muere</i>). M: ¡Ahora ya estás con tu Leonor!	Serie invertida (n.º 46 a 52)
1301-1302	M: Socorro...	Serie original (n.º 58)
1303-1314	(Sin texto, sección instrumental)	Serie invertida (n.º 53 a 58)
1315-1320	(Sin texto, sección instrumental)	Atonalidad libre
1321-1323	(Sin texto, sección instrumental)	Tétrada cadencial
1324-1387	M: ¿Está ahí, profesor? ¿Estás enojado conmigo? ¿Por qué? Lo que dije fue pura broma. Bueno, profesor, ya ve que no me da miedo. Pero me duele mucho la cabeza. (...) (<i>Prende la luz</i>). Profesor, ¡profesor! ¡Ay! ¿Qué le pasa? Al asesino...	Tonalidad extendida

Como complemento a lo anterior, en la siguiente tabla se encuentra una síntesis de las acciones llevadas a cabo a lo largo del segundo cuadro de la ópera, también presentadas en orden cronológico, pero esta vez solo en aquellos casos en que el lenguaje musical es dodecafónico; es decir, se excluyeron los pasajes escritos con tonalidad extendida y atonalidad libre. Por medio de esta segunda gráfica, se puede observar la correlación entre el drama y su representación musical, o bien, los casos en que se usa cada una de las formas de la serie (tabla 2).

Tabla 2. Distribución temporal de acciones del segundo cuadro, clasificadas de acuerdo a las formas de la serie⁴⁸

Compases	Formas de la serie			
	Original (O0)	Invertida (I0)	Retrogradada (R0)	Transpuesta (IR2)
801-866	El Profesor hipnotiza a Matilde.			
867-890		Leonor revela su identidad por primera vez.		
896-914		Leonor revela su identidad por segunda vez.		
915-1003		Matilde despierta con dolor de cabeza. El Profesor la vuelve a hipnotizar.		
1007-1033		Leonor revela su identidad por tercera vez.		
1034-1100			El Profesor acepta la presencia de Leonor. Leonor recuerda su pasado y el dolor que experimentó al morir.	
1104-1147				Leonor expresa su sufrimiento en su condición de mujer muerta.
1178-1249	Leonor le cuenta al Profesor sobre su dolor y le pide que la quiera y que la despierte.			
1270-1282	Leonor apuñala al Profesor.			
1283-1301		El Profesor muere apuñalado y Leonor se muestra satisfecha.		

⁴⁸ Garrido (c1959). “Ópera *La sugerión...*”, pp. 25-45. Elaboración propia basada en la partitura.

Mediante el examen de las dos tablas precedentes, se puede apreciar claramente que el paso del mundo real al onírico está determinado por la aparición de la serie original. En este fragmento, el parlamento del Profesor denota preocupación, pues el proceso de hipnosis no ha sido del todo calmado con Matilde y ella se encuentra angustiada. En términos dramáticos, no hay un cambio notorio en las acciones del Profesor, quien desde el inicio del cuadro está invitando a su paciente a dormir —acción que hace tanto en los compases tonales como en la exposición de la serie—; por lo tanto, la innovación propuesta por la dodecafonía es, ciertamente, la transición entre mundos.

Este será el único momento en que Matilde, con plena conciencia de su propia identidad, estará representada con la serie original, dado que en su siguiente intervención ya se verá comprometida la entrada de Leonor. En efecto, la aparición de la segunda mujer se da en un marco lingüístico-musical distinto, puesto que las tres veces en que ella se revela como Leonor lo hace a través de la serie invertida. No es de extrañar que, de las tres posibles operaciones aplicadas a la serie principal, la forma escogida por Garrido para exponer la presencia de esta nueva entidad sea la inversión, pues su condición de “espejo” refleja la condición de otredad que experimenta Leonor respecto de Matilde —ya sea que se entienda como una segunda personalidad o como un fantasma—, así como su búsqueda de reconocimiento identitario —“No soy Matilde, soy yo (...). Dime: ‘Leonor’”⁴⁹—.

La utilización de la retrogradación también contempla aspectos simbólicos que son especialmente significativos para el desarrollo de la obra. La primera aparición de esta forma de la serie coincide con el momento en que el Profesor reconoce que la presencia de Leonor es real y no una broma de Matilde. De alguna forma, la aceptación de esta verdad incómoda para él lo lleva a enfrentarse con su pasado, ante lo que Leonor responde con un expresivo monólogo acerca de los temores y dolores que sintió cuando fue tratada por el Profesor.

La exposición de la serie transpuesta (IR2) es estéticamente similar a la operación que acabamos de ver. De todas las formas de la serie, es la que involucra la mayor cantidad de procedimientos, puesto que está retrogradada, invertida y transportada una segunda mayor ascendente. Dicho esto, no parece casual que el uso que le asignó Garrido sea el soliloquio final de Leonor, en el que expresa muy dolientemente su nueva condición de mujer muerta: “¡Es tan difícil de explicar! ¡Estoy ciega de toda luz! (...) ¡Cada día (...) me voy más lejos, como hundiéndome en nieblas!”⁵⁰ En la soprano, esta melodía está estructurada de modo gradual: con varias notas repetidas, inicia en la# y asciende al si, do, re, mi, fa y sol, tras lo cual baja gradual a fa y salta descendentemente al la# y sol# (c. 1107-1033). La transposición juega aquí un rol fundamental, en vista de que simboliza la transición que ha experimentado Leonor al pasar del mundo de los vivos al de los muertos y su transformación en un espíritu sobrenatural.

Luego de la aparición de las formas retrogradada y transpuesta, la obra retoma la dodecafonía mediante la ocupación de la serie original y la serie invertida. La relación entre estas operaciones y el drama no es tan evidente como en los casos anteriores, pero aún presenta ciertas particularidades. Mientras la serie original está presente, Leonor continúa su discusión con el Profesor, dejando ver su confusión de no saber si está viva o no —“Despiértame y seré tu Leonor obediente. (...) ¿Cuántos días hace que me tienes aquí dormida? (...) ¡No sé si tengo figura humana!”⁵¹—. En este caso, el Profesor solo interviene

⁴⁹ Garrido (c1959). “Ópera *La sugestión...*”, pp. 34-35.

⁵⁰ Garrido (c1959). “Ópera *La sugestión...*”, pp. 37-38.

⁵¹ Garrido (c1959). “Ópera *La sugestión...*”, pp. 39-40.

con un texto hablado, por lo que toda la carga del drama construido sobre la serie dodecafónica recae sobre la mujer. Luego de un fragmento tonal en que el Profesor le pide a Leonor que se detenga, ella también interviene con un texto hablado en la tesitura aguda — “¡Ah, no! Me niegas, ven conmigo, ya te tengo”⁵²— que es recitado sobre la penúltima aparición de la serie original, para finalmente apuñalarlo por la espalda. Esta acción está acompañada de la serie invertida, que interpreto como un refuerzo de la presencia de Leonor —introducida, como ya hemos visto, con esta misma forma— y su agencia en la concatenación de eventos que termina con la muerte de él. El último hálito de vida del Profesor, que pide “socorro” con un susurro en la tesitura grave, está musicalizado con la última aparición de la serie original, interpretada exclusivamente por el ensamble.

Un elemento final que es relevante destacar dentro de la sección dodecafónica de *La sugerión* es un breve pasaje de Leonor en el que, sobre la serie original, ocupa un notorio madrigalismo (figura 10). Sobre la palabra “agudo”, la soprano asciende en alturas hasta un la5, una de las notas más altas que tiene esta voz dentro de la ópera.

Figura 10. Madrigalismo en la línea vocal de Matilde/Leonor (c. 1201-1203)⁵³

The image shows a musical score for a vocal line (Mat.) and piano accompaniment (Pno.). The vocal line is in treble clef and starts at measure 1201. The lyrics are "¡El do - lor fue muy a - gu-do!". The vocal line features a melodic phrase that rises significantly on the word "agudo", reaching a high note (la5). The piano accompaniment is in G major and consists of a few chords and a melodic line in the right hand, with a bass line in the left hand. The score is written in a standard musical notation style.

Pese a que no he observado una utilización sostenida de este recurso ni en el primer ni en el segundo cuadro, llama la atención que aquí aparezca de manera tan evidente. Esta situación pone de manifiesto la posibilidad de que Garrido haya decidido ocupar las series dodecafónicas también de una forma que podríamos llamar “madrigalista”, vale decir, buscando representar directamente las acciones en la música y no solamente las palabras. Ciertamente, esta aproximación merece una revisión profunda de la ópera en su totalidad a partir de los principios de la retórica musical, enfoque que podría ser tomado en un futuro estudio de la obra.

⁵² Garrido (c1959). “Ópera *La sugerión*...”, p. 42.

⁵³ Garrido (c1959). “Ópera *La sugerión*...”, p. 40.

Reflexiones finales: *La sugestión* y su contribución a la historia de la música en Chile

A modo de conclusión, me permito presentar a continuación la transcripción de una fuente que refleja en gran medida el impacto que tuvo *La sugestión* en el medio musical de la época. El texto corresponde a una crítica del estreno que se publicó en la *Revista Musical Chilena* en 1961. En ella se puede ver cómo las personas que ejercían el poder institucionalizado recibieron esta obra y lo que ellas mismas observaron como aportes de la pieza al género operático y a la dodecafonía:

Pablo Garrido se revela en *La sugestión* como un compositor talentoso que, con un reducido conjunto orquestal, logra riqueza colorística y revela sus grandes dotes de orquestador, dándole plasticidad a esta partitura que reúne desde el idioma cercano al jazz del comienzo de la obra hasta elementos dodecafónicos para crear el clima propicio al estado hipnótico de la protagonista. No obstante, en la escena de hipnosis y su posterior desarrollo dramático podría haberse usado el lenguaje dodecafónico con mayor fuerza y profundidad, a fin de lograr un impacto ultraterreno de mayor envergadura. Con todo, esta ópera, desde el punto de vista musical, es un extraordinario paso hacia adelante dentro del teatro lírico nacional⁵⁴.

Ante un corpus de óperas chilenas relativamente escaso y atendiendo al contexto de persistente precariedad en que la composición docta se ha insertado durante la mayor parte del siglo XX, puede surgir cierta tendencia apresurada de afirmar que cualquier obra lírica nacional que se haya estrenado en el país constituye un aporte al desarrollo del género. Aunque hasta cierto punto coincido en esta apreciación, sobre todo al conocer las luchas que han llevado a cabo muchos compositores para lograr escribir y montar una ópera hasta el día de hoy, mi postura es que *La sugestión* no constituye una contribución solo porque existe, sino por al menos tres innovaciones que incorporó y que no habían sido tratadas de esta manera en la música compuesta en Chile hasta ese momento.

La primera no ha sido tratada en este artículo, pero se puede enunciar brevemente. Se refiere a la instrumentación de la ópera, escrita para dos solistas vocales y noneto. Si bien en la música del siglo XX es frecuente encontrar este tipo de ensambles mixtos, no es igualmente frecuente hallar nonetos integrados por todas las familias de la orquesta: una madera, un bronce, cuerdas y percusión. Aunque, a primera vista, resulta curiosa la búsqueda de timbres tan diversos para contrastarlos con solo dos cantantes, esta elección podría estar influenciada por la experiencia de Garrido como músico de jazz, así como también por sus estancias en distintos países de Europa y América en los que pudo observar cómo se estaba experimentando con la música de cámara contemporánea. Para la ópera chilena, esta instrumentación resultó ciertamente innovadora, ya que en este género siempre se habían usado orquestas completas o de cámara, pero no se habían explorado aún las posibilidades sonoras de ensambles mixtos en música escénica que no fuese teatral.

La segunda innovación se refiere al argumento. Si validamos el testimonio de Garrido acerca de la coexistencia de un mundo natural y uno sobrenatural en la ópera, entonces se puede ver que, al contrario de la literatura operática chilena previa, *La sugestión* no se enmarca en el mundo realista sino en el fantástico. Esta condición se puede identificar fácilmente en la posesión de Matilde por parte de Leonor y el asesinato del Profesor, acciones a las que no se les da ninguna explicación. Más aún, en el ámbito de la literatura, la obra se inscribiría en el subgénero fantástico-maravilloso que Tzvetan Todorov (2016), lingüista y

⁵⁴ Comité editorial (1961). “Estreno de *La sugestión*”, pp. 88-89.

teórico literario, define como “la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural (y que) se acercan a lo fantástico puro, pues (...) por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural”⁵⁵. A partir de lo anterior, se entiende que sea el psicoanálisis la herramienta escogida para convertir en fantástico un mundo que comienza siendo realista, puesto que esta técnica psicológica —en una época en que la salud mental estaba rodeada de prejuicios sociales— ofrece a la literatura la oportunidad de desarrollar personajes que viven grandes dramas⁵⁶. Así, la apertura de la psique de Matilde y su posesión por otra entidad es el nexo entre un hecho real y un hecho fantástico, sin que se vea perturbada la verosimilitud o continuidad de la obra.

Por último, la tercera innovación de Garrido se circunscribe al ámbito de la composición en general y a la adopción del dodecafonismo en Chile en particular, tema que ha sido tratado a lo largo del texto. En esta línea, la ocupación de una serie dodecafónica para crear un fragmento extenso en una ópera se convierte en una importante contribución al cultivo de la técnica, especialmente porque su empleo es constante y estricto. Además, plantea un uso interesante de la serie en términos dramáticos, pues, como se ha visto, la dodecafonía es funcional a la construcción de mundos y personajes que está propuesta en el libreto de la ópera.

Para terminar, es importante destacar que este estudio se propuso responder a tres preguntas de investigación que relacionan el dodecafonismo como técnica de composición con la ópera como un género con desarrollo local. Sin embargo, aún quedan numerosas aristas pendientes de trabajar, ya sea con las fuentes aquí utilizadas o con otras nuevas. Por ejemplo, es de suma importancia reconstruir la trayectoria biográfica y profesional de Garrido de manera acabada para conocer con precisión cuáles fueron las redes de circulación y movilidad musical en las que participó y hasta qué punto tuvo contacto con practicantes del dodecafonismo⁵⁷. Es muy probable que él haya conocido tanto *Wozzeck* (1922) como *Lulu* (1937), pero no sabemos si llegó a establecer una relación con Berg —o algún discípulo suyo— y si decidió conscientemente tomar estas obras como referencias para *La sugestión*, sobre todo desde el punto de vista social. En este sentido, dado que la ópera dodecafónica del periodo de entreguerras concentra dentro de sus tópicos la fatalidad, la soledad y la desconfianza hacia la mujer⁵⁸, sería interesante dilucidar si estos temas fueron retomados por Garrido en el contexto de la Guerra Fría en Chile, como una relectura de las crisis de postguerra del siglo XX. Asimismo, el desarrollo psicológico de los personajes de Matilde hace necesario revisar el libreto y la música de esta ópera a partir de los estudios de género. Diversas autoras, como Carmen Torreblanca, Carolyn Abbate, Heather Hadlock y Mary Ann

⁵⁵ Todorov, Tzvetan (2016). **Introducción a la literatura fantástica**. México D.F.: Ediciones Coyoacán, p. 59.

⁵⁶ Me parece interesante una reflexión que hace el escritor argentino Ricardo Piglia sobre el uso del psicoanálisis en la literatura, cuando afirma que “todos queremos vivir una vida intensa (...). El psicoanálisis nos convoca a todos como sujetos trágicos; nos dice que hay un lugar en el que todos somos sujetos extraordinarios, tenemos deseos extraordinarios, luchamos contra tensiones y dramas profundísimos, y eso es muy atractivo”. Pienso que esta mirada explica claramente por qué este método funciona en el desarrollo del argumento de *La sugestión*. Piglia, Ricardo (1997). “Literatura y psicoanálisis”. Conferencia dictada en Buenos Aires con el auspicio de la Asociación Psicoanalítica Internacional, p. 1. Consultado el 31 de mayo de 2023. http://www.elortiba.org/old/pdf/Piglia_Literatura_y_psicoanalisis.pdf

⁵⁷ Sé de la existencia de una biografía inédita de Garrido escrita por Fernando García, pero el manuscrito se encuentra en el Archivo de Pablo Garrido con acceso restringido y no he podido encontrar otras copias.

⁵⁸ Muñoz, Blanca (1998). “Dodecafonismo y sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el *Wozzeck* de Alban Berg”, *Reis*, N° 84, p. 263.

Smart, entre otras, han profundizado en el análisis de los personajes femeninos en la ópera y los estereotipos de género que representan, dentro de los cuales el binomio Matilde/Leonor se podría identificar con la llamada *femme fatal*, mujer bella y seductora que provoca la desgracia del “héroe” operático. No obstante, cualquiera de estas perspectivas requiere necesariamente que se profundice en esta y otras obras desde los estudios de ópera, un área de la musicología que en el mundo hispanoparlante —y particularmente en América Latina— aún está en ciernes, pero que es urgente desarrollar para dar a conocer un corpus de óperas que, a pesar de haber crecido fuera del canon, mantiene fuertes vínculos con la música escénica europea.

Bibliografía

- Arraño Astete, Constanza (2023). “Siete décadas de ópera chilena: hacia la reivindicación de un género proscrito”, Observatorio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Consultado el 31 de mayo de 2023.
<http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2023/01/20/siete-decadas-de-opera-chilena-hacia-la-reivindicacion-de-un-genero-proscrito/>
- Cabello Kanisius, Pablo (2021). **Valparaíso y los albores del jazz en Chile 1920-1940**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Comité editorial (1961). “Estreno de *La sugestión*”. *Revista Musical Chilena*, vol. 16, N° 78, pp. 88-89.
- Cuadra, Gonzalo (2019). **Ópera nacional. Así la llamaron 1898-1950. Análisis y antología de la ópera chilena y de los compositores que la intentaron**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Donoso Fritz, Karen, e Ignacio Ramos Rodillo (2021). “La cueca según Pablo Garrido: entre el compromiso político-cultural y un decreto dictatorial (1928-1979)”, *Neuma*, vol. 14, N° 1, pp. 56-83.
- Escobar, Roberto (1971). **Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile**. Santiago: Editorial Pomaire.
- Fugellie, Daniela (2021). “¿Institucionalidad alternativa? Las relaciones del grupo Tonus con las instituciones musicales de su época (1947-1959)”, **Actas del X Congreso Chileno de Musicología**. Gladys Briceño et al. (editores). Santiago: Sociedad Chilena de Musicología, pp. 51-56.
- Garrido, Pablo (c1959). “Ópera *La Sugestión*. Partitura para canto y piano. Reducción del autor”. Manuscrito inédito.
- Garrido, Pablo (1960). “El proceso de la creación artística”. *Revista Musical Chilena*, vol. 14, N° 69, pp. 83-100.
- González, Juan Pablo (1983). “Cronología epistolar de Pablo Garrido”. *Revista Musical Chilena*, vol. 37, N° 160, pp. 4-46.
- Headlam, Dave, et al. (2001). “Twelve-Note Composition”, Grove Music Online. Consultado el 31 de mayo de 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44582>
- Herrera Ortega, Silvia (2017). **Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafónico en Chile**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso
- Herrera Ortega, Silvia, y Catalina Sentis Acuña (2021). “Institucionalidad, modernidad y vanguardia: Pablo Garrido Vargas (1905-1982): un estudio de caso”. *Neuma*, vol. 14, no. 2, pp. 12-45.

Arraño, C. (2023). Mundos sonoros y lenguaje musical: un estudio sobre la dodecafonía y su relación con el argumento de la ópera *La Sugerión* (1959), de Pablo Garrido. *Revista Neuma*, 16(2), 86-111

Karmy, Eileen (2019). *The Path to Trade Unionism: Musical Work in Chile (1893-1940)*. Tesis doctoral, University of Glasgow.

Lafarga, Francisco (s. f.). “Rivas Cherif, Cipriano”. Diccionario histórico de la traducción en España. Consultado el 31 de mayo de 2023.
<https://phite.upf.edu/dhte/castellano-siglos-xx-xxi/rivas-cherif-cipriano/>

Latham, Edward David (2000). *Linear-Dramatic Analysis. An Analytical Approach to Twentieth-Century Opera*. Tesis doctoral, Universidad de Yale.

Lester, Joel (2005). **Enfoques analíticos de la música del siglo XX**. Madrid: Ediciones Akal.

Martínez García, Gonzalo (2015). **Aspectos de la música del siglo XX. Una visión analítica**. Talca: Editorial Universidad de Talca.

Mora, Maira (2009). *Teatro Municipal de Santiago y su crisis permanente: ¿la función debe continuar?* Memoria para optar al título de periodista, Universidad de Chile.

Muñoz, Blanca (1998). “Dodecafonismo y sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el *Wozzeck* de Alban Berg”, *Reis*, N° 84, pp. 259-274.

Nolan, Catherine (2023). “Theorising Serialism”, **The Cambridge Companion to Serialism**. Martin Iddon (editor). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-19.

Peña Fuenzalida, Carmen (2011). “Ópera decimonónica: al banquillo de los acusados”, *Resonancias* vol. 15, N° 29, pp. 57-71.

Pereira Salas, Eugenio (1947). “El rincón de la historia: la primera ópera nacional”, *Revista Musical Chilena*, vol. 2, N° 17-18, pp. 53-54.

Piglia, Ricardo (1997). “Literatura y psicoanálisis”. Conferencia dictada en Buenos Aires con el auspicio de la Asociación Psicoanalítica Internacional. Consultado el 31 de mayo de 2023.

http://www.elortiba.org/old/pdf/Piglia_Literatura_y psicoanalisis.pdf

Quiroga, Daniel (1947). “Aspectos de la ópera en Chile en el siglo XIX”, *Revista Musical Chilena*, vol. 3, n.º 25-26, pp. 6-13.

Singer, Miryam (2012). “Abriendo la cortina de... *La médium* y *La sugerión*”. Video digital. Consultado el 31 de mayo de 2023. <https://youtu.be/-DRdgzLPpqw>

Todorov, Tzvetan (2016). **Introducción a la literatura fantástica**. México D.F.: Ediciones Coyoacán.