

# CORPUS

| TRANSDUCCIÓN TEATRO → MÚSICA |  
ABORDAJE DEL TEXTO DRAMÁTICO BILIS NEGRA -TEATRO DE AUTOPSIA-  
PARA LA COMPOSICIÓN MUSICAL EN UNA OBRA INTERDISCIPLINARIA

TRABAJO FINAL DE LA LICENCIATURA EN COMPOSICIÓN MUSICAL



AUTOR: AGUSTÍN DOMÍNGUEZ PESCE

ASESOR: MGTER. JOSÉ EDUARDO HALAC  
CO-ASESOR: LIC. ADRIÁN FERREYRA

NOVIEMBRE DE 2016





# CORPUS

| TRANSDUCCIÓN TEATRO→MÚSICA |

**ABORDAJE DEL TEXTO DRAMÁTICO *BILIS NEGRA -TEATRO DE AUTOPSIA-*  
PARA LA COMPOSICIÓN MUSICAL EN UNA OBRA INTERDISCIPLINARIA**

TRABAJO FINAL DE LA LICENCIATURA EN COMPOSICIÓN MUSICAL

Autor: Agustín Domínguez Pesce

Asesor: Mgtr. José Eduardo Halac

Co-asesor: Lic. Adrián Ferreyra

Noviembre de 2016

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA**  
**FACULTAD DE ARTES**

Decana:

Arq. Myriam Kitroser

Vice decano:

Lic. Gustavo Alcaraz

Secretaria Académica:

Prof. Marisa Restiffo

Directora Disciplinar del Departamento de Música:

Prof. Cecilia Beatriz Argüello

Jurado de Trabajo Final:

Dra. Mónica Gudemos

Dr. Eleazar Garzón

Lic. Claudio Gustavo Bazán

Lic. Eduardo Allende

Prof. Evert Formento

Mgtr. María Inés Caramello

Citar sugerida para este trabajo:

DOMÍNGUEZ PESCE, Agustín (2016): "CORPUS: Transducción Teatro→Música. Abordaje del Texto Dramático *Bilis Negra -Teatro de Autopsia-* para la Composición Musical en una obra Interdisciplinaria". Trabajo Final de la Licenciatura en Composición Musical. Universidad Nacional de Córdoba.

Imagen de portada: Gastón Malgieri

Diseño de portada y realización de gráficos: Julieta Moreno

Materiales anexos: DVD y partituras de la obra.

Se terminó de imprimir en la ciudad de Córdoba, en noviembre de 2016.

## Contenido

### CORPUS

Introducción.....	9
I. Conceptos Marco .....	11
1. Migración, convergencia, entrelazamiento.....	11
2. - <i>Trans</i> -   Traducción → Transposición   Transducción .....	15
3. Puntos de referencia: acerca del teatro y la música .....	20
II. Intertextualidad en <i>Bilis Negra –Teatro de Autopsia–</i> .....	27
III. CORPUS .....	35
1. Transducción teatro→música   <i>Bilis Negra</i> → <i>CORPUS</i> .....	35
2. Construcción.....	35
3. Análisis inmanente .....	38
4. Contenido y Forma .....	40
i.- AUTOPSIA.....	40
ii.- <i>FUROR</i> .....	48
iii.- <i>RATIO</i> .....	56
5. Procedimientos compositivos y relaciones estructurales.....	67
IV. Arribos .....	75
Anexos.....	77
1. Adaptaciones del anteproyecto a los condicionamientos de la realidad.....	79
2. Fotos de la muestra en proceso -CePIA- .....	83
3. <i>Bilis Negra -Teatro de Autopsia-</i>   Programa de mano.....	87
4. <i>Bilis Negra -Teatro de Autopsia-</i>   Dramaturgia.....	89
5. CORPUS   Libreto .....	93
6. CORPUS   Programa de mano.....	99
7. CORPUS   Plantas de escena.....	101
Bibliografía .....	105
1. Libros, artículos, papers.....	105
2. Diccionarios, críticas, apuntes, videos, entrevistas, material de obra .....	109



## **GRACIAS**

A Alicia Pesce y Víctor Nicolás Domínguez.

A Martina Domínguez.

A las familia Domínguez-Herrero y Pesce-González completas.

A ti.

A Daniela Martín, Maura Sajeve, Lilian Mendizábal y Gastón Malgieri, compañeros de la aventura bÍlica-visceral.

A los asesores, José Halac y Adrián Ferreyra, que se interesaron de verdad y me orientaron.

A Sonia Mankoff, que me permite escucharme.

A cada uno de los músicos, por su pasión y entrega.

Al proyecto[red]ensamble, un colectivo que permite la formación de compositores jóvenes.

A CCI KIU, amiga del alma, que me prestó el Damajuanófono y el Balófono que le construyó su padre bajo sus instrucciones.

A los amigos y los colegas siempre dispuestos a ayudarme.

A cada uno de mis maestros, los de la Facultad y los de afuera de ella.

A Franco Pellini y al Programa de Apoyo al Egreso.

A al Departamento Académico de Música, el CePIA, la Facultad de Artes y la Universidad Nacional de Córdoba.



## INTRODUCCIÓN

El presente escrito constituye una reflexión sobre la práctica de producción y composición musical contemporánea para la creación de la obra interdisciplinaria *CORPUS* (Domínguez, 2016) para soprano solista, coro femenino, ensamble instrumental y puesta en escena. Dicha obra es producto de un proceso de *transducción* de la obra teatral *Bilis Negra -Teatro de Autopsia-* (Martín-Sajeva, 2015).<sup>1</sup> El compositor habría participado del proceso creativo de ésta última realizando el Diseño Sonoro y la Música Original. En la etapa posterior para cumplimentar el Trabajo Final de Licenciatura, el proceso de *transducción* de la obra teatral tuvo como objetivo expreso que la obra final esté regida estructuralmente por la Composición Musical. Para ello se realizó un desmontaje de la obra inicial, para proceder a su codificación en un nuevo formato en el que el lenguaje musical pueda tener una relevancia estructural en la producción de sentido en la obra final.<sup>2</sup>

El compositor realizó sobre la dramaturgia original un trabajo en dos ejes: primero, una suerte de *transducción* entre lenguajes, de lo teatral a lo sonoro-musical, de la dramaturgia al libreto; segundo, la producción de un sistema compositivo que funcionara como herramienta del proceso creativo y que pudiera dar cuenta de algunos aspectos expresados en el texto base. El primer eje sirvió para generar materiales musicales a partir del texto teatral. El segundo, para configurar, a través de la técnica de composición musical, una poética compositiva permitiera generar las metáforas que el texto base propone, y darle así a la música un rol preponderante en la obra en lo que hace a la producción de sentido en distintos niveles: acompañar al texto emocionalmente, separar secciones, ir en contra del texto, crear un espacio imaginario que pueda contener a los actores, entre otros.

Este escrito consta de seis secciones principales: primero, un apartado teórico que da cuenta de diversas conceptualizaciones en torno al entrelazamiento entre las artes implicadas, los procedimientos de *transducción* entre las mismas y de algunas conceptualizaciones en torno a las artes escénicas fueron útiles para la realización del trabajo; segundo, un apartado de análisis de la intertextualidad en la obra *Bilis Negra*; tercero, un apartado sobre la construcción de *CORPUS* y el análisis inmanente de su forma y contenido; cuarto, los arribos del Trabajo Final de Licenciatura; quinto, un largo apartado de anexos que complementan la lectura del trabajo escrito, entre los que

---

<sup>1</sup> Compañía Convención Teatro. En escena: Maura Sajeva. Dirección: Daniela Martín. Dramaturgia: Sajeva-Martín. Diseño escenográfico: Lilian Mendizábal. Música original y Diseño Sonoro: Agustín Domínguez. Fotografía: Gastón Malgieri. Estreno: 3 de abril de 2015, Teatro La Luna. Funciones: abril-junio y octubre-noviembre de 2015; abril-mayo de 2016. Obra seleccionada para: Festival Internacional de Teatro del MERCOSUR (Córdoba, 2015); Fiesta Provincial del Teatro (Córdoba, 2016); SITUADO - Festival de Teatro Independiente (San Juan, 2016); Festival Pirologías (conurbano de Buenos Aires, 2016). Funciones totales: 40

<sup>2</sup> En adelante, y para evitar las confusiones del caso, se utilizarán las denominaciones *Bilis Negra* (Martín-Sajeva, 2015) y *CORPUS* (Domínguez, 2016) para la obra de teatro original y el Trabajo Final de Licenciatura, respectivamente.

figuran: una crónica sobre el proceso creativo en el marco del proyecto de producción de CePIA (a través de la convocatoria CePIA/Abierto/2015), fotos de la muestra en proceso de junio de 2016, dramaturgia y programa de mano de la obra *Bilis Negra*, el libreto y las plantas de escena de *CORPUS*; sexto y último, la bibliografía consultada y citada en el trabajo escrito y el anteproyecto de este trabajo final de licenciatura.

## I. CONCEPTOS MARCO

Esta producción artística da cuenta de la problemática de interacción de lenguajes en la composición musical contemporánea. Nuestro trabajo se sitúa en torno al problema de interacción entre lo sonoro y lo escénico, ambas cuestiones con larga data en la Historia de las Artes y de la Música. El proyecto adscribe a la problemática de relación y entrelazamiento entre las artes, que Theodor Adorno conceptualizada en tres de sus escritos: "Acerca de la relación entre la pintura y la música hoy" (1950);<sup>3</sup> "Sobre algunas relaciones entre música y pintura" (conferencia de 1965);<sup>4</sup> y "El arte y las artes" (1966).<sup>5</sup> En esta primera instancia de trabajo teórico nos proponemos pensar la relación *entre* música y teatro a partir de algunos conceptos que allí se desarrollan.<sup>6</sup>

### 1. MIGRACIÓN, CONVERGENCIA, ENTRELAZAMIENTO

La integración del teatro en un Trabajo Final de Licenciatura en Composición Musical deja planteado como central “la búsqueda del entrelazamiento entre las artes que tiene tanta historia como el proceso de especificación de las disciplinas artísticas y el de autonomización del arte respecto de la sociedad en el arco de la modernidad europea.” (Domínguez & Molina, 2016a:1).<sup>7</sup> Desde la perspectiva de Adorno, podemos considerar el proceso de entrelazamiento como uno dialéctico, es decir, a la vez como un proceso de diferenciación:

En "El arte y las artes" escrito en 1966 Adorno plantea una idea más amplia de los procedimientos que permean los límites de las diversas artes, en el concepto de *entrelazamiento* (*Verfransungsprozess*). Distingue un entrelazamiento centrífugo, que tiene lugar por fuera de los límites de los géneros, donde una de las artes mira a la del lado y toma elementos de ésta; [...] Estos procedimientos de entrelazamiento mediante préstamos o migraciones entre las artes son débiles, sospechosos de ser decorativos y regresivos. [...]

En contraposición a estos, Adorno define un entrelazamiento centrípeto, cuya fuerza contra la división de los géneros surge desde dentro de los géneros, en un movimiento paradójico impulsado desde las autonomías de cada una de las artes modernas que va hinchándose desde su interior desgarrando los bordes hacia afuera. Adorno entiende el impulso histórico de las artes a entrelazarse como una motivación inmanente: ‘Este proceso [de entrelazamiento] tiene más fuerza donde brota inmanentemente, del género mismo’.<sup>8</sup> Con ello Adorno se dirige contra los intentos de

<sup>3</sup> En ADORNO, Theodor (2000): *Sobre la música*, Gerard Vilar (introducción), Buenos Aires/Barcelona /México, Paidós.

<sup>4</sup> En ADORNO, Theodor (2009): *Crítica de cultura y sociedad ii. Intervenciones. Entradas*. Trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal.

<sup>5</sup> En ADORNO Theodor (2008): *Crítica de la cultura y sociedad i. Prismas. Sin imagen directriz*. Trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal.

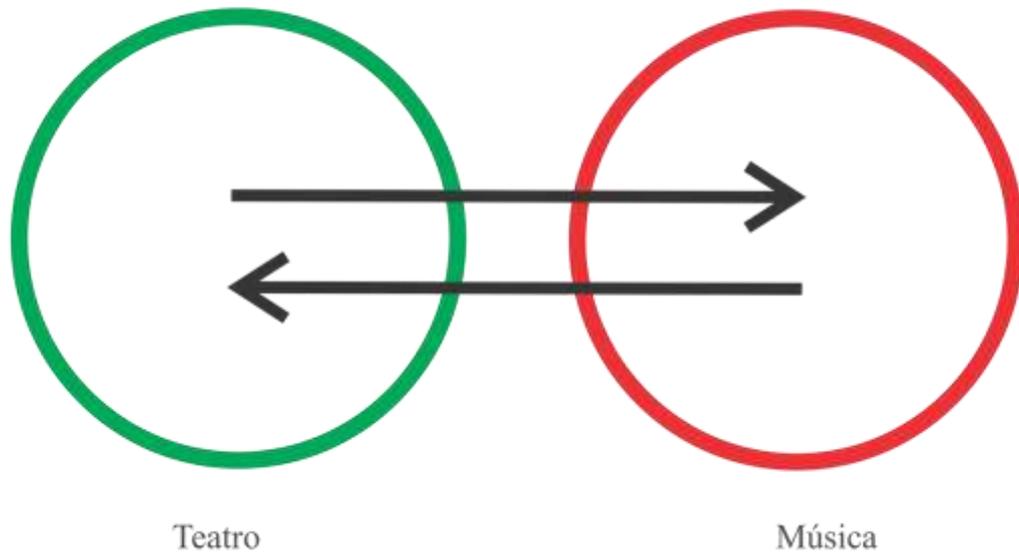
<sup>6</sup> Se destaca la idea de *entre* para hacer que *suene* en el sentido de Deleuze-Guattari, donde la cosa no es *per se*, sino que se define por aquello que está *en el medio*, en el tránsito de una cosa y a la otra. Desde esta concepción las cosas se constituyen en el tránsito, es en el devenir. No habría así lo sonoro, sino un devenir sonoro, o lo escénico, sino un devenir escénico. Este trabajo indaga sobre la interacción de lenguajes en la búsqueda de un lenguaje que le sea propio, singular. En cuanto a lo compositivo, se trata de *escuchar* al material y plantear posibilidades de interacción para formar una obra dramática que muestre diversos devenires sonoros-escénicos.

<sup>7</sup> DOMÍNGUEZ, Agustín y MOLINA, Manuel. (2016a): “Convergencia negativa entre música y pintura: inhomogeneidad en el caso Schönberg ≠ Kandinsky”, Inédito.

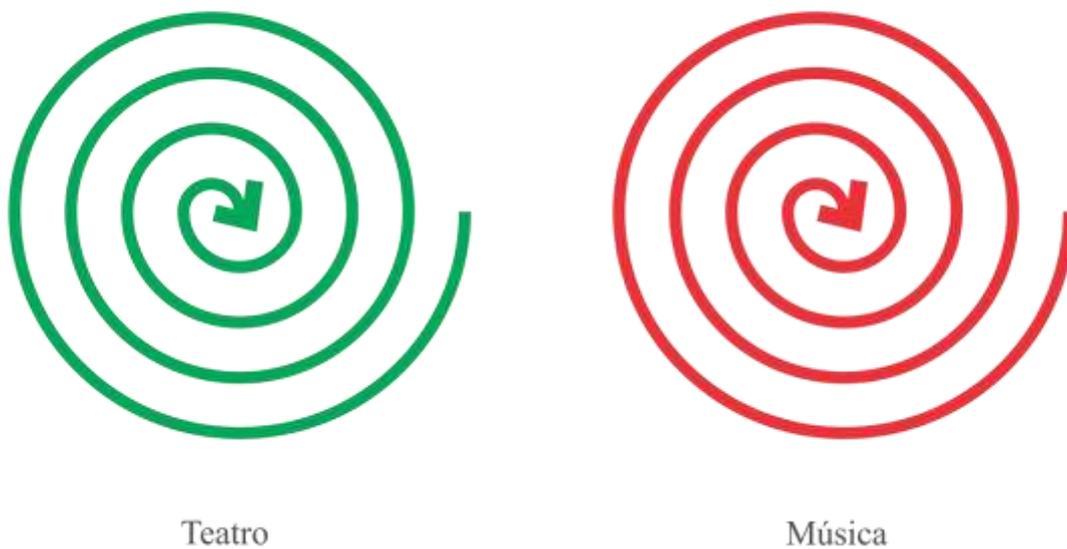
<sup>8</sup> En ADORNO, Theodor: *op. cit.*, 2008, p. 380.

síntesis absoluta de las artes, buscada tanto desde el arte como desde la filosofía (Domínguez & Molina, 2016a:3).

Dialéctica del entrelazamiento centrífugo:



Dialéctica del entrelazamiento centrípeto:



Gráficos de Manuel Molina para ilustrar dos dialécticas de entrelazamiento entre las artes conceptualizadas por Adorno en 1966. En esta edición los gráficos han sido adaptados para ilustrar las ideas de entrelazamiento desarrolladas por Adorno, pero en este caso para pensar la relación Teatro/Música.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> En el original se consignan los dominios Pintura/Música, conforme al análisis de caso Kandinsky/Schönberg del trabajo primario. Se ha alterado el orden de aparición de los gráficos, por una cuestión de paginación para la presente

Esta idea de entrelazamiento que Adorno desarrolla con el estudio de casos en relación a la música y la pintura,

permite rescatar en la reflexión teórica la tensión aporética entre el proceso histórico de desdibujamiento de las fronteras de las artes y la heterogeneidad irreductible de cada uno de los tipos de materiales, medios y procedimientos artísticos (Domínguez & Molina, 2016a:3).

La búsqueda del entrelazamiento en términos dialécticos, que implica entenderlo a la vez como un proceso de diferenciación, propicia una convergencia negativa de las artes debida a la materialidad irreductible de cada una de ellas. Por caso, a la *Gesamtkunstwerk*<sup>10</sup> wagneriana se le opone la idea de convergencia negativa, de contacto sin fusión, al decir de Adorno: “las artes sólo convergen allí donde cada una persigue puramente su principio inmanente”.<sup>11</sup> En un juego de palabras, lo que comparten, es lo que las diferencia. Comparten ser diferentes. Éste sería el principio de entrelazamiento más profundo que el centrífugo. *CORPUS*, lejos de fusionar las artes que intervienen, busca exhibir las costuras y ponerlas en tensión para permitir que el sentido emerja de la lectura que el espectador realice. De esta manera no se busca una síntesis de las artes:

En el ámbito artístico esta utopía adialéctica aparece primero en la obra de arte total wagneriana y luego en los *happenings* como obra de anti-arte total. En el ámbito filosófico la idea de síntesis se conjuga con el rango estético, porque aparece como un sistema histórico-dialéctico en la filosofía de Hegel cuyo final es la poesía, como un sistema jerárquico en Schopenhauer cuya cumbre es la música, o como un sistema ontológico en Heidegger donde en esencia todas las artes son poesía.<sup>12</sup> Para Adorno en cambio la cuestión de si una obra es más avanzada o auténtica que otra no depende del material o del medio, de si es pintura o música, sino de cómo se elaboran las contradicciones que acarrear los materiales. De allí que sea para él irrenunciable la tensión entre el proceso de entrelazamiento de las artes y el trabajo concentrado de cada una de ellas sobre la complejidad interna de su correspondiente material (Domínguez & Molina, 2016a:3-4).

Con Manuel Molina hemos propuesto pensar una dialéctica doble de entrelazamiento para pensarlas relaciones entre la música y la pintura del expresionismo alemán, un analizante que propone múltiples líneas de cruce disciplinar. En ese caso hay, entendemos, una doble dialéctica donde conviven los dos tipos de entrelazamiento descriptos y teorizados por Adorno.

La fantasía kandinskiana sobre el color azul, el color que frente al espectador se comporta como un caracol, tiene un momento de verdad colectiva: ilumina la poética del movimiento entero del expresionismo, porque en su seno convergen las artes sin perder cada una su autonomía, en un giro

edición. En: DOMÍNGUEZ, Agustín y MOLINA, Manuel. (2016b): “INHOMOGENEIDAD”, Inédito, pp. 25 y 30 respectivamente.

<sup>10</sup> Obra de arte conjunta, según la traducción de TÉLLEZ, José Luis en “Richard Wagner, una música del futuro”. Segunda parte de la conferencia pronunciada por el crítico español en la Fundación March de España, con motivo del bicentenario del nacimiento de Richard Wagner. Ciclos de Conferencias. Wagner: su vida, su obra, su tiempo. Conferencia no. 2. 10 de enero del 2013. <https://www.mixcloud.com/gteloz/richard-wagner-una-m%C3%BAsica-del-futuro/>

<sup>11</sup> ADORNO, Theodor. (2009): "Sobre algunas relaciones entre música y pintura" en *Crítica de cultura y sociedad ii. Intervenciones. Entradas*. Trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, p. 638.

<sup>12</sup> ADORNO, Theodor: *Op. cit.*, 2008, p. 382 y 390.

hacia adentro, en una rotación centrípeta, como la constricción espiralada del cuerpo del caracol hacia el interior del caparazón. Todos comparten en el fondo la idea de una dialéctica estética con forma de espiral: como Kandinsky piensa en el caracol para el color azul -la insignia del expresionismo-, del mismo modo Benjamin y Adorno piensan en la imagen del remolino para las obras originales. [...]La construcción de reflexiones teóricas que asumen la tarea de extender dentro suyo este mismo tipo de desarrollo artístico, fue imaginada por Benjamin y Adorno según la estructura de la constelación y de la parataxis respectivamente. La parataxis, el montaje concéntrico de partes de igual peso, implica poner en movimiento el mismo tipo de relación que Adorno observa entre las artes: sin contacto, de una coordinación sincrónica (Domínguez & Molina, 2016b:32-33).

Dialéctica doble de entrelazamiento:

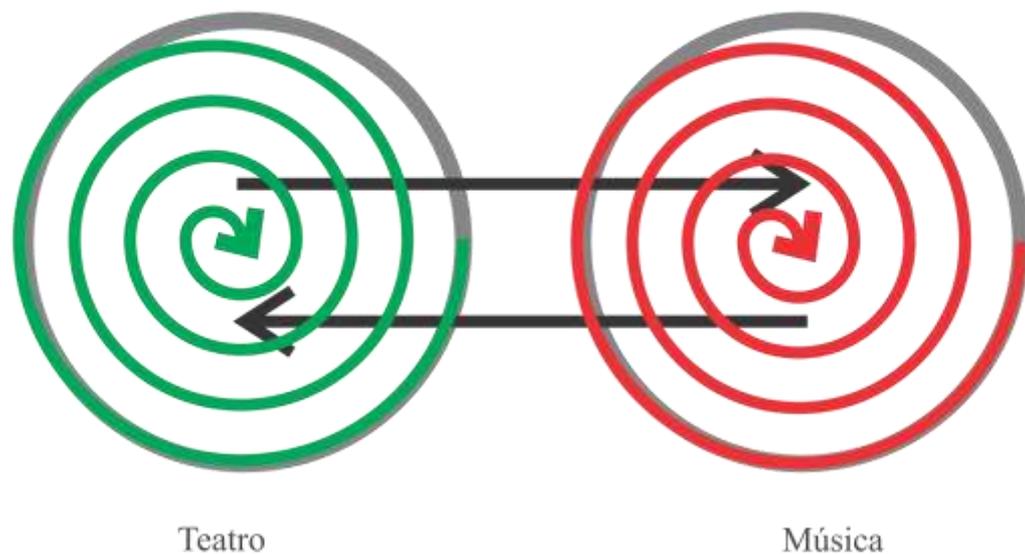


Gráfico de Manuel Molina para ilustrar la doble dialéctica de entrelazamiento entre las artes en el expresionismo alemán adaptado en este caso para pensar la relación Teatro/Música.<sup>13</sup>

Llevando estos conceptos a nuestro trabajo, podemos decir que en la producción musical de *CORPUS*, el material ha sido el texto teatral. A partir de allí el compositor realiza un proceso de *transducción* desde diferentes significados del texto teatral a materiales musicales. Son estos últimos los que presentan al compositor problemas musicales que demandan soluciones musicales. Tenemos entonces primero un caso de entrelazamiento centrífugo (tomar un elemento de una disciplina vecina). Luego el entrelazamiento centrípeta se encuentra en el trabajo sobre los materiales musicales que son fruto del trabajo de *transducción*. Podemos entender desde Adorno que:

<sup>13</sup> En el original se consignan los dominios Pintura/Música, conforme al análisis de caso Kandinsky/Schönberg del trabajo primario. Se ha alterado el orden de aparición de los gráficos, por una cuestión de paginación para la presente edición. Véase: DOMÍNGUEZ, Agustín y MOLINA, Manuel. (2016b): Op. Cit., p. 32.

los materiales estéticos modernos no sólo producen la circunscripción de las artes a un dominio específico y diferenciado, sino que es la zona de la producción estética donde tiene lugar nada menos que el progreso y el despliegue de la verdad. Su estética propone una jerarquización del arte que progresa a partir de la profundización en el tratamiento de los problemas que le presenta su propia materialidad inmanente (Domínguez & Molina, 2016a:15).

En el presente trabajo proponemos un giro a esta perspectiva de Adorno, en el sentido que son considerados materiales musicales también aquellos que fueron producidos a partir de otra disciplina, en este caso, el texto teatral y sus sentidos. Se revelan así varios focos de tensión: por un lado, problema del entrelazamiento de materiales y lógicas disciplinares disímiles; y al mismo tiempo, el tratamiento de los problemas de la materialidad inmanente de la obra. Lo interesante de este proyecto fue precisamente trabajar en la permanente tensión dialéctica en dos sentidos: hacia afuera de la música, esto es la tensión de entrelazamiento entre las disciplinas; y hacia adentro de la música, *i.e.*, la tensión entre el material y los problemas que presenta.

## 2. -TRANS- | TRADUCCIÓN → TRANSPOSICIÓN | TRANSDUCCIÓN

En una investigación en torno al término adecuado para definir las operaciones realizadas en el trabajo final, observamos que existe una profusión terminológica de gran riqueza alrededor del prefijo *trans-* que se hace necesario señalar de una manera tal vez no sistemática.

Por un lado, se encuentra la *traducción*, como actividad mediadora entre lenguas, que la Real Academia Española define:

1. tr. Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra.
2. tr. Convertir, mudar, trocar.
3. tr. Explicar, interpretar.

La traducción presenta una larga lista de problemas léxico-semánticos, gramaticales, sintácticos, retóricos, pragmáticos, y culturales. Estos dan cuenta de aquello que hay de intransferible entre dos lenguas o sistemas semióticos.

Con la ampliación de las fronteras de la semiótica contemporánea, el concepto de traducción se también se expande. Podemos citar entre los esfuerzos por poner en diálogo la semiótica y la teoría de la traducción la propuesta de Roman Jakobson (2000)<sup>14</sup> quien plantea tres categorías para la delimitación del concepto: *intralingüística* (reformulación con otros signos de la misma lengua), *interlingüística* (la traducción tal como la conocemos, de un sistema verbal a otro) e *intersemiótica* (la interpretación de signos verbales mediante sistemas sígnicos no verbales). Estas categorías son descriptibles sobre la base de un único modelo de traducción, de corte idealista. “Para la Semiótica de la Cultura (Lotman, 1996; Torop, 1995), la traducción se manifiesta dentro del funcionamiento

---

<sup>14</sup> JAKOBSON, Roman (2000). “On linguistic aspects of translation” en *The Translation Studies Readers* (Lawrence Venuti edit). Oxon: Library of Congress.

dinámico de los sistemas y en el seno mismo de la cultura” (Gómez Ponce, 2013:1).<sup>15</sup> En una versión más amplia del concepto, el semiólogo estonio Peter Torop (2002) propone pensar la cultura como un proceso de traducción de textos (o fragmentos) en otros textos. De las cuatro categorías que plantea, la traducción *extratextual* (textos hechos de una sustancia son traducidos a otra sustancia; implicaría el pasaje de un tipo de arte, de un sistema semiótico, a otro) permitiría comprender por ejemplo casos de adaptación cinematográfica de obras literarias (Gómez Ponce, 2013:1). Así, el teórico piensa que la semiótica es la ciencia que permitiría el análisis de las producciones y traducciones no verbales, así como de la relación entre el lector y el texto de la traducción (Torop, 2002:3).<sup>16</sup>

En el terreno del arte, más precisamente en el campo teatral, el dramaturgo Rafael Spregelburd habla de traducción en relación su escritura de obras teatrales a partir del cuadro *Rueda de los Pecados capitales* de Bosch:

no hay grandes diferencias para mí entre ‘escribir’ y ‘traducir’. Traducir implica pasar un contenido que se expresa en un lenguaje determinado a otro. Siendo el lenguaje de origen y el de destino diferentes, existen en el corazón de cada uno de ellos operaciones técnicas y significantes completamente particulares. Escribir teatro es también traducir el lenguaje de las intuiciones, pulsiones, ideas, apariciones inesperadas, imágenes internas, etc. a un lenguaje que todavía no existe, pero que una vez terminada la pieza creará todas estas relaciones entre signos que llamamos lenguaje”. (Spregelburd & Dubatti, 2000:5-6)<sup>17</sup>

Spregelburd advierte una cualidad utópica fidelidad como ideal de la traducción. Asimismo, la homologación de la traducción con la escritura y la reescritura pone el acento en el rol del director/traductor-del-texto-dramático como creador que transforma el texto en el acto de escritura referenciada en la escena:

La traducción con un máximo de *fidelidad* es una utopía.  
Y creo que también lo es la traducción con un máximo de *eficacia*. Porque si queremos simplemente “leer” una obra, entonces el trabajo de traducción se parecerá mucho al de cualquier otra traducción. Pero si en vez de leerla como quien lee un cuento o un poema queremos darle vida sobre el escenario y que ésta sea verosímil, hay que traducir también tácitamente al público que la estará viendo. Y eso es -si se me permite- casi imposible.  
Traducir teatro es siempre -por suerte o por desgracia- reescribir teatro (Spregelburd *en* Eandi, 2010).<sup>18</sup>

<sup>15</sup> GÓMEZ PONCE, Ariel (2013) “La traducción a la luz de la semiótica. Perspectivas desde la Semiótica de la Cultura y la Biosemiótica”. Actas III Jornadas Internacionales de Traductología (2012), Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

<sup>16</sup> Distingue entre traducción *textual* (en el sentido tradicional), *metatextual* (textos completos traducidos a la cultura como fragmentos que la complementan), *intrertextual* (textos o unidades de textos son traducidas a unidades textuales, problemática de “el texto en el texto”), y *extratextual*. TOROP, Peter (2002): “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, *Cuicuiló*, mayo-agosto, año/vo. 9, número 025, Escuela nacional de Antropología e Historia (ENAH), Distrito Federal, Mexico.

<sup>17</sup> SPREGELBURD, R. & DUBATTI, J. (2000). *Heptalogía de Hieronymus Bosch*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

<sup>18</sup> EANDI, María Victoria. "Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones". *La revista del CCC* [en línea]. Enero / Abril 2010, n° 8. [citado 2016-09-08]. Disponible en Internet: [[http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/.ISSN 1851-3263/](http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/.ISSN%201851-3263/)] Consultado el 20/09/2016.

En tanto *Bilis Negra* es una obra producto de una trama de intertextualidad -que analizaremos más adelante-, existe un agenciamiento del compositor/traductor de esta cualidad de transgresión del original propia de la traducción en el proceso de producción de *CORPUS*. El proceso de producción de materiales musicales podría ser tomado desde la Semiótica de la Cultura como fruto de un trabajo de traducción *extratextual*, que es un acto de escritura de un nuevo texto en un sistema semiótico diferente al inicial. Pensamos que la noción de traducción *extratextual* -que opera a nivel de la sustancia de cada texto (*i.e.* sistema de signos)- permite abrir un horizonte más amplio para el análisis que si asumiéramos el sentido tradicional de la palabra traducción (de claro corte idealista). El problema es que la música no es, en sentido estricto, un sistema de signos. “Quien toma la música literalmente como lenguaje se confunde. La música es semejante al lenguaje en tanto sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo, humano. Pero *lo dicho* no se deja desprender de la música” (Adorno & Vilar, 2000:25, el destacado nos pertenece).<sup>19</sup> *Lo dicho* es aquello que se desprende de su interpretación y esa comprensión depende de la formación y bagaje cultural del intérprete. “La música es para sí misma como para los conocedores una forma velada de conocimiento”, amplía Adorno (2000:30). No obstante, -para hacerle justicia al autor por la parcialidad de la cita precedente-, más adelante concluye:

Pero ambos intentos, aquél de arrancar del material por la fuerza su propio lenguaje, y éste de tratar y entender al lenguaje mismo como un material, convergen en la libre disposición sobre los medio de composición, que la obtiene quien se entrega en un acto de activa receptividad, hacia donde los medios quieren por si mismos (Adorno & Vilar, 2000:39)

Julia Kristeva apunta que pesar de las similitudes entre el lenguaje verbal y la música “el código musical se organiza sobre la diferencia *arbitraria* y *cultural* (impuesta en los marcos de una determinada civilización) entre los distintos valores vocales: *las notas*” (1988:279).<sup>20</sup> La diferencia de la música el lenguaje verbal es la contravención precisamente del principio de comunicación (regido por el estar en función de la comunicación y la transmisión de un *sentido*). “Transmite un «mensaje» entre un sujeto y un destinatario aunque es difícil decir *que comunica* un *sentido* preciso” (1988:280). La comprensión del mensaje depende de una interpretación subjetiva dada dentro de los marcos de un sistema cultural, más de que un sentido implícito en el «mensaje». “Pues si la música es un sistema de *diferencias*, no es un sistema de *signos*. Sus elementos constitutivos no tienen significado” (1988:280).

La música nos lleva, pues, al límite del sistema del signo. He aquí un sistema de diferencias que no es un sistema que *quiere* decir, como es el caso en la mayoría de las estructuras en lenguaje verbal.

<sup>19</sup> ADORNO, T. and VILAR, G. (2000). “Música, lenguaje y su relación en la composición musical actual”, *Sobre la música*. Barcelona, etc.: Ediciones Paidós.

<sup>20</sup> KRISTEVA, Julia (1988): *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Trad.: María Antoranz. Madrid: Fundamentos.

[...] La música, por su parte, evidencia esta problemática que bloquea la semiótica y replantea la omnivalencia del signo y del sentido. Pues la música es sin duda un sistema diferencial sin semántica, un formalismo que no significa... (Kristeva, 1988:280)

Jean Molino, dedicado al estudio de la semiótica de la música aporta una luz al asunto de la música como lenguaje:

Retengamos la lección de Peirce: todo signo es al mismo tiempo, a grados diversos, icono, índice y símbolo. (Jakobson, 1966:26). [...] Sea cual sea la clasificación de los signos o las definiciones que se eligen como marco de referencia, la música ocupa un lugar indiscutible en el mundo simbólico (Molino, 1975:13)<sup>21</sup>

En términos de Peirce,<sup>22</sup> la música estaría compuesta por símbolos, *i.e.*, aquellos signos que no guardan una relación directa con el objeto al que refieren, sino que dependen de una convención cultural.

Entre las técnicas de traducción podemos pensar que la *transposición* (que implica un cambio en gramática entre el texto de origen y el texto meta) es la más puede servirnos para fundamentar nuestro trabajo. Transposición semiótica se puede definir como “la operación social por la cual una obra o un género cambia de soporte o sistema de signos” (Bermúdez, 2008:2)<sup>23</sup> Somos conscientes de las diferencias sustanciales que la música presenta si la enfrentamos con otras artes como el teatro. Hay un problema con la idea de traducción de teatro a música. En tanto la música es un lenguaje no verbal formado por significantes vacíos, la operación de traducción, que implica un tipo de seriación, no es posible de ser mensurada en términos de equivalencia semántica, estilística y pragmática con relación al texto de origen.

En suma, no nos interesa la noción tradicional de traducción porque implica el ideal de fidelidad con el contenido significativo-denotativo del original. En el paso de un texto en una lengua a un “texto meta”, el mandato del traductor sería reproducir el contenido semántico de un texto en otro idioma, en otro código, aspirando a la máxima fidelidad con el significado original. Vimos los problemas que esto comporta dadas las diferencias entre la música y el lenguaje verbal. Así, la práctica misma del traductor se pervierte ya que conlleva algún tipo de transgresión del original. Ese *hiatus*, esa brecha, dada por lo queda suelto entre dos códigos no homogéneos es en cierto sentido inevitable. El traductor persigue una utopía; su tarea lleva inscrita el signo contrario al que persigue: inevitablemente, traiciona al original. Este aspecto de la traducción es el más interesante para pensar nuestro trabajo.

<sup>21</sup> MOLINO, Jean. (1975): «Fait musical et sémiologie de la musique» en *Musique en Jeu*, 17:37-62. “Hecho musical y semiología de la música” Trad: F. Alí Brouchoud. Jorge Sad . María Julia Milán

<sup>22</sup> Según Peirce, la interpretación es la traducción de un signo en otro signo que es el *interpretante*, que se corresponde con el significado del primer signo, el *representamen*. Esto se da tanto dentro de sistema semiótico como entre un sistema y otro de diferente naturaleza.

<sup>23</sup> BERMÚDEZ, Nicolás Diego. Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros. Editor Peter Dietrich. Número 4, São Paulo, 2008. Disponible en: [<http://www.fflch.usp.br/dl/semiologica/es/>]. Consultado el: 19/09/2016.

López Cano dice que la semiótica es “una interdisciplinaria orquestadora de todas las ramas del conocimiento...o sea, un vertebrador interdisciplinario” (s.f. Semiología Musical).<sup>24</sup> La semiótica contemporánea es sumamente flexible, pero no la usaremos aquí para explicar el aspecto inmanente de la música compuesta. Solo para explicar la procedencia del contenido extramusical, *i.e.*, cómo llegamos al material musical desde el teatro. Y también servirá para explicar los vínculos de la obra con otros textos que la preceden, a fin de acercar al lector al lector modélico. Un análisis inmanente desde la semiótica comportaría una complejidad que escapa a las exigencias del Trabajo Final de Licenciatura, y puede ser motivo de otros trabajos posteriores.

Tomando a *CORPUS* como texto, lo *extratextual* que se traduce es *Bilis Negra* con algunos de sus componentes intertextuales. El proceso de semiosis musical depende del conocimiento del lenguaje y las fuentes del material. El programa de mano ayuda en aportar información para una mejor lectura de la obra.

Otro concepto empleado en la Teoría Literaria para designar los procesos de transmisión dinámica del que pueden ser objeto las obras literarias es el de *transducción*. Este concepto se usa para el pasaje de un texto de un código o formato a otro. Inicialmente, el término tiene una fuerte raíz en las ciencias naturales, para designar la transmisión de código genético entre bacterias.

Etimológicamente, “transducción procede del latín *transductio*, *-tionis*, cuyo sentido era el de transmisión (*ducere*, “llevar”) de algo a través de (*trans-*) un determinado medio que actúa sobre el objeto, provocando en él ciertas transformaciones” (s.f., Transducción (teoría literaria)).<sup>25</sup> El acto mismo de transmisión implica una transformación del objeto transmitido, como consecuencia de la implicación o interacción con el medio a través del cual se manifiesta.

En sonido la transducción es la transformación de una señal en otra, *e.g.* un micrófono es un transductor electroacústico que convierte la energía acústica (vibraciones acústicas: oscilaciones en la presión del aire) en energía eléctrica (variaciones de voltaje); también un altavoz, que sigue el camino contrario, *i.e.*, de corriente eléctrica a vibraciones sonoras.

En el teatro la transducción es la operación que realiza el director de escena, a partir del texto dramático a la representación espectacular, *i.e.* convertir en realidad referencial lo que existía primero con entidad virtual en el texto autoral.

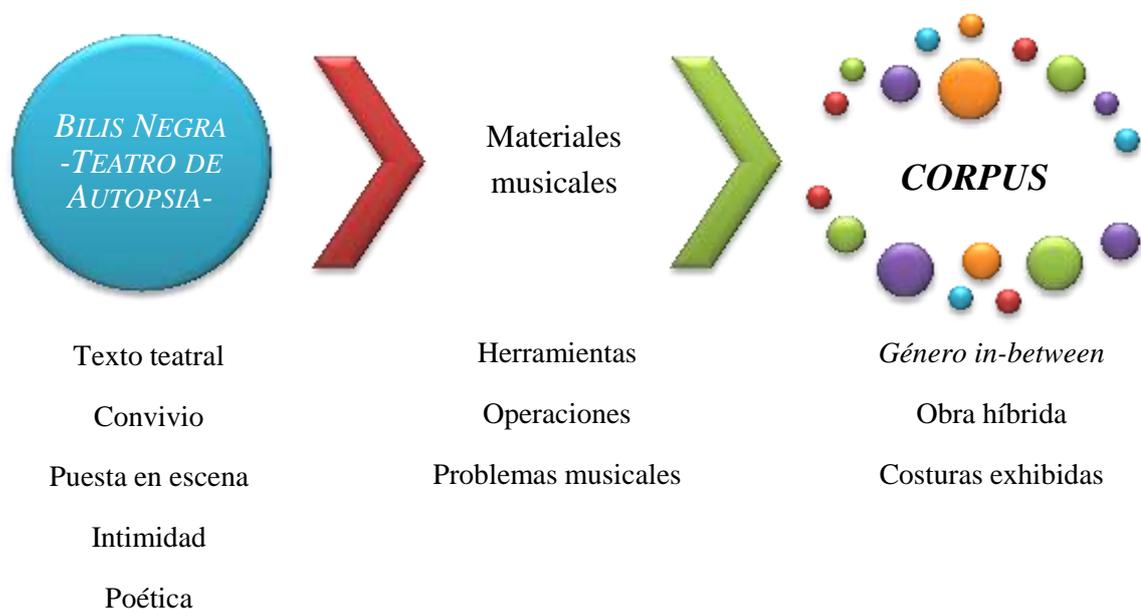
---

<sup>24</sup> “Semiología musical” consultado en Wikipedia. “Los desarrollos recientes de la semiótica responden a los paradigmas más complejos de la investigación en todas las humanidades, artes y ciencias, ya que con las metodologías que propone, se pueden generar tipologías que segmenten de manera eficaz los fenómenos más intrincados, haciéndolos accesibles a su estudio”. Disponible en: [[https://es.wikipedia.org/wiki/Semiolog%C3%ADa\\_musical/](https://es.wikipedia.org/wiki/Semiolog%C3%ADa_musical/)] Consultado el 12/09/16

<sup>25</sup> “Transducción (teoría literaria)” consultado en Wikipedia. Disponible en: [[https://es.wikipedia.org/wiki/Transducci%C3%B3n\\_\(teor%C3%ADa\\_literaria\)/](https://es.wikipedia.org/wiki/Transducci%C3%B3n_(teor%C3%ADa_literaria)/)] Consultado el 12/09/16

La transducción implica la adaptación de algo de un orden a otro orden, conservando algún tipo de relación con el original. Para la Teoría Literaria, este concepto goza de una plasticidad ya admite nociones de gran flexibilidad *e.g.* “inspirado en”, “versión libre de”, “influenciado por”, o “utilizando X como motor creativo”, así como las más formales *e.g.* adaptación, intertextualidad o transferencia intercultural que son más apropiadas para pensar el proceso de producción de la obra *CORPUS*. Nos interesa que el hecho de transmisión implica la transformación del contenido, un paso del contenido a otro orden, otro lenguaje.

Consideramos que la idea de transducción como la transmisión de un tipo de señal o energía en otra de distinta naturaleza, como un llevar algo a través un orden hacia otro diferente, y la implicancia de la transformación de lo que se *transduce*, se perfila como concepto más plástico para analizar la obra términos de su *poiesis*, *i.e.* caracterizar el mundo interno de la obra, con especial atención a sus principios de construcción y composición.



Proceso de transducción teatro→música desde la perspectiva de la composición musical

### 3. PUNTOS DE REFERENCIA: ACERCA DEL TEATRO Y LA MÚSICA

Aquí desarrollamos algunos conceptos que utilizados en el estudio y análisis del dominio vecino de las artes escénicas en su relación con el campo de la música, para fueron aplicados en el proceso de producción y composición musical de *CORPUS*.

1º~ En las multifacéticas formas que han tomado las artes escénicas o performáticas a lo largo de la Historia, y en especial a lo largo del siglo XX, Rubén Szuchmacher se propone pensar qué es lo que tienen todavía en común todas esas manifestaciones. La clave está en la reunión de las artes: “la arquitectura, las artes visuales, las artes sonoras y la literatura se articulan inevitablemente posibilitando esa expresión que llamamos genéricamente teatro” (2015:21).<sup>26</sup> Szuchmacher señala a Adolphe Appia, Richard Wagner y Bertolt Brecht como artistas de esta línea de pensamiento sobre la reunión entre las artes para la constitución de la puesta en escena. El autor denomina puesta en escena al encuentro entre las cuatro artes, articuladas por un sistema de producción y una proposición de expectación, que constituye una ficción en un mismo tiempo.

Cada arte tiene su campo de influencia específico: la arquitectura establece prioritariamente las relaciones espaciales entre la escena y el espectador; las artes visuales dan cuenta de todo lo que el ojo percibe materialmente; las sonoras de lo que se escucha y del transcurrir del tiempo; la literatura del acontecer narrativo a través de las palabras o del movimiento. La articulación de estas artes determinada por un sistema de producción específico se constituye como acto del tiempo presente que se exhibe como *ficción* (Szuchmacher, 2015:22).

Esta amplia definición de las artes escénicas/performáticas apela a la inclusión de diversas manifestaciones que incluyen cada uno de los elementos señalados: cuatro artes articuladas, actores, espectadores y ficción. Es importante destacar que desde esta concepción las cuatro artes actúan en tanto conjunto. La ausencia de alguna de ellas abre paso a otro tipo de manifestación de un campo diferente al de las artes escénicas.

A partir del pensamiento de Szuchmacher podemos pensar en las artes escénicas una organización según tríadas tópicas, donde el lenguaje de la obra estaría determinado por el elemento constitutivo que posea valor estructural: lo plástico (cuerpo y movimiento del actor-bailarín) para la danza; lo literario (palabra, texto y acciones) para el teatro y lo sonoro (voz y música) para la ópera.<sup>27</sup> El concepto de tríada implica no que los otros elementos no estén presentes, sino que lo están pero en menor medida. El elemento rector es el que determina el lenguaje de la obra, *i.e.*, lo que se revela al espectador -en el plano de la *estesis*- como código de lectura.

---

<sup>26</sup> SZUCHMACHER, Rubén. (2015): *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires, Reservoir Books.

<sup>27</sup> El autor habla también de un cuarto elemento.



Realizamos este esquema para ilustrar la definición de Szuchmacher sobre las artes escénicas.

2°~ Jorge Dubatti, a partir de los estudios de oralidad en la antigua Grecia de Florence Dupont, aporta una noción de teatro como acontecimiento, constituido por tres momentos:

El acontecimiento teatral se manifiesta compuesto en su fórmula nuclear (o matriz de la teatralidad) por una tríada de sub-acontecimientos (convivial, poético y expectatorial) concatenados lógico-causalmente de manera tal que el segundo depende del primero y el tercero de los dos anteriores.<sup>28</sup> Así, estos tres momentos de constitución interna del acontecimiento teatral en tanto teatral pueden delimitarse de la siguiente manera:

el *acontecimiento convivial*, que inserto en el plano de cultura viviente y la vida cotidiana, es necesariamente territorial, condición de posibilidad y antecedente de...

el *acontecimiento poético*, *poésis teatral* es creación *poiética* de entes –cuerpo poético– que marca un salto ontológico respecto de la realidad cotidiana, así como una desterritorialización, y frente a cuyo advenimiento se produce...

el *acontecimiento expectatorial* o constitución del espacio del espectador a partir de la observación de la *poésis* desde una distancia ontológica, ejercicio de percepción con todos los sentidos, con todo el cuerpo, no sólo mirada, aunque la visión pueda resultar a menudo preponderante – recordemos que *teatro*, etimológicamente, es “mirador”, “observatorio”.<sup>29</sup>

Por caso, en *Bilis Negra*, el sub-acontecimiento más distintivo es el de la *poésis teatral* constituido por el dispositivo de autopsia en tanto dispositivo poético. *CORPUS* retoma este sello

<sup>28</sup> Para una reconsideración del teatro como acontecimiento de la cultura viviente, véase Dubatti, 2007.

<sup>29</sup> DUBATTI, Jorge. (s.f.): Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina. Disponible en: [[http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42\\_pg\\_dubatti.html/](http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42_pg_dubatti.html/)] Consultado el: 19/09/2016

distintivo y lo reinterpreta. Veremos como el sub-acontecimiento poético es similar, aunque plantea claras diferencias a nivel del lenguaje de enunciación de la obra.

3°~ La oposición obra-máquina/obra-paisaje de Michel Vinaver nos ayuda a pensar algunos aspectos en torno al tiempo y la construcción de sentido en el teatro contemporáneo. Por caso, en la tragedia de Racine la acción avanza por encadenamiento de causas y efectos (obra-máquina); pero no pasa igual la obra de Martín-Sajeva, donde la fragmentación y yuxtaposición en el relato del mito invita al espectador a reconstruir el argumento de la obra. En *Bilis Negra* no percibimos a Fedra como un personaje que tiene un proyecto determinado, no hay encadenamientos de causas y efectos de manera lineal. De alguna manera el mito, es un insumo para la comprensión del acontecimiento que se presenta: Fedra habitando su estado de melancolía. El marco de referencia para la comprensión del mito se explica escuetamente en el programa de mano:

Al cuerpo le pasa de todo. Está cubierto por silencios. Atravesado por palabras. El cuerpo no para de sentir, y decir.

Fedra, entonces, dice. Confiesa. El cuerpo muerto de Fedra se abre a la palabra, al amor de Hipólito, a la muerte como final trágico.

*Bilis negra* es una autopsia emocional, una resonancia lejana de la historia de Fedra, un tratado sobre la melancolía, un estudio sobre el cuerpo y las marcas del dolor. *Bilis negra* está basada en la historia de Fedra, la que Racine, Mayorga, Eurípides, Séneca contaron. En el proceso de escritura usamos textos de Jean-Luc Nancy, Michel Foucault, y María Bolaños. La obra es el resultado del cruce entre esas voces, y las nuestras, y esas voces construyen esta confesión, nuestra confesión (Martín, 2015a:2).<sup>30</sup>

En la obra-paisaje de Vinaver “la acción global avanza por reptación aleatoria, por yuxtaposición contingente de mico-acciones discontinuas”.<sup>31</sup> Esta categoría puede ser útil para comprender algunos aspectos en la construcción dramática-sonora de *CORPUS*. La noción de obra-paisaje implica una “yuxtaposición de elementos discontinuos de carácter contingente”.<sup>32</sup> Como en *Bilis Negra*, *CORPUS* no presenta una narrativa lineal. Ambas versiones se sitúan en un tiempo del relato que sucede ocurre *a posteriori* de la tragedia en un doble sentido: el del relato y el de la época de las versiones que las preceden. Tratan una Fedra contemporánea. Se presenta su cadáver, y con él todas las Fedras de la historia. Al momento que nos disponemos a escucharlo, el final trágico ya ha sucedido. Nos situamos en otro tiempo: el de la autopsia emocional. La tragedia *Hipólito* se presenta como un hecho consumado y todo lo que ha quedado es el cadáver de Fedra. La versión de Martín-Sajeva propone al espectador habitar un estado, el de la melancolía, a partir de un caso, el de una Fedra post-Fedra. Habla su cadáver. Devela “los signos degradantes del desamor”.<sup>33</sup> La versión

<sup>30</sup> MARTIN, Daniela (2015a): Programa de la obra teatral *Bilis Negra -Teatro de Autopsia-*, pp. 1-2, Convención Teatro.

<sup>31</sup> VINAVER, Michel: El Método. Escrituras dramáticas. Ensayo sobre el análisis de textos de teatro. Disponible en: [\[https://es.scribd.com/document/203650712/Michel-Vinaver-El-Metodo#download/\]](https://es.scribd.com/document/203650712/Michel-Vinaver-El-Metodo#download/) Consultado el: 19/09/2016

<sup>32</sup> BLARDUNI, Estela: “Michel Vinaver, una poética teatral posmoderna”. Disponible en: [\[http://2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/121.Blarduni.pdf/\]](http://2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/121.Blarduni.pdf/) Consultado el: 19/09/2016

<sup>33</sup> Texto dicho por Fedra en *Bilis Negra -Teatro de Autopsia-*, de Martín-Sajeva (2015).

de Domínguez, propone al espectador habitar el *tiempo* de melancolía, en el cual vale incluso la suspensión total de acción dramática, permitiendo que la música inunde por completo el espacio sonoro-escénico.

4°~ Desde el campo de la música, consideramos que las denominaciones *opera in música*, *dramma per música* y drama musical, son más bien extemporáneas para pensar lo que se pone en juego en *CORPUS* en tanto adaptación. No se trata de Teatro Musical como lo hace Kagel porque no hay el trabajo del instrumento puesto en escena como elemento que juega en la construcción del sentido de la obra. No es un musical, como se hace en Broadway, porque no hay un trabajo narrativo clásico que gira en torno a la canción y las coreografías que buscan permanentemente agradar al público y resolver todos los conflictos planteados. Asimismo, no hay una búsqueda de fusión de las artes, o de síntesis a la manera de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, ya que lo que se busca aquí acercar los diferentes dominios, exhibir sus diferencias y establecer diferentes nexos, guiños y puentes entre los diversos materiales. Lo fragmentario se constituye como parte del verbo que habla a través de la obra, en términos de la obra-paisaje de Vinaver.

La idea del escenógrafo Adolphe Appia sobre el rol de la música en el *Wort-Tondrama* dialoga con la nuestra en lo que hace a la creación del tiempo de la obra.

Consideremos ahora el drama del poeta-músico. Hemos visto que en este drama la música encuentra su forma en el objeto de su expresión. En otras palabras, el drama determina la duración musical [esto es lo que sucedía en *Bilis Negra*]; de manera que desde el punto de vista representativo, la música, en el drama del poeta-músico ya no solo mide el tiempo y es una duración en el tiempo, sino que además, es *el tiempo mismo*, puesto que su duración es parte integrante del objeto de su expresión (Appia, 2000:92).<sup>34</sup>

Desde la composición musical podemos decir que se trata de una música hecha *desde* el teatro, que no se importa por atrapar el teatro *dentro* de la música -de traducirlo *literalmente en música*, como corresponde tradicionalmente a la ópera-, sino más bien de dejarlo un poco suelto dentro de un nuevo mundo, de un nuevo universo poético. Consideramos que la obra posee un lenguaje fragmentario, y no le importa exhibir la *inhomogeneidad*<sup>35</sup> entre las disciplinas que lo componen. Es por ello que consideramos nuestra adaptación como un género *in between*, *i.e.*, en la obra hay una circulación *entre* las tríadas tópicas que propusimos desde el pensamiento de Szuchmacher. Así, asistimos al cambio y yuxtaposición *entre* los lenguajes de la ópera y el teatro en el sentido que este autor los define.

<sup>34</sup> APPIA, Adolphe (1899). *Musique et Mise en Scène. L'Ouvre d'Art Vivant*. Trad. Nathalie Cañizares Bundorf. *La música y la puesta en escena: la obra de arte viviente*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, Artistas e intérpretes Sociedad de Gestión, 2000.

<sup>35</sup> Término empleado por Adorno para describir la relación entre las disciplinas. "El arte no se puede destilar ni en su unidad pura ni a la pluralidad de las artes. En todo caso, hay que renunciar a la idea ingenuamente lógica de que el arte es simplemente el concepto superior de las artes, un género cuyas especias son las diversas artes. Este esquema se viene abajo como consecuencia de la inhomogeneidad de lo que incluye." (Adorno, 1955:391)

5°~ Frente a la idea de intersticio, se hace ineludible la referencia a la noción de Rizoma elaborada por Deleuze-Guattari (1994).<sup>36</sup> La idea de la obra es generar diferentes formas de interacción *entre* la música interpretada en vivo y la actuación/performance, en la búsqueda de un crear un lenguaje singular. Se destaca la idea de *entre* para hacer que *suene* en el sentido de Deleuze-Guattari, donde la cosa no es *per se*, sino que se define por aquello que está *en el medio*, en el tránsito de una cosa y a la otra. Desde esta concepción las cosas se constituyen en el tránsito, es en el devenir. No habría así lo sonoro, sino un devenir sonoro, o lo escénico, sino un devenir escénico. Este trabajo indaga sobre la interacción de lenguajes en la búsqueda de un lenguaje que le sea propio, singular. En cuanto a lo compositivo, se trata de *escuchar* al material y plantear posibilidades de interacción para formar una obra dramática que muestre diversos devenires sonoros-escénicos.

6°~ En virtud de exhibir entonces las artes entrelazadas y a la vez diferenciadas, y del lenguaje fragmentario de presentación que tiene el discurso, el trabajo se corresponde con el concepto bejaminiano de obra de arte inorgánica. Poner en escena el cadáver significa la presentación de lo que queda después del final trágico. Los desechos después de la destrucción. Vale la analogía con las *ruinas*<sup>37</sup> que ve el ángel de la historia de Benjamin cuando mira hacia el pasado. Las ruinas son eso: un desecho, pero un desecho que nos habla y nos cuenta cosas si somos capaces de *escuchar*. Darle voz al cuerpo muerto constituye un gesto político fundamental en la obra. Ese darle voz a la carne muerta, lo único que la filosofía contemporánea no se ha animado a pensar: la carne.<sup>38</sup>

En occidente tenés alma o cuerpo. La carne es de los animales. El cuerpo es armónico, es un conjunto, tiene onda. Pero, la carne...? Y lo que hay, en definitiva, es la carne. Es lo que nos une al resto de los vivientes. La carne es la que duele, la carne es la que goza. Pero no está. Es la gran ausente en la cultura (Darío Sztajnszrajber, 2015)

Tematizar la melancolía constituye un gesto político de la obra en un contexto de auge de la industria del entretenimiento.

<sup>36</sup> DELEUZE, Gilles. y GUATTARI, Félix. (1994): *Rizoma. Introducción*. México: Concaján.

<sup>37</sup> “En las ‘Tesis de filosofía de la historia’ (tesis ix) Walter Benjamin (2010), refiriéndose al ángel de la historia, comenta que éste tiene su cara vuelta hacia el pasado y ‘en lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies’ (p. 64). Pero, sin duda, el hecho de que el ángel de la historia mire hacia las ruinas no tiene nada de arbitrario. Evidentemente, podría mirar hacia la tormenta que lo arrastra o hacia lo que está aún sin destruir. Sin embargo, hace una opción fundamental que tiene que ver con escoger los desechos, aquello que pareciera ya no tener valor”. DURÁN CHAPARRO, Pablo Andrés: *Paseando en las ruinas. Walter Benjamin y su concepto de revolución*, Universidad de los Andes, Bogotá D. C., Colombia Ediciones Uniandes, 2012, p. xii. BENJAMIN, Walter: “Tesis de filosofía de la historia”. En H. A. Murena (Comp. y Trad.), *Ensayos escogidos* (pp. 59-72). Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010

<sup>38</sup> SZTAJNSZRAJBER, Darío: “Foucault”. Clase 6 del ciclo “8 Filósofos | Recargado” dictado por Darío Sztajnszrajber en la Facultad Libre de Rosario. Son 8 encuentros, desarrollados de mayo a diciembre de 2015. Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=03aGHnsZsh0/>] Consultado el: 19/09/2016. La desgrabación nos pertenece.



## II. INTERTEXTUALIDAD EN *BILIS NEGRA –TEATRO DE AUTOPSIA–*

La obra de teatro de Daniela Martín y Maura Sajevea (2015) es posible gracias a la intertextualidad (Kristeva, Genette) que aparece como motor fundacional de la compañía *Convención Teatro*, “un grupo de creación escénica cuyo objetivo primordial es intervenir dramáticamente y escénicamente textos que forman parte de la tradición teatral”. Sus principios son:

Entender las prácticas dramáticas de versión / adaptación / apropiación como espacios de contagio y de encuentro cultural / ideológico / artístico; [y] pensar las relaciones y modos de creación grupales como zonas experimentales, en donde el resultado final deviene de la interacción de las visiones particulares de los integrantes del equipo (Martín, 2015b:3).<sup>39</sup>

*Bilis Negra* es una versión libre del mito de Fedra. Si bien encontramos diversas versiones del mito dependiendo el dramaturgo que la relate, podría decirse que Fedra era una princesa cretense raptada y desposada por Teseo, Rey de Atenas. Fedra se enamora de su hijastro, el casto Hipólito, y en un arrebato de furor le confiesa su amor, creyendo que el Rey había muerto en la guerra contra Troya. Pero Teseo regresa de la guerra al tiempo que Hipólito rechaza las insinuaciones amorosas de su madrastra. Fedra despechada acusa a Hipólito ante su padre de haber intentado seducirla y, luego de revelar la verdad a su esposo, se suicida. Teseo, cegado por el engaño, entrega su hijo a la furia de Poseidón, quien se cobra la vida de Hipólito. El final trágico es inevitable. La tragedia enseña una vez más como el orden de la naturaleza es inalterable ante la inexorabilidad del Destino.

Entre las producciones dramáticas que recuperan este mito se encuentran:

- *Hipólito* (428 a.C.) de Eurípides
- *Phaedra* (s/d) de Sófocles (c. 497/6 – 406/5 a. C.)
- *Eneida* Libro VI de Virgilio (70 a. C. - 19 a. C.)<sup>40</sup>
- *Heroidas y Metamorfosis* XIV de Ovidio (43 a. C. – 17 d. C.)<sup>41</sup>
- *Phaedra* (± 45 d. C.) de Séneca (4 a. C. – 65 d. C.)
- *Fedra* (1677) de Jean Racine
- *Fedra* (1918) de Miguel de Unamuno y Jugo
- *Fedra* (1938) y *Una altra Fedra, si us plau* (1978) Salvador Espriu
- *El amor de Fedra* (1996) de Sarah Kane
- *Los restos Fedra* (1998) de Raúl Hernández Garrido

---

<sup>39</sup> MARTIN, Daniela (2015b): Dossier: *Bilis Negra -Teatro de Autopsia-*, pp. 1-10, Convención Teatro.

<sup>40</sup> Se incluye en la lista aunque se trata de menciones al personaje de Fedra. Cf. LLAGÜERRI PUBILL, Núria. (2010): “Fedra en Eurípides, Ovidio y Séneca” en *Philologica Urcitana*, Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología Vol. 2, pp. 1-14. Departamento de Filología – Universidad de Almería (ISSN: 1989-6778)

<sup>41</sup> *Íbidem*.

- *Fedra* (2007) de Juan Mayorga

Entre las obras musicales se encuentran:

- *Hipólito y Aricia* de Jean-Philippe Rameau (París, 1733, tragedia lírica)
- *Hipólito y Aricia* de Tommaso Traetta (Parma, 1759, ópera italiana)
- *Phaedra* de Hans Werner Henze (2007, ópera de concierto)

Al observar la lista en el orden cronológico de producción, puede decirse que hay una suerte de *giro femenino* en el relato de este mito, en el sentido que el personaje de Fedra quien ha fascinado a los literatos, dejando a Hipólito en un segundo plano. En el campo de la música, es la Fedra de Racine la que dio por resultado sendas óperas de Rameau y Traetta en el siglo XVIII. Más tarde, en el siglo XX, encontramos numerosas versiones tanto en teatro como en ópera que siempre se focalizan en el personaje de Fedra. ¿Es acaso es este personaje el que suscita mayores interrogantes? Es decir, ¿es acaso Fedra quien aparece como oscuridad que llama a ser develada?:

Fedra se enamora en Hipólito de una versión joven de su esposo Teseo, acariciando de esa manera la ilusión de la inmortalidad, de sentirse joven para siempre...

Fedra enamorada, desesperada corre para alcanzar lo que desea, se apasiona, y es despechada por Hipólito.

¿Despechada por Hipólito porque es una mujer prohibida, al ser la mujer de su padre, aunque no su madre?

¿O despechada porque la desea, exactamente por eso, por tener el lugar de madre?

¿O despechada por ser mujer?

Fedra, al ser rechazada, lo acusa de haber hecho justamente eso que ella no pudo realizar, que era poseerlo...

Luego, ¿qué sentido tiene el castigo de acusar a Hipólito de lo que no hizo?

Y ¿qué conjura el hecho de quitarse la vida, simulándose ofendida, cuando en verdad se dispone a morir pues no puede vivir sin lo que ama? (Domínguez, Víctor Nicolás, 2015:3-4)<sup>42</sup>

Un estudio que compara la Fedra de Eurípides, Ovidio y Séneca observa que el personaje de Hipólito apenas varía, mientras que el de Fedra sí.

Eurípides nos presenta una Fedra temerosa de sus sentimientos y que todavía lucha por aquello que su innata nobleza le indica que es justo; Ovidio, a una Fedra que no muestra ningún pudor en confesar su amor a Hipólito escribiéndole una carta<sup>43</sup>, mientras que Séneca –que sigue, quizá, la línea marcada por Ovidio– nos muestra a una Fedra que está en continuo debate entre su *ratio* y su *furor*, pero que acaba siendo dominada por su furor y confesándole su amor a Hipólito. Sin embargo, en las tres versiones de Fedra analizadas aparece como antagonista de Fedra Hipólito, cuya caracterización –como ya hemos mencionado– apenas presenta variaciones en los tres autores; tal y como hace Eurípides, Séneca muestra a Hipólito como puro, incontaminado, virgen y ajeno al mundo de las pasiones que representa Fedra; como un joven que no entiende el dilema de Fedra entre *ratio* y *furor*, porque escapa al código virginal que él conoce, y que –como el Hipólito de Eurípides y el de Ovidio– tiene sus reservas respecto al género femenino, pues, en su opinión, las mujeres representan la degradación moral del ser humano: excitan los ánimos, queman ciudades, provocan guerras (vv. 560- 562, 565-567). (Llagüerri Pubill, 2010:10).

<sup>42</sup> DOMÍNGUEZ, Víctor Nicolás (2015): “Bilis Negra / Teatro de Autopsia, O Fedra, el Mito, la Obra Trágica” por Víctor Nicolás Domínguez Herrero. Comentario sobre el estreno de obra de teatro *Bilis Negra -Teatro de Autopsia-*. Viernes 2 de abril de 2015, Inédito.

<sup>43</sup> ÁLVAREZ, M.C., IGLESIAS, T. M. (2008), «La Fedra de Ovidio», en LÓPEZ-POCIÑA, 2008: 171-193.

En relación a las continuidades y discontinuidades con el texto original Daniela Martín apunta que “trabajamos con lo que la obra cuenta [por Fedra] y no con cuestiones formales de la tragedia”.<sup>44</sup> Esta irreverencia con el original, esta traición confesa, toca de cerca con la plástica noción de *transducción* que hemos escogido para pensar la versión libre de *Bilis Negra* que se ha realizado en *CORPUS*.

Martín señala que entre las preguntas que guían su trabajo en la adaptación de clásicos, y en particular el de Fedra, se encuentra: qué es lo contemporáneo de esa tragedia que quiere abordar, cómo se actualiza el mito trágico al hoy. Dice que hay desde su rol de dirección una propuesta activa en lo que hace a la apropiación de la obra por los integrantes del grupo y promover así una actualización de la tragedia. Hay un carácter experimental en el proceso de adaptación, relativo a la invención de un procedimiento de colaboración entre los participantes. Cada integrante del grupo de trabajo aporta desde su disciplina, proponiendo una singular manera de transformar de los materiales puestos en juego. El resultado es una singular apropiación del mito que no puede sino ser una versión disciplinar singular.

Fueron insumos del proceso: la transcripción de los ensayos, el material autobiográfico de la actriz y las diferentes versiones del mito (en especial Mayorga y Racine). En la escritura definitiva del texto, Daniela Martín y Maura Sajeve utilizaron textos de Jean-Luc Nancy, Michel Foucault y María Bolaños. El resultado es una obra que plantea numerosas fuentes de texto propiciando una rica y compleja trama de lectura. Las fuentes de materiales que tejen la trama de intertextualidad en la obra *Bilis Negra* son: la citada *Fedra* de Racine, la Teoría de los Cuatro Humores, el Teatro de Operaciones renacentista, el libro *58 indicios sobre el cuerpo* de Jean-Luc Nancy,<sup>45</sup> la conferencia “El cuerpo utópico” de Michel Foucault<sup>46</sup> y *Pasajes de la melancolía* de María Bolaños.<sup>47</sup>

Martín-Sajeve señalan que lo central de su versión ha sido el dispositivo de autopsia como concepto rector de la obra. En términos de Jorge Dubatti el acontecimiento poético, *i.e.*, la instalación de una entidad ontológica diferente a la cotidiana, sería ese abrir lo que está cerrado y exhibirlo, mostrarlo, posibilitado por la autopsia (etimológicamente “ver por uno mismo”). El dispositivo del Teatro de Operaciones alude a las autopsias públicas del *Quattrocento*,<sup>48</sup> realizadas en espacios cuya arquitectura es muy similar con la de los teatros de la antigua Grecia. Vemos en este punto un encuentro entre el Teatro y la Medicina.

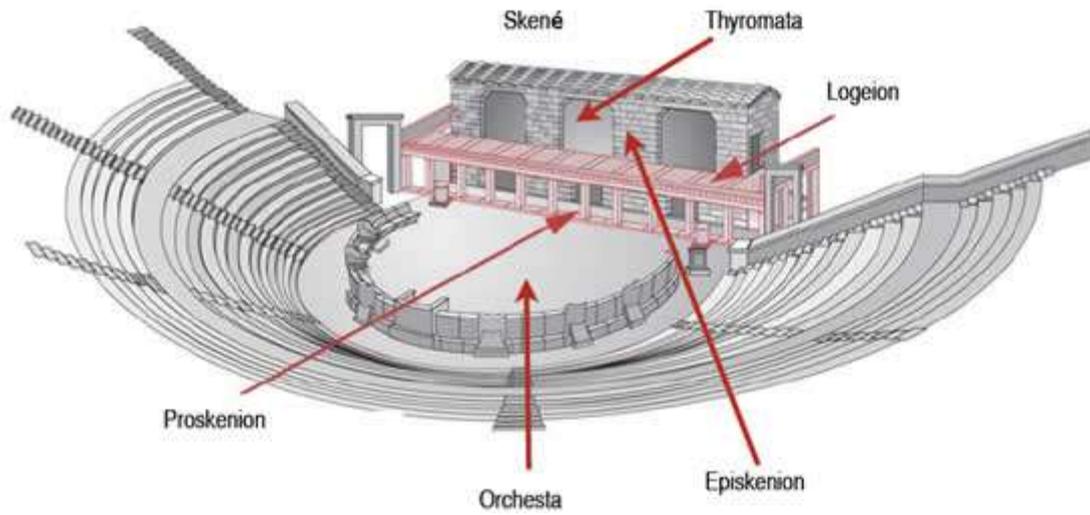
<sup>44</sup> Comunicación personal. El texto dramático de Racine es el que se ha privilegiado en *Bilis Negra*.

<sup>45</sup> NANCY, Jean-Luc (2007): *58 indicios sobre el cuerpo/Extensión del Alma*. Buenos Aires: La Cebra.

<sup>46</sup> FOUCAULT, Michel (2010): conferencia “El cuerpo utópico” de 1966, integra el libro *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, ed. Nueva Visión.

<sup>47</sup> BOLAÑOS, María. (2010): *Pasajes de la melancolía*, Gijón, Trea.

<sup>48</sup> Cf. LE BRETON, David. (2002): *Antropología del cuerpo y la Modernidad*, Nueva visión, Buenos Aires, p. 46.



Arriba:<sup>49</sup> el esquema de un anfiteatro griego de la antigüedad; abajo:<sup>50</sup> Museo del Antiguo Quirófano (*Old Operating Theatre Museum and Herb Garret*) ubicado en el ático de la iglesia de Santo Tomás (siglo XIII), antiguamente el Hospital Santo Tomás, en Londres (Southwark).

El espacio de la sala Jorge Díaz ofrece en términos de su arquitectura (Szuchmacher) una correlación visual evidente con el teatro de operaciones renacentista, con un sesgo estético más

<sup>49</sup> Fuente: <http://historiadelaculturaiv.blogspot.com.ar/2011/10/caracteristicas-generales-del-teatro.html/> Consultado el: 19/09/2016

<sup>50</sup> Fuentes: <http://pisandocharcos.net/wordpress/2014/03/londres-escondido/> y <http://guialondres.es/museo-del-antiguo-quirofano/> Consultadas el: 19/09/2016

contemporáneo. De esta manera la elección del espacio para *CORPUS* permite profundizar el vínculo de intertextualidad con el Teatro de Operaciones.

En la versión de Martín-Sajeva, Fedra desnuda en escena, “vestida de cadáver”,<sup>51</sup> “relata su proceso de autopsia física y emocional. La autopsia se realiza a través de la clásica teoría de los humores” (Martín, 2015b:4). El desnudo está justificado por la realización de la autopsia, y el maquillaje blanquecino del cuerpo completo de la actriz refuerza el carácter mortuorio del cuerpo-cadáver. El hecho de presentar el desnudo como una constante en la obra opera en favor del sentido de la autopsia emocional a través de la teoría de los humores. Lo que se devela en el proceso del discurso poético de la obra es la composición humoral del personaje. La autopsia es el proceso de desentrañar en la escena la confesión de un cuerpo muerto, “que abre su historia a los espectadores. Entre la mirada científica y la mirada emocional, el cuerpo se nos muestra en su inmensa complejidad” (Martín, 2015b:4).

La teoría de los cuatro humores hunde sus raíces en la antigüedad grecolatina: se pensaban a los humores como resultado de la interacción de cuatro líquidos fundamentales en el cuerpo: la sangre, la flema, la bilis amarilla y la bilis negra. El desequilibrio de estos líquidos producía un desequilibrio físico o emocional. Se creía que la pérdida de uno de estos líquidos podía ser causante de muerte. La bilis negra es el único humor que no posee existencia real. El famoso grabado del renacimiento alemán realizado por Alberto Dürero ilustra la melancolía como un espectro amorfo que penetra en el ángel, el cual aparece soltando su peso sobre la mano, con el puño cerrado, dando la impresión de estar *desangelado*, fuera de sí.

---

<sup>51</sup> Texto dicho por Fedra en *Bilis Negra -Teatro de Autopsia-*, de Martín-Sajeva (2015). Véase Anexo 4.



*Melencolía I*, grabado (1514). Alberto Dürero, (1471-1528). Que el ángel aparezca sentado y no en el cielo, refuerza la interpretación de ángel *desangelado*.

La versión de Martín-Sajeva, la autopsia va develando la composición humoral de Fedra: “esta cicatriz es la prueba de que me sacaron el corazón. Mi corazón yace en una vitrina con un cartel escrito debajo en letra manuscrita donde dice: ‘corazón de Fedra’. Un corazón normal es de color rojo violáceo. El mío es absolutamente negro”.<sup>52</sup> La obra permite develar que Fedra no es sumisa, Fedra no es colérica, Fedra no está llena de bilis amarilla. Fedra es cien por cien bilis negra. Está compuesta de melancolía. Fedra encuentra la muerte en el desamor.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

Este cruce entre el mito de Fedra y la teoría de los humores como fundamento de la realización de una autopsia del cadáver del personaje es el sello distintivo de Martín-Sajeva. No obstante, vemos que Fedra se revela como un personaje profundamente melancólico desde sus primerísimas apariciones en la literatura latina:

Si fijamos nuestra mirada en la literatura latina, la primera cita que encontramos sobre Fedra es en Eneida [Virgilio (70 a. C. - 19 a. C.)], VI, 445, y en un contexto similar al de la Odisea: como fantasma en el Hades. Pero, sin ningún tipo de duda, aquellos que más hablaron sobre Fedra en Roma fueron Ovidio –en Metamorfosis y en sus Cartas– y Séneca, tomando ambos como referencia la versión de Eurípides (Llagüerri Pubill, 2010:9).

La versión de Martín-Sajeva pone también el acento en la melancolía como estado fundamental de Fedra. Melancolía que se define como estado, como padecimiento. Melancolía por el amor no correspondido, por la imposibilidad de alterar el orden natural. Por lo imposible de alterar lo que los dioses han escrito en su Destino.

Es posible percibir en la trama de intertextualidad de la versión de Martín-Sajeva, un interés por poner en diálogo el dispositivo teatral con la Filosofía, nexos que no están dados por el mito necesariamente sino por el cuerpo. Un cuerpo presentado desnudo, y desnudado por la palabra. Desnudar el pensamiento en búsqueda de un sentido perdido. El cuerpo-del-sentido nos dice el filósofo contemporáneo Jean-Luc Nancy en su *Corpus*:

#### CORPUS, ANATOMÍA

Por la llaga se escapa el sentido, gota a gota, horriblemente, irrisoriamente, -quizás incluso serenamente, ¿acaso gozosamente?

[...]

¿Sabremos nosotros, por ejemplo y para comenzar, comprender que esta pérdida del cuerpo-del-sentido –que constituye propiamente nuestro tiempo, y que le da su espacio–, si nos da dolor, sin embargo no se hunde en la angustia? Ya que la angustia se angustia precisamente a causa de la ausencia de sentido. Ella es su incorporación melancólica o su encarnación histérica (¿mística?), pero le da su sentido de angustia. La angustia *se da como sentido* y para terminar es ella misma una forma de la extrema de concentración, esta forma-límite donde hay que imaginarse al Espíritu Santo angustiado (¿pérdida de su santidad?). Pero el dolor no se da como sentido. Estamos en el dolor ya que estamos *organizados para el sentido*, y por su pérdida nos hiere, nos hace cortes. Pero, al igual que con el sentido perdido, el dolor no hace de la pérdida del sentido, Él es solamente su filo, su quemadura, su pena (Nancy, 2010:58).<sup>53</sup>

La música en la versión de Martín-Sajeva, no cumple un rol estructural. Tiene un carácter acusmático y se dispara siempre desde afuera de la escena (la idea de que el músico estuviera en escena fue descartada en el proceso creativo, a fin de propiciar un ámbito de mayor intimidad al desnudo). Podemos reconocer tres roles claramente diferenciados en la musicalización de los distintos momentos de la obra.

- a) Paisaje sonoro: una composición electroacústica que intenta reconstruir el paisaje interno del cuerpo vivo funcionando, y las voces que circulan al interior del pensamiento del personaje

<sup>53</sup> NANCY, Jean-Luc. (2010): *Corpus*, Madrid, Arena.

- b) Emotivo: dos composiciones instrumentales tienen la característica de subrayar el estado melancólico que desarrolla la alocución del personaje. El diálogo que se establece es de orden poético, la música refuerza el estado que la actriz atraviesa, y lo hace *diciendo* de una manera musical.
- c) Incidental: una composición musical que utiliza ataques cortos para efectuar una sincronía con acciones de la actriz, como subrayando el efecto de sus acciones. En esta categoría también entraría el uso de materiales electroacústicos para producir un efecto de analogía entre algún aspecto del texto teatral y el sonido (por ejemplo el “monstruo” que sale del fondo del mar y mata a Hipólito).

Es importante destacar que los materiales de cada composición están concebidos de manera que pueden ser mezclados con la otra, para facilitar las transiciones entre escenas/momentos/estados emocionales. De manera que las tres categorías pueden coexistir en algunos momentos de la obra. Algunos de los materiales musicales utilizados contribuyen al tejido de una trama de intertextualidades que venimos ejemplificando, en este caso de *Bilis Negra* a *CORPUS*.

### III. CORPUS

#### 1. TRANSDUCCIÓN TEATRO→MÚSICA | *BILIS NEGRA*→*CORPUS*

La tarea de *transducción* de género consistió en los siguientes pasos:<sup>54</sup>

- a. Reescritura del texto dramático→libreto. Texto en prosa vs. Texto poético.<sup>55</sup>
- b. Análisis de voces poéticas del texto dramático. Selección de textos para *CORPUS*.
- c. Estudio de los tiempos de la performance de la actriz para los textos escogidos.
- d. Producción de materiales:
  - i. Ritmado del texto escogido en un metro. Pasaje del texto ritmado a los instrumentos.
  - ii. Concepción de criptas de alturas para los personales de la fábula (FEDA / H).
  - iii. Grabación de textos escogidos. Experimentación con grabaciones.
    1. Estudio espectral de la voz de la actriz.
    2. *Stretch time* sobre la voz de la actriz.
    3. Realización de mezclas electroacústicas con multiplicidad de voces.
- e. Escritura para ensamble de los puntos 2 y 3 precedentes.
- f. Confección de la forma musical

#### 2. CONSTRUCCIÓN

*CORPUS* está compuesta a partir de materiales extra musicales, *i.e.*, posee un contenido programático. Su estructuración formal responde por lo general al contenido programático. No obstante, a partir del contenido programático se generan materiales musicales que imponen el tratamiento de problemas musicales. Por este motivo, las escenas escogidas de la obra de teatro recibieron tratamientos diferenciados en cada uno de las partes de la adaptación.

El texto teatral es una fuente de material musical en varios aspectos, a saber:

- a) **Significantes:** se realiza un proceso de transducción de diversos significantes del texto dramático a la música, por ejemplo el arrebató que significa la confesión de Fedra a su hijastro, la vacilación previa a la confesión, la caída inexorable de los personajes hacia la muerte (final trágico), el estado de melancolía, la autopsia.

---

<sup>54</sup> Sobre las particularidades del proceso creativo, se ha realizado un resumen de los informes de avance presentados al CePIA, en el marco de la radicación del proyecto de producción “Fonodrama/Sonodrama: Dramaturgia Sonora – (de)Construcción Sonora de *Bilis Negra (Teatro de Autopsia)*”, RHCD 148/2015. El mismo se puede consultar en el Anexo 1 de este trabajo.

<sup>55</sup> Sobre el diseño del texto definitivo de *CORPUS* y la síntesis argumental pueden consultarse los anexos 6 y 7 respectivamente.

- b) Ritmo: se realiza una escritura rítmica del texto en referencia a un metro para propiciar la sincronía con el ensamble.
- c) Esfinges: a la manera de Schumann en su *Carnaval Op. 9*, se codifican a los personajes principales en complejos de alturas determinados que tiene un valor estructural en la obra.

Otras fuentes del material musical es la música preexistente: el compositor toma materiales musicales de una obra preexistente a manera de auto cita, y por la cercanía semántica con la música aquí presentada.

La operación constructiva más importante de trabajo es la del montaje y la yuxtaposición. Podemos decir que la lógica operativa es la del *recitativo*, en el sentido de la construcción de una forma continua, como el habla. La obra presenta numerosos momentos estáticos desde el punto de vista armónico y rítmico. Dicha estasis está fuertemente vinculada con la melancolía, el estado fundamental de Fedra.

En una etapa de experimentación, se procedió a la grabación en estudio del texto en la voz de la actriz, para realizar una banda de música electroacústica que quedó luego descartada. No obstante, se tomó como material importante para el trabajo el máximo estiramiento en el tiempo realizado con el software “Paul's Extreme Sound Stretch”, un poderoso *stretch time*. Éste permitía “estirar” literalmente la voz de la actriz, por ejemplo, de tomas de 30 segundos a 2 días de duración. El resultado es una distorsión de la percepción, de manera que se produce un enorme acercamiento al espectro sonoro de la voz. Los parciales y formantes aparecen tan estirados que parecieran cantar. Nos parecía interesante la metáfora de penetrar en las profundidades de la voz de la melancolía. Se realizaron análisis espectrales de diversos procesamientos, de los que se tomó información de alturas para componer los diferentes territorios de estasis armónica, ejecutados por el ensamble. Finalmente se decidió descartar la electrónica y solo quedar con estos territorios estáticos, cuya materialidad es, de alguna manera producto de tocar las fibras vibratorias de la voz de la actriz.

Los momentos donde el texto en la voz de la actriz cobra mayor relevancia, la música no es un fondo, sino que se sostiene aunque se prescindiera de la puesta en escena. La música es el tiempo mismo de la obra, al decir de Adolphe Appia. En el caso de la música con partes de texto hablado, el texto es pensado como un material más, con su elaboración singular, como un elemento más de la textura musical. El hecho de que la música tenga texto en castellano produce una jerarquización para la audiencia que habla dicha lengua. Pero tiene un sentido sonoro si se lo escucha más allá de sus significados, esto es, como sonoridad, como significantes vacíos de significado.

Otro trabajo realizado en la etapa de experimentación que surgió de las mezclas del texto grabado en estudio, fue la superposición de diferentes textos de momentos distintos de la obra, con un interés puesto principalmente en lo sonoro y no en la inteligibilidad del sentido. De este estudio surge el tratamiento del texto en simultaneidad que se da en las partes II y III.

Podemos ver que tanto las voces del coro y la soprano solista, como los instrumentos están contruidos a partir de los mismos materiales. Esto se podrá apreciar especialmente en la parte III., donde los ritmos de los distintos materiales surgen de *ritmificar* la dicción del texto sobre un metro, tanto por parte de las voces del coro -que lo dicen-, como por parte de los instrumentos -que tocan en simultaneidad el texto ritmado pero con alturas-.

El nombre de cada parte corresponde a elementos intertextuales interpolados del texto dramático *Bilis Negra* y de la historia de Fedra:

- I. *AUTOPSIA*: es la presentación del procedimiento fundamental de la obra, el acontecimiento poético de desarmar, desnudar y mostrar a la audiencia.
- II. *FUROR*: entendida como *pasión*, desborde, locura momentánea, es una de las tónicas que constituyen al personaje de Fedra, la que motiva la confesión y culpar al inocente.
- III. *RATIO*: entendida como *razón*, como lo que finalmente triunfa en la tragedia, Fedra entra en razón y revela la verdad, aunque sea demasiado tarde.

Estos momentos aparecen como macro organizares formales del contenido de la obra. Son vestigios formales de la tragedia en una obra contemporánea.

### 3. ANÁLISIS INMANENTE

Emplearemos diferentes herramientas para realizar el análisis inmanente de la obra.

Una de las herramientas empleadas para la transducción y composición de la obra son las Unidades Semiótico-Temporales,<sup>56</sup> que sirven para la codificación de diversos aspectos del texto en teatral en materiales musicales. Intentan ser una transducción semiótica, esto es, del plano semántico (palabra) al plano no semántico (gesto, sonido, música).

Para el análisis compositivo de las alturas en la música para instrumentos y coro, se toma como referencia la *Pitch Class Set Theory* de Allen Forte sobre *Set Genera*.<sup>57</sup> Para el análisis de las relaciones a mediana y gran escala, tomamos el aporte de Bernard Gates<sup>58</sup>, sobre la distribución de los *Genera* en el espacio tonal (*set-class space* ©),<sup>59</sup> traducidas al español recientemente por el Lic. Federico Sammartino. Además, tomaremos el aporte del reciente artículo de Sammartino<sup>60</sup> acerca de los recorridos dentro del espacio tonal para cada parte y sección de la obra, permitiendo delimitar y observar el espacio tonal común recorrido por cada una de ellas. Estas herramientas resultan útiles para el análisis de la música pos-tonal, y permite arribar a descripciones más musicales de cómo se comporta la música en lo que respecta a las relaciones de conjuntos de clases de alturas.

Para el análisis de los procedimientos compositivos, utilizaremos el aporte de José Halac sobre Potencial Expresivo Compositivo (PEC) y Vector Interactivo Sincrético (VIS).<sup>61</sup> Esta idea tiene una interesante plasticidad nos permite pensar el material es como potencial expresivo para ser empleado en la composición musical. Por ejemplo, el texto teatral funciona como punto de partida

<sup>56</sup> HAUTOBOIS, Xavier (s/f): “Les Unités Sémiotiques Temporelles: de la sémiotique musicale vers une sémiotique générale du temps dans les arts”. Disponible en: [<http://www.musimediane.com/numero5/02-SEMOIGENE/texte01.html>] Consultado el: 19/09/2016

<sup>57</sup> Conocida como *PC set Theory*. Para una comprensión cabal del tema se sugiere la siguiente lectura ordenada de textos de referencia. Sobre *Pitch Class Set Theory*:

FORTE, Allen (1955): *Contemporary Tone-Structures*, New York: Bureau of Publications Teachers College. Sobre *Set Genera*:

FORTE, Allen (1988), “Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species”. En *Journal of Music Theory*, 32/ii, (1988), pp. 187-270.

PARKS, Richard (1988): “Pitch-Class Set Genera: My Theory, Forte’s Theory”. En *Music Analysis* 17/ii, pp. 206-226.

PARKS, Richard (1989): *The Music of Claude Debussy*. New Haven: Yale University Press.

<sup>58</sup> GATES, Bernard. (2013): “A Pitch-Class Set Space Odyssey, Told by Way of a Hexachord-Induced System of Genera”. En *Music Analysis* 32/i: 80-153.

<sup>59</sup> © Bernard Gates. *Music Analysis* © 2013 Blackwell Publishing Ltd.

<sup>60</sup> SAMMARTINO, Federico (2015): “La música de Berio desde una perspectiva de los Genera”, Boletín de la Asociación Argentina de Musicología, año 29, número 70, pp. 9-28, ISSN: 1669-8622 [[http://www.aamusicologia.com.ar/boletines/Bolet%C3%ADnAAM\\_70\\_Primv\\_2015.pdf](http://www.aamusicologia.com.ar/boletines/Bolet%C3%ADnAAM_70_Primv_2015.pdf)]. Cabe mencionar que todas las traducciones al español sobre la teoría de Forte y los textos que siguieron haciendo aportes al tema de *PC Set Theory* (Parks, Gates) pertenecen al Lic. Federico Sammartino, Profesor Titular de la Cátedra de Análisis Compositivo I y II de nuestra casa de altos estudios. Para una comprensión de los conceptos de esta teoría y los diferentes enfoques de la noción de los *Genera* se recomienda consultar los textos citados.

<sup>61</sup> HALAC, José: “Notas iniciales al pensamiento sincrético”. Apunte de Cátedra Composición III. Inédito, 2013. “El proceso sincrético en la composición de una obra contemporánea”, inédito. Presentado en las XVIII Jornadas de Investigación en Artes, Córdoba 6 de noviembre de 2014.

para generar el material musical. Lo importante es lo que ese material puede *hacer*, y que eso es una cantidad limitada de cosas. Lo que permite conectar esos PECs son los vínculos que el compositor es capaz de establecer entre los mismos. Eso es lo que se denomina VIS (Vector Interactivo Sincrético) y constituye *los verbos* de la obra. La Teoría de PEC/VIS (Halac) es útil para pensar las interconexiones de la obra, para un análisis morfológico más dinámico que el tradicional. Se busca explicar procesos de *vectorización* entre un material y otro.

## 4. CONTENIDO Y FORMA

### I.- AUTOPSIA

n° ensayo	1	2	3	4	5	6	7
forma	A			B		C	
tempo	60					60	70/60
tiempo	00:00	01:00	02:14	02:45	04:37	06:37	07:39
%	30%			42%		28%	
seg.	00''-----+164''-----			+232''-----		+145''	
total	541'' = 9:01 min.						

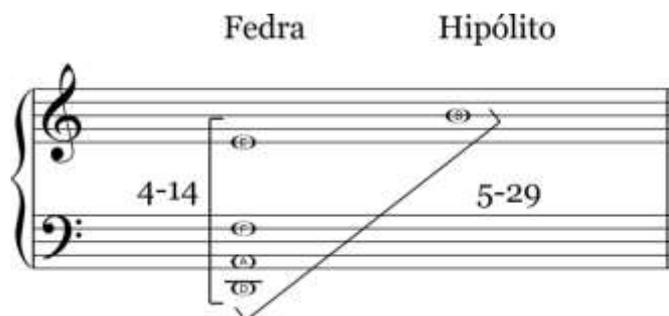
La parte I. AUTOPSIA consta de tres momentos: primero, la presentación del procedimiento de autopsia a cargo de la narradora/medica que exhibe un cuerpo muerto en una camilla, bajo una sábana; segundo, el cuerpo muerto en el que se encarna Fedra, que con cierto distanciamiento introduce la teoría de los humores renacentista exponiendo su corazón negro, muerto de melancolía; y por último, un momento a cargo del ensamble que expresa musicalmente el procedimiento de autopsia. En esta parte, el lenguaje se aproxima al de la ópera, con tratamiento del texto en recitativo y momentos de acción dramática comentados por el ensamble y el coro.

### SECCIÓN A

El gesto musical inicial que abre la obra está compuesto por un fuerte ataque grave y una desinencia de ritmo irregular de las maderas, el vibráfono y la guitarra todos en figuración menor. Ésta figura alude al impulso de Fedra por salir de la melancolía. Le sigue ese gesto la entrada de cuerdas haciendo un prolongado *glissando* hacia el extremo grave junto al suave y estático cluster del coro femenino que constituye la resonancia diferida del ataque histriónico inicial. El material de cuerdas y coro instala una atmósfera densa, oscura con relativo estatismo que contrasta fuertemente con el gesto inicial. La atmósfera que se instala es producto de una estasis armónica y el uso de un ritmo liso donde el tempo no es fácilmente perceptible sea por las figuras de duración muy prologada o por el uso de figuraciones irregulares. En los cc. 8 y 12 hay dos intentos de que la estasis se altere por la repetición variada del gesto inicial. Pero la pesada atmósfera termina por imponerse. El tratamiento de estasis armónica responde al estado de melancolía de Fedra que en nuestra adaptación aparece como un aspecto destacado.

Las alturas de este momento están trabajadas con la jerarquización del tono D en el extremo grave. Esto es consecuencia del uso de un material de alturas que aparecerá transversalmente en

toda nuestra adaptación que es el *pc set* de Fedra, dado por las letras de su nombre que significan notas en el cifrado americano: se lo ha organizado en decisión de respetar la registración fija impone de alguna manera al tono D como centro. En oposición a este set y con un criterio similar se toma de Hipólito la única letra de su nombre que significa una nota en el cifrado americano. H=B. Con la focalización en Fedra, Hipólito es esa cosa única, su único amor prohibido. El único, el imposible, el no consumado.



Los nombres de Fedra e Hipólito *transducidos* en alturas musicales específicas.

Desde el set de Fedra se deduce un diatonismo en torno a modos menores de D (eólico y frigio). El uso operativo de los modos es pandiatónico, existiendo configuraciones de complejos armónicos por segundas, cuartas y séptimas, en conjunciones de 4 o más notas. Asimismo, veremos que el uso de cromatismos es libre, pudiendo aparecer también disonancias cromáticas en cualquier momento para alterar paulatinamente el estado de estasis armónica.

- Modo eólico y frigio sobre D. *pc set* 7-35
- [0, 1, 3, 5, 6, 8, a]. Juntos serían *pc set* 8-23 [0, 2, 3, 4, 5, 7, 9, a]. Tienen relación K y Kh.
- Se puede resumir lo anterior en los siguientes complejos más pequeños:
  - *pc set* 3-9 [0, 2, 7, ]
  - *pc set* 3-5 [0, 1, 7, ]<sup>62</sup>

Desde c. 14 las maderas presentan un material compuesto por bordaduras en un registro restringido. Significan de alguna manera la vacilación en la que se dirime Fedra acerca de confesar o no su amor a Hipólito. Este material continúa sonando con la primera intervención de la Médica que presenta el procedimiento escénico de autopsia. El estilo melódico utilizado es de recitativo narrativo, aunque el uso profuso de cromatismos que alteran el diatonismo del modo denota cierta carga afectiva. Sobre el final de la sección el vibráfono introduce disonancias más lejanas con el centro tonal D para preparar el paso a la configuración de alturas de la sección B.

<sup>62</sup> La diferencia está en el +1 o +2 en relación D que aparece jerarquizado como centro, dada la conjunción de +7 con el D en el extremo grave.

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The Flute part is in the treble clef and features two triplets of eighth notes, each marked with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet part is also in the treble clef and consists of a continuous eighth-note tremolo, also marked with a piano (*p*) dynamic. The Bassoon part is in the bass clef and features a triplet of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The instruments are grouped together with a brace on the left.

Material de la vacilación de Fedra con la forma que aparece en c. 64.

En c. 37 el gesto inicial se refuncionaliza ahora como articulador con la subsección siguiente. Hay un contraste dinámico y textural a nivel de la masa acústica ya que se abandona el uso del coro como halo. Esto refuerza el sentido del texto “desnaturalizar evidencias”, en el sentido que la textura se vuelve más despojada y con un pulso claramente perceptible. El contraste también opera a nivel de las alturas. Se pasa a una configuración atonal con los siguientes *pc set* 7-13 [0, 1 2, 4, 5, 6, 8,]; 5-16 [0, 1, 3, 4, 7,]; 5-15 [0, 1, 2, 6, 8,]; 4-9 [0, 1, 6, 7,]; los *Genera* progenitores, según Forte, serían 3-5; 3-1, esto es, *genus*<sup>63</sup> bicromático y octatónico respectivamente; esta sección funciona como transición, de manera que prepara el primer parlamento del cadáver de Fedra.

## SECCIÓN B

El personaje de Fedra habla y presenta su cuerpo como cuerpo muerto. La música se torna gélida por un material en las cuerdas en registro sobreagudo que se mueve por *glissandi*. El material se compone por un cluster que no tiene direccionalidad, por lo que da la impresión de estar flotando. Se suma a este material el vibráfono que prolonga notas con el uso del arco, contribuyendo a la atmósfera gélida→muerte.

La guitarra eléctrica interpreta una secuencia de acordes descendentes dentro del Modo 4 de transposiciones limitadas (Messiaen). Se utiliza la segunda transposición (con la altura D como centro) por la coherencia de alturas con las secciones precedentes. El Modo 4 responde al *pc set* 8-9

<sup>63</sup> “Tomado de la taxonomía utilizada en las ciencias naturales. *Genus* es el singular, *Genera* el plural.” (Sammartino, 2015:10)

[0, 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9] y tiene configuración atonal por la profusión de adyacencias dobles. Se aplica en este caso una armonización en complejos de 4 alturas.

#### Modo 4 Messeaen en D - *pc set* 8-9

Podemos pensar una analogía entre la estructura simétrica al interior del modo y las simetrías del cuerpo, dado que este material es escogido para el momento de la presentación del cadáver de Fedra.

El uso de la secuencia descendente responde a la figura retórica de la caída, según las UTS del MIM. Significa de alguna manera la caída inexorable de los personajes trágicos hacia la muerte.

Este material posee una riqueza colorística muy importante. Si consideramos la estructura del Modo 4 podemos ver que presenta algunas ambigüedades en cuanto a su filiación a un *Genus* particular. El *pc set* 4-z29 es exclusivo del *Genus* octatónico y tanto 4-16 como 4-27 pertenecen a cuatro *Genera* diferentes, entre ellos, diatónico, tonos enteros y bicromático.

#### Modo 4 Messeaen en D - *pc set* 8-9

#### Intervalos del Modo 4 que se vinculan con *pc set* 7-35

Arriba se observa la filiación del Modo 4 con el *genus* bicromático y octatónico. Abajo la escritura del Modo con  $ic=5$  atestiguan la vinculación del *pc set* 8-9 (Modo 4) con el *pc set* 7-35 (modos eclesiásticos)

La ambigüedad de este material de alturas contribuye a la atmósfera enrarecida que envuelve a ese cadáver que habla.

El material que ejecutan las maderas compuesto por la ejecución de un amplio intervalo -13, con la configuración rítmica corta-larga, en tiempo fuerte, intenta *semantizar* el arrebató de Fedra

en la confesión a Hipólito. Este material aparece aquí a manera de anticipación de la escena de la maldición desarrollada en la parte II. *FUROR*.



Este significante aparece, como los otros, con alto grado de codificación del significado proveniente del texto teatral.

Este material lo introduce el clarinete en c. 53, pero pronto cobra mayor presencia en la textura con la guitarra, el vibráfono y el fagot. En c. 64, tenemos el material de la vacilación de Fedra como articulador con la subsección siguiente.

Remitiéndonos al texto de Racine, en el momento de la confesión Fedra revela a Hipólito los impulsos contrapuestos que componen su compleja psicología:

Ah, cruel, demasiado me entendiste. Te he dicho lo suficiente para que no te equivocaras. ¡Y bien! Conoce, pues, a Fedra y sus furores. Amo. Pero no creas que mientras te amo me siento delante de mí misma inocente, ni que mi cobarde complacencia haya nutrido el veneno de este loco amor que perturba mi ánimo. Desgraciado blanco de las venganzas celestes, me aborrezco más de lo que tú me detestas. (Racine, 2004:33)

Es de aquí donde surge la idea de un material que sintetice en términos poéticos-sonoros el aspecto más fuerte en la naturaleza constitutiva del personaje. Cabe señalar que no se trata de una representación analógica del *furor* condensada en el acto del arrebato de la confesión. Es la estetización máxima de un significado del texto teatral, codificado en un gesto musical -a través de variables musicales de orden sencillo-. Sería en términos de Kristeva y Pierce, el nivel más alto de codificación semántica del interpretante, como símbolo.

Desde c. 73 la Médica explica con voz hablada en que consiste la autopsia e introduce en su parlamento una explicación de la Teoría de los Humores. La palabra hablada como material de la obra es introducida por el personaje principal y ahora la Médica asume esa misma materialidad para esta sección en la que el énfasis está puesto en lo dramático. Muestra de ello son: el uso de trémolo en vibráfono y maderas (con variación de velocidad en el tremolado) y la consecución de un diálogo entre la Médica y Fedra, a la manera de una anamnesis<sup>64</sup> sobre su composición humoral. Sigue a

<sup>64</sup> Anamnesis, consultado en Wikipedia: “(del griego ἀνάμνησις, 'recuerdo') significa 'recolección', 'reminiscencia', 'rememoración'. La anamnesis en general apunta a traer al presente los recuerdos del pasado, recuperar la información registrada en épocas pretéritas. En las diferentes disciplinas Médicas, la anamnesis es el término empleado para referirse a los conocimientos y habilidades de la Semiología clínica, es decir, para referirse a la información proporcionada por el

cargo de la Médica, la explicación del humor/estado fundamental que compone a Fedra: la bilis negra/melancolía.

Entre cc. 98-103 se desarrolla la transición hacia la sección siguiente. La transición está compuesta con la proliferación del material tremolado en cuerdas y maderas, la aceleración del tempo y los *glissandi* en la cuerda grave generando fuertes disonancias con las notas pedales. Cabe destacar que la configuración de alturas que prevalece a partir de aquí y prácticamente hasta el final de la sección siguiente, es el Modo 4 de Messiaen, introducido por la guitarra anteriormente. Este elemento actúa como un unificador estructural de ésta pieza en particular y la obra en general.

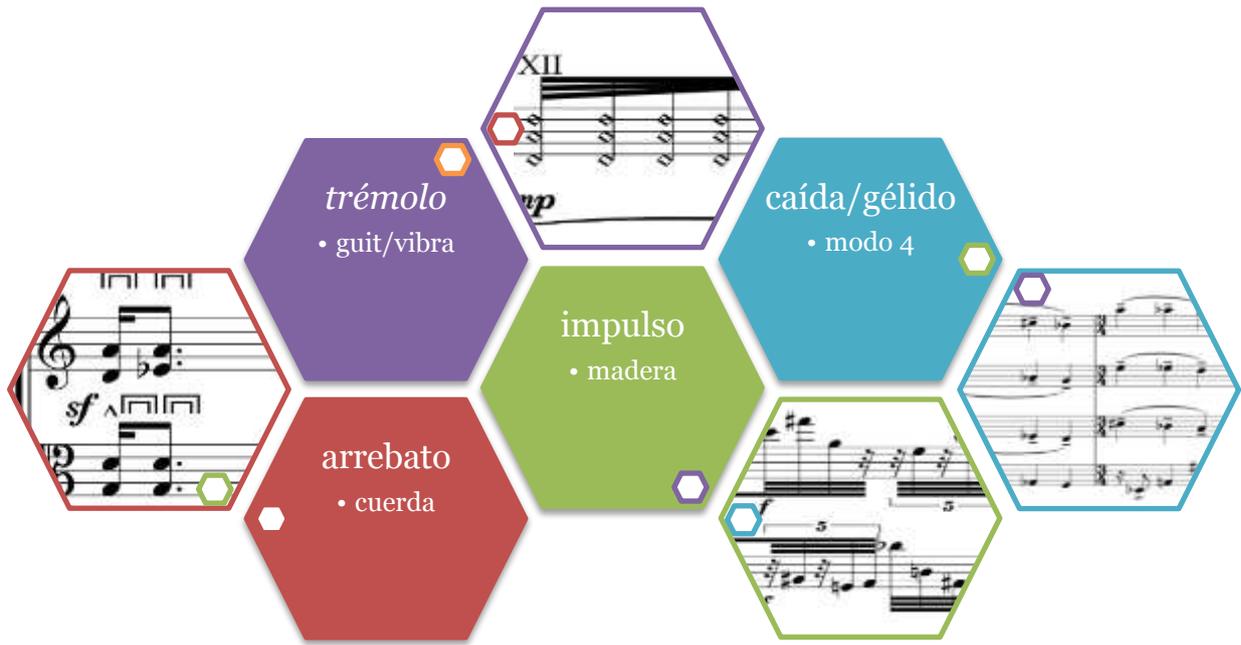
### SECCIÓN C

Aquí se recuperan materiales de las secciones precedentes, a saber:

- a) la figura del arrebato en cuerdas y vibráfono, que se homologa al ataque grave del gesto inicial.
- b) la figura el impulso de Fedra en madera y guitarra, usado como desinencia pero también como anacrusa del punto a).
- c) tremolado dramático en vibráfono como desinencia del punto a).
- d) configuración de alturas: Modo 4 de Messiaen (*pc set 8-9*)

El tipo de toque de la figura del arrebato (*scratch* y luego transición del arco entre posición normal y extremo *ponticello* para las frases melódicas) adquiere un tono fantasmagórico que recuerda al material gélido que describía al cadáver en el inicio de la sección B. Las frases melódicas descendentes en el Modo 4 de las cuerdas, se vinculan con dicho material gélido, pero también con la figura retórica de la caída.

El uso de una métrica quebrada o irregular contribuye a la imprevisibilidad rítmica que se busca lograr. En esta sección el ensamble es el que plasma musicalmente cómo es se mueven los humores al interior del cuerpo de Fedra. El drama está ahora a cargo del ensamble.



Síntesis de la operatoria de figuras retóricas en la sección C de I. AUTOPSIA.

Se integra en esta sección nuevamente la intervención del coro que entona con *clusters* la palabra “melancolía”. Este material se puede filiar a la figura de lo gélido y la caída, especialmente, por su configuración de *clusters* y el tratamiento por *glisandi* descendente. En cc. 119-120 y ss. se inserta un arpeggio ascendente que deriva del gesto inicial y está relacionado con la figura del arrebato por el prototipo corto-largo en tiempo fuerte.

En c. 127 la Médica en voz hablada de una suerte veredicto: “la melancolía es un padecimiento, un estado [...] carece de existencia real”, a lo que le sigue en estilo recitativo, una especie de veredicto sobre la causa de muerte de Fedra. En este momento la cuerda realiza barridos de armónicos descendentes derivados de la figura gélido/caída, y el resto del ensamble realiza un ataque conjunto con un complejo de alturas que sintetiza las clases de alturas empleadas en ésta parte.

En c. 140 clarinete y flauta quedan solos en *ic*=12 sobre la *pc* [9] (nota A). El movimiento del clarinete hacia *pc* [a] (nota Bb) es el movimiento entre el complejo de alturas de Fedra y el de Hipólito en un sentido ampliado. De esta manera, el acercamiento entre ambos caracteres, que aparece aquí de un modo estilizado y traducido a aspectos técnico-musicales, simboliza el acercamiento entre Fedra e Hipólito que produce una tensión y batimiento por *ic*=11.

The image displays musical notation for two systems. The top system consists of a single measure with a treble clef staff and a bass clef staff. A bracket above the treble clef staff is labeled '5-7', and a bracket below the bass clef staff is labeled '4-20'. The treble clef staff contains notes for 'Fedra' (6-z38) and 'Hipólito' (3-1). The bass clef staff contains notes for 'Fedra' (4-20) and 'Hipólito' (3-1). The bottom system consists of two measures. The first measure has 'Fedra' (5-5) and 'Hipólito' (3-1). The second measure has 'Fedra' (9-4) and 'Hipólito' (3-1). The bass clef staff in the second measure has notes for 'Fedra' (4-7) and 'Hipólito' (3-1).

Sentido ampliado del complejo de alturas de cada carácter. Cada nota referida a su nombre (Fedra = FEDA | Hipólito = H = B) puede ser tomada con alteraciones # o b. Esto permite conformar pc sets con mayor grado de complejidad cromática. Es posible observar que en la concepción de cada altura con sus posibles alteraciones hay un concepto ampliado de los sets primigenios extraídos de los nombres de cada personaje.

Podemos ver como las operaciones con las figuras retóricas contribuyen a la creación de un sistema compositivo que posibilita la construcción musical de la obra. A pesar de que se desarrollan materiales de secciones precedentes, la configuración formal que toma ésta es la de una sección nueva, que contrasta con las anteriores.

## II.- FUROR

La parte II. *FUROR* es la maldición de Fedra sobre su hijastro Hipólito por su amor no recíproco. Consta de tres momentos: melancolía, maldición y posludio melancólico. En el primer momento, parecería que el lenguaje teatral se ha incrustado en medio de la obra musical, por la presencia del texto hablado por la actriz en ritmo libre. De todas formas, los dos momentos siguientes poseen una construcción fuertemente musical: en el segundo, luego de la maldición de Fedra, el coro se hace eco de sus palabras construyendo el primer clímax de la obra. El tercer momento, constituye el anti-clímax no dramático a cargo del ensamble, que permite al público recapitular internamente lo que vivió hasta ese momento de la obra.

n° ensayo	1	2	3	4	5
forma	A		B		C
tempo	50		60		
tiempo	00:00	02:14	04:00	05:36	07:52
%	36%		35%		29%
seg.	00''-----+239''		-----+232''-----+185''		
total	656'' = 10:56 min.				

### SECCIÓN A

La sección abre con un multifónico en el clarinete que posee varias de las alturas cromáticas pertenecientes al *set* de Fedra. El resto de la madera complementa con alturas dicho *set*. El coro introduce el *pc set* 3-5 en el extremo agudo la altura B que corresponde a Hipólito conformando el *pc set* 5-32 o 6-z50 con lo antedicho. El vibráfono muestra también como se privilegia la organización por  $ic=5$  ó  $6$ , ya que toca dos variantes del citado *pc set* 3-5. La cuerda toca el material gélido que contribuye a la estasis armónica correspondiente a la sonoridad del cadáver que habla. El coro se reparte en la textura en dos roles integrándose de la siguiente manera: por un lado, mezzosopranos se pliegan al material gélido con *glissandi* en registro medio; por otro, sopranos y contraltos se hacen eco alternativamente de los parlamentos de Fedra, aunque no de manera estricta. La actriz dice el texto en ritmo libre, como lo hacía en la obra de teatro, aunque reducido en su extensión, mientras que el coro toma la misma sección pero desde la reescritura realizada en conjunto con Adrián Ferreyra. Por su parte, el vibráfono participa de la textura generando bastimentos de semitono, con un material que deriva del impulso inicial de la parte I. Vemos como la ausencia del ataque inicial de ese gesto lo deja más desarmado, plasmando de alguna manera el fracaso de Fedra de salir de su estado de melancolía. Contribuye a la creación de tensión en la

sección el uso del material tremolado con variación de velocidad. Este material genera desinencias que no tienen resolución, lo que contribuye a la atmósfera flotante en ritmo liso.

Esta sección al tener una importante cantidad de texto hablado requiere cierta flexibilidad formal. Es por eso que tiene este tratamiento rítmico más bien flotante, y los materiales parecen un poco esparcidos como desarticulados rítmicamente. Esto es el resultado de una búsqueda que va muy bien con el momento dramático. Fedra dice que le pesa el cuerpo, que no puede pararse, y va develando poco a poco su manía por Hipólito. La función de las campanas de vidrio (damajuanófono)<sup>65</sup> es la de orientar en la ubicación temporal al coro, que trabaja conociendo el texto de memoria. Es por eso que el material no es variado.

A lo largo de esta parte, el clarinete ejecuta una serie de multifónicos que están filiados con el material de los *pc set* de los nombres. Puede observarse que el desarrollo de este material acompaña las sucesivas articulaciones que realiza la familia de las maderas en esta subsección.

**Multifónicos - clarinete B $\flat$**

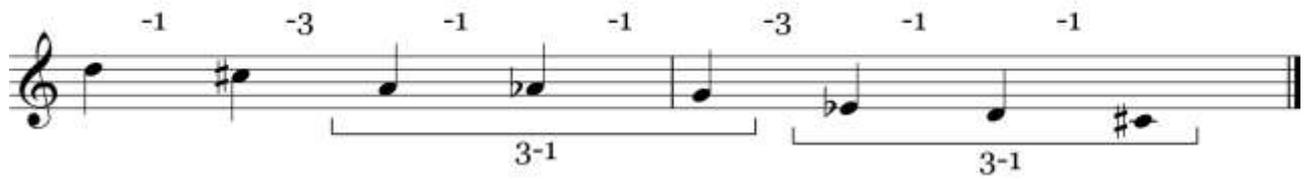
3-3                      2-3                      2-2                      4-11

Puede observarse cc. 1; 13-14; 22 y 37, respectivamente para cada uno de los multifónicos citados.

En c. 29, Fedra comienza a hablar de Hipólito, y el clarinete ataca *dal niente* la altura B  $pc=[a]$ , correspondiente al susodicho. En c. 35, la entrada del coro y el vibráfono con una secuencia descendente de acordes dentro del Modo 5 de trasposiciones limitadas (Messiaen) -*pc set* 6-7 [0, 1, 2, 6, 7, 8,- producen un aumento de la densidad textural que permite separar el momento anterior a la confesión, de la maldición que sobreviene a partir de la sección siguiente. El perfil descendente alude a la figura retórica de la caída.

<sup>65</sup> Agradezco especialmente la colaboración de CCI KIU, que me prestó el Damajuanófono y el Balófono que le construyó su padre bajo sus instrucciones.

Modo 5 Messiaen en D - *pc set 6-7*



Intervalos que del Modos 5 que se vinculan con *pc set 7-35*



El *pc set 6-7* es exclusivo del *Genus* bicromático según la taxonomía de Gates. Abajo se muestra los intervalos que lo vinculan al set diatónico al que pertenecen los modos eclesiásticos.

En c. 41, el fagot recupera el material del arrebato con ligeras variaciones melódicas. Este material ya había aparecido con anterioridad (cc. 22 y 25) y continúa su desarrollo más adelante en el vibráfono y el damajuanófono. Este desarrollo se da en el marco de una textura tomada por el *pc set 8-9* (Modo 5 de Messiaen) que contiene al citado *pc set 6-7*. La secuencia descendente en el modo completo interpretada por el contrabajo entre cc. 43-50, permite crear una transición hacia la sección siguiente, de la maldición de Fedra.

Modo 5 Messiaen en D - *pc set 6-7*

Complejos alturas en el que se basan la mayor parte de las secciones de esta parte.

## SECCIÓN B

Aquí Fedra enuncia su maldición contra quien no pudo amarla. Este es el momento de mayor grado relación musical con música compuesta para la obra de teatro. No se trata de una cita sino de un material subyacente que funciona a manera de paráfrasis de la obra de teatro. El complejo de alturas subyacente, que responde a un principio tonal incipiente, deviene del material de alturas utilizado en la sección análoga de la obra de teatro. Dicho complejo se relaciona con los modos eólico y frigio de D, utilizados pandiatónicamente.

El material armónico subyacente responde al *pc set* 8-23 (0 2 3 4 5 7 9 a).

Este material iba unido a una melodía en la obra de teatro, que es la que a menudo se recupera en el nuestra adaptación.

Puede observarse que la melodía aparece sin grandes modificaciones en cc. 51-58 (vibráfono), 75-78 (violín), 79-96 (clarinete) y 97-107 (flauta).

La manera en que éste material con fuerte carga diatónica (*pc set* 8-23 [0, 2, 3, 4, 5, 7, 9, a] se desdibuja es con el uso simultáneo del *pc set* 8-9 [0, 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9], de mayor carga cromática. Además, se busca evitar que la altura D, que funciona como centro en cada una de las trasposiciones de los modos usados, no se encuentre en el bajo. Así podemos encontrar a menudo que parte de la textura es diatónica y parte suena *outside*, por ejemplo en cc. 67-72, violín, viola, violoncelo, flauta, fagot y guitarra están tratadas diatónicamente (*pc set* 7-35 en diferentes trasposiciones que en conjunto dan el *pc set* 8-23), mientras que el clarinete, el vibráfono y el contrabajo reciben un tratamiento mucho más cromático (*pc set* 8-9).

Es interesante observar que el trabajo figurativo posee en cc. 52-74 y en 84-99 siempre con perfil descendente condensa un varios sentidos que es necesario destacar: el peso que la bilis negra lo da al cuerpo de Fedra, que no le permite pararse, ni moverse, y también la caída de los personajes, víctimas del Destino inexorable. El contrabajo que ejecuta disonancias cromáticas

permanentemente lo hace utilizando *glissandi* siempre descendentes que contribuyen a reforzar los sentidos citados.

Desde c. 67, la guitarra eléctrica interpreta una melodía con distorsión en el extremo agudo cuando Fedra narra la muerte de Hipólito de la que se sabe única responsable. Es un momento de gran intensidad dramática. Con la entrada del coro en c. 75, la guitarra, la viola y el fagot se suman al vibráfono y al contrabajo en cuanto a su tratamiento en lo que hace al tratamiento cromático de las alturas aumentado la densidad textural y contribuyendo a la concreción del primer punto de clímax dramático de la obra. El uso de un número limitado de trasposiciones de los *sets* citados da como resultado un concepto ampliado de los *sets* de alturas concebidos inicialmente para cada personaje.

Desde c. 100 violín y violonchelo ejecutan el material de la vacilación de Fedra, como parte de la textura de acompañamiento con complejos diatónicos. Escuchamos también el arpeggio ascendente en la cuerda<sup>66</sup> (cc. 93 y 97) y las figuras rápidas descendentes en fagot, violonchelo y vibráfono asociadas al material del impulso. La guitarra eléctrica también posee un tratamiento diatónico en un mar de cromatismos. Su rol es generar un canto que pasa por las alturas que componen el set de Fedra e Hipólito juntos. Este canto se suma en la polifonía a la melodía que parafrasea la obra de teatro y al de las voces del coro. Las voces femeninas multiplican el grito de Fedra, maldiciendo a quien no pudo amarla. Resulta interesante el sincretismo de que el coro, que suena como intertextualidad de lo religioso, pronuncie palabras de maldición. Lo religioso se ve no solo en la sonoridad del coro, sino también en el tratamiento de repetición de un mismo texto con módulos melo-rítmicos que se reiteran cada vez con mayor grado de cromatismo, y por ende, mayor carga dramática. El hecho de no utilizar el coro como comentarista moralizante, y permitir que se afecte con los sentimientos del personaje es darle una función distinta al que tiene en la tragedia griega. En este caso la amplificación de la voz y los sentimientos de Fedra operan a favor de la focalización en dicho personaje.

### SECCIÓN C

Se produce una importante articulación con la interrupción súbita de la intensidad y densidad textural, al tiempo que se abandona el tratamiento cromático y se pasa a uno diatónico en c. 109. En este punto el clarinete ejecuta el multifónico inicial al que la flauta le suma la altura de Hipólito. La guitarra realiza una cita del material de *GRITOTEMBLOR* (Domínguez, 2013), basada en el texto

---

<sup>66</sup> Derivado del gesto inicial y relacionado con la figura del arrebató por el prototipo corto-largo en tiempo fuerte.

de Constanza Pellicci.<sup>67</sup> El análisis oportunamente realizado caracterizaba el material de la siguiente manera:

Ataque fuerte con batimiento micro tonal que recorre todos los pasos de [ic: 1] y finaliza en un intervalo perfecto [ic: 0].<sup>68</sup> Este cuadro ilustra la correspondencia entre los elementos que componen este material y su asimilación al sentido del texto *GRITOTEMBLOR*:

Ataque fortísimo	Grito
Glissando de altura lento	
Batimiento micro tonal	Temblores

En esta primera instantánea, el material se itera en sucesivas variaciones, instaurando la conducta variativa uno de los elementos inherentes al mismo.

generar batimiento siempre

Guitarra

ff ff f f ff permitir que el sonido se extinga

La cita de *GRITOTEMBLOR* es incorporada al sistema de composición de la obra por la condensación de sentidos que proporciona el material referenciado. Entendemos contribuye a la construcción de sentidos en la obra, al tiempo que dialoga con trabajos precedentes del compositor.

Fagot y vibráfono ejecutan un material que es una derivación del material de la vacilación de Fedra. La bordadura que antes tenía forma de una desinencia aislada, toma ahora la forma de una descienda que resuelve sobre un tiempo acentuado, marcando un momento diferente: el momento posterior a la confesión. Es la desolación que se produce después que Fedra haya osado nombrar lo innombrable: el deseo incestuoso. Desde c. 118 la guitarra retoma el canto con el *pc set* Fedra/Hipólito en el extremo agudo de su registro. Al tiempo que la cuerda construye una textura de contrapunto imitativo isorítmico, generando paulatinamente una polifonía vertical. Los materiales de alturas utilizados tienen fuerte relación con los empleados con anterioridad, a saber:

- Fedra (diatónico) *pc set* 4-14 [0, 2, 3, 7] *Genus* diatónico.
- Fedra (cromático) *pc set* 6-1 y 3-1, dando por resultado el *set* 9-4 [0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9] *Genus* bicromático.

<sup>67</sup> La obra fue compuesta en 2013 durante el cursado de Composición III con el tema “variación de material”.

<sup>68</sup> Se deriva esta nomenclatura de la notación de Forte a fin de simbolizar el unísono.

- Cita del material de alturas de la obra *Xtasis* (Domínguez, 2013).<sup>69</sup> *Pc set 7-35* y *pc set 5-35*. *Genus* atonal, que tiene la particularidad dialéctica que está formado por dos partes diatónicas que complementan una serie dodecafónica.

Fedra (diatónico)

Fedra (cromático)

Xtasis

Es interesante notar que el flujo del material de Fedra es siempre descendente, asociado a la caída inexorable como explicáramos *ut supra*.

En cc. 133-138 la cita de *Xtasis* toma toda la textura. Este material usa un juego de palabras entre éxtasis y estasis. En este caso opera como metáfora en el sentido de que ese aparente estancamiento lleva en su interior el furor extático de la confesión que acaba de suceder.

El vibráfono interpreta desde c. 133 al final una textura de acompañamiento basada en las alturas del *pc set* de Fedra.

Entre cc. 128-132, la cuerda interpreta una disminución de lo que se escuchó entre cc. 118-127. Desde c. 125 la madera recupera el material de la vacilación que va a alternar con *pc set 3-1* alrededor de B, la altura de Hipólito. Este cluster produce una fuerte y corta disonancia, que se altera el flujo de devenir contrapuntístico de la cuerda.

En c. 139 la cuerda completa ejecuta una variación aumentada del material del arrebató en un complejo de alturas diatónico dentro del complejo Fedra/Hipólito. El contrabajo interpreta la secuencia descendente completa de la forma cromática del material de Fedra. Desde cc. 145, toda la textura se torna fuertemente cromática, basándose en el concepto ampliado del complejo

<sup>69</sup> La obra fue compuesta en 2013 durante el cursado de Composición III con el tema “estasis”.

Fedra/Hipólito, como metáfora que solo la música, en términos ideales, puede juntar a Fedra con el amor que no pudo amar.

Entre la transposición utilizada de 9-4 (Fedra, cromático) y 3-1 (Hipólito, cromático) existe solo una nota de contacto: A#=Bb. Y la única nota que queda sin sonar es G, *i.e.*, sol. Me parece interesante pensarlo como metáfora un imposible: el amor de Fedra e Hipólito no puede ver la luz del sol.

En esta sección final que funciona como un intermezzo que conecta las partes II y III, la acción dramática se reduce a su mínima expresión. La música habilita la presencia escénica de los participantes (actores, músicos y espectadores) y abre el espacio para habitar el estado de melancolía que toma por completo la escena.

### III.- *RATIO*

La parte III *RATIO* presenta el veredicto de la autopsia. Es la voz del saber médico acerca de lo que le pasa al cuerpo con el dolor. La voz femenina de Fedra aparece amplificada y multiplicada en las voces del coro. Fedra se transforma entonces en un arquetipo de la melancolía. El texto está tratado a través de procedimientos más estrictamente musicales que en las partes precedentes, como el canon rítmico, la imitación, la fragmentación, la iteración, y la polifonía vertical. El lenguaje de esta pieza es más estrictamente musical por los procedimientos constructivos empleados. Esta parte consta de tres momentos: primero, el veredicto dicho por el coro; segundo, distintas partes del veredicto dichas por la narradora, el coro y Fedra en simultáneo, a la manera de un motete sin entonación vocal; y por último, el coro entona una suerte de conclusión: “angustia y deseo, separados no pasa nada, juntos, pueden pasar muchas cosas y ninguna buena”. A esto le sigue un epílogo final que recupera, aunque disgregados algunos materiales de la obra.

Esta parte funciona como veredicto médico de la autopsia. En el mismo afloran voces de las mujeres de todos los tiempos. Se dicen creencias sobre el cuerpo y el cuerpo a través del dolor. Se ha tomado el tratamiento métrico como materialización de la idea renacentista del Cuerpo como una máquina “un sistema ordenado de engranajes donde funciona uno porque funciona el otro, y si uno se rompe todo el mecanismo se desarma” dice Fedra en la sección análoga de la obra de teatro a esta parte de la adaptación. La sección se caracteriza por el uso de un pulso marcado y el ensamble usado a la manera de un instrumento de percusión.

n° ensayo	1	2	3	4	5	6	7
forma	A		B			C	
tempo	90					55	70/30
tiempo	00:00	01:34	02:25	03:30	03:53	04:34	05:19
%	27%		50%			23%	
seg.	00” -----+144”-----+273”---+126” = 543”						
total	541” = 9:03 min.						

#### SECCIÓN A

El gesto inicial es un articulador entre partes, que se parece al inicio de la obra, aunque se encuentra muy separado en el tiempo. Vemos que se compone del ataque fuerte, y una profusión de figuración menor, a la manera del gesto del impulso de Fedra por salir de la melancolía. Impulso, recordemos vano, ya que en nuestra versión, Fedra muere a causa de la bilis negra, *i.e.*, de melancolía. Desde el gesto se desprende una única nota en bajísima intensidad: el sol. El sol que no brilló para Fedra e Hipólito.

El veredicto está primero a cargo de la Médica. El contrabajo (c. 3) pone en funcionamiento un material en que pone en evidencia el pulso, como nunca antes había sucedido en la obra. De allí se desprenden los gestos como percutidos en fagot, percusión y guitarra (cc. 15; 20 y 28) que funcionan como puntuaciones del texto de la Médica, como si el ensamble también intentara hablar. La cuerda aguda pone en funcionamiento otro material de carácter más armónico, construido con dobles cuerdas en cada instrumento. Una voz se mueve dentro del Modo 4 (Messiaen), y la otra se mantienen una nota pedal, generalmente alguna de las tónicas posibles del modo. Este tratamiento genera batimientos y disonancias, que podemos relacionar con el material de *GRITOTEMBLOR* citado anteriormente. La interacción de los materiales mencionados es el marco musical a la intervención hablada de la Médica.

cuerda frotada

Este material podemos asociarlo al del grito que se presentara la guitarra en la Sección C de la parte II. *FUROR*. La reducción permite caracterizar los *pc set* en los que está basado.

Podemos observar el tratamiento en canon del material del grito, en cc. 23-24 y ss. Este procedimiento se reitera, siempre con variantes en cc. 42-50; 51-60, 61-71; 74-79; 82-88. En los tres últimos períodos señalados, la guitarra se suma a la cuerda frotada en el proceso de imitación. El resultado es un proceso de intensificación de la densidad textural y la dinámica, que atraviesa las dos subsecciones iniciales de la última parte de la obra. La guitarra modifica el complejo de alturas en el que el motivo está basado inicialmente.

guitarra

The image shows a musical score for guitar and strings. The guitar part is written on two staves, starting with a dynamic marking 'p' (piano). It features a melodic line with frequent triplets (indicated by a '3' over a bracket) and various intervals. The string part is written on a single staff below the guitar part, showing a rhythmic accompaniment with patterns labeled '6-z42', '5-7', and '8-9'.

Guitarra cc. 61-71 y 74-79. La reducción permite caracterizar los *pc set* en los que está basado.

Se dan entonces una serie de combinaciones entre los conjuntos de clases de alturas de cada momento citado. El complejo subyacente en cada período de tiempo se sintetiza en la siguiente tabla; cabe destacar que hay diferentes transposiciones que suenan simultáneamente:

cc.	42-50	51-60	61-71	74-79	82-88
guitarra	-	pc set 9-2	pc set 8-9	pc set 8-9	pc set 9-2
cuerda	pc set 9-2	pc set 9-2	pc set 9-2	pc set 8-9	pc set 8-9

Cabe señalar además que el uso permanente de la figuración de tresillos de negra en compás de 4/4, va generando, al tiempo que se va engrosando la textura, un principio de polimetría.

En c. 20 Fedra amplía la palabra de la Médica, dando un testimonio sobre su propio corazón. En c. 28, la voz del veredicto pasa al coro, que en recitativo coral dice “La respiración. El tiempo del cuerpo. Estamos vivos porque sentimos”. El uso de la primera persona del plural en una voz colectiva, alude a la posibilidad de identificación del público. Que la palabra de Fedra sobre su cuerpo, refiera al propio cuerpo del espectador. Se toma una decisión similar con el texto, cuando el coro se hace eco de las palabras de Fedra en c. 37: “el cuerpo dice todo lo que vamos pensando”.

Por momentos se utiliza una configuración libre de aturas, daría la impresión de una máquina en la que hay piezas que no encajan: esto es parte de un aspecto metadiscursivo. El mensaje es en realidad que el cuerpo no es una máquina.

## SECCIÓN B

La decisión de marcar un cambio formal en el análisis en este punto se debe al cambio de operatoria en lo que hace al tratamiento de las voces. Se trata de un uso consecuente de operaciones contrapuntísticas que provocan un importante cambio en el desenvolvimiento de la textura, aportando al crecimiento de densidad y dinámica que señalara *ut supra* con el tratamiento contrapuntístico del material filiado al grito.

La entrada de la Médica (c. 50) se escucha en diálogo con la flauta que presenta el mismo material que la primera, pero en su versión retrogradada. Luego, el diálogo entre contralto (c. 61) y soprano (c. 62) se replica respectivamente entre fagot y flauta, en simultáneo. Más adelante, mezzo soprano y clarinete (c. 67) se suman en el engrosamiento de la textura, en una suerte de tratamiento a la manera del Motete. El doblaje de las voces por los instrumentos busca de alguna manera el efecto de que el ensamble pueda hablar. Cabe señalar que el efecto no será el de un estricto doblaje, ya que la indicación de las voces es de decir el texto con un ritmo aproximado al sugerido por la escritura, siempre en virtud de una dicción natural.

Las placas a continuación ilustran estos materiales melódicos que derivan del texto ritmado y su tratamiento a través de operaciones contrapuntísticas. Cabe señalar que dichas operaciones cobran aquí un fuerte valor constructivo en la composición, ya que al aparecer a menudo sin un orden específico no se busca que el oyente las identifique. Por caso, el vibráfono presenta una forma retrogradada de un material que recién la soprano del coro introducirá en su forma original 5 compases más adelante; también el contrabajo presenta una forma retrogradada con aumentación de un material que la contralto introducirá en su forma original recién 16 compases más adelante.

Original

El cuer-po es ma-te-rial, den - so. Un cuer-po no es - tá va - cí - o. E-stá

lle - no de o-tros cuer-pos, pe - da - zos, ór-ga-nos, pie - zas, te - ji - dos,

ró-tu-las, pa-lan-cas y fue-lles. Es-tá lle-no de sí mis-mo: es to - do lo que es.

"El cuerpo es material..."  
Retrogradación

Flauta, cc. 50-60

A continuación contralto+fagot (c. 61) retoman el texto dicho por la Médica. Nótese que se han espaciado las diferentes intervenciones de contralto+fagot y soprano+flauta, para que sea más propicia la inteligibilidad de los textos. En este sentido la figura que sigue es ilustrativa.

Original

El cuer-po es ma-te-rial, den - so. Un cuer po no es - tá va - ci - o. E-stá  
lle - no de o-tros cuer-pos, pe - da - zos, ór-ga-nos, pie - zas, te - ji - dos,  
ró - tu - las, pa - lan - cas y fue - lles. Es - tá lle - no de  
sí mis - mo: es to - do lo que es.

Fagot y contralto en cc. 61 y fagot solo en cc. 74-79. Se presentan las alturas del fagot con el texto original dispuesto abajo para ilustrar la fuente del material.

Le sigue en el diálogo contrapuntístico, la entrada de soprano+flauta en c. 62.

Original

El cuer-po no en-ve-je-ce to-do jun-to. Pri-me-ro en-ve-je-cen los hue-sos y so lo la  
 piel se man-tie-ne jo-ven. Tam-bién en-ve-  
 je-cen pri-me-ro los ór-ga-nos in-ter-nos. Al-go muy co-  
 mún en el en-ve-je-ci-mien-to de los ór-ga-nos in-ter-nos es el pro-lap-so.

Soprano, c. 62-70.

Original

El cuer-po no en-ve-je-ce to-do jun-to. Pri-me-ro en-ve-je-cen los hue-sos y so-lo la  
 piel se man-tie-ne jo-ven. Tam-bién en-ve-  
 je-cen pri-me-ro los ór-ga-nos in-ter-nos. Al-go muy co-  
 mún en el en-ve-je-ci-mien-to de los ór-ga-nos in-ter-nos es el pro-lap-so.

Flauta y soprano en cc. 62-70 y flauta sola en cc. 74-79. Se presentan las alturas de la flauta con el texto original dispuesto abajo para ilustrar la fuente del material.

Por último completa la textura a tres textos la entrada de mezzo soprano en c. 67, con un texto de menor extensión.

Original 6

Du-ran-te mu-cho tiem-po se pen-só que el cuer-po e-ra u na má-qui-na. Un sis-  
 te - ma or - de - na - do de en - gra - na - jes, don - de fun - cio - na  
 u - no por - que fun - cio - na el o - tro. Y si u - no se rom - pe,  
 to - do el me - ca - nis - mo se de - sar - ma.

Clarinete y mezzo soprano en cc. 67-72 y clarinete solo en 74-79. Se Aquí se presentan las alturas de la flauta con el texto original dispuesto abajo para ilustrar la fuente del material.

Existen en esta sección materiales que parecen sueltos, porque se anticipan a sus formas primigenias, de las cuales quedan separados en un doble sentido: en el tiempo y en el espectro, ya que solo conservan de sus formas originales el aspecto rítmico, al cual, a la vez, trasforman por retrogradación y aumentación.

"El cuerpo no envejece..."  
 Retrogradación

Vibráfono cc. 55-60 (retrogradación, citada) y 61-66 (original); 82-91 (con algunas aumentaciones)

"El cuerpo no envejece..."  
Retrogradación con aumentación al doble



Contrabajo, en cc. 51-60 (retrogradación con aumentación, citada) y con violonchelo en 74-79 (original)

La sección posee dos momentos de articulación importantes por la conjunción de todas las voces en polifonía vertical, en c. 73 con el texto “el cuerpo es todo lo que es”, en la voz cantada de la Médica y el coro. Y luego por imitación entre todas las voces de la textura en con el texto “el cuerpo dice todo lo que vamos pensando” en cc. 80-81.

A la primera articulación, le sigue un momento instrumental, c. 74-79, en la que las maderas tocan materiales cuyo ritmo deriva de la dicción del texto sobre un metro, como explican las citas precedentes. El efecto buscado es el de que el ensamble habla. Como si estuviéramos adentro de un cerebro donde podemos escuchar pensamientos en simultáneo. Se busca connotar también la idea del cuerpo como máquina. De allí el aspecto un poco aparatoso del tratamiento rítmico, y la superposición de materiales disímiles. Se puede observar que en esta parte de la obra prima el aspecto rítmico en cuanto a los procedimientos compositivos empleados para su construcción.

A la segunda articulación, le sigue el segundo momento climático de la obra en cc. 82-92. Puede escucharse como el coro comienza a cantar módulos extraídos de los materiales citados. La madera también repite módulos, pero no siempre en fase con el coro, ya que se alternan módulos originales y retrógrados sucesivamente.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two systems. The first system contains three staves: the top staff is for the vocal line, the middle staff is for the piano accompaniment, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The lyrics are: "Los estados ocuman lugares..." (top staff), "Es todo lo que es" (middle staff), and "La angustia y el deseo" (bottom staff). The score shows the original version on the left and the retrograde version on the right. The retrograde version is marked "Retrogrado (ritmo)". The original version features a triplet of eighth notes in the vocal line and a quintuplet of eighth notes in the piano accompaniment. The retrograde version features a quintuplet of eighth notes in the vocal line and a triplet of eighth notes in the piano accompaniment. The second system continues the musical development with similar rhythmic patterns and melodic lines.

Madera. Clímax cc. 82-85. Textura hablante.

Es interesante notar que se pasa del estilo hablado en las voces a un estilo melódico cantado sin solución de continuidad, en la articulación del c. 73. Luego de esta, en adelante, las voces siempre se utilizan con entonación cantada. La justificación de este cambio responde a cuestiones puramente musicales: es el resultado de la repetición de los módulos con variaciones de altura en la melodía de cada uno.

En el momento de clímax el coro canta los diferentes módulos generando una textura polifónica. La interválica usada por la soprano en "la angustia y el deseo" es muy similar a la que se usará en la sección siguiente. Esta anticipación contribuye a la unidad entre ambas secciones. En los compases finales de esta sección se da una transición a través de una modulación rítmica a cargo de la cuerda grave, la cual se conecta con la guitarra en tresillos de la sección siguiente. La modulación rítmica permite unir ambas secciones aportando a la continuidad dramática de la obra.

la an - gus - stia, y el de - se - o.  
 es to - do 3 lo que  
 cuer - po di - ce el cuer - po di - ce el cuer - po di - ce el cuer - po di - ce el

la an - gus - stia, y el de - se - -  
 es to - do 3 lo que  
 cuer - po di - ce el cuer - po di - ce el cuer - po di - ce el cuer - po di - ce el

Coro, cc. 87-88. Soprano anticipa el motivo final.

Podemos ver que esta sección adquiere un cierto carácter de neobarroquismo, en el sentido del uso de un tipo de enunciación a la manera de un *fortspinnung*, *aggiornado*. El uso de una escritura rítmica del texto, y la derivación de melodías a partir de la misma, ponen en relación la forma resultante con la del *recitativo* y coadyuva en el sentido de lograr esta idea de que el ensamble hable. Este uso del *recitativo* como principio formal colabora en la creación de una forma continua al servicio del drama. Asimismo, el paso de la voz hablada a la voz cantada opera en función de la continuidad de la forma. El uso de distintos textos en simultáneo, aunque debidamente espaciados para que puedan escucharse cada uno lo mejor posible, y su tratamiento en entradas sucesivas ayudan a percibir el discurso como un discurso vocal y musical, como un hilo continuo que se desenvuelve hacia adelante por impulso de su propio desenvolvimiento. El trabajo de las diferentes líneas de texto repartidos entre el coro, la Médica y Fedra, otorgan un carácter eminentemente dramático a esta parte.

A nivel de las alturas, cabe recordar la tabla citada en p. 46, que como paulatinamente el *pc set* 8-9 (Modo 4, Messiaen) toma mayor relevancia. Esta sección una preparación para la conclusión enunciada a continuación por el coro.

## SECCIÓN C

Los arcos ejecutan en dobles cuerdas un material derivado del grito de la sección A. La viola es la que lo presenta más textual, y continúa en cierta medida el *parlato* tan presente en la sección anterior. El tratamiento de alturas es claramente con el *pc set* 8-9, Modo 4 de Messiaen en su 3ª trasposición (*i.e.*, el modo desde la nota D).<sup>70</sup> Nótese que se establece un pedal sobre la tónica del modo en guitarra y contrabajo. Puede escucharse en el material figurado de la guitarra el despliegue del modo completo, en contra melodía con la polifonía vertical a 3 voces interpretada por el coro. El uso del Balófono en trémolo y apoyando las articulaciones de las cuerdas funciona como tono colorístico que anuncia el final de la obra. La sonoridad general es bien organal, aunque esta vez el tipo de tratamiento del coro permite no connotar un sentido religioso. La escritura del coro es a la manera de un madrigal manierista pero a 3 voces femeninas. Podemos pensar en este punto que el que falten las voces masculinas es un símbolo. El hombre es el gran ausente de esta obra, y de este mito, conforme a las sucesivas interpretaciones contemporáneas que de él se han hecho. El coro expresa una suerte de moraleja en relación a la tragedia “Angustia y deseo. Separados, no pasa nada. Juntos... pueden pasar muchas cosas. Y ninguna buena”. Podemos pensar que ese “juntos” tiene el doble sentido de angustia/deseo y a la vez Fedra/Hipólito. El intento de Fedra por estar junto a Hipólito tiene el más trágico de los desenlaces. Pone en marcha el motor de la venganza y la sed de sangre (primero de ella misma, luego de Teseo y finalmente de Poseidón).

La subsección siguiente, disminuye la intensidad y la densidad textural. Solo queda la polifonía vertical, primero instrumental y luego vocal e instrumental sobre conjuntos de clase de alturas sintetizados por el Modo 4 de Messiaen en D (*pc set* 8-9 en T=2). En el coro final, donde se omite el resto de la frase (solo se dice “Angustia y deseo”), la alternancia con el contrabajo, se deja abierta para que el espectador la complete en su memoria en la retrospectiva del trabajo completo. La guitarra eléctrica genera procesamiento en tiempo real saturando el *feedback* del *delay* analógico. Esta reminiscencia del ruido se desprende como figura de una textura muy estática connota la idea de lo irracional dentro de lo racional. Es la mezcla de todas las voces que suenan en la cabeza de Fedra. Es la manifestación de lo inconsciente. El material gélido que aparece entrecortado al final simboliza el último aliento del cadáver. Cadáver que no descansará en paz. Que volverá en forma de mito que se reedita a través de nuestras prácticas vitales.

---

<sup>70</sup> Aquí se considera el criterio de transposición del modo de Olivier Messiaen (1993) según su libro *Técnica de mi Lenguaje Musical*. Según Forte, sería T=2 del *PC set* 8-9 (T = transposición).

## 5. PROCEDIMIENTOS COMPOSITIVOS Y RELACIONES ESTRUCTURALES

La siguiente tabla permite observar las relaciones de proporciones de duración de cada parte con la duración general de la obra. La parte central, *FUROR*, tiene una duración un poco mayor que las que la enmarcan. Esto se debe a que es el motor emocional principal del personaje en el que se focaliza *CORPUS*. En un sentido más amplio podemos hablar de una relación de proposición entre las tres partes que ronda el tercio de la obra.<sup>71</sup>

n° ensayo	AUTOPSIA	<i>FUROR</i>	<i>RATIO</i>
tempo	moderado	lento	rápido/lento
tiempo	09:01	10:56	09:03
%	31%	38%	31%
subtotal	541''	656''	543''
total	1740'' = 29 min.		

La siguiente tabla sistematiza los *pc sets* que hemos citado en cada sección de la obra. Los colores utilizados se corresponden con los gráficos de *set-class space* ©<sup>72</sup> presentados a continuación (en azul se marcan los *pc sets* que están en más de una sección de la misma parte de la obra):

		I. AUTOPSIA	II. FUROR	III. RATIO
Sección	<b>A</b>	4-14; 5-29; 7-35; 8-23; 7-13; 5-16; 5-15; 4-9; 3-5; 3-1.	3-5; 5-32; 6-z50; 3-3; 2-3; 2-2; 4-11	6-z42; 6-9; 5-7
	<b>B</b>	4-z29; 4-27; 4-16; 8-9; 4-1	6-7; 3-8; 3-5; 8-23; 4-23; 4-16; 5-27; 5-29; 5-35; 6-32; 6z25; 5-7; 6-z38; 5-2; 4-7; 5-5	6-z42; 6-9; 5-7
	<b>C</b>	6-z38; 5-7; 5-5; 3-1; 4-7; 5-2; 9-4	4-14; 6-1; 3-1; 7-35; 5-35; 9-4; 5-z38; 4-9; 6-z12; 5-26; 6-34; 4-8; 5-5; 4-5	3-3; 2-3; 2-2; 4-11; 8-9

Para el siguiente análisis de los *pc sets* a nivel de la macro estructura, utilizamos los aportes recientes de Federico Sammartino (2015) a partir de la perspectiva de Bernard Gates (2013) sobre

<sup>71</sup> También se puede considerar que los últimos dos minutos de la parte central corresponden a un intermezzo, sin el cual las tres partes durarían lo mismo.

<sup>72</sup> © Bernard Gates. *Music Analysis* © 2013 Blackwell Publishing Ltd.

los *Genera* de Allen Forte. Sammartino habla de los recorridos en el espacio tonal para marcar cuales son las relaciones estructurales entre los sets que utiliza una obra.

A diferencia de Forte, Gates toma como base para la Generación de cada *Genus* a hexacordios, lo que restringe la cantidad de *Genera* a seis:

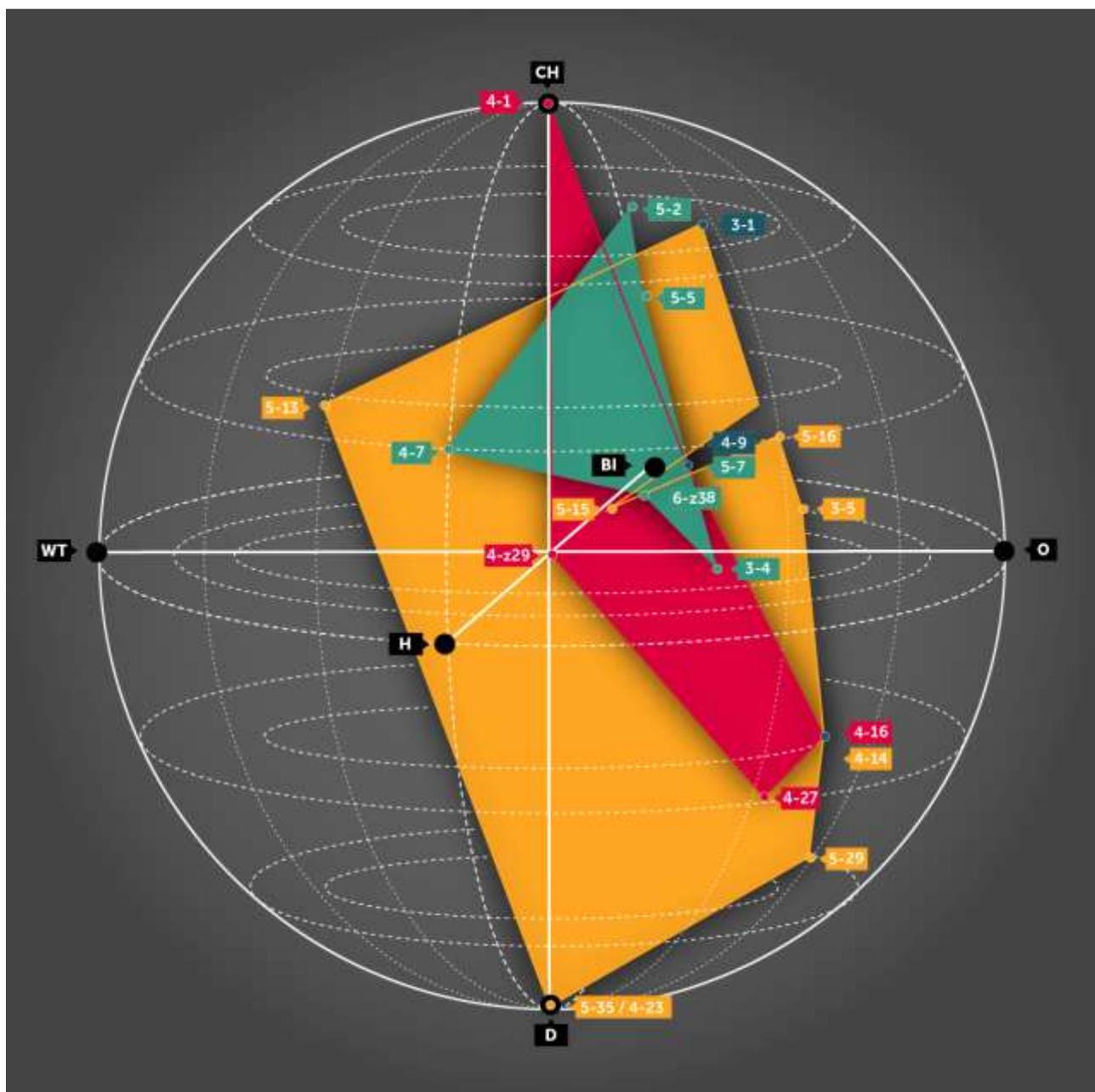
<i>Genus</i>	Hexacordio	<i>set-class space</i>
cromático	6-1 [0,1,2,3,4,5]	<b>CH</b>
diatónico	6-32 [0,2,4,5,7,9]	<b>D</b>
hexátono	6-20 [0,1,4,5,8,9]	<b>H</b>
bicromático	6-7 [0,1,2,6,7,8]	<b>BI</b>
tonos enteros	6-35 [0,2,4,6,8,t]	<b>WT</b>
octatónico	6-30 [0,1,3,6,7,9]	<b>O</b>

Gates sistematiza el contenido de cada *Genus* y su grado relativo de afinidad en un gráfico tridimensional que permite visualizar el espacio tonal completo, denominado *set-class space* ©.<sup>73</sup>

Los siguientes gráficos permiten observar las relaciones tonales de mediana y gran escala a nivel de los conjuntos de clases de alturas más utilizados en *CORPUS*.

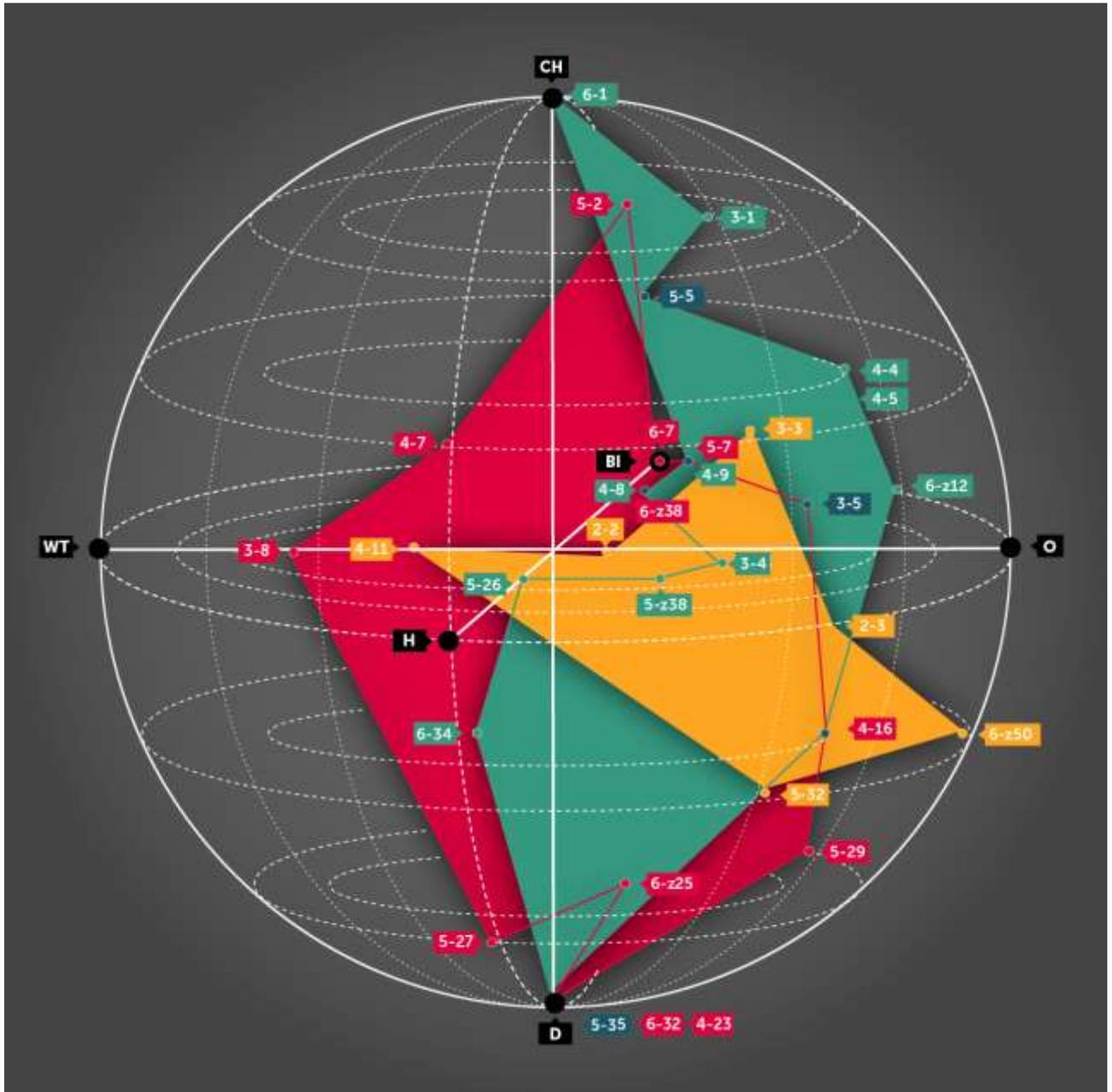
---

<sup>73</sup> Gráfico original en Gates, B. (2013: 120). © Bernard Gates. *Music Analysis* © 2013 Blackwell Publishing Ltd. Se ha tomado como referencia para la elaboración de estos gráficos la reproducción del Lic. Federico Sammartino del *three dimensional PC-set space* de Bernard Gates, autorizada por John Wiley and Sons. SAMMARTINO, Federico (2015): *Op. Cit.*, p. 17.



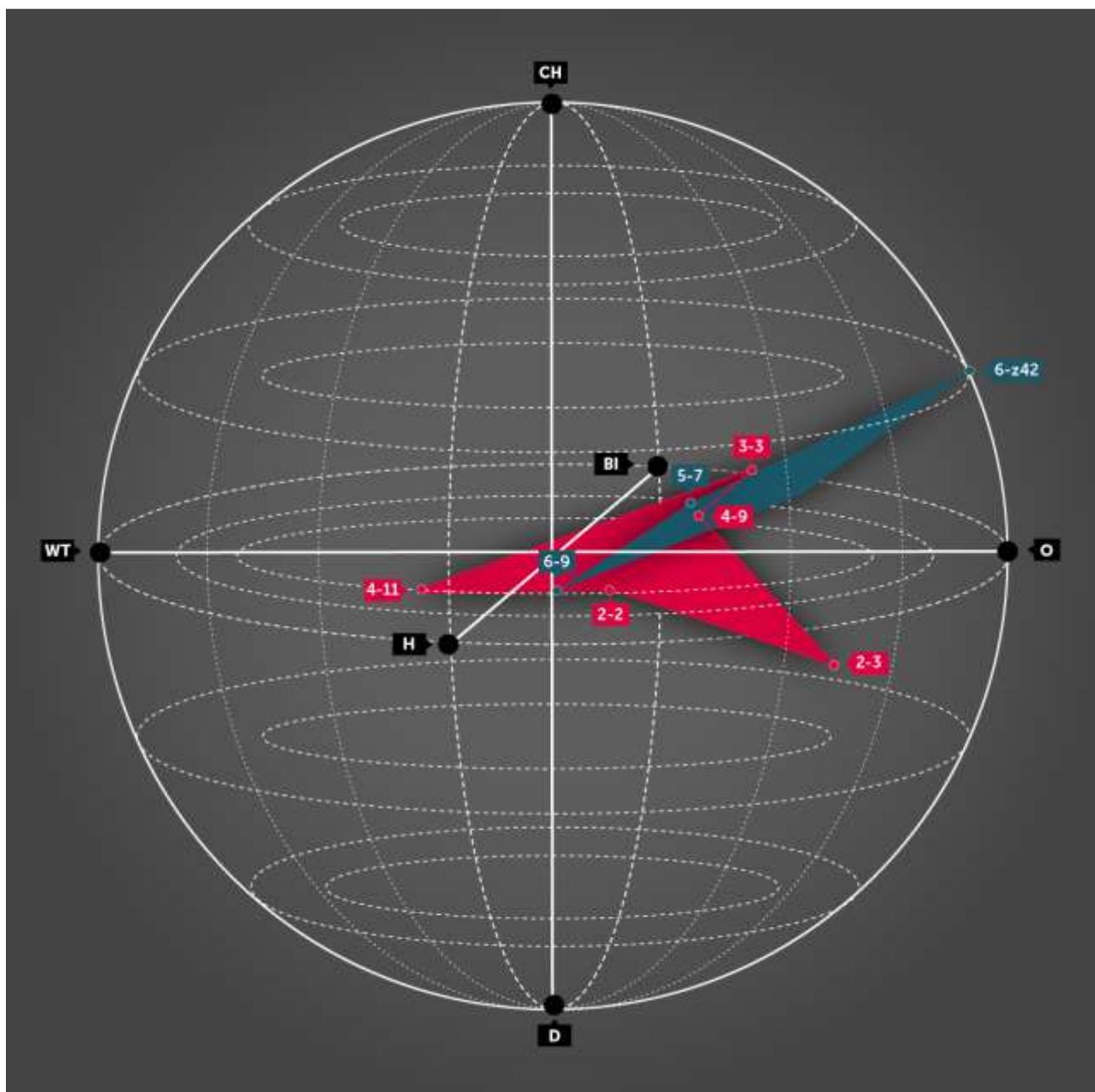
Zonas del espacio tonal recorridas por la parte I. AUTOPSIA. Referencias: amarillo: sección A; rojo: sección B; verde: sección C; azul: *pc sets* compartidos por varias secciones.

En el caso de la parte I. AUTOPSIA, vemos como las secciones recorren una porción del espacio tonal singular, y otra que comparten. Podemos caracterizar las tres secciones según los *Genera* diatónico, cromático y bicromático respectivamente, basándonos en la cercanía del espacio tonal recorrido por la música en cada sección en relación al *Genus* correspondiente. En general, vemos que en esta parte la música experimenta una contracción significativa del espacio tonal, con una tendencia hacia el *Genus* bicromático.



Zonas del espacio tonal recorridas por la parte II. *FUROR*. Referencias: amarillo: sección A; rojo: sección B; verde: sección C; azul: *pc sets* compartidos por varias secciones.

La parte II. *FUROR* presenta los recorridos tonales de mayor expansión de toda la obra. Las sección A corresponde al *Genus* bicromático. Las secciones de mayor expansión corresponden a la confesión de Fedra (sección B, entre *Genus* diatónico y el *Genus* bicromático) y al postludio instrumental que presenta los motivos de Fedra e Hipólito en un tejido contrapuntístico (sección C, acentúa el eje que va desde el *Genus* diatónico hacia el *Genus* cromático).



Zonas del espacio tonal recorridas por la parte III. *RATIO*. Referencias: azul: secciones A y B; verde: sección C.

La parte III. *RATIO* presenta un recorrido mucho más acotado que las partes precedentes. Las secciones B y C comparten el espacio marcado con azul. El *Genus* bicromático es el que corresponde a las tres secciones de esta parte.

En suma, puede observarse como la insistencia del *Genus* bicromático actúa como síntesis de las relaciones estructurales de la obra entre los extremos de los *Genera* diatónico y cromático, que se establecen en la primera parte y se profundizan en la segunda.

Para concluir el análisis, si enmarcamos el análisis realizado hasta aquí en la Teoría PEC/VIS de José Halac, los materiales descriptos serían los PEC (Potencial Expresivo Compositivo).

Podemos citar: el arrebató, el impulso, los complejos de alturas de Fedra e Hipólito (diatónico y cromático), las citas de *Xtasis* (Domínguez, 2013) y de *GRITOTEMBLOR* (Domínguez, 2013). Los VIS (Vector Interactivo Sincrético) usados aluden a los procedimientos de composición a través de los cuales los materiales son sometidos para construir la obra.

Entre los procedimientos compositivos que permiten *vectorizar* los materiales de la obra podemos mencionar:

- a) Seguir el texto, en los casos donde se requiere respetar su inteligibilidad. Aquí se destaca el uso de la música para realizar puntuaciones en la forma para destacar la intervención de los parlamentos de la actriz, la soprano y el coro. La operación principal es en este caso la yuxtaposición y montaje de secciones formales. Esto se ejemplifica con las secciones en las que el tratamiento melódico del texto es en recitativos o *arioso*, y en los corales en textura de polifonía vertical, donde se propicia la máxima inteligibilidad del texto. Ejemplo: principalmente la parte I, en el que las secciones y los parlamentos siguen un relativo orden de consecuencia en el diálogo entre Fedra y la Médica (anamnesis); o en el coral final de la parte III, donde el coro femenino canta en su conjunto la conclusión de la obra.
- b) Ir contra del texto (como contraparte del punto anterior), cuando se quiere crear duda o contrasentidos. En este caso se destaca los momentos de mayor densidad textural. Ejemplo: tratamiento contrapuntístico de materiales melódicos compuestos a partir de significantes del texto teatral. Aquí nos referimos a la superposición de materiales empleados en distintos momentos de la forma. Por ejemplo en la parte III, donde se hace uso del procedimiento contrapuntístico de imitación (mimesis que es parte de la obra, en el sentido que *CORPUS* viene de *Bilis Negra*, que a su vez viene de *Fedra e/o Hipólito*). Dicho procedimiento contribuye a crear la sensación de estar dentro de la cabeza donde rebotan, como en un bucle, los mismos pensamientos creando un estado intensivo del tiempo. El procedimiento de imitación y repetición aporta en el sentido de crear una extensión temporal intensa. No es una imitación en términos tradicionales, por la constitución del material. Hay un coque entre el uso de un procedimiento tradicional (contrapunto, imitación) y material más contemporáneo en términos estéticos (texto hablado). La fricción entre la forma clásica/orgánica y el contenido contemporáneo/inorgánico es un VIS interesante que va en sentido de buscar un relativo equilibrio entre forma y contenido.

A través del análisis de los materiales que hemos presentado con anterioridad, se puede apreciar que hay un tratamiento diferenciado de la *transducción* en cada una de las partes de la obra. En *AUTOPSIA* el lenguaje es más operístico, con partes cantadas en *arioso*, pero sobretodo con

recitativos y algunos diálogos entre los personajes. También hay partes instrumentales que generan picos de tensión dramática *diciendo* en su lenguaje cuando los personajes callan o solo hacen. Cuando la Médica o Fedra no hacen nada en la escena cobra relieve el ensamble instrumental y la música como un actor más. *FUROR* es la más teatral de las tres partes. Posee un extenso monólogo que solo dialoga con la música de manea acusmática. La música envuelve al personaje, lo arropa para que pueda deshilar su pensamiento, y se va cargando paulatinamente hasta llegar a máximo pico de tensión con la intervención del coro. En *RATIO* la música dramatiza, genera dualidad, entre angustia y deseo. En *RATIO*, hay pedazos del cuerpo. Textura desarticulada en múltiples voces. Como avatares no narrativos, como los vestigios de una memoria caótica. Las ruinas.

En el trabajo con el texto se revela que hay una utilización de la lógica operativa del recitativo, en el sentido de la forma continua, que avanza. Hay también una tensión entre dicha lógica y el tratamiento de estasis armónica. Esto provoca una fricción interesante. El drama contribuye a renovar el discurso musical. En lo que hace a la capa de sentido inteligible del texto, a pesar de su carácter fragmentario prácticamente nunca en la obra sacrifica su significado.

La música cumple un rol de ser el tiempo mismo de la obra. Dramatiza, desarrolla los materiales, crea rupturas no retóricas del discurso sonoro, enfatiza estados emocionales del personaje, crea espacios sonoros imaginarios. La música puede pasar de un lenguaje a otro (teatro→música). Presenta al mismo tiempo el aspecto de una forma autónoma de la escena. Se sostiene por sí misma y el texto -tanto el que es dicho como el que es cantado- puede ser considerando como parte constitutiva del universo material y poético de la obra. La autonomía de la música está dada por la interacción de los materiales y sus articulaciones en la forma. En *CORPUS*, la música está pensada como un enunciador gestual. Dice cosas. Lo no dicho en lo teatral. La música es lo vivo en una obra que trata de un cuerpo muerto.

En *Bilis Negra* el cuerpo de Fedra se presentaba desnudo toda la obra. En *CORPUS* la desnudez está en la música instrumental. La música presenta gestualmente los afectos por los que el cuerpo atraviesa, los afectos que el cuerpo dice que tiene, y aquellos que calla, revela de apoco, o no revela nunca. A través de la *transducción* pasamos de un cuerpo desnudo, a un cuerpo que es desnudado.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Se omiten de este apartado del análisis de demás cuestiones relativas a la puesta en escena, dado que el montaje definitivo no han comenzado al momento de impresión de este escrito.



## IV. ARRIBOS

La creación de la música a partir de aspectos extra musicales ayudó a desenvolver el proceso de composición. El concepto de transducción, en tanto procedimiento, permitió la realización del cruce entre disciplinas. El entrelazamiento se vio posibilitado por el procedimiento de transducción. Se trató entonces de hacer música *desde* el teatro, se intentó producir un entrelazamiento *entre* las artes escénicas a las artes sonoras. En términos de Adorno, el trabajo sería una o una migración desde las artes escénicas a las artes sonoras. De la dramaturgia de autor (escénica) a la creación musical.

El proceso de trabajo se me fue descubriendo mientras se desarrollaba. En encuentro con limitaciones como la dificultad de reunir a la gran cantidad de personas involucradas para los ensayos, los problemas técnicos de sala, la demora en la escritura de la música, permitieron desarrollar habilidades técnicas, de gestión y realización que se revelaron como fundamentales en la concreción del trabajo. En este sentido, el trabajo final fue una práctica pre profesional en la que fui descubriendo una manera de trabajar, o mejor, la manera de trabajar se me fue descubriendo en el proceso de producción.

En el proceso de producción de una obra que aborde el cruce entre música y artes escénicas el rol del compositor musical *puro* se ve pervertido, en el sentido que no solo se ocupa de componer sino de pensar también la escena, esto es pensar dramáticamente. Entre las tareas que tuve fue la de arreglar la camilla, reuniones con el director de puesta en escena, pensar la disposición del espacio... La transgresión del rol típico de compositor enseña no solo acerca de la liminalidad interdisciplinaria, trasndisciplinaria, sino también que devuelve la mirada sobre la especificidad del campo de la música y la composición musical de una manera renovada. La investigación en los límites sin ánimos de suprimir la dialéctica permite enriquecer y potenciar el trabajo del propio campo de procedencia.



## **ANEXOS**



## **1. ADAPTACIONES DEL ANTEPROYECTO A LOS CONDICIONAMIENTOS DE LA REALIDAD**

El proyecto de TFL fue radicado en el CePIA como proyecto de producción en el marco de la convocatoria CePIA/Abierto 2015, pidiendo extensión hasta fines de 2016. Se hizo evidente cierto desfase entre la planificación del proyecto y su desenvolvimiento en la práctica. El principal problema fue la disponibilidad de recursos humanos dada la envergadura que tomó el proyecto. Esto se debió a no poder delimitar mejor la factibilidad de la propuesta en la instancia de planificación del anteproyecto del Trabajo Final de Licenciatura (TFL).

En relación con los objetivos previstos en el anteproyecto precisan a continuación los resultados obtenidos, valorando el alcance de los mismos.

1.- Se realizó una etapa de experimentación y composición con el piano del Auditorio de CePIA y se realizaron algunas maquetas con registros de la voz de la actriz en estudio, que habían quedado fuera del planteo de sonorización de la obra de teatro. Ello sirvió para generar escenas y materiales que luego fueron adaptados al ensamble y coro, dejando de lado la electroacústica. La ausencia de un equipo de producción hizo difícil la concreción de algunos de los objetivos planteados, pero coadyuvó a la reconfiguración del formato del *work in progress* multimedia propuesto inicialmente en el anteproyecto de TFL (noviembre, 2014). Se decidió simplificar algunos aspectos técnicamente más complejos (el uso del video y la electroacústica), para concentrarse en la interacción escénica-sonora *entre* el ensamble, la actriz, la soprano solista y el coro. De esta manera, el formato pensado en este rediseño del proyecto es el de una adaptación musical-escénica en tres partes, con 30 minutos de duración total.

2.- De la mano de Adrián Ferreyra y partiendo de un análisis de las voces poéticas, se realizó una reescritura del texto dramático original pensando en disminuir su extensión, adaptarlo con un sentido más musical o cercano a la música, de manera de poner en relieve las diferentes voces poéticas en diversos sujetos de la enunciación: en la reescritura, la actriz solo dice los textos de la tragedia original en 1ª persona (voz de Fedra), la soprano toma los textos en 3ª persona referidos al procedimiento de la autopsia y el coro femenino se dan los textos sobre el cuerpo y el estado de melancolía. La idea es jugar con el paso y circulación sonora de las voces en el espacio para connotar la idea de que Fedra es representa un arquetipo de la melancolía.

La reescritura del texto ayudó a reducir la cantidad de texto, modificar su formato de uno más hablado a uno más musical (más sintético en cantidad de sílabas) facilitando la adaptación de la obra de teatro. Esto atiende a que en *CORPUS* la música debe tener mayor peso en la estructuración y construcción formal de la obra del que tuvo en la obra de teatro primigenia.

3.- A través del registro de video de la obra de teatro, se estudiaron los tiempos de la performance de la actriz para las distintas partes del texto para establecer duraciones de referencia

para aquellas secciones correlativas entre la obra de teatro y su adaptación. Se establecieron entonces duraciones generales para las diferentes secciones y partes de esta última.

4.- Una vez distribuidos los textos en una suerte de libreto, se realizó una escritura rítmica del texto en un metro un determinado para la soprano y el coro, mientras que la actriz lo dice con ritmo libre, a la manera de como lo hacía en la obra de teatro. Esto último plantea ciertas dificultades de sincronía con el ensamble que se ajustan en cada performance. Además determina, en cierta medida, que las secciones donde aparece el texto teatral hablado, la forma musical debe ser flexible. Esta decisión determina cuestiones estéticas, poniendo en evidencia cambios y yuxtaposiciones de lenguajes que serán analizados oportunamente.

Con los insumos antedichos (libreto, esqueleto rítmico del texto, mapa de tiempos de la performance), se elaboró un plan formal para la adaptación organizando los materiales musicales y el texto para guiar el trabajo de composición musical. La obra se constituye entonces en tres partes, tres reescrituras sonoras de la obra de teatro:

- I. AUTOPSIA
- II. FUROR
- III. RATIO

El proyecto atravesó también por adecuaciones en relación a los métodos de trabajo adoptados, contemplando revisiones estratégicas, problemáticas surgidas y dinámicas de grupo singulares.

Frente a la dificultad de juntar toda la gente que el proyecto involucra para probar los avances musicales, se optó por una lógica de producción más sencilla y con menor complejidad técnica. Aunque la instancia de laboratorio creativo con los instrumentistas se vio resentida por la cantidad de personas involucradas, se buscó que ello no fuera en contra del lenguaje experimental que el proyecto perseguía. No obstante, se realizaron encuentros exploración escénica con el coro, bajo la coordinación de Adrián Ferreyra. Allí se probaron materiales musicales de los diferentes actos que retroalimentaron la composición musical. También, se realizó trabajo corporal y escénico, de cuerpo-voz, para indagar en las posibilidades expresivas de las integrantes del coro y estudiar diferentes posibilidades de puesta en escena.

En cuanto a los instrumentistas, la instancia de laboratorio prevista inicialmente se limitó a entrevistas puntuales con los integrantes del ensamble para probar los diferentes avances musicales, previo a los ensayos grupales.

En un sentido más general, se intentó resolver la mayor cantidad de cuestiones relativas a la composición musical y escénica primero, para luego montar lo pensado en una serie limitada de ensayos intensivos previos al pre-estreno.<sup>75</sup>

En particular, consideramos que este trabajo es un aporte a pensar una música *desde* el teatro, en el sentido que fue el teatro en primera instancia el que aquí motiva la creación y composición musical. Diferenciamos esta posibilidad de la música *para* teatro, y la música *en* el teatro, casos en los cuales la música sería entendida como subsidiaria del teatro. Este trabajo busca que la música tenga un carácter estructural en la construcción total de la adaptación.

Gracias a que el proyecto de TFL radicó como proyecto de producción en el CePIA, se pudo participar de una instancia de presentación de la parte I. AUTOPSIA realizando un balance positivo. Entre los invitados, colegas y amigos han hecho algunas devoluciones que alimentan el montaje de las partes restantes. La instancia sirvió de registro para la acreditación del trabajo realizado hasta ahora, y para la evaluación de aspectos técnicos generales como volumen del ensamble en relación a las voces. Allí se planteó la necesidad del uso de amplificación para las voces solistas para que las intérpretes no se fueren, para que el ensamble no las tape, y para que su voz se integre acústicamente a la textura sonora total.

Participamos también de la valiosa instancia del Foro de Proyectos de Producción e Investigación organizada por CePIA, que permitió realizar un una suerte de fotografía del proyecto en un momento de su desenvolvimiento y sacar las dificultades a la superficie. Consideramos que la puesta en diálogo y la instancia de comunicación oral y escrita del proceso a manera de un corte parcial del proceso permitieron una lectura y balance adecuado para redirigir los objetivos y para, a través de la reflexión, superar las dificultades encontradas.

Consideramos que el aporte del proyecto responde a la circulación de saberes entre disciplinas vecinas, que en algunos momentos de la historia de su desarrollo se han separado abriendo un campo de tensión que les permite periódicamente volver a encontrarse. Significa también un aporte para la apertura de la posibilidad de generar trabajos finales de grado interdisciplinarios. Podemos pensar que un proyecto de esta envergadura hubiera tenido mejor suerte es su factibilidad de realización si el equipo contara no con uno sino con varios estudiantes “tesistas” de los diferentes departamentos académicos de la Facultad.

---

<sup>75</sup> Realizado el 15/06/2016, para un público concertado, con el fin de solicitar la extensión de la radiación del proyecto en CePIA y tener un insumo para la instancia de Primera Defensa del Trabajo Final.



## 2. FOTOS DE LA MUESTRA EN PROCESO -CEPIA-

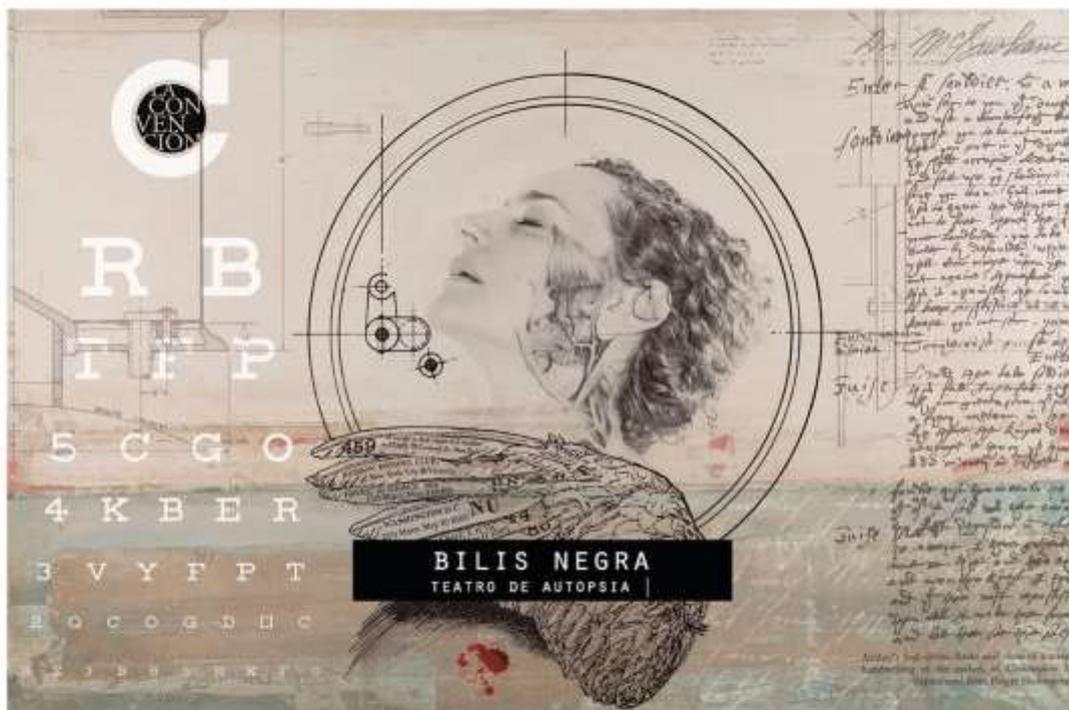








### 3. BILIS NEGRA -TEATRO DE AUTOPSIA- | PROGRAMA DE MANO



BILIS NEGRA ESTÁ BASADA EN LA HISTORIA DE FEDRA. LA QUE RACINE, MAYORGA, EURÍPIDES, SENECA CONTARON. EN EL PROCESO DE ESCRITURA USAMOS TEXTOS DE JEAN-LUC NANCY, MICHEL FOUCAULT, Y MARÍA BOLAÑOS. LA OBRA ES EL RESULTADO DEL CRUCE ENTRE ESAS VOCES, Y LAS NUESTRAS, Y ESAS VOCES CONSTRUYEN ESTA CONFESIÓN. NUESTRA CONFESIÓN.

EN ESCENA: MAURA SAJEVA  
MÚSICA ORIGINAL Y DISEÑO SONORO: AGUSTÍN DOMÍNGUEZ  
DISEÑO LUMÍNICO Y ESCENOGRÁFICO: LILIAN MENDIZÁBAL  
REALIZACIÓN ESCENOGRÁFICA: MATÍAS UNSAIN  
DISEÑO GRÁFICO Y FOTOGRAFÍA: GASTÓN MALGIERI | FOTO BRUTA  
DRAMATURGIA: MAURA SAJEVA, DANIELA MARTÍN  
DIRECCIÓN: DANIELA MARTÍN

WWW.CONVENCIONTEATRO.COM  
CONVENCION.TEATRO@GMAIL.COM

PRODUCCIÓN CONVENCION TEATRO|2015



#### 4. BILIS NEGRA -TEATRO DE AUTOPSIA- | DRAMATURGIA

Aquí yace el cuerpo de Fedra. Un cuerpo muerto: suicidado.

Asistimos a la autopsia de los signos degradantes del desamor.

El cadáver nos enseña que tenemos un cuerpo, con una forma, y que esa forma tiene un contorno, en ese contorno hay un espesor, un peso, el cuerpo ocupa un lugar.

El primer paso para realizar una autopsia es desnaturalizar las evidencias. Exige orden y rapidez. Mirar con atención, pericia y prudencia. La muerte está llena de vida.

Los griegos de Homero no tenían una palabra para designar la unidad del cuerpo. La palabra griega que significa cuerpo aparece para designar el cadáver.

Este es el cuerpo de Fedra. Parezco desnuda, pero no. En realidad, estoy vestida de cadáver.

Tengo el cuerpo lleno de cicatrices. Algunas se ven, con claridad. Otras están ocultas. Esta cicatriz de acá, es la prueba de que me sacaron el corazón. No hay latidos en el cuerpo de un cadáver. A veces parece que sí, pero es una ilusión auditiva. Mi corazón yace en una vitrina, escrito debajo, con letras manuscritas: "corazón de Fedra". Uno normal tiene un color rojo violáceo. El mío, es absolutamente negro.

Para realizar la autopsia utilizaremos la Teoría de los cuatro humores: hace tiempo se pensaba que el cuerpo estaba compuesto por 4 líquidos fundamentales, la sangre, la flema, la bilis amarilla, y la bilis negra. Cualquier variación de alguno de esos líquidos podía producir un desequilibrio físico, o emocional, incluso la muerte.

Fedra no es sanguínea. O lo soy muy poco. No es flemática. No lo soy. No es colérica. No estoy llena de bilis amarilla. Fedra es bilis negra: estoy compuesta de melancolía.

La melancolía es una enfermedad de invención griega que se produce por los excesos y desvíos de la atrabilis, un líquido negro segregado por una glándula, el bazo, al que los antiguos consideraban como el vehículo de las cualidades espirituales, los sentimientos y las manías. Como un alquitrán tibio y pegajoso, la bilis turbia obstruye el curso natural de los impulsos vitales, provocando desgana de espíritu, zumbidos en el oído izquierdo, e incluso, inestabilidad de la razón. El cuerpo percibe como algo en su interior se vuelve en su propia contra, devorando su ánimo, con sus negras emanaciones, tiñe de oscuro la consciencia y ensombrece su mirada sobre el mundo. A diferencia de los otros tres humores, la bilis negra carece de existe real. La melancolía es un padecimiento, un estado. Durante el transcurso de la autopsia utilizaremos indistintamente los términos Bilis Negra o melancolía como fueron nombrados ut supra.

Causa de muerte: en el quinto ocaso de un día cualquiera, en posición fetal, sin vestimenta, Fedra muere de melancolía.

El cuerpo me pesa. El pelo me pesa. Tengo las piernas flojas. No puedo pararme. Me pica. Todo me pica. Me descamo. Pierdo la piel. Pierdo el pelo. Una palabra me devora. Esa que mi corazón no dice. No dejo de pensar en mi madre. Siempre pienso en ella. Por qué a las mujeres de mi sangre el amor se une a la vergüenza. Qué vergüenza, qué vergüenza ese secreto. No lo puedo decir. Si digo su nombre, quedo sin aire. Si digo su nombre, se caen muertos los gigantes. Si digo su nombre, termino de morir. La casa de Teseo se muere en la vergüenza del secreto de Fedra.

Lamento el día en el que le confesé mi amor. Estaba parado, al lado de la puerta. Inmóvil. (Pero si es cómo si lo estuviera viendo) Tenía una expresión en el rostro que nunca antes había visto. Fingió que no entendía. Yo, dije lo suficiente para que no haya equívocos. Las palabras se salían de mi boca sin poder detenerlas. Como el mar arrasa los campos y las ciudades en un desastre natural. Conozco mis arrebatos. Los recuerdo todos.

Encuentro que hacer las tareas de la casa me trae tranquilidad.

Hay que ocupar la mente, dice Enone. Pensar en otra cosa. ¿En qué pienso? Hay que pensar en cosas lindas, dice Enone. Lindo: el cuerpo de Hipólito. Lindo: su cabello. Lindo: su aliento.

Voy a contar que nadie sabe. A Hipólito le falta un diente. El incisivo, el de adelante. Es tan feo sin ese diente. Cuando abre la boca, un hueco horripilante se ve delante de su cara. Solo yo me puedo enamorar de un desdentado. Desde muy joven, se dedicó a la caza. En los bosques encontraba la belleza que necesitaba. Sólo ahí. En silencio, siempre cazando. La caza es una

actividad muy brusca... uno puede perder un diente mientras caza. Partes del cuerpo. Uno puede perder la vida. Ojalá que Hipólito se hubiera muerto en una cacería.

Te maldigo. Que ninguno de tus sueños se cumpla, que te falte el aire de extrañarme, y que desde hoy hasta el último de tus días sufras por 100 el dolor que yo estoy sufriendo ahora. Es mi imagen la que te seguirá por donde vayas, hasta tu muerte. Hasta el corazón del bosque te perseguirá mi imagen. La luz y las sombras, todo llevará a tus ojos estos ojos que evitas. Huyes de mí, pero llevas clavada mi flecha. Está dentro de ti, el amor de Fedra.

La muerte de Hipólito fue terrible. Terámenes la contó con vehemencia. El corría, corría furioso, con sus corceles, esos que siempre respondían a su voz, que siempre respondieron a su llamado. Un grito espantoso surgió del fondo del mar, desde la tierra una voz formidable respondió, gimiendo. Se heló su sangre en el corazón. El mar vomitó de las espumas un monstruo furioso, que tomo su carro y lo hizo volar por los aires. Pronto, su cuerpo era todo una llaga. Se hizo sangre, su piel se desprendió, solo los huesos quedaron en la arena.

No puedo respirar. No puedo respirar...

Enone, Enone. Trae la soga. Trae las dagas. Trae veneno. Quiero todas las formas para matarme.

A veces el cuerpo pide a gritos una tregua.

La imagen del corazón que se sale de la boca es una imagen real. Está basada en una sensación. Cuando el corazón late fuerte, el latido se expande hacia la garganta. Debe ser verdad porque es más fácil sentir el pulso. Así, apenas apretando puedo sentir fuertemente el pulso.

Que contradicción. El cuerpo está cansado, sin poder moverse, y por adentro hay un cataclismo, un maremoto que mueve todos los órganos, pero por fuera solo se ve la respiración.

La respiración: el tiempo del cuerpo.

Estamos vivos porque sentimos. Sentir dolor es una garantía de estar vivo. Cuando el dolor se vuelve insoportable preferiríamos estar muerto. Si quisiera morir rápido, podría cortar una de las venas que van desde los brazos hacia el corazón. Sería una forma de morir rápidamente. El cuerpo dice todo lo que vamos pensando.

Los estados se ocupan en lugares determinados. Puedo distinguir con mucha claridad dos: la angustia, y el deseo. Si están por separado, no pasa nada. Si están juntas, pueden pasar muchas cosas, y ninguna buena.

El cuerpo es material, denso. Un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es.

Durante mucho tiempo se pensó que el cuerpo era una máquina. Un sistema ordenado de engranajes, en donde funciona uno porque funciona el otro.... Y si uno se rompe, todo el mecanismo se desarma.

Mover un dedo: parece un objetivo muy sencillo. No para un cadáver. Sin embargo, son necesarias numerosas acciones. Primero, la voluntad. La voluntad lleva la orden al cerebro, este la procesa, se la manda al dedo. Si el dedo no hace caso, algo anda mal. Pero si responde, aunque sea con un pequeño movimiento, ya podemos empezar a valorar otras características de ese cuerpo al que el dedo pertenece. Podemos pensar que tiene una reacción lenta, o una reacción rápida. Que tiene más flexibilidad de la habitual, o que tiene articulaciones muy duras. Podemos pensar que tiene capacidad de disociación, o no... Y en realidad si no es nuestro cuerpo, nunca vamos a saber si la orden iba realmente dirigida a ese dedo, o al codo, o al hombro. O a la cadera.

El cuerpo no envejece todo junto.

Primero envejecen los huesos y solo la piel se mantiene joven. También envejecen primero los órganos internos. Algo muy común en el envejecimiento de los órganos internos es el prolapso. Es impresionante porque los órganos del cuerpo se caen hacia abajo. Algo así como que el intestino

y el útero, en la mujer, que son los órganos inferiores, pasan a sostener el resto de los órganos que ya no tienen fuerza para sostenerse en su lugar. Entonces cuando la persona está en posición vertical, puede sentir como todos los órganos se acumulan en la parte baja de su abdomen. Esas personas suelen tener un abdomen prominente... está justificado, claro que sí, está lleno de órganos... de órganos que tendrían que ir en otra parte. Me impresiona pensar que el corazón se puede deslizar hacia abajo. Imagínense que tengan que apoyar la mano acá para sentir sus latidos.

Al cuerpo le pasa de todo. Se llena de aire, se vacía, se contrae, se despliega, se estremece, tiembla. Hay muchas cosas que las personas no soportan del cuerpo, como sus olores, sus ruidos. Es increíble que un ruido corporal pueda producir vergüenza, o risa.

La superficie de la piel es un misterio. Es el órgano más grande en extensión. Tiene una característica muy saludable, que es impermeable. Si no moriríamos deshidratados. Esa impermeabilidad está regulada, y por los poros pueden salir pequeñas gotas de transpiración. Nosotros hacemos lo posible por tapar con un olor que consideramos agradable, otro olor que consideramos desagradable. Cuando te estás muriendo, salen olores desagradables. El aliento es fétido, dicen los médicos. Como una alitosis, que avisa que algo anda mal, que algo se está pudriendo por adentro. Pensamos que es en la boca, que es un diente, o que es la encía. También puede ser más adentro, bien adentro.

El cuerpo necesita dormir, digerir, excretar, sudar, ensuciarse, lastimarse, caer enfermo.

Yo he sentido dolores físicos muy fuertes. Heridas que se me han abierto en varias partes del cuerpo, con dolor cuando se produjeron, dolor cuando se cerraron. Una sola vez el dolor fue tan fuerte que entré en shock y dejé de sentir. Tenía una sensación de embotamiento. Sentía que me punzaba muy fuerte en el lado derecho de la cabeza, pero era como lejano, como si le pasara a otro cuerpo. Y el resto, como si nada. Caminaba, veía, oía... Solo que no me acordaba de todo. Olvidaba cosas fáciles, como el nombre de mi mamá. El shock es una capacidad de sobrevivencia. Tengo un shock para no morir de dolor. Prefiero que me salga mucha sangre, mucha sangre, al dolor que se siente en el alma. Prefiero que me corten en pedazos, a sentir la ausencia de los que no están. Prefiero el dolor físico porque se en el fondo que puedo superarlo, que siempre puedo superarlo, que puedo gritar hasta que pare, que puedo aferrarme a una esperanza, que el mundo está lleno de médicos que te salvan, que te curan.

Tengo grabado en la memoria un poema, que dice en una parte "hay golpes tan fuertes en la vida, yo no sé..."

Cuando uno llora, la respiración es entrecortada, hacia atrás, uno traga con dificultad, los ojos se mojan y se llenan de lágrimas. Las lágrimas salen hacia afuera y corren por las mejillas. Si la cara está separada del cuello, por lo general, caen. Si no, siguen rodando. Una lágrima puede llegar hasta el piso si no tiene nada que la detenga. A mí, en particular, una alergia muy graciosa me sale en el lado derecho de la mejilla cuando lloro. Es roja, es una mancha. Es muy graciosa. Entre que mi cara está desfigurada por el llanto, me pinto como un payaso. Es mi naturaleza.

Llorar es catártico. Llorar alivia. Llorar te deja sin dolor. Llorar compone. A veces hay que desarmar para volver a armar.

Hay gente que no soporta ver a otro llorar. Si soportamos la risa tendríamos que soportar el llanto. A quien no le gusta reírse. Hasta a los amargados les gusta reírse. Hay un estudio que dice que reír te alarga la vida. Debe ser una estupidez pero en el fondo me encanta creer eso. Dicen que se mueven todos los músculos de la cara. Todos, al mismo tiempo. Y son tantos, que es como si uno hiciera gimnasia. Qué pelotudez. En la risa la respiración también es alta, también sucede en esta parte del cuerpo, y el sonido es entrecortado. Conozco gente que se ríe con vocales o con consonantes. En una época me reía así. Después volví a reírme como siempre.

Me gusta más (reírme o) llorar que estar en estado neutro. Estar en estado neutro es nada. Es no sentir. No sentir es muy triste, y es casi imposible. El cuerpo todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. No para de sentir. Como en el amor. Si Hipólito me hubiera visto, si Hipólito me hubiera mirado, si me hubiera amado, esta melancolía quizás...

Hacer el amor es sentir que el cuerpo se cierra sobre sí, es finalmente existir fuera de toda utopía, con toda su densidad, entre las manos del otro. Bajo los dedos del otro que te recorren, todas las partes invisibles de tu cuerpo se ponen a existir, contra los labios del otro los tuyos se vuelven sensibles, delante de sus ojos semicerrados tu cara adquiere una certidumbre, hay una mirada para ver tus párpados cerrados. El amor apacigua la utopía del cuerpo, la hace callar, la calma, y la encierra como en una caja, la clausura, la sella. Si a pesar de todo lo que nos rodea, a uno le gusta tanto hacer el amor es porque, en el amor, el cuerpo está aquí.

## 5. CORPUS | LIBRETO

### I. AUTOPSIA

#### MÉDICA

aquí  
 un cuerpo muerto  
 aquí  
 el cuerpo de Fedra  
 aquí  
 una autopsia de signos  
 degradantes  
 del  
 desamor  
 .....  
 el cadáver enseña  
 tenemos un cuerpo  
 un cuerpo con forma  
 y contorno  
 y espesor  
 y peso  
 el cuerpo  
 ocupa lugar  
 .....  
 desnaturalizar evidencias  
 es el primer paso  
 de una autopsia  
 orden  
 rapidez  
 mirar con atención  
 pericia  
 prudencia  
 la muerte está llena de vida.

#### FEDRA

aquí  
 el cuerpo de Fedra  
 parezco desnuda  
 no.  
 uso vestido de cadáver  
 .....  
 el cuerpo  
 lleno de cicatrices  
 (...)

esta es la prueba  
 arrancaron el corazón  
 no hay latidos  
 en el cadáver  
 parece que sí  
 una ilusión  
 mi corazón  
 no es violáceo.  
 en una vitrina  
 es absolutamente negro

"Corazón de Fedra".

MÉDICA

Para realizar de la autopsia utilizaremos la Teoría de los Humores, que supone cuatro líquidos fundamentales en el cuerpo.

Sangre,  
flema,  
bilis amarilla  
y negra.

Cualquier variación en uno de ellos produce desequilibrios físicos, emocionales o la muerte.

MÉDICA

Fedra no es sanguínea.

FEDRA

Un poco.

MÉDICA

Fedra no es de flema.

FEDRA

No.

MÉDICA

Fedra no es colérica.

FEDRA

(...)

MÉDICA

Fedra exhuda Bilis Negra

FEDRA

Desbordo  
Melancolía.

MÉDICA

La Melancolía es una enfermedad producida por excesos y desvíos de la atrabilis segregada por el bazo, al que los griegos consideraban como vehículo de cualidades espirituales, sentimientos y manías.

...  
Como un alquitrán  
tibio  
pegajoso...  
Algo en el interior que se vuelve contra sí.  
El cuerpo  
devorándose a sí mismo  
tiñendo de oscuro  
la mirada sobre el mundo.

.....  
La Melancolía,  
la bilis negra  
es un padecimiento,  
un estado.  
Difiere de los otros.  
Carece de existencia real.

.....  
Causa de muerte: en el quinto ocaso de un día cualquiera, en posición fetal, sin vestimenta,  
Fedra muere de melancolía.

## II. *FUROR*

FEDRA

El cuerpo me pesa  
el pelo me pesa  
no puedo pararme

todo me pica  
me descamo  
pierdo piel  
pierdo pelo

Una palabra me devora  
La que mi corazón no dice

.....

Pienso en mi madre.  
A las mujeres de mi sangre  
el amor se une a la vergüenza.  
(Qué vergüenza  
qué vergüenza ese secreto)  
Si digo su nombre  
caen muertos los gigantes.  
Si digo su nombre  
termino de morir  
La casa de Teseo muere  
en la vergüenza del Secreto de Fedra.

.....

Lamento el día que le confesé mi amor  
Dije lo suficiente para que no haya equívocos.  
Fingió no entender.  
Como el mar arrasa los campos y las ciudades,  
las palabras salían de mi boca  
sin poder detenerlas.  
Conozco mis arrebatos.  
Los recuerdo todos.

.....

Hipólito...  
Desde joven se dedicó a la caza.  
En los bosques encontraba la belleza que necesitaba.  
...uno puede perder la vida mientras caza...  
o un diente.  
Sólo yo puedo enamorarme de un desdentado.

....

FEDRA

Te maldigo  
que ninguno de tus sueños se cumpla  
que te falte el aire de extrañarme  
que desde hoy sufras por cien lo que yo sufro  
mi imagen te seguirá por donde vayas  
mi imagen te seguirá hasta tu muerte  
la luz y las sombras te llevarán a estos ojos que evitas.  
Esta dentro de ti, el amor de Fedra.  
La muerte de Hipólito fue terrible.  
Corría furioso con sus corceles.

Siempre respondían a él.  
 Un grito espantoso surgió del mar.  
 La Tierra respondió gimiendo.  
 El mar vomitó un monstruo furioso  
 que tomó el carro y lo hizo volar por los aires.  
 Pronto  
 su cuerpo  
 se hizo una llaga  
 se hizo sangre  
 su piel...  
 sólo los huesos en la arena.  
 ¡No puedo respirar!  
 No puedo...  
 Trae la soga.  
 Trae las dagas.  
 Trae veneno.  
 Quiero todas las formas  
 para matarme.  
 Hoy  
 el cuerpo  
 pide a gritos  
 una tregua.

CORO

Te maldigo, maldito.

### III. *RATIO*

MÉDICA

La imagen del corazón que se sale de la boca es una imagen real. Está basada en una sensación. Cuando el corazón late fuerte, el latido se expande hacia la garganta. Debe ser verdad porque es más fácil sentir el pulso.

FEDRA

Así, apenas apretando puedo sentir fuertemente el pulso.

Que contradicción. El cuerpo está cansado, sin poder moverse, y por dentro hay un cataclismo, un maremoto que mueve todos los órganos, pero por fuera solo se ve la respiración.

CORO

La respiración: el tiempo del cuerpo.

Estamos vivos porque sentimos. Sentir dolor es una garantía de estar vivo. Cuando el dolor se vuelve insoportable preferiríamos estar muerto.

FEDRA

Si quisiera morir rápido, podría cortar una de las venas que van desde los brazos hacia el corazón. Sería una forma de morir rápidamente.

FEDRA+CORO

El cuerpo dice todo lo que vamos pensando.

MÉDICA

Los estados se ocupan en lugares determinados.

FEDRA

Puedo distinguir con mucha claridad dos: la angustia, y el deseo. Si están por separado, no pasa nada. Si están juntas, pueden pasar muchas cosas, y ninguna buena.

## MÉDICA

El cuerpo es material, denso.

Un cuerpo no está vacío.

Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, palancas y fuelles.  
También está lleno de sí mismo: es todo lo que es.

## CORO (en paralelo)

- El cuerpo es material, denso (*imita a la Medica*)

-El cuerpo no envejece todo junto.

Primero envejecen los huesos.

También los órganos internos.

La piel se mantiene joven.

Los órganos que envejecen

cuelgan. Prolapso.

-Durante mucho tiempo

el cuerpo fue una máquina

fue un sistema de engranajes

un sistema donde uno funciona

porque funciona el otro.

Y si uno se rompe...

## TODOS

El cuerpo es todo lo que es.

## MÉDICA+CORO

El cuerpo dice todo lo que vamos pensando.

## CORO (en simultáneo)

- el cuerpo dice...

- es todo lo que es

-la angustia y el deseo

## CORO

Angustia y deseo.

Separados no pasa nada.

Juntos... pueden pasar...

muchas cosas

Y ninguna buena...

## MÉDICA

Angustia y deseo...

## CORO

Angustia y deseo...

## FEDRA - FINAL

Yo he sentido dolores físicos muy fuertes. Heridas que se me han abierto en varias partes del cuerpo, con dolor cuando se produjeron, dolor cuando se cerraron. Una sola vez el dolor fue tan fuerte que entré en shock y dejé de sentir. Tenía una sensación de embotamiento. Sentía que me punzaba muy fuerte en el lado derecho de la cabeza, pero era como lejano, como si le pasara a otro cuerpo. Y el resto, como si nada. Caminaba, veía, oía... Solo que no me acordaba de todo. Olvidaba cosas fáciles, como el nombre de mi mamá. **El shock es una capacidad de sobrevivencia. Tengo**

**un shock para no morirme de dolor.** Prefiero que me salga mucha sangre, mucha sangre, al dolor que se siente en el alma. Prefiero que me corten en pedazos, a sentir la ausencia de los que no están. Prefiero el dolor físico porque se en el fondo que puedo superarlo, que siempre puedo superarlo, que puedo gritar hasta que pare, que puedo aferrarme a una esperanza, que el mundo está lleno de médicos que te salvan, que te curan.

Tengo grabado en la memoria un poema, que dice en una parte “hay golpes tan fuertes en la vida, yo no sé...”

Si Hipólito me hubiera visto, si Hipólito me hubiera mirado, si me hubiera amado, esta melancolía quizás...

## 6. CORPUS | PROGRAMA DE MANO

### Sobre la obra

Al cuerpo le pasa de todo. Dice todo lo que vamos pensando. Fedra dice, y con ella todas las Fedras de la historia.

*CORPUS* es un juego de resonancias a partir de la obra de teatro *Bilis Negra -Teatro de Autopsia-* que es, a su vez, una versión libre de la historia de Fedra (relatada por Mayorga, Racine, Seneca, Eurípides). Cada reescritura sonora es un paso en la autopsia física y emocional del cadáver de Fedra.

I. AUTOPSIA

II. FUROR

III. RATIO

*AUTOPSIA*: es la presentación del procedimiento de abrir lo que está cerrado y mostrarlo. *FUROR* y *RATIO*, constituyen los dos motores del personaje, que son expresadas en las voces del coro y el ensamble. Testimonios sonoros de la mirada emocional y la mirada científica respectivamente.

Entre la mirada física y emocional, el cuerpo se nos muestra en su inmensa complejidad.

### Trabajo Final de la Licenciatura en Composición Musical

Departamento de Música, Facultad de Artes, UNC

#### Asesores:

José Halac y Adrián Ferreyra

#### Composición musical y dirección artística:

Agustín Domínguez

*Sala Jorge Díaz, CePIA / Viernes 25 de noviembre de 2016. 20:30 hs.*

#### En escena:

Maura Sajeve

Fernando Aguilén

#### Ensamble:

Flauta travesa: Ilona Gálvez

Clarinete: Emanuel Aguirres

Fagot: Anahí Vilte

Violín: Florencia Veronese

Viola: Matías Miravalle

Violonchelo: Lucrecia Carrizo

Contrabajo: Santiago Viale

Vibráfono y percusión: Javier Muñoz

Guitarra eléctrica: Agustín Domínguez

Solista: Cecilia Leunda

Dirección: Federico Raggesi

#### Coro:

Hilén Blessio, Candelaria Sosa Ceballos, Horace Bravo, Dora Babin, Julia Trumper, Valentina Gadagnotto, Pamela Nair Zamora, Nahir Agustina Orgaz, Camila Rocío Hernández Lambrecht, Lucía López Arzuaga

#### Equipo de trabajo:

Técnico de grabación: Daniel Kogan -estudio LaCyberNube-

Fotografía y diseño: Gastón Malgieri

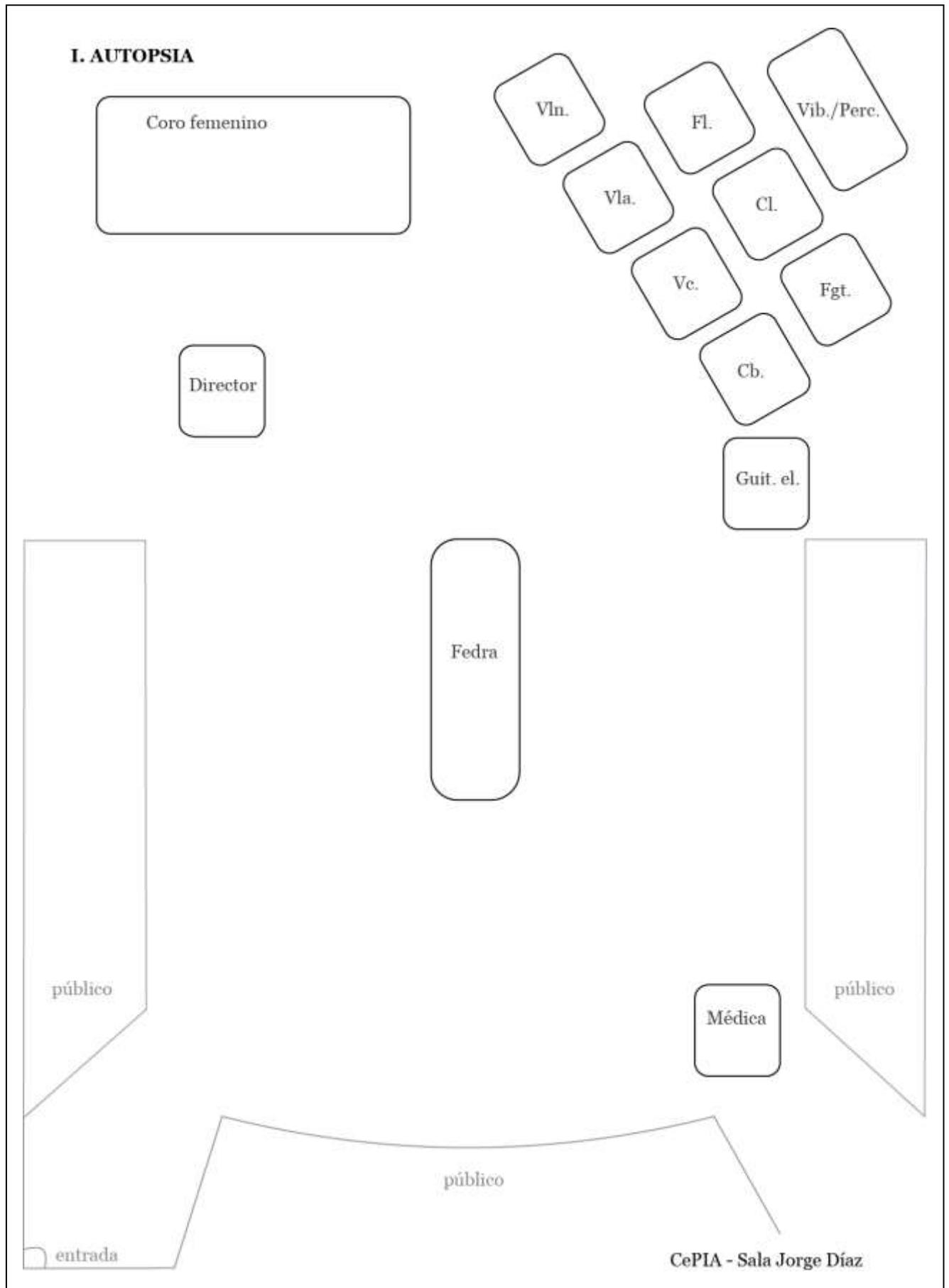
Escenografía: Lilian Mendizábal. Colaboración: Agustina Márquez

Puesta en escena: Adrián Ferreyra

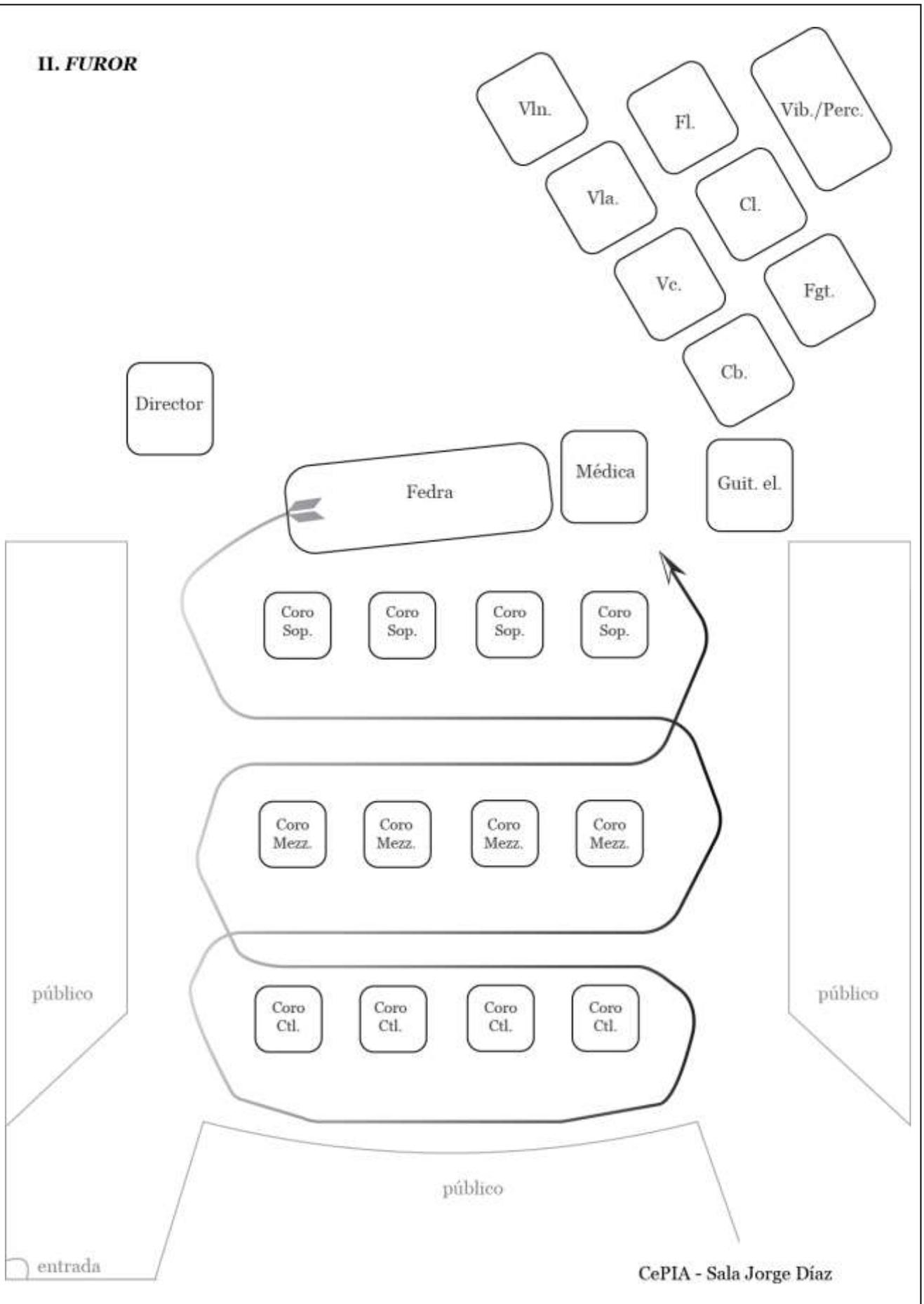
Dramaturgia original en *Bilis Negra -Teatro de Autopsia-*: Daniela Martín y Maura Sajeve



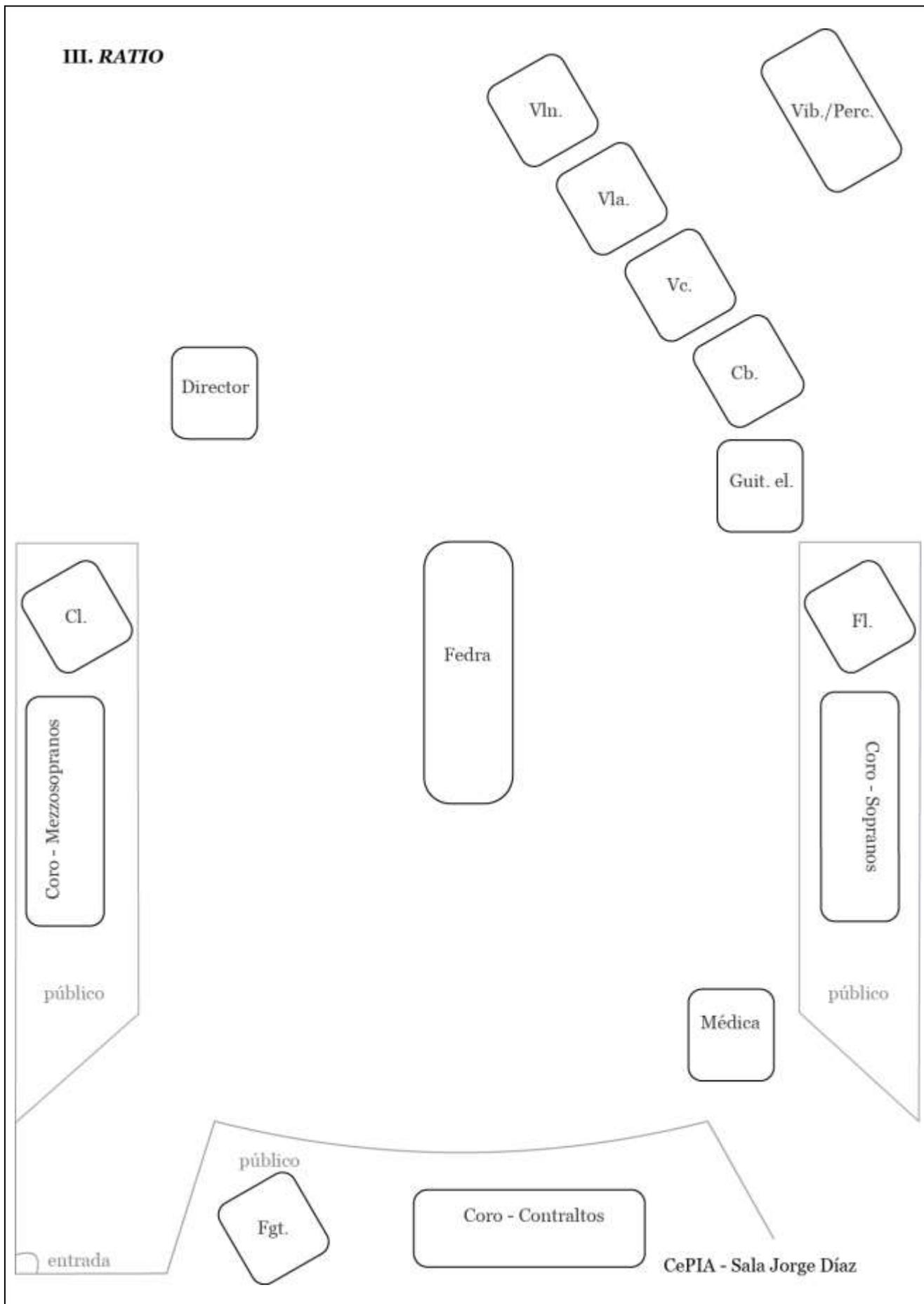
## 7. CORPUS | PLANTAS DE ESCENA



## II. FUROR



**III. RATIO**





# BIBLIOGRAFÍA

## 1. LIBROS, ARTÍCULOS, PAPERS

- APPIA, Adolphe, (1899). *Musique et Mise en Scène. L'Ouvre d'Art Vivant*. Trad. Nathalie Cañizares Bundorf. *La música y la puesta en escena: la obra de arte viviente*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, Artistas e intérpretes Sociedad de Gestión, 2000.
- ADORNO, Theodor, (2009). “Sobre algunas relaciones entre música y pintura” en *Crítica de cultura y sociedad ii. Intervenciones. Entradas*. Trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal.
- (2008). “El arte y las artes”, en *Crítica de la cultura y sociedad i. Prismas. Sin imagen directriz*. Trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal.
- (1955) *Kulturkritik und Gesellschaft i. Prismen. Ohne Leitbild* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). *Crítica de la cultura y sociedad i. Prismas. Sin imagen directriz*. Trad. de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Akal, 2008).
- ADORNO, T. & VILAR, G. (2000). “Música, lenguaje y su relación en la composición musical actual”, *Sobre la música*. Barcelona, etc.: Ediciones Paidós.
- BENJAMIN, Walter, (2009). *Estética y Política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- BERMÚDEZ, Nicolás Diego, Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros. Estudios Semióticos. Editor Peter. Dietrich. Número 4, São Paulo, 2008. Disponible en: [<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/>] Consultado el: 19/09/2016
- BERSON, Henri, (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- BOLAÑOS, María, (2010) *Pasajes de la melancolía*, Gijón, Trea.
- BLARDUNI, Estela, (s.f.). “Michel Vinaver, una poética teatral posmoderna”. Disponible en: [<http://2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/121.Blarduni.pdf>] Consultado el: 19/09/2016.
- BÜRGER, Peter (1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp). Trad. de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).
- CÁDIZ, Rodrigo, (s.f.). Propuestas metodológicas para el análisis de la música electroacústica. Pontificia Universidad Católica de Chile. Estudios. pp. 69-85. Disponible en: [<http://www7.uc.cl/musica/cita/Resonancias/23/Propuestasmetodologicas.pdf/>] Consultado el: 19/09/2016
- CHION, Michel, (1993). La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Paidós.
- COOK, Nicholas, (1998). *Analysing musical multimedia*. Oxford University Press.

- DELEUZE, Gilles, (2000). *El tiempo musical*. Trad.: Miguel Ángel Leal Nodal. México: El latido de la máquina, 2015. Disponible en: [[https://issuu.com/ellatidodelamaquina/docs/latidodemaquina\\_01\\_gilles\\_deleuze/](https://issuu.com/ellatidodelamaquina/docs/latidodemaquina_01_gilles_deleuze/)] Consultado el: 29/09/2016.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2008): *Kant y el Tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- (2006): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- (1994): *Rizoma. Introducción*. México: Coyacán.
- (1993): *¿Qué es la filosofía?* España: Anagrama.
- DOMÍNGUEZ, Agustín y MOLINA, Manuel. (2016a): “Convergencia negativa entre música y pintura: inhomogeneidad en el caso Schönberg ≠ Kandinsky”, Inédito.
- DOMÍNGUEZ, Agustín y MOLINA, Manuel. (2016b): “INHOMOGENEIDAD”, Inédito.
- DUBATTI, Jorge (2011): *Introducción a los estudios teatrales*, México: Libros de Godot.
- DURÁN CHAPARRO, Pablo Andrés: *Paseando en las ruinas. Walter Benjamin y su concepto de revolución*, Universidad de los Andes, Bogotá D. C., Colombia Ediciones Uniandes, 2012, p. xii. BENJAMIN, Walter, (2010). “Tesis de filosofía de la historia”. En H. A. Murena (Comp. y Trad.), *Ensayos escogidos* (pp. 59-72). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- EANDI, María Victoria. "Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones". *La revista del CCC* [en línea]. Enero / Abril 2010, n° 8. [citado 2016-09-08]. Disponible en Internet: [[http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/.ISSN 1851-3263/](http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/.ISSN%201851-3263/)] Consultado el 20/09/2016
- FORTE, Allen (1955): *Contemporary Tone-Structures*, New York: Bureau of Publications Teachers College.
- (1988), “Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species”. En *Journal of Music Theory*, 32/ii, (1988), pp. 187-270.
- FOUCAULT, Michel (2010): conferencia “El cuerpo utópico” de 1966, integra el libro *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, ed. Nueva Visión.
- GATES, Bernard (2013): “A Pitch-Class Set Space Odyssey, Told by Way of a Hexachord-Induced System of Genera”. En *Music Analysis*, 32/i, pp. 80–153.
- GÓMEZ PONCE, Ariel (2013): “La traducción a la luz de la semiótica. Perspectivas desde la Semiótica de la Cultura y la Biosemiótica”. Actas III Jornadas Internacionales de Traductología (2012), Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.
- HASTY, Christopher (1997): *Meter as Rhythm*, New York & Oxford: Oxford University Press.
- HERNÁNDEZ, M. A. (2008): “Mayorga presenta Fedra” [En línea]. I° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI. Disponible en: [[http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.321/ev.321.pdf/](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.321/ev.321.pdf/)] Consultado el: 19/09/2016

- IMBERTY, Michel. *Nuevas perspectivas de la semántica musical experimental*. Publicado originalmente como “Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale”, en *Musique en jeu*, no. 17, 1975, pp. 87-109. Traducción de Ladidet López y Rubén López Cano.
- KRISTEVA, Julia (1988): *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Trad.: María Antoranz. Madrid: Fundamentos.
- LE BRETON, David (2009): *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva visión.
- (1995) *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.
- LESTER, Joel (2005): *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid: Akal.
- LLAGÜERRI PUBILL, Núria: “Fedra En Eurípides, Ovidio y Séneca” en *Philologica Urcitana*, Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología Vol. 2, 2010, pp. 10. Departamento de Filología – Universidad de Almería (ISSN: 1989-6778)
- LÓPEZ CANO, Rubén & SAN CRISTÓBAL, Úrsula (2014): *Investigación artística en música. Problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Fondo para la Cultura y las Artes de México y la Escola Superior de Música de Catalunya, Esmuc (Barcelona). Disponible online desde diciembre 2014.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2013): La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas. ESMuC. Documento de Trabajo. ISSN: 1697-0101. Disponible en: [<http://lopezcano.org/esmuc/Master/MEAI/RecercaEXTWEB.pdf>] Consultado 14/02/ 2014.
- (2011) Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad. En Marita Fornaro (ed.). *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música (en prensa). Disponible en: [<http://lopezcano.org/Articulos/2011.perform.pdf>] Consultado 10/03/2013.
- LLUÁN, Claudio y DATA, Gabriel, “Música electroacústica mixta. Reflexiones sobre gestualidad musical”, revista del instituto superior de música 13 [ISSN 1666-7603]. Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, marzo 2011, págs. 81–110.
- LUKIN, Liliana (2007): *Teatro de operaciones. Anatomía y Literatura*. Buenos Aires, Fondo de Cultura BA.
- MESSIAEN, Olivier (1993): *Técnica de mi Lenguaje Musical: Texto con Ejemplos Musicales*. Trad.: Daniel Bravo López. Paris, Alphonse Leduc.
- MEYER, L. B. (2009) *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.

- MOLINO, Jean, (1975). *Hecho musical y semiología de la música*. “Música en juego”, pp. 37-62.  
Trad: F. Alf Brouchoud. Jorge Sad. María Julia Milán. Disponible en:  
[<http://jorgesadlevi.files.wordpress.com/2012/05/hecho-musical-y-semio.pdf>] Consultado el:  
19/09/2016
- MORGAN, Robert (1999): *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2010): De las artes plásticas a la música: Pierre Boulez, a la escucha de Paul Klee. en *La musique, les images et les mots*, Montréal, Éditions Fides, pp. 35-51.  
Traducido directamente a partir del original francés por David Díaz Soto.
- NANCY, Jean-Luc (2010): *Corpus*. Madrid: Arena.
- (2007): *58 indicios sobre el cuerpo/Extensión del Alma*. Buenos Aires: La Cebra.
- (2007): *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- QUIGNARD, P. (2012): *El odio a la música*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. (teoría y ensayo)
- (2011): *Butes*. España: Sexto Piso.
- RACINE, Jean (2004): *Fedra*, Buenos Aires, Agebe.
- SAMMARTINO, Federico (2015): “La música de Berio desde una perspectiva de los Genera”,  
Boletín de la Asociación Argentina de Musicología, año 29, número 70, pp. 9-28, ISSN:  
1669-8622 [[http://www.aamusicologia.com.ar/boletines/Bolet%C3%ADnAAM\\_70\\_Primer\\_2015.pdf](http://www.aamusicologia.com.ar/boletines/Bolet%C3%ADnAAM_70_Primer_2015.pdf)]
- SAD LEVI, Jorge. (s/d): Acusmática e interacción musical. IV Seminario Música Ciencia Tecnología: fronteras y rupturas. [<file:///D:/Descargas%20Chrome/56-221-1-PB.pdf>]  
Consultado el: 19/09/2016
- SAD Jorge (s/f): Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* [Ensayos], pp. 63-71, mayo 2006. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación Facultad de Diseño y Comunicación Universidad de Palermo. Buenos Aires. ISSN:1668-0227. [[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/107\\_libro.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/107_libro.pdf)] Consultado el: 19/09/2016
- SMALLEY, Denis, (1992): *The listening imagination: Listening in the electroacoustic era*. En R. Orton J. Paynter, T. Howell and P. Seymour (editors), *Companion to Contemporary Musical Thought*, cap. 26, pp. 514–554. London: Routledge.
- (1997). *Spectromorphology: explaining sound-shapes*. *Organised Sound*, 2/2, pp. 107–126.
- SPREGELBURD, R. & DUBATTI, J. (2000): *Heptalogía de Hieronymus Bosch*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- SZUCHMACHER, Rubén (2015): *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires, Reservoir Books.
- TOROP, Peter (2002): “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, *Cuicuiló*, mayo-agosto, año/vol. 9, número 025, Escuela nacional de Antropología e Historia (ENAH), Distrito Federal, México.
- PARKS, Richard (1988): “Pitch-Class Set Genera: My Theory, Forte’s Theory”. En *Music Analysis* 17/ii, pp. 206-226.
- (1989): *The Music of Claude Debussy*. New Haven: Yale University Press.
- POCIÑA, Andrés / LÓPEZ, Aurora (eds.) (2008) *FEDRAS DE AYER Y DE HOY. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Editorial de la Universidad de Granada.
- VINAVER, Michel (s.f.) El Método. Escrituras dramáticas. Ensayo sobre el análisis de textos de teatro. Disponible en: [<https://es.scribd.com/document/203650712/Michel-Vinaver-El-Metodo#download>] Consultado el: 19/09/2016
- WAGNER, Richard, (1849). *Zu Kunstwerk Zukunft*, GSD, III. Traducción: Ilse Teresa M. de Brugger. *La poesía y la música en el drama del futuro*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952.

## 2. DICCIONARIOS, CRÍTICAS, APUNTES, VIDEOS, ENTREVISTAS, MATERIAL DE OBRA

- Diccionario de la Real Academia Española. <http://dle.rae.es/>
- Pequeño glosario de semántica. Traducción de M.V.G. De Erice. Universidad Nacional de Cuyo. [http://www.revue-texto.net/Reperes/Glossaires/Glossaire\\_sp.html](http://www.revue-texto.net/Reperes/Glossaires/Glossaire_sp.html)
- Laboratoire Musique et Informatique de Marseille. <http://labo-mim.org/site/>
- DOMINGUEZ, Víctor Nicolás (2015) “Bilis Negra / Teatro de Autopsia, O Fedra, el Mito, la Obra Trágica”. Comentario sobre el estreno de obra de teatro *Bilis Negra -Teatro de Autopsia-*. Viernes 2 de abril de 2015. Inédito.
- DUBATTI, Jorge (s.f.): Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina. Disponible en: [[http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42\\_pg\\_dubatti.html/](http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42_pg_dubatti.html/)] Consultado el: 19/09/2016
- GIACCO, Grazia. “Aproximación comparativa de las UST y de las *figuras de la música* en Salvatore Sciarrino”. Actas del congreso del MIM en Marsella, Francia de 2005, “Hacia una semiótica general del tiempo en las artes”, IRCAM, Paris, 2008, (p.113-123). Departamento de Música, Estrasburgo. Traducido del francés por Celina Hafford. Disponible en: [<https://es.scribd.com/doc/183061595/TRADUCCION-Texto-Grazia-Giacco-Jose>] Consultado el: 19/09/2016.

- HALAC, José: “Notas iniciales al pensamiento sincrético”. Apunte de Cátedra Composición III. Inédito, 2013.
- “El proceso sincrético en la composición de una obra contemporánea”, inédito. Presentado en las XVIII Jornadas de Investigación en Artes, Córdoba 6 de noviembre de 2014.
- MARTIN, Daniela (2015a): Programa de la obra teatral *Bilis Negra -Teatro de Autopsia-*, pp. 1-2, Convención Teatro.
- MARTIN, Daniela (2015b): Dossier: *Bilis Negra -Teatro de Autopsia-*, pp. 1-10, Convención Teatro.
- SZTAJNSZRAJBER, Darío: “Foucault”. Clase 6 del ciclo “8 Filósofos | Recargado” dictado por Darío Sztajnszrajber en la Facultad Libre de Rosario. Son 8 encuentros, desarrollados de mayo a diciembre de 2015. [<https://www.youtube.com/watch?v=03aGHnsSzh0/>] Consultado el: 19/09/2016. La desgrabación nos pertenece.
- TÉLLEZ, José Luis en “Richard Wagner, una música del futuro”. Segunda parte de la conferencia pronunciada por el crítico español en la Fundación March de España, con motivo del bicentenario del nacimiento de Richard Wagner. Ciclos de Conferencias. Wagner: su vida, su obra, su tiempo. Conferencia no. 2. 10 de enero del 2013. [<https://www.mixcloud.com/gtellos/richard-wagner-una-m%C3%BAsica-del-futuro/>] Consultado el: 19/09/2016
- TORO, Luis. (2013) Trabajo inédito sobre ritmo. Cátedra de Composición III. Carrera de Licenciatura y Profesorado en Composición Musical. Departamento de Música. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.