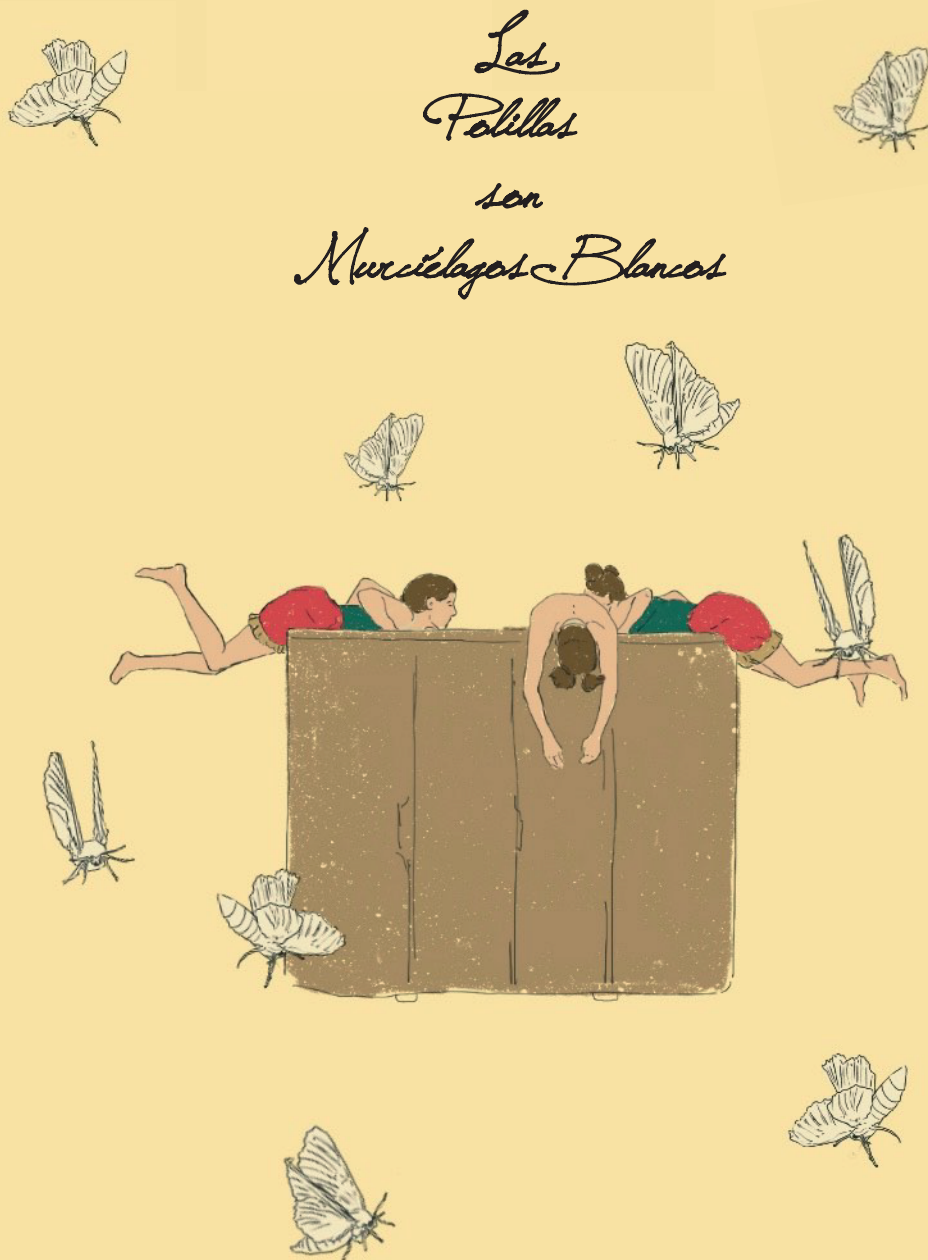




Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes



*Las
Polillas
son
Murciélagos Blancos*

Trabajo Final de Grado
para la
Licenciatura en Composición Musical:
“Música para un Teatro de Imágenes: emociones, fantasía y extrañamiento”

Federico Andrés Bellini
Francisco Saunders

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Dto. Académico de Música

Trabajo Final de Grado
Licenciatura en Composición Musical

Música para un Teatro de Imágenes: emociones, fantasía y extrañamiento.

Música original para la obra de teatro
“Las Polillas son Murciélagos Blancos”

Autores:

Federico Andrés Bellini
Francisco Saunders

Asesor:

Mgtr. José Eduardo Halac

Córdoba, diciembre 2022



Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes



Decana:
Mgter. Ana Mohaded

Vicedecano:
Lic. Federico Sammartino

Secretario Académico:
Prof. Sebastián Peña

Director disciplinar:
Lic. Leandro Andrés Flores

Tribunal:
Mgter. José Eduardo Halac
Lic. Agustín Domínguez Pesce
Prof. Evert Formento

Música original:
Federico Andrés Bellini
Francisco Saunders

Actrices en escena:
Lic. Camila Murias
Lic. Paula Gabriela Salanova
Lic. María Aranzazú Salinero

Iluminación:
Javier Ernesto Guevara

Filmación, edición y montaje:
Art Vandelay Productora

Ilustración:
Victoria Tanquia

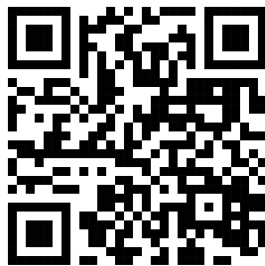


Universidad
Nacional
de Córdoba

Esta obra fue presentada mediante una Audición Pública el 15 de diciembre del 2022,
en el Auditorio del Ce.P.I.A. (Av. Medina Allende s/nº), ciudad de Córdoba.
Ese día se realizó una proyección de la obra, la cual consiste en una Realización Audiovisual
surgida a partir de la composición musical para una obra de teatro físico.
En los siguientes enlaces podrán encontrar los materiales que completan este trabajo.

Material Audiovisual:

<https://www.youtube.com/watch?v=ruH1gRfXIVc>



Partitura:

https://drive.google.com/file/d/10acQaRVGD3j1Bd8qYPPP0trGNgTcrNXU/view?usp=share_link



Índice

EXORDIO	3
1. FUNDAMENTACIÓN	3
1.1. Antecedentes/proceso	3
1.2. Sobre la elección de la temática	5
2. PROCESO COMPOSITIVO	6
3. TEMA	9
PARTE I	10
4. SOBRE LA OBRA ESCÉNICA	10
4.1. El cuerpo extrañado	10
4.2. Teatro de imágenes	11
4.3. Dispositivos escénicos y consideraciones generales	12
5. EL LUGAR DE LA MÚSICA	13
5.1. La función de la música	15
5.2. Marcos de referencia conceptual teórico/analítico	16
5.3. Objetivos	17
6. PROCESO AUDIOVISUAL	18
6.1. Audio	18
6.2. Rodaje	18
Escena I, La Botella	20
Escena II, La Mujer de Piernas invertidas	21
Escena III, El Bicho & Ella 3	23
Escena IV, Las Siamesas	24
Escena V, La Balsa	27
Escena VI, Los Recortes	29
Escena VII, Enredaderas	34
6.3. Postproducción	35
PARTE II	37
7. ANÁLISIS	37
7.1 Música y teatro	37
7.1.1. Funciones de la música en el contexto audiovisual	38
7.2. Conceptos básicos del abordaje para el análisis compositivo	38
8. ANÁLISIS COMPOSITIVO DE LAS POLILLAS SON MURCIÉLAGOS BLANCOS	40
8.1. Generalidades inter-escénicas	40
8.2. Análisis compositivo por escenas	45
INTRODUCCIÓN	45

ESCENA I: LA BOTELLA	54
ESCENA II: LA MUJER DE PIERNAS INVERTIDAS	65
ESCENA III: EI BICHO & ELLA 3	80
ESCENA IV: LAS SIAMESAS	85
ESCENA V: LA BALSA	98
ESCENA VI: LOS RECORTES	112
ESCENA VII: LAS ENREDADERAS	136
9. CONCLUSIONES	149
PARTE III	152
10. ANEXOS	152
10.1. Dramaturgia	152
10.2. Planta escenográfica	156
10.3. Flyers, afiches, programas, gacetilla	159
10.4. Ficha técnica	163
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164
Apuntes de cátedra	164
Artículos	164
Libros	165
Trabajos Finales de Grado	167
Online	167

EXORDIO

Materializamos en este escrito llamado *Música para un Teatro de imágenes: emociones, fantasía y extrañamiento*, la reflexión y el análisis sobre *Las Polillas son Murciélagos Blancos*, un producto artístico audiovisual. El presente se corresponde a nuestro Trabajo Final para la Licenciatura en Composición Musical de la Universidad Nacional de Córdoba. Se pretende dar cuenta de un proceso de creación musical para una obra escénica que fue resultado de la convivencia con las actrices/autoras y con la obra en sí – el convivio, el encuentro, el acontecimiento, la improvisación (y la reticencia a la transmisión y solidificación en discurso que esto apareja) – y que se transforma en material vívido y punto de partida para nuestros intereses académicos. Palabras clave: teatro de imágenes, composición musical, emociones en la música, convivio, producto audiovisual.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1. Antecedentes/proceso

Este trabajo es el requisito final para la obtención del título de Licenciado en Composición Musical que otorga la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. El mismo se fundamenta en la profundización de un proyecto en conjunto que surge entre los años 2016 y 2017 cuando fuimos convocados a crear una música original con guitarra y cavaquinho para una obra de teatro ya existente, *Las Polillas son Murciélagos Blancos*¹, en la que participamos en calidad de compositores *in-situ*, mediante la participación en los ensayos, improvisando, etc., concebida para ser interpretada en vivo como músicos en escena.

A su vez, esa obra era una reposición del producto artístico surgido del Trabajo Final de Grado para la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba titulado *El cuerpo extrañado como protagonista escénico: hacia un teatro de imágenes*² de las actrices y autoras Camila Murias, Paula Gabriela

¹ Presentada en Medida x Medida (Montevideo 870, Córdoba) los viernes de noviembre de 2016, 21:30 hs., y los jueves de mayo y junio de 2017, 22hs., y en Espacio Blick (Pje. Agustín Pérez 11, Córdoba), los viernes de octubre de 2017 a las 22 hs. Actrices en escena: Camila Murias, Paula Gabriela Salanova, María Aranzazú Salinero. Música original y músicos en escena: Federico Andrés Bellini, Francisco Saunders. Técnica y diseño lumínico: Sara Sbiroli (en 2017 la operación de luces estuvo a cargo de Javier Guevara). Reposición: puesta final del grupo. Dramaturgia del grupo. Primera etapa: dirección Pablo Martella, asistencia de dirección Cintia Brunetti, asesores Marcelo Arbach y Lilian Mendizábal.

² Trabajo Final de la Licenciatura de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba de Camila Murias (orientación actoral y técnica), Paula Gabriela Salanova (orientación actoral), María Aranzazú Salinero (orientación

Salanova y María Aranzazú Salinero. Es decir que en 2015 *Las Polillas son Murciélagos Blancos* fue el producto artístico surgido de un T.F.G (Trabajo Final de Grado), con música no original, elegida por las actrices/autoras, y sin contar con nuestra participación. En 2016 y 2017 participamos como compositores *in situ*, creando una música original para guitarra y cavaquinho, interpretada por nosotros en las funciones en vivo en calidad de músicos en escena.

Nos propusimos que esa música sea el punto de partida para nuestro T.F.G, en el cuál abordamos las posibilidades tímbricas y texturales que nos provee el orgánico de un gran ensamble para reinterpretar la obra escénica/musical, tomando como referencia un registro en video de una función en vivo, y recrearla en un nuevo producto audiovisual. Esa música original y el registro en video nos proveen de estructuras y duraciones aproximadas para cada una de las escenas de la obra, sincronías a tener en cuenta, etc. A partir de allí desarmamos la música original y la reconstruimos a partir de herramientas técnico/musicales, trabajando sobre la orquestación, las texturas, los ritmos, las distintas posibilidades tímbricas e instrumentales, etc., potenciando lo sonoro hasta el punto de otorgar nuevos sentidos a las imágenes. El producto artístico final consiste en un material audiovisual que resulta de la filmación de la obra de teatro, para la cual se ensayó y se rodó en base a los tiempos y requerimientos músico-escénicos (véase apartado 6.2.).

Valoramos estos proyectos personales y comunitarios, dentro del circuito teatral local, en este caso de creación improvisada y colectiva, y generar un vínculo entre nuestra actividad 'por fuera de la academia' y las exigencias que nos propone un T.F.G de la facultad para el cual se deben abordar objetos de investigación y productos artísticos mediados no sólo por la creación sino también por un proceso de reflexión, análisis y entendimiento sobre las propias prácticas. A tales fines, investigamos la relación música/teatro y cómo potenciar la imagen escénica y aportar nuevos sentidos a través de las emociones que propone la música a esta obra de 'Teatro Posdramático'³ que se caracteriza por la exploración, el extrañamiento y metamorfosis de los cuerpos.

actoral y técnica). Asesores: Lic. Lilian Mendizábal, Lic. Marcelo Arbach. Dirección: Pablo Agustín Martella. Asistencia de Dirección: Cintia Andrea Brunetti. Dramaturgia del grupo. Diseño y operación de Luces: Sara Sbiroli. Diseño gráfico: Rodrigo Zalazar Cavalleris. Audición Pública en La Nave Escénica (Ovidio Lagos 578), los días 27 de noviembre de 2015, 21 hs., y 28 y 29 de noviembre de 2015, 17 hs.

³ Concepto de LEHMANN, H. T. (2013). *Teatro posdramático*. México, Coedición Cendeac/Paso de Gato.

1.2. Sobre la elección de la temática

A este tipo de teatro lo entendemos fundamentalmente como encuentro, improvisación, movimiento y corporalidad. Todo lo contrario al modo de trabajo más frecuente en la composición musical académica, que se puede resolver estando solo, sin improvisar colectivamente, a través de una herramienta externa a nuestro cuerpo y sentado en una silla. Nos interesa valorar ese proyecto colectivo y físico y objetivar esa música con la que tenemos una identificación, para construirla desde otro lado, a partir de lo que surgió en la investigación.

El recorrido planteado fue 'cimentar la música' tomando el registro audiovisual resultante de una función en vivo, y formar una base sólida de composición para gran ensamble, 'deconstruirla', llevándola a lugares más complejos en sus texturas, armonías más ricas, estratos de ritmos divergentes (recordemos que en la música original, predomina la relación rítmica/textural de acompañamiento-figura) y una orquestación que sume en interés. A partir de eso se 'reconstruye', respetando aquellas funciones estructurantes, semióticas y sincrónicas que poseía la música en un principio y ganando en riqueza compositiva para que, a partir de ahí, las actrices reinterpreten su propia composición actoral. En este punto aclaramos que no fue nuestra intención que la música se imponga por sobre la imagen, produciendo una desconexión entre ambos mundos, sino lograr un producto artístico en equilibrio entre el 'audio' y la 'visión'. Es decir, se buscó una integración entre el sonido y la imagen que creemos que admite más un lenguaje compositivo como el utilizado que la indagación en ritmos demasiado complejos, técnicas 'extendidas' o armonías sofisticadas, a menos que pensemos que algún pasaje así lo requiera. Con esto último afirmamos que la estética de la composición musical se desprende de la estética de la obra escénica, con su gran contenido circense, clown, cómico y también de misterio y extrañamiento.

Por último, señalamos positivamente el interés y entusiasmo por trabajar sobre esta obra que en algún momento fue objeto de estudio para la Licenciatura en Teatro de nuestra Facultad de Artes, y así poder abordar la investigación sobre la misma desde otro ángulo disciplinar. Consideramos que puede ser un aporte en esta temática que no suele encontrarse en las discusiones o espacios curriculares de nuestra carrera, es decir, la música en su relación con el teatro y la imagen, en especial cuándo éstos están desprovistos de un texto o palabras que sostengan el producto artístico desde el aspecto semántico y sintáctico de éstas.

2. PROCESO COMPOSITIVO

El proceso fue largo y el punto de partida fue la composición conjunta desde la improvisación en ensayo, *in situ* entre compositores/intérpretes y actrices. Estos “encuentros de presencias”⁴ fueron determinantes para la génesis de nuestra propuesta musical, ya que la estructura misma de las escenas musicales, las melodías principales, armonía básica, ritmos y pies rítmicos, tempo, entre otras características musicales provienen de ese proceso. Todos esos elementos son la cristalización de nuestras indagaciones a partir de lo que las actrices nos comunicaban de los conceptos o lógicas de las escenas, las sensaciones que querían expresar y los requerimientos específicos que tenían sobre la música en algún determinado pasaje, por ejemplo, si es que necesitaban contar tiempos, si necesitaban dar pasos de danza sincronizados, etc. Nuestra experiencia vívida con la obra nos resulta muy significativa en las decisiones y la estética de nuestra propuesta musical, por eso es que queremos darle relevancia a la luz de los conceptos de Jorge Dubatti sobre el ‘convivio’. Dubatti dice que el convivio implica la reunión en persona en un centro territorial; convivencia, encuentro en el espacio por lo cual requiere “proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, así como una conexión sensorial”⁵. Por tanto, demanda la “suspensión del solipsismo y el aislamiento”⁶. El convivio es uno de los tres sub-acontecimientos concatenados dentro de lo que él llama acontecimiento teatral en tanto que el teatro sucede, es praxis. Nosotros tomamos este concepto y lo ampliamos no sólo al acontecimiento en sí, sino a todos los encuentros que sucedieron con las actrices en los ensayos, discusiones, reflexiones y demás.

Es significativo el valor que tiene en el contexto pandémico esta noción y lo lejano que parece (recordemos que este proceso comenzó hacia 2020/2021), por lo que creemos conveniente apreciar el encuentro, los cuerpos presentes, a pesar de que la ‘cultura viviente’ no puede ser conservada “bajo la forma de un texto, sin perder su razón de ser”⁷. Gran parte de las decisiones se tomaron en base al convivio sabiendo que esa experiencia “transcurre, es efímera y es imposible retenerla, reconstruirla o restaurarla en su dimensión presente. Tampoco transmitirla o transferirla a posteriori”⁸.

En ese proceso de composición podemos reconocer que se pusieron en juego cuestiones subjetivas, sensaciones e interpretaciones personales, que se transducen en música. Explicado desde el punto de vista semiótico y, específicamente, a partir de la teoría semiológica tripartita de Jean Molino,

⁴ DUBATTI, J. (2003). *EL CONVIVIO TEATRAL: Teoría y práctica de Teatro Comparado*, p. 9.

⁵ DUBATTI, J. (2003). *EL CONVIVIO TEATRAL: Teoría y práctica de Teatro Comparado*, p. 14.

⁶ DUBATTI, J. (2003). p. 14.

⁷ DUBATTI, J. (2003). p. 12.

⁸ DUBATTI, J. (2003). p. 25.

atravesada por la mirada de Jean-Jacques Nattiez (2011)⁹, afirmamos que esas sensaciones captadas como espectadores y receptores de la obra escénica (lo que Nattiez llama huella material), es decir, desde un 'nivel estésico', influyó en nuestra composición musical. Una vez incluidos en el universo de la 'poiesis' de la obra, el momento creativo, nuestra participación tuvo que ver justamente con recrear musicalmente esas sensaciones. En este sentido, existe una transducción estésica-poiética que señala la importancia del análisis desde el ángulo de la música y la emoción. Tomamos la noción de 'transducción' de Agustín Domínguez Pesce (2016), quien en su Trabajo Final para la Licenciatura en Composición también se interesó por la interacción entre lo sonoro y lo escénico, que se puede definir como la "transmisión de un tipo de señal o energía en otra de distinta naturaleza"¹⁰. Si bien ese concepto ni su definición son de su invención, reconocemos el mencionado trabajo como un antecedente en teatro-música. En dicha transducción, nosotros como receptores interpretamos el mensaje de las actrices, y en la poiesis lo reconstruimos, lo que en última instancia modifica la propuesta estética del nuevo producto artístico.

Algunas de esas decisiones surgidas de todo este proceso estésico-poiético-estésico-poiético (espectadores de obra escénica-compositores en escena-espectadores del registro audiovisual-transducción a gran ensamble) aparecerán reflejadas en la segunda parte de este escrito, en los análisis, pero no escindida de un relato común, es decir, no se separarán los conceptos en aquellos que fueron tomados de la experiencia convivial, aquellos que se tomaron a partir de revisar el material audiovisual de referencia en este proceso de T.F.G, sino que todas las decisiones compositivas y musicales son producto de la complementariedad entre las fuentes.

La música originalmente fue compuesta para guitarra acústica y cavaquinho, interpretando ambos como músicos en escena. Allí se definieron varias pautas como 'pies' musicales con los cuales las actrices se guiaban para ejecutar una acción, las conexiones entre la música que sale de la botella y la que suena en la escena en La Balsa, tiempos, compases, longitudes, melodías, armonías, etc. El siguiente paso fue la transducción de esta música para guitarra y cavaquinho, concebida para ser tocada en vivo como músicos en escena, a material para una adaptación y reconstrucción para un gran ensamble.

⁹ NATTIEZ, J. J. (2011). *Semiología musical: el caso de Debussy. De la semiología general a la semiología musical: El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale engloutie de Debussy*, en Reflexiones sobre semiología musical, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 14-51.

¹⁰ DOMÍNGUEZ PESCE, A. (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 de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, p. 20.

En este caso el proceso se puede sintetizar como: convivio, improvisación, poética (como lo entiende Dubatti), puesta en escena y músicos en escena que se convierte en material para la escritura de maquetas para gran ensamble que se montan sobre el video referencial. Ese material filmico es el punto de partida de este trabajo. Luego la música es explotada compositivamente y el producto final se convierte de teatro de imágenes a un soporte digital, audiovisual, con una música más sustancial y compleja, al mismo tiempo que equilibrada, tratando de no competir con la imagen.

La elección de un orgánico de gran ensamble tiene que ver con la amplia variedad tímbrica, de sutilezas y de colores que nos permite. Incluso se relaciona con el deseo “multi-instrumental que nos proponía transitar diversos estados y situaciones, desde el descubrimiento de las piernas hasta el tempo por quedar enredadas”¹¹.

En resumen, nuestro producto artístico toma al teatro y lo adapta a un contexto de pandemia, que implica todo lo contrario al acontecer, al encuentro, a la expectación, lo vital, e incluso al segundo sub-acontecimiento según Dubatti que es lo poético - la reunión territorial entre artistas, técnicos y espectadores donde se representa la obra configurandola en única e irrepetible -. Sin convivio que posibilite el encuentro, tampoco proponemos un acontecimiento poético que, en resumidas cuentas, es un acontecimiento de lenguaje, de orden ontológico, donde se crea un universo paralelo, otro mundo posible, de lo imaginario, la ficción, un “lenguaje sin voluntad de referir a una realidad otra que el mismo lenguaje”¹². Más bien es un encapsulamiento de una experiencia vital donde “el cuerpo del actor, el del técnico y el del espectador participan de la misma zona de experiencia”¹³, zona que en cada función se crea de forma diferente y única. Eso es llevado al plano del ‘tecnovivio’ dubattiano, es decir, “la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica”¹⁴. Dicha intermediación elimina el acontecimiento teatral, el convivio, la poiesis y la expectación y la sustituye por un producto enlatado y acabado, caracterizado por el “congelamiento o detenimiento en oposición a la fluidez y mutabilidad de la experiencia”¹⁵. Es decir que en lugar de presentar una obra de teatro donde cada presentación es diferente, efímera e imposible de conservar, creamos un producto audiovisual, congelado o enlatado en un único acontecimiento que siempre es igual, a partir del rodaje de una puesta de esa obra teatral.

¹¹ MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado como protagonista escénico: hacia un teatro de imágenes*, Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, p. 31.

¹² DUBATTI, J. (2003). *EL CONVIVIO TEATRAL: Teoría y práctica de Teatro Comparado*, p. 20.

¹³ DUBATTI, J. (2015). *Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, p. 46.

¹⁴ DUBATTI, J. (2015). *Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo*, p. 46.

¹⁵ DUBATTI, J. (2003). *EL CONVIVIO TEATRAL: Teoría y práctica de Teatro Comparado*, p. 25.

Es interesante mencionar que el contexto de pandemia, al limitar las posibilidades de encuentro, territorialidad, cuerpos presentes, nos permitió pensar en otras modalidades artísticas que fueron aprovechadas por los autores que aquí escriben. De esta manera surge una nueva identidad de una misma obra, que ya no es la misma tampoco, quedando el recorrido hasta la fecha: Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro con música no original elegida por las autoras/actrices (2015) -> reposición en salas independientes de teatro, con música original compuesta *in situ* por nosotros, para guitarra y cavaquinho, desempeñándonos como músicos en escena (2016/2017) de la que queda un registro filmico -> producto audiovisual con música para gran ensamble (2020 a 2022).

3. TEMA

Este trabajo consiste en una obra audiovisual a partir de la composición musical para un gran ensamble¹⁶ dentro de un contexto teatral en el cual el espacio escénico se convierte en paisaje teatral, sostenido por lo visual más que por la palabra dicha, por lo tanto se presta más atención a generar estados que al desarrollo lineal de una historia. El cuerpo escénico está liberado de su responsabilidad semántica y se admite como capaz de transmitir sensaciones.¹⁷ Por esta razón, del cuerpo como transmisor de sensaciones, proponemos un abordaje compositivo desde los conceptos de las emociones/sensaciones, fantasía y extrañamiento que se desarrollan en la imagen teatral y a partir de las reflexiones de las actrices¹⁸.

¹⁶ Flauta, clarinete en Bb, fagot, corno en F, trompeta en Bb, trombón, cinco percusionistas (Glockenspiel, Vibráfono y accesorios), arpa, piano, violín, viola, violoncello y contrabajo.

¹⁷ MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado como protagonista escénico: hacia un teatro de imágenes*, Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

¹⁸ Nos referimos a: MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015) - *El cuerpo extrañado como protagonista escénico: hacia un teatro de imágenes*.

PARTE I

4. SOBRE LA OBRA ESCÉNICA

La particularidad de esta obra es que no tiene libreto, ni texto ni palabras, no se basa en un texto dramático, son tres actrices trabajando sobre las posibilidades del cuerpo en el espacio, razón por la cual le llaman 'Teatro Corporal', 'Teatro Físico' o, en palabras de Lehmann, 'Teatro Posdramático'. En este tipo de teatro "la corporalidad deja de ser sólo un medio para la transmisión del texto pasando a ser el cuerpo en sí mismo, su presencia desplegándose como un agente provocador"¹⁹. Recomendamos consultar los apartados 6.2., 8., 10.1., y 10.2., donde encontrarán el guión de rodaje, el análisis de la composición en relación a la obra de teatro, la dramaturgia original y algunos esquemas escenográficos respectivamente.

4.1. El cuerpo extrañado

Como se explica en el Trabajo Final *El cuerpo extrañado como protagonista escénico*²⁰, una de las líneas que persiguen es el extrañamiento de los cuerpos, la forma y lo deforme, la individualidad de cada actriz - singularidad física - y la fusión en algo que resulta nuevo - ensamblar los cuerpos -, los extremos y la exageración - mujer alta/enanitas, por ejemplo -, la exploración en y entre los cuerpos con operaciones tales como multiplicar, amputar, recortar, ensamblar, ocultar, etc., generando escenas con sus atmósferas distintivas que emiten sensaciones propias. En este contexto, los cuerpos extrañados son entendidos como aquellos que se alejan de lo cotidiano, de lo conocido: particulares, deformes, monstruosos, raros, fenómenos, que se presentan como diferentes y que muchas veces son considerados feos y desplazados, planteando una corporalidad que atraviesa los límites de la coherencia, rompiendo con la proporción y el equilibrio. Como resultado, el mundo que se propone es habitado por cuerpos fantásticos, deformes, extraños, diversos, irracionales. El cuerpo escénico está liberado de su responsabilidad semántica y se admite como capaz de transmitir sensaciones, dando lugar a que los "cuerpos vivos y latentes habiten estados y sean capaces de transmitir sensaciones, de articular energía, de generar tensiones"²¹. El extrañamiento aparece principalmente en la configuración corporal.

¹⁹ MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado como protagonista escénico: hacia un teatro de imágenes*, Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, p. 7.

²⁰ MURIAS, C., SALANOVA, P., SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado como protagonista escénico: hacia un teatro de imágenes*, Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

²¹ MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado (...)*, p. 9.

4.2. Teatro de imágenes

Se desprende de la lectura del Corpus teórico de las actrices/autoras que en el teatro de imágenes el espacio escénico se convierte en paisaje teatral sostenido por lo visual más que por la palabra dicha, por lo tanto se presta más atención a generar estados que al desarrollo lineal de una historia. El discurso en este tipo de teatro es primordialmente expresable en imágenes y se plantea un foco en el ilusionismo y la estimulación de los sentidos.

En relación a la estructura, las actrices escriben que en su propuesta trabajaron “de manera independiente cada escena” y se centraron en la sorpresa y la incertidumbre para llevar al espectador “a un mundo de sugerencias ilimitadas”²². Pese a esto, hay que señalar que decidieron transitar un camino que genere el relajo en el espectador de no esperar un desarrollo pero que a la vez procure evitar la desconexión entre imágenes -escenas-. En este sentido, queda claro que apelaron a un método de composición acumulativo, en palabras de José Sánchez²³, la articulación es en escenas y la metamorfosis permanente de los cuerpos funciona como eje narrativo.

El resultado es un mundo de fantasía, de desestructuración de la lógica, de ilusiones ópticas, de distorsionar lo conocido, donde lo inconcebible es posible, de ruptura de la coherencia, creando “una estética que escapa de la realidad, acercándose a mundos paralelos de orden fantástico, permitiéndonos estimular de manera sensible al espectador”²⁴. Al mismo tiempo se interesan por una estética vinculada a lo siniestro, la locura, el miedo al afuera. Ambos elementos están enfatizados por la propuesta de iluminación, que describen como “soporte distorsionador de los cuerpos” y le asignan un papel de acentuador de la idea de fantasía “de tal forma que el espectador se traslade a un mundo semejante al del inconsciente, al de los sueños, a un lugar mágicamente misterioso y fantástico”²⁵.

El teatro de imágenes como concepto y la propuesta de *Las Polillas son Murciélagos Blancos* abrazan la incorporación de distintas disciplinas artísticas. La pluralidad de lenguajes se ve reflejada en esta obra en la inclusión de conocimientos relacionados con el circo, la danza, el *clown* y la acrobacia. Destacamos finalmente la presencia en escena de dos elementos/dispositivos claves: un ropero antiguo adaptado y tres valijas.

²² MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado (...)*, p. 12.

²³ SÁNCHEZ, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, p. 159. Allí se hace referencia a una obra de Pina Bausch que está articulada en escenas, donde la selección final de los materiales y los enlaces entre las diversas imágenes y acciones son elegidos a propio criterio más que a través de una relación causa-efecto.

²⁴ MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado (...)*, p. 33.

²⁵ MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado (...)*, p. 29.

4.3. Dispositivos escénicos y consideraciones generales

Las valijas

Son clave en el desarrollo de la dramaturgia. Existe un adentro donde pueden haber objetos sugerentes, e incluso uno de los personajes. Por ejemplo, al principio una de las actrices está dentro de una valija y sale en forma de bicho. Otro ejemplo es en el caso de la Escena I, La Botella, donde se encuentran elementos que conectan con la Escena V, La Balsa, a través de asociaciones con el agua, tales como antiparras, una botella con agua, etc.; allí Ella 2 disfruta y escucha, luego se asusta y tapa la botella. En la Escena VI, Los Recortes, la valija es un elemento que fragmenta los cuerpos y conecta el afuera con el adentro del ropero. En la Escena VII, Las Enredaderas, la valija es un elemento misterioso que no se termina de saber que hay adentro, parece haber otro mundo que las quiere llevar. Allí opera como enigma.

Por eso, las valijas que plantean un adentro y un afuera, permiten construir un mundo de fantasía donde todo puede suceder, genera sorpresa, enigmas, estructura la obra, oculta cosas, etc.

El ropero

Es un dispositivo de gran presencia escénica. El ropero permite a las actrices ocultarse y ocultar elementos, vestuarios, personajes, etc., les permite fragmentarse y explorar las posibilidades internas (aparecer dentro de un cajón, cambiarse de lado desde adentro, pasar el cuerpo o partes de éste por espacios especialmente diseñados para la obra, etc.). Es fundamental la idea de un adentro que es descrito como tranquilidad y un afuera que da miedo (cf. Murias, Salanova, Salinero, 2015, pp. 25-26). Esto refuerza la idea de un mundo de fantasía e incluso más de un mundo, ya que el adentro del ropero plantea un universo y el afuera otro, al igual que ocurre con las valijas. Este dispositivo les permite a las actrices transitar diversas situaciones, plantear el mencionado juego adentro-afuera, y le aporta un panorama de misterio, que daría al espectador la sensación de estar y no estar al mismo tiempo. Además, las actrices/autoras mencionan en sus reflexiones escritas que les sedujo la idea del encierro (cf. Murias, Salanova, Salinero, 2015, p. 27). El ropero es transformación, es contacto con el afuera, es la necesidad de alguien más (cf. Murias, Salanova, Salinero, 2015, p. 50), un concepto que, en el contexto de pandemia y el consecuente aislamiento que comenzó en Argentina el 20 de marzo del 2020, adquiere mucha fuerza y relevancia, se torna muy significativo.

5. EL LUGAR DE LA MÚSICA

¿Es necesaria la música o alcanza con los cuerpos en escena para transmitir las emociones, estados, sensaciones, la fantasía y lo siniestro? Y si hay música, ¿siempre? ¿A veces? ¿Cuándo? Las actrices escriben “¿cuándo va la música? (...) había imágenes que con una musicalidad se potenciaban mucho y otras que se sostenían desde un lugar meramente visual”²⁶. Este es el criterio del que nos servimos para componer o no música en determinadas escenas, considerando las que se potencian con la música y las que no la necesitan.

Hay dos modos de interacción música-escena que tomamos de su concepción en la versión original de *Las Polillas*, estos son:

Por un lado, el inicio de la música se veía marcado por el propio personaje que accionaba en la escena, evidenciando la aparición del sonido. Por el otro, el plano musical se presentaba de forma extradiegética aportando a la conformación de las imágenes, cargándolas de potencia expresiva.²⁷

Aquí hay dos elementos fundamentales en nuestra propuesta, algunas músicas son disparadas por el personaje y otras parecen venir desde la emoción misma de la escena o el mundo interior de los personajes. En la búsqueda de sensibilizar, se toma el concepto de la escena (sea sugerido, expreso o deliberadamente contradictorio) y a partir de allí se intenta provocar emociones. Esta búsqueda se relaciona con la de la obra escénica cuyo eje es el de un mundo fantástico, extra-cotidiano donde todo es posible y que busca transmitir estados, sentir, expresar, estimular de manera sensible al espectador. Se recuperan estos dos modos de uso, entonces, pero los ampliaremos con las nociones de Michel Chion (1993) de ‘música de foso’ y ‘música de pantalla’ y de ‘música empática’ y ‘música anempática’, tomadas de su libro *La audiovisión*²⁸, explicadas en la segunda parte de este escrito.

Las autoras admiten, y suscribimos a esto, que “la estética de la obra [está] condicionada por el tipo de abordaje musical”²⁹. Ellas le asignan al cuerpo escénico la función de emitir sensaciones y lo desligan de su responsabilidad semántica (c.f. Murias, Salanova, Salinero, 2015, p. 8), por lo tanto, al mismo

²⁶ MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado (...)*, p. 24.

²⁷ MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado (...)*, p. 31.

²⁸ CHION, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis de la imagen y el sonido*.

²⁹ MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado (...)*, p. 31.

tiempo dejan de lado la construcción psicológica de los personajes (c.f. Murias, Salanova, Salinero, 2015, p. 12). En esa construcción psicológica la música decide operar y potenciar las emociones de los diferentes momentos. En este sentido, nuestro eje es la música y la emoción, para transitar diversos estados y situaciones y cargar de potencia expresiva a las imágenes (c.f. Murias, Salanova, Salinero, 2015, p. 31), estimulando al espectador de una manera sensible. La relación música/emociones y los estados psíquicos serán abordados en la Parte II de este escrito, para lo cuál hemos recurrido a diversas perspectivas y autores. Para referirnos a la fantasía, el inconsciente, el sueño, la imaginación, lo siniestro, tomamos las perspectivas del psicoanálisis, en particular autores tales como Cornelius Castoriadis, Osvaldo Delgado, Sigmund Freud y Carl Gustav Jung. Cabe aclarar que no nos interesa desplegar una trama de evoluciones psicológicas sino penetrar en un estado emotivo. En cuanto a la emoción en la música nos basamos principalmente en los aportes de los profesores Patrik N. Juslin y John Sloboda, de Leonard Meyer y de artículos en la revista especializada *Musicae Scientiae*.³⁰

La música no suele aparecer en los momentos de metamorfosis corporal (a excepción de la Escena III), la cual es el eje narrativo escénico, sino que se centra en cuando ese cuerpo o personaje está establecido y despliega una acción que conlleva cierto estado emocional predominante. La música trabaja en esos establecimientos y desarrollos de una escena/personaje/estado emotivo en particular a la vez traza lazos entre diferentes momentos. Ejemplo de esto es la relación que se establece entre la escena de la botella y el ahogo de la Escena V, que no es suficiente desde la escena sola. También en la conexión musical que se establece entre aquellas escenas que tienen valija, evitando el efecto collage de imágenes (escenas) y planteando un recorrido emocional que unifique la obra y refuerce la estructura acumulativa (cf. Murias, Salanova, Salinero, 2015, p. 23) articulada en escenas (cf. Murias, Salanova, Salinero, 2015, p. 7). Esta división en escenas es la que tomamos como eje para nuestra propuesta estructural, formal, mientras que las transiciones o metamorfosis están, en líneas generales, más presentes en lo escénico que en lo musical. Si bien se tomaron algunas características del *Mickeymousing*, es decir, reforzar una acción imitando exactamente su ritmo, sincronizando cada movimiento de las actrices con un estímulo sonoro,

³⁰ Nos referimos a: JUSLIN, Patrik & VÄSTFJÄL, Daniel. (2008). *Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanism*. BEHAVIORAL AND BRAIN SCIENCES 31, 559-621. Cambridge University Press. JUSLIN, P. N & SLOBODA, J. (Editores) (2010) - *Handbook of Music and Emotion Theory, Research, Applications*. Oxford University Press. MEYER, Leonard B. (2001)- *La emoción y el significado en la música*. Traducción de José Luis Turina de Santos. España: Alianza Editorial. RANDALL, William M., RICKARD, Nikki S., y VELLA-BRODRICK, Dianne A. (2014). «*Emotional outcomes of regulation strategies used during personal music listening: A mobile experience sampling study*». *Musicae Scientiae* 18 (3): 275-291. SAARIKALLIO, SUVI, SIRKE NIEMINEN, Y ELVIRA BRATTICO. (2013). «*Affective reactions to musical stimuli reflect emotional use of music in everyday life*». *Musicae Scientiae* 17 (1): 27-39. VAN GOETHEM, Annelies, Y SLOBODA, John. (2011). «*The functions of music for affect regulation*». *Musicae scientiae* 15 (2): 208-228.

nuestra musicalización no responde estrictamente a esta técnica, sino que en algunos momentos recurrimos a esto para enriquecer la escena, como es el caso de la Escena VI, Los Recortes, que requiere precisión y sincronía de acciones escénicas por parte de las tres actrices que no se están viendo entre sí y también en breves pasajes de la Escena IV, Las Siamesas. También apelamos por momentos a ciertos tipos de musicalización corrientes en la unión imagen-música, como la noción del *Main-theme*, es decir, asociar una idea musical a una persona, objeto, lugar, etc., concepto de musicalización que se deriva probablemente del *leit-motiv* wagneriano. No hemos recurrido, sin embargo, a la tendencia de Wagner de representar las tribulaciones psicológicas de los personajes con variaciones infinitas.

Nos interesa una música para teatro que se construya desde el concepto de las escenas, extraído de las reflexiones teóricas en *El cuerpo extrañado (...)*; también del convivio con las actrices y entre compositores, de las improvisaciones y de la posterior 'encapsulación tecnovivial', recurriendo a nuevas observaciones y reflexiones posibilitadas por el registro audiovisual de una de las presentaciones en vivo de *Las Polillas*. El abordaje que nos parece pertinente, teniendo en cuenta las características de la obra, es desde la emoción o emociones en la música, tomando aportes de diferentes corrientes de la psicología y del psicoanálisis.

5.1. La función de la música

La música trabaja reforzando los aspectos emocionales y estructurales que en la obra no siempre son explícitos, además de ofrecer un sustento temporal que determina la duración de cada una de las escenas, así como los tiempos de las diversas acciones actorales, y opera en momentos de sincronía o danza. De esta manera se sincroniza con ciertos movimientos y acciones corporales de las actrices. En algunos casos se ponen de relieve personajes o dispositivos escénicos que se encuentren en un plano visible a la vez que opera en el plano subyacente, correspondiente a lo emocional, por ejemplo en la Escena III, en el solo de Ella 3 de *La Mujer de Piernas Invertidas*.

En cuanto a la estructura a nivel macro se corresponde con lo propuesto en la obra teatral, articulada en escenas. La música plantea interrelaciones donde en lo escénico no es evidente. Para esto se establecen lazos de conexión entre las distintas escenas o piezas musicales, tomando y desarrollando aspectos melódicos, armónicos o rítmicos que relacionen las unas con las otras según se cree pertinente.

A nivel micro, se trabaja con melodías, ritmos y carácter distintivos para cada una de las escenas, pero que comparten características entre sí, como en aquellas escenas que sean de fantasía, aquellas

grotescas o de misterio. Existen gestos o intervalos que se relacionan con los dispositivos de la puesta en escena, es decir, las valijas, el agua (botella y balsa que son escenas diatónicas), etc. El lenguaje compositivo hace hincapié en las relaciones interválicas, predominando las construcciones por terceras y semitonos, tanto en lo melódico como armónico. Las escalas resultantes de cada escena tienen características modales, otras más cercanas a escalas de Europa del este, y prevaleciendo en varias ocasiones la escala por tonos y la octatónica. Cada escena plantea un acorde como centro polar y las armonías corresponden muchas veces con la escala que predomina y el estado emocional, por ejemplo acordes aumentados derivados de la escala por tonos y acordes disminuidos de la escala octatónica, usados en los momentos de desconcierto, misterio, indefinición. Diferentes escalas y acordes pueden sonar en simultáneo, creando más complejidad. Al tener escaso desarrollo motivico-temático y variaciones o variantes relacionadas al estilo clásico-romántico, el aspecto textural y tímbrico juegan un papel fundamental para el enriquecimiento de la composición. Por último, los ritmos varían desde la sencillez a través de pulsos y pies rítmicos claramente establecidos, de acuerdo a las necesidades coreográficas, hasta momentos sin un pulso discernible para crear una sensación de misterio e inestabilidad.

La estética musical responde directamente a las necesidades planteadas por las actrices en un primer momento, tanto en los ensayos y los encuentros como lo expresado en su corpus teórico. Creemos que nuestra música responde satisfactoriamente a crear y acompañar las emociones de lo visual y a aportar los ritmos necesarios para aquellas escenas que se inscriben en el mundo de la danza y a las que se asocian con elementos del *clown* y el circo. Además, existen otros tipos de emociones generales como lo son el misterio, temor o incertidumbre y, por otro lado, fantasía.

5.2. Marcos de referencia conceptual teórico/analítico

La metodología de análisis atiende a la relación con la escena: qué representa la armonía, qué representa la melodía, la textura o a qué movimiento escénico responden ciertas decisiones, atendiendo, además, a los siguientes criterios:

Concepto escénico, concepto musical. En nuestra propuesta artística es importante no olvidarse del concepto que subyace en la escena y del punto de vista de la música respecto a ese concepto. Por lo tanto, en los análisis, ese será el punto de partida, dándole lugar luego al análisis de los procedimientos técnicos-compositivos que se pusieron en juego para lograr llevar a cabo musicalmente ese punto de vista,

esa idea: la orquestación, los colores tímbricos, los ritmos, etc. Para esto tomamos los conceptos del corpus teórico para el T.F.G. de las actrices, enriqueciendo con alguna comunicación personal.

La emoción en la música. Otro ángulo igualmente importante es el de la emoción. La emoción, los cambios emocionales y la percepción alientan muchas veces decisiones. El abordaje desde la emoción y la música no sólo desde, insistimos, el punto de vista de lo que quisieron generar las actrices, sino desde diferentes autores y escritos, tomando los aportes de los ya mencionados Castoriadis, Delgado, Freud y Jung y otros del libro *Handbook of Music and Emotion* de Patrik N. Juslin y John Sloboda, donde se aborda el tema desde diferentes perspectivas: desde la filosofía, la psicología, la neurociencia, la sociología, la antropología, etc. De éstas tomamos especialmente las relacionadas con la psicología.

Además, el lenguaje de alturas es analizado desde la perspectiva del *Set Theory* y *Set Genera*, desarrollados por Allen Forte y Bernard Gates³¹, con el objetivo de dar luz tanto a las escenas en sí mismas como en su interrelación. Esta elección se fundamenta en que estos son métodos pertinentes para analizar la organización del lenguaje de alturas en la música no tonal. De esta manera, podemos ubicar en el espacio tonal planteado por Gates, a las diferentes escenas de acuerdo a las melodías y acordes que prevelezcan, ayudando a visualizar las relaciones entre unas y otras.

5.3. Objetivos

El objetivo principal que nos planteamos fue el de realizar una producción audiovisual para gran ensamble partiendo de la obra original *Las Polillas son Murciélagos Blancos*, elaborando una 'partitura actoral' en conjunto con las actrices. Aquí cabe señalar que la idea original fue presentar la obra de teatro en vivo, *in situ*, pero las contingencias planteadas por la pandemia provocada por el SARS-CoV-2, llevaron a tomar este camino más factible para los tiempos que nos tocaron vivir. Sin embargo, como ya se señaló en el apartado 2. de este escrito, una nueva identidad de la obra surge de dichas eventualidades, transformando una obra teatral surgido de un T.F.G para la Licenciatura en Teatro en una realización audiovisual para una Licenciatura en Composición Musical, transitando, entre medio de ambas, en formato de obra de teatro con música original y músicos en escena.

³¹ FORTE, Allen (1955): *Contemporary Tone-Structures*, New York: Bureau of Publications Teachers College.

FORTE, Allen (1988): *Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species*.

GATES, Bernard (2013) *A pitch class set space*.

6. PROCESO AUDIOVISUAL

6.1. Audio

Para nuestra presentación final decidimos usar maquetas de sonidos virtuales en combinación con algunas grabaciones realizadas en nuestro *home studio*, disponiendo de micrófonos, placa de sonido, estación de trabajo de audio digital, etc. Para esto, se realizó un extenso trabajo de investigación sobre distintas herramientas de software que nos permitan lograr un audio lo suficientemente expresivo. Por eso, para la mayoría de los instrumentos de nuestro orgánico, trabajamos con *samples* obtenidos gracias a diferentes motores de audio y VST *plugins*, entre los que se destacan: Sibelius Sounds, Note Performer, Kontakt, East West Quantum Leap, etc. Los audios extraídos de estos programas fueron reunidos en un programa de edición (Nuendo) para su posterior mezcla y masterización.

La combinación y ensamblaje de esos sonidos virtuales con las grabaciones se realizaron con el fin de proveer a la maqueta final de un carácter más realista y expresivo que lo que pueden dar solo los sonidos virtuales. Esas grabaciones se realizaron sobre aquellos instrumentos que requerían técnicas que los sonidos virtuales no reproducen, como los platillos ejecutados con arco o baquetas suaves, y también sobre aquellos instrumentos inusuales que no se encuentran en los bancos de sonido, como los timbres de bicicleta, campanas de recepción o las botellas sopladas, las cuales debían ser afinados en alturas específicas, entre otras.

Luego de importar los archivos de audio en un proyecto de Nuendo, en el cual se destaca un exhaustivo trabajo ya que fue necesario exportar diferentes archivos de audio según la técnica de ejecución de cada instrumento, se realizaron mezclas preliminares con el fin de utilizarlas en los ensayos y en el posterior rodaje de las escenas. En el apartado 6.3. se encuentra una descripción de la postproducción del audio.

6.2. Rodaje

El rodaje se realizó en 'La Nave Escénica'³² el día diez de octubre del año dos mil veintidós, a cargo de Art Vandelay Productora. Luego de revisar el material filmico de referencia y presenciar un ensayo, la productora, en conjunto con quienes escriben, decidió rodar a tres cámaras, todas operadas manualmente, una en el centro y una en cada lateral de la sala. Para el registro sonoro de las escenas, se procuró grabar

³² Sala de teatro independiente ubicada en Ovidio Lagos 578 de la Ciudad de Córdoba.

con la música de sala a un bajo volumen, con el fin de captar la mayor información sonora de las actrices, de sus movimientos por el espacio, su interacción con la escenografía, etc., y así evitar la necesidad de realizar *foley*³³ en la postproducción. Al mismo tiempo, tener un registro de la música en la sala a un bajo volumen, la cual no resultaba deseada para la postproducción, nos permitió que ésta no se interponga con los archivos mezclados y masterizados que se utilizaron en el montaje final. Para esto, se utilizaron dos micrófonos: un boom en el piso y un micrófono condensador estereofónico a un metro de altura.

Buscando no perder la sensación viva del teatro, planificamos rodar la obra casi sin cortes, dividiéndola sólo en dos partes, aprovechando el único momento en donde en la obra de teatro original ya existe un corte. De esta manera quedaron dos planos secuencias a tres cámaras, de aproximadamente veinte minutos cada uno, que aportan el dinamismo y la sensación de tiempo real que tiene el teatro, a la vez que nos permitió rodar más de una vez cada parte y no arriesgarnos a descartar tomas enteras por un error al final, en caso que se rodase la obra completa de principio a fin. De cada parte se rodaron dos tomas de las cuáles quedaron en el material final las segundas tomas de ambas. Previo a este día, durante aproximadamente cinco meses, que es el tiempo utilizado entre los primeros ensayos y la filmación, se fue estableciendo el marco temporal en el que las actrices debían realizar su movimientos y acciones a fines de lograr la mejor interacción música/imagen/movimiento, y hacer funcionar a la perfección las sincronías necesarias entre la escena y la música.

Transcribimos a continuación dichas indicaciones, discriminadas por escena y por tiempo. Los criterios utilizados para las referencias temporales son los siguientes: cuando se escribe en segundos, no quiere decir que ellas cuenten, sino que en esos momentos señalados existen características musicales que sirven de referencia auditiva para que las actrices realicen determinada acción preestablecida para ese momento. En cambio, si hablamos de tiempos, ellas sí cuentan los mismos, como en una coreografía.

³³ Técnica utilizada en el cine para crear o recrear efectos de sonidos que no hayan sido registrados en el rodaje original o con el fin de mejorar la calidad del audio.

Escena I, La Botella

En escena se encuentra Ella 2, abre una valija y revuelve. Agarra una botella, empieza la música.

0'10": destapa la botella luego de la introducción, en la primera nota de la melodía (el gesto ascendente en piano y arpa lo anticipa).

0'20": tapa la botella en la última nota de la melodía.

0'31": destapa la botella (el gesto de 3 notas ascendentes en el grave del piano lo anticipa). Sopla la botella, la usa de catalejo, escucha su interior, etc.

0'57": apoya la botella en el suelo y revuelve la valija.

1'03": la fantasía se vuelve aún más intensa (cambio de pulso), a partir de aquí agarra otros objetos.

1'21": final de B, cluster de advertencia. Puede tomar un objeto sugerente, como un *snorkel*.

1'42": B' (nota iterada en trompeta), ahí la música comienza a ponerse más extraña, inestable. Ella 2 se asusta y, apurada, empieza a guardar todo (menos botella).

1'51": última melodía de A. Ella 2 mira la botella que quedó sola en escena, la mira, la sujeta y se tranquiliza al escucharla.

1'59": gesto de 3 notas ascendentes en el grave (contrabajo) anticipa el cierre de la botella.

2'01": cierra la botella en la última nota. Luego guarda todo dentro de la valija, la cierra y se dispone a llevarla dentro del ropero.

Escena II, La Mujer de Piernas invertidas

Entrada de la mujer: entra una mujer alta, conformada por el ensamblaje de los cuerpos de Ella 1 (abajo) y Ella 3 (arriba). Da 4 pasos hacia la izquierda para salir por el costado derecho del ropero (perspectiva del público), 4 pasos hacia adelante, se frena y Ella 3 mira a Ella 2 que estaba en escena desde la escena de la botella. 6 pasos hacia adelante y 6 pasos hacia la derecha, allí se establece la Mujer, en medio de escena frente al público. Ella 2 le toca el vestido. Ella 3 le chista, luego saca un centímetro, mide su propia altura, lo suelta. Lo agarra Ella 3 (que es una enanita), que enojada se retira de la escena, interpretando esto como una provocación. Ella 2 aplaude, comienza música.

Introducción (48 tiempos)

6 tiempos (t): movimiento de hombros Ella 3.

6 t: movimiento pendulante de brazos (Ella 3)

12 t: pasos laterales de un lado al otro (Ella 1).

6 t: Ella 3, que tiene un paraguas en la mano, lo desabrocha.

6 t: movimiento de fuelle con paraguas (Ella 3).

12 t: apertura paraguas y giro (Ella 3).

Melodía (48 tiempos)

6 t: vaivén de un lado al otro con el paraguas, cada tres tiempos quedando uno para cada lado (Ella 3)

6 t: saludo de reina (Ella 3).

6 t: saca la brocha de maquillaje que tenía en el escote (Ella 3).

6 t: se maquilla, tres tiempos en cada pómulos (Ella 3).

6 t: guarda la brocha (Ella 3) / a la vez 6 t: paso arrastrado, lado a lado (Ella 1).

6 t: paso arrastrado, lado a lado (Ella 1).

6 t: medio giro sobre el eje (Ella 1).

6 t: pausa de perfil (Ella 1).

Accelerando (7x12 tiempos)

6 t: giro sobre el eje (Ella 1).

6 t: descanso (Ella 1).

12 t: estocada (Ella 1).

6 t: cuarto de giro (Ella 1).

6 t: cuarto de giro (Ella 1).

12 t: pausa (Ella 1).

6 t: estocada y avance (Ella 1).

18 t: estocada (Ella 1).

12 t: giro y pausa (Ella 1).

Pasodoble (4x8 tiempos)

Dos relinchos (Ella 1)

12 t: avance (Ella 1).

Dos relinchos (Ella 1).

12 t: primer giro (Ella 1). Se le escapa el paraguas a Ella 1 y este cae al piso.

6 t: segundo giro. Se desploma la mujer alta y caen al piso ambas, ahí vemos que son dos cuerpos, uno del Bicho y otro de una enanita, que ahora quedan separados.

6 t: pausa.

Escena III, El Bicho & Ella 3

1'40": caída de la Mujer Alta. 22 pasos Bicho (Ella 1). Incertidumbre, miedo.

2'20": Ella 3 se saca la pollera y el Bicho se desploma.

2'53": Ella 3 se estaba observando la pierna derecha y un ente la desploma hacia su pierna izquierda.

3'00": juego con los dedos del pie sobre el piso, arriba de su cabeza. Luego intenta incorporarse sobre sus piernas.

3'25": anticipación musical para la caída de Ella 3.

3'27": Ella 3 no logra que sus piernas soporten y cae. Al mismo tiempo Ella 1 (el Bicho) se levanta.

3'31": suena platillo, Ella 1 cae.

3'32" a 3'45": movimientos clown (Ella 3).

3'45 a 4'13": Ella 3 comienza a ir hacia el ropero, deja abierta la puerta pero no entra.

4'14": entra al ropero.

4'14 a 4'26": queda la música sola. Una vez finalizada la música continúa el solo del Bicho sin música.

Escena IV, Las Siamesas

En escena se encuentran Ella 1 y Ella 2.

0": Ella 1 le estira una pierna a Ella 2, ésta grita. Luego le estira la otra pierna y Ella 2 grita por segunda vez [comienza música]. Ella 1 le acaricia la rodilla, cierra y abre sus piernas tres veces, le lleva la pierna izquierda hacia el suelo y le cruza la pierna derecha de Ella 2 entre las suyas.

10" a 21": Ella 1 le saca el vestido a Ella 2, lo retiene arriba, lo mira un rato, lo suelta y cae en el piso.

21" a 30": Ella 1 ayuda a Ella 2 a acomodarse la ropa.

30" a 35": la ayuda a levantarse, saltan, se dan cuenta que están pegadas (Siamesas, ensamblaje corporal).

36" a 45": se paran y se acomodan las ropas y peinados, se pintan, se besan.

45": aviso musical.

46": primer intento de separación.

50": se miran / segundo intento de separación.

53": giran.

56": aviso musical.

57": se empujan de la cadera para intentar separarse y se vuelven a pegar.

57" a 1'04": se empujan de la cadera, se pegan de nuevo y, con la inercia de tal fuerza, se buscan por distintos lados.

1'04" a 1'22": pelea de manos, Ella 1 intenta tocarle el vestido de Ella 2 tres veces, quien le pega en la mano. La pelea se intensifica (1'13"); se agarran la cara.

1'22 a 1'26": Ella 1 le saca la mano, se apoya en su espalda, hacen medio giro con salto.

1'26" a 1'28": Ella 2 es levantada desde la espalda al tiempo de un glissando en bronce.

1'28 a 1'30": tambalean por el impulso.

1'30" a 1'35": pasos lentos hacia el centro, les cuesta caminar porque recién descubren sus piernas.

1'36" a 1'40": caminan más enérgicamente hacia el centro, con torpeza (suenan platillos).

1'40" a 1'47": descanso y giro en círculo, coincidiendo los pasos con el ritmo de la música.

1'47" a 1'51": Ella 1 baja a Ella 2 y apoya su codo en la espalda de ésta última.

1'52" a 2'04": segunda pelea: Ella 1 se limpia las botas con el vestido de Ella 2 y ésta responde limpiándose la nariz con el vestido de aquella.

2'05": aviso musical.

2'08": gesto de idea, caminan lentamente y en círculos hacia el ropero.

2'23" a 2'24": aviso musical.

2'25": golpean la puerta y silencio.

2'35": suena música, ellas miran al ropero.

2'38" y 2'39": suena un contrabajo, tocan de nuevo la puerta, salen cepillos por arriba del ropero.

2'40 a 2'50": salen cepillos, ellas los agarran, caminan hacia el centro, se acomodan.

2'51" a 3'03": se cepillan el calzado, bailan.

3'03" a 3'07": tiran el cepillo hacia atrás (primer platillo) ponen cara de preocupación al caer estos con fuerza, pero luego no le dan importancia, se miran, se acomodan.

3'07": aviso musical (segundo platillo), salto y medio giro.

3'09": silencio. Quedan en posición de *scrum*.

3'12" y 3'13": indicación del nuevo tempo: dos estímulos musicales.

3'13" a 3'19": 6 pasos al tempo de la música y giro.

3'20" a 3'24": 6 pasos al tempo de la música y giro.

3'26" a 3'30": 6 pasos al tempo de la música y quedan escondidas detrás del ropero.

3'32" a 3'38": salen despedidas por detrás del ropero hacia los costados, una en cada costado del ropero, quedando finalmente separadas. En el último acorde apoyan la cabeza en el piso.

Escena V, La Balsa

0'00": primera introducción (49t). Burbujas solas, no hay nadie en escena.

0'32": segunda introducción (51t). Sale Ella 2 por arriba del ropero en el centro del mismo. Juega con su alrededor, con las burbujas, con el mar imaginario, fantasea..

1'05": comienza la melodía A (32t). Salen Ella 1 y Ella 3, una por cada costado de arriba del ropero y se acomodan.

1'26": melodía A' (32t). Todas juegan con burbujas, imaginan, fantasean.

1'48": solo de Glockenspiel. Reman en sincronía con la música (32t). 2 brazadas (tiempos 2 y 4), 4 veces por cada lado.

2'10" melodía A (32t). Descansan 8 tiempos, miran al cielo, contemplan.

2'15": Ella 1 y Ella 3 se dan vuelta (8 tiempos). Ella 2 se para sobre el ropero.

2'20": Ella 1 y Ella 3 nadan, mientras Ella 2 contempla el horizonte.

2'31": suena un platillo y cambia la música. Ella 2 se tira hacia el 'agua', las chicas dejan de nadar asustadas y comienzan a intentar sacarla de adentro del agua. Sacan algas y objetos.

2'52": suena la melodía A de la Escena I, que está relacionada íntimamente con Ella 2. Allí la sacan de los pelos, ven que se está ahogando, se asustan, no logran mantenerla y Ella 2 vuelve abajo del agua. Como aparece el primer rescate a Ella 2 suena la melodía de La Botella, pero vuelve a hundirse a los 2'56" y la música se pone modulante, más extraña, inestable.

2'52" a 3'19": la vuelven a buscar, sacan objetos.

3'19": suenan crescendos en las cuerdas, como olas. Ella 3 se para en el ropero y pide ayuda mirando al cielo. Ella 1 saca a Ella 2 del agua pero no logra rescatarla, debido a esas olas. Ella 1 se queda con las antiparras que le quitó a Ella 2 y divisa en el horizonte.

3'34": luego de una sección musical inestable armónicamente, vuelve la melodía A de La Botella en la tonalidad original. En este momento glorificante, gratificante y de estabilidad, Ella 3 finalmente rescata a Ella 2. La apoyan sobre el canto del ropero (que funciona como una balsa), la miran preocupadas.

3'45" vuelve inocentemente la melodía principal de esta escena, como si nada hubiese pasado. Le dan unas palmadas a Ella 2 en su espalda, ésta escupe agua. Ella 1 y Ella 3 suspiran, se relajan y se bajan de la balsa (ropero), mientras la música va desapareciendo. Todo vuelve a la normalidad.

Escena VI, Los Recortes

En escena está Ella 3 con una valija misteriosa.

Primera parte (22 segundos)

0": Ella 3 abre la valija, comienza la música

6": mete una mano dentro [sale una mano por arriba del ropero], ella 3 la ve y mira sin entender qué está pasando.

10": esconden ambas manos.

12": aviso musical.

13": Ella 3 mete la mano nuevamente [sale una mano por arriba del ropero].

15": ingresa hasta el codo [la mano del ropero ahora sale hasta el codo].

16": esconden el brazo.

17" a 20": aviso-mano-codo-hombro (va todo seguido) [sale mano-codo-hombro por encima del ropero].

21": esconden y Ella 3 cierra la valija.

Segunda parte (22" a 1'06". 44 segundos en total)

22" a 36": Ella 3 cierra la valija y se dirige hacia el costado del ropero a averiguar qué está pasando ahí adentro.

36": el vibráfono genera un continuo de notas iteradas con gran densidad cronométrica, a continuación genera sobre ese continuo, grupos de corcheas arpegiadas que son la pauta musical para que las actrices desenvuelvan su acciones coordinadamente por los próximos diez segundos.

38": Ella 3 mete la cabeza por una ventana lateral inferior del ropero. Sale una cabeza (Ella 1) por la ventana lateral superior.

41": Ella 3 saca la cabeza, Ella 1 mete la cabeza dentro del ropero.

43”: Ella 3 mete nuevamente la cabeza por la ventana lateral inferior del ropero. Sale una cabeza (Ella 1) por la ventana lateral superior.

45”: Ella 3 gira su cabeza, la cabeza de Ella 1 gira también.

47”: Ella 3 saca la cabeza, Ella 1 mete la cabeza dentro del ropero.

49”: aviso musical.

50”: Ella 3 mete vehementemente el brazo por la ventana lateral superior del ropero, sale un brazo (Ella 2) por la ventana lateral superior en el otro extremo del ropero.

52/53”: una mano (Ella 1) sale por arriba del ropero y se dirige hacia la cabeza de Ella 3.

54”: la mano de Ella 1 le toca y rasca la cabeza a Ella 3. El piano acompaña este gesto con apoyaturas de semitono iteradas.

59”: aviso para sacar las manos.

1’00”: sacan todas sus manos y Ella 3, asustada, va a ver que hay dentro de ese ropero donde suceden cosas extrañas. Tiene unos seis segundos.

1’04” a 1’06”: suena el Glockenspiel, que se destaca por su timbre con mucho ataque y por su ámbito agudo, suenan 3 notas. Ella 3 abre la puerta en la tercera de ellas, a los 1’06”. A continuación, silencio, no hay nada allí dentro.

Tercera parte (1’07” a 1’59”. 52 segundos total)

1’06” a 1’08”: dentro del ropero no hay nada ni nadie, silencio.

1’08”: Ella 3 guarda la valija, cierra la puerta y se apoya contra ella, crece la tensión y la preocupación. Musicalmente hay una transición desde una música de incertidumbre y miedo, sin pulso discernible e inestable armónicamente, a una música pulsada que llegará en la cuarta parte.

1’21”: Ella 1 abre desde adentro del ropero con las piernas, empuja a Ella 3 que estaba apoyada en esas puertas. Suena el acorde característico de esta escena (*Bm* con cuarta aumentada).

1'38" a 1'59": Ella 3 cierra esas puertas y entra al ropero por el costado derecho (vista público), la música en esta parte ya marca claramente los tiempos, agrupados de a cuatro, para dar paso a la siguiente necesidad.

Cuarta parte (todo marcado en tiempos) 2'00" a 3'35"

2'00": empieza la melodía principal de la escena, las actrices cuentan tiempos para sincronizar las próximas acciones, ya que no tienen contacto visual entre sí. En escena está la cabeza de Ella 3, que asoma por arriba del ropero.

4 tiempos: nada.

4 tiempos: salen dos borcegos.

4 t: salen dos brazos, uno en cada costado del ropero.

4 t: brazos se sostienen estirados, giro de muñeca.

4 t: abrazo al ropero (tanto brazos como borcegos).

4 t: frotan sobre el ropero (tanto brazos como borcegos).

4 t: desarman el abrazo.

4 t: se esconden un brazo y un borcego.

4 t: segundo abrazo.

4 t: frotan sobre el ropero.

4 t: desarman el abrazo.

4 t: esconden el brazo y el borcego restantes.

8 t: sale una mano en el tiempo 1, la otra en el 5, la otra en el 7, aproximadamente.

8 t: las manos se mueven por el ropero, caminando con los dedos, buscan la cabeza de Ella 3 y la empujan para adentro del ropero.

(2'46"): cambio en la música, mayor densidad cronométrica, pulso real al doble de tempo

24 t: sale la cabeza de Ella 3 y dos manos salen para volver a meterla.

3'02": las manos la vuelven a meter (referencia musical: trémolo de flauta).

3'05": sale cabeza de Ella 1.

(3'08"): *suenan un platillo y volvemos al tempo y textura anterior.*

12 t: las seis manos caminan sobre el ropero, 'tocando el piano', la musicalización responde a este gesto con la intervención del vibráfono como figura principal en valores rápidos y movimiento anguloso.

4 t: las manos meten la cabeza de Ella 1 hacia adentro del ropero.

16 t: reaparece Ella 3, saca su cuerpo, se sienta en el ropero.

(3'30"): Ella 3 se prepara, el piano genera expectativa con un crescendo en octavas agudas.

3'36": Ella 3 se tira dentro del ropero, el piano acompaña esta acción.

3'37": se abre la puerta del ropero, pero no sale Ella 3 si no que es Ella 2. El piano remarca esta acción sorpresiva.

Quinta parte (3'36" a 4'16")

3'36" a 3'56": sale Ella 2 confundida, se toca el cuerpo (¿soy yo?), revisa la puerta del medio y no encuentra nada.

3'50": Ella 2 está revisando la puerta de la derecha vista desde el público, una mano que sale desde atrás del ropero le ofrece una remera. La música acompaña esta acción cómica con un gesto descendente en las maderas. Ella 2 no entiende por qué le ofrecen una remera y cierra la puerta.

3'56": Ella 2 se dirige y abre la puerta del costado izquierdo (vista público) del ropero y ve a Ella 3 de espaldas, desnuda. Suena un *glissando* de trombón, acompañado de un trémolo de flauta y un gesto escurridizo en el arpa que intentan remarcar esta desnudez. Ella 2 cierra la puerta avergonzada.

3'56" a 4'15": Ella 2 se acuerda y busca la remera del otro lado, la toma y se la lleva a Ella 3, mientras se mantiene sosteniendo el ropero con la espalda para que Ella 1 pueda entrar al cajón del centro. Espera y revisa el ropero nuevamente para asegurarse que Ella 3 se haya vestido.

Sexta parte (4'15' a 4'40")

Cambio musical, existe una 'digresión' armónica, después de varios minutos sobre *Bm*. Suena una melodía que es propia de la siguiente escena, Las Enredaderas, donde la protagonista es Ella 1. Desde el medio del ropero salen las piernas de Ella 1 desde el cajón, razón por la cual suena esta melodía y armonía. Ella 2 las guarda, cierra la puerta, aproximadamente a los 4'38", donde un gesto descendente de notas iteradas en bronce, sirve para indicarle a Ella 3 que saque sus piernas por las ventanas laterales del costado izquierdo del ropero (vista público) y para que Ella 2 comience a realizar sus acciones finales.

Séptima parte (4'41' a 5'15")

4'41": comienza una nueva sección, en *accelerando*, iniciada por un solo de contrabajo. Ella 2 le da la vuelta al ropero por atrás y se encuentra con dos piernas que salen del mismo, una a la altura de sus rodillas y otra a la altura de su cabeza. Se las choca y las guarda.

4' 59": aviso musical para que Ella 2 esté atenta. Corcheas en glockenspiel.

5'01": golpea el ropero a la vez que un trombón hace un *glissando* ascendente/descendente. Va a mirar si pasó algo, no pasó nada. Se prepara para golpearlo de nuevo.

5'10" a 5'14": pasitos de Ella 2 en el lugar, se frota las manos, se prepara para golpear.

5'13" a 5'14" la música marca cuatro estímulos claros, uno por pulso.

5'15": segundo golpe de Pau al ropero, coincidiendo con el quinto estímulo musical. Salen despedidas Ella 1 y Ella 3 desde adentro del ropero. Silencio, fin de la escena.

Escena VII, Enredaderas

En escena se encuentra Ella 1, que había sido despedida del ropero por el golpe al ropero de Ella 2 en la escena inmediatamente previa.

0": vuela una valija desde atrás del ropero y cae en medio de la escena. Comienza la música.

0" a 29": Ella 1 lleva la valija hacia el centro del espacio y abre la valija, salen enredaderas por el ropero. Ella 1 saca enredaderas de adentro de la valija.

30" a 36": se da vuelta, mira el ropero y ve que salen enredaderas; se asusta. Empieza a caminar para atrás, hacia el ropero, tendiendo una enredadera. Toca y saca las enredaderas que cuelgan del ropero, escucha a través de las puertas del medio.

36" a 41": se apoya con la espalda en el ropero, asustada [suenan trémolos en las cuerdas], mira hacia la valija, va a abrir la puerta.

42" a 53": abre la puerta del centro del ropero, abre el cajón, aparece la cabeza de Ella 2 enredada, suena la melodía de La Botella, relacionada con ésta última. Intenta sacarla, pero no puede. Cierra.

53" a 1'29": se apoya en la puerta, juega con las enredaderas. Revisa las puertas, no hay nada / intenta sacar una pierna de Ella 3 que aparece por la izquierda / abre la puerta derecha y aparece Ella 2 con la cabeza dada vuelta. Se apoya de espaldas en el ropero, sin entender qué pasa.

1'30" a 1'36": salen unas enredaderas por arriba del ropero, la enredan. [Trémolo de vibráfono].

1'36" a 1'41": las enredaderas la tiran desde atrás, se da vuelta, se desenreda y las tira por arriba del ropero.

1'42": Ella 1 se apoya en el ropero de espaldas, suenan otra vez los trémolos.

1'47": respira, se relaja, se apoya contra el ropero. [Suena la melodía de La Botella, ésta vez evocando más el efecto emotivo que esta melodía apareja, que es la calma, más que por su asociación con Ella 2].

1'55" a 2'00": Ella 1 se acerca a la valija y la da vuelta con bronca. Vuelve al ropero.

2'13" a 2'18": abre la puerta, aparece una imagen de Ella 2 y Ella 3 iluminadas y enredadas. Cierra. Suena una flauta para abrir y un platillo para cerrar.

2'20" a 2'29": Ella 1 empieza a tantear los bordes superiores del ropero, se sube. Saca objetos, vestidos, enredaderas, etcétera.

2'30" a 2'38": saca a Ella 2 por encima del ropero, quien se encuentra enredada, y ésta se dispone a bajar. La música comienza a modular, como en La Balsa, y a acelerar como en La Mujer de Piernas Invertidas.

2'44": Ella 2 se baja, sigue enredada y actúa como tal. Ella 1 se mete de cabeza al ropero. Comienza un pasodoble.

2'47": sale Ella 3 por la puerta izquierda mirando desde el público, suena un platillo que le da su marca.

2'56": sale Ella 1 por el medio. Las tres están enredadas, asfixiadas, el ropero las quiere succionar.

3'02": el ropero logra ir llevándolas para adentro con las enredaderas.

3'11": están las tres dentro del ropero.

3'18": se cierran las tres puertas a la vez, el ropero las chupó. Apagón. Final.

6.3. Postproducción

La edición, montaje y postproducción estuvieron a cargo de la misma productora que realizó el rodaje, consultando y tomando sugerencias de quienes escriben, y requirió dos meses completarla. Esto incluye la elección de diferentes tomas de cada una de las cámaras y el ritmo en que se suceden los cortes de una a otra. La mezcla y masterización del audio fue realizada por Federico Bellini, Manuel Ogando y Francisco Saunders, utilizando aquellas mezclas preliminares con las que se rodó. Para este proceso, que busca potenciar la calidad del sonido, se realizaron técnicas de paneo, ecualización, compresión, etc., para las cuales se utilizaron otra serie de *plugins*. Se buscó unificar los sonidos a partir del uso de un mismo tipo de *reverb* para cada uno de los instrumentos, con algunas variaciones según la ubicación espacial del instrumento. Debido a que no fue necesario hacer *foley*, resultó más sencillo el ensamblaje con el sonido de sala tomado por los micrófonos en el rodaje. Para esto fue necesario realizar procedimientos de ecualización y compuertas de ruido para enmascarar o eliminar algunos sonidos no deseados, propios de la sala de teatro donde rodamos, como los emitidos por la parrilla de luces o los ruidos de vehículos que provenían del exterior de la misma.

Por otra parte, se utilizaron también consolas y compresores analógicos, a través de los cuales los sonidos fueron nuevamente procesados para lograr una sensación de mayor naturalidad en el sonido de los instrumentos virtuales. Por último, se utilizaron algunos procedimientos que impactan en el aspecto semántico del producto audiovisual, por ejemplo filtros en la Escena I, cuando la música está ‘embotellada’ y cuando deja de estarlo. Para la Escena V se realizó un procedimiento similar para dar la sensación de que la música es percibida debajo del agua, dándonos la perspectiva de lo que escucharía Ella 2 en ese momento. Estos procedimientos enmarcan a la música en un plano diegético, es decir, se inscriben en el mundo propio de la escena, dando a entender que, en la primera, la música proviene de adentro de la botella y que, en la segunda, es escuchada por Ella 2 al sumergirse en el agua y, en retrospectiva, en todo momento.

PARTE II

7. ANÁLISIS

7.1 Música y teatro

Nuestra investigación se desarrolla en un contexto teatral-musical en donde se pone en juego no sólo la función de la música en sí misma, sino fundamentalmente la función de la música en relación a la escena. Por eso, en nuestra propuesta artística, es importante tener en cuenta el concepto escénico y el punto de vista de la música en relación a éste, ya que la música no tiene por qué ser independiente (cf. Cohen, 2010, p. 899). Es decir el concepto de cada escena en sí y el punto de vista que toma la música respecto a ese concepto, sea potenciarlo, ignorarlo o contraríalo. Por lo tanto, en los análisis, ese será el punto de partida, dándole lugar luego al análisis de los procedimientos técnicos-compositivos que se pusieron en juego para lograr ese concepto, y ese punto de vista, esa idea. Para esto, nos referiremos a los conceptos del corpus teórico de las actrices/autoras y a las emociones predominantes de cada escena y los cambios emocionales que alientan muchas veces decisiones.

A diferencia de la composición musical *per se*, la composición musical en un contexto audiovisual, siguiendo a Cohen, es música producida por el bien de la historia, limitada a intenciones externas (director, actrices, etc.), la narrativa, el tiempo y el presupuesto etc. Los patrones de acentos audiovisuales pueden enfocar la atención visual y la información musical suele evitar la atención consciente de la misma, establecer el estado de ánimo e inducir y generar inferencias (cf. Cohen, 2010, p. 899). Decíamos más arriba que la estética de la obra está condicionada por el tipo de abordaje musical, en coincidencia con Cohen, que sostiene que “la música también contribuye a la experiencia estética de la película”³⁴; en este caso película lo tomamos como equivalente a producto audiovisual. El abordaje general fue respetando y colaborando a crear un mundo de fantasía y una estética ligada a lo siniestro, el criterio de presencia o ausencia de música es intervenir en aquellas escenas que contienen alguna carga emotiva de ese tipo, fantástica, siniestra o grotesca, más que en las transitivas o narrativas.

³⁴ COHEN, A. J. (2010). *Music as a source of emotion in film* en *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Application*, p. 901.

7.1.1. Funciones de la música en el contexto audiovisual

Algunas de las funciones que Cohen asegura que tiene la música en el cine, también las encontramos acá, tal como dirigir la atención a características importantes a través de la congruencia estructural o asociacionista, como es el caso de la Escena III que se plantea claramente una figura y un fondo, o la Escena VI con las sincronías entre gestos musicales y acciones de las actrices. También comunica significado y promueve la narrativa, especialmente en situaciones ambiguas, como ocurre en el ahogo de la Escena I, que se posiciona como un momento emocional negativo debido en gran parte a que la música lo manifiesta con claridad. A través de la asociación en la memoria, la música se integra con la película y permite la simbolización de eventos pasados y futuros a través de la técnica de *leitmotiv*. En el *leitmotiv*, un tema musical particular se empareja continuamente con un personaje o evento de modo que eventualmente el tema evoca el concepto del personaje o evento en su ausencia. Saint-saens señala que los principios psicológicos deben ser responsables de la efectividad del *leitmotiv*. Los recuerdos dependientes del estado de ánimo también pueden estar guiados por emociones establecidas por la música. Esto sucede en las Escenas I y V, donde la una evoca a la otra, tanto en sus sensaciones positivas como negativas. También aumenta la absorción del producto audiovisual, quizás aumentando la excitación y la atención a todo el contexto de lo escénico y desatención a todo lo demás. Por último, la música como forma de arte se suma al efecto estético de la película. En nuestro caso no se considera la utilización de un *leitmotiv* al modo wagneriano, empleando una transmutación compleja y desarrollística, sino más bien se tratan de motivos recurrentes o asociativos.

7.2. Conceptos básicos del abordaje para el análisis compositivo

Se considera pertinente la utilización de la *Set Theory*³⁵ desarrollada por Allen Forte para el enfoque analítico de algunas relaciones compositivas en el presente trabajo. Especialmente en lo que concierne a la unidad que genera la Introducción con el resto de las escenas, tanto en conjuntos de alturas puntuales como en la presentación de gran parte del espacio sonoro utilizado en la obra en general. Según Cook ésta “nos permite establecer un marco para la descripción, la interpretación y la explicación de cualquier composición atonal”³⁶. De aquí tomaremos como más importante la ‘relación de inclusión’, que es cuando un *pc-set* (*pitch-class* o conjuntos de clases de alturas) incluye a otro en su contenido interválico, y

³⁵ FORTE, A. (1955). *Contemporary Tone Structures*. New York: Bureau of Publications Teachers College.

³⁶ COOK, N. (1994). *Set-Theoretical Analysis* en *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, pp. 124-151. Traducción Federico Sammartino (2011), p. 1.

la noción de 'forma prima', que significa llevar cualquier conjunto de alturas a una seguidilla que es presentada con números, partiendo desde la nota *C*, equivalente a [0], siendo *C#* o *Db* [1], y así hasta el [10] (*Bb*, que se escribe [t] de *ten* – diez en inglés-) y [11] que es *B* y se nomina [e] de *eleven*. Entonces, por ejemplo, un set de alturas definido por las notas *F#-G-B* (en números equivale a [6,7,e]), llevado a la forma prima es igual a *E-F-A* [4,5,9] ambas son en realidad [0,1,5] y corresponden al pc-set 3-4.

A fines de proveer un análisis más cómodo y satisfactorio, haremos uso específicamente de la reformulación propuesta por Bernard Gates, que provee el "uso de un *set-class space* que permite visualizar rápidamente el grado de afinidad de los materiales utilizados por el compositor en la obra"³⁷. Gates propone un gráfico de un Espacio de Clases de Altura tridimensional donde ubica seis *Genera*, es decir, seis hexacordios fuertemente diferentes en su contenido interválico que se distribuyen en diferentes regiones. Cada *Genus* tiene un hexacordio que lo representa en su valor máximo, estos son: 6-1 [0,1,2,3,4,5] llamado Cromático; 6-32 [0,2,4,5,7,9] llamado Diatónico; 6-20 [0,1,4,5,8,9] Hexátono; 6-7 [0,1,2,6,7,8] Bicromático; 6-35 [0,2,4,6,8,t] Tonos Enteros; y 6-30 [0,1,3,6,7,9] Octatónico. De esta manera podremos visualizar en un espacio o *set-class space*³⁸ los diferentes pc-sets y el grado de afinidad con algún u otro *Genus* y mostrar las relaciones entre conjuntos de alturas elegidos por su nivel de pertenencia al hexacordio definitorio del mencionado *Genus*. Es decir, "medir las relaciones de cercanía intragenéricas e intergenéricas"³⁹.

Por otro lado, atendiendo a la relación de la música con la imagen, dice Chion⁴⁰, que hay dos modos de crear una emoción específica en relación a la situación mostrada, si bien el autor habla del cine, adaptaremos estos conceptos a la audiovisión, es decir, la integración sonido-imagen.

1. **Música empática.** La música expresa su participación en la emoción de la escena en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Este es el caso de la inmensa mayoría de nuestra propuesta.
2. **Música anempática.** La música muestra una indiferencia, progresando de manera regular, impávida y sobre ese fondo se desarrolla la escena. Por el contrario de lo que pareciera, su inscripción en un fondo cósmico tiene por efecto la intensificación de una emoción y no su

³⁷ SAMMARTINO, F. (2015). *La música de Berio desde una perspectiva de los Genera* – AAM: Boletín de la Asociación Argentina de Musicología. Año 29, N° 70, pp. 9 -28, p.1

³⁸ Modelo espacial desarrollado por Bernard Gates, que permite mostrar relaciones y distancias entre todos los *pc set*.

³⁹ SAMMARTINO, F. (2015). *La música de Berio desde una perspectiva de los Genera*, p. 1.

⁴⁰ CHION, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, pp. 15-16.

congelación, refuerzan la emoción individual de los personajes y del espectador en la misma medida que fingen ignorarla. La música anempática devela el aspecto robótico de una sucesión de imágenes.

Chion también aborda el sonido cuando está fuera de campo, es decir, aquel cuya fuente es invisible, no aparece en imagen. Dentro de todos estos nos interesa la subcategoría de sonido *on the air*⁴¹, que es cuando los sonidos presentes en escena son retransmitidos, generando que el altavoz del espectador parezca conectado al objeto que produce el sonido en la acción.

Según la fuente del sonido, hablaremos de ‘música de foso’ como aquella que “acompaña a la imagen desde fuera del lugar y del tiempo de la acción”⁴², y llamaremos ‘música de pantalla’ “a la que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción”⁴³.

Sumamos a esto la noción de diégesis y no diégesis. Siguiendo a Annabel Cohen (2010), diégesis es el mundo narrativo, imaginario y ficticio de la película. No diégesis se refiere al mundo objetivo de la audiencia, el mundo de los artefactos, las pantallas de las películas, los proyectores, la competencia de los actores y los aspectos técnicos de la película (p. 883).

8. ANÁLISIS COMPOSITIVO DE LAS POLILLAS SON MURCIÉLAGOS BLANCOS

8.1. Generalidades inter-escénicas

Alf Gabrielsson y Erik Lindström⁴⁴ revisan varias investigaciones en torno a cómo diferentes factores en la estructura musical de la composición influyen en la expresión emocional percibida. De este repaso, se extraen diversos factores de mayor o menor influencia, tales como la velocidad (el más importante), ritmo, volumen o intensidad, dinámica, armonía, articulación rítmica, tono (registro: alto, bajo), tonalidad o atonalidad, modalidad mayor o menor, características melódicas, forma, música seria o popular, estilo histórico, etc. Por ejemplo, las músicas de tempo rápido, modo mayor, armonía simple, notas entrecortadas y dinámica *forte* son percibidas, por los sujetos de experimento, como alegres; el tono bajo y tempo lento se relaciona con la tristeza, tono alto y tempo rápido expresa felicidad, la alta complejidad

⁴¹ CHION, M. (1993). *La audiovisión*, p. 65.

⁴² CHION, M. (1993). *La audiovisión*, p. 68.

⁴³ CHION, M. (1993). *La audiovisión*, p. 68.

⁴⁴ GABRIELSSON, A. LINDSTRÖM, E. (2010). *The role of structure in the musical expression of emotions* en *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research Application*.

formal suele dar resultados de valencia negativa como melancolía, ansiedad. La tensión suele ser asociada a una melodía ascendente, a la disonancia, complejidad armónica, complejidad rítmica, repetición de varias unidades, condensación del material musical, desarrollo secuencial, pausas. Otras referencias son: *staccato* igual a alegría, energía; ritmo regular: felicidad, paz; ritmo irregular: inquietud; ritmo firme: vigor, tristeza; ritmo fluido: feliz, alegre, gracioso, sereno.

Tomando estas características, elaboramos tres espacios emocionales diferentes para las ocho piezas musicales que componen este trabajo.

A. Escenas de fantasía, bienestar, ensueño

Se tratan de las escenas I, La Botella y V, La Balsa

Factor	Característica	Emoción
Tempo	Moderado	Calma
Armonía	Consonante, mayores, diatónica, simple	Alegría, despreocupación, valencia positiva
Forma	Clara y sencilla	Baja complejidad: expresión de emociones positivas (p. 372)
Timbres predominantes	Metal percusivo, maderas	
Ritmo	Regular, continuo	Positivo
Metro	Claramente establecido	Positivo

Dinámica predominante	MF	A mayor intensidad, generalmente más alegre se percibe
Melodía	Fluida, descendente, construida por terceras	Distensión o relajación
Tono	Agudo	Alegre

B. Grotresco/cómico/trivial

Se caracterizan por tener mayores elementos de clown, danza y comicidad. Son las escenas II, La Mujer de Piernas Invertidas y la IV, Las Siamesas.

Factor	Característica	Emoción
Tempo	Moderado a rápido	Felicidad, alegría
Armonía	Diatónica, simple	Alegría, despreocupación, valencia positiva
Forma/estructura	Sencilla, clara, repeticiones	Emociones positivas
Timbres predominantes	Percusión, multi-instrumental	
Ritmo	Repetitivo, metronómicamente rápidos	Felices

Pulso	Claramente establecido	Distensión
Metro	Definido	Relajación
Dinámica dominante	Forte	Alegre
Melodía	Entrecortado, corto aliento, tonales	Positivo
Tono	Medio	

C. Misterio, incertidumbre, miedo, ansiedad

Es el caso de las escenas III, solo de Ella 3, VI, Los Recortes y VII, Las Enredaderas.

Factor	Característica	Emoción
Tempo	Lento a moderado	Tristeza
Armonía	Atonal, aumentada, escalas por tonos, compleja	Tensión (p. 373)
Forma/estructura	Compleja	Tensión

Timbres predominantes	Heterogeneidad, complejidad: cuerdas con trémolos, sobre el puente. Metales, piano, vibráfono	
Ritmo	Liso o reiterativo	Tensión
Pulso	Difícil de establecer o cambiante	Tensión
Metro	Cambiante o ausente	Tensión
Dinámica dominante	Piano a mf	Tristeza
Melodía	Poco melodioso, cromatismo implícito	Tristeza
Tono	Bajo (grave) a medio	Tristeza

Finalmente, la Introducción y, en parte la última escena, Las Enredaderas, obtienen sus características de la fusión de diferentes cualidades de las demás.

8.2. Análisis compositivo por escenas

INTRODUCCIÓN

Se trata de una música sin escena, con el objetivo de introducir al espectador el mundo que está por presenciar, sin ser explícitos, dosificando elementos que representan a las diferentes escenas. Se tomaron algunos principios conceptuales compositivos de las oberturas de óperas, las cuáles no sólo funcionaba para dar comienzo a la obra en sí y captar la atención del público, sino que, en su lugar como fragmento dentro de una obra completa, sirve como un vehículo abstracto para compilar melodías, fragmentos, que aluden a personajes o situaciones. De esta manera, nuestra introducción posee una función narrativa fundamental, debido a que se están trazando y configurando relaciones discursivas que harán nexo en el oído con el correr de la pieza desde el primer encuentro con el oyente. Se perciben acá la incertidumbre, el misterio y la indefinición que caracterizan a las escenas III, VI y VII.

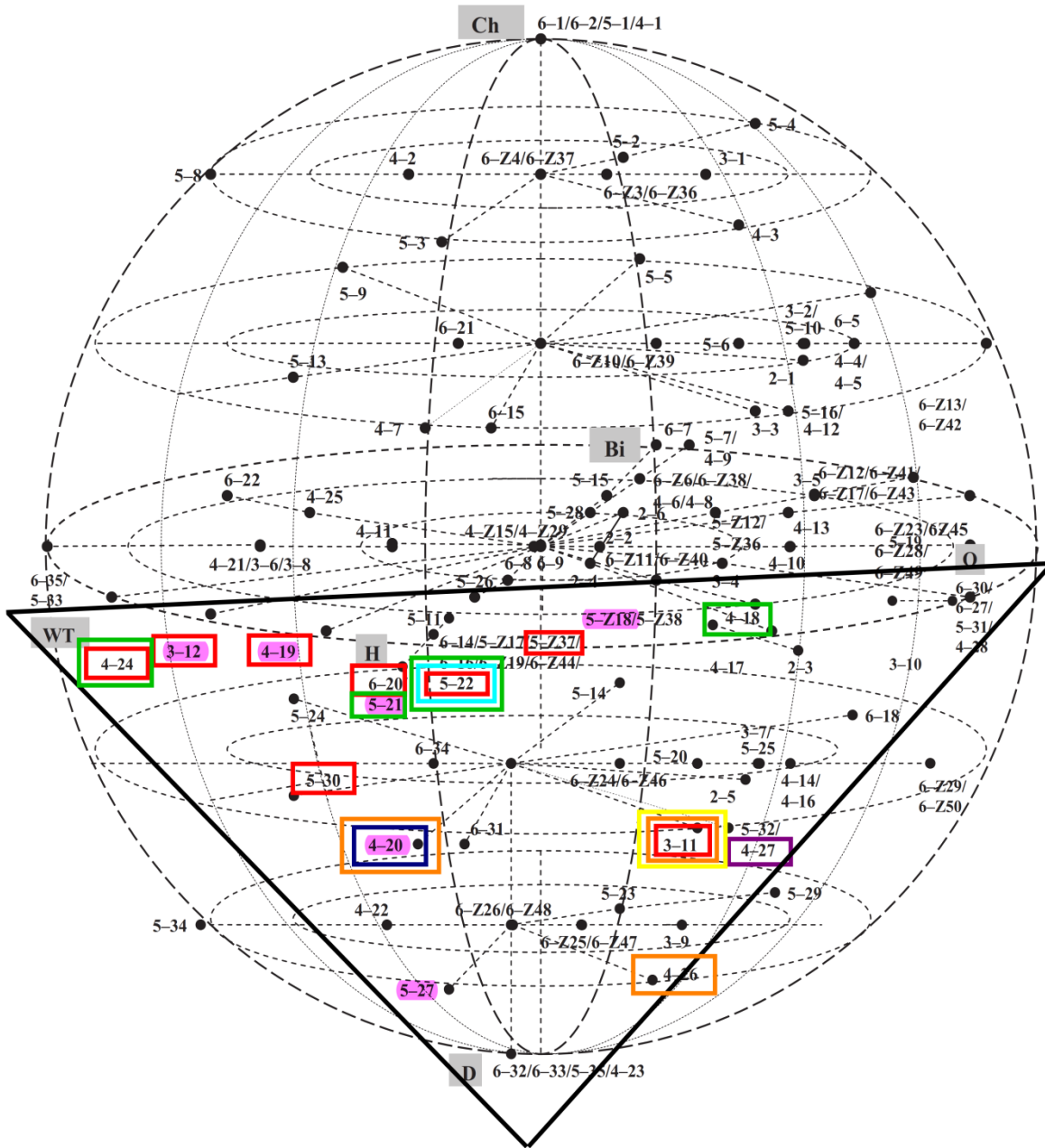
<u>Forma</u>	A	A'	A''	Coda
<u>Compás</u>	1 - 18	19 - 38	39 - 57	58 - 66
<u>Tempo</u>	J = 60			
<u>Metro</u>	4/4			
<u>Armonía</u>	Db9 #4 → Ab aum → Fm7 → Db maj7 → Fm 7M → Db aum →			Fmaj7 → Ab add4 → Eb Maj7 → Gm b5 → Eb #4

La introducción consta de tres secciones de longitudes similares y una pequeña coda, cada una de estas está construida sobre la misma secuencia de acordes, a excepción de la última. Los acordes utilizados sintetizan los colores armónicos más característicos de la música de la obra en general. Cada sección comienza con el vibráfono tocado con arco, se le suman flauta y clarinete y de a poco intervienen bronce y cuerdas y el resto del orgánico. La coda funciona como un desvío hacia Fa mayor, donde se hace presente la melodía principal de la Escena V, La Balsa, con un ritmo desdibujado.

The figure shows two staves of musical notation, each with four measures. The first staff is labeled with 'Cc.' and the second with 'C.'. Each measure contains a chord with a pc-set label above it. The chords are: Cc. 1-5 (5-z18), Cc. 5-6 (3-12), Cc. 7-8 (5-27), Cc. 9-12 (5-21), C. 12-16 (4-19), C. 17 (3-12), C. 18 (4-19), and C. 57-59 (4-20).

Figura 1. Secuencia acordes introducción

En la figura 1 se muestra la armonía sobre la que se construye cada sección. El primero es un acorde de Ab con 7^a mayor y 5^a justa y 5^a aumentada a la vez, representando al sonido armónico característico de las escenas III y V; el segundo y sexto acordes pertenecen al pc-set 3-12, sonido fundamental en la Escena III. El tercer acorde es un Fm7/9, utilizado para generar distensiones, como ocurre en la Escena III (El Bicho), también es un set de alturas cercano a las sonoridades de las escenas I y V. El cuarto es un Db disminuido con 7^a mayor y 5^a aumentada, compartiendo la misma zona en el Espacio Tonal que la melodía de la Escena VI, la armonía de la Escena VII y algunos acordes de la Escena III. El quinto y séptimo acordes pertenecen al pc-set 4-19, característico también de la Escena III. Finalmente, luego de las tres exposiciones, hay una pequeña coda desde el último tiempo del compás 57 donde predomina por unos tres compases el pc-set 4-20, que es el principal de la Escena V, La Balsa, e importante también en la Escena I.



Key: Bi: Bichromatic, Ch: Chromatic, D: Diatonic, H: Hexatonic, O: Octatonic, WT: Whole-Tone

- Pc-sets utilizados en la Introducción
- Pc-sets Escena IV
- Pc-sets principales, estructurales o definitorios Escena I
- Pc-sets Escena V
- Pc-sets principales, estructurales o definitorios Escena II
- Pc-sets Escena VI
- Pc-sets principales, estructurales o definitorios Escena III
- Pc-sets Escena VII

Figura 2. Espacio tonal. Pc sets de toda la introducción y principales de las escenas

En la figura anterior se aprecia que en la Introducción se presenta al oyente todo el mundo armónico sobre el que se construyen las siete escenas siguientes. En sus pocos acordes incluye las sonoridades por tonos enteros (WT), hexátona (H), octatónica (O) y diatónica (D), que son utilizadas y expandidas por diferentes escenas, predominando tanto en la introducción como en la gran mayoría de las escenas el uso de *pc-sets* que se encuentran cerca del cinturón que une con líneas punteadas a los tres primeros *Genus* mencionados. Esto le confiere unidad a la totalidad de la música y denota un uso deliberado y consistente de la organización de las alturas, sin necesariamente repetir exactamente las mismas notas para darle sentido, si no pensando en sets de alturas que contengan características interválicas similares para construir diferentes escenas que conlleven una emoción similar.

Conclusiones a raíz de la utilización de los *genera*:

- El primer acorde de introducción, 5-218, está cerca en el espacio al 4-18, que es el sonido armónico característico de Los Recortes. Si a ambos los llevamos a la 'Forma Primaria' tomando el conjunto de alturas utilizado y transportándolos a la nota *C*, siendo ésta representada con el número cero, nos dan [01457] y [0147] respectivamente, esto quiere decir que 4-18 está contenido dentro de 5-218 por 'relación de inclusión', el tipo de relación más importante entre dos *pc-sets* diferentes para Forte.
- Segundo y sexto acordes de la introducción, 3-12. Es el sonido más importante de la Escena III, desde el cual se generan los demás *pc-sets* de ésta a través de la ampliación.
- Tercer acorde de la introducción, 5-27. Sonido cercano a lo diatónico relacionado con las escenas I y V, marcados en naranja y azul respectivamente, y en menor medida con las escenas II, III y IV, en recuadros amarillo, rojo y violeta respectivamente.
- Cuarto acorde de la introducción, 5-21. Se encuentra en la zona de *Genus H*, en un punto intermedio entre la melodía principal de la Escena VI, Los Recortes (color verde), la armonía de la Escena VII, Enredaderas (celeste) y algunos acordes de la Escena III, Bicho & Solo de Ella 3 (rojo).
- Quinto y séptimo acordes de la introducción, 4-19. Pertenece al *Genus WT*, por tonos enteros, característico de la Escena III.
- Coda, acorde de los compases 57 y 58, 4-20. Mismo *pc-set* que el que define los principales sonidos armónicos de las escenas V y I, en ese orden de relación.

- En la introducción se presenta casi todo el mundo armónico por el que van a transitar el resto de las escenas, no sólo en la zona del *Genus* si no también compartiendo en varios casos el mismo set de alturas.
- En la Escena III, se detecta una ampliación a partir de un *pc-set* 3-12 ubicado en la zona del *Genus* *WT*, hacia otros que se encuentran mayoritariamente entre *WT* y *H*. De hecho, cuatro *pc-sets* de los siete marcados en rojo contienen (si los llevamos a la forma prima) al 3-12 en su interior. El contenido interválico del 3-12 es [048]. Es decir, 3-12 está en ‘relación de inclusión’ con todos ellos.
- Las escenas de carácter fantástico, onírico, lúdico y, si se quiere, placentero, se definen por su cercanía al área de lo diatónico, caso escenas I y V. De hecho estas escenas comparten algunos sets.
- Las escenas II y IV, de carácter grotesco y circense, *clown*, también se encuentran cercanos a lo diatónico pero en menor medida y estando sus *pc-sets* muy cercanos entre sí, 3-11 y 4-27, marcados en amarillo y violeta respectivamente.
- Las escenas de carácter de misterio, indefinición, miedo se ven definidas por la utilización consistente de sets que incluyen desde los tonos enteros hasta lo octatónico, pasando por el hexátono. Este es el caso de las escenas III, VI, VII. También predominan en la Introducción.

En el plano de la organización horizontal, encontramos que hay varias referencias a gestos, melodías y motivos de las escenas I a VII. Veremos algunas de esas correspondencias.

Flauta & Piano
Cc. 5-11

The musical score is written for Flute and Piano in 3/4 time, covering measures 5 to 11. It consists of three staves. The top staff is for the Flute, the middle for Piano, and the bottom for Piano. The music features a melodic line in the flute and piano accompaniment. Dynamics include *mp*, *pp*, and *p*. There are also markings for 'Led.' and '* Led.'.

Figura 3. Melodía principal Escena I

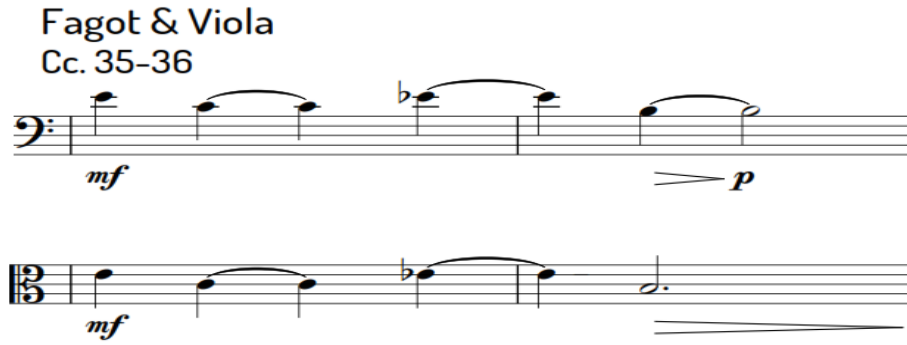


Figura 3.1. Alusión a la Escena I en la Introducción

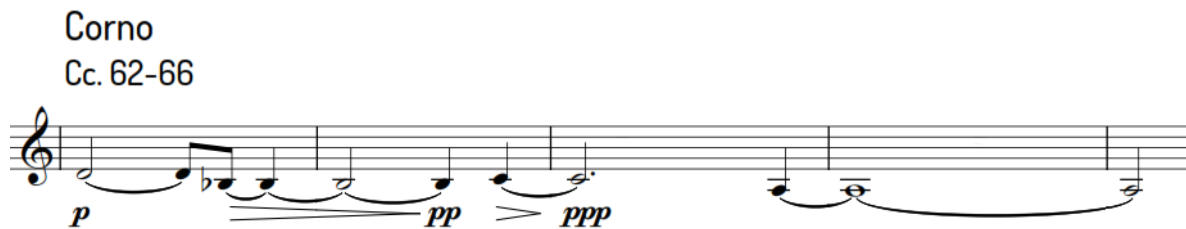


Figura 3.2. Alusión a la Escena I en la Introducción

En las figuras 3, 3.1 y 3.2, se muestra la melodía que define a la Escena I, construida por terceras descendentes y dos gestos melódicos en la Introducción que hacen referencia a esa melodía. En el primer caso, la flauta y la mano derecha del piano son las que llevan la melodía, en el segundo son fagot y viola al unísono en el compás 35 y corno en el compás 62, en ambos casos con diferencias rítmicas.

En el siguiente gráfico se muestra el fagot en el compás 93 de la Escena III que es tomado a partir del segundo tiempo por el fagot en la Introducción en los compases 42 a 44.

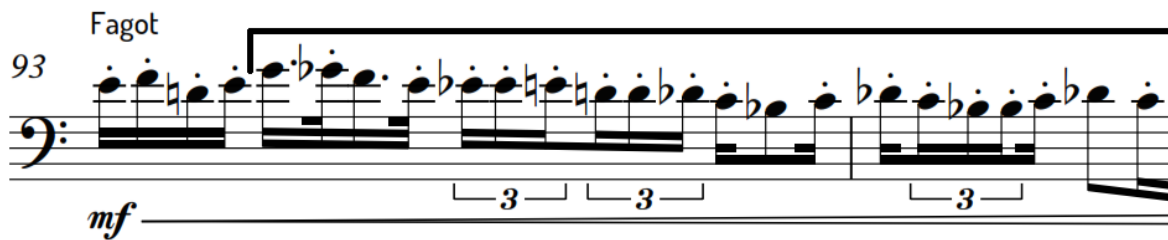


Figura 4. Fagot Cc. 93-94, Escena III

Fagot
Cc. 42-43

Figura 4.1. Fagot Cc. 42-43, Introducción

Otra referencia a la misma escena en la Introducción se encuentran en la flauta primero y luego en el fagot - éste último dilatando el ritmo - quienes toman el gesto de la flauta de la Escena III desde la segunda mitad del compás 94 de la misma.

Flauta

94

Figura 5. Flauta, cc. 94-95, Escena III

Flauta

Cc. 46-47

Figura 5.1. Flauta, cc. 46-47, Introducción

Fagot

Cc. 54-55

Figura 6. Fagot toma el gesto de la flauta, cc. 54-55, Introducción

Continuamos con la alusión a la Escena V, La Balsa. En la figura 7 se muestra la melodía distintiva de dicha escena, construida sobre una armonía de Sol mayor y Do mayor con séptima, a razón de un acorde por compás. Se aprecia, entonces, que la melodía del glockenspiel canta sobre la séptima mayor y la sexta del Sol y luego sobre la tercera y la 9ª del Do. Además, el intervalo característico es el de segunda mayor, casi como bordadura.



Figura 7. Glockenspiel, Cc. 26-28. Escena V

En la Introducción esa melodía es tomada con licencias rítmicas y repartida entre tres instrumentos: glockenspiel, vibráfono y piano. Como la armonía en ese momento es de Fa mayor, el vaivén del tono entero se construye sobre su séptima mayor, es decir, mi-re-mi, para luego saltar una tercera menor y pasar a otro movimiento por segunda, esta vez menor, en el compás 60.



Figura 8. Glock., vibráfono & piano, Cc. 58-61, Introducción

Finalmente rescatamos un fragmento donde se hace referencia a una de las características de la Escena VI, Los Recortes, la apoyatura por semitono. A lo largo de dicha escena se reitera en varias

oportunidades la apoyatura ascendente sobre la melodía, transcribimos el primer momento en el que aparece en el compás 62 en glockenspiel, flauta, fagot y violín. A continuación se muestran, para ejemplificar, violín y glockenspiel.



Figura 9. Glockenspiel & violín, C. 62, Escena VI

En la Introducción se alude lejanamente, en un ritmo dilatado y un *tempo* significativamente más lento y sobre otras alturas (si-do; sol-lab; re#-mi; si-do).



Figura 10. Piano, cc 31-32, Introducción

Finalizamos destacando la alusión textural que tiene lugar en esta Introducción a la Escena III. Se trata de fragmentos con carácter *clown* en medio de una textura más lisa y armónicamente compleja. Estos gestos aparecen en percusión, contrabajo, bronce, fagot y flauta. Consúltese la partitura, compases 39 a 46 de la Introducción y compases 99 a 104 de la Escena III.

ESCENA I: LA BOTELLA

"Ella 2 sola en el espacio, se dirige hacia la valija. Saca algunos objetos. Mete la valija al ropero." (Murias, Salanova, Salinero, 2015, p 40).

En esta escena, la música establece su presencia a partir del último fragmento de la dramaturgia original: 'saca algunos objetos'. En este momento, Ella 2 saca una botella y al destaparla comienza a sonar música. Luego tapa la botella y la música se detiene. Vuelve a destaparla y la música comienza nuevamente. Desconcertada se entrega a escuchar esos sonidos provenientes de adentro de la botella y comienza a sacar otros objetos de la valija, relacionados con el agua como antiparras, *snorkel*, con los cuales juega, nada, interactúa. Repentinamente la música comienza a desestabilizarse y, atemorizada, tapa la botella (se detiene la música) y comienza a guardar las cosas rápidamente. Luego cierra la valija y la lleva hacia el ropero.

En esta escena ella está fantaseando en una especie de mundo onírico, irreal incluso dentro del mismo contexto teatral. Si tenemos en cuenta algunas nociones psicoanalíticas, para que haya sueño tiene que haber desplazamiento, es decir llevar las emociones de las pulsiones inconscientes a un plano que pueda ser representado y figurativo, más aceptable y accesible. Imaginemos que ella está plácida, navegando o flotando en el agua, jugando con diferentes objetos. Hasta el momento todo produce placer. Ahora bien, en determinado momento estos mecanismos parecen fallar, ya que ella se asusta y luego, saliendo de ese estado, tapa la botella. Como explica Delgado, cuando estos operadores fracasan, "hay fracaso de la función del sueño, caída de la escena psíquica, sueño de angustia, despertar"⁴⁵. Ella se asusta y se angustia como reacción ante un estado de peligro. Esto es lo que representa la música también en ese momento, el desmoronamiento de ese estado de placer a través del descenso en el registro, notas extrañas y disonantes en relación al contexto, etcétera. Ahora bien, digamos que este es un recuerdo de algo que nosotros veremos más adelante, una premonición o tal vez algo que ella sintió que ya vivió. Es interesante darle el valor de angustia aquí mismo ya que, en el trauma, "el recuerdo [produce] un displacer mayor que el que tuvo la vivencia"⁴⁶. No es nuestra tarea, ni la de nadie, dilucidar a qué significados latentes representan los significantes de este sueño/fantasía ni a qué deseos o anhelos busca satisfacer. Lo cierto

⁴⁵ DELGADO, O. (2011). *Angustia y trauma*. Virtualia: Revista Digital de la EOL #23. <http://www.revistavirtualia.com/articulos/310/lecturas-freudianas/angustia-y-trauma>, p. 3.

⁴⁶ DELGADO, O. (2011). *Angustia y trauma*, p. 3.

es que como espectadores asistimos a la imaginación de Ella, ese momento donde se le representa “un objeto aún en su ausencia”⁴⁷.

En este sentido, la botella funciona como un dispositivo escénico que dispara y evidencia la presencia de un sonido que, en este caso, funciona como transporte ficcional para el personaje. La música aquí es accionada por este elemento, cuando es abierto, evidenciando la presencia del sonido y funciona según las categorías expuestas en el apartado 7.2., como música diegética o de pantalla, ya que emana de una fuente situada en el lugar y tiempo de la acción. La utilización de un filtro en la postproducción que hace sonar la música como si estuviera dentro de la botella mientras ésta se encuentra tapada, la inscribe aún más en la diégesis de la escena. Una vez destapada, el oyente ya no escucha la música como si saliera de adentro de la botella, la escucha igual que Ella, por lo tanto pareciera que sus altavoces están conectados a la botella, funcionando como *on the air* también. El espectador escucha lo que Ella oye en su oído. Pero luego ella deja la botella en el piso y la música se inscribe entre música de foso y de pantalla.

Por otro lado, cuando la actriz va sacando de la valija distintos elementos como antiparras, algas, una botella, etc., afirmamos que estos son elementos asociativos y que representan un tipo de condensación (otro elemento característico de los sueños), ya que tienen un rasgo en común: el agua. La composición musical para esta escena está vinculada justamente al concepto de agua, unificando todo el desarrollo de la acción y sobre el cuál se generan las emociones de la escena. Debido a que este concepto es sólo sugerido a través de elementos asociativos, ya que nunca aparece explícitamente más que dentro de una botella, se tomaron ciertas decisiones musicales que intentan darle existencia más allá de lo visual. Por un lado, decidimos asociar el pie rítmico del *va/s* caracterizado por la reiteración de un dácilo, al movimiento ascendente-descendente de las ondas en el agua. Es decir, hay un impulso fuerte (a tierra) seguido de dos débiles (sobre el aire), que al reiterarse aluden a la acción de mecerse de un lado a otro, de la misma forma en que un objeto flota sobre el agua. También hay ciertos desarrollos texturales que, aunque tendrán su mayor apogeo en la escena V (escena con asociaciones directas a esta, de los que hablaremos más adelante), aluden a las distintas corrientes marítimas que coexisten en el agua, las cuales están definidas por estratos o niveles dentro de las mismas. Es por eso que, a partir del movimiento que genera un contrapunto libre en las distintas capas del orgánico, no solo se logra enriquecer una melodía repetitiva sobre una secuencia armónica reiterativa, sino también dar coherencia textural en relación al aspecto semántico de la escena, subrayando la presencia del agua que en la escena no es del todo explícita.

⁴⁷ CASTORIADIS, C. (1991). *Lógica, imaginación, reflexión en El inconciente y la ciencia*. Dorey, Castoriadis, Enriquez & Green. Dunod, Paris. Traducción José Luis Etcheverry, p. 35.

Aun así, el agua que se hace visible dentro de la botella que sostiene Ella 2, adquiere un rol físico y musical/compositivo para determinar la afinación de las botellas sopladadas y el *bouteillophone*⁴⁸. Esto también ayuda a generar significaciones como sucede con la relación de tritono entre *si-fa* de las botellas sopladadas durante el momento de la premonición del ahogo (cc.68-70), que sucederá en la Escena V, La Balsa. De este modo, ambos instrumentos aportan a una caracterización de lo musical a partir de una capitalización compositiva sobre las distintas posibilidades tímbricas que ofrece el dispositivo escénico 'botella'. También aportan tímbricamente al aspecto semántico dentro de la obra donde la botella como dispositivo escénico empieza a cobrar otros sentidos dentro del argumento propio de lo escénico, como un elemento de transporte de los personajes en el tiempo entre las escenas I y V. En este caso, el transporte que antes mencionamos, estará más vinculado a cuestiones abstractas relacionadas con la fantasía y el mundo onírico (ver en escena V), y no tanto a cuestiones trans-corporales como veremos con las valijas de las escenas VI y VII. En esta escena, será a través del agua dentro de la botella que la actriz tendrá visiones sobre los hechos y las emociones que ocurren en otro momento.

Forma	A					(Trans.)	B				A'
	Intro	a	silencio	a'	a''		b	b'	a'''	b''	a''''
Compás	1	5	12	16	25	35	43	51 -	59	67	75
	-	-	-	-	-	-	-	58	-	-	-
	4	11	16	24	34	42	50		66	74	86
Tempo	♩=100					♩=150					<i>rall---</i> ♩=115
Metro	4/4 a 5/4		3/4								
Armonía	Eb→ F→ G	Eb maj7→ Dm 7→ Fmaj7→ G				Eb maj7	Eb maj7→ Dm 7→ Fmaj7→ G				

⁴⁸ El *bouteillophone* consiste en una serie de botellas de vidrio a las que se les suministran distintas cantidades de agua (según la afinación necesaria), las cuales se deben colgar a un travesaño para ser percutidas con una baqueta dura (ver Glosario). Siguiendo a Caroline Potter (2016), este instrumento ya se conocía en Francia desde el s.XIX y se lo adjudica a la célebre compañía de instrumentos mecánicos: Gavioli & Cie.; quienes elaboraron un *bouteillophone* casero entre 1900 y 1908. Fue Erik Satie quien popularizó el instrumento al usarlo en su ballet *Parade* de 1917, pero también se puede encontrar otros trabajos como *Le dit des jeux du monde* de Arthur Honegger (1918).

Armónicamente esta pieza se caracteriza por la estasis generada por una serie de acordes sin dirección que se repiten casi como un bucle, sobre la que se despliegan melodías simples, ingenuas, de acuerdo a las características del personaje. Esto tiene que ver con una búsqueda de un mundo seguro y placentero para la fantasía de la actriz, algo que fácilmente se pueda contrarrestar. Sin embargo, ese esquema armónico (*Ebmaj7* - *Dm7* - *Fmaj7* - *G*) presenta una ambigüedad que compensa el estatismo, que es la mixtura modal entre *G* eólico, dórico y mixolidio (ver figura 11).

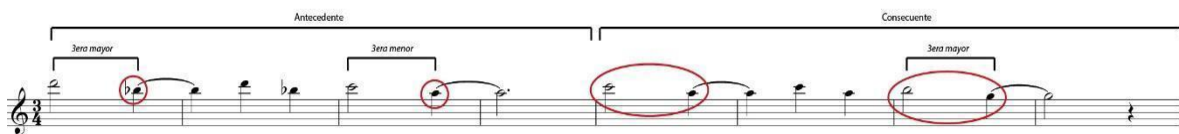
El diagrama muestra un fragmento musical en sol mayor (una bemoza) con cuatro acordes: *Mibmaj7*, *Rem7*, *Fmaj7* y *Sol7*. Las líneas de colores conectan las notas de los acordes para resaltar los intervalos de tercera descendente: *re-sib* (verde), *do-la* (azul) y *si-so* (amarillo). Las notas *sib* y *la* están circunscritas en rojo. El diagrama también muestra la estructura de los acordes en el bajo y la notación de los acordes en la parte inferior.

Figura 11. Esquema armónico

En relación al aspecto melódico (ver figura 12), “**a**” se presenta como tres intervalos de 3era descendentes consecutivas, a partir del motivo de 3era mayor descendente (*re-sib*), seguido de una 3era menor descendente (*do-la*) y una 3era mayor descendente (*si-so*). Este motivo de 3era descendente tendrá características estructurales. Aquí lo motivico funciona como base para construir. En este sentido, de acuerdo con Lester, “en la música no tonal los motivos desempeñan un papel esencial en la determinación de las alturas de la pieza”⁴⁹. De esta manera, el material temático **b**, se configura a partir del mismo intervalo de 3era descendente, aunque ahora con otra densidad rítmica. Por un lado, en el antecedente hay una bordadura sobre la nota *sib* que pertenecía al primer intervalo en **a**, seguido por otra bordadura sobre *la*, perteneciente al segundo intervalo. Si bien estas bordaduras (*sib-la* y *la-so*) se presentan como una iteración constante sobre un intervalo de 2da, se realizan sobre notas surgidas de aquellos intervalos de 3era en **a**. En el consecuente en cambio, la iteración sobre las corcheas sí aparece sobre los intervalos de 3era menor (*do-la*), seguido del de 3era mayor (*si-so*). De esta manera, podemos entender que el consecuente de **b**, representa una fragmentación rítmica de **a**.

⁴⁹ LESTER, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del Siglo XX*. Ediciones Akal, S. A. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, p. 15.

* Material melódico a:



* Material melódico b:

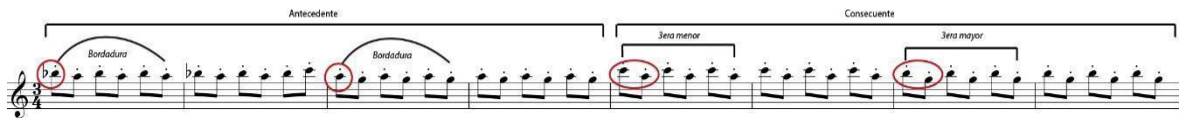


Figura 12. Principales materiales melódicos de la Escena I

A partir del modo en que esta pieza se configura, en torno a las acciones escénicas, se buscaron indicadores musicales que acudan no sólo a la emoción sino también a la sincronización con la actriz. En relación a esto, destacamos tres momentos:

Destapado-tapado-destapado de botella: luego de un breve gesto introductorio sobre la flauta: *do-si-sol*, c.1 (elaborado para anticipar la acción de la actriz), el cual deviene del fragmento “*mib-re-sib*”, también sobre la flauta de los cc.59-60 en la coda de la pieza anterior: **Introducción**; se le indica a la actriz que debe destapar la botella exactamente en el c.5. Esto se refuerza con una anticipación mediante un levare del arpa en los últimos dos tiempos del c.4. Ante el miedo a lo desconocido la actriz tapa la botella, la música se detiene justo al finalizar la primera exposición de **a**, en el primer tiempo del c.11. Pero luego de 4 compases de silencio, un levare nuevamente en el arpa junto al piano en el segundo tiempo del c.16, dan la indicación a la actriz para destapar nuevamente la botella y así da inicio a una nueva presentación de **a'** en c.17. A partir de aquí la actriz explora lúdicamente la totalidad de la botella, poniendo su oreja en la embocadura para escuchar u observando en su interior como si fuera un catalejo. Todas estas decisiones surgen de la necesidad de dar sustento a las acciones dentro de la dramaturgia, repercutiendo directa o indirectamente en la forma de la escena. (Ver figura 13).

c.4: Anticipación (levar en el arpa). → c.5: Destapado de botella (melodía sobre flauta, piano y violín). → c.6: Tapado de botella (silencio).

c.16: Anticipación (levar en el arpa y piano). → c.17: Destapado de botella (melodía sobre el piano).

Figura 13. Sincronización musical con el destapar y tapar la botella

Debido a que toda la acción se desarrolla sobre un esquema armónico y melódico reiterativos, se hace necesario generar riqueza a través de la textura, no solo por la coherencia semántica en relación al concepto del agua, como ya hemos mencionado, sino también aportando al aspecto lúdico de la actriz a través de las diferentes variantes tímbricas en las cuerdas, por ejemplo. Por eso nos parece interesante señalar los cc.17-24 (a), donde cada familia del orgánico mantiene relación a su interior, pero independencia entre ellas, lo único que las une es la armonía. Por un lado, mientras la melodía suena en el piano, en las maderas se genera un contrapunto libre; la flauta toma algunos aspectos estructurales de la melodía y los adorna con pasajes diatónicos, cromáticos, apoyaturas y trinos, mientras fagot y clarinete mantienen un contrapunto de acompañamiento, subordinado a la flauta. Por otro lado, las cuerdas despliegan, al igual que la flauta, una variedad de recursos técnicos como *staccati*, trinos y trémolos, articulando pasajes con arco y otros con *pizzicati*, etc. La decisión de escindir texturalmente y generar distintos estratos en el orgánico también tiene que ver con la idea de que en la fantasía hay una multiplicidad de elementos que se conjugan en la experiencia de quien lo está viviendo, donde la lógica es desplazada por una actitud de juego, para la cual el contrapunto y el trabajo sobre lo tímbrico resultan un terreno fértil sobre el cual componer (ver figura 14).

c.17, subsección a'.

Flauta

Clarinete en Sib

Fagot

Piano

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

c.21

Fl.

Cl. Sib

Fag.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Figura 14. Textura Escena I, cc. 17-24

Colección de objetos: en los cc.31-35 se realiza una transición sobre el acorde de $G7$, a partir de un arpeggio ascendente-descendente en el arpa en contraposición al piano, sumado a algunas rítmicas sincopadas como los tresillos de negra del piano que luego contagian a las cuerdas y a las maderas. Esto desestabiliza rítmica y texturalmente para desembocar en un nuevo pulso de *negra=150* (c.34) y en un nuevo material temático **b**. A partir de aquí, la forma musical se desarrolla en torno a la acción de la actriz, que consiste en la recolección de objetos asociados al agua, tales como antiparras y *snorkel*. Observamos que durante los cc.35-43 hay un reposo sobre la armonía de $Ebmaj7$, donde se elabora texturalmente a partir de una fragmentación del material de **a**, esta vez sobre la secuencia de *blanca-negra* en la mano derecha del piano y los bronce. Mientras tanto, el resto de los instrumentos plantean una textura contrapuntística con las mismas características que la de la sección **a'**, en la cual cada familia realizaba un contrapunto hacia su interior, independientemente del trabajo de las demás, solo ligadas por la armonía sustentante, en este caso de $Ebmaj7$. Luego, en el c.43 comienza el material melódico **b** conformado por corcheas con staccato en el violín, sobre el mismo esquema armónico ($Ebmaj7 - Dm7 - F - G$). Aquí las cuerdas mantienen una interacción con las maderas, en tanto algunos miembros de las últimas acompañan al unísono al violín, sobre algunos fragmentos de la melodía (flauta en c.43, fagot en c.44 y clarinete en c.45-46), así como el fagot aporta algunos fragmentos de la secuencia de negras en tiempo de $\frac{3}{4}$ del contrabajo. Luego hay una re-exposición del material melódico: **a'''** en piano y flauta; a los cuales el violín responde con la célula rítmica: corchea-semicorchea-negra-negra en *staccato*. A su vez, el resto de los instrumentos van acompañando a partir de un contrapunto repartiéndose, entre los diferentes instrumentos, acentos en las notas de la melodía. En este caso, el material melódico se presenta igual que antes, solo que ahora con una variación textural y con un pie rítmico de vals regular. Hasta aquí se plantea el mismo objetivo de antes, elaborar una textura que aporte al mundo de fantasía mediante la explotación de diferentes recursos técnicos.

Premonición/tapado de botella: en este momento la actriz sigue en un estado de plenitud, pero repentinamente empieza a sentir algo extraño que proviene de la música, algo sucede dentro de la botella y traerá un recuerdo o visión que le genera miedo (algo que tendrá su correlato en la Escena V, La Balsa). Sin embargo, aquí el peligro no es evidente, existe solo dentro del mundo psicológico de la actriz mientras que el espectador desconoce que sucede, solo puede develar el miedo en ella. Para eso, primero se realizó un antecedente en el c.49, a través de un arpeggio descendente sobre un clúster en el registro grave del arpa, el cual hace alusión al peligro y advierte al personaje (ver figura 15).



Figura 15. Clúster.

Entre los cc.70-74, se recurrió a un extrañamiento en superposición al desarrollo melódico y armónico de **b''**. En este sentido, se utilizaron diferentes recursos técnicos sobre el ritmo, la armonía y el registro de diferentes instrumentos del orgánico:

- **Corno y trombón:** el corno en *sol#* del c.70 es el disparador para esta desestabilización armónica, donde se genera un intervalo de 4^{to} grado aumentado sobre la armonía: *Dm*; así como también uno de 3^{ra} menor en contraposición a la 3^{ra} mayor del acorde de *F* en c.71. En el c.72 observamos una 2^{da} menor sobre el mismo acorde, a partir de la nota *solb*, como también en el c.73, sobre *G7*. El corno despierta una inestabilidad en el trombón, que en el c.71 llega hacia la nota *si* a partir de un *glissando*, generando un 4^{to} grado aumentado sobre el acorde de *F*, de la misma manera en que ocurre con el *do#* en c.73, esta vez sobre el acorde de *G7*. En la siguiente figura veremos marcadas las relaciones de 4^{ta} aumentada con rojo, la coexistencia de la 3^a mayor y menor sobre *F* con violeta y la relación de 2^{da} menor con azul.

b'', c.67.
(Mibmaj7) (Rem7) (Fa mayor) (Sol7)

Corno en Fa

Trombón

Figura 16. Desestabilización armónica cc. 67-73.

- **Arpa, piano y vibráfono:** unas leves alteraciones en el vibráfono irán contagiando al arpa y al piano. Primero se realiza una apoyatura de *sol#* a *la* en c.69, y un salto ascendente de *sol#* a *do#* en c.70, anticipando al corno. Luego hay un pasaje cromático *fa-fa#-sol* en c.74, por encima del clúster del arpa. En cuanto al piano, entre los cc.71-74 observamos un gesto de semicorcheas ascendentes de *la* a *solb* en el registro grave, seguido de un salto del *solb* a *la*, siguiente octava a

partir de la cual se realiza un gesto descendente sobre fusas que se enlazan con distintos clústers que intercalan diferentes articulaciones (arpeggios o plaqué). Esta serie de acordes se van acentuado en diferentes tiempos de un compás $\frac{3}{4}$, generando síncopas y acentos ajenos al contexto, que, junto a la utilización del pedal de resonancia durante un pasaje de clúster en el registro grave, genera un espectro armónico de inestabilidad, aportando a la sensación de peligro. Por su parte, el arpa va a retomar aquella acción del c.49 y la renovará nuevamente con los clústers en arpeggios ascendente-descendente de los primeros tiempos del c.72-72, con una dinámica fortísima, aportando a la resonancia del piano. Ver figura 17.

The image displays a musical score for three instruments: Vibrafono, Arpa, and Piano, covering measures 67 to 72. The Vibrafono part is written in a single staff with a treble clef, featuring a series of chords and melodic lines with dynamic markings such as *f* and *mf*. The Arpa part consists of two staves (treble and bass clefs) showing dense clusters of notes, with dynamic markings *f* and *ff*. The Piano part is also in two staves (treble and bass clefs), with dynamic markings *mf*, *f*, and *ff*. Red circles are drawn around specific clusters and articulations in the Vibrafono and Piano parts, highlighting key moments in the composition. Above the Vibrafono staff, chord symbols are provided: (Mibmaj7), (Rem7), (Fa mayor), and (Sol7).

Figura 17. Piano, arpa & vibráfono

- **Tritono en botellas sopladas y platillo con arco:** en los cc.68-70 se genera un tritono entre las botellas afinadas sobre *si3* y *fa4*. Esta acción aporta a la desestabilización armónica, superponiéndose a la armonía de *Ebmaj7* en c.68 y de *Dm* en cc.69-70. A su vez, se utilizaron platillos de diferentes pulgadas, frotados sobre el canto con un arco de violín, por ejemplo: en el c.78 se frota sobre un platillo de 22", en el c.70 sobre uno de 14", c.72 de 18" y en el c.73 sobre un platillo de 10". El platillo frotado genera un espectro inarmónico que, con la superposición de resonancias de los distintos platillos, aporta a este momento desde una indefinición tímbrica y tonal. Ver figura 18.

c.67

(Mibmaj7) (Rem7) (Fa mayor) (Sol7)

arco

Sphk 12' Crsh 12' Crsh 14' Bto 12'

Botella en Fa en Si

The musical score shows two staves. The upper staff is for strings, with a 'arco' instruction. It contains four measures of music with dynamic markings: *mp* to *f*, *mp* to *f*, *mf* to *ff*, and *mf* to *ff*. The lower staff is for a bottle, with dynamic markings: *pp* to *ff* and *pp*. Red circles highlight specific notes in both staves.

Figura 18. Botellas sopladas y platillos con arco

Todo este momento de inestabilidad que evoca a una situación de angustia, el ahogo de la escena V, desemboca en el c.75, donde la actriz tapa la botella. A partir de aquí, observamos una textura similar a la primera exposición de *a* (cc.5-11), en la cual la melodía principal se posa sobre la flauta, el piano y el violín con *pizzicatos*, mientras el resto de los instrumentos van entrando escalonadamente mediante la superposición de voces, hasta ocupar el orgánico en su totalidad en la llegada a *G7* en c.81. Se realizan diferentes articulaciones, entre notas percutidas con ataques fuertes que disparan otras de nota tenida y ataque suave, por ejemplo: el *la* del violín con *pizzicato* en c.77, dispara en simultáneo un *sol* en el violoncello con arco; lo mismo ocurre con el *fa* en *pizzicato* del violín, en el último tiempo del mismo compás, el cual acciona el *fa* en la viola con arco. Este tipo de textura la observaremos nuevamente en la siguiente pieza, en la transición del final de la Escena II a la III (cc. 72 a 82 de La Mujer de Piernas Invertidas).

ESCENA II: LA MUJER DE PIERNAS INVERTIDAS

“Despliega el centímetro. Suena música. Ella 3 comienza a bailar. Recorre el espacio frontalmente. Ella 2 entra al ropero.” (Murias, Salanova, Salinero, 2015, p 41).

En este caso la música en lugar de comenzar de acuerdo a lo que indica la dramaturgia original, optamos por añadir dos aplausos de la protagonista, en alusión a un gesto que requiere el auxilio de un subordinado, por ejemplo un señor llamando a su mayordomo. Esto aporta a la conformación de un personaje que definiremos como ‘aristocrático’. La que viene a responder a esos aplausos es la música. Esta pieza se presenta como un número de danza con algunas características propias del circo, protagonizada por un ser conformado por el ensamblaje de dos cuerpos, Ella 1 abajo, moviendo las piernas, y el torso y cabeza de Ella 3, quien hace gestos, reverencias, etcétera. El personaje comienza a bailar sutilmente, mientras juega con su paraguas, su pollera, realiza gestos bufos de origen aristocrático, tales como saludar al estilo de una reina o maquillarse con una brocha con cara burlona. Estos serán elementos constructivos para la escena, a partir de los cuales se desarrolla el concepto del ‘grotesco’, a través de un personaje ambiguo, una mujer alta con su torso hacia adelante y las piernas hacia atrás, que se terminan por descontrolar. Al final de la escena veremos la caída y la separación de estos cuerpos, cuando “el torso se desprende y cae (...) queda en el medio del espacio. El bicho se aleja hacia el costado izquierdo del ropero”⁵⁰. Este momento da paso a la transición hacia el Escena III y a la subsiguiente escena.

Existen dos aspectos estructurales de la semántica que subyacen a la escena y que generarán condicionantes en la sintaxis de la música. Por un lado el personaje principal está constituido a partir del ensamblaje entre Ella 1 (el Bicho que salió de la valija) y Ella 3 (una de las enanitas) que, como ya se señaló, adquiere un carácter aristocrático y soberbio, debido a su vestimenta y su estatura que la lleva a despreciar a la otra enanita al comienzo de esta escena. El personaje se verá atravesado constantemente por dos fuerzas contrapuestas. Estas diferencias antagónicas se vinculan con cuestiones sociales que atraviesan a la música, en este caso a partir de la contraposición que buscamos entre una danza que alude directamente a los bailes de salón aristocráticos, como es el *vals*, representando directamente a esa mujer vestida elegantemente, y una danza asociado a lo popular, como lo es el *pasodoble*, que alude al Bicho que está abajo sosteniendo a esa mujer aristocrática. En la música, esto también se puede observar a través de la confluencia de pie rítmicos de dos y de tres, en la coexistencia de subdivisiones binarias y ternarias. Todo

⁵⁰ MURIAS, C. SALANOVA P. SALINERO A. (2015). *El cuerpo extrañado como protagonista escénico: hacia un teatro de imágenes*, p. 41.

esto da como resultado una combinación grotesca para la danza de un personaje que, en un determinado momento, pareciera estar fuera de control por esa oposición de fuerzas, las de la señora de arriba y las del bicho abajo.

En relación al modo en que la música participa en la escena, podemos ubicar su utilización dentro de las subcategorías de 'música empática', en tanto expresa y participa de la emoción de la escena. En este caso, su aporte más significativo tendrá que ver con el movimiento y la estética grotesca. Por otro lado, como 'música de foso', ya que, aunque parezca que la música es disparada por la actriz al aplaudir, su fuente de origen no es visible, sino que acompaña desde fuera del lugar.

A continuación, pasaremos a mencionar algunos de los aspectos musicales que se pusieron en juego para abordar la estética de esta escena. Por un lado, en términos generales esta pieza se desarrolla a partir de un pie rítmico de vals, durante las secciones **A** y **B** (ver siguiente cuadro), el cual irá mutando, a partir de una aceleración y una desestabilización rítmica durante la **Transición**, hacia uno de *pasodoble* en la sección **C**.

Forma	A			B							Trans.	C				Trans. Escena III
	Intro	a	a'	b	b'	b''	b'''	b''''	b'''''	b''''''		c	c'	c''	c'''	
Compás	1 - 17	18 - 25	26 - 33	34 - 37	38 - 41	42 - 45	46 - 49	50 - 53	54 - 57	58 - 59	60 - 63	64 - 65	66 - 67	68 - 69	70 - 71	72 - 82
Tempo	♩ = 120			<i>accel.</i>							♩ = 160				♩ = 60	
Metro	$\frac{3}{4}$							$\frac{4}{4}$								
Armonía	F→ Gb→ Ab→ F→ Bb m→ Gb→ F			F→ Gb→ Ab→ Gb							F	F→ Gb→ Ab→ Gb				

Desde el aspecto motivico, en relación de la escena anterior donde la melodía se construía a partir del intervalo de 3^{era} descendente, el material melódico **a** en esta escena, se construye en torno al intervalo

de 6° , seguido de uno de 5° *disminuida* y otro de 4° *justa* (todos ascendentes). Es decir que se utiliza el intervalo del vals previo, de carácter de fantasía, pero invertido para este vals más grotesco. Durante la subsección **a'**, se recurrió a la intertextualidad a partir de una paráfrasis sobre un fragmento de la Obertura de “*La Gazza Ladra*” de Rossini, con el fin de generar una riqueza textural y contrapuntística que tendrá sus implicancias en la semántica de la escena (ver figura 19).

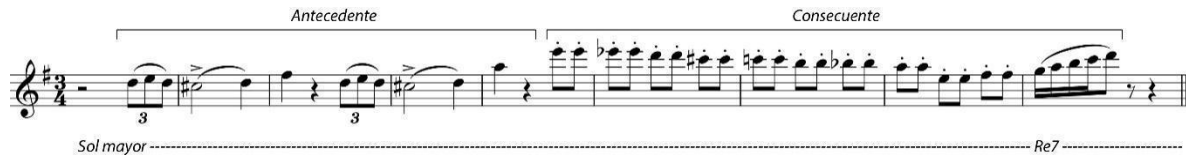


Figura 19. Melodía La Gazza Ladra

Este fragmento se adaptó al correspondiente contexto armónico y rítmico de la pieza para funcionar como contra-melodía de **a'**, a partir de un gesto con tresillos entre el fagot, corno, trompeta y violoncelo en los cc.26-29, seguido de una consecución de notas iteradas en los tresillos de corcheas descendentes de la flauta y el violín del c.32, que hacen alusión al consecuente de ese fragmento. A su vez, estos se contraponen a las corcheas binarias del clarinete en c.33, los cuales se ligan al gesto ascendente en semicorcheas de la flauta y el violín en el c.36. A partir de esto se genera la oposición tanto de un ritmo binario en coexistencia con uno ternario, como de direcciones melódicas ascendentes en contraposición a otras descendentes (ver figura 20).

Antecedente (cc.26-32)

Consecuente (cc.32-37)

Figura 20. Intertextualidad Escena II

Esta paráfrasis no sólo ayuda a articular con la sección **B** (donde también funciona como contra-melodía de **b**), sino que también será el motor que inicie una desestabilización rítmica a partir de un contrapunto dentro de la misma cita, donde cada instrumento irá evolucionando e independizándose rítmica y armónicamente hasta generar una densificación rítmica y textural en el momento de transición, en el cual el ritmo muta, con una aceleración del pulso, hacia un *pasodoble*, donde se terminará de desestabilizar por completo. En este sentido, la idea de una contra-melodía refuerza el carácter subyacente de la escena, determinado por las dos fuerzas que irán manifestando su oposición paulatinamente, desde las piernas que adquieren vida propia, independiente del torso, hasta la separación total de cuerpos al final de la escena. Elegimos este fragmento de Rossini porque creemos que comparte algunas similitudes melódicas con los materiales **a** y **b**, lo cual ayudó a que las oposiciones que necesitábamos para la escena sean más efectivas (figura 21).

Material melódico a'
(cc.26-32; entre flauta, clarinete, trombón, violín y viola)

Contra-melodía
(paráfrasis entre fagot, corno y cello)

Material melódico b
(cc.34-37; entre fagot y cello)

Fa ----- Solb ----- Fa ----- Sib menor ----- Solb ----- Fa -----

----- Solb ----- Lab ----- Solb -----

Figura 21. Similitudes entre los materiales melódicos propuestos y La Gazza Ladra

Por su parte, cabe mencionar que el material melódico **b** guarda una relación directa con el **b** de la primera escena, ya que, si observamos a partir del c.34, el fagot y el violoncelo realizan una consecución de corcheas a distancia de *2^{da} menor* y *mayor*, que recuerda a la manera en que se presenta en aquella escena, esta vez sobre otra secuencia armónica: *F-Gb-Ab-Gb* (ver figura 22). Este aspecto, junto a la utilización de un pie rítmico de vals, ayuda a dar continuidad y coherencia entre las escenas que, si bien difieren en el carácter emocional que se quiere transmitir, ambas pertenecen a un mismo universo diegético, atravesado por el extrañamiento, primero como fantasía y luego como grotesco.

sólo surge porque las alteraciones cromáticas demoran o bloquean el movimiento esperado hacia los sonidos diatónicos normales, sino también porque la uniformidad de la sucesión, si es persistente, tiende a crear ambigüedad y, por tanto, tensión afectiva⁵². Esa tensión afectiva es utilizada para aportar a un contexto de ambigüedad que tiene que ver con las emociones internas de los personajes, Ella 3 no entiende qué pasa, pero más busca representar la psicología de dos personajes antagónicos que coexisten en un mismo cuerpo.

No obstante, gran parte de la riqueza de esta pieza se apoya sobre el aspecto textural, donde observamos un trabajo que busca enriquecer el carácter grotesco de la escena a partir de distintas combinaciones tímbricas dentro de un contrapunto libre. Por un lado, existen distintos niveles de contrapunto hacia el interior de cada familia de instrumentos, tal como sucedía en la escena anterior, solo que aquí existe también un trabajo sobre la técnica de ejecución de algunos instrumentos, a través de distintas articulaciones como lo es por ejemplo, la contraposición de notas atacadas con *staccato* o *legato*, arpegiadas o plaqué, así como el uso de trémolos en las cuerdas y su correlato en las maderas a través del *frulatto*. También se usan diferentes tipos de instrumentos de percusión, idiófonos de metal (platillos, triángulo, glockenspiel), algunos de madera o asociados a ella (jam blocks, vibráfono, claves), así como otros de vidrios (botellas sopladadas y *bouteillophone*). Estas distintas combinaciones generan una gran variedad de timbres que, dentro del juego contrapuntístico en que esta pieza se desarrolla a partir de la independencia entre los miembros del orgánico, hacen difícil discernir una melodía principal y favorecen a lo escénico a través de una indefinición tímbrica que alude directamente a aquel extrañamiento corporal. Esta riqueza tímbrica y textural realza el valor de la danza que sucede en la escena.

⁵² MEYER L. B. (2001). *La emoción y el significado en la música*, p. 226-227.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flute, Clarinet in B-flat, Bassoon) and brass (Cornet, Trumpet in B-flat, Trombone). Below these are the strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabasso) and a large percussion section. The percussion part includes a variety of instruments: Platillos, Triángulo, Glockenspiel, Jan Bloccs, Charms (with 'agudo' and 'grave' markings), Maracas, A Cab., Pandereta, and Tambor. The string parts feature dynamic markings such as *mf*, *p*, *mp*, *f*, and *pp*. Performance instructions like 'arco' (arco) and 'pizz' (pizzicato) are present. The score is annotated with several colored boxes and circles: green boxes highlight specific passages in the Flute, Clarinet, Bassoon, and Violoncello parts; blue boxes highlight passages in the Cornet, Trumpet, and Trombone parts; purple circles highlight specific notes or chords in the Flute, Clarinet, Bassoon, and Tambor parts. A page number '3' is located in the top right corner.

Figura 23. Textura

Por ejemplo, durante la subsección **a** en los cc.18-25 (ver figura 23), el material melódico recae sobre flauta, clarinete, vibráfono y cello (con algunas variaciones entre ellos), al que se suma el piano en c.21. Mientras tanto, el resto de los instrumentos realiza un contrapunto libre que dificulta su percepción, como los bronce que articulan entre ellos homofónicamente pero independientemente del resto. Lo mismo sucede en las cuerdas, aunque aquí realizan un contrapunto hacia su interior, combinando *pizzicatos* y notas atacadas con arco. Por otro lado, si bien existe una relación entre la mano izquierda del piano y del arpa, en el registro agudo se mantienen independientes entre ellas y el resto del orgánico. Por su parte, los instrumentos de percusión presentan diferentes combinaciones tímbricas, como sucede entre el vibráfono, los jam blocks y las maracas con una sonoridad de madera, por un lado, el glockenspiel y el triángulo con su sonido metálico por otro. El windchimes y la pandereta también aluden al sonido metálico, pero con otro tipo de articulación al de los anteriores.

Como ya hemos mencionado, a partir de la rítmica se busca representar las dos fuerzas opuestas que coexisten en el personaje, en este caso a través de la combinación de subdivisiones binarias con otras ternarias, pero sobre todo con un pie rítmico que pasa de un vals al paso doble. Luego de una aceleración temporal y una densificación rítmica y textural, llegamos a la sección **C**, momento en el que Ella 1 comenzará a perder el control sobre sus piernas a partir de una disociación con el torso. Aquí se establece el pie rítmico de paso doble, pero en algunos instrumentos se sentirán fuerzas opuestas al flujo rítmico a través de síncopas, células rítmicas extrañas al contexto, etc. Esta disociación entre ambos cuerpos se manifiesta a partir del c.60, mediante una contraposición entre instrumentos que mantienen una métrica de 4/4 regular y otros que realizan un contrapunto libre, mediante figuras y células rítmicas irregulares, sobre todo en los instrumentos que alcanzan un registro más grave: contrabajo, trombón, fagot, piano y arpa, con algunas participaciones de la flauta también. Por ejemplo, entre los cc.64-67 podemos observar un gesto donde el contrabajo, el trombón y el fagot articulan homofónicamente (aunque con algunas alternancias de octavas en el trombón), yendo de lo regular a lo irregular a partir de una secuencia de cuatro negras regulares en c.64, seguidas de un desvío en el c.65 a través de una corchea en el cuarto tiempo débil, para luego realizar dos negras regulares unidas a un tresillo de negras que ocupan los últimos dos tiempos del c.66. Esto va unido a un quintillo de negras que ocupa todo el c.67. Mientras tanto, el piano (aunque conserve la alternancia grave-agudo de aquel pasodoble) va realizando junto al arpa un gesto totalmente desarticulado con la métrica. Primero, esa alternancia en el piano se presenta a distancia de corcheas pero también dentro de tresillos de negra, sobre diferentes tiempos, como sucede sobre el segundo y el tercero en c.64, o entre el primero y el segundo del c.66. Esta desarticulación se presenta

también desviando los acentos rítmicos, a través de una inversión de esa alternancia grave-agudo, tal como sucede en el primer y cuarto tiempo del c.65, donde el acorde de la mano derecha (agudo) aparece sobre la corchea que coincide con el pulso y la de la mano izquierda (grave) sobre la siguiente corchea. Por su parte, en los cc.64-67 el arpa mantiene una independencia métrica del resto, desplegándose sobre dos tresillos de negra por compás, en lo que pareciera ser una métrica de 6/4 dentro del tiempo que ocupa una de 4/4 con negra=160. A su vez, el material melódico se encuentra repartido entre el violín y la viola en contrapunto, sobre una métrica regular. La flauta por su parte, realiza un gesto irregular interfiriendo con la melodía, a través de células rítmicas como tresillos y quintillos de negras, similares a las anteriores (ver figura 24). Como veremos, aquí se recurrió a una irregularidad rítmica para representar la desarticulación y disociación del cuerpo, donde el Bicho que está abajo se puede vincular a la métrica irregular de algunos instrumentos en el registro grave, mientras el de la enana que está por encima, al resto de los instrumentos que se desarrollan en una regular.

Desarticulación rítmica sobre compás de 4/4. Subsecciones **c** y **c'**, cc.64-67.

The musical score for Figure 24 illustrates rhythmic disarticulation in 4/4 time across various instruments. The score includes parts for Flauta, Clarinete en Sib, Fagot, Corno en Fa, Trompeta en Sib, Trombón, Perc. I (A Cymbals), Perc. II, Perc. III, Perc. IV (Pandereta), Perc. V, Arpa, Piano, Violín, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is divided into sub-sections **c** and **c'**, with measures 64-67. The Flauta part features circled triplets and quintuplets. The Clarinete en Sib part has a circled triplet. The Fagot and Trombón parts have circled triplets and quintuplets. The Perc. III part has circled triplets and quintuplets. The Arpa and Piano parts have circled triplets. The Violín and Viola parts have circled triplets. The Contrabajo part has circled triplets and quintuplets. The Perc. I part has a circled triplet. The Perc. II part has a circled triplet. The Perc. IV part has circled triplets. The Perc. V part has a circled triplet. The Flauta part has a circled triplet. The Clarinete en Sib part has a circled triplet. The Fagot part has a circled triplet. The Corno en Fa part has a circled triplet. The Trompeta en Sib part has a circled triplet. The Trombón part has a circled triplet. The Perc. I part has a circled triplet. The Perc. II part has a circled triplet. The Perc. III part has a circled triplet. The Perc. IV part has a circled triplet. The Perc. V part has a circled triplet. The Arpa part has a circled triplet. The Piano part has a circled triplet. The Violín part has a circled triplet. The Viola part has a circled triplet. The Violonchelo part has a circled triplet. The Contrabajo part has a circled triplet.

Figura 24. Desarticulación rítmica

Caída

Creemos que toda la pieza se desarrolla en torno al motor del ritmo y del pulso, que van hacia y terminan en el momento de la caída del personaje. Así como la inserción de una contra-melodía durante el vals da comienzo a toda una aceleración del pulso y a una mayor densidad cronométrica, la cual a su vez terminó en una modulación rítmica que dio lugar a la instalación de un pasodoble destartalado, podemos decir que esta desestabilización lleva a una caída literal del personaje y si se quiere, de la música también. El momento anterior responde a una sobrecarga textural que llega a su punto máximo en el c.71, donde pareciera haber una desarticulación en el orgánico a través de un gesto totalmente indefinido que se puede asociar a un accidente. A partir de la utilización de figuras rítmicas irregulares, acordes tipo clúster, técnicas como el pizzicato Bartok en las cuerdas, así como algunas desviaciones cromáticas. Durante los cc.71-73 se presenta un gesto descendente, que coincide con la caída de la actriz y la separación de ambos cuerpos. Observamos que todos tienen en común un descenso, sin embargo, cada línea pareciera mantener su propia lógica, dissociada del resto. En el aspecto rítmico de este gesto, cabe destacar los pizzicatos Bartok en dinámica *fortísimo* del contrabajo, los cuales acentúan en tiempos sincopados a la métrica regular, como en el c.71 donde aparece un acento sobre el segundo tiempo del compás, así como en la segunda corchea del tercer tiempo. A su vez, existen algunas células rítmicas irregulares que se superponen a esto, como el tresillo de negras sobre la flauta en c.71 y sobre el fagot en c.72, así como la subdivisión binaria de un quintillo de negras sobre el jam blocks del c.71, entre otros. Es decir que el ritmo se atomiza y se desarticula en alusión a un personaje que trastabilla y cae; esto va acompañado de una dinámica y un patrón de reguladores dinámicos independiente para cada voz. En cuanto al aspecto armónico, algunos instrumentos parecen realizar gestos melódicos aleatorios como el fagot o el violoncelo en c.71-72, mientras otros como el violín, la viola, la flauta y el clarinete realizan un descenso cromático en distintos tiempos y momentos, comenzando y finalizando en notas diferentes entre sí. Por otra parte, entre los cc.71-73 se realizan algunos acordes tipo clúster en el arpa y el piano (el cual abre el pedal para dejar la resonancia) que, al acentuarse en tiempos irregulares, aportan a la inestabilidad rítmica como a la indefinición armónica que devendrá en los siguientes compases. Con todos estos aspectos se logra una textura compleja, producto de la explosión en un discurso que ya anunciaba una sobrecarga (ver figura 25).

Caída y separación de cuerpos (cc.71-73).

The musical score for 'Caída y separación de cuerpos' (measures 71-73) features a complex orchestration with the following instruments and parts:

- Flauta:** Includes trills (circled in green) and passages highlighted in red boxes.
- Clarinete en Sib:** Features melodic lines with dynamics like *mf* and *f*.
- Fagot:** Includes trills (circled in green) and passages highlighted in red boxes.
- Corno en Fa:** Provides harmonic support with dynamics like *mp* and *pp*.
- Trompeta en Sib:** Features melodic lines with dynamics like *mp* and *f*.
- Trombón:** Provides harmonic support with dynamics like *mp* and *ff*.
- Perc. I (Plat.):** Includes trills (circled in green) and dynamics like *ff*.
- Perc. II (Glock.):** Features melodic lines with dynamics like *mp* and *f*.
- Perc. III (J.B.):** Includes passages highlighted in red boxes.
- Perc. IV (Pandereta):** Includes trills (circled in green) and dynamics like *ff*.
- Perc. V (Vib.):** Includes trills (circled in green) and dynamics like *mf*.
- Arpa:** Includes passages highlighted in red boxes.
- Piano:** Features complex textures highlighted in purple boxes.
- Violín:** Includes trills (circled in green) and pizzicato notes (circled in blue).
- Viola:** Includes trills (circled in green) and pizzicato notes (circled in blue).
- Violonchelo:** Includes trills (circled in green) and pizzicato notes (circled in blue).
- Contrabajo:** Includes trills (circled in green) and pizzicato notes (circled in blue).

Figura 25. Sobrecarga y desmoronamiento textural

Transición a Escena III

Luego de que la mujer cae al piso y se divide en dos cuerpos diferentes, el movimiento se paraliza y se instala el mundo armónico de la siguiente escena. Este derrumbe parece terminar en un resabio para lo que ahora son dos personajes tendidos en el suelo, en un ambiente de tensión y misterio. Para esto se puso en juego la idea de congelar el último acorde de la escena previa, dando la impresión una resonancia de lo anterior, que ahora va a avanzar hacia la siguiente escena. La idea de elaborar una resultante de toda esa sobrecarga a través de una textura que se instale abruptamente, a partir de la caída de la mujer alta, en un friso de notas largas con pocas iteraciones entre ellas y con una baja densidad cronométrica, la cual va acompañada de una armonía indefinida; aporta a la sensación de desconcierto que implica un golpe o un accidente para los personajes, así como a la sensación de ambigüedad y desconocimiento que tiene el separarse de un cuerpo que aparentaba ser propio. Esto genera una conexión entre ambas escenas, ya que son las mismas protagonistas y una deriva de la otra; lo que en la Escena II es un ensamblaje del Bicho con la enanita, en la Escena III serán esos dos personajes pero separados, iniciando un momento de descubrimiento de su forma corporal definitiva, que llegará en la Escena V.

En el aspecto técnico-compositivo, en los cc.74-82 se realizan diferentes articulaciones entre los instrumentos, a partir de notas percutidas con ataques fuertes que disparan a su vez, otras de nota tenida y ataque suave. Mientras tanto, las voces internas del acorde se van relevando entre los diferentes instrumentos, a la vez que aparecen intervenciones puntuales de los demás instrumentos, percutiendo en simultáneo sobre aquellas notas de los relevos. Por ejemplo, si observamos la siguiente figura, en el c.76 la blanca del segundo tiempo sobre el triángulo, coincide con el cambio a *lab* en el fagot y con el *la* del corno; o como sucede en la segunda corchea del segundo tiempo del mismo c.76, donde un *reb* en el vibráfono y el piano (el cual es atacado con una apoyatura), coincide con el cambio a *mib* en la trompeta. A través de este gesto, se puede articular con el comienzo de la siguiente escena, donde la actriz va a remover su pollera y comenzar a percibir sus propias piernas, aunque al principio las observe con desconfianza, luego comenzará a disfrutarlas.

Transición a escena III (c.76).

The image shows a musical score for a transition to Scene III (around measure 76). The instruments listed are Fagot (Bassoon), Corno en Fa (French Horn), Trompeta en Sib (Trumpet in B-flat), Triángulo (Triangle), Vibrafono (Vibraphone), and Piano. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *mp*. Annotations include blue boxes around notes in the Bassoon and French Horn parts, and green circles around notes in the Trumpet, Vibraphone, and Piano parts. Lines connect these boxes and circles, illustrating the concept of timbral masking.

Figura 26. Enmascaramiento tímbrico

ESCENA III: EL BICHO & ELLA 3

“Suenan música. Ella 3 se encuentra en el suelo. Recoge su pollera. Descubre que tiene piernas. Se desprende de la pollera.” (Murias, Salanova, Salinero, 2015, p 41).

Forma	A			A'	
	a	Vals	Cadencia	a'	Cadencia
<u>Compás</u>	83 - 91	92 - 93	94 - 99	100 - 106	107 - 114
<u>Tempo</u>	♩ = 60				
<u>Metro</u>	4/4				
<u>Armonía</u>	C aum → C# aum → D aum	C# aum → C aum → Fam	C aum → C# aum → D aum	C# aum → C aum → Fam	

Concepto escénico. Miedo e incertidumbre, momento de descubrimiento de las piernas. El juego de descubrimiento se construye sobre movimientos de inspiración *clown*. El Bicho (Ella 1) permanece fuera de foco y la enanita (Ella 3) atraviesa un momento de descubrimiento de sus piernas. El concepto escénico es de miedo, incertidumbre y descubrimiento. También de juego, cuando Ella 3 va descubriendo sus piernas desplegando movimientos circenses inspirados en el género del *clown*. A este concepto de permanecer en escena sin ser el foco central mientras sucede otra, las autoras/actrices le llaman escenas paralelas. (c.f. Murias, Salanova, Salinero, 2015, p. 50).

En ese momento hay una exploración de las piernas. El personaje va pasando por diferentes transformaciones. Primero es una enanita, después una mujer muy alta pero con piernas invertidas hasta que finalmente descubre sus propias piernas. Miedo siempre hay, no termina de entender cómo hizo o qué sucedió, por qué de repente hay un par de piernas que devienen de su propio cuerpo y comienza a moverlas hasta que se da cuenta de que pueden tener vida propia y moverse por sí solas. Hay mucho de clown, de circo⁵³.

⁵³ Comunicación personal con María Aranzazú Salinero, 09/06/2021.

Punto de vista musical. La música, entonces, se divide en dos mundos, el del torso y su descubrimiento y el del Bicho que queda allí atrás, en la oscuridad, misterioso, amenazante. Ambas cosas son señaladas por la música, la ambivalencia entre el movimiento de uno y el estatismo del otro, es decir, la figura (Ella 3, iluminada y en movimiento), representadas con ritmos punzantes en timbres bufonescos o graciosos, como el fagot, trompeta, trombón, platillos y *pizzicati*, en una operación camerística dentro del ensamble, y el fondo (Bicho, oscuridad), con notas largas, armonías derivadas de la escala por tonos, trémolos en cuerdas, etc., que representan al mundo gélido, oscuro que funciona por detrás. Resulta de esto una polifonía emocional derivada de la escena paralela.

Esta escena responde a una utilización extradiegética de la música, aportando a la conformación de la imagen y cargando las imágenes y la escena de potencia expresiva. Lo que Chion llama música de foso. Se propone una atmósfera contrastante con su predecesora. Existe entre ambas, en lo escénico, una pequeña transición que permite quitar a Ella 1 (El Bicho, quien se aleja hacia el costado izquierdo del ropero con respecto al público) del foco de atención para centrarse en Ella 3. Allí la música opera de manera quasi-transitiva, es decir, compositivamente no transita pero si interrumpe el flujo rítmico, métrico, motivico y armónico para suspenderse en un estado de expectativa (cc. 74-82), analizado ya en la escena previa.

El clima de esta tercera escena proviene de lo que acontece en el aspecto escénico, un momento de incertidumbre, donde la mujer de piernas invertidas se separa en dos y una de ellas se queda sin sus piernas. Invasada por el temor y la incertidumbre, Ella 2 comienza a redescubrir su cuerpo, experimenta maneras de trasladarse sin saber lo que va a ocurrir. Al mismo tiempo queda el Bicho, a un costado de la escena, amenazante y fuera del foco escénico. Esto es transmitido mediante una armonía construida sobre acordes aumentados en el piano que generan una sensación de incertidumbre tonal y misterio, conducidos principalmente de forma paralela. A partir de allí se construye un ambiente en el resto del orgánico participante, aunque una vez que Ella 2 comience a desplegar sus movimientos *clown*, ciertos instrumentos se van a separar de este mundo (desde c. 90), para darle más representación musical a dichas acciones. De acuerdo a la Set Genera y la Set Theory, los acordes rondan entre la zona de Tonos Enteros y de los Hexátono, todos muy cerca entre sí, a excepción del 3-11 (*Fm*, cadencia) que se encuentra cercano a lo diatónico.

Figure 27.1 displays musical notation for two systems of measures. Each system includes three staves: Pc-set, Forma normal, and Forma prima. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The Pc-set staff shows chord symbols above the notes. The Forma normal staff shows the notes with intervallic forms in brackets below them. The Forma prima staff shows the notes with intervallic forms in brackets below them.

Measure	Pc-set	Forma normal	Forma prima
1	3-12	[0 4 8]	[0 4 8]
2	4-19	[4 5 8 0]	[0 1 4 8]
3	4-19	[0 3 4 8]	[0 1 4 8]
4	5-z-37	[0 3 4 5 8]	[0 3 4 5 8]
5	3-12	[1 5 9]	[0 4 8]
6	4-24	[1 3 5 9]	[0 2 4 8]
7	4-19	[5 8 9 1]	[0 1 4 8]
8	5-30	[1 3 5 8 9]	[0 1 4 6 8]

Figura 27.1. Principales pc-sets Escena III y forma prima

Figure 27.2 displays musical notation for two systems of measures. Each system includes three staves: Pc-set, Forma normal, and Forma prima. The first system covers measures 9-11, and the second system covers measures 12-14. The Pc-set staff shows chord symbols above the notes. The Forma normal staff shows the notes with intervallic forms in brackets below them. The Forma prima staff shows the notes with intervallic forms in brackets below them.

Measure	Pc-set	Forma normal	Forma prima
9	3-12	[3 7 e]	[0 4 8]
10	4-19	[3 4 7 e]	[0 1 4 8]
11	4-19	[7 t e 3]	[0 1 4 8]
12	5-22	[3 4 7 t e]	[0 1 4 7 8]
13	6-20	[3 4 7 8 e 0]	[0 1 4 5 8 9]
14	3-11	[5 8 0]	[0 3 7]

Figura 27.2. Principales pc-sets Escena III y forma prima

En las figuras 27.1 y 27.2 se observan tres pc-sets 3-12 en diferentes transposiciones y las derivaciones y ampliaciones a partir de estos. Ese es el trabajo armónico de esta pieza, desde un set inicial ubicado en la zona de Tonos Enteros, construir por transposición y ampliación generando nuevos sets en las zonas de W.T. (tonos enteros) y H (hexátono) en el espacio tonal que propone Gates. Esto se verifica si miramos su contenido interválico. En las figuras cada set tiene por debajo su forma normal, es decir la forma de alinear sus notas horizontalmente de manera que entre la primera y la última nota haya la mínima amplitud posible, y la forma prima, que es llevarlos todos a un mismo punto de partida, la nota Do que para la teoría es un \emptyset (cero). Al observar el contenido de intervalos en la forma prima se detecta que todos menos el último contienen en su interior al pc-set generador (3-12), por lo tanto éste está en 'relación de inclusión' con los demás, una relación que para Forte es muy importante para determinar la cercanía entre dos sets diferentes.

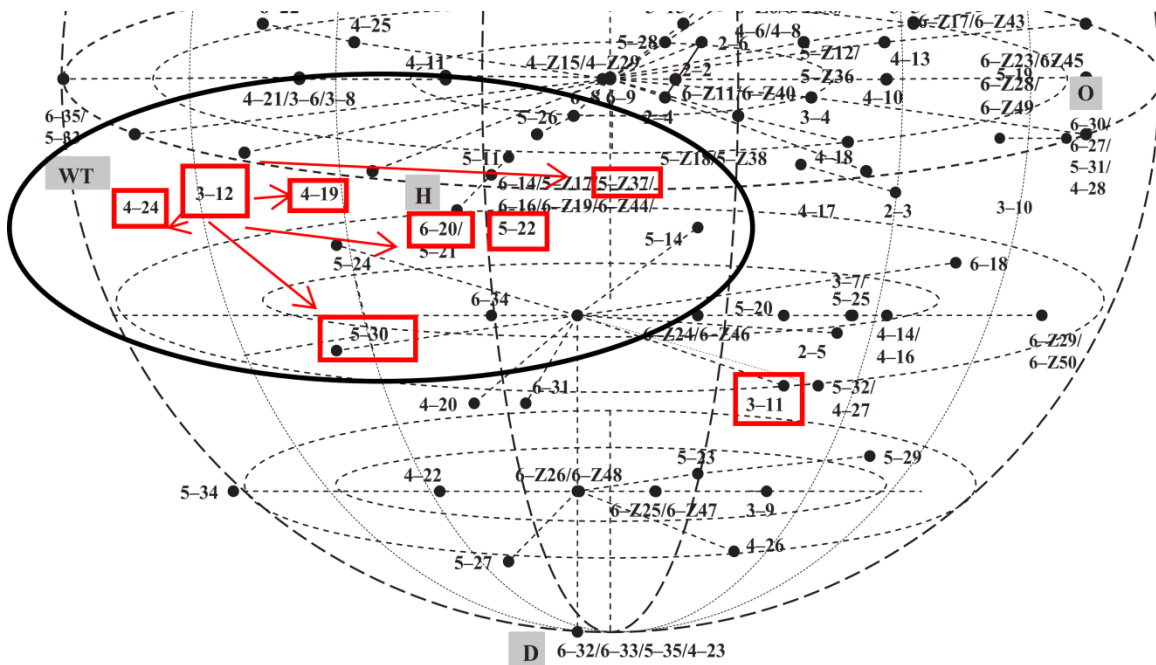


Figura 28. Espacio tonal Escena III

En la figura 28 queda claro cómo desde la sonoridad por tonos del set 3-12, se expande hacia otras aledañas, generando unidad y variedad al mismo tiempo. En el espacio delimitado por el círculo es por la zona por la cual se desarrolla armónicamente esta escena de carácter de incertidumbre, apelando a los 'genera' por tonos enteros, hexátono y octatónico. La única excepción es el 3-11, *Fm*, el acorde de reposo del final, que está cercano a lo diatónico.

Las cuerdas participan con trémolos y armónicos tocados sobre el puente gran parte del tiempo, lo que resulta en un mayor contenido de armónicos, enmascarando así las notas fundamentales. El arpa funciona muchas veces como articulación, da el pie a Ella 3 para que se desprenda la pollera (c. 82, tercer tiempo) y de así comienzo a la escena; actúa como 'portal del tiempo' para que el piano evoque un ritmo de vals en los compases 91 y 92, momento en el cual Ella 1 (El Bicho), que había quedado recostada, se levanta y queda en una posición cuadrúpeda. Allí los *crescendos* cortos en cuerdas (cc. 90-93) actúan como resonancia rítmica del vals.

El arpa también da la indicación para cerrar ese portal y volver al tiempo actual (c. 93), y participa enriqueciendo rítmicamente la primera cadencia (cc. 97-99). Otras veces simplemente aporta un color al acorde que está sonando en el piano, así como lo hace el mismo vibráfono, que además toca trémolos medidos que dan una sensación de expectativa y misterio. Nombramos aquí la palabra 'cadencia', esto es porque armónicamente se reposa sobre el acorde de fa menor (97-99 y 107-109, reafirmada en 110-114), ambas dando una sensación de *rallentando*, el cual no está escrito, es decir, <*rallentando* analógico>. La primera de esas articulaciones tiene la función de evocar el estado previo de relajación, sonoridad que inmediatamente es contrarrestada por el reingreso de las cuerdas en trémolo en el compás 99. El orgánico dividido se explica a través de la intimidad que se quiere lograr en la escena, mediante niveles dinámicos moderados, un cierto estatismo y distancia, como una música de fondo que sin que el espectador se dé cuenta, está generando tensión mientras se concentra en lo visual. A la vez, el fagot, trompeta, pizzicatos, percusión están representando elemento *clown*, circense de Ella 3 descubriendo sus piernas. De esta manera se representa en la música también, el concepto de escena paralela, mientras una parte del orgánico suena en relación a los movimientos circenses de Ella 3, con movimientos rápidos y *staccatos*, en su propio mundo tonal, las otras están relacionadas con el estatismo del Bicho allí tirado, continuando con la sonoridad indefinida de acordes aumentados y notas largas y ligadas.

A través de una congruencia estructural, por ejemplo patrones de acentos temporales en los sonidos punzantes que representan el movimiento de Ella 3, dicha información visual se convierte en figura, el foco de atención. Es decir, que a través de procesos de agrupación, la música define la figura frente al trasfondo (cf. Cohen, 2010, p. 893).

ESCENA IV: LAS SIAMESAS

Para esta escena, todos los personajes ya atravesaron una metamorfosis corporal que los llevó a tener un cuerpo 'común', 'aceptado'. Ella 1, que antes era un Bicho, se irgue haciéndonos descubrir lo que pareciera ser un nuevo personaje, mientras tanto, Ella 2 (antes una Enanita), extiende sus piernas adquiriendo así, la altura 'normal'. A partir de aquí, se abandona el extrañamiento corporal personal por otro que implica la interacción con lo ajeno, en este caso mediante el ensamblaje de los cuerpos. En esta escena presenciamos la unión de ambos personajes, desde las caderas, formando lo que llamaremos *Las Siamesas*. El concepto escénico retoma lo circense de las escenas anteriores, pero se enfoca más en el carácter cómico. A partir de allí, las actrices despliegan *gags* y algunos principios como el de acción-reacción, que provienen del género del clown.

Para esto percibimos la necesidad de una música que refleje el humor cómico de la escena, a partir de una armonía estática y un pie rítmico regular que se asemeje al de una danza repetitiva, con los cuales se puedan plantear ciertas sincronías con las acciones de las actrices y subrayar a su vez, el carácter tragicómico de dos seres que por alguna razón extraña quedan pegados en contra de su voluntad, pero intentarán hasta el cansancio separarse, peleando y empujándose. Todas estas decisiones compositivas terminarán de reforzar el carácter de una escena cómica y circense, el conflicto interno de los personajes es mucho más liviano que el de la escena anterior, donde a Ella 3 se le desprende una parte de su cuerpo y descubre nuevas piernas.

En este sentido, podemos decir que la utilización de la música para esta escena responde a una utilización extradiegética, ya que la fuente sonora no pertenece al universo de la ficción, y tiene una función empática, debido a que refleja el carácter emocional, participando del movimiento y del mundo narrativo de la escena. Por otro lado, si bien se presenta mayormente como música de foso, ya que nunca vemos la fuente del sonido, en un momento específico de la escena las actrices golpean la puerta del ropero y la música se detiene. Lo interesante aquí es que las actrices también rompen la cuarta pared, interactuando con el público (algo muy común en el circo y el género *clown*), luego golpean nuevamente la puerta y la música comienza de nuevo. Esto nos invita a pensar que quizás durante este momento, se rompe la función de la música de la misma manera que las actrices rompen la lógica espacial, en la cual pertenecían a otro mundo diferente al del espectador. De este modo, aunque la fuente no sea visible, el silencio de la música pareciera estar presente en la escena, interactúa directamente con el mundo de las actrices y del

espectador, ya no pareciera venir de otro tiempo y espacio. Creemos que ese silencio de la música es accionado por las actrices al golpear la puerta, entonces, ¿acaso su fuente no provendrá de adentro del ropero? No podríamos responder esto ni creemos que sea necesario, pero sí podemos decir que ese silencio subraya el desvanecimiento de la cuarta pared y el concepto de *clown* en la escena, ese silencio funciona de la misma manera en que un payaso mira al público buscando complicidad. Debido a esto, lo que sucede durante este momento responde más bien a una ‘música de pantalla’, en tanto la fuente desde la que emana, está situada indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción.

El pie rítmico de esta pieza reposa sobre el *swing*, el cual está determinado por una textura caracterizada por la alternancia grave-agudo, donde existe una interacción entre los instrumentos de registro grave sobre los tiempos fuertes del compás y los instrumentos de registro agudo sobre los tiempos débiles. Por ejemplo, si observamos la textura de las cuerdas con *pizzicato* en los primeros 15 compases veremos que, aunque existen algunas desviaciones rítmicas como sucede en las corcheas del violín, esa alternancia se hace evidente entre el cello y la viola con doble cuerda (ver figura 29). Si bien esto recuerda también al pie rítmico de pasodoble en la segunda escena, ahora se presenta en otro tiempo y pulso, sobre otro contexto armónico y textural, otorgándole otro carácter más bufonesco y absurdo a la escena.

cc.1-6: Alternancia entre cello y viola

The figure shows a musical score for four string instruments: Violin, Viola, Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The score is for measures 1 through 6. The tempo is marked as $J=250$. The Violin part has three circled measures, each containing a *pizz.* (pizzicato) marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The Viola and Violonchelo parts are enclosed in a green box, indicating a rhythmic alternation between them. Both the Viola and Violonchelo parts also have *pizz.* and *mf* markings. The Contrabajo part has a *pizz.* and *mf* marking, and a *Bajo corriente* marking with a triplet symbol. The score is in 4/4 time.

Figura 29. Alternancia cuerdas

En cuanto al aspecto armónico de la pieza, ésta se desarrolla en torno a un contexto diatónico determinado por la escala de *Do Mixolidio*. Dentro de este contexto, se optó por un estatismo armónico en

el cual no existen secuencias armónicas, sino que prevalece el enriquecimiento textural sobre una constante sonoridad de *C7*. Esta decisión no solo aporta al humor de la escena, sino que además sirve para crear una base sólida sobre la cual poder elaborar gestos texturales que anticipan e ilustran las acciones puntuales de las actrices. Sin embargo, existe un breve momento en la pieza donde se buscó una indefinición armónica a partir de la melodía. Si pensamos que esta escena retrata el conflicto interno y el deseo de separación de ambos personajes que comparten un mismo cuerpo, en este momento ese conflicto será evidenciado por la música una vez más. Pero en este caso no será la textura quien refuerce las acciones de los personajes en la escena, sino el aspecto melódico y tímbrico, caracterizado por dos grupos al unísono entre sí, una percutida a través del piano y el vibráfono y otra de vientos de madera a través de la flauta y el clarinete con *staccato*, los cuales se van a ir alejando armónica y rítmicamente, generando choques y disonancias entre sí. De esta manera notamos que en los cc.68-93 en la flauta, el clarinete, el piano y el vibráfono se introducen notas extrañas al contexto armónico, en la flauta, por ejemplo: vemos iteraciones sobre un *sol b* (c.78), algunas apariciones de *la bemol* (c.83), *mi bemol* (c.89), *re bemol* y *si natural* (c.91), etc. En la siguiente figura veremos el repertorio de alturas correspondiente a la escala de *Do mixolidio* junto a las notas extrañas al contexto, las cuales están señaladas entre paréntesis:



Figura 30. Espectro cromático

Lo interesante aquí es como el desarrollo melódico va transitando de lo diatónico (cc.68-78) a lo cromático (cc.78-93), de unísonos a intervalos alejados que generan alternancias entre consonancias y disonancias provocando un desequilibrio armónico (ver figura 30), reflejando ese conflicto en la escena entre dos personajes unidos por el mismo cuerpo, así como dos tímbricas unidas por el mismo contexto armónico. Sin embargo, este desarrollo armónico no encontrará un punto de clímax, ya que los personajes nunca logran separarse hasta el último acorde que da fin a la escena.

En relación al aspecto formal, la pieza se estructura en torno a la presentación de melodías que provean de fluidez rítmica y textural para el desarrollo escénico. Sin embargo, estas melodías no se presentan de manera estricta y regular, por ejemplo, no siempre encontraremos la misma cantidad de

subsecciones en una gran sección, sino que las melodías están allí para dar sustento temporal y textural a la acción escénica, pudiendo ser intercambiadas por silencios u otras secciones transitivas o intermediarias, de acuerdo a las necesidades de las acciones del personaje. Por ejemplo, si observamos el esquema formal (cuadro siguiente), desde una perspectiva macro podremos determinar fácilmente que la pieza se divide de forma tripartita con una sección codal al final, pero cada gran sección posee diferentes cantidades de compases entre ellas, la duración entre estas secciones es irregular. Mientras la gran sección **A** se conforma de un gesto introductorio (**Intro**), la presentación de las subsecciones **a**, **a'**, **b** y una sección **Intermedia**, la siguiente gran sección **A'**, solo presenta dos subsecciones **a''** y **a'''**, seguido de una **Transición**. Por su parte, el silencio accionado por el golpe a la puerta del ropero que antes mencionamos, comprendido dentro de la gran sección **B** (en los cc.152-161); tendrá relevancias estructurales ya que funciona como una interrupción en el flujo musical, en un momento donde lo lógico sería el ingreso de una nueva presentación de **a**, **b**, **c**, una sección intermedia o una transición.

Forma	A					A'			B				A''			CODA
	Intro	a	a'	b	Inter.	a''	a'''	Trans.	c	b'	■	Trans.	Inter.	a''''	■	
Compás	1 - 15	16 - 30	31 - 48	49 - 59	60 - 66	67 - 86	87 - 94	95 - 116	117 - 133	134 - 151	152 - 161	162 - 165	166 - 176	177 - 197	198 - 199	200 - 217
Tempo	♩ = 250											<i>rit.</i>	♩ = 250			♩ = 160
Metro	4/4															
Armonía	C7															
Escala	Mixolidia					Mixolidia + Cromatismo			Mixolidia							

Con todo esto, podemos determinar que la materialidad en esta pieza depende más de la textura que del aspecto melódico. Como ya hemos dicho, un contexto armónico permanente, que además recaer sobre una rítmica constante, facilita la maleabilidad de dicho material. De este modo, esta pieza presenta grandes flexibilidades morfológicas que permiten con mayor facilidad acomodar la música según las necesidades de la escena, un fragmento puede aparecer para estirar o acortar los tiempos y así dar

sustento musical al desarrollo de ciertas acciones. Así, la música actúa muchas veces como sustento rítmico, pero también como disparadora e indicadora de algunas acciones específicas de las actrices, las cuales se manifiestan a través de la textura, la tímbrica y gestos puntuales, más que de la melodía.

En este sentido, uno de los principios más importantes para la elaboración de la música de esta escena, tiene que ver con la sincronía entre sonido e imagen, en cómo las acciones de las actrices están determinadas por ciertos sonidos en la música. En muchos casos esta relación es a través del *Mickeymousing*, término que hace alusión a la técnica cinematográfica utilizada en la musicalización de los primeros dibujos animados, donde la música acompaña en sincronía las acciones en la pantalla, siguiendo las acciones físicas de los personajes con movimientos musicales similares, es decir, la música ilustra cada movimiento de los personajes o elementos en pantalla. En relación a esto, nos pareció pertinente la utilización de esta técnica ya que el “*Mickeymousing* y la sincronización ayudan a estructurar la experiencia visual y a indicar cuánto deberían impactar los eventos al espectador”⁵⁴, esta técnica no solo “intensifica la experiencia de la escena para el espectador”⁵⁵, sino que también “permite que la música sea partícipe de la acción y que sea interpretada rápida y formativamente”⁵⁶.

Si bien aquí no se realiza esta técnica estrictamente, ya que la música transcurre muchas veces por su propia cuenta, proveyendo solo un pie rítmico para mantener la actividad de la escena, anticipando o indicando acciones a las actrices, otras veces se la evoca directamente ilustrando el movimiento. A continuación, haremos un punteo por cada una de las interacciones entre sonido e imagen, según lo que nosotros llamaremos *disparadores* que anticipan o indican acciones específicas a las actrices, para los cuales se realizaron diferentes tratamientos sobre la textura, el ritmo, la armonía, la melodía, etc.

Primer intento de separación (cc.48-49):

- En el c.48 se anticipa la acción del próximo compás, a través de un *tutti* sobre negras con *staccato* en el primer y tercer tiempo del compás. Este tratamiento textural facilita a las actrices reconocer el llamado melódico, y así determinar qué tiempo poseen para administrar sus movimientos en el espacio y anticipar la acción.

⁵⁴ HELVERING, D. A. (2007). *Functions of Dialogue Underscoring in American Feature Film*, pp. 178-180.

⁵⁵ EDMONDSON, J. (2013). *Music in American Life: An Encyclopedia of the Songs, Styles, Stars, and Stories That Shaped Our Culture*, p. 199.

⁵⁶ EDMONDSON, J. (2013). *Music in American Life*, p. 199.

- En el c.49, un pizzicato Bartók en fortísimo sobre el contrabajo, a partir del cual se accionan el cello junto a la viola y un gesto descendente entre el violín y el resto de los instrumentos de viento, indica el momento exacto en el que entre las actrices se genera un tirón, al intentar caminar en direcciones contrarias. A partir de aquí se dan cuenta que están pegadas e intentarán separarse la una de la otra (ver gráfico 31).
- Un segundo intento de separación con las mismas características sucede en el espacio entre los compases 50 y 55.

Tercer intento de separación (c.60): (ver figura 31)

- En el c. 56 encontramos una anticipación a la siguiente acción, a través del *tutti* en las primeras dos negras del compás.
- Durante los trémolos de los cc. 57 y 58 las siamesas van a girar 90 grados sobre el eje, pegadas desde la cadera.
- En el c.59 se utiliza una anticipación de la misma forma que en el c.49, a través de un *tutti* sobre negras con *staccato*.
- Sobre el primer tiempo del c.60, las actrices van intentar separarse empujándose mutuamente desde la cadera, pero no van a lograrlo. Esto coincide con un *staccato* con arco sobre el violín, viola y cello, junto al contrabajo en *pizzicato*, a partir de los cuales se despliega un gesto frenético entre el clarinete y la flauta. Estos últimos acompañan un nuevo intento de separación desde la cadera que termina en un gesto de trastabilleo debido al impulso con el que rebotan al fallar la separación (remarcado por un *glissando* ascendente de *sol* a *re* en el clarinete de los cc.63-64) a la vez que aportan al humor y al carácter absurdo de la escena, durante un momento en el que las actrices se desesperan por separarse.

Primer y segundo intento de separación, cc.48-60.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for strings (Violín, Viola, Violonchelo, Contrabajo) and the bottom staff is for piano. The top staff has two red boxes labeled 'Anticipación c.48' and 'Indicación c.49'. The bottom staff has two red boxes labeled 'Anticipación c.59' and 'Indicación c.60'. The piano part has a 'pizz.' marking in a yellow circle. Dynamics include *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. A section marker 'A' is present above the piano staff.

Figura 31. Articulaciones para indicar a las actrices el momento exacto de acción

Pelea de manos (c.68):

- A partir del c.68 las siamesas comienzan a pelearse con las manos, en la música ambos personajes estarán representados por dos tímbricas, una percutida (piano y vibráfono) y otra con maderas (flauta y clarinete). Estas comienzan a desplegar una melodía al unísono que, a medida que la pelea se intensifica, comienza a transitar de lo diatónico hacia sonoridades cada vez más cromáticas que no corresponden al contexto armónico de la pieza. Precisamente, se introducen notas a distancias de semitono de algunos grados diatónicos de la escala, por ejemplo: la aparición de un *sol/b* en c.78, coexiste con el quinto grado de la escala *sol*, generando una disonancia que no busca una direccionalidad armónica, sino que aporta coloratura y la sensación de inestabilidad debido a la pelea. Lo mismo sucede con la aparición de *lab* en c.83, en simultáneo al sexto grado de la escala *la*. Este desplazamiento melódico aporta al ambiente de conflicto, generando tensión y movilidad. A esto se suma que los instrumentos desarrollan un contrapunto libre dentro de la misma melodía, donde la rítmica de cada uno es independiente de la otra. Por un lado, el piano y el vibráfono guardan relación al principio a través de tresillos y luego con arpeggios de corcheas. Lo mismo sucede entre la flauta y el clarinete, que en principio se reparten la melodía entre ambos instrumentos. A partir de aquí, la textura acompaña esa intensificación de la pelea que se va densificando cada vez más (ver figura 32).

Pelea de manos: cc.67-94

The musical score is divided into four systems. The first system includes Flute, Clarinet in Bb, Percussion V, and Piano. The second system includes Flute, Clarinet in Bb, Percussion V, and Piano. The third system includes Flute, Clarinet in Bb, Percussion V, and Piano. The fourth system includes Flute, Clarinet in Bb, Percussion V, and Piano. Red circles highlight specific notes and chords across the staves, indicating chromaticism and textural intensification.

Figura 32. Intensificación textural en la pelea de manos y cromatismos

c.105

Flauta
Clarinete en S♭
Fagot
Cuerno en F♯
Trompeta en S♭
Tuba
Piano
Viola
Violín
Violonchelo
Contrabajo

Figura 34. Estímulos cada dos tiempos que deben coincidir con los pasos de las actrices

Segunda pelea (cc.117-150):

- A partir del c.117 comienza otra pelea entre las siamesas, la cual es mucho más intensa que la anterior. Desde el punto de vista musical, este momento se presenta como el clímax de la pieza, a través de una mayor densificación de la textura, donde la melodía se distribuye entre la flauta, el clarinete y la viola, mientras se elabora un contrapunto libre hacia el interior de cada familia.

Golpe a la puerta del ropero y silencio (cc.150-165):

- En el c.150 se anticipa el golpe a la puerta a través de un *tutti* con *staccato* en el primer y tercer tiempo del compás. El golpe a la puerta debe realizarse entre el primer y tercer tiempo del c.151.

- A partir de aquí (c.152 en adelante), existe un silencio en la música que acompaña la espera de que alguien atienda al llamado de la puerta. Pero a su vez, durante este momento las actrices rompen la cuarta pared y miran al público, por lo cual el silencio pareciera participar de la complicidad entre las actrices y el espectador.
- Luego de este silencio, en el c.162 existe un gesto entre las maderas, bronce y cuerdas en *crescendo*, que es accionado a partir de un *pizzicato* en el contrabajo en el primer tiempo, donde se construye el acorde de *C7* a partir de ingresos escalonados. Luego, un ascenso diatónico en el contrabajo con *pizzicato* (cc.164-165), sirve para ingresar nuevamente a una última gran sección **A** en el c.166, pero a su vez, para anticipar a las actrices que deben tocar nuevamente la puerta y recibir dos cepillos para zapatos que Ella 31 saca de adentro del ropero (ver figura 35).

The musical score for Figure 35 is divided into several sections:

- Golpear la puerta:** Measures 150-151, marked with a green box.
- Espera/Romper 4ta pared:** Measures 152-161, marked with a black box and 'rit.'.
- Anticipación de golpe de puerta:** Measures 162-165, marked with a red box.
- Golpear la puerta:** Measure 166, marked with a green box.

The score includes parts for Flauta, Clarinete en Sb, Fagot, Corno en Fa, Trompeta en Sb, Trombón, Violín, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. Dynamics include *ff*, *pp*, *mp*, and *mf*. A tempo marking of $\text{♩} = 250$ is shown at measure 166.

Figura 35. Anticipación-golpe al ropero-anticipación-segundo golpe al ropero

Pasos y separación de cuerpos (cc.190-217):

- A partir de cuatro gestos descendentes sobre las maderas, bronces, cuerdas y vibráfono en las negras con punto de final y principio de compás (cc.190-191; 192-193; 194-195; 196-197), se anticipa a las actrices que deben tirar el cepillo atrás del ropero, acomodarse y dar un salto con giro para adoptar una nueva postura corporal, similar a un *scrum*, para la sección final de la pieza. En el c.200 hay un pizzicato Bartók en el violín seguido de un segundo ataque con pizzicato Bartók en cello, contrabajo junto al piano en el tercer tiempo de compás. Esto ayuda a señalar auditivamente el nuevo tiempo de *negra=160*, que es la clave para caminar acompasadamente en la sección final.

The image shows a musical score for four instruments: Violin, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is divided into measures, with specific measures highlighted by red boxes and green circles. The tempo is marked as $\text{♩} = 250$ and $\text{♩} = 160$. The score includes annotations such as "Anticipación de cc.190-191", "cc.192-193", "cc.194-195", "cc.196-197", "Contar 2 cc.", "Salto y giro", and "Nuevo pulso". The score is written in a 2/4 time signature.

Figura 36. Anticipación-silencio-nuevo pulso

- A partir del c.201 (coda), las actrices se desplazan en el espacio dando pasos en sincronía con los tiempos fuertes y semifuertes de cada compás, es decir primer y tercer tiempo, que están marcados en algunos instrumentos de registro grave como el piano, contrabajo, trombón y fagot. Estos pasos se realizan durante tres compases (seis pasos), seguidos de un salto en el cuarto compás. Por ejemplo, en los cc.201-203, se realizan esos seis pasos que terminan en un salto y un giro para cambiar de dirección en el c.204. Este esquema se repetirá dos veces más (cc.205-208 y cc.209-213) hasta desaparecer por detrás del ropero, solo que el silencio del c.212, el cual debería ser ocupado por otro salto y giro, se retrasa para el siguiente compás. Esto sirve para generar expectativa y luego dar sorpresa con el último salto en el c.213, a partir del cual las siamesas finalmente logran separarse, saliendo despedidas una por cada costado del ropero, por detrás de éste. Por su parte, cada aparición del esquema se elaboró mediante una densificación textural, a partir de la sumatoria paulatina de instrumentos. Este aspecto terminará por encontrar su máximo esplendor, a través un acorde sobre la totalidad del orgánico con dinámicas *forte*, repleto

de ornamentos como trinos, trémolos y *glissandi*, justo en el salto del c.213. Esto indica el final de la pieza, pero también aporta a un final esperado y deseado (ver figura 37).

Primer esquema cc.201-204

Segundo esquema cc.205-208

Fagot

Trombón

Piano

Contrabajo

Pasos en Ter y 3er tiempo

Salto y giro

Tercer esquema cc.209-213

Fag.

Tbn.

Pno.

Cb.

arco

Separación de cuerpos

Figura 37. Esquemas de seis pasos para las actrices y final

ESCENA V: LA BALSA

En esta escena se nos presenta el mundo que estuvo en la fantasía de Ella 2 en la Escena I, al que accedió a través de la botella. Esta es una escena de fantasía e imaginación, ya que la relación temporal y narrativa respecto a la obra, lo que venía sucediendo y lo que va a suceder después, se suspende, dando paso a lo que parecen ser “creaciones fantaseadas y fantásticas del aparato psíquico”⁵⁷ de Ella 2. En esta escena “se manifestaban mayores elementos de fantasía y se establecían mecanismos lúdicos que planteaban un traslado espacial de los personajes y si se quiere, del público”⁵⁸. Y se caracteriza por “ser la primera y única escena que sucede arriba del ropero, rompe con la lógica que viene sucediendo”⁵⁹.

En este momento presenciamos un cambio en la iluminación notable, ya que es la primera y única vez que aparecen colores de tonalidad verde. La escena comienza con unas burbujas que salen de atrás del ropero, luego sale Ella 2 por arriba y más adelante Ella 1 y Ella 3, las tres vestidas con pololos. El ropero es una balsa ahora y comienzan a jugar con las burbujas, con el agua, a contemplar, imaginar, y fantasear. En determinado momento comienzan a remar en sincronía y luego descansan. La sensación es de tranquilidad y placer, tanto la de los personajes como la que se quiere transmitir al público. Pero Ella 2 toma la extraña determinación de zambullirse al agua imaginaria que está detrás del ropero, sus compañeras la buscan con cierta desesperación, metiendo las manos dentro del ropero, sacan elementos relacionados, tales como algas, antiparras, etc. Finalmente logran sacar a Ella 2 de abajo del agua, ella escupe. Luego, ese mundo de ensoñación (que ya había sido sugerido en la primera escena) se cae y da paso al presente, Ella 1 y Ella 3 se bajan del ropero al piso, meten a Ella 2 dentro del ropero y secan el agua que ella escupió. Como afirman las autoras/actrices en su corpus: “[...] luego de la escena, todo vuelve al mismo lugar”⁶⁰.

En el desarrollo escénico de la obra, este pareciera ser el momento en el cual los personajes que, desde el principio habían pasado por un proceso de transformación corporal (desde figuras ‘monstruosas’, típicas de fenómenos de circo), se establecen en su forma humana, ‘aceptable’, ‘normal’ (ya no habrá siamesas, piernas invertidas, un bicho o una enana, etc.). A partir de aquí empezarán otro nuevo desafío en relación a sus cuerpos, como en *Los Recortes*, donde trabajan el ensamblaje y la fragmentación conjunta a partir de agentes o entidades externas (una valija, el ropero), o como sucede también en *Las Enredaderas*,

⁵⁷ CASTORIADIS, C. (1991). *Lógica, imaginación, reflexión en El inconciente y la ciencia*, p. 24.

⁵⁸ MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado (...)*, p. 31.

⁵⁹ MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado (...)*, p. 50.

⁶⁰ MURIAS, C. SALANOVA, P. SALINERO, A. (2015). *El cuerpo extrañado (...)*, p. 50.

donde la valija también funciona como el dispositivo escénico que acciona todos los eventos del devenir y actúa sobre el destino y los cuestionamientos de cada uno de los personajes. En resumen, en esta escena ellas ya tienen una figura normal de 'humana' y es la única en la que no hay extrañamiento, a partir de este momento habrá un quiebre y el extrañamiento empezará a suceder por fuera del cuerpo. *La Balsa* se siente como un momento de paz en el devenir de la obra, en tanto posee un carácter contemplativo y placentero, donde se suspende la transformación corporal, la exploración y el auto-descubrimiento propio de las escenas previas. Sin embargo también es a partir de aquí donde aquella primera escena cobra sentido y sucede aquello que vislumbraba temerosamente Ella 2 en la botella. Pero también vale aclarar que, si bien esta escena se presenta como un mundo onírico asociado al placer y a la tranquilidad, no deja de ser un poco extraño, ya que es extraordinario. A partir de esto se hace necesario preguntarse: ¿acaso esta y aquella escena representan un sueño?; ¿será un sueño dentro del sueño? ¿Qué sucede primero? ¿La escena de la botella es una premonición de este momento o un recuerdo, como si ya hubiese pasado? ¿Qué características tienen esos sueños?

En este sentido, Sigmund Freud interpreta los sueños como la realización de los deseos. Los deseos e impulsos reprimidos del inconsciente se agolpan en la conciencia durante el sueño, pero una fuerza psíquica censora los deforma de tal manera que los sueños parecen abstractos, extraños o incluso absurdos. Esto quiere decir que, el sueño se presenta como una manifestación de deseo producto del inconsciente, el cual tiene una lógica distinta a la del tiempo-espacio formal donde transcurre la vida consciente. Esto se manifiesta en el modo en que se vinculan ambas escenas, las cuales parecieran estar sujetas a un suceso abstracto caracterizado por su atemporalidad, en tanto Ella puede sentir lo que sucede en otro momento. En esta relación una escena incluye y/o evoca a la otra, y/o viceversa. Entonces, la Escena V ¿es el futuro que vio Ella 2 en la botella o es un evento pasado que se está rememorando? Es decir, existe un evento en la primera escena que no podemos determinar si sucedió en el pasado o en el futuro. Pero tampoco es posible determinar si la Escena V sucede en la Escena I, dentro del espacio de la botella, o si sucede dentro de la imaginación de Ella 2 en este momento o si es real.

Por otro lado, durante los sueños se desarma la barrera de la represión y se accede representativamente al inconsciente, pero cuando se los intenta explicar, estos vuelven a pasar tamizados por la represión y se expresan según lo que la conciencia puede tolerar⁶¹. Es así que en esta escena comprendemos que el mecanismo de censura que opera en aquella acción del personaje al tapar la botella para evadir aquella visión, responde al momento del ahogo. En un principio, como espectadores no

⁶¹ FREUD, S. (1900). *La interpretación de los sueños (primera parte)*.

sabemos qué es lo que vislumbra Ella 2 en la botella, sólo que la música lo define como algo extraño y es en esta escena donde se hará evidente.

Encontramos otro punto de vista en Carl G. Jung, quien por su parte cree que los sueños pueden ser “verdades inexorables, sentencias filosóficas, ilusiones, fantasías descabelladas, recuerdos, proyectos, anticipaciones, y hasta visiones telepáticas, experiencias irracionales y quien sabe cuantas cosas más”.⁶² Según Jung, el sueño tiene una realidad, “se refiere a cosas extraordinariamente importantes y serias para el alma”⁶³, desde esta mirada quizás podamos entender por qué dicho suceso adquiere dimensiones tan significativas para este personaje. En este sentido, Jung también sugiere la idea de reflexionar en el alma y la psique como algo que ‘imagina’, la psique crea su realidad día a día a través de la imaginación, por lo cual la fantasía sería entonces la actividad por esencia del alma y no sólo una formación del inconsciente. A su vez, esa realidad del alma responde a una ley de ‘sincronicidad’ que, desde el enfoque de Fernando R. Goñi (1991), lo podemos entender como la ocurrencia simultánea de dos eventos significativos pero no conectados casualmente. Según el autor, esto se refiere particularmente a una cuestión de eventos futuros que evidentemente no son sincrónicos, pero sí ‘sincronísticos’ desde que se experimentaron como imágenes en el presente, como si el evento objetivo ya hubiese existido. Esta sincronicidad posee un principio acausal que se relaciona directamente con lo extraordinario, ya que en este caso tenemos un personaje que en la primera escena sintió algo que todavía no había experimentado, pero que vivencia en esta escena. Esta atemporalidad en los sucesos aporta al extrañamiento que caracteriza a la obra en general.

Respecto al momento del ahogo, Horacio Ejilovich Grimaldi (2012) dice que los ‘sueños traumáticos’ (o ‘reactivos’ para Jung), están caracterizados por una manifestación reiterada de contenidos y situaciones amenazantes para la vida humana. Para el autor, un sueño es traumático cuando su significatividad radica exclusivamente en el hecho de revivir una experiencia real. Aun así, el autor cree que el plano onírico aporta significados, sentidos y sensaciones. Porque si bien desde nuestro estado de vigilia tendemos a pensar que el mundo onírico es un universo plagado de absurdos, la realidad es que tiene una lógica. Existe una lógica onírica, lo que sucede es que no estamos habituados a lidiar con ella en el plano consciente. Esa lógica es la que le da la sensación de angustia a esta escena, pero al no remitir a una experiencia real, podemos concluir que la experiencia del ahogo del personaje, si bien tiene su incidencia en la música y las sensaciones de la escena, no responde a un hecho traumático. Pero si pensamos que los

⁶² JUNG, C. (1949). *Realidad del alma*, p. 74.

⁶³ JUNG, C. (1912). *Lo inconsciente*, p. 34.

eventos de esta escena son reales, entonces en la Escena I nos encontraríamos ante un hecho traumático y un sueño de angustia. De una u otra manera, veremos que luego la obra transcurrirá indiferente a ese hecho, tal como si no hubiese ocurrido nada, razón por la cual la música luego de un intenso pasaje modulante, vuelve inocentemente al punto inicial. En el momento del ahogo se ponen en juego una serie de emociones que responden a un momento de tensión en la escena que no puede pasar inadvertido por la música.

Debido a esto, se justifica aún más que el uso de la música en esta pieza acompañe a la imagen “desde fuera del lugar y del tiempo de la acción”⁶⁴, ya que la fuente de la que emana, es invisible e indeterminada. Por eso, según las subcategorías planteadas más arriba, la utilización de la música en esta escena se ubica dentro de música de foso. Esto refuerza el aspecto onírico y el concepto de fantasía al que responde la estructura semántica de la escena, la sensación de no saber si es real o no, la dificultad en poder distinguir la realidad de la fantasía, la falta de causalidad y lógica entre los eventos, personajes con dobles vidas e identidades, etc. Por este motivo, la fuente que emana la música puede prescindir de ser directa o visible, ya que creemos que en el mundo de los sueños puede haber música y no necesariamente su origen ser explícito. Por otro lado, esta escena responde a una utilización ‘empática’ de la música, aportando a la conformación de la imagen y cargando a la escena de potencia expresiva. Existe una sensación de calma y disfrute en los personajes, la cual se quiere transmitir al público.

Desde un aspecto estructural, la música acompaña el recorrido escénico: *remar/ahogo/rescate*, la cual coincide con el desarrollo de **A – B – A'** (ver esquema formal). Se comienza en un estado de calma y con un carácter lúdico, la fantasía y la imaginación le dan paso a la acción de *remar* sobre el ropero. Luego, en la gran sección **C**, aparece una conexión directa con la Escena I, a partir del material melódico **c** (al que identificamos en la primera escena como **b**), momento en que Ella 2 se arroja al agua. A partir de aquí la música acompaña con diferentes recursos el *ahogo* y la desesperación. Finalmente, en la llegada a **d'''** (donde aparece plenamente el material melódico **a** de aquella escena, luego de pasajes inestables, modulantes) se realiza el *rescate*, seguido de una reexposición de **A''**, donde la música retorna al estado previo de calma y placer, como si nada hubiese sucedido. Todo vuelve al mismo lugar y finaliza esta escena.

⁶⁴ CHION, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, p. 68.

	Remar							Ahogo							Rescate
Forma	Introducción			A		B	A'	C		D					A''
	Intro 1	Intro 2	silencio	a	a'	b	a''	c	c'	d	d'	d''	d'''	d''''	a'''
Compás	1 - 12	13 - 24	25	26 - 33	34 - 41	42 - 49	50 - 57	58 - 61	62 - 65	66 - 69	70 - 73	74 - 77	78 - 81	82 - 85	86 - 91
Tempo	♩.=90													<i>rall</i> --- ♩.=45	
Metro	12/8		6/8	12/8											
Armonía	G maj7 → C maj7 →			G maj7 → C maj7 → (Eb maj7)	Dm7 → F maj7 → (Eb maj7) → maj7 → (Bb → Bbm)	G maj7 → C maj7 → (Eb maj7)	Eb maj7 → Dm 7 → F maj7 → G →	Mibm aj7 → Fa6/D odism → Solm7 Sibma j7/Sib m7	Si7dis m/Re 7dism → Lam7 → Sibma j7/Sib m7	Rem → Solm7 /Sidis m → Dom	Fa → Do7di sm/M ib7dis m → Sibma j7 → Sib7	Eb maj7 → Dm7 → F maj7 → G →	G maj7 → C maj7 →		

Dentro de este mundo la música descansa mientras ellas contemplan, plantea una quietud a través de un esquema armónico sin direccionalidad, un bucle de I y IV grado: *Gmaj7 - Cmaj7*. Se trata de un momento donde la música no llega a ningún lado, es un descanso de la misma manera en que descansa la acción escénica. A su vez, estos acordes mayores con séptima mayor, buscan generar un estado de ánimo caracterizado por la plenitud, la calma y el placer. Sin embargo, si pensamos en que estos acordes están contruidos con la inclusión de sus sensibles, por ejemplo: *Gmaj7* incluye las notas *sol-si-re* y *fa#*, la cual se encuentra a un semitono de distancia de la tónica y puja por resolver en ella; también podemos decir que son acordes ambiguos e indefinidos. Esto tiene que ver nuevamente con el hecho de que, si bien el mundo onírico se lo puede asociar al bienestar, no deja de ser extraño debido a su carácter extraordinario. Esto será aún más incierto con la aparición del acorde de *Ebmaj7*, tomado de la Escena I, el cual rompe con la reiteración del I-IV grado y servirá, además, para introducir la cita de la melodía **b** y **a** de *La Botella*. Aunque ahora esas melodías aparecen en otro contexto rítmico y textural, se traza un lazo directo con la escena

aquella, haciendo que esta escena no se perciba como continuidad de aquella, sino como una escena que está dentro del mundo de ella o viceversa. La música muestra que aquello que vio Ella 2 en *La Botella*, es justamente lo que está sucediendo aquí en *La Balsa*. En la figura 38 se puede ver la comparación del material melódico **c** de *La Balsa* y el **b** de la primera escena, entre los cuales se presentan las mismas características interválicas, sobre el mismo esquema armónico. La diferencia está en la rítmica, caracterizada por el vals en la primera y por el *swing* en la siguiente:

Violín en c.43; Escena I, La Botella

Flauta en c.58; Escena V, La Balsa

Figura 38. Comparación entre material melódico de escenas I y V

A diferencia de *La Botella*, en esta pieza se percibe un centro tonal, mientras que en la otra pareciera no estar definido. Aquí hay descanso, pero no deja de haber una ambigüedad que advierte. Mientras en la primera escena la imaginación de la actriz no era develada, en esta podemos ver que es lo que sucede. Aquí el reposo y la definición de un centro tonal, ayuda a que la acción sea explícita, vemos lo que sucede en el momento de calma. Por otro lado, la semejanza armónica con la Escena I, no solo se puede verificar a partir de las sonoridades de los acordes con séptima mayor o menor, la cuales están cercanas en el espacio tonal como bien se observa en el espacio tonal de la Introducción, representados en la figura 2, a través de los pc-set 4-20 y 4-26 principalmente; sino también porque ambas están atravesadas por el intercambio modal de *G mayor a menor*. Por ejemplo, la aparición repentina de *Ebmaj7* servirá para introducir a **b**, melodía que se desarrolla durante el solo del glockenspiel en c.42, sobre los acordes: *Dm7 - F - Ebmaj7* (*Bbmaj7* en la segunda aparición), si observamos con atención, podremos ver que todos estos acordes pertenecen al mundo diatónico de *Sol menor*. Este intercambio modal también tiene su correlato al final de **b**, donde hay una transposición hacia el *Sib*, en este caso el *Bbmaj7* cambia a *Bbm*.

se desarrolló una textura de puntos sobre los primeros ocho compases, la cual se va ir densificando cada vez más hasta el ingreso de **a** en c.26. Primero, aparecen *pizzicatos* sobre las cuerdas, quienes serán el motor que da inicio al movimiento y determina el pulso de la pieza, se presentan mediante una intercalación de corcheas y silencios que va armando una textura entrecortada, a la manera de un hoquetus textural, a la que se le suman paulatinamente algunas notas aisladas del piano y el arpa, y luego algunos instrumentos de percusión, como la campana y el triángulo en c.8, o el glockenspiel en c.13 y vibráfono en c.14. En el c.13, aparece la flauta con figuras de largo aliento, a partir de la cual se genera un contraste, a la que se suman luego el fagot en c.18 y el clarinete en c.19, los cuales intercalan entre *staccatos* y *frulatti*. Esta textura junto al predominio de timbres como el de los *pizzicatos*, *stacatti* y *frulatti*, en un registro medio-agudo como sucede entre piano, vibráfono y glockenspiel, sobre armonías construidas por acordes con séptima mayor, provee de un efecto tímbrico y textural que alude directamente a las burbujas de la escena.

- Por otro lado, como ya hemos hablado en el apartado analítico de la primera escena, la construcción textural por estratos, incluso dentro de las distintas familias, representa la coexistencia de las diferentes corrientes marítimas. En este caso, si observamos la textura que se forma a partir del consecuente de **a** (c.30), a pesar de algunas asociaciones entre algunos instrumentos, podemos ver como hacia el interior de cada familia sucede un contrapunto libre en el que cada miembro dentro de ella se mueve en direcciones aleatorias. En este caso, las direcciones a las que nos referimos no estarán definidas por la armonía, sino por el arco melódico de cada línea. Por ejemplo, en la figura 40, observamos el movimiento en las cuerdas de los cc.30-31, donde el violín realiza un gesto que combina *staccatos* y trémolos con un movimiento descendente, seguido de bordaduras para llegar a *sol*; mientras tanto, la viola se mueve en contraposición a este, es decir, si el violín realiza un gesto ascendente, la viola lo hará descendente, tal como sucede en el c.32. Por su parte, el cello y el contrabajo realizan la misma contraposición por movimiento contrario (como sucede en los cc.32-33), solo que a través de notas de largo aliento generando un contraste tímbrico con los anteriores. Si miramos a su vez las maderas junto con el corno, veremos cómo retoman la textura por puntos que traían las cuerdas con *pizzicato* en la introducción, esta vez a través de *staccatos*; mientras la melodía se posa sobre trompeta, trombón y vibráfono y luego en la reexposición (**a'**, c.34), sobre flauta, corno y vibráfono. Este tipo de textura se mantiene hasta el c.42. Lo interesante aquí no es solo el movimiento contrario entre

líneas, sino también el contraste tímbrico entre ellas, que genera a su vez una multiplicidad de efectos que refuerzan la idea de que el movimiento entre distintas corrientes marítimas, está determinado por las diferentes temperaturas que a su vez afectan a la velocidad. Aunque en esta pieza se mantiene siempre el mismo pulso, la sensación de movimiento es diferente entre las notas articuladas con *legato*, *staccato* o tremolo, mientras las primeras parecen *rallentar* el movimiento, las últimas parecen acelerarlo.

The image displays a page of a musical score for an orchestra, labeled '4' in the top left corner. The score is for measures 30 through 33. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Crn.), Violin I (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The Flute part starts with a *mp* dynamic. The Clarinet in B-flat part starts with a *mf* dynamic. The Bassoon part starts with a *p* dynamic. The Cor Anglais part starts with a *p* dynamic. The Violin I part starts with a *p* dynamic. The Viola part starts with a *p* dynamic. The Violoncello and Contrabajo parts start with a *pp* dynamic. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *p*, *f*, and *pp*. There are also melodic lines with annotations in blue and pink, indicating melodic directionality. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Figura 40. Direccionalidad melódica que imita el movimiento de ida y vuelta; textura estratificada

Introducción, fantasía y remo:

En la Introducción (cc. 1 a 24) de esta escena, con su textura de puntos, atomizada como pequeñas burbujitas representadas por *pizzicatos* en las cuerdas, la música funciona precisamente para remarcar el cambio de luces (primera vez y única vez que cambia la iluminación tan radicalmente, de predominantes tonos violetas y naranjas en escenas anteriores, al color verde que caracteriza a esta escena) y la presencia de burbujas en escena, en una clara alusión al agua. Mientras que en la primera mitad (cc. 1 a 12) no hay

nadie en escena, solo el ropero y las burbujas, en la segunda mitad (cc. 13 a 24) ingresa Ella 2 a escena, subiendo al ropero por el centro del interior del mismo. Ella 2 se guía para realizar esto por el ingreso del timbre tan característico del glockenspiel y por el arpeggio seguido de acorde plaqué en piano y arpa que, dentro del contexto, adquieren un timbre y pregnancia claramente reconocibles.

Luego de un silencio (c. 25), suben al ropero por su interior Ella 1 y Ella 3, una por cada costado, quedando Ella 2 al medio. Ese silencio les sirve para reconocer el momento donde tienen que realizar mencionada acción. Entre los cc. 25-41, ellas van a fantasear, jugar con el agua - recordemos que el ropero oficia de balsa en esta escena -, con las burbujas, imaginar, etcétera. En el c. 42 ingresa un solo de glockenspiel, sobre un armonía y texturas diferentes a las predecesoras, con un marcado énfasis en los tiempos 2 y 4 del compás de 12/8 que caracteriza a esta escena. Ese énfasis reconocible auditivamente funciona para que puedan coordinar una acción en conjunto: remar. Entre los cc. 42 y 49 van a remar en los tiempos 2 y 4 de cada compás, remando dos brazadas por costado del ropero, cuatro veces en cada lado; es decir, dos brazadas por compás multiplicado por ocho (cuatro veces por cada lado) da como resultado ocho compases, la duración exacta de esta sección. En el c. 50 que vuelve la melodía **a**, descansan dos compases, luego Ella 1 y Ella 3 se dan vuelta durante dos compases también mientras Ella 2 se para en el ropero. En los últimos cuatro compases de esta sección (cc. 54-57), Ella 1 y Ella 2 nadan placenteramente sobre el ropero, mientras Ella 2 se prepara para tirarse al agua.

Ahogo y rescate:

Hasta aquí hemos analizado cómo la música responde a ese mundo de calma y placer, a partir del concepto del agua y fantasía. Llegado el momento en que la actriz se zambulle al agua y empieza a ahogarse, la música cambia ese estado plácido y comienza a desarrollar algunos de sus aspectos para reforzar esa emoción de desesperación y angustia a la que lleva una situación cercana a la muerte. Este evento se ubica precisamente entre la subsección **c** (c. 58, cuando Ella 2 se tira al agua) y **d** (momento en que finalmente es rescatada). Primero se establece una conexión directa y explícita con la primera escena en **C**, ya que, si bien aparece con otra rítmica, se presenta con un aspecto motivico similar y sobre el mismo contexto armónico (ver figura 41).

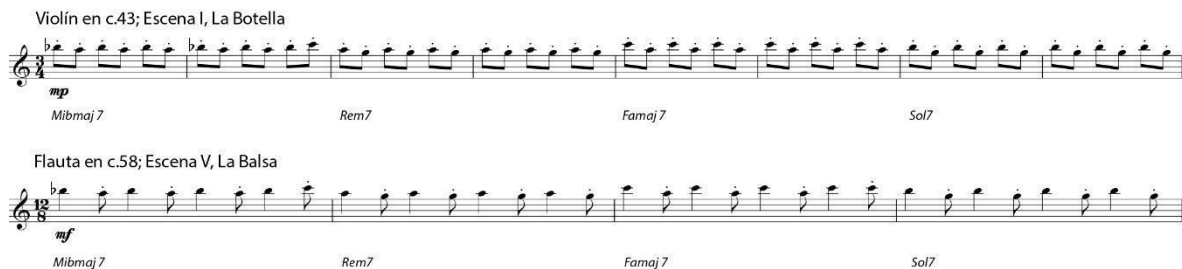


Figura 41. Similitud melódica entre escenas I y V

Esta presentación funciona como una alusión tan clara de aquella escena, que despierta la atención y anticipa la llegada de algo. Por eso citaremos algunos de los recursos compositivos más importantes que se desarrollaron para este momento:

- **Clúster del arpa:** en el c.58 (c), Ella 2 se tira al agua y Ella 1 y Ella 3 dejan lo que están haciendo, preocupadas por esto y comienzan a buscarla; intentando rescatarla del agua van sacando objetos como algas mojadas. Al final de c (c.61), el arpa realiza un *clúster* en el registro grave, a través de un arpeggio descendente con una dinámica *forte*, el cual representa la profundidad y la emoción más bien negativa que va a caracterizar este momento. Con este acorde podemos trazar un lazo directo hacia la primera escena, en donde el mismo clúster (c.49 de aquella escena) funcionaba para advertir el peligro en la premonición (ver figuras 15 y 42). Este acorde se caracteriza por una indefinición armónica que, en este caso, no solo ayuda a instalar la próxima modulación armónica a partir de una inestabilidad, sino que también provee un carácter de peligro al momento, debido a la disonancia que generan las notas cercanas en distancia, en simultáneo y en un contexto mayormente diatónico. Esto se relaciona con el fondo del agua, que en este momento es algo que perturba, por esa razón la profundidad está representada por los registros graves y por notas extrañas al contexto.

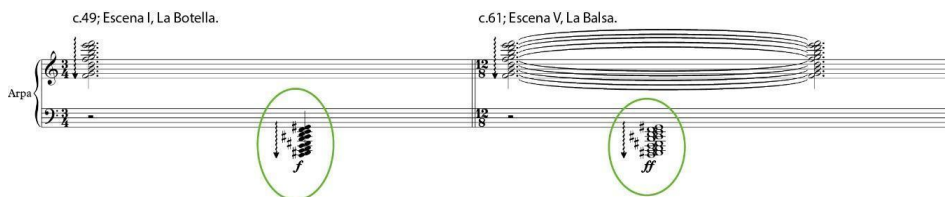


Figura 42. Clúster escenas I y V asociados a la profundidad del agua

- **Modulación armónica:** a partir del c.62, la armonía toma mayor protagonismo y actividad, proponiendo una serie de modulaciones que abandonan la estabilidad previa y hacen que todo se vuelva aún más incierto. Esta incertidumbre refuerza el momento en que Ella 2 está ahogándose en el agua y la desesperación de sus compañeras por rescatarla. De este modo, se presentarán una serie de exposiciones de la melodía de *La Botella*, sobre diferentes contextos armónicos pasajeros, hasta llegar a su contexto original en **d^{'''}**:
 - **d** (c.66); primer rescate a Ella 2, a quien logran sacar momentáneamente a la superficie, pero es arrastrada de nuevo hacia las profundidades. El rescate está representado por la aparición de la melodía **a** de la Escena I, asociada a Ella 2. esta vez en la trompeta. Pero al no poder rescatarla completamente, comienza un pasaje moduladorio, inestable, a la tonalidad de *G menor*, a partir de la secuencia armónica: *Ebmaj7-F6/C7dism-Gm7*.
 - **d'** (c.70); la melodía se presenta con algunas variaciones principalmente sobre el violín, sobre una secuencia armónica que llevará hacia la tonalidad de *Bb mayor* y luego *menor*: *B7dism/D7dism-Am7-Bbmaj7/Bbm7*. En este momento Ella 1 y Ella 3 siguen buscando a Ella 2 y siguen encontrándose elementos asociados al agua.
 - **d''** (c.74); ahora es la flauta quien toma la melodía transformada, sobre una modulación hacia la tonalidad de *Do menor*, a partir de los acordes: *Dm-Gm7/Bdism-Cm*. Aquí también existe una elaboración textural que vale destacar, durante los cc.76-77, el violín y la viola realizan un gesto a partir de un *crescendo* de dinámica (*piano* a *forte*), al que se le suman luego el clarinete y la flauta en c.77, aunque en sentido opuesto, es decir, *decrescendo* mientras las anteriores crecen. A su vez, los bronces realizan el mismo movimiento de dinámica, pero en un nivel mayor, si las otras lo hacen en la duración de una negra con punto, estos lo hacen sobre un gesto que dura dos compases como sucede en el corno y el trombón, o un compás como sucede en la trompeta. Por su parte, el arpa en el c.77 realiza un arpeggio descendente sobre el acorde de *Cm*, que junto con el *glissando* descendente del cello en *crescendo*, aluden a una inmersión. En el c. 74, Ella 3 se para sobre el ropero y comienza a mover los brazos mirando al cielo, en busca de ayuda, mientras que en el c. 76, Ella 1 encuentra a Ella 2 e intenta rescatarla por segunda vez, pero de nuevo es arrastrada por las olas. Estas olas están representadas por los *crescendos* de *piano* a *forte* en violín y viola en los compases 76 y 77. Ver figura 43.

The musical score for Figure 43 is a multi-staff arrangement for a symphony orchestra. It begins at measure 74. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Starts with *mf*, then *f*, then *mf*. The final measure has three boxes containing *f>p*, *f>p*, and *f>p*, followed by *f*.
- Cl. Sib. (Clarinet in B-flat):** Starts with *mp*, then *f*, then *p*. The final measure has four boxes containing *f>p*, *f>p*, *f>p*, and *f>p*.
- Fag. (Bassoon):** Starts with *mp*, then *p<f*, *p<f*, *p<f*, *p<f*. The final measure has *p<f*.
- Crn. (Horn):** Starts with *f*, *p*, *mf*, *p*. The final measure has *mf*, *p*, and *pp*.
- Tpt. en Sib. (Trumpet in B-flat):** Starts with *p*, *mf*, *f*, *p*, *f*. The final measure has *p*, *mf*, *pp*, *f*, and *p*.
- Tbn. (Trombone):** Starts with *f*, *p*, *mf*, *p*. The final measure has *p*, *mf*, *p*, and *pp*.
- Arpa (Harp):** Features arpeggiated chords. The final measure has *mf* and a circled *gliss.* marking.
- Vln. (Violin):** Starts with *mp*, then *f*, *mp*, *f*, *p*, *f*, *mf*, *f*. The final measure has boxes containing *p<ff*, *f*, *p<ff*, *f*, and *p<ff*.
- Vla. (Viola):** Starts with *f*. The final measure has boxes containing *p<ff*, *f*, *p<ff*, *f*, and *p<ff*.
- Vc. (Violoncello):** Starts with *mp*, then *f*, *p*, *mf*, *f*, *p*, *f*. The final measure has *gliss.*, *p*, *f*, and *p*. A circled *gliss.* marking is present.
- Cb. (Contrabasso):** Starts with *f*, *p*, *f*. The final measure has *p*, *f*, and *p*. A circled *gliss.* marking is present.

Figura 43. Crescendo: alusión al movimiento de las olas del mar

- **d⁷** (c.78); ahora la melodía se presenta sobre el fagot, la trompeta y el cello, con algunas transformaciones y por encima de los acordes: *F-C⁷dism/Eb⁷dism- Bbmaj⁷-Bb⁷*; los cuales sirven para modular nuevamente a la tonalidad original de *La Botella*.
- **d⁷** (c.82); aquí se realiza una nueva re-exposición de la melodía de *La Botella*, ahora sobre la secuencia armónica original: *Ebmaj⁷-Dm⁷-Fmaj⁷-G*. Esto representa una llegada a una estabilidad armónica, que coincide a su vez con el **rescate** final a Ella 2, constituyendo un momento gratificante.
- Finalmente, la música vuelve a su lugar con la aparición de una nueva presentación de **a⁷** (cc. 86-91), cuando le golpean la espalda a Ella 2 y ésta escupe el agua que había tragado. Aquí da la impresión de que todo retorna inocentemente, como si nada hubiese pasado y se retoma esa sensación de calma y placer previa, no solo por la alternancia del I-IV grado, sino también por el cese paulatino de la densidad en la textura. El miedo en la Escena I, donde el espectador desconocía que iba a pasar, parece haber sido mucho mayor que lo que al final sucedió.

En esta escena, como en *La Botella*, se utilizaron en la postproducción procesos en el momento del ahogo, para dar la sensación de que la música es percibida desde dentro del agua, dando la perspectiva de Ella 2. Este proceso impacta en el aspecto semántico de la obra e inscribe a la música de la presente escena en el plano diegético, proviniendo de adentro de ese mundo, de ese tiempo y lugar. Pese a esto, la fuente desde donde proviene la misma permanece velada al espectador.

ESCENA VI: LOS RECORTES

Se abre la valija. Suena música. Sale una mano por arriba del ropero (Murias, Salanova, Salinero, 2015, p. 43).

Esta es una escena que plantea una estética vinculada a lo siniestro, donde entran en juego los dos dispositivos escénicos más importantes: una valija y el ropero. Ambos son utilizados para ocultarse, fragmentarse y construir otro universo donde el extrañamiento va por el lado del ensamblaje de cuerpos, construyendo imágenes entre todas las actrices. La valija es la disparadora de la música, que establece una relación estrecha con el personaje que acciona la escena, es la música de Ella 3. La emoción principal en un principio es de misterio, incertidumbre; Ella 3 ingresa partes de su cuerpo dentro de una valija que salen a través de distintas partes del ropero. El misterio no sólo es para el espectador, si no que ella misma no sabe qué pasa. En este plano, la música lo representa con trémolos, movimientos escurridizos, armonías aumentadas, indefinidas (emparentadas con la Escena III, protagonizada también por Ella 3), en un punto medio entre lo hexátono y tonos enteros (ver figura 44).

En el plano semántico, al no verse las actrices entre sí, la música les provee de un pulso y de una serie de estímulos que anticipan y coinciden con sincronías necesarias, lo que Chion describe como *síncresis*, es decir, un factor de "linealización y de inscripción en un tiempo real"⁶⁵. Mientras este juego dura, la música da una serie de estímulos para aportar a la precisión entre las actrices que no se ven entre sí. Según Kalinak, la música sincronizada al acento visual o, dicho de otra manera, la sincronización precisa de la acción diegética con su acompañamiento musical enmascara la fuente real de la producción sonora, la orquesta fuera de pantalla, y hace que la emanación de la música sea natural, sin interrumpir la credibilidad narrativa⁶⁶. Luego, desde el c. 40, la música crea su propia textura, armonía, melodía y pie rítmico. El juego musical es, en este punto, quedarse sobre un mismo acorde y desplegar variantes, solos de instrumentos e incrementar la tensión hacia el final de manera progresiva.

⁶⁵ CHION, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, p. 23.

⁶⁶ KALINAK, K (1992). *Liquidación de cuentas*, p. 82.

Forma	I				II								III				IV	
	A	B		A'	C				C'		C''	C'	C''		D		E	
		b	b'		c	c'	c''	c'''	c''''	c'''''			c''''''	c'''''''	d	d'	e	e'
<u>Compás</u>	1 - 5	6 - 13	14 - 32	33 - 39	40 - 43	44 - 47	48 - 51	52 - 55	56 - 63	64 - 71	72 - 79	80 - 87	88 - 95	96 - 103	104 - 107	108 - 112	113 - 120	121 - 130
<u>Tempo</u>	♩ = 60	♩ = 208	<i>rit.</i>	♩ = 170	♩ = ♩	♩ = 85										<i>accel</i> --- ♩ = 160		
<u>Metro</u>	4/4	6/8				4/4												
<u>Armonía</u>	D aum → C# aum → G aum → C# aum → D aum	C# aum	C# aum → D aum → Eb dism	D aum→ C# aum→ C aum → C# dism	Bm #4								Am (7M) → Em #4 → Bm #4 → F#m7 → Daum → B dism → Bm	G maj7 → F#m7 → A maj7 → Bm #4	Bm → D Bm → B b5 → D → D b5			

A nivel macro, incluso mayor que el esquema formal, se puede entender esta escena como cuatro grandes partes. **Primera sección**, el A-B-A', cuya función es aportar una sonoridad misteriosa, un tanto terrorífica o siniestra, a la vez que marca con exactitud pautas para que el plano escénico se pueda desarrollar con precisión, debido a que por todo este segmento, las actrices no se ven entre sí (hay una de ellas en escena y otras dos dentro del ropero). Acordes aumentados, estímulos orientados a la precisión actoral y poca sensación de carácter establecido son las pautas de esta sección I.

En la **segunda sección** (cc. 40-86) se establece la sonoridad característica, está todo construido sobre la armonía de Bm (#4), y un patrón rítmico que se va armando y estableciendo. Lo que le da inicio a esta sección es el momento en que Ella 3 se pone de espaldas al ropero, sosteniendo sus puertas con miedo para que nadie salga, y desde adentro una fuerza empuja las puertas y se abren. Contiene en su interior un pequeño solo de piano, fagot y flauta, que aporta un poco de velocidad y dinamismo. En esta sección las actrices se encuentran dentro del ropero, sin verse entre sí, por lo que toman el pulso musical

como referencia para la precisión actoral. Por eso es importante que éste sea claro y bien establecido. La sección **C**, sirve a los fines de, mientras se establece el pulso así las actrices lo tienen de referencia, dar tiempo a Ella 3 para que entre al ropero y salga por arriba. Una vez finalizada, las actrices se disponen a usar la melodía en el **C'** como pauta para el desarrollo escénico. Aquí se establece la melodía, el acompañamiento y el patrón rítmico predominante. Compositivamente, la melodía es un arpeggio del acorde y juega sobre iteraciones y cromatismos. En **C''** el pulso real es 170 (el doble), ya que en escena hay un juego con las manos y los dedos que demanda o, al menos, permite, un juego de estímulos más veloces. Finalmente retorna la melodía principal para que Ella 3 se suba al ropero e ingrese al mismo desde arriba.

A partir del compás 88 hasta el 112, encontramos una **tercera sección**, caracterizada por ser el momento donde todo se empieza a salir de control, las actrices dando vueltas por la escena, buscando qué es lo que pasa. Aquí ya se establece un pulso real (no escrito) de 170. Los tresillos de semicorcheas en piano, que entran desde un *pianissimo* a un *forte*, tienen función de preparación, de dar expectativa, en esos dos compases iniciales se va cargando y luego se dispara. Eso es porque en ese preciso momento Ella 3 se mete al ropero desde arriba e inmediatamente después, sale por esa misma puerta Ella 2. Es decir, hay un elemento sorpresivo en la escena que es subrayado y potenciado por la música, además de señalado. Aquí la protagonista es Ella 2, quien busca dentro del ropero, abre sus puertas (incluso en una de esas veces que abre sus puertas se encuentra con Ella 3 desnuda, momento que es señalado por la música en el compás 97, con un *glissando* de trombón, trémolo de flauta y gesto en arpa). La digresión de los compases 104 a 112 coincide con el momento en que aparece parte del cuerpo de Ella 1 dentro del ropero. Como veremos más adelante, ésta melodía y progresión armónica que aparece aquí es utilizada en la siguiente escena, Las Enredaderas, donde es protagonista Ella 1, de manera que ésta melodía se ve asociada a ese personaje. En el compás 108 hay una elaboración de la melodía de La Botella, asociada a Ella 2, que aparece como una reminiscencia, ya que es ella la protagonista en escena. Cuando Ella 2 logra cerrar las puertas centrales, allí comienza la sección final y última.

En la **cuarta sección**, todo se encamina hacia su fin. El objetivo es aumentar la tensión. Ella 2 se prepara para sacudir al ropero mientras un solo de contrabajo sobre una textura más descargada, se desarrolla a la vez que se acelera el *tempo*. Un primer golpe al ropero, propiciado por Ella 2, es acompañado por el trombón y el arpa en el c.122. A partir de allí, glockenspiel y vibráfono toman el protagonismo con un continuo de corcheas y semicorcheas, que aluden a los pasitos que da Ella 2 mientras se prepara para el

segundo golpe al ropero. El último acorde coincide con el último golpe, donde el ropero se abre y queda expuesta, un poco revolcada, Ella 1.

SECCIÓN I

A

Se presenta a través de acordes aumentados con añadidos. Los primeros cuatro *pc-sets* son derivados del *pc-set* principal de esta escena, el 4-18 conjugado con el 4-24 del B, que ocupan, entre los dos, 110 de los 135 compases totales de la escena, entre ellos: el B, toda la sección II, la mitad de la III y toda la IV. La forma prima del 4-18 es [0-1-4-7] y del 4-24 [0-2-4-8] y, como se puede constatar en la figura 44.1, las formas primas de los primeros cinco compases incluyen varios de estos contenidos interválicos. Así mismo, establecen una relación con el espacio sonoro de la Escena III, la otra escena de misterio, a través del uso de *sets* ubicados en la zona de tonos enteros y hexatona principalmente. Cabe aclarar que el *pc-set* de los compases 4 y 5, el 7-26, aparece en el mapa como 5-26, ya que se consideran equivalente por ser su inversión cuando “la suma de los números enteros es 12”⁶⁷.

The figure displays musical notation for five measures, each showing a *Pc-set* and its *Forma prima* (prime form) on a staff. The *Pc-sets* are represented by chords in treble clef, and the *Forma prima* is shown as a sequence of notes in treble clef. The *Pc-sets* are labeled with their intervallic content in brackets: [0 1 4 5 8], [0 1 4 5 8], [0 1 2 4 6 8 t], [0 1 3 4 5 7 9], and [0 2 3 4 6 8].

Measure Cc. 1-2: *Pc-set* 5-21, *Forma prima* [0 1 4 5 8].
 Measure Cc. 2-3: *Pc-set* 5-21, *Forma prima* [0 1 4 5 8].
 Measure Cc. 3-4: *Pc-set* 7-33, *Forma prima* [0 1 2 4 6 8 t].
 Measure Cc. 4-5: *Pc-set* 7-26, *Forma prima* [0 1 3 4 5 7 9].
 Measure C. 5: *Pc-set* 6-21, *Forma prima* [0 2 3 4 6 8].

Figura 44.1. *Pc-sets* Escena VI, Sección I, A

⁶⁷ Apunte de cátedra: SAMMARTINO, F. (2011). *Traducción y Resumen (aunque no tanto), del texto de Allen Forte The Structure of Atonal Music* (New Haven and London: Yale University Press, 1973).

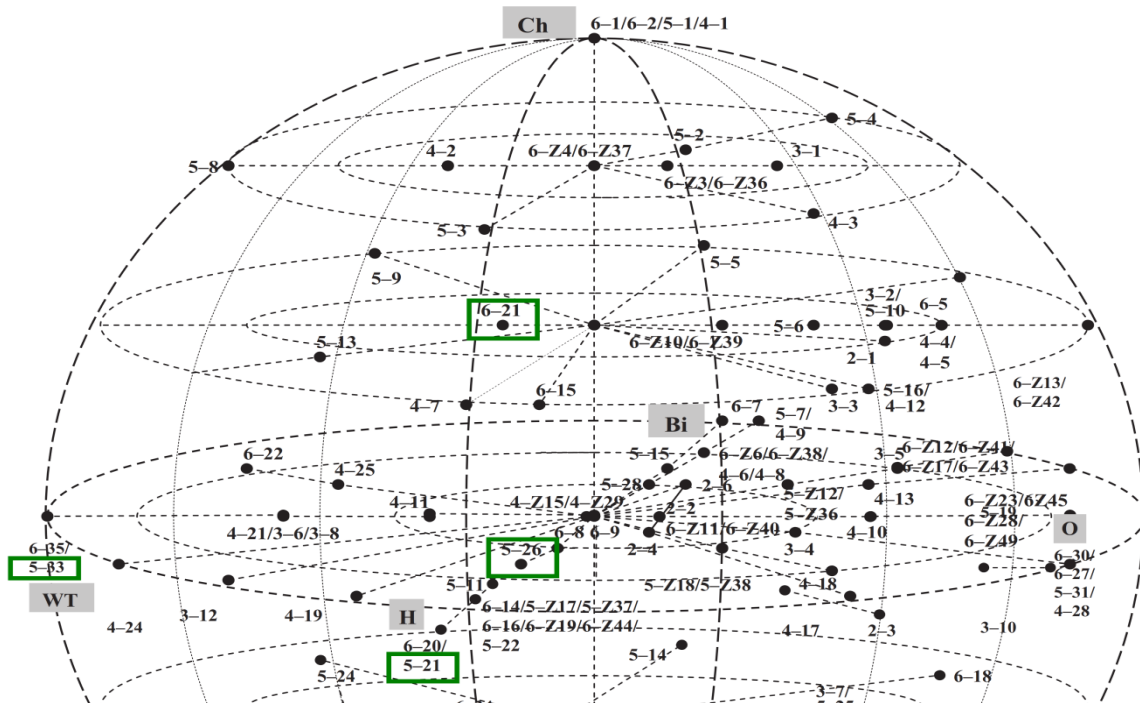


Figura 44.2. Espacio tonal Escena VI – Sección I, A.

Compases 1 a 5

Se presentan estímulos con el fin de establecer sincronías con el movimiento escénico.

- 4/4. $\text{♩} = 60$.
- Compás 1, El gesto ascendente del arpa representa la valija abriéndose.
- Compás 2 tercer tiempo es el ataque para que Ella 3 ingrese su mano en la valija y para que Ella 2, que se encuentra dentro del ropero y no está viendo, acompañen el gesto en sincronía, levantando su mano por arriba del ropero. El gesto del compás 3, tercer tiempo, entre violín, glockenspiel y flauta es el “interruptor” que indica a las actrices para retirar a la vez sus manos.
- Compás 3, quinto tiempo en piano, arpa y trombón. Aviso para las actrices, ellas saben que después de esto van a suceder dos ataques seguidos donde deben responder ambas a la vez (recordemos que ellas no se ven entre sí). Esos dos ataques son: el primero en arpa, cuerdas, vibráfono y corno en el sexto tiempo del tercer compás y el segundo es en arpa, piano, vibráfono, flauta y clarinete en el primer tiempo del compás cuarto, más precisamente sobre la tercer

corchea de un tresillo. En el tercer tiempo del cuarto compás, el violín y el glockenspiel indican que Ella 3 retire su brazo de la valija y, por consecuencia, Ella 2 esconda a su brazo dentro del ropero.

- Compases 4 y 5. En el cuarto tiempo del cuarto compás, piano, vibráfono y trombón llaman a prestar atención ya que vendrán tres ataques seguidos. El primero en la segunda corchea de un tresillo de corcheas sobre el cuarto tiempo del cuarto compás, el segundo en el primer tiempo del compás cinco y el tercero en la segunda corchea de tresillo en ese mismo tiempo. En el último tiempo del quinto compás, glockenspiel, violín y flauta dan aviso a la retirada de sus cuerpos para que Ella 3 cierre la valija y la lleve hacia el ropero.

En la figura 45 se pueden constatar, a través de un gráfico, todos estos puntos de sincronía.

The musical score for Figure 45 is annotated with various performance instructions and synchronization markers. The score is divided into five measures, with a tempo marking of $\text{♩} = 60$ at the beginning and end. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Annotations include "Saca mano", "Ingres a codo", "Saca brazo", and "Saca mano".
- Clarinete en Si b:** Annotations include "Saca mano", "Ingres a codo", "Saca brazo", and "Saca mano".
- Fagot:** Annotations include "Saca mano", "Ingres a codo", "Saca brazo", and "Saca mano".
- Corno en Fa:** Annotations include "Ingres a mano", "Anticipación", "Ingres a codo", "Mano", "Hombro", "Codo", and "Saca brazo".
- Trompeta en Si b:** Annotations include "Anticipación", "Ingres a codo", "Mano", "Hombro", "Codo", and "Saca brazo".
- Trombón:** Annotations include "Anticipación", "Ingres a codo", "Mano", "Hombro", "Codo", and "Saca brazo".
- Perc. I (Shaker):** No specific annotations.
- Perc. II (Glockenspiel):** Annotations include "Saca mano", "Saca brazo", and "Saca brazo".
- Perc. III (Jam Blocks):** No specific annotations.
- Perc. IV (Pandereta):** No specific annotations.
- Perc. V (Vibrafón):** Annotations include "Ingres a mano", "Anticipación", "Ingres a codo", "Mano", "Hombro", "Codo", and "Saca brazo".
- Arpa:** Annotations include "Valija abriéndose", "Ingres a mano", "Anticipación", "Ingres a codo", "Mano", "Hombro", "Codo", and "Saca brazo".
- Piano:** Annotations include "Anticipación", "Ingres a codo", "Anticipación", "Codo", and "Saca brazo".
- Violín:** Annotations include "Saca mano", "Saca brazo", and "Saca brazo".
- Viola:** Annotations include "Saca mano", "Saca brazo", and "Saca brazo".
- Violonchelo:** Annotations include "Saca mano", "Saca brazo", and "Saca brazo".
- Contrabajo:** Annotations include "Saca mano", "Saca brazo", and "Saca brazo".

Vertical green lines indicate synchronization points across the score. Red circles highlight specific "Anticipación" (anticipation) notes. Blue boxes highlight specific "Saca" (pull) notes. The score also includes various performance markings such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, *fp*, *mp*, *pp*, *ord.*, *sul pont.*, *pizz.*, and *arco sul pont.*.

Figura 45. Sincronías y anticipaciones en los primeros cinco compases

acorde en mano derecha en el registro grave y casi como un clúster, en la presente escena ese material es refuncionalizado y produce una emoción de misterio, expectativa (ver figura 48).

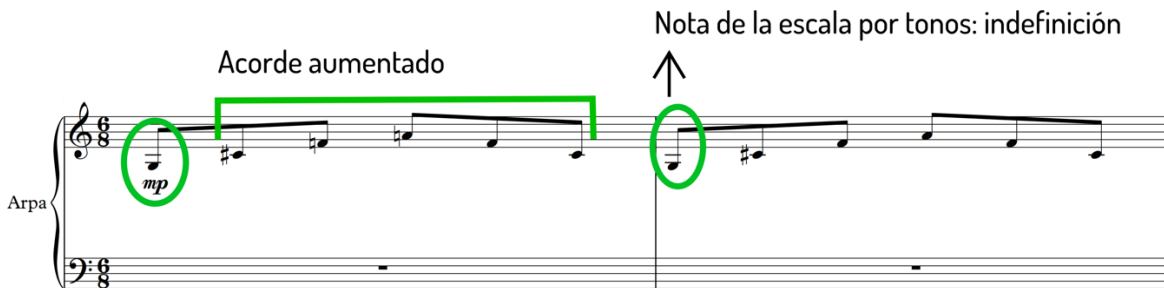


Figura 47. Arpeggio aumentado más una nota de la escala por tonos, arpa cc. 6 y 7

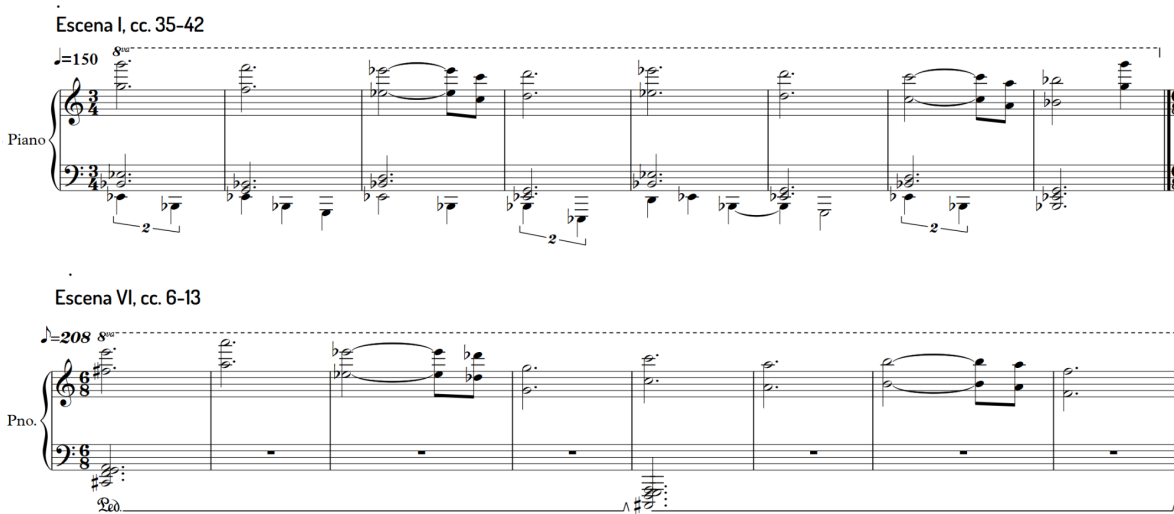


Figura 48. Comparación Escena I, cc. 35-42 & Escena VI, cc. 6-13

Compases 14 a 32

- Sobre la base del arpeggio aumentado y el ambiente de misterio previo, el vibráfono va indicando los momentos de acción de las actrices. Los grupos de corcheas que aparecen sobre ese continuo de tresillos de semicorcheas en el vibráfono son acompañados y remarcados por las cuerdas en *pizzicato* y los vientos. Cada uno de estos gestos tiene una implicancia escénica, que requiere precisión en las actrices.
- En los compases 15 a 16 las cuatro corcheas descendentes en el vibráfono remarcadas por los *pizzicatos* de cuerdas, fagot y trompeta, indican que Ella 3 debe meter la cabeza dentro del ropero

a la vez que Ella 1, que se encuentra dentro del ropero, debe sacar su cabeza. El objetivo es que la música le aporte precisión a la acción entre actrices que no se ven entre sí y deben accionar en simultáneo. En los compases 16 a 17, las dos corcheas descendentes de vibráfono junto a los *pizzicati* y la flauta, indican a Ella 1 y Ella 3 que deben realizar la acción contraria a la precedente.

- Compases 18 a 19: el gesto ascendente del vibráfono indica la misma acción que en los compases 15 a 16 para Ella 1 y Ella 3. Entre los compases 19 a 20, las tres corcheas descendentes indican que ellas deben girar su cabeza, Ella 3 dentro del ropero y Ella 1 con su cabeza fuera del ropero queda mirando hacia el frente. Finalmente las dos corcheas señaladas entre los compases 20 y 21, indican que deben desarmar la imagen anterior y volver Ella 1 adentro del ropero y Ella 3 afuera.

The image displays a musical score for measures 14-20. The top section shows the orchestration for Flute (Fl.), Clarinet in Solo (Cl. Sb.), Bassoon (Fag.), Cornet (Cm.), and Trumpet in Solo (Tpt. en Sib.). The bottom section features the Vibraphone (Vib.) and a string/woodwind ensemble (Vln., Vcl., Vc., Ch.). The Vibraphone part is annotated with green circles and blue boxes, corresponding to stage actions: 'Ingresa cabeza' (measures 15-16), 'Saca cabeza' (measures 17-18), 'Ingresa cabeza' (measures 19-20), 'Giro' (measures 20-21), and 'Sale' (measures 21-22). The string and woodwind parts include markings for pizzicato and dynamics like pp, mf, and p.

Figura 49. Cc. 14-20. Vibráfono marcando las acciones escénicas, orquestado por intervenciones de cuerdas y vientos

- En el compás 22, el contrabajo y la mano izquierda del piano y el arpa atacan en el registro grave para dar aviso a las actrices que el próximo estímulo fuerte es para que lleven a cabo la acción subsiguiente (Ella 3 mete el brazo desde uno de los costados del ropero, y las otras dos actrices, que se encuentran dentro del ropero, sacan sus brazos cada una por un extremo diferente). Ese estímulo llega en la quinta corchea del mismo compás, en corno, arpa, piano y violoncelo. La misma relación, pero a la inversa, se da en la sexta corchea del c. 27 entre trombón, arpa, piano y contrabajo, que anuncia que el próximo estímulo es para que desarmen esa imagen que se formó, el cual llega en la tercer corchea del c. 28. Entre los cc. 25 y 27, el piano y el arpa potencian la actividad escénica donde un brazo ajeno le toca la cabeza a Ella 3, mediante el *crescendo* de un bicordio cromático, lo que le da una sensación de misterio/temor (véase figuras 50 y 51).

Cc. 21-27: arpa y piano

Ingreso brazo

Anticipación

Anticipación

Arpa

Pno.

Figura 50. Cc. 21-27. Arpa y piano. Anticipación e indicación escénica | *crescendo* y anticipación

- Del **c. 28 al c. 31**, la música intensifica la emoción de la escena. Ella 3, asustada, confundida, se dirige hacia la puerta del ropero a ver qué sucede allí adentro, quién o qué se encuentra ahí y por qué salen partes de su cuerpo. A través de *crescendos* en una textura llena y trinos en piano y arpa, se genera un clima de tensión y expectativa. Cuando Ella 3 abre la puerta, la música se interrumpe abruptamente ya que no hay nada ni nadie allí adentro (figura 51).

Abre la puerta: no hay nada
Silencio

Saca brazo Se dirige a abrir el ropero...

The musical score consists of 13 staves. The instruments are: Fl. (Flute), Cl. Sb. (Clarinet in B-flat), Fag. (Bassoon), Crn. (Cor Anglais), Tpt. en Sib. (Trumpet in B-flat), Tbn. (Trombone), Arpa (Arpeggio), Pno. (Piano), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score is in 3/4 time and features various dynamic markings (pp, p, mf, f, ff) and articulation marks. A blue box highlights measures 28-30, and a red box highlights measures 31-32. Stage directions are written above the score: 'Saca brazo' (measures 28-30), 'Se dirige a abrir el ropero...' (measures 31-32), and 'Abre la puerta: no hay nada Silencio' (measures 33-34).

Figura 51. Cc. 28-32. Indicación escénica | intensificación emocional | silencio

A

Se retoman los sets de alturas de los primeros cinco compases, razón por la cual no se incluyen gráficos de los mismos.

Compases 33 a 39

- Al no ver nada adentro, Ella 3 se asusta y apoya su espalda sobre las puertas del ropero para sostenerla, como quien está en su habitación y tiene miedo de que entre un fantasma por la puerta. Aquí vuelven los acordes aumentados y ritmos tremolados, característicos de los primeros cinco compases, que aportan una sensación de misterio y generan expectativa (figura 52).

The image shows a musical score for measures 33-39, featuring string tremolos. The score is written for Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The Violin and Viola parts are marked 'arco ord.' and feature tremolos with dynamic markings ranging from *pp* to *f*. The Violoncello and Contrabajo parts are marked 'ord.' and 'sul pont.', with dynamic markings from *pp* to *mp*. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the Violin staff. The score is divided into measures 33 through 39.

Figura 52. Cc. 33-39. Trémolos en cuerdas

- A su vez, la música va preparando la llegada de la armonía característica de gran parte del resto de la escena a través de una conducción paralela desde *D* aumentado hasta llegar al acorde de *B* aumentado, apelando a armonías ya escuchadas en los primeros cinco compases. También van apareciendo, en glockenspiel y vibráfono, ritmos más característicos de esta escena, que empieza en el compás 40, y se revela más completamente en el compás 48, estableciéndose finalmente junto a su melodía característica en la anacrusa al compás 56.
- En esta sección se puede considerar un cierto carácter transitorio, en particular desde lo tímbrico, ya que aparece el glockenspiel que tiene una sonoridad fuerte y llamativa. El objetivo es que vaya apareciendo con pequeños gestos para que el oído se vaya acostumbrando a su timbre ya que en los próximos compases la textura está caracterizada por su fuerte presencia.

Cc. 34-39, glockenspiel.

The image shows a musical score for glockenspiel in measures 34-39. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The dynamic marking is *p*. The score is divided into measures 34 through 39. The first measure (34) contains a melodic phrase starting with a quarter note. The second measure (35) contains a melodic phrase with two eighth notes beamed together. The third measure (36) contains a melodic phrase with two eighth notes beamed together. The fourth measure (37) contains a melodic phrase with two eighth notes beamed together. The fifth measure (38) contains a melodic phrase with two eighth notes beamed together. The sixth measure (39) contains a melodic phrase with two eighth notes beamed together.

Figura 53. Cc. 34-39. Glockenspiel. Nuevo timbre

P. II. *Glepi*
 P.V. *Vib*
 Arpa
 Pno.

Acorde característico de ésta escena.
 C. 40 PC-SET 4-18: Bm con 4a aumentada

Figura 55. Arpegio ascendente | iteración | descenso cromático

- En los compases 46 y 47 el contrabajo y el chelo en *pizzicato* sugieren o anticipan la nueva métrica (4/4) a través de un compás de subdivisión binaria en c. 46 (agrupando las corcheas del 6/8 en dos grupos, uno de cuatro y otro de dos corcheas: ♪♪♪+♪♪) y, en el c. 47, mediante un grupo anacrúsico de tres corcheas (véase figura 56). Esa agrupación anacrúsica de tres corcheas que se dirigen hacia el tiempo fuerte del compás siguiente, es un patrón que adquieren dichos instrumentos hasta el compás 55, ya en un compás de 4/4, siendo un elemento característico, estructural, de esa subsección (véase figura 57). De esta manera, es un elemento que ayuda a evitar una yuxtaposición métrica, otorgándole un carácter más cercano a la modulación métrica.

pizz.
 mf
 pizz.
 mf

Cc. 46-47, violoncello y contrabajo. Agrupación binaria de las corcheas

Figura 56. Subdivisión binaria y anacrusa de tres

- **Compases 48 a 55.** ♩=♩, cambio a 4/4. Ese pulso de negra se establece superponiendo la configuración de acompañamiento del piano cada dos corcheas del 6/8 previo. Es decir, desplazando el acento métrico hacia el acento agógico, y también por densidad vertical. El piano establece la armonía y el acompañamiento que va a regir durante la mayoría de lo que resta de la escena: el *Bm* con la 4ª aumentada, el bajo por cuartas descendentes (o quintas ascendentes) en los tiempos 1 y 3, y el acorde en mano derecha en los tiempos 2 y 4. En el compás 52 hacen su ingreso los bronce a la manera de la Escena V, 'La Balsa', es decir, partiendo del unísono se abren por movimiento contrario, con ritmo predominante de negras, comienzo acéfalo y el vaivén dinámico a través de reguladores *crescendo-diminuendo*. En este segmento, a nivel escénico encontramos una transición. Ella 3 deja de estar sola en escena y descubre que dentro del ropero hay dos 'otras'. Ella decide meterse. La música acompaña esta transición dramática con lo ya descrito: establecer progresivamente una nueva armonía, un nuevo pulso, textura, patrón de acompañamiento, timbre, etc. Toda esta base que se va estableciendo le sirve de antesala a la melodía principal de la escena, que ingresa en el compás 56.
- La claridad métrica y el marcado pulso que se establece, contrastando con la variedad de compases, metros y tempos que proponía la escena con anterioridad, tienen una razón escénica. A partir del compás 56 y hasta el compás 87, las actrices despliegan una serie de movimientos conjuntos que requieren precisión y simultaneidad, con el agregado de que no se ven entre sí, es por eso que ellas se valen del pulso y cuentan determinada cantidad de *beats* para ir desarrollando la secuencia. En el apartado 6.2. se encuentra una descripción de dicha secuencia.

C. 48: configuración rítmica piano

Capitalización rítmica y de perfil de lo propuesto en el c. 47 en violoncello y contrabajo

Figura 57. Configuración rítmica y armónica en piano | capitalización de la anacrusa de tres

Cc. 52-55: bronces al estilo de "La Balsa" en cc. 21-24

C. 55: melodía en glockenspiel

Figura 58. Bronces | anacrusa melodía principal en glockenspiel

C'

Compases 56 a 71

Cc. 56-63: melodía en glockenspiel

Figura 59. Melodía principal en glockenspiel

- Ya la armonía principal está establecida, ese acorde de *Bm*, con la cuarta aumentada y la quinta justa a la vez. Es decir, dos terceras menores seguidas de un semitono (empezando desde *si*). La textura y el pie rítmico del acompañamiento están establecidos también.
- Sobre esta textura se presenta en el glockenspiel la melodía principal de la escena, construida por dos terceras menores ascendentes seguidas de un semitono también ascendente; luego se repite ese semitono y continúa con un descenso cromático *si-sib-la-lab* intercalando un *re* como nota de iteración. Es decir, esta primera porción está construida sobre el arpeggio del acorde seguido del descenso cromático alternado de una nota iterada, que introdujo el glockenspiel en el compás 40.
- Como se dijo antes, esta melodía y el pulso claro de este segmento tienen implicaciones escénicas. Las actrices utilizan el pulso para contar tiempos y pautar cada cuanto hacen sus movimientos y acciones. Al no verse entre sí, la música juega un papel fundamental para que los gestos coincidan y para el efectivo funcionamiento de esta sección en particular y de la escena en general.

- **Cc. 56 a 59.** Antecedente de la primera vuelta de la melodía (c''). Las actrices sacan partes de su cuerpo desde adentro del ropero. C. 56 nada, c.57 sacan dos borcegos por arriba, c. 58 salen dos brazos, uno por cada lateral del ropero y c. 59 giran muñecas.
- **Cc. 60 a 63.** Consecuente primera vuelta. C. 60 los brazos que están en los laterales abrazan al ropero, c. 61 acarician, c. 62 desarman el abrazo y c. 63 esconden un brazo y un borrego.
- **Cc. 64 a 67.** Antecedente de la segunda (c'''). C. 64 segundo abrazo al ropero con el borrego y el brazo restantes, c. 65 acarician, c. 66 desarman el abrazo y c. 67 esconden el borrego y el brazo dentro del ropero, quedando sólo la cabeza de Ella 3.
- **Cc. 68 a 71.** Consecuente de la segunda vuelta de la melodía. En el c. 68 sale una mano desde adentro del ropero, en el c. 69 sale una segunda mano a la que le sigue una tercera mano a la mitad de ese mismo compás. En el c. 70 las tres manos se mueven sobre el marco del ropero y en el c. 71 buscan y agarran la cabeza de Ella 3 y la empujan hacia adentro (abajo).

C''

Compases 72 a 79.

El tempo escrito es el mismo, pero el real se percibe como el doble de rápido, estableciéndose en la corchea en esta sección. Se limpia la textura y quedan únicamente el piano, el fagot y la flauta como protagonistas y los bronce marcando el contratiempo. En escena, se desarrolla un juego con las manos y los dedos entre las tres actrices que permite un juego de estímulos más veloces, un dinamismo y mayor velocidad en la música.

- **Cc. 72 a 77.** Ella 3 vuelve a sacar la cabeza por la superficie del ropero y aparecen dos manos, que juegan sobre el marco del ropero, para volverla a meter.
- **Cc. 78 y 79.** Logran meter la cabeza de Ella 3, esas dos manos se meten dentro del ropero. Aparece la cabeza de Ella 1 por encima del ropero.

C'

Compases 80 a 87.

- **Cc.80 a 83.** Vuelve el pulso sobre la ♩, por lo que se siente más lento. Piano y cuerdas retornan a la textura anterior de C''. El vibráfono empieza con un juego de tresillos de semicorchea iterando

alturas, que tiene como función contrarrestar la abrupta caída del pulso, le confiere un poco de continuidad en relación a la sección previa, en el sentido de velocidad, y proporciona un paso hacia la melodía principal más cuidadoso. Es decir, si la melodía hubiese vuelto en compás 80, se habría sentido un corte muy abrupto y habría sido una mala decisión formal/estructural. Además, en el plano escénico salen las seis manos desde el ropero y caminan con los dedos sobre el marco. Este desplazamiento horizontal, sumado al movimiento ligero de los dedos están acompañados por el tratamiento sonoro en el vibráfono (los trémolos por tresillos de semicorcheas). En el compás 83, meten la cabeza de Ella 1 dentro del ropero; luego las seis manos se meten al ropero.

- **Cc. 84 a 87.** Ingresas la melodía principal en trombón y vibráfono. Actúa como consecuente de los tresillos de semicorcheas precedentes, es decir, el trémolo de vibráfono reemplazó al antecedente. En estos compases aparece nuevamente Ella 3 desde adentro del ropero y esta vez saca su cuerpo entero, se sienta en el borde.

SECCIÓN III

C"

Compases 88 a 103

Vuelve el carácter y el tempo que se había presentado entre los compases 72 y 77, es decir, el pulso sobre la corchea. La música en esta sección determina el carácter y el tiempo de lo escénico. Esta vez se establece por más tiempo y se sienta una base sobre la cual se desarrollan dos 'solos', uno de piano (cc. 88 a 95) al cual le responde el vibráfono entre los compases 96 y 103. A partir de este momento se empieza a gestar el clímax de la escena, el cual llega al final. En esta sección encontramos dos indicadores escénicos, uno en los compases 88 y 89 y otro del 96 al 97. La textura, que empieza con piano y cuerdas principalmente, se va cargando con intervenciones progresivas de todos los instrumentos de viento.

- **Compases 88 y 89.** Ella 3 se tira adentro del ropero. El piano en la mano derecha inicia un continuo de tresillos de semicorcheas en *crescendo*, generando una expectativa porque la música anticipa lo que va a ocurrir en la escena. De esta manera es un llamado a la atención, como si algo estuviera por ocurrir. Una vez que Ella 3 salta adentro del ropero, se abre la puerta de abajo y se ven unas piernas. El espectador espera que sean de Ella 3, pero cuando se abre la puerta de arriba, aparece Ella 2. Ese momento coincide con el tercer tiempo del compás 89, donde el piano

resuelve esa expectativa que venía generando con los tresillos, descendiendo, cambiando el patrón rítmico y el perfil. Véase figura 60.

Cc. 88-91: piano

Expectativa...

Ella 3 salta

Se ven unas piernas

Sale Ella 2

Pno.

pp *f*

pp *f*

Figura 60. Cambio sorpresivo de personaje remarcado por la música

C. 97: flauta

Ella 3 desnuda

C. 96: trombón

Ella 3 desnuda

pp

mf *f*

mp *ff* *mp*

C. 96: vibráfono

Expectativa...

pp *f*

C. 96: arpa

Ella 3 desnuda

f *mp*

Figura 61. Música señalando el desnudo

- **Compases 96 y 97.** Esta vez son los tresillos en *crescendo* del vibráfono quienes anticipan que algo sucederá, generando expectativa. En el compás 97, llega ese momento, anticipado por la música, cuando Ella 2 abre una puerta del ropero y se encuentra a Ella 3 desnuda de espaldas. Esto es señalado principalmente por el trombón con un *glissando*, un timbre y un recurso que suelen asociarse al desnudo. El gesto descendente del vibráfono, el trémolo en la flauta y el gesto sinuoso, que crece y decrece, en el arpa refuerzan este momento de confusión (véase figura 61).

D

The figure displays musical notation for measures C. 104 through C. 110, divided into two systems. Each system includes a staff for 'Pc-set' (Percussion Set) and a staff for 'Forma prima' (Formas Primas). The Pc-set staff shows chords with specific voicings labeled above them, and the Forma prima staff shows a melodic line with guitar-style fretting diagrams below it.

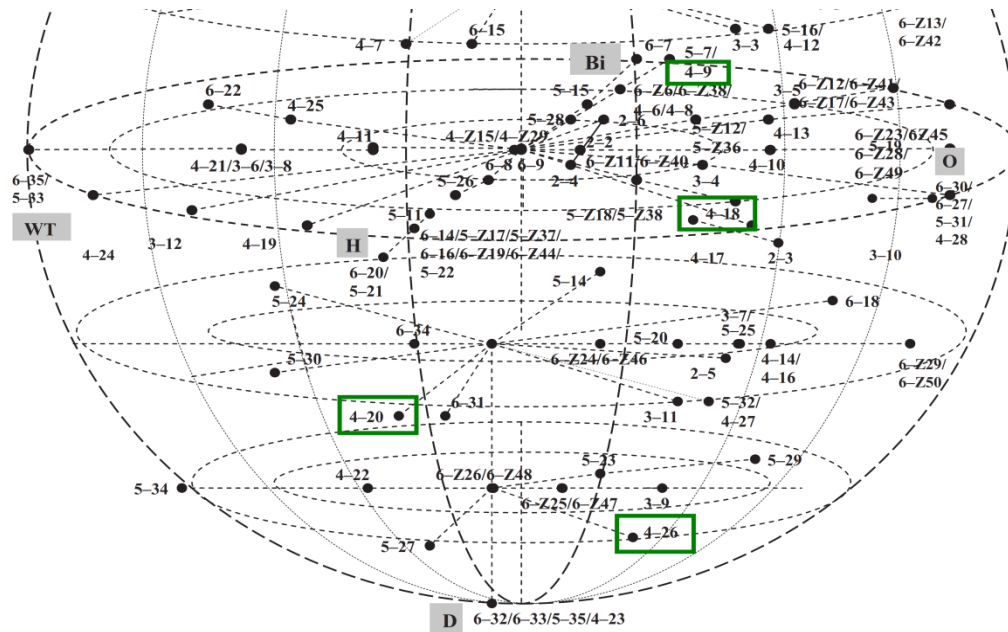
System 1 (Measures C. 104 - C. 106):

- C. 104:** Pc-set chord 4-26; Forma prima fretting [0 3 5 8].
- C. 105:** Pc-set chord 4-18; Forma prima fretting [0 1 4 7].
- C. 106:** Pc-set chord 4-18; Forma prima fretting [0 1 4 7].
- C. 106:** Pc-set chord 4-9; Forma prima fretting [0 1 6 7].

System 2 (Measures C. 107 - C. 110):

- C. 107:** Pc-set chord 4-18; Forma prima fretting [0 1 4 7].
- C. 108:** Pc-set chord 4-20; Forma prima fretting [0 1 5 8].
- C. 109:** Pc-set chord 4-26; Forma prima fretting [0 3 5 8].
- C. 110:** Pc-set chord 4-20; Forma prima fretting [0 1 5 8].

Figura 62.1. Pc-sets Escena VI, Sección III, D.



Key: Bi: Bichromatic, Ch: Chromatic, D: Diatonic, H: Hexatonic, O: Octatonic, WT: Whole-Tone

Figura 62.2. Espacio tonal - Escena VI, Sección III, D

Compases 104 a 112

En esta sección nos encontramos con una digresión armónica y melódica que alude, en retrospectiva, a la siguiente escena, Las Enredaderas. Se observa en los dos gráficos anteriores que se hace base sobre el *pc-set* 4-18, característico de esta escena, y se amplía hacia zonas no exploradas antes, como la diatónica y la bicromática. Esta pequeña digresión relaciona musicalmente ambas escenas por el hecho de que en este preciso momento Ella 2 abre las cajoneras del interior del ropero y encuentra a Ella 1, que es la protagonista de la Escena VII, donde también va a sonar esta melodía y una progresión similar.

- **Compases 104 a 107.** Ingresamos una melodía nueva, anacrúsica, con una nueva progresión armónica que se mueve por quintas desde el *Am* hasta el *F#m*. El clarinete y la viola se encargan de la melodía de estos compases, la cual es tomada de la Escena VII y adaptada armónicamente al contexto de esta escena. Además de por la ya mencionada relación escénica que se establece con Ella 1, decimos que es tomada de la siguiente escena, siendo que la actual escena es anterior, porque en realidad dicha melodía es más característica de las Enredaderas, ya que es un derivado o elaboración de su melodía principal al capitalizar las semicorcheas con las que comienza esa melodía. Lo que aquí se toma de la Escena VII es el **b**. (Ver análisis Enredaderas)

- **Compases 108 a 112.** A lo dicho anteriormente, le sigue una variación del tema de La Botella, como también sucede en las Enredaderas. En este caso suena dicha melodía por su asociación con Ella 2, que es la protagonista de este momento escénico. La armonía es diferente a la original, aunque guarda la misma secuencia pero desde $Gmaj7$ ($Gmaj7-F\#m-Amaj7$), con una variación modal en el último acorde, que debería ser mayor (B) según la armonía original, pero es menor (Bm) en este contexto. La razón de esto es porque en ese último acorde se da la yuxtaposición entre secciones; es usado entonces para volver al Bm característico de esta escena. La melodía conserva en sus puntos importantes la estructura por terceras descendentes, pero en esta variación se le suma una serie de anacrusas que las unen, generalmente con un ritmo derivado de los compases 104 a 107, es decir, corchea + dos semicorcheas.

SECCIÓN IV

Los últimos dos compases de la sección previa retoman el set 4-18 y encabalgan armónicamente con ésta sección. En lo escénico a partir de aquí se sucederán una serie de eventos en torno al ropero. Ella 2 se traslada de un extremo al otro del ropero cerrando puertas que se abren solas, metiendo partes de cuerpos que salen de adentro, etc. En este momento la escena toma un tono de descontrol, caótico.

Cc. 111-130

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Pc-set' and contains a chord with notes G, B, D, and F#. Above this staff is the label '4-18'. The bottom staff is labeled 'Forma prima' and contains notes G, B, D, and F#. Below this staff are the labels '[0]', '1', '4', and '7]' corresponding to the notes.

Figura 63. Pc-sets - Escena VI, Sección IV.

E

Compases 113 a 130

Después de tanta carga textural, se limpia y queda un solo de contrabajo con un acompañamiento reducido. El solo se desarrolla a la vez que el tiempo va acelerando y juntos van conduciendo hacia el

clímax final. A medida que avanza, se va recargando la textura, ganando en intensidad dinámica y en densidad cronométrica. En lo escénico Ella 2 se desespera y se prepara para golpear con su cuerpo al ropero, esperando que lo que sea que esté pasando allí adentro se detenga.

- **Compases 113-120.** En estos compases se desarrolla un solo de contrabajo tocado en *pizzicato*, que primero va a ser acompañado a través de contratiempos en el resto de las cuerdas y con acordes arpegiados en el piano sobre los primeros tiempos. Paulatinamente la textura se va densificando con el ingreso de las maderas y luego los bronces. Aquí se va a reiterar hasta el final de la escena el mismo patrón armónico de 2 compases cada uno, sobre *Bm* con cambios en el bajo cada dos tiempos: *si-sib-la-lab*.
- **Compases 121-130.** En el compás 121 el ingreso del vibráfono junto al glockenspiel anticipan al primer golpe contra el ropero por parte de Ella 2. Este golpe llega en el compás 122, que es marcado por un *glissando* en el trombón con dinámica *forte* y remarcado por el multifónico del clarinete, los *glissandos* en cello y contrabajo y el gesto sinuoso en el arpa. Todo lo que sigue ayuda a aumentar la tensión de la escena mediante *crescendi* y densificaciones texturales y cronométricas (particularmente en glockenspiel y vibráfono). Toda esta tensión se dirige hacia el último golpe de ropero que da fin a la escena y coincide con el último acorde en el compás 130.

ESCENA VII: LAS ENREDADERAS

“Ella 1 sale del ropero. Toma la valija y la abre. Suena música. Saca tierra, saca una enredadera. Del ropero salen enredaderas.” (Murias, Salanova, Salinero, 2015, p. 44).

Concepto escénico: una valija cae abruptamente, Ella 1 la abre, salen enredaderas de allí y del ropero, que poco a poco empiezan a dominar el espacio y terminan enredándolas a ellas y metiéndolas dentro del ropero. Es curioso destacar que en la bitácora de los ensayos de su Corpus, aparece como preocupación el hecho de que el ropero las estaba chupando (cf. Murias, Salanova, Salinero, 2015, p. 50), refiriéndose a que se presentaba como un elemento con demasiada pregnancia escénica, hecho que luego terminaron capitalizando y lo volvieron real.

Finalmente todo vuelve al mismo lugar donde empezó, la oscuridad total y el encierro dentro del ropero, por lo que queda el lugar abierto a pensar que es casi una obra circular, pudiendo ellas perder la memoria de lo sucedido cuando el ropero las chupa y volver a empezar por la escena de las enanitas en la oscuridad, en un bucle eterno. En escena quedó el ropero con ellas adentro y una valija, con la que estaba interactuando Ella 1, que es quien al principio de toda la obra, aparece dentro de una valija en forma de bicho.

Elementos importantes: valija, enredaderas en el ropero y en la valija, el ropero como fuerza que las chupa. Antes el ropero era el adentro, era calma, ahora es represión. Las enredaderas son lo ajeno, una entidad externa se apodera de ellas y genera esta situación extraña.

Emoción: misterio, incertidumbre. Luego desesperación por eso desconocido que las absorbe.

Música: lo representa con el aumento de la velocidad, carga textural. Su función es mostrar que todo funciona en un mismo universo: el ropero, la valija, etc., por eso la escena en lo musical está construida por elementos de las diferentes escenas previas.

Forma	A			Vuelta	A'			Trans.		B			Final
	a	b	c	v1	a'	b'	c'	t1	t2	d	d'	d''	
<u>Compás</u>	1 - 10	11 - 14	14 - 18	19 - 24	25 - 32	33 - 36	36 - 40	41 - 46	47 - 58	59 - 66	67 - 70	71 - 73	74 - 82
<u>Tempo</u>	♩ = 80								<i>accel</i> .	♩ = 160			
<u>Metro</u>	4/4												
<u>Armonía</u>	Gm (7M) → Gm #4 (7M) → Dm #4 (7M)	Cm (7M) → Fm7 (9) → Gm (7M) → G dism (7M)	Eb maj7 (9) → Fmaj7 → Am7 → G maj7 → Gm (7M)	Gm (7M) → G dism (7M) → Dm7 #4	Gm (7M) → Gm #4 (7M) → Dm #4 (7M) → G dism (7M)	Cm (7M) → Fm7 (9) → Gm (7M) → G dism (7M)	Eb maj7 (9) → Fmaj7 → Dm7 → G maj7 → Bb maj7 (7M)	Gm (7M) → Gm #4 (7M) → Ab maj7 → Ab maj7 → Bb maj7 (#2) → Ab maj7	Gm (7M) → Gm #4 (7M) → Ab maj7 → Bb maj7 (#2) → Ab maj7	Gm (7M) → Gm #4 (7M) → Ab maj7 → Bb maj7 (#2) → Ab maj7	Gm (7M) → Gm #4 (7M) → Modulación / Inestabilidad → Modulación / Inestabilidad		Cluster

Una valija es, otra vez, disparadora de la música. La música establece una relación estrecha con el personaje que acciona la escena, es la música de Ella 1, es por eso que en la escena VI, cuando Ella 2 abre las puertas centrales del ropero y encuentra a Ella 1 dentro de las cajoneras (cc. 104-107 de Los Recortes), suena la música del **b** de esta escena VII. El hecho de que empiece con una valija, aunque una distinta a la de la escena anterior, fue el motivo para crear una relación entre esta escena y su predecesora. Se apela a variantes sobre aquel acompañamiento de piano y la melodía caracterizada por su salto de terceras menores y el semitono final, con su articulación de *stacatti* y ligado de a dos. A esto se le agrega que los acordes suelen estar contruidos de la misma manera que el inicio de la melodía, dos terceras menores y un semitono, muchas veces dando como resultado acordes menores con la cuarta aumentada, incluyendo a veces la séptima mayor, lo que da una sensación de un acorde común 'ensuciado' por algunas disonancias no muy usuales. La parte B se relaciona con la digresión armónica de la Escena VI (Sección III – D – c. 104-107). Luego, en la transición, *accelerando* y el B, reaparecen elementos de la Escena 2, descrita previamente como alusión al pasodoble, por su carácter de urgencia y gran densidad cromométrica,

sumado a la inestabilidad e imprevisibilidad armónica, parecía una buena manera de darle un final a la obra, a la vez que no deja de ser un poco circense debido al uso del ritmo de pasodoble.

A

Compases 1 a 10

The figure displays musical notation for measures 1-10, organized into three sections: Cc. 1-4, Simultáneos, and Cc. 5-6. Each section shows the Pc-set (Pitch Class Set) and Forma prima (Forma prima) for the measures.

Cc. 1-4: Shows two measures. The first measure has a Pc-set of 4-19 and a Forma prima of [0 1 4 8]. The second measure has a Pc-set of 4-18 and a Forma prima of [0 1 4 7].

Simultáneos: Shows two measures. The first measure has a Pc-set of 5-22 and a Forma prima of [0 1 4 7 8]. The second measure has a Pc-set of 5-22 and a Forma prima of [0 1 4 7 8].

Cc. 5-6: Shows two measures. The first measure has a Pc-set of 5-22 and a Forma prima of [0 1 4 7 8]. The second measure has a Pc-set of 5-22 and a Forma prima of [0 1 4 7 8].

Figura 64. Acordes y PC-SETS cc. 1 a 10

Dos acordes se utilizan en esta primera subsección, el 4-19 / 4-18 (*Gm* con 7ª mayor, la diferencia entre uno y otro es la quinta, justa en el primero y disminuida en el segundo); en conjunto, si prestamos atención a la forma prima, generan el *pc-set* del segundo acorde, 5-22, un *Dm* con séptima mayor y cuarta aumentada. La forma prima de 4-19 es [0,1,4,8] y de 4-18 es [0,1,4,7], si dejamos los intervalos en común [0,1,4] y le añadimos el distintivo de cada set [8] y [7] respectivamente, nos queda [0,1,4,7,8] que es la forma prima del *pc-set* 5-22.

Los primeros diez compases introducen un acompañamiento de piano construido por negras, donde la mano izquierda toca los bajos en los tiempos 1 y 3, y la mano derecha los acordes en los tiempos 2

escena, y allí comienza la música. Ella se dirige a la valija y se dispone a abrirla; allí adentro encuentra enredaderas, que comenzará a sacar con cierto temor.

Compases 11 a 14

Entre la anacrusa al 11 y el compás 14 se introduce, como respuesta a los primeros 10 compases, la sección emparentada con la digresión armónica de Los Recortes. La armonía acá es *Cm* con la cuarta aumentada (4-18) y *Gm* como lo vimos anteriormente (4-19). Es decir, que aparece con una armonía muy similar a la de aquella escena. También es similar el timbre, ya que en estos compases llevan la melodía el violín y el clarinete, similar caso a la digresión aquella de Los Recortes. Esta melodía, que relaciona a Ella 1 en retrospectiva con la escena previa (véase análisis de la Escena VI), capitaliza las semicorcheas de a dos que aparecen intercaladas en la melodía de los primeros diez compases y la utiliza como motor generador de tensión a través del uso de la secuencia ascendente (véase figuras 65 y 67). En el plano escénico, esta tensión se relaciona con el hecho de que Ella 1, después de sacar algunas enredaderas de la valija, se da vuelta y ve que están saliendo enredaderas desde adentro del ropero. Luego se dirige hacia el mismo. Cabe observar que en el c. 13 el violín ejecuta trémolos que coinciden con el momento en que Ella 1, después de verificar las enredaderas que salen desde adentro del ropero, se apoya de espaldas sobre el mismo, con cierta incertidumbre y temor.

c.10 Escena VII cc. 11-14

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Violin, and Piano. The score is for measures 11-14 of Scene VII, starting at measure 10. The tempo is marked as quarter note = 80. The key signature has one flat (Bb). The Clarinet and Violin parts share a melodic line, with red boxes highlighting specific phrases. The Piano part provides accompaniment, including a trill in the right hand and a triplet in the left hand. The score is written in 4/4 time.

Figura 67. Melodía 'b' en violín y clarinete y acompañamiento en piano cc. 11 a 14

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Pc-set' and the bottom staff is labeled 'Forma prima'. Above the top staff, there are two sections: 'Cc. 11-12' and 'Cc. 13-14'. Above the first section, there is a '4-18' annotation. Above the second section, there is a '4-19' annotation. Below the bottom staff, there are two sets of numbers in brackets: '[0 1 4 7]' and '[0 1 4 8]'. The notes in the 'Pc-set' staff are chords, and the notes in the 'Forma prima' staff are single notes.

Figura 68. Acordes y PC-SETS cc. 11 a 14

Compases 15 a 18

Luego, un tresillo nos conduce a una variación de la melodía principal (A) de la Escena I, La Botella, sobre los acordes de *Eb* con 9ª y 7ª mayor-FMaj7- *Am* con 7ª menor y 4ª aumentada y *GMaj7*. En estos compases el clarinete, la viola y el violín introducen la melodía, mientras el piano, violonchelo y contrabajo continúan con su textura precedente. Como de costumbre, los bronce acompañan la aparición de la 'melodía del agua' con su entrada acéfala, ritmos casi isocrónicos predominantemente por negras, dinámicas que crecen y decrecen desde y hacia el mismo punto - como olas - y movimiento contrario, partiendo desde el unísono. Esta referencia a la melodía asociada a Ella 2 responde a lo que sucede en escena, que en este momento Ella 1 abre las puertas centrales del ropero y, en un cubículo, encuentra la cabeza de Ella 2 enredada.

The image shows a musical score for five instruments: Clarinete en Sib, Corno en Fa, Trombón, Perc. II, and Piano. The title is 'Escena VII, anacrusa al c. 15 hasta c. 18'. The tempo is marked '♩=80'. The Clarinete en Sib staff has four measures of music, with dynamics *mf*, *f*, *> p*, *mf*, *f*, *> mf*, and *ff*. The Corno en Fa and Trombón staves have four measures of music, with dynamics *mp*, *mf*, *mp*, and *mf*. The Perc. II staff has four measures of music, with a 'Glock.' annotation in the first measure and dynamics *mp*. The Piano staff has four measures of music, with dynamics *mp*, *mf*, *mp*, and *mf*. There are various annotations like '3' and '>' above notes, and '8va' above a note in the Piano staff.

Figura 69. Cc. 15 a 18

En la figura 69 se observa marcado en violeta el motivo por terceras descendentes de la melodía de La Botella, el nuevo timbre de glockenspiel en amarillo y los movimientos que evocan a las olas en azul y rojo. Se muestra en las figuras siguientes, número 70 y 71, la armonía de estos compases desde la perspectiva de la *set theory* y los *genera*.

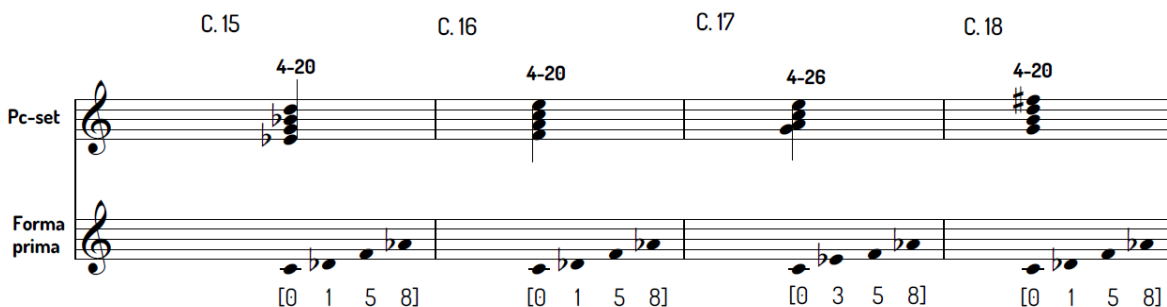


Figura 70. Acordes y PC-SETS cc. 15 a 19

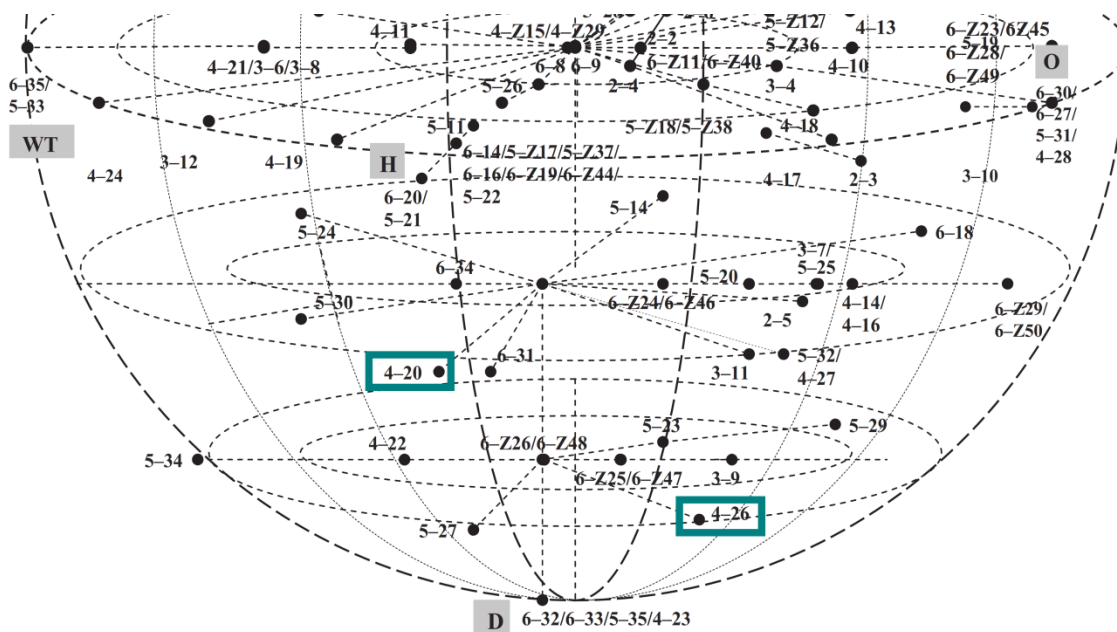


Figura 71. Espacio tonal cc. 15a 19

Se constata en la figura 71, del espacio tonal, que los *pc-sets* dominantes (4-20 y 4-26) son los mismos que los característicos de las escenas I y V, cuyo carácter de fantasía están representados por armonías diatónicas.

Vuelta a A

Compases 19 a 24

El piano junto al arpa quedan solos atomizando el ritmo de los acordes, desarmando ese patrón de negras (fig. 72, mano derecha del piano), mientras el contrabajo va marcando el pie rítmico. Sobre esa base se introduce un gesto melódico similar a la melodía de **a**, es decir, anacrúsica, construida por dos terceras menores seguidas de un semitono, todos ascendentes (figura 72, señalado en naranja). Este gesto no se elabora, más bien va ajustándose a la armonía subyacente, creando el tiempo y el espacio para volver a **A**.

Escena VII cc. 20-28

The musical score for measures 20-28 is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Treble clef, 4/4 time. Tempo marking $\text{♩} = 80$. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, *mf*, *pp*, *mp*, *f*, *p*, and *mf*. A melodic motif is highlighted with an orange box.
- Corno en Fa:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics include *mp* and *mf*. A melodic motif is highlighted with a green box.
- Piano:** Bass clef, 4/4 time. Dynamics include *f*. A melodic motif is highlighted with an orange box, and three specific notes are highlighted with green boxes.
- Violoncello:** Bass clef, 4/4 time. Tempo marking $\text{♩} = 80$. A performance instruction *Arco espressivo* is present, along with a dynamic marking *f*. A melodic motif is highlighted with a red box.
- Fl. (Flute):** Treble clef. Dynamics include *p* and *mp*. A melodic motif is highlighted with an orange box, and three specific notes are highlighted with green boxes.
- Crn. (Horn):** Treble clef. Dynamics include *p*. A melodic motif is highlighted with an orange box, and three specific notes are highlighted with green boxes.
- Pno. (Piano):** Grand staff (treble and bass clefs). Dynamics include *mf*.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef. A melodic motif is highlighted with a red box, and three specific notes are highlighted with green boxes.

Figura 72. Cc. 20-28

A'

Compases 25 a 40

Vuelve la melodía de **a**, pero no vuelve inocente a aquel gesto melódico. El violonchelo toma el protagonismo y conduce la melodía de **a** (fig. 72, marcado en granate), mientras piano, clarinete, fagot, vibráfono y arpa refuerzan algún fragmento. La flauta y el corno, en otro plano, se quedan con el gesto melódico del piano de la sección anterior (fig. 72, señalado en naranja) y el trombón enfatiza el tercer y cuarto tiempo de ese gesto, que es el semitono ascendente de articulación acento-*staccato*. En **b'** y **c'**, transcurre la música sin mayores novedades más que nuevas disposiciones tímbricas y leves cambios texturales.

Transición

Compases 41 a 58.

Escena VII cc. 41-46

♩=80

Flauta

Clarinete en Sib

Fagot

Corno en Fa

Trompeta en Sib

Trombón

Piano

G Ab Bb Ab

Figura 73. Cc. 41-46

En esta sección, Ella 1 se dirige hacia la valija, la sacude y la tira al piso con fuerza. Luego se dirige al ropero, abre las puertas del centro y se encuentra una imagen de Ella 2 y Ella 3 enredadas, cierra la puerta. Bronces y maderas capitalizan el semitono por negras en tercer y cuarto tiempo de cada compás, con el juego acento-*staccato*, y se configura como acompañamiento (figuras 72 y 73, marcado en verde). Ese semitono es una capitalización de la melodía de **a**, del piano en **v1** y de flauta y corno en **A'** (consultar figuras 65, 72 y 73). Desde la anacrusa al compás 43 se esboza la melodía de **a** (se puede ver un fragmento en clarinete en la figura 73), con una nueva armonía y en *acelerando*. Armónicamente se introduce la sonoridad de la sección **B**, una secuencia de G-Ab-Bb, secuencia que ya escuchamos en el final de la Escena II, pero desde *F*.

Ella 1 se sube al ropero, empieza a sacar elementos, aumenta la tensión. Desde el compás 47 empieza a acelerar y desde el compás 50 comienza un proceso de inestabilidad armónica. Como los acordes son similares entre sí, generalmente disminuidos, aumentados y séptimas de dominantes, procedemos a utilizar una nomenclatura vulgar y el nombre del *pc-set* encima de la transcripción de la figura 74.

Cc. 50-58

Piano

4-28 4-28 4-27 4-28 4-27 4-28

A disminuido Bb disminuido Resuelve como apoyatura de A7 Cadencia evitada en el Vi de D pero disminuido Resuelve como apoyatura de Bb7 Cadencia evitada en el Vi de Eb pero disminuido

Pno.

6 4-27 4-28 4-27 3-12 4-27 4-28

Resuelve en Ab7 Db semidisminuido C7 Gm de paso Daumentado D7 F# semidisminuido

Figura 74. Acordes en el piano cc. 50 a 58

B

Compases 59 a 73.

Ella 1 saca a Ella 2 de adentro del ropero, quien está enredada. Ella 2 se baja y queda en escena. Ella 1 se mete por arriba hacia adentro del ropero. Luego, salen Ella 1 y Ella 3 también enredadas. Las actrices, invadidas por las enredaderas intentan liberarse mientras el ropero intenta llevarlas hacia adentro a través de éstas; tensión. Musicalmente se establece un nuevo pulso, de 160 – el doble del inicial –, al que se llegó a través de un largo *accelerando*. Se establece un ritmo de pasodoble, como en la Escena II, que cumple la misma función, dar vigor y dinamismo, a la vez que hay un poco de comicidad. En este contexto, se presenta una nueva melodía cuyos componentes son los saltos de terceras y semitonos, al igual que la melodía **a**. Primero se presenta en octavas y, entre los compases 67 y 70, es repetida introduciendo una sonoridad paralela en otros instrumentos que la copian en ritmo y perfil pero sobre otras alturas, lo que nos recuerda al fragmento de sonoridad paralela de la Escena IV (Las Siamesas), en los compases 118 a 129, entre la flauta y el clarinete. En el compás 71 el clarinete junto al corno ensayan una nueva presentación de la melodía, pero el Arpa y el Vibráfono comienzan a ensuciar la textura e inician un proceso de saturación, lo que da como resultado la interrupción abrupta de este **d**” en el compás 73. Armónicamente desde el compás 63 a 66 se desestabiliza: *Gm*, *Bb* disminuido, *A* semidisminuido, *G*, *F*, *EbMaj7* y *Dm* con la quinta disminuida, similar a la armonía de la Escena I, La Botella. Véase figura 76.

Como detalles, cabe destacar que entre compases 67 y 70, la mano izquierda del piano presenta la melodía de la Escena VI, Los Recortes, y una armonía de *Gm* con 7^a mayor y 4^a aumentada, *Bb* aumentado, *Bb* semidisminuido, *D* semidisminuido, *B* semidisminuido, *DMaj7*, *F* aumentado, *Gb* semidisminuido (figura 76).

Entre cc. 71 y 73: *EbMaj7*, *BbMaj7*, *D7*, *A* semidisminuido, *FMaj7*, *A* semidisminuido, que resuelve en el primer tiempo del compás 74 en un *BMaj7*, antes de entrar en toda la sección de clústers. Estas armonías bastante consonantes son producto de que el piano en mano izquierda esboza la melodía de la Escena I, La Botella. Véase figura 76.

Cc. 63-76

Piano

Pno.

Melodía de Escena VI, Los Recortes

Melodía de Escena I, La Botella

Figura 76. Acordes en el piano cc. 63 a 76

Final (cc. 74-82)

Este final busca responder a la saturación textural, rítmica y sonora en general de la sección precedente. La imagen que genera es la de un malabarista al que se le empezaron a caer los elementos

con los que estaba jugando, siempre al límite de que esto suceda. Ritmos irregulares, *clústers*, pérdida del pulso, *glissandi*, trémolos, *pizzicati* y figuraciones veloces se conjugan para dar fin a esta música, que se interrumpe con el portazo final en la obra escénica, cuando el ropero, finalmente, logra llevarlas y encerrarlas en su interior con sus enredaderas. Apagón.

9. CONCLUSIONES

Señalamos nuevamente el valor y significación que tiene para nosotros este trabajo que surge de una experiencia extra-académica, que involucra la improvisación y lo colectivo y que se vincula con un trabajo final preexistente de la Licenciatura en Teatro. Para lograr presentar nuestro producto artístico fue necesario coordinar con un considerable número de personas - actrices, iluminador, camarógrafos, técnicos, reparadores, compositores -, cada uno con sus tiempos atiborrados y en especial con la problemática de que una de las actrices reside a más de 600 kilómetros de la Ciudad de Córdoba. También con disponibilidades de sala, reparaciones de escenografía, adquisición de insumos y elementos necesarios (luces, enredaderas, partes del ropero, telas, etcétera), sin mencionar el tiempo de composición musical y elaboración del presente escrito. Consideramos que fue una experiencia muy valiosa, donde hemos aprendido a manejar y proyectar los tiempos y cronogramas de ensayo y otros, entender y anticipar los requerimientos para montar una obra de teatro, rodar, editar, etcétera. Creemos que para afrontar proyectos similares en nuestro futuro profesional nos queda mucho aprendizaje, adquiriendo más capacidad y versatilidad para resolver satisfactoriamente esta clase de situaciones y experiencias.

Otros desafíos que nos encontramos se relacionan, por ejemplo, con la dificultad que genera un orgánico de estas características, amplio, diverso, con instrumentos de difícil transporte físico, no sólo en cuanto a la organización, logística, etc., sino también económicamente. Por su parte presentar maquetas tiene su propia complicación, ya sea el correcto y eficiente uso de programas, softwares, para los que muchas veces hubo que investigar y aprender a utilizarlos o conseguir sonidos virtuales, entre muchos existentes, que funcionen lo mejor posible, que se ajusten al sonido deseado y buscado para esta obra.

En cuanto a la composición musical, creemos que cumple satisfactoriamente con los objetivos planteados y se ajusta estéticamente y funcionalmente a la obra de teatro *Las Polillas son Murciélagos Blancos*. Supimos crear una música distintiva, pregnante, que responde a los requerimientos técnicos/escénicos de cada escena y que plantea interesantes interrelaciones entre escenas, personajes, etcétera. El abordaje

musical desde las emociones responde con éxito a la estética de la obra escénica, ahora conformada y definida en una expresión audiovisual que funciona orgánicamente, donde la música y la imagen se redefinen y potencian mutuamente. Este abordaje proveyó de un terreno fértil para unificar tipos de escenas - fantásticas, grotescas, siniestras -, y relacionarlas con diferentes recursos compositivos. Al mismo tiempo, la creación de melodías, armonías, ritmos, texturas o procesos de audio asociados a un personaje, dispositivo escénico o situación, le aporta al producto una compleja red de interrelaciones que funcionan tanto linealmente como en retrospectiva, ya sea la relación entre la botella y la balsa, la utilización de *leitmotiv* que asocia personajes y situaciones en diferentes momentos, etc.

Una vez comenzado el proceso de ensayos con las actrices los desafíos se centraron en cómo comunicar los nuevos requerimientos de la música y cómo eso se articula con sus acciones y movimientos, aprender cuánto tiempo necesitan para lograr coordinarlo y aprehenderlo, cómo diagramar ensayos, cómo planificar un rodaje apropiado para la obra, el presupuesto, los tiempos disponibles, etcétera. En este sentido, la experiencia convivial tan importante para nosotros como compositores *in situ* en 2016, volvió a cobrar importancia en este proceso en relación a cómo pensar la comunicación actrices/compositores.

A través de este trabajo final surge una nueva identidad de la obra, que recorrió diversos estadios ya mencionados: producto artístico de T.F.G de la Licenciatura en Teatro, con música no original, luego reposición con música original para guitarra y cavaquinho, compuesta por los autores del presente escrito, concebida para ser tocada en vivo, donde nos desempeñamos como músicos en escena y, finalmente, se constituye como el producto artístico de nuestro T.F.G para la Licenciatura en Composición Musical, en formato de producto audiovisual con música para gran ensamble. Es preciso destacar cómo esta obra se fue re-elaborando en el tiempo, en el cual todos estos procesos estuvieron siempre mediados por el intercambio de ideas y sensaciones que influyeron directa e indirectamente en la creación y recreación de la música y el teatro. Mientras que en una primera instancia, como músicos en escena, la música apareció subordinada a la obra escénica, teniendo las actrices mayor libertad estructural, a partir del presente trabajo es la música quien define gran cantidad de acciones, estructuras y tiempos a los cuales las actrices deben ajustarse para una correcta cohesión del audio y la imagen.

El producto final redefine a la obra en un nuevo formato que hibrida el teatro con el cine en una configuración audiovisual que no es estrictamente ni lo uno ni lo otro. Esta es resultado de apartar al teatro de su territorio como 'encuentro de presencias' a través de la intermediación tecnológica, que permitió

cambiar el punto de vista de una performance que no dejó de ser teatral, configurándose así en una nueva estética. Quien define ese punto de vista ya no es el espectador en un acontecimiento teatral sino los dispositivos técnicos y tecnológicos que captan dicha performance.

Este producto es el reflejo de un momento, de un día de rodaje que cristaliza el trabajo de casi tres años en materia de investigación, composición, escritura, logística, ensayos, rodaje, edición, postproducción, montaje, mezcla y masterización. El proceso para llegar al mismo estuvo atravesado por condicionamientos materiales de presupuesto, tiempos de rodaje, disponibilidades de las actrices, camarógrafos, tiempos de edición, tiempos académicos, etc. Todo ello confluye en este producto artístico que es una versión, esta versión de la obra teatral. Es el reflejo de esta experiencia particular y de la performance de ese día de rodaje.

PARTE III

10. ANEXOS

10.1. Dramaturgia

Transcribimos en este apartado la dramaturgia escénica, extraída de las páginas 40 a 44 del corpus teórico de las autoras.

En escena: Ella 1, Ella 2, Ella 3.

Escena I

“Enanitas”

En el centro del espacio se encuentra un ropero de los años '50 aproximadamente.

Se escuchan sonidos de manos. Dos personas tarareando. Cae una valija. Silencio.

Se abren las dos puertas de los extremos del ropero. Por una sale Ella 2, por la otra, Ella 3. Son enanas. Se prenden las luces del interior. Se cierran las puertas. Aparecen por el medio. La boca les brilla. Juntan las cabezas, abren la boca, emiten luz blanca. Abren y cierran la boca. La acción se repite. Salta una hacia afuera, salta la otra.

Se dan vuelta los dos personajes. Se mueven hacia la izquierda. Giran, se apaga la luz de la boca y va a las manos. Realizan movimientos cortos y precisos. Recorren el espacio juntas, rolan. Se topan con una valija. Se ilumina. Abren la valija, encuentran ropa y objetos.

Salen un par de piernas. Las enanas se alejan.

Ella 1 sale como un cuadrúpedo. Ella 2 lo acaricia. Ella 3 lo llama y le pone una correa. Se lo lleva y lo mete al interior del ropero. Ella 2 sola en el espacio, se dirige hacia la valija. Saca algunos objetos. Mete la valija al ropero.

Escena II

“El Gozo”

De atrás del ropero, sale Ella 3 montada en Ella 1. Es una mujer alta con piernas invertidas. En una mano lleva el vestido de la enanita, en la otra un centímetro. Ella 3 carraspea, Ella 2 la mira. La mujer alta se

desliza hacia el centro. Despliega el centímetro. Suena música. Ella 3 comienza a bailar. Recorre el espacio frontalmente. Ella 2 entra al ropero.

Las piernas de la mujer alta, comienzan a cansarse y descontrolarse. Giran. El torso de Ella 3, se bambolea por el espacio. El torso se desprende y cae.

El torso queda en el medio del espacio. El bicho se aleja hacia el costado izquierdo del ropero con respecto al público.

Escena III

“Que desafortunado descontrol”

Suena música. Ella 3 se encuentra en el suelo. Recoge su pollera. Descubre que tiene piernas. Se desprende de la pollera.

Se toca las piernas, las examina, las besa. Se lleva una pierna hacia un lado, la otra hacia el otro. Se estira hacia un pie. Uno en punta, el otro en flex. Se repite la acción dos veces. Se le cae el torso de frente. Gira sobre sus isquiones, queda de espaldas al público. Recoge una pierna al medio, recoge la otra. Lleva sus piernas hacia atrás. Cae por un costado.

Comienza a levantarse. Se va incorporando, cae al suelo nuevamente. Se sienta. Las piernas se descontrolan, la van llevando hacia el ropero. Ella 3 abre una puerta y se introduce dentro de él.

Escena IV

“Se conoce, se reconoce, se quita”

Ella 1 camina en cuatro patas hasta el ropero. Se saca los borcegos de los pies, también una pollera. Se incorpora. Golpea contra el ropero. Abre una puerta (la izquierda con respecto al público que está dividida), hay piernas moviéndose. Desde el extremo opuesto del mismo, sale un brazo. Se cierra la puerta.

Por la puerta derecha del ropero, sale una enanita. Limpia el espacio y recoge los objetos que hay tirados. Por arriba sale el tronco de Ella 3. Vuelve a caerse hacia el interior. La enana, guarda los objetos en un cajón del medio.

Se dirige hacia Ella 1. Le tuerce una pierna. Ella 1 se desestabiliza y apoya sus manos en la cabeza de Ella 2. Ésta última le quita las manos, con medio giro cae de espaldas al suelo. Se abre la puerta de arriba (la que está dividida), hay piernas ejercitándose. La puerta se cierra.

Ella 1 mete su cabeza entre las piernas de Ella 2. Le saca las piernas. Ella 2 grita.

Ella 1 le saca el vestido, lo deja a un costado y le prende el que lleva debajo. Suena música. Ella 2 se sienta. Ella 1 toma de la cadera a Ella 2 y con un impulso la hace parar. Ambas quedan pegadas desde la cadera. Se pelean, se empujan. No se separan. Se apoyan una encima de la otra. Cambian. Se pintan los labios. Vuelven a pelearse. No se separan.

Caminan balanceándose hacia atrás del ropero. Se separan. Se corta la música. Vuelven a ocultarse.

Escena V

“La balsa”

Una mano saca un barquito de papel por uno de los huecos del techo del ropero. Suena música.

Ella 2 sube por el medio del ropero hacia el techo. Tira el barquito hacia atrás. Comienzan a salir burbujas. Ella 1 y Ella 3 salen por otros dos huecos de arriba. Las tres están sentadas mirando hacia la misma dirección, dando el perfil izquierdo al público. Comienzan a remar. Descansan. Siguen remando. Ella 2 se para en el medio, se pone unas antiparras. Ella 1 y Ella 3, se dan vuelta y mueven las piernas del mismo modo. Ella 2 se tira.

Ella 1 y Ella 3 vuelven a sentarse. Buscan por el interior del ropero y sacan las antiparras. Los sueltan. Vuelven a buscar, sacan de los pelos a Ella 2. La sueltan. Se repite la acción. El torso de Ella 2 cuelga en el medio del ropero. Está mojada.

Ella 1 y Ella 3 bajan del ropero. Van a limpiar el ropero. Ella 1 se pone un gorrito de mopa. Ella 3 salta a los brazos de ésta. Caminan hacia adelante, intercambian posiciones. Ella 3 seca el piso con la cabeza-gorro de Ella 1. Se separan. Ella 1 se va de escena.

Se escucha un ruido adentro. Ella 3 abre una puerta. Hay una valija. La saca y se la lleva hacia el costado derecho con respecto al público.

Escena VI

“Recortes”

Se abre la valija. Suena música. Sale una mano por arriba del ropero. Sale el brazo completo. Ella 3 realiza la misma acción a un costado. La acción se repite dos veces.

Ella 3 se levanta, camina hacia la izquierda. Introduce la cabeza por el hueco inferior del costado del ropero. Por el hueco superior sale la cabeza de Ella 1. La acción se repite. Ella 3 se levanta y mete su

brazo por el hueco de arriba. De otro extremo, se extiende el brazo. Por arriba del ropero, sale otro brazo y le toca la cabeza. Todos los brazos desaparecen al mismo tiempo.

Ella 3 abre ambas puertas divididas. Apaga la luz. Se apoya en las puertas del medio. Sale despedida hacia un costado. Se abren las puertas del medio. Caen un par de piernas y una cabeza. Ella 3 hunde la cabeza, levanta las piernas y cierra las puertas. Entra al ropero por la puerta derecha.

Una cabeza sale por un hueco del techo. Brazos aparecen por los extremos. Salen piernas junto a la cabeza. Manos hunden la cabeza. Vuelve a salir. La acción se repite. Sale una cabeza distinta. Manos hunden esa cabeza. Ella 3 sale por el techo. Entra al ropero por otro hueco. Se abren las dos puertas divididas, aparece Ella 2. Se cierran las puertas.

Ella 2 abre la puerta derecha, saca una percha con una remera. Abre la puerta de arriba dividida. Hay un torso desnudo con varias manos. Cierra la puerta. Vuelve a buscar la remera. Se la da al torso desnudo. Sale por atrás del ropero.

Salen un par de piernas por los dos huecos del costado izquierdo. Se abren las puertas del medio del ropero, el cajón se abre. Hay un par de piernas. Una mano abre la puerta de

cajón más pequeño. Hay una cabeza. Sale Ella 2, guarda las piernas, cierra los cajones. Cierra las puertas.

Empuja el ropero dos veces. Del otro extremo cae Ella 3. Se abre una puerta y está retorcida Ella 1. Ella 2 y Ella 3 se van por detrás del mueble.

Cae una valija al medio del espacio.

Escena VII

"Enredadas"

Ella 1 sale del ropero. Toma la valija y la abre. Suena música. Saca tierra, saca una enredadera. Del ropero salen enredaderas. Ella 1 abre las puertas del medio, abre el cajón pequeño y saca muchas enredaderas, aparece una cabeza. Cierra el cajón. Cierra las puertas. Se apoya en el ropero. Le caen varias enredaderas encima. Rápidamente desaparecen, las manos de Ella 1 quedaron atadas. Se las saca, abre las puertas del medio. Dos cuerpos están enredados y enroscados. Se cierran las puertas. La acción se repite una vez más.

Ella 1 se sube al techo del ropero por el costado izquierdo, llega al medio. Saca objetos, enredaderas, vestuario por el techo, también saca a Ella 2. Ésta baja del ropero. Ella 1 es absorbida por el medio. Ella 3, enredada sale por la puerta dividida.

Todas las puertas están abiertas. Todas están enredadas. El ropero las chupa. Ellas se resten. No pueden. Se cierran las puertas.

Apagón.

10.2. Planta escenográfica

En este apartado nos remitimos a algunos diseños escénicos que muestran las autoras en su corpus teórico.

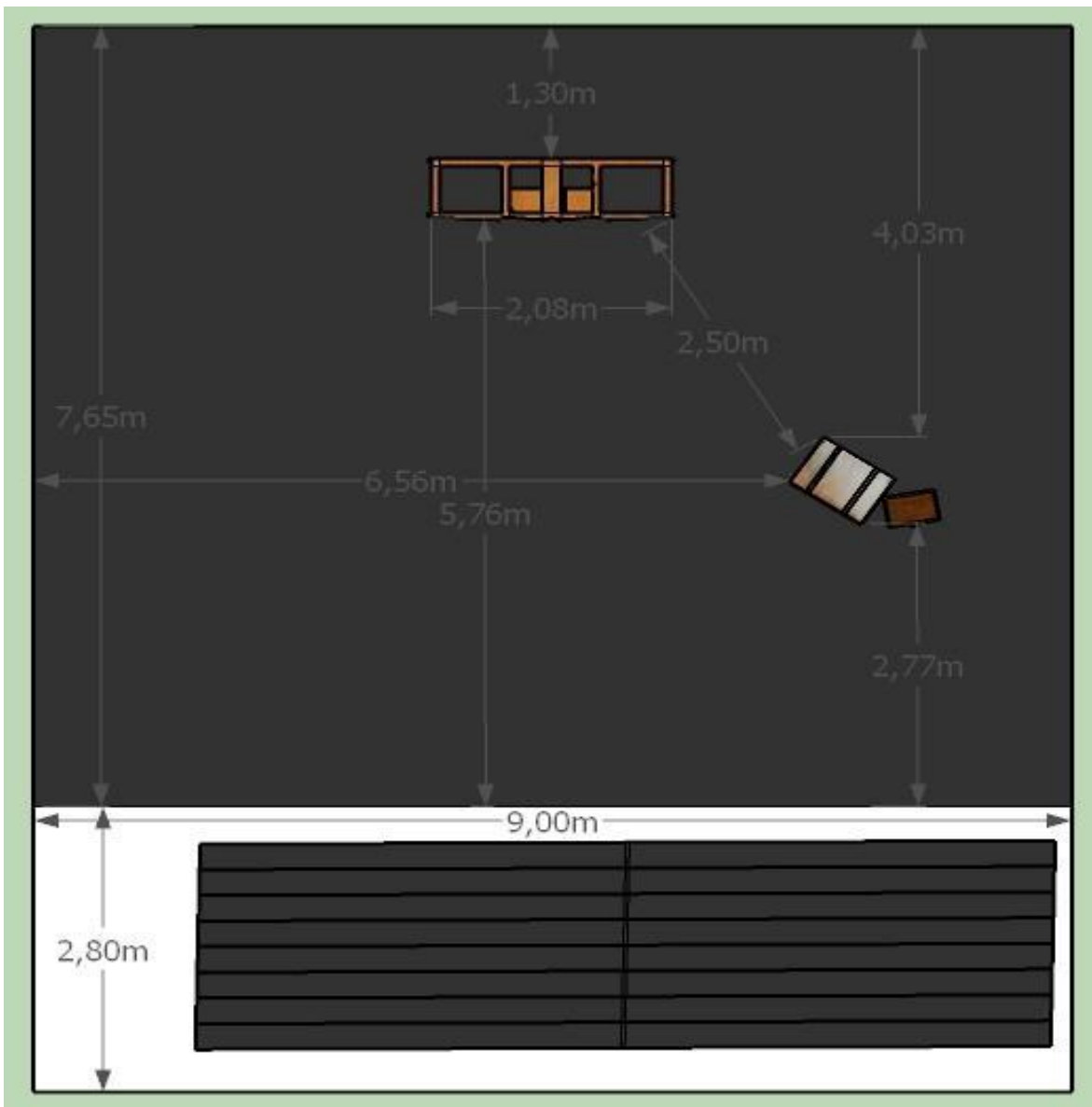


Figura 77. Planta escenográfica

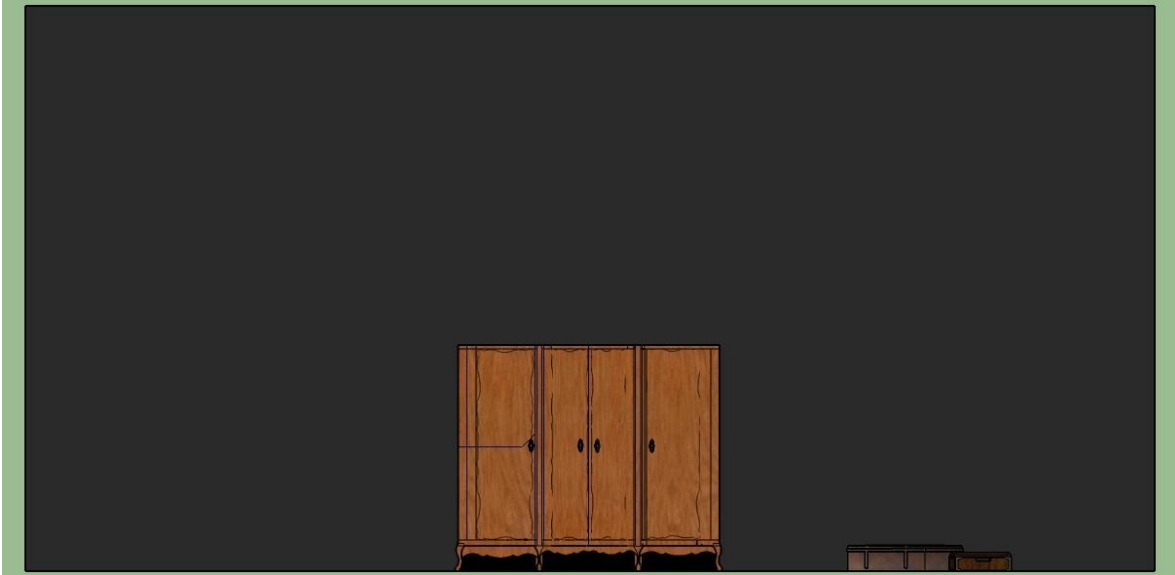


Figura 78. Vista escenográfica sin gradas

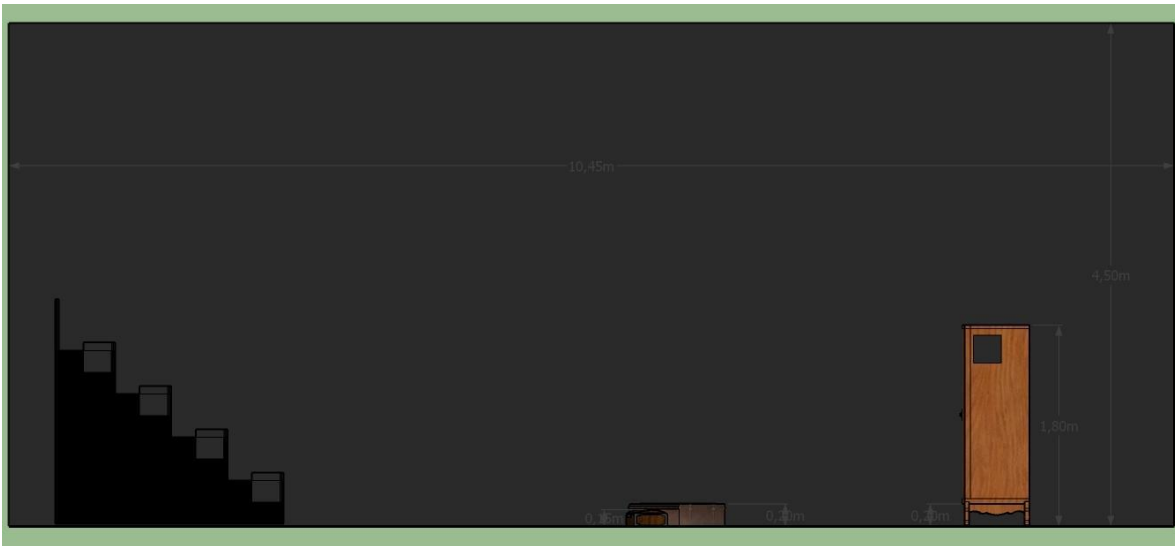


Figura 79. Corte escenográfico



Figura 80. Ropero vista de frente



Figura 81. Ropero vista de atrás

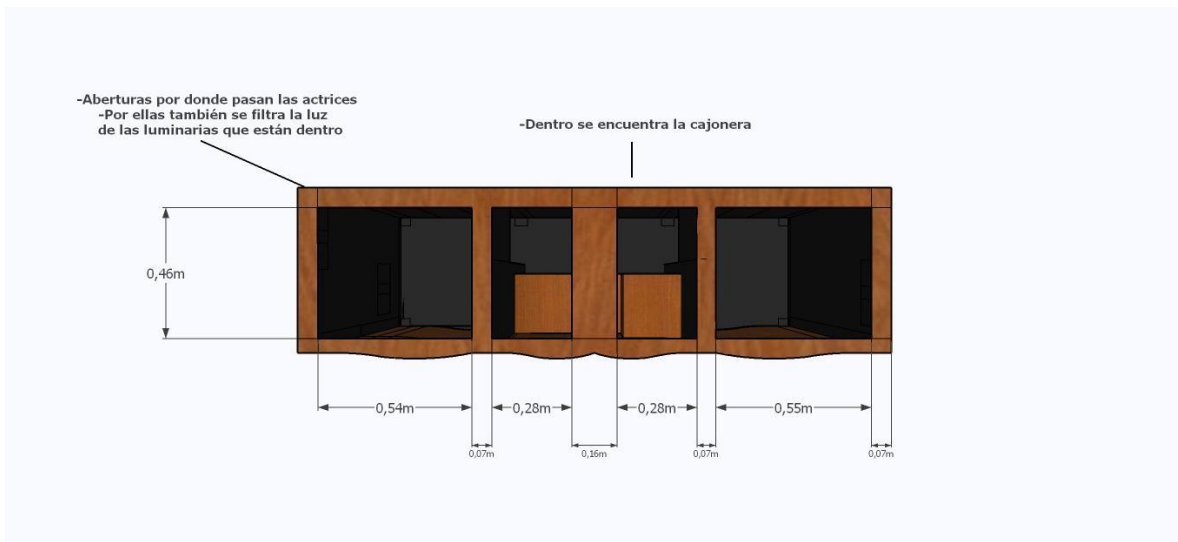


Figura 82. Ropero vista de arriba



Figura 83. Ropero vista de costado derecho e izquierdo respectivamente

10.3. Flyers, afiches, programas, gacetilla

El lector podrá observar las promociones de las presentaciones de *Las Polillas son Murciélagos Blancos* en sus diferentes versiones previas a este T.F.G y el afiche de la presentación del mismo.



Figura 84. Gacetilla de la presentación del T.F.G *El cuerpo extrañado (...)*



Figura 85. Gacetilla de la reposición en Medida x Medida, con música original y músicos en escena - 2016

Las polillas son murciélagos blancos

Las polillas son murciélagos blancos

ACTRICES EN ESCENA:
Cantilla Murias
Paula Salanova
Aranzazu Salinero

MÚSICOS EN ESCENA:
Federico Bellini
Francisco Saunders

DISEÑO DE LUZES:
Sara Sbirroli

OPERACION DE LUZES:
Javier Guevara

PRIMERA ETAPA
DIRECCION
Pablo Martella

ASISTENCIA DE DIRECCION:
Cintia Brunetti

ASESORES:
Marcelo Arbach
Lilian Mendizabal

REPOSICION
Puesta final del grupo

DRAMATURGIA DEL GRUPO

JUEVES DE MAYO Y JUNIO
21 HS

Medida x Medida
(Montevideo 870)

UNC
Universidad Nacional de Córdoba

Instituto Nacional del Teatro

Figura 86. Gacetilla de la reposición en Medida x Medida, con música original y músicos en escena - 2017

Las polillas son murciélagos blancos...

Las polillas son murciélagos blancos

ACTRICES EN ESCENA:
Cantilla Murias
Paula Salanova
Aranzazu Salinero

MÚSICOS EN ESCENA:
Federico Bellini
Francisco Saunders

DISEÑO DE LUZES:
Sara Sbirroli

OPERACION DE LUZES:
Javier Guevara

PRIMERA ETAPA
DIRECCION
Pablo Martella

ASISTENCIA DE DIRECCION:
Cintia Brunetti

ASESORES:
Marcelo Arbach
Lilian Mendizabal

REPOSICION
Puesta final del grupo

DRAMATURGIA DEL GRUPO

VIERNES DE OCTUBRE 22 HS

ESPACIO BLICK
(Pje. Agustín Pérez 11 -
Ex Mercado de Abasto)

UNC
Universidad Nacional de Córdoba

Instituto Nacional del Teatro

Figura 87. Gacetilla de la reposición en Espacio BliCK, con música original y músicos en escena - 2017



Las Polillas son Murciélagos Blancos

Audición Pública y Defensa Final para la Licenciatura en Composición Musical.
Realización audiovisual surgida a partir de la composición musical para una obra de teatro físico.

Compositores: Federico A. Bellini, Francisco Saunders.
Actrices: Camila Murias, Paula G. Salanova, M. Aranzazú Salinero.
Lugar: Auditorio del Ce.P.I.A (Av. Medina Allende s/n°).
Fecha: Jueves 15 de diciembre a las 13 hs.

Entrada libre y gratuita

Figura 88. Afiche de la presentación del presente T.F.G. en el auditorio CePIA, UNC. Ilustración: Victoria Tanquia

10.4. Ficha técnica

Música Original: Federico Andrés Bellini & Francisco Saunders.

Asesor: José Eduardo Halac.

Tribunal: Agustín Domínguez, Evert Formento, José Halac.

Actrices en escena: Camila Murias, Paula Gabriela Salanova, María Aranzazú Salinero.

Dramaturgia: Camila Murias, Paula Gabriela Salanova, María Aranzazú Salinero.

Diseño lumínico: Sara Sbiroli.

Técnica y operación de luces: Javier Guevara.

Filmación: Julieta Lazzarino, Diego Lucero, Santiago Torres.

Edición y montaje: Art Vandelay Productora.

Intérpretes musicales: Federico Andrés Bellini, Agustín Issidoro, Francisco Saunders.

Mezcla y masterización de sonido: Federico Andrés Bellini, Manuel Ogando, Francisco Saunders.

Esta obra fue filmada el 10/10/2022 en La Nave Escénica, Ciudad de Córdoba, Argentina y presentada el jueves 15/12/2022 en el auditorio del CePIA, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Apuntes de cátedra

SAMMARTINO, F. (2011). *Traducción y Resumen (aunque no tanto), del texto de Allen Forte The Structure of Atonal Music* (New Haven and London: Yale University Press, 1973). Cátedra de Análisis Compositivo II, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

Artículos

COOK, Nicholas (1994) – *Set-Theoretical Analysis* en *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, pp. 124-151. Traducción Federico Sammartino, 2011.

DUBATTI, J. (2015). *Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 44-54

DELGADO, Osvaldo (2011) – *Angustia y trauma* – Virtualia: Revista Digital de la EOL #23.

<http://www.revistavirtualia.com/articulos/310/lecturas-freudianas/angustia-y-trauma>

FORTE, Allen (1988): Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species. En *Journal of Music Theory*, vol. 32 n° 2, pp. 187-270. Estados Unidos: Yale University Department of Music.

JUSLIN, Patrik & VÄSTFJÄL, Daniel. (2008). *Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanism*. BEHAVIORAL AND BRAIN SCIENCES 31, 559-621. Cambridge University Press.

https://www.researchgate.net/publication/23291396_Emotional_Responses_to_Music_The_Need_to_Consider_Underlying_Mechanisms

RANDALL, William M., RICKARD, Nikki S., y VELLA-BRODRICK, Dianne A. (2014). «*Emotional outcomes of regulation strategies used during personal music listening: A mobile experience sampling study*». *Musicae Scientiae* 18 (3): 275-291.

SAARIKALLIO, SUVI, SIRKE NIEMINEN, Y ELVIRA BRATTICO. (2013). «*Affective reactions to musical stimuli reflect emotional use of music in everyday life*». *Musicae Scientiae* 17 (1): 27-39.

SAMMARTINO, Federico (2015) – *La música de Berio desde una perspectiva de los Genera* – AAM: Boletín de la Asociación Argentina de Musicología. Año 29, N° 70, pp. 9 -28.

<http://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2017/06/70.pdf>

VAN GOETHEM, Annelies, Y SLOBODA, John. (2011). «*The functions of music for affect regulation*». *Musicae scientiae* 15 (2): 208–228.

Libros

CASTORIADIS, Cornelius (1991) – *Lógica, imaginación, reflexión en El inconciente y la ciencia* – Dorey, Castoriadis, Enriquez & Green. Dunod, Paris. Traducción José Luis Etcheverry.

https://www.srmcursos.com/archivos/arch_5cab7e91be20a.pdf &

<http://www.bibliopsi.org/docs/carreras/electivas/ECFP/Psicopedagogia-clinica-Schlemenson/el%20inconciente%20y%20la%20ciencia-%20castoriadis.pdf>

CHION, M. (1993): *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. España, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Mariano Cubí. 92-08021 Barcelona y Editorial Paidós, SAICF, Defensa, 599 – Buenos Aires. Traducción de Antonio López Ruiz.

DUBATTI, J. (2003): *EL CONVIVIO TEATRAL: Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Argentina. Editorial ATUEL, Colección **Textos Básicos**.

EDMONDSON, Jacqueline (2013) – *Music in American Life: An Encyclopedia of the Songs, Styles, Stars, and Stories That Shaped Our Culture*. Wesport (Connecticut), Estados Unidos: ABC-CLIO/Greenwood

EJILEVICH, Grimaldi, H. L. (2012). *Hermenéutica onírica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: JVE Ediciones

FORTE, Allen (1955) – *Contemporary Tone Structures*. New York: Bureau of Publications Teachers College.

FREUD, Sigmund (1900) – *Obras completas IV. La interpretación de los sueños (primera parte)*. Amorrortu editores.

GATES, Bernard (2013) *A pitch class set space Odyssey, Told by Way of a Hexachord-Induced System of Genera*. En *Music Analysis*, 32. pp. 80-153.

HELVERING, David Allen (2007) - *Functions of Dialogue Underscoring in American Feature Film*. Estados Unidos: The University of Iowa.

JUNG, C. G, (1912) - *Lo inconsciente*. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires 2009. P. 34

JUNG, C. G, (1949) - *Realidad del alma. Aplicación y progreso de la nueva psicología*. Traducción: Fernando Vela y Felipe Jiménez de Azúa. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires 2003. P. 74

JUSLIN, P. N & SLOBODA, J. (Editores) (2010) - *Handbook of Music and Emotion Theory, Research, Applications*. Oxford University Press.

KALINAK, K (1992) - *Liquidación de cuentas*. Madison, WI: Prensa de la Universidad de Wisconsin.

LEHMANN, H. T. (2013): *Teatro posdramático*. México, Coedición Cendeac/Paso de Gato.

LESTER, Joel (2005) - *Enfoques analíticos de la música del Siglo XX* - Ediciones Akal, S. A. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth.

MEYER, Leonard B. (2001)- *La emoción y el significado en la música*. Traducción de José Luis Turina de Santos. España: Alianza Editorial.

MORGAN, Robert (1999): *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal.

NATTIEZ, J. J. (2011) *Semiología musical: el caso de Debussy. De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale engloutie de Debussy*. En *Reflexiones sobre semiología musical*, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 14-51

POTTER, Caroline (2016) - *Erik Satie. A Parisian Composer and his World*. Woodbridge: The Boydell Press,

SÁNCHEZ, J. A (2002): *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.

Trabajos Finales de Grado

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.

MURIAS, C., SALANOVA, P. Y SALINERO, A. (2015): *El cuerpo extrañado como protagonista escénico: hacia un teatro de imágenes*. Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro. Universidad Nacional de Córdoba.

Online

GOÑI, F. (1991) - *Relación espacio-tiempo en la teoría Jungiana*. (Disertación realizada durante el mes de julio de 1991, en la Sede de la Asociación de Ex - becarios de la O.E.A. (Organización de Estados Americanos), con motivo de celebrarse el Primer Simposio de Pensamiento Junguiano, en conmemoración del trigésimo aniversario del fallecimiento de C. G. Jung.

(<http://fundacion-jung.com.ar/cuadernos/cuaderno1.htm>)