

Proyecto de Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en música con orientación en Composición

Título:

“Música, movimiento, imagen y sonido.
Composición musical en proyectos interdisciplinarios.”

Tema

“Reflexiones sobre la composición de la música incidental
para la obra de teatro *LíderBrujoBailarina*”

2023

Nombre: Silvia Inés Vives
DNI 28.671.241
Leg. 39102/9
Tel: (011) 15 49806371
E-mail: vivess.33@gmail.com
Director: Lic. Manuel Bayala

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a todas las personas que fueron fundamentales en mi camino académico y profesional. Quiero agradecer a mi director de tesis, Manuel Bayala, por su generosidad y compromiso al acompañarme en este proceso. A la jefa de Departamento de Música, Matilde Alvides, y al personal del departamento por la guía y orientación sobre el proyecto de graduación. A mis profesores y compañeros de la carrera, de quienes me llevo grandes recuerdos y enormes aprendizajes. A la Universidad Nacional de la Plata, por el inmenso valor de una educación universitaria, pública, gratuita y de calidad. A Maria Forni. Rolando Perez y al equipo de profesionales que trabajaron en *LiderBrujoBailarina*, por confiar en mí para el trabajo de composición musical y diseño sonoro. A Nadia Estevanez y Silvana D'Aversa por su apoyo, siempre. A María Silvana Rodriguez, sin quien este proceso hubiera sido imposible. A mi hija Eva, a mis padres, a mi familia y amigos por tanta paciencia. Gracias a todos los que me acompañaron en este camino, porque sin su respaldo no hubiese sido posible llegar a esta instancia.

ÍNDICE.

1. **Introducción**
 - 1.2 **Abstract**
 - 1.3. **Algunas palabras preliminares sobre la obra teatral**
 - 1.3. **Marco teórico.**
 - 1.4. **Metodología de trabajo**
2. **Descripción del proceso de elaboración de la música**
 - 2.1. **Primera Etapa. Análisis del guión e ideas previas**
 - 2.2. **Segunda Etapa: Reflexiones sobre el proceso compositivo**
 - 2.3. **Tercera Etapa: Sobre la puesta en escena, ensayos, adecuación y estreno.**
3. **Conclusiones**
4. **Bibliografía**
5. **ANEXO: Registro de obra**
 - 5.1. **Guión literario. *LiderBrujoBailarina*, de Rolando Perez.**
 - 5.2. **Registro audiovisual.**
 - 5.3. **Registro sonoro.**
 - 5.4. **Registro escrito.**
 - 5.5. **Registro fotográfico.**

ABSTRACT.

A lo largo de la historia, y en el contexto actual, la música ha habitado distintos ámbitos. En algunos de ellos, la expresión musical se presenta en estado puro y es autosuficiente, pero en muchos otros, la música aparece vinculada y complementaria a otras expresiones artísticas. El presente trabajo espera aportar algunas reflexiones sobre el proceso compositivo de la música incidental creada para una obra teatral: *LíderBrujoBailarina*, compuesta para medios mixtos.

En ese marco, el texto propone un recorrido sobre las ideas que orientaron el proceso compositivo, intentando recuperar un marco teórico que aporte categorías de análisis, y detallando estrategias, criterios y acciones implementados para abordar la composición musical y la puesta en escena de esta obra en el marco de una producción interdisciplinaria.

PALABRAS CLAVE.

Composición, música incidental, proyectos interdisciplinarios

INTRODUCCIÓN.

Existen diversos campos artísticos en donde la música se entrelaza con otras disciplinas. En el cine, en el teatro, en la danza, en las artes digitales y multimediales, se conjugan con la música otras manifestaciones artísticas: literatura, actuación, escenografía, danza, iluminación, entre otros. En este tipo de experiencias, que requieren de nuestra capacidad de asociar, vincular o incluso transferir la información perceptual de una modalidad sensorial a otra, la composición musical entra en una fuerte relación con los componentes de otras expresiones, a fin de articularse a sus características poéticas, expresivas, dramáticas. Para el músico que pretende formar parte de la realización de este tipo de producciones parece importante conocer, por un lado, algunas claves fundamentales de estas disciplinas; y por otro, las potencialidades y funciones que la música puede aportar.

Este trabajo recorre un proceso de composición, realizado en un contexto interdisciplinario, brindando elementos de análisis sobre los tipos de relación construidos entre música, imagen y movimiento, así como su vinculación con la experiencia escénica y con distintos componentes de la narrativa teatral. Estos aspectos se presentan como ejes transversales que permitieron orientar diversas estrategias compositivas y favorecer la integración de la música con las diferentes expresiones artísticas intervinientes.

Surgen de allí algunas preguntas fundamentales que guiaron el proceso: ¿Cómo conviven y se transforman mutuamente la música incidental y el diseño sonoro? ¿Existe algún límite entre ambos? ¿Cómo dialogan? ¿Cómo se articulan música y sonido con la experiencia visual, escénica y expresiva de la narrativa teatral? En definitiva, qué recursos y técnicas permitieron abordar la composición en ese espacio de frontera, donde múltiples disciplinas convergen y se enriquecen mutuamente, en la integración de una experiencia multidisciplinar.

Desde ese punto de partida, el texto propone revisar un proceso de trabajo compositivo y de interpretación desarrollado en el marco de mi desempeño profesional, cuyo enfoque central fue su realización en un entorno interdisciplinario. En este ámbito, el trabajo de composición se vio interpelado por la complejidad que reviste una puesta en escena integrada por diversas formas de expresión artísticas. Dichos procesos, y el modo en que las disciplinas se entrelazan y transforman mutuamente, fueron motivo de un valioso

aprendizaje. Revisitar esas problemáticas, analizarlas a la luz de lo aprendido en la carrera, permitió profundizar y reelaborar la experiencia desde la mirada analítica que ofrece el campo del conocimiento.

En ese marco, la obra elegida aporta distintas aristas pertinentes para el trabajo de análisis que se desea realizar, poniendo en foco las múltiples perspectivas, decisiones y estrategias desarrolladas en colaboración con otras áreas. En definitiva, permitió explorar aquello que habita en el espacio de frontera, en las orillas, en el margen que se constituye entre las disciplinas que conviven transformándose mutuamente en el contexto de una experiencia artística interdisciplinaria.

ALGUNAS PALABRAS PRELIMINARES SOBRE LA OBRA TEATRAL

“Vean esos ojos, ocupan casi toda la cabeza. Son ojos muy extraños de cuatro mil facetas. Cada uno ve cuatro mil pedazos diferentes de la realidad. A mi abuela Dominga le impresionaban mucho. Juan, me decía: ¿qué ve una mosca? ¿Ve cuatro mil verdades o una verdad partida en cuatro mil pedazos? Y yo nunca sabía qué contestarle.”
Tomás Eloy Martínez, *La Novela de Perón*.

LíderBrujoBailarina es una obra teatral, escrita por el guionista Rolando Perez y dirigida por la actriz y dramaturga María Forni. El texto retoma un hilo indestructible de nuestra historia, lo fragmenta y vuelve a armar de modo poético, para sumergir al espectador en una visión casi satírica, espectro doliente de lo que fuimos, de lo que somos hoy.

Su lectura recorre 21 años de la trama histórica y generacional que comienza con el bombardeo a la Plaza de Mayo en junio de 1955, y finaliza en aquel momento en que un comunicado oficial informa sobre el inicio del Proceso de Reorganización Nacional, el 24 de marzo de 1976. La obra transita en su trama aspectos vinculados a la caída de Perón, sus años de exilio, el regreso a la patria y al poder, su posterior muerte, bordeando los diferentes sucesos que entramaron el contexto histórico que antecedió al Proceso de Reorganización Nacional. Estos acontecimientos, son abordados como hechos que delimitan un contexto y permiten, atravesados por la máquina teatral, revivir una experiencia a la vez personal y comunitaria, de identidad y de sentido.

MARCO TEÓRICO. ENFOQUES.

La definición de una experiencia musical podría ser explorada desde las perspectivas del auditor, del ejecutante y el compositor. Estas experiencias conforman las bases del conocimiento musical y pueden considerarse, en su conjunto, como un eje central para abordar el análisis (Stubley:1992). Desde esta perspectiva, el presente trabajo pretende aportar algunas categorías que fueron orientadoras del proceso compositivo, así como recorrer algunas reflexiones sobre los procesos vinculados a la interpretación en vivo, ensayo, adecuación y puesta en escena de la música en articulación con otras disciplinas intervinientes en la producción de la obra teatral.

Desde el punto de vista de la construcción de categorías de análisis, un relevamiento realizado sobre diversas temáticas permitió orientar el trabajo, encontrar estrategias, tomar decisiones. Entre ellas, podemos mencionar:

Construcción de un marco referencial. Antes de comenzar, fue necesario indagar sobre un marco teórico de referencia que permitiera analizar la composición de la música en función de otras formas de expresión artísticas, a fin de encontrar correspondencias, divergencias y construir criterios de integración de lo musical a la producción interdisciplinaria. Se presentarán en el texto algunas de las categorías de análisis y autores relevados.

Música, imagen y movimiento. Se exploró bibliografía a fin de orientar categorías y definir conceptos vinculados a la transmodalidad, a la experiencia dual y múltiple del tiempo, a fin de comprender cuáles podrían ser los niveles de integración de las disciplinas en la estructura temporal de la realización interdisciplinaria. Se identificó en la relación música, imagen y movimiento un eje transversal de análisis, que reveló elementos de redundancia y niveles de concordancia perceptual que impactaron en la forma, en la correspondencia kinésica y de contenido. Esto contribuyó a la incorporación de criterios fundamentales para analizar distintas decisiones en torno a la creación de la forma, la definición del tempo, así como la estructura métrica y/o patrones rítmicos, que pudieran evidenciar distintos tipos de relación con otros modos discursivos o expresivos presentes en la propuesta teatral. Por otro lado, esto aportó un marco teórico útil para evaluar las distintas funciones de la música sobre la imagen y el movimiento, como los conceptos de valor añadido, síncretis y otros. (Chion: 1990).

Música y narrativas. Se trabajó sobre la lectura del guión, analizando la estructura del relato, sus fases de desarrollo; la estructura dramática en articulación con las fases y el análisis de los elementos fundamentales de personaje, ámbito, conflicto y acción. En función de esto, se identificaron diversos niveles de relación entre la estructura narrativa y la forma musical; en el texto narrativo y el ritmo como vector; en la caracterización musical de la acción y el conflicto, de los personajes, de los distintos roles que se proponen en la escena.

Música y artes escénicas: teatro, danza y movimiento. Se relevó bibliografía que permitiera comprender las distintas funciones de la música en las artes escénicas, las metáforas de movimiento, la reciprocidad (Langer:1953).¹ Se abordaron categorías de análisis que hicieron posible evaluar la situación escénica, el grado de dependencia y vinculación entre la puesta en escena, el contenido narrativo, la música y el sonido, entre la disposición del espacio físico y el espacio sonoro. Entre ellos, se analizaron elementos que facilitaron construir vínculos entre música, cuerpo y espacio: tiempo, energía, ritmo como sostén y vector del movimiento, gesto físico y gesto musical.

Música e interactividad. El fenómeno de la interactividad (o interacción) como estrategia fue un pilar fundamental y necesario para orientar la composición hacia la creación de música para medios electrónicos, con un procesamiento en vivo que permitiría intervenir activamente con los procesos de la escena. Desde los primeros momentos, la composición se enmarca en una concepción que comprende la experiencia teatral vivida como un encuentro único e irrepetible. Esta idea permitió entrever la necesidad de crear un diseño sonoro y componer música para su interpretación en vivo, de modo que pudiera convivir e interactuar con los acontecimientos en escena durante la función.

En ese marco, se trabajó para comprender diferentes aspectos vinculados al uso de tecnología, tanto aquellos relacionados con su articulación al campo de la actuación y la experiencia teatral o escénica, como a otros específicamente técnicos como el procesamiento de señal en tiempo real, el uso de

¹ Langer (1953) aporta el concepto de “metáfora de movimiento” y “principio de analogía isomórfica”. Para la autora, el simbolismo no-discursivo representa la experiencia isomórfica de la realidad y simboliza mediante la abstracción, es decir, mediante un intercambio analógicamente simbolizado de la misma forma abstraída. Un movimiento, un gesto, un afecto, una cualidad, pueden ser simbolizados dado a que no se reducen a una cosa que pueda ser mostrada, sino a ciertas relaciones que deben ser abstraídas e intuitas. De esta idea, pueden desprenderse diversos niveles y modos de reciprocidad, grados de dependencia, correspondencia, divergencia y vinculación entre las distintas expresiones artísticas en el marco de una producción interdisciplinaria.

aplicaciones DAW, controladores MIDI y procesadores, entre otros. En este sentido, se abordaron distintas problemáticas vinculadas a la composición y la interpretación en articulación con aquello que sucedería en escena.

METODOLOGÍA DE TRABAJO.

Este trabajo aporta algunas reflexiones sobre aquellas tareas realizadas a fin de poner en marcha las distintas etapas de composición, ensayo y puesta en escena de la música incidental de la obra.

Para esto, detalla un breve recorrido por las distintas instancias abordadas: 1) la etapa de lectura y análisis del guión, en la que surgen las primeras ideas compositivas en diálogo y articulación con los distintos equipos intervinientes; 2) la etapa de composición, atravesada por diversas estrategias, decisiones y acciones llevadas a cabo, como la selección del conjunto instrumental, la definición sobre las técnicas instrumentales, los procesos compositivos, su escritura; 3) las instancias de ensayos y adecuación para la puesta en escena de la obra.

En ese marco, el texto invita a revisitar un proceso de trabajo para analizarlo a la luz de las categorías propuestas en el marco teórico, y en función de aquello aprendido durante la carrera, a fin de reelaborar y comprender una experiencia profesional interdisciplinaria desde la mirada analítica que propone el campo del conocimiento.

PRIMERA ETAPA: ANÁLISIS DEL GUIÓN E IDEAS PREVIAS.

Cuando leí por primera vez el texto original de *LiderBrujoBailarina*, no sólo tenía otro título sino que era una historia en estado de poesía pura. Ya incluso en aquella primera etapa, la pregunta que organizaba la tarea se presentó: ¿cómo llevar adelante la composición de una música original y un diseño sonoro que fuera capaz de aportar sentido a una obra que buscaba representar los hechos, sin realismos agotadores? ¿cómo lograr algún aporte a la metáfora que pudiera no ser groseramente evidente, y a la vez, no dejara afuera a aquellos que por cuestiones etarias o simple desconocimiento, no alcanzaran a ver la dimensión de aquello que se representaba?

Al leer el guión, el primer impacto que desborda la lectura es la sensación de que cada personaje de ese trío se desdobra para ser otro/otra. No son personajes desconocidos, son actores fundamentales de nuestra historia. Y sin embargo, el efecto de extrañamiento que el texto provoca y esa ruptura de la identidad de sus personajes, aflora como una de las características más sobresalientes.

"López Rega, alias Lopecito, alias Daniel, alias el Brujo, Isabel Martínez, alias Chavela, Isabelita, María Estela, el General, alias Pocho, alias Juan Domingo... y Ella, todos los alias: María Eva Aranguren, Eva Duarte, Eva, Evita, están allí y se juegan a la payana nuestro mundo devenido pedazos."
(Gatto:2016)

Este trabajo de fragmentación y desdoblamiento, así como otras ideas fundamentales que pueden ser abstraídas a partir de la lectura del guión, fueron guías ordenadoras de los procesos creativos expresados en las distintas formas artísticas intervinientes. Aparecen así, algunos "significantes-guía" que funcionan como organizadores, que atraviesan y entraman las diversas modalidades de la producción interdisciplinaria.²

Lo derruido, el derrumbe, la fragmentación, las identidad(es) desdoblada(s), la repetición, la presencia compleja de aquello que convive en lo lúdico, el humor y lo trágico, producen un entramado que aflora desde el texto original y se materializa en el vestuario, el arte, la iluminación, la actuación y la música, aportando una maraña de imágenes, sonidos y formas que configuran "patrones" de redundancia, concordancia o divergencia de los diversos modos perceptivos que integran la obra, otorgando sentido y unidad a la propuesta interdisciplinaria.³

² Langer (1953) presenta conceptos clave en torno a la posibilidad de un simbolismo no-discursivo. Establece que existen formas no-discursivas que permiten una simbolización significativa más allá del lenguaje como articulador de sentido: el mito, el rito, el sueño y el arte. Este simbolismo no-discursivo, presente en diversas formas de arte, se establece como un campo abierto desde el cual es posible acceder a la expresión y a la significación. En sus palabras, la mente humana simboliza mediante la abstracción, es decir, mediante un intercambio analógicamente simbolizado de la misma forma abstraída, de aquello que no se reduce a una cosa que pueda ser mostrada, sino a ciertas relaciones que deben ser abstraídas e intuitas. Crecimiento y atenuación, conflicto y resolución, velocidad y detención, sentido de dirección, gestos, metáforas de movimiento que pueden ser ambiguas, contradictorias e incluso irracionales, pero que aportan sentido a la experiencia humana.

³ Langer (1953) destaca la función simbolizadora como una dinámica propia de la mente humana que otorga significado. Explica que esto es posible a partir de una abstracción de toda la maraña de imágenes e impulsos que conectan nuestra mente con el devenir del flujo vital, que es lo más próximo que tenemos del mundo y para el cual no hay un "nombre exacto o apropiado". Para la autora, lo que está en la base del simbolismo no-discursivo es el ámbito afectivo humano y la

Estos mismos significantes-guía fueron un punto de partida para la elaboración de materiales musicales y sonoros, así como para definir distintos procesos compositivos que pudieran dar forma a la música incidental y al diseño de sonido de la propuesta.

Desde el punto de vista narrativo, en el texto de la obra se establecen ciertas tensiones entre un tiempo de la historia y el tiempo del relato. De la relación entre ambos, emerge una particular experiencia narrativa del tiempo: el tiempo de lo que se está contando entra en tensión con el tiempo de los discursos que sirven para contarlo, generando un devenir que desdobra a los personajes y la escena a través de los diferentes momentos históricos de aquello contado. En el trabajo de las distintas disciplinas, se planteó una búsqueda por evidenciar o integrar esas experiencias temporales duales o múltiples, con grados variables de redundancia y concordancia dentro de distintas modalidades perceptuales. De este modo, la información proveniente de diversas modalidades, que tenían en común una determinada estructura temporal, permitirían al espectador hacer uso de la redundancia temporal para comprender tal estructura y organizar la experiencia como un todo.⁴

En este marco, la música compuesta presenta distintos grados de concordancia, correspondencias, divergencias e integración con la temporalidad de la experiencia narrativa escénica, permitiendo integrar distintos aspectos: la correspondencia kinésica o de movimiento; el ajuste de la forma musical a una lógica compartida con la sucesión de eventos de la acción y la estructuración del texto dramático; la correspondencia de contenido, en tanto alusiones directas en lo musical y sonoro sobre lo que se está viendo en escena; entre otras.

experiencia de la vitalidad, que son fuentes cuya expresión no está sometida a la discursividad propia del lenguaje. Se configuran allí “patrones” que no pueden ser apresados en las estructuras del lenguaje, pero sí abstraídas y expresadas por simbolismos no-discursivos.

⁴ Para Lewkowicz (1992) la experiencia transmodal se basa en propiedades temporales equivalentes de la estimulación multimodal. Como casos particulares de experiencia dual o múltiple del tiempo, el cine, el teatro, la danza, brindan múltiples niveles discursivos (imagen, texto, música, movimiento) con particularidades temporales propias cada uno de ellos. En ellos, la información proveniente de diversas modalidades, que tiene en común una determinada estructura temporal, le permite al espectador tomar ventaja de la redundancia para comprender tal estructura y organizar la experiencia como un todo.

SEGUNDA ETAPA: REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO COMPOSITIVO.

Sobre las primeras decisiones.

Desde el punto de vista del instrumental, la obra trabaja sobre técnicas extendidas con participación de medios electroacústicos. Este fue un primer factor a definir, dado que condicionaría técnicamente el resultado sonoro. La utilización de técnicas extendidas y medios electrónicos, permitió afectar las cualidades sonoras de los materiales logrando las tímbricas esperadas, siendo este un recurso útil para explorar los espacios de frontera, en las orillas entre la música y el diseño de sonido.

Pero además, la decisión sobre el instrumental debía ajustarse al presupuesto disponible para la obra y estar sostenida en base a un principio de factibilidad: era necesario escribir algo que fuera posible llevar a la puesta en escena y sostener en base al acotado presupuesto disponible, que no permitía contratar a otros músicos para la interpretación. La música fue compuesta entonces para los instrumentos a disposición: piano, guitarra y medios electroacústicos.

En ese sentido, la utilización de medios mixtos fue útil para ampliar los límites que surgen del acotado instrumental, expandiendo las características propias de los instrumentos elegidos y sus técnicas de ejecución. Surgió así un trabajo de exploración orientado a encontrar estrategias que permitieran expandir los límites propios de esos instrumentos -y su ejecutante- en torno al registro, el timbre, las posibilidades dinámicas, polifónicas y rítmicas. Desde esta perspectiva, el uso de tecnología digital y medios electrónicos se presentó como un recurso útil -y necesario- para expandir los límites inherentes de los instrumentos seleccionados, y a la escasa disponibilidad de músicos para su ejecución, ampliando las posibilidades a una batería de recursos que no podrían resolverse en un contexto limitado con instrumentos acústicos.

Por otro lado, como se mencionaba anteriormente, el guión original de la obra *LíderBrujoBailarina* recorre una trama de nuestra historia argentina. En ese marco, previo a la composición de la obra, se realizó una tarea de revisión y recopilación de material de archivo histórico: registro de medios audiovisuales y sonoros (voces, discursos, sonidos de época) que se constituyeron como material de trabajo para la composición y sobre los cuales se desarrollaron diversos procesos de elaboración musical y sonoro.

El procesamiento y el trabajo musical con dichos materiales, se abordó desde el fenómeno de la interacción como estrategia. Se presentaron desde la composición distintas problemáticas relacionadas con la ejecución en vivo, en articulación con aquello que sucedería en escena. Se definieron estrategias vinculadas a técnicas de procesamiento en tiempo real del material sonoro, anticipando su posible articulación con el espacio de la actuación y la situación escénica, el tiempo como sostén y vector del movimiento, así como la relación entre el gesto, lo narrativo y lo musical. Esto permitió abordar de modo creativo los recursos seleccionados, dimensionando el modo en que el espectador percibe la temporalidad narrativa, atravesada por una máquina teatral que habilita a revivir y resignificar una experiencia histórica.

Sobre la composición de cada pieza.

Se detalla a continuación, el proceso de composición de las diversas piezas que componen la música incidental de la obra

00. LBB.

Música incidental para el trailer promocional de la obra.

Compuesta para medios electroacústicos.

Disponible en: <https://youtu.be/ERGW99fw7LE>

Uno de los trabajos encargados fue la composición de esta música original y el diseño sonoro del video promocional. La composición de la pieza musical se realizó en base a la selección de fragmentos de distintos materiales y momentos de la música incidental compuestas para la obra de teatro. Se elaboraron diversas variaciones de esos fragmentos y materiales recopilados, de manera que pudieran convivir en esta nueva pieza musical.

Como primera decisión para la composición, se optó por un tratamiento de la música como elemento externo a la diégesis en el trailer. Es decir, la música funciona de modo extradiegético (Chion:1990) y pretende tener por función reforzar o subrayar el tono de cada momento registrado en el audiovisual. En este sentido, se ajusta con precisión a los acontecimientos narrados en pantalla, recorriendo de manera parcial y reelaborada los diferentes momentos que la música de la obra presenta en su versión teatral y completa.

Por otro lado, a la hora de crear la música y el sonido del audiovisual, se trabajó sobre el valor añadido que estos elementos aportan a la imagen, en tanto valor expresivo que permite enriquecer la información visual, creando una impresión inmediata donde cada modo sensorial transforma al otro construyendo una unidad de sentido. Este recurso permitió dirigir la atención del espectador, clarificar imágenes, hacerlas ambiguas o contradecirlas, imprimiendo un sentido dramático o emocional a la escena. (Chion: 1997) ⁵

01. LBB.

Música incidental para el ingreso del público a la sala (o a la obra).

Compuesta para medios electroacústicos.

Disponible en: <https://on.soundcloud.com/MMQXn>

Esta primera pieza musical, pensada para el ingreso del público a la sala, fue concebida como una instancia de acercamiento, de inmersión del espectador en el universo sonoro de la obra. La propuesta musical sumerge al oyente en un “paisaje sonoro de época” revisitado por la mirada actual, presentando materiales que reaparecen luego durante las distintas piezas.

El espectador ingresa a una sala con iluminación tenue, donde se entrevé una escenografía de objetos derruidos y desparramados. La pieza musical cumple la función de dejar inmerso al espectador en la propuesta estética y narrativa a partir de ese primer modo perceptual: la escucha.

El vínculo entre música – imagen – movimiento, la problemática de la transmodalidad y los posibles niveles de relación e integración de los distintos modos expresivos que convergen en una propuesta interdisciplinaria, fueron eje central para la creación de la obra y un punto de partida organizador para esta composición. Como se mencionara anteriormente, ese entramado interdisciplinario se elaboró en base a distintos “significantes-guía” presentes en el texto, abordados por los distintos equipos. Uno de ellos, es el de devastación, el de espacio derruido, derrumbado. Esta idea de origen, que surge de la

⁵ El valor añadido se construye a partir del encuentro sincrónico entre sonido, música e imagen. Este concepto es una aportación de Michel Chion y hace referencia a la capacidad que sonido y música tienen de determinar cómo percibimos e interpretamos la imagen y viceversa. Es el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen. En palabras del autor: “Si el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que ésta muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad” (Chion: 1990)

lectura del texto narrativo, es tomada por la directora para guiar y orientar el trabajo, integrando las distintas áreas en una puesta en común.

"No sólo por la devastación que se muestra en escena luego de los bombardeos del 1955, en el que el escenario contiene toda clases de destrozos de esa calamidad imperdonable/imprescriptible, sino porque además, la fragmentación es una metonimia de nuestro estar hoy. Un país en fragmentos. Diezmados los derechos, otros Brujos y otras Bailarinas asolan la Argentina y la Patria grande. Líderes no sé..." (Gatto:2016)⁶

Esta idea recorre ese primer momento, atravesando la expresión de las distintas disciplinas: la creación de objetos, su disposición en la escenografía, el vestuario, la iluminación, atraviesa incluso el uso de la voz y la gestualidad de los actores. Desde el punto de vista de la composición musical, estos significantes fueron organizadores para trabajar sobre la elaboración de materiales musicales y sonoros, así como para definir distintos procesos compositivos que pudieran dar forma a la música incidental y al diseño sonoro de la propuesta.

"Silvia, te adjunto una imagen de una escenografía y de una obra londinense que tenemos en la cabeza. Los elementos van a variar, pero algo de esa idea va a rondar en la puesta. Todos los objetos que estén en escena se utilizarán en la interacción. Seguro habrá un par de sillas destruidas, algún micrófono viejo (o algo que haga las veces de un mic), un torso de maniquí similar a uno utilizado en el video de D. Bowie (The heart's filthy lesson), aunque no tan tétrico. Habrá un piso de madera destruido también, similar a un parquet levantado. Bueno, espero sirva como referencia inicial."⁷

Fragmento de mail de María Forni, en las etapas iniciales del trabajo.

A partir de estas ideas de "derruido" y "devastación", se elaboraron materiales donde predominantemente aparecen tímbricas de espectro complejo (ruido blanco, lluvia, interferencias y similares). Surge también de

⁶ Texto tomado del artículo periodístico, Crítica "Lider Brujo Bailarina, Historia nuestra que gira y gira y gira?", por Teresa Gatto. Publicado el 12 de septiembre de 2016 en la web especializada "Puesta en escena"

⁷ El texto hace referencia a las imágenes compartidas en el Anexo I.5: registro fotográfico: Recycled Wood (2012), de Tom Criswell ; Cold Dark Matter: An Exploded View (1991), de Cornelia Parker; y al video "The heart's filthy lesson" (1995). Música D. Bowie, dirigido por Samuel Bayer.

allí un proceso compositivo basado en la sucesión de elementos sonoros de registro como discursos y audios -degradados y procesados tímbricamente-, que aparecen “desparramados”, interrumpidos, repetidos, diversificados. A tal fin, se realizó una propuesta musical que podría definirse como concreta o electroacústica.

En este sentido, la pieza se elabora principalmente en base a la recopilación de material de registro histórico. Es la selección de dichos materiales la que permitió, de alguna manera, lograr un efecto de inmersión en la entrada del público a la sala, a una narrativa que se presenta atravesada por los sonidos de época: la voz de Eva, Isabelita, Perón, Lopez Rega, sonidos de entrevistas y transmisiones, inundaron la sala permitiendo entrar al espectador en el universo sonoro de la obra.

“Y las cintas que nunca terminan, tapes, voces, audios, el largo exilio y el largo adiós, todo junto y separado. Todo unido y fragmentado.” (Gatto: 2016)⁸

Para ello, el trabajo inicial consistió en una etapa de investigación y recopilación de material de registro: se encontraron entrevistas, discursos, transmisiones de radio que capturan la voz de los protagonistas de la historia. Una vez seleccionado el material, la tarea estuvo orientada en primera instancia a su restauración digital. Luego, desde la composición se avanzó sobre la elaboración de estos materiales a fin de lograr una degradación “controlada”, por y para el proceso compositivo. De esta manera, se esperaba que dichos registros pudieran ser por momentos inteligibles (o no), convirtiéndose en el material sonoro y musical base de la obra, sobre el que se aplicaría la idea de fragmentación y desdoblamiento de la identidad antes planteada.

Los registros recopilados fueron intervenidos a partir del procesamiento digital de la señal, operando de modo expreso sobre el error, sobre la distorsión de señal por control de volumen, a partir de técnicas de análisis y procesamiento del espectro armónico, mediante el uso de ecualizadores y filtros, afectando la profundidad de bits y resolución de la información digital, así como mediante la interpolación de errores desde la edición digital. Estos procesos estuvieron orientados a degradar la señal y adecuarla a la propuesta estética buscada. Este modo de procesamiento, afectó especialmente a la tímbrica propuesta en la obra.

⁸ Idem 6

Desde el punto de vista formal, la obra se construye a partir de procesos de tipo aditivo, en el que diferentes materiales se suman sucesivamente, organizando momentos de menor o mayor complejidad, en los que se añaden nuevos materiales y sucesivas variaciones. De esta manera, se crea una textura que se transforma gradualmente por la progresiva modificación tímbrica de sus materiales y por cambios graduales en su densidad. Dado que esos procesos aditivos cumplen ciclos temporales irregulares, con momentos de retroceso, se hace posible percibir repeticiones, elaboraciones y variaciones de los materiales, pero enmarcado en un “presente continuo” en el que todo “es siempre igual, pero distinto”. En este sentido, no se perciben grandes cambios formales.

“Silvia, el texto propone una nueva mirada sobre asuntos ampliamente conocidos. Veintiún años de historia argentina son recorridos con ánimo deconstructivo. Es una invitación a visitar ese mundo de modo poético, una mirada sobre nuestra historia, que gira y gira. Al fin y al cabo, lo poético no es más que una nueva combinación de elementos pre-existentes.”

Fragmento de mail de Rolando Perez, guionista, en las etapas iniciales del trabajo.

Durante la función de estreno, esta pieza fue tocada en vivo de manera que algunos de los registros sonoros antes mencionados fueron reproducidos y procesados en tiempo real.

02. Quizz Show.

Música incidental para la Escena 1: “El Año”.

Compuesta para medios electroacústicos (controladores MIDI e instrumentos VSTi)

Disponible en <https://on.soundcloud.com/Eq5t8>

Existen diversos estudios y análisis que vinculan la música con la realización teatral, que pueden brindar herramientas útiles para la composición de música incidental. Algunos de estos enfoques se centran en el análisis del texto narrativo, o exploran la relación entre el espacio físico y el espacio sonoro, o destacan la importancia de la música en la constitución del clima general de la obra, así como en la caracterización de la acción, los personajes y la relación entre la propuesta musical y el texto dramático. En ese marco, se abordan diversos elementos del lenguaje musical que influyen en la realización teatral o escénica.

“1955. La obra comienza con ritmo vertiginoso trazando la situación global a mediados de la década. Una infinidad de datos se suceden; algunos (o, quizás, muchos) tal vez no puedan ser identificados totalmente por los espectadores,

pero, aún incompleta, la enumeración alcanza para dar ese pantallazo general que pretende el autor y también para marcar el tono que tendrá la pieza: ironía y precisión histórica, agudeza y decepción.” (Casale:2016)⁹

Previo al inicio del trabajo compositivo, la directora se pone en contacto con el equipo a fin de transmitir su idea para esta escena en particular. Hace referencia a una puesta que asemeja la de un programa televisivo de los años 60, pero en una versión casi grotesca y extraña, enrarecida:

«Silvia, te estoy adjuntando el texto último completo y la primera escena "retocada" para la puesta que se llama "Quizz". Esa escena es la del juego tipo "Odol presenta". Vas a ver que hay un presentador y dos participantes. En el inicio, todo parece ir bien y hacia el final algo se pone turbio, después de que el presentador habla del bombardeo al micro con niños.»

Fragmento del mail de la directora, Maria Forni en las etapas previas.

Del vínculo entre la propuesta musical y el texto dramático, y en función de los diferentes elementos del lenguaje musical, se trabajó en una pieza que permitiera imprimir un valor añadido a la realización escénica. A tal fin, el trabajo compositivo estuvo orientado por la elaboración de materiales que pudieran contribuir a la constitución de ese clima buscado. Como resultado, se experimenta un efecto anempático frente a los acontecimientos trágicos que se mencionan en el texto. (Chion:1997)¹⁰

Para esto, se compuso una pieza sobre la base de ostinatos rítmicos y melódicos que pudieran reconstruir, con cierta ironía, la sonoridad típica de la música de show de entretenimiento televisivo. La elaboración rítmica de la pieza musical intenta aportar un componente a la escena en la que la directora propone un ritmo vertiginoso. Sobre esa música repetitiva y simple, emergen progresivamente materiales de timbre de espectro complejo y armonías disonantes que pretenden aportar cierta sonoridad de extrañeza a la escena.

⁹ Artículo periodístico publicado en el sitio web especializado “El espectador compulsivo, un sitio para las artes del espectáculo”, por Marta Casale. Noviembre, 2016

¹⁰ Chion (1997) denomina efecto anempático a aquella música incidental que presenta una indiferencia ostensible ante la situación representada, progresando de manera regular, impávida e ineluctable. Según el autor, esto tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación. Analiza distintos ejemplos de música incidental cuya frivolidad e ingenuidad refuerzan en la escena la emoción individual de los personajes y del espectador, en la medida misma en que fingen ignorarlas. En palabras de Chion, “una indiferencia que expone una profunda desconexión, una especie de regresión psicótica, un efecto de locura.”

Como procedimiento compositivo, se trabajó en paralelo en torno a un procesamiento en tiempo real que afectaba aspectos tímbricos de los materiales. Se imprime de ese modo una transformación progresiva, que modifica las características tímbricas en base a criterios de gradualidad, organizando la pieza en su aspecto formal.

A tal fin, durante la función se operaron diversos dispositivos digitales para el procesamiento de la señal en tiempo real: ecualizadores, reverb y bit reducer, pitch shifter y filtros Low Pass / High Cut. A partir de estos, la sonoridad se vuelve gradualmente más grave y distorsionada hacia el final. Se organiza de este modo una forma estructurada en sintonía con las transformaciones de la escena.

Por último, cabe destacar que para la creación de esta pieza musical, se indagó sobre distintos modos y funciones de la música y el sonido sobre la escena, atendiendo a posibles metáforas de movimiento y reciprocidad (Langer:1953)¹¹. Los procesos antes mencionados, abordados en tiempo real durante la presentación, fueron adecuados gracias a las instancias de prueba y reelaboración a partir de ensayos, que permitieron encontrar el modo en que música, gesto y sonido podían articular diversos grados de dependencia y vinculación en la puesta en escena.

Durante los ensayos, se evaluó y se adecuó la composición a partir del vínculo gestado entre la música, el cuerpo de los actores y el espacio escénico, observando la interacción entre el ritmo como sostén y vector del movimiento, los gestos físicos y el gesto musical. A tal fin, se desarrolló paralelamente un diseño sonoro que incluyó el control en vivo de la reproducción de distintos foley (sonidos de efectos, risas, aplausos).

Cabe mencionar, que para alcanzar un grado de correspondencia y articulación entre sonido, música y movimiento, fue fundamental encontrar instancias de ensayo y posterior adecuación en la composición, ajustando distintos elementos musicales, y del diseño sonoro, así como en el trabajo de procesamiento en vivo de la señal. En ese sentido, el fenómeno de la interactividad (o interacción) fue una estrategia y pilar

¹¹ Langer (1953) encuentra similitudes lógicas en el fluir de la tensión entre las formas percibidas por la mente y las formas musicales. Crecimiento y atenuación, conflicto y resolución, velocidad y detención, son algunos de los modos en los que los “patrones” percibidos en la experiencia vital y los patrones de la música encuentran similitudes. En palabras de la autora, muchas cualidades de la experiencia vivida pueden abstraerse mediante términos dinámicos, cinéticos como agitación, desvanecimiento, fugaz, explosivo, crescendo, decrescendo. Así también, puede percibirse en el movimiento, el gesto y el afecto: la “explosividad” en una risa o de una actividad cualquiera, como el “girar explosivamente”, puede vincularse con cualidades emocionales que se abstraen de la experiencia motora y propioceptiva. La danza abstracta y la música, las artes temporalmente dinámicas, son ejemplos donde pueden encontrarse dichas analogías.

fundamental para orientar la composición, que permitió intervenir activamente con los procesos de la escena. Se utilizaron para esto controladores MIDI, software tipo DAW y procesadores analógicos, que permitieron construir un mapeo relativamente simple, operar sobre la señal y control de audios, instrumento VSTi y otros.

Las estrategias elegidas permitieron trabajar sobre la idea de experiencia teatral vivida como un encuentro único e irreplicable, y de tal modo, componer un diseño sonoro y una música para la interpretación en vivo, que pudieran convivir e interactuar con los sucesos en escena durante la función. Esta decisión, se sustentaba en la concepción del teatro como acontecimiento, “en tanto es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras in vitro, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por Internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, y no el acontecimiento en sí.” (Dubatti: 2015).

En tanto esta idea orientó el trabajo de todo el equipo interdisciplinario, componer una música para ser grabada y reproducida durante la función, como muy generalmente sucede, no era una opción. Por esto, fue decisión presentar la música en vivo y operar en vivo el material vinculado al diseño de sonido, sosteniendo la concepción teórica antes mencionada. Por otro lado, la idea compleja y contradictoria de trabajar con material de registro, que a la vez fuera único e irreplicable gracias al procesamiento en vivo, aportaba para mí un enorme atractivo, un gran desafío desde el punto de vista compositivo.

03. Momia. Maniquí. Espectro.
Música incidental para escena 2. “El Cortejo”
Compuesta para medios electroacústicos
Disponible en: <https://on.soundcloud.com/9iiC7>

“*Momia. Maniquí. Espectro*”, se estructura en una misma pieza musical utilizada en dos instancias, compuesta para el inicio y final de una misma escena. Este recurso de repetición del material, busca puntualizar desde lo sonoro un elemento que tenga por función organizar y acompañar la estructura narrativa. Como se mencionó anteriormente, en algunas escenas de la obra, el tiempo de lo que se está contando entra en tensión con el tiempo de los discursos que sirven para contarlo. En ese ir y venir, la

identidad de los personajes se desdobra. Los recursos musicales y sonoros acompañan este proceso, haciendo uso de la redundancia temporal para apoyar tal estructura y aportar elementos que permitan al espectador organizar la experiencia como un todo.

"Silvia, estamos avanzando en los ensayos de la escena de la momia. Es importante especialmente en este fragmento, comprender que la obra no tiene personajes, es decir, se reconocen sí claramente la presencia de Perón, Eva, Isabel y López Rega, pero la mayor parte del texto parece contada (y podría estar contada) por un narrador. El desafío es entonces asignar esos roles que el texto no da. De ahí que los actores vayan abordando diversos personajes: presentador, participantes de quizz show, delegados, etc. Se construyen escenas con alusiones varias al tiempo de la fábula, que pueden tener ribetes de comicidad, aunque no cause ninguna gracia."

Fragmento de mail de la directora, Maria Forni en las etapas previas.

En cuanto al proceso de trabajo, para esta pieza se abordaron distintas etapas: en una primera instancia se dedicó tiempo a componer, ejecutar y registrar la parte de piano. Luego, se elaboró la parte de procesamiento en vivo de la señal, para intervenir sobre el sonido del piano y procesar tímbricamente el material. Se utilizaron efectos de reverb, resonadores, ecualizadores y filtros que permitieron modificar el color tímbrico de las resonancias creadas por los distintos procesos. Además, se diseñaron estrategias de procesamiento utilizando un software tipo DAW y controladores MIDI, lo que permitió la interpretación en tiempo real durante las presentaciones en vivo. Finalmente, una vez creada la pieza, se avanzó en una etapa de ensayo y adecuación de la composición que permitió evaluar el modo en que la música se integraba en la escena teatral.

04. MisTuras - Diario íntimo de la distancia

Música incidental para la escena "El cortejo".

Compuesta para piano y medios electroacústicos.

Disponible en <https://on.soundcloud.com/Q8iWo>

Esta pieza compuesta para piano y medios electroacústicos, presenta una forma que responde a la estructura A B A' . Desde el punto de vista formal, la sección A y A', presentan materiales generados por síntesis y procesamiento digital de la señal, resultando en un fragmento que podría considerarse música concreta o

electroacústica. La sección B, se organiza en base a un material del piano que se ve interrumpido por breves intervenciones de los materiales de la sección A, de tipo concreto.

Lento

Piano

1.

p

Ped.

5

Pno.

Ped.

Fragmento de la partitura. Material del piano de la sección B (a)

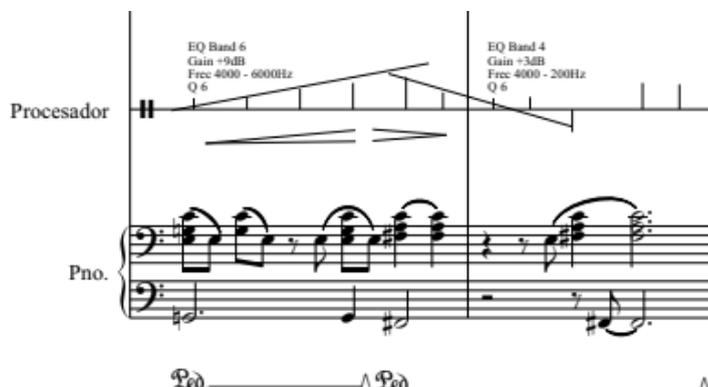
Pno.

mp

Ped.

Fragmento de la partitura de la parte de piano. Material del piano de la sección B (b)

Desde el punto de vista armónico, en B se identifica la predominancia de una armonía tonal en modo menor. Sobre el sonido del piano, se aplican procesos de automatización de un EQ paramétrico, que permitió destacar componentes armónicos del timbre articulando el control de ganancia y variación de la frecuencia central de distintas bandas. De ese modo, las disonancias presentes en el material del piano se elaboran a partir del procesamiento analógico y digital, con el uso de resonadores, reverb y EQ.



Por otro lado, la textura se conforma a partir de la convivencia del piano junto a otros materiales en segundo plano, creados a partir de procesos de síntesis sustractiva y síntesis granular, basada en la producción de un sonido mediante pequeños fragmentos. Dichos materiales alternan e interrumpen la presencia del piano, imprimiendo una organización formal de segmentación o yuxtaposición.

05. Cintas. La delegada.

Música incidental para la escena 3. "La delegada".

Compuesta para medios electroacústicos.

En esta escena, los tres actores interactúan con un objeto particular de la puesta: carretes de cinta de grabación, con las que los personajes juegan, se enredan, traman. Las cintas hacen referencia a las cartas y grabaciones que Perón intercambiaba con líderes políticos durante sus años de exilio y proscripción.

"Se dio a multiplicarse. Si Él estaba prohibido, Él se volcaría en decenas, en cientos, en miles de hombres que serían Él mismo cuando leyeran una carta suya, o pusieran un disco con su voz grabada, o transmitieran su pensamiento en ediciones clandestinas de sus libros. Escribió sus memorias, escribió panfletos incendiarios, escribió de noche y de día, en aeropuertos y en hoteles que abandonaba con prisas de escapado, en habitaciones desarregladas y miserables, en camiseta y en tono reservado, en hojas amarillas de telegramas y en cuartillas blancas, en anotadores anillados, escribió y se volcó en cada visita, y así brotaron, como los caracoles después de la tormenta, sus apóstoles y delegados."

LiderBrujoBailarina, de R Perez. Fragmento de la escena "La delegada"

Desde el inicio de la obra, el uso de grabaciones se presenta como recurso recurrente. Pero por primera vez en esta escena, las cintas aparecen como un objeto central en la escenografía, en la trama narrativa, en el juego corporal y gestual de los actores, adquiriendo un valor simbólico de otro peso. La misma pregunta resonaba allí, ordenando cualquier decisión: ¿cómo lograr algún aporte desde la música que pudiera no ser groseramente evidente?

“Yo soy su verdadero delegado por eso tengo una cinta.

(Acciona su grabador)

Y esto se hace por medio de la memoria,
o de la escasez de memoria.

Con el tiempo ya no se sabe a quién pertenecen las palabras.”

LiderBrujoBailarina, de R Perez. Fragmento de la escena “La delegada”

En ese marco, se trabajó con el sonido de una cinta abierta (carrete) girando, sin voces, ni texto, ni referencias históricas, intentando no caer en la redundancia. La ausencia de texto en el material, que por primera vez resuena despojado de voz hablada, espera recuperar en la escucha la materialidad que de ese sonido se presenta. De alguna manera, minimizando el recurso hasta el límite con el fin de recuperar, en la experiencia auditiva, la esencia misma de ese objeto tantas veces escuchado, elaborado, reelaborado y explorado a lo largo de la composición de múltiples modos. Fue una decisión compositiva llevarlo a su mínima expresión: un objeto sonoro con cualidades tímbricas y rítmicas.

“Yo soy el delegado del Viejo Líder.

Tengo un grabador.

Escuchen su voz.

(Acciona su grabador)”

LiderBrujoBailarina, de R Perez. Fragmento de la escena “La delegada”

Resulta interesante, a su vez, la contradicción que emerge del vínculo entre el contenido propuesto desde el texto narrativo (“escuchen su voz”) y aquello que allí efectivamente se escucha, rompiendo toda expectativa: una grabación sin texto, ni registro de voces, sonando por primera y única vez de ese modo.

“Todos: Él dice, él dice, él dice, él dice, él dice, él dice, él dice.”

N: Y no hubo más problemas. Hasta que los hubo.”

LiderBrujoBailarina, de R Perez. Fragmento de la escena “La delegada”

Por otro lado, se explora en escena el ritmo como vector, en tanto elemento presente en el trabajo de las distintas disciplinas involucradas, y materializado en el movimiento, la palabra, el sonido. En la lectura del guión, es posible identificar un ritmo narrativo¹², que se sustenta en la progresión de la historia, la secuencia de eventos, las pausas y los momentos de tensión. En el texto de esta escena en particular, es posible destacar algunos rasgos distintivos al respecto: un tiempo más marcado o estriado estructurado en base a la repetición, al uso de palabras o frases breves y detenciones; y en otros momentos de la escena, un tiempo más pausado o de largo aliento, con frases extensas y largas enumeraciones.

Estos aspectos se exploran en la acción de los actores y en la composición musical, en articulación. Durante la función, se trabajó con controladores MIDI que permitieron disparar en tiempo real el sonido de diversas cintas recopiladas, funcionando en la interacción con los actores en escena. El juego rítmico en dicha interacción, gestaba una construcción musical organizada en colaboración con el movimiento, las palabras y las acciones de la escena, utilizando el ritmo como vector, y articulando con la performance las sucesiones, superposiciones o interrupciones de dicho material.

Se plantearon para eso algunas pautas de articulación entre el texto, el gesto de los actores, la iluminación y el trabajo de procesamiento en vivo sobre esas muestras (grabación de cinta abierta girando). Dichas pautas quedaron registradas en una rutina de trabajo ordenadora para la ejecución en vivo:

¹² Distintos autores abordan el análisis de elementos vinculados al ritmo en la escritura. Entre ellos, podría mencionarse a Genette, quien identificó elementos clave en la formación del ritmo narrativo, abarcando aspectos como la estructura, la duración y la secuencia de eventos, así como el lenguaje y el estilo utilizados. El autor explora cómo la disposición de eventos y la estructura de una narración pueden influir en la percepción del ritmo por parte del lector. Además, analiza la interacción entre el tiempo narrativo y el tiempo de la historia, dos elementos que contribuyen significativamente a la formación de ritmo en un texto. (Genette:1989)

	Pie: Referencia en escena (acción, actor, iluminación)	Referencia Sample	Referencia mapeo midi para interpretación en vivo
3- DELEGADA	10 Cinta Maria	▶ "CINTA" 1	Z
	11 Cae Cinta Maria	> Fade Out al caer ■ Stop (Click rojo)	e
	12 Cinta Quique	▶ "CINTA" 2	Z
	13 Cae Cinta Quique	> Fade OUT al caer ■ Stop (Click rojo)	e
	14 Ellos dicen - última cinta	▶ "CINTA VOCES"	X
	15 CAMBIO LUZ	> Fade Out al caer ■ Stop (Click rojo)	e

Puede escucharse el material utilizado para el trabajo en vivo, la muestra original del registro de cinta y algunas versiones procesadas, en:

https://drive.google.com/drive/folders/1drdiP_14TRqt7H10L7fCDHSCwKc95RwP?usp=drive_link

06. En el arte de la conducción.

Música incidental para la escena 3. "Encuentro"

Compuesta para piano y medios electrónicos

Disponible en <https://on.soundcloud.com/rFTwr>

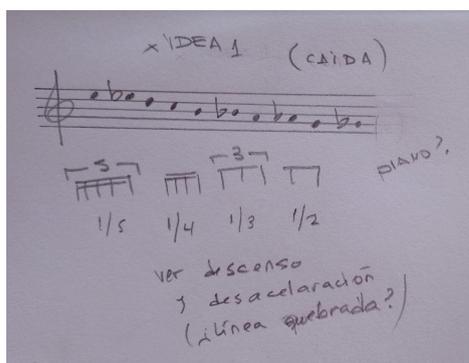
Aparecen en esta escena Isabelita y Lopez Rega -la bailarina y el brujo-, ambos jugando con un maniquí. Representan el ensayo de un posible discurso político, en el que el brujo intenta embestir a la bailarina con la figura del poder, a través de la práctica de la actuación.

En la puesta, se manifiestan diversos elementos y relaciones que pueden ser extraídos de la narrativa, de los gestos de los actores, del uso particular de la voz. Estos elementos permitieron encontrar ideas organizadoras, puntos clave que sirvieron como directrices para el trabajo de integración de la experiencia multidisciplinar. Tanto en el texto narrativo, como en la dinámica propuesta por los distintos equipos intervinientes en escena, aparecen nuevos significantes-guía: el juego por el poder, la autoridad difusa, la impostación, la sensación flotante de declive, de debilidad, de inestabilidad, fragilidad, quiebre.

"La habían dejado sola ensayando su elocuencia partidaria. Componía frente a un espejo sus poses, sus miradas. Estaba a punto de ponerse a llorar, cuando entré."

LiderBrujoBailarina, R. Perez. Fragmento del guión.

La pieza compuesta para piano y medios electroacústicos, presenta una forma estructurada en dos secciones: A-B. Previo al trabajo de la construcción motivica, se seleccionó el grupo de notas a utilizar: un conjunto de 10 de las 12 notas cromáticas y un conjunto de valores rítmicos irregulares. En función de esto, se elabora una línea melódica estructurada en torno a un movimiento descendente quebrado y construida rítmicamente a partir del uso de valores irregulares.



Registro fotográfico. Anotaciones de primeras ideas, selección de notas y valores rítmicos



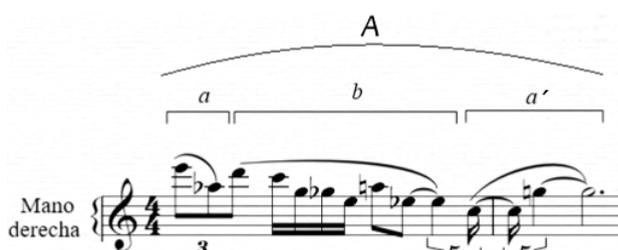
Línea melódica presente en A

En la melodía se observa una línea quebrada con dirección descendente, que recupera cierto equilibrio en un salto ascendente final. El movimiento está constituido, a su vez, por saltos predominantemente descendentes y descensos cromáticos, interrumpidos por tres movimientos de salto contrario. Desde el punto de vista rítmico, se imprime un tiempo inestable, producto de la utilización de figuras de valor irregular, el uso de síncopas y la interpretación de tempo rubato. El resultado es una melodía en la que se percibe cierto desequilibrio e inestabilidad, sin centro tonal, sin pulsación fija. Intenta de ese modo acompañar el clima y los gestos de la escena, poniendo en juego los conceptos de “inestable”, “flotante” y “declive” que se esperaban lograr.



En cuanto al aspecto formal, esta sección de la pieza se desarrolla en base a una elaboración motivica del material antes mencionado, que presenta diversas variaciones y reelaboraciones de esa misma melodía. Se aplican procesos de variación rítmica, cambios de registro, fragmentación. Se escucha además, en un segundo plano, una nota pedal creada a partir de síntesis granular, sobre la que se aplican pequeñas variaciones tímbricas y de intensidad en base a procesamiento digital. Se describe a continuación el proceso de elaboración motivica.

Al inicio de la pieza se presenta en la mano derecha del piano la idea A (origen), compuesta por la sucesión de 3 segmentos: a) salto descendente de 5ta aumentada, b) movimiento descendente quebrado, constituido por descensos cromáticos y saltos descendentes, interrumpido por un único salto de dirección contraria, a') inversión de a: salto ascendente, ahora de 5ta justa:



Luego, se presenta A¹, una variación de esta idea compuesta por: a) salto descendente de 5ta aumentada, b) movimiento descendente interrumpido por salto a') salto ascendente 5ta justa, a'') movimiento ascendente con variación del intervalo¹³:

¹³ Si bien se escribe una 2da aumentada a fin de respetar la selección del conjunto de notas cromáticas (descendentes), podría escucharse un salto de 3era menor. Esto construye sentido dado que permite identificar por analogía este elemento motivico como una variación de a y a' (salto ascendente).

Posteriormente se introduce una nueva variación (A2), en el registro grave, compuesta por: a''') salto descendente con variación del intervalo (4ta aumentada) y una variación rítmica, b') descenso interrumpida por salto, con exclusión del fragmento inicial, a') salto ascendente 5ta justa:

Sobre el final de esta sección se escucha la misma melodía fragmentada, reordenada y reubicada en distintos espacios del registro, dialogando entre líneas de ambas manos. Para su construcción, se segmenta b, de la siguiente manera:

Esta última variación (A3) se compone por la reelaboración del mismo material: a') salto ascendente de 4ta aumentada en la mano izquierda, en el registro grave; b-fragmento2) un fragmento central de la línea descendente ahora en la melodía de la mano derecha y en el registro central, c) salto ascendente 5ta justa, en la mano derecha, b-fragmento1) un fragmento de B que captura la línea descendente del segmento original, ahora en la mano izquierda y en el registro grave; b-fragmento3) el salto final del

segmento b, ahora en el registro agudo y en la mano derecha.

En B, la presencia de los materiales generados por procesos de síntesis granular adquieren una presencia de primer plano. La parte del controlador MIDI, originalmente interpretada con un sonido de piano, cambia a un sampler que toma por muestra algunos segundos del sonido logrado por síntesis granular. Este presenta una sucesión armónica compuesta por bicordios de 4 y 5tas en movimiento paralelo.

07. Baila Terpsicore.

Música incidental para la escena 3: "Encuentro "

Compuesta para medios electrónicos.

Disponible en <https://on.soundcloud.com/ttwuy>

Surge en esta escena una especial vinculación entre la música y el texto narrativo, entre el sonido, la puesta y la gestualidad en la dinámica de la actuación: la escena propone un baile. María Formi "danza" junto al maniquí, ambas por momentos Eva, por momentos Isabel, fundiendo cuerpos y personajes en una escena confusa, oscura y fantasmal.

"Siempre habrá una sonrisa irónica y triste para quien recuerde los acontecimientos que se narran. Alguno se enojará -lo cual está perfecto-, otro lo tomará como una puesta con guiños históricos, de humor ponzoñoso. Me interesa que sea una puesta que molesta, irrita, interpela."

Fragmento de mail de la directora, María Forni en las etapas previas.

Se planteaba entonces un primer problema: ¿cómo componer la música de una escena, donde el texto narrativo remite al baile, pero la puesta pretende lograr un efecto “que irrite, moleste e interpele”? Frente a una escena que ofrece una versión satírica, sobre un capítulo grotesco e hiriente de nuestra historia, ¿cómo lograr algún aporte que pudiera no ser grosero?

"M- Si tuvieras tiempo, desgraciado, te contaría un par de cosas sobre cigarrillos encendidos y carne con resina que te helarían la sangre, pero no te sobra, así que vamos a lo nuestro, cara de indio."

LiderBrujoBailarina, R. Perez. Fragmento del guión.

Se decidió no utilizar en la composición, rítmicas o compases que pudieran tener reminiscencias de danza. En este sentido, la pieza logró de cierto modo contradecir -o hacer ambigua- la idea de baile que emerge del sentido narrativo del texto y la acción del personaje junto a los objetos en escena. Como resultado, la música añade valor al contradecir imágenes, hacerlas ambiguas e imprimir un específico sentido dramático o emocional. (Chion:1997)

Se optó entonces por una composición en ritmo liso, que pudiera guiar la gestualidad de la escena y permitiera entrever en el fluir, distintos momentos de tensión o distensión, acompañados por procesos musicales que respondían a gestos de crecimiento, atenuación, aceleración, detención. Se trabajó interviniendo a partir del control en vivo de la señal, afectando gradual o abruptamente su intensidad, registro, timbre. De este modo, los patrones sonoros elaborados esperaban aportar cierto sentido a la escena, añadiendo valor y creando niveles de interacción entre similitud o contraste del movimiento gestual y el sonido. (Langer: 1953). En otras palabras, la composición de la música pretendió abordar distintos grados de proximidad y vinculación con el gesto, a través de patrones de movimiento abstraídos y presentados en lo sonoro.

Desde el punto de vista de los materiales, esta pieza recupera y reelabora sonoridades ya presentadas en *Espectro. Momia. Maniquí.*

08. Ezeiza

Música incidental de la escena “5. Ezeiza”

Compuesta para voz, piano y medios electroacústicos

Disponible en <https://on.soundcloud.com/8EG2R>

Las luces se apagan, la escena se detiene e invita al público a la escucha despojada. En el total silencio de la sala, se escucha esta pieza sin que medie actuación, escenografía, elemento o acción. Aparece en primer plano, cercano al público, al borde del escenario, Ulises Dumond que ahora encarna a “El Brujo”, espectral, en profundo silencio, quieto y con la mirada fija en el público, perdida, observando un horizonte lejano que no está allí.

“Silvia, pensaba proponer una detención para esta escena, Ezeiza. ¿Tal vez podría haber una voz en off? Tengo la idea de que los actores quedan inmóviles, con la vista fija hacia el horizonte, las luces progresivamente se apagan. ¿Te parece posible componer con una voz en off? Me interesa trabajar con lo que aparece fuera de escena.”

Fragmento de mail de María Forni, directora

Ezeiza es una pieza compuesta para piano, voz y medios electroacústicos. Desde el punto de vista de la armonía, se constituye a partir del uso de escala de tonos enteros, pentatónica y polifonía estratificada. La tensión armónica se difumina a partir del uso de encadenados por tonos, acordes tomados de la escala de tonos enteros, el uso de notas añadidas (sexta, novena). En cuanto al aspecto formal se trabajó desde la yuxtaposición y superposición de elementos.



En cuanto al registro y la tímbrica, tanto en la voz como en el piano, se dedicó tiempo para encontrar un tono de registro medio, con una sonoridad llena e intensa, sin ninguna dureza en el ataque. Como metodología de trabajo, para esto se avanzó como primera etapa en la lectura del texto junto al actor y en su posterior grabación. En paralelo, se avanzaba en la composición del piano y la parte electroacústica.

«Hola Silvia, ¿Cómo va todo? Te cuento que para la escena 5 "Ezeiza", conseguí al actor Osmar Nuñez (muy groso!). Me llamó ayer y me dijo que él podría ir un martes después de las 15hs. Quedé en que le confirmaba cuándo y dónde lo grabamos. ¡Vos me dirás! Te copio el texto. Es corto. Sería interesante trabajar juntos en el uso de la voz, e integrar la lectura con las indicaciones que puedas darnos para que conviva con la música.»

Mail de María Forni, fragmento

En cuanto a la forma, la pieza se estructura a partir del principio de yuxtaposición de fragmentos breves para la composición del piano, sobre los cuales se superponen las líneas independientes de la voz, y parte del material sonoro de registro (voces, cánticos, transmisiones, interferencias que suenan a la distancia). Dichos materiales se vuelven presentes en el primer plano sobre el final, al desaparecer la voz de quien lee el poema, para dar lugar a la voces que recuperan la situación en Ezeiza. Aparecen entonces los sonidos de registro histórico (cánticos, la crónica de un periodista, sonido de carabinas, ambulancias) interrumpidos por breves interferencias.

"Silvia, cómo estás? Recibí las ideas iniciales que mandaste, la música que me parece puede ir muy bien con este texto es la de la primera propuesta. Habría que agregar algo previo a que él empiece con el relato. ¿Algunos recortes? Lo vemos juntas si querés, pero eso se agrega después... lo harías en vivo, no?"

Mail de María Forni, fragmento.

09. (g)-nonsense V1

Música incidental para la escena "Encuentro"

Compuesta para piano y medios electroacústicos

Disponible en <https://on.soundcloud.com/GXVXw>

En escena, María Forni ahora en la piel de Isabelita, toma una vieja cajita de música con una pequeña bailarina. Suena la pieza musical sobre el silencio de los actores, las luces transforman el entorno.

La pieza es una composición breve para piano. Propone un carácter de tempo pausado, lento, con cierto aire a danza insinuado por el compás ternario. Transmite un efecto estático, de regularidad rítmica que aparece tanto en el acompañamiento como en la estructura melódica, atenuado por el tempo rubato y el uso intencional de la pausa. Desde la interpretación, se buscó que detrás de ese rubato pausado, pudiera aparecer un modo de ejecución rígida, similar al que pudiera generar una máquina (cajita de música).

La línea melódica se ubica en el registro medio-agudo, y es en su constitución fluida y de gran simplicidad, sin un gran desarrollo. Desde el punto de vista armónico y melódico, la pieza elabora el uso del desvío como recurso tanto en la resolución melódica como armónica. Despliega para eso recursos de cadencia rota, cadencia atenuada, desvío en la resolución de cromatismos, síncopas que demoran la resolución melódica, entre otros .

Desde el punto de vista tímbrico, se optó por el sonido de un piano electrónico (honky tonk piano) procesado por medios electroacústicos (leve desafinación, reverb, EQ y resonadores). Podría decirse que rememora de alguna forma al estilo musical de Erik Satie, de ahí el nombre que hace referencia a las Gnosiennes y Gymnopédies del compositor.

The image shows a musical score for piano in 3/8 time, consisting of two systems of music. The score includes various chords and melodic lines. Annotations below the score describe specific harmonic and cadential features:

- System 1 (Measures 7-15):**
 - Measure 7: Chord A7, labeled "V" and "cadencia rota (desvío)".
 - Measure 8: Chord F#7, labeled "IV".
 - Measure 9: Chord Gmaj7#11, labeled "II".
 - Measure 10: Chord Em7, labeled "V".
 - Measure 11: Chord A7, labeled "VI = II".
 - Measure 12: Chord Bm7, labeled "v".
 - Measure 13: Chord E7, labeled "VI".
 - Measure 14: Chord F#m7, labeled "A(V) cadencia atenuada (desvío)".
 - Measure 15: Chord F#m7b5, labeled "VI".
- System 2 (Measures 16-23):**
 - Measure 16: Chord Bm7, labeled "II".
 - Measure 17: Chord E7#5, labeled "V".
 - Measure 18: Chord A7, labeled "V".
 - Measure 19: Chord E7b9, labeled "VI".
 - Measure 20: Chord F#m7, labeled "La(V)".
 - Measure 21: Chord Bm7, labeled "II".
 - Measure 22: Chord Em7, labeled "II = VI cromatismo a la sub. (desvío)".
 - Measure 23: Chord A7, labeled "IIe".
 - Measure 24: Chord A7/G, labeled "I IV".

Additional annotations include "1era aparición de RE (V-IV-I como desvío)" at the end of the second system.

10. Rojo.

Música incidental para la escena "6. Enumeración final"

Compuesta para guitarra y medios electroacústicos.

Disponible en <https://on.soundcloud.com/z1Csu>

Esta pieza se presenta en la escena final de la obra, retomando la sonoridad propuesta en el inicio, en LBB - música para el ingreso del público a la sala. También en esta escena final se utiliza material de registro histórico como punto de partida para la composición. La pieza se elabora en base a procesos tímbricos y de procesamiento sonoro antes mencionados y retoma las ideas de fragmentación, interrupción, superposición.

Se construye a partir de la sucesión de registros sonoros de discursos interrumpidos, repetidos, diversificados que dan origen a la estructura de "collage sonoro" que puede percibirse en la pieza. Rupturas, repeticiones, interrupción, bifurcación que desplegadas en la imagen sonora de la escena la desbordan, generando un entorno que sorprende en su devenir en la medida que hace inmerso al espectador en un cierto caos, en el que puede a la vez percibir cierto orden coherente en sí mismo.

«Hola Sil! Por fin pude sentarme a escuchar tranquila todo el material. Qué hermosura de laburo que hiciste!!! Te agradezco tanto tanto, es de un nivel que nunca imaginé que yo podía acceder a tener en una obra. Volví a escuchar el audio del final, el que se llama "Final - Rojo" y claro, está buenísima la aparición de la voz de Videla al final con un resto de "suciedad" de lo anterior. Pero es cierto que, tal como escuchamos en la sala, no se despega del todo. Con la modificación que le vas a hacer va a quedar igual de bien pero aún más claro. Con respecto a los audios que se escuchan, sacaría el anuncio de la muerte de Evita (no la quiero dejar pegada con la imagen de Rega e Isabel)»

Fragmento del mail de María Forni, directora

Como detalle a destacar, en esta última pieza se trabaja sobre un juego de interacción con los objetos y sonidos de la escena, donde se observan -y resuenan- una máquina de coser y una máquina de escribir.

La música acompaña la enumeración presente en el texto, aumentando gradualmente su intensidad en un progresivo crescendo. Este proceso, marcado por la sucesiva incorporación de elementos a la textura (proceso aditivo) y por el aumento lento pero gradual de la intensidad, progresivamente inunda la sala

ocultando la voz de los actores, que proponen una larga enumeración, y los sonidos de los objetos con los que interactúan.

A- Empiezo. Empiezo yo ¿Ya tenemos el papel? ¿Tenemos la birome roja?
Q- Lo anotamos en azul, pero yo me hago un corte, ¿ves? y queda rojo. Y no se borra, ¿ves? Como un sello.
A- Empiezo entonces con éste, este que tiene bigote rubio.
Q- Lo anotamos y... rojo. Ahí está.
A- ¿Y este otro de saco, de saco con ojo de perdiz?
Q- Rojo.
A- ¿Y éste? Creo que el apellido es judío ¿no? No veo bien sin los lentes.
Q- Rojo. Rojo también."

LiderBrujoBailarina, R. Perez. Fragmento del guión.

Dicho proceso, culmina en una atenuación abrupta que revela el registro de una frase, tomada de una entrevista a Jorge Rafael Videla. El silencio súbito luego de esa frase, desenmascara de forma sorpresiva el suave zumbido de una máquina de coser, con la que uno de los actores ha estado jugando desde el comienzo de la escena.

Sobre el final, la tensión dramática se sostiene sobre ese único elemento: el de la manivela de la máquina de coser girando y girando, que orienta la atención del espectador hasta el sonido del más mínimo movimiento, cuya detención resuena sobre el final de la obra.¹⁴

¹⁴ Mauricio Kagel sostiene que «en los teatros más pequeños, los movimientos minúsculos, los sonidos y hasta los ruidos más bajos se perciben con toda claridad, de modo que los recursos acústicos y ópticos pueden ser implementados de forma puntual y precisa. Muchas veces justamente la preeminencia de lo acústico crea constelaciones que encuentran especial eco en el "espectador", de modo que los sonidos y los ruidos que en un primer momento no eran más que un efecto colateral de lo que sucedía en escena terminan siendo lo que atrapa al "oyente" en el público. A la hora de comprender la escena, el oído y la vista se someten a las leyes del teatro [...] la palabra, las luces y el movimiento son articulados de manera similar a las notas, los timbres y los tiempos; los sentidos y sinsentidos de todo lo que sucede en escena no tendrían verdadero efecto si no tuvieran alguna musicalidad» (Kagel: 2011).

11. LBB Folk

Música incidental para la salida del público.

Compuesta para guitarra y medios electroacústicos

Disponible en: <https://on.soundcloud.com/nrnc6>

El último trabajo encargado para la obra, fue la composición de una música original para la salida del público. Se preparó una composición breve para guitarra, en base a improvisación.

«Sil, Escuché el tema de salida de público, "LBB folk". Es precioso, vamos con él (si no surgía nada, íbamos con la marcha peronista.. pero mejor no jajaja). Es cortito, quizás se podría extender más, puede ser? O ver la forma en que se repita orgánicamente.»

Fragmento de mail de la directora

El interés principal residió en contar con una música original que se despegara de las anteriores, expulsando al espectador del universo sonoro que resonaba previamente, durante la función. A fin de lograr tal efecto, se optó por poner el foco en un instrumento cuya presencia había sido escasa o estado enmascarada hasta el momento: la guitarra. Además, en esa misma línea, se optó por despojar el sonido de cualquier reminiscencia vinculada a la música concreta o electroacústica, para que se escuche el timbre "crudo" o "acústico" de ese instrumento.

Las luces se prenden, la música suena y de un modo casi inmediato, de golpe, esa sonoridad tan distinta expulsa al público fuera del universo sonoro y narrativo de la obra.

TERCERA ETAPA: SOBRE LA PUESTA EN ESCENA. ENSAYOS, ADECUACIÓN Y ESTRENO

Luego del proceso compositivo, y previo al estreno, se llevó a cabo una fase preparatoria de ensayos, en la que se fueron ajustando los aspectos técnicos y artísticos hasta lograr un resultado adecuado. Esto demandó diversas modificaciones, tanto de aspectos técnicos del sonido como de la composición, con el fin de ajustar la forma, el tempo e incluso la elaboración de algunos fragmentos.

Este proceso posibilitó una integración más fluida de la música con las distintas disciplinas y condujo al resultado final. La música se puso a prueba en cada ensayo, para adecuarse y volverse a crear, hasta tomar la forma deseada y elegida para el estreno de la obra.

"Sil, Cómo va todo? ¿Pudiste avanzar? Te cuento que ya puse toda la obra, es decir, ya tengo la puesta de todas las escenas. La última, la estamos trabajando todavía, pero ya tengo el recorrido completo. Esta semana comenzamos a ensayar en la sala, por si podés venir. La semana que viene necesitamos empezar a probar música y sonido, porque nos va a modificar seguramente tiempos, ritmos, volúmen, etc. Y además se va a sumar al lío la prueba de vestuario, luces, etc. y los tiempos se aceleran bastante. En 3 semanas tenemos al menos 9 ensayos en la sala aprox., más el día de la puesta de luces y el ensayo general. ¿Cómo la ves? Llegás? ¿Te parece sumarte? Decime que sí jajaja por favor! Beso"

Fragmento de mail de María Forni, directora.

Podría decirse que durante la etapa de ensayos para la puesta en escena, la materialidad de la obra se hace concreta. En el ensayo, se recibe todo de un golpe: palabras, imágenes, luz, sonido y música; la interioridad de los personajes, la sinceridad, la verdad y las dudas.

Es en esta instancia cuando la escucha se trabaja profundamente: se comprende, se oye para revisar y adecuar a partir de esta nueva experiencia la propuesta inicial, que no había dejado el plano de intento proyectado en mera imaginación. Actores, director, escenógrafos, iluminadores y músicos, deben conformar un entramado de entendimientos.¹⁵

En este momento, las disciplinas se entrelazan en el detalle, evidenciando en qué medida las ideas proyectadas en el proceso creativo pudieron o no fusionarse realmente en la integración de la escena. La etapa de ensayos permitió evaluar si las decisiones tomadas fueron las correctas, y ponerlas en común para volver a pensar, reelaborar y encontrar nuevas estrategias que potencien el resultado de la propuesta interdisciplinaria.

En cada ensayo, se evidenció que las decisiones tomadas durante el proceso compositivo, no son leyes inmutables: se las puede transgredir... y es necesario que eso suceda. Es necesario ceder para encontrar puntos de articulación y convivencia entre las disciplinas.

Aparecen entonces nuevas decisiones, los tiempos obligados de la música deben adecuarse para seguir la acción; la forma se adapta a los tiempos del conflicto narrativo; la luz y el arte completan el sentido de lo que

¹⁵ Grimoldi (2014), en su análisis sobre la música y teatro en la obra de Lemetre, da gran relevancia al consenso interdisciplinario entre todos los creadores de una obra teatral. Esto es para la autora, una premisa fundamental para lograr una buena puesta en escena, un verdadero encuentro, un intercambio en el que fluyan proposiciones constructivas, sinceras y concretas, el deseo real de ponerse al servicio de la obra interdisciplinaria.

allí se escucha; los actores deben buscar en la música modos necesarios para interactuar con el cuerpo, los gestos, con la tensión emocional de cada escena.

CONCLUSIONES.

La composición de la música incidental de esta obra ha constituido una etapa de experimentación dentro de mi desempeño profesional como compositora. De alguna manera, la obra constituye un intento por encontrar una propuesta estética que pueda integrar los diversos caminos que atraviesan mi campo profesional, donde desde la composición, logran convivir elementos musicales vinculados a la tonalidad con otros propios de la contemporaneidad, decisiones vinculadas a la composición musical de índole más académica con otros procesos más orientados al diseño sonoro, la música concreta, los medios mixtos. La experiencia de la composición y la posterior puesta en escena de esta obra ha contribuido a ratificar mi campo laboral.

Componer música incidental, demanda muchas horas de dedicación y trabajo. A ella debemos sumar la complejidad que implica montar una puesta en escena que integre diversas expresiones artísticas. Estos procesos de articulación multidisciplinar, fueron durante mis años de estudios universitarios, y luego a lo largo de mi desempeño profesional, fuente de gran motivación y constante curiosidad. Componer la música sobre la base de un guión, con un tiempo límite de entrega, atendiendo al entramado complejo interdisciplinar que implica una producción de este tipo, poniendo el foco en el modo en que las fronteras mutan para que las distintas disciplinas que intervienen se transformen y puedan construir una puesta común, son sin duda fuente de experiencias sumamente enriquecedoras.

El resultado final, producto de esa articulación, materializa el intercambio de miradas de los artistas involucrados y logra reflejar el proceso satisfactorio y complejo que implica este tipo de trabajo, encarado con recursos limitados, pero con un enorme compromiso, sensibilidad y permeabilidad de un equipo de artistas.

Por otro lado, desde el punto de vista del análisis, este trabajo final se propuso explorar categorías posibles para pensar estrategias de composición en contextos interdisciplinarios. Escribirlo, permitió abrir una puerta a la indagación de diversos autores, encontrar un marco teórico que sirva de guía a la hora de tomar decisiones para la composición. Vale destacar, que es apenas un pequeño esbozo, un derrotero de ideas y lecturas, que

abren para mí la puerta a infinidad de nuevas preguntas desafiantes y motivadoras, necesarias para continuar indagando e intentar comprender estas experiencias y recursos con mayor profundidad.

Volver a repasar la obra, encontrando los errores que detecta la experiencia, no hace más que reflejar el crecimiento de quienes en ella participamos. De algún modo, puedo decir que este trabajo, inicialmente pensado como un posible cierre de etapa, se transformó para mí en algo aún más movilizador: renovar el compromiso y el deseo de continuar avanzando en este camino.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. - Eisler H. (1976) *El Cine y la Música*, Ed. Fundamentos, Madrid.

Boulez, P. (1992) *Puntos de referencia*, Ed. Monte Ávila, Caracas.

Chion, M.I (1990). "La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido." Traducción al castellano en 1993. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. España.

Chion, M. (1997) *La Música en el Cine*, Ed. Paidós, Bs. As.

Chion, M. (1999) *El Sonido*, Paidós Comunicación, Barcelona

Cook, N. (1998) "Analysing Music Multimedia". Oxford: University Press.

Dubatti, J (2012) "El teatro como acontecimiento." Introducción a los estudios teatrales- Editorial Atuel.

Español, Silvia. (2006). "Sonido, imagen y movimiento. Las artes temporales". Universidad de Buenos Aires. Presentado en la V Reunión Anual SACCoM,

Español, Silvia; Shifres, F. 2003. "Música, Gesto y Danza" En: *Música y Ciencia. El rol de la Cultura y la Educación en el Desarrollo de la Cognición Musical* (Actas de la III Reunión Anual de SACCoM), eds. Martínez, I. y Mauleón, C. La Plata: SACCoM. CD-ROM.

Español, Silvia. (2006). "Las artes del tiempo en Psicología". *Sonido, imagen y movimiento en la experiencia musical*. Presentado en la V Reunión Anual SACCoM, Universidad de Buenos Aires.

http://saccom.org.ar/2006_reunion5/actas/03.pdf

Gaguine, D. (2016) "Líder brujo bailarina. Las vueltas de la historia, sobre tablas", en *El caleidoscopio de Lucy*. Publicado el 4 de noviembre de 2016 en

<https://www.elcaleidoscopiodelucy.com.ar/2016/11/lider-brujo-bailarina-teatro.html>

Gatto, Teresa (2016) "Líder Brujo Bailarina, Historia nuestra que gira y gira y gira?" Publicado en *Puesta en escena* el 12 de septiembre de 2016. Disponible en

https://puestaenescena.com.ar/teatro/2439_lider-brujo-bailarina-historia-nuestra-que-gira-y-gira-y-gira.php

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen

Goldberg, R (1996)., *Performance art*, ediciones destino.

Grimoldi, María Inés. (2013) "Sonoridades. La música y el teatro. Jean-Jacques Lemêtre" Artículo disponible el 21/05/2023 en: <https://www.centrocultural.coop/revista/19/sonoridades-la-musica-y-el-teatro-jean-jacques-lemetre>

Joyaux, Gwenn. (2009) "El audiovisual interactivo en escena. Análisis de los modos de interacción entre las videoproyecciones y el espacio-temporal en la puesta en escena en los espectáculos de sala." Tesis de grado. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata 2009

Kahn, D. (1999) "Noise Water Meat. A history of sound in the arts" The MIT Press.

Kagel, M. (211). Palimpsestos. 1ª ed. – Buenos Aires: Caja Negra Editora. ISBN: 9789871622115. Capítulo "Espacios nuevos, música nueva. Reflexiones sobre el teatro instrumental".

Langer, Susan (1953). "Feeling and Form: A Theory of Art. Capítulo 2. University Press. Massachusetts, EEUU.

Langer, Susan (1946). "Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite, and art". Harvard University Press. 3era Edición (1979). Massachusetts, EEUU.

Langer, Susan (1941) Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and

Lewkowicz, D. J. y Kraebel, K. (2004). The value of multimodal redundancy in the development of intersensory perception. In G. Calvert, C. Spence, & B. Stein (Eds.), Handbook of multisensory processing. MIT Press.

Martinez, Isabel. (2008). "Música, transmodalidad, intersubjetividad y modos de conocimiento: Contribución de los aspectos no conceptuales a una perspectiva corporeizada del conocimiento musical UNLP. La Plata, Argentina.

Martinez, Isabel. (2008). "Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical." UNLP. La Plata, Argentina.

Nota del editor (2016) El espectador compulsivo . Nota del editor, publicada en EL espectador compulsivo. en: <https://elespectadorcompulsivo.wordpress.com/2016/11/01/teatro-lider-brujo-bailarina/>

Nota del editor (2016) "Líder Brujo Bailarina": Una obra de Capital Federal en Cuarta Pared este sábado "Nota del editor, publicada en La opinión- Disponible en : <https://www.laopinionsemanario.com.ar/noticia/lider-brujo-bailarina-una-obra-de-capital-federal-en-cuart-a-pared-este-sabado-75456/>

Shifres, F. (2006) "Comprensión transmodal de la expresión musical". Sonido, imagen y movimiento en la experiencia musical. Presentado en la V Reunion Anual SACCoM Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Rocha Iturbide, M. "El arte sonoro, hacia una nueva disciplina?". Publicado en la revista Viceversa, año 2000.

Stubley, Eleanor. (1992) Philosophical Foundations. En R. Colwell (Ed) Handbook of Research on Music Teaching and Learning. Cap. 1, 3-20. MENC. Shirmer Books.

ANEXO I: REGISTRO DE OBRA

LíderBrujoBailarina

1. Guión literario.

LiderBrujoBailarina, de Rolando Perez

2. Registro audiovisual:

Trailer

3. Registro sonoro:

Versión en vivo grabada durante el estreno

4. Registro escrito

Partituras

Rutina y guía referencial para el procesamiento en vivo

5. Registro fotográfico:

Registro de sesiones de grabación, ensayo, estreno

Registro completo disponible en:

https://drive.google.com/drive/folders/1nFg4dBaxKAowSVNgFwC8tPbw1k0xfnGV?usp=share_link

ANEXO I. REGISTRO DE OBRA

1. Guión literario. LiderBrujoBailarina, de Rolando Perez

Disponible en:

<https://drive.google.com/file/d/1SJ8FMB1bNK2WluqxtA3pLWfhHNxfLP7o/view>

2. Registro audiovisual

LBB | Trailer (Música incidental para el reel promocional de la obra. Registro audiovisual)

<https://youtu.be/ERGW99fw7LE>

3. Registro sonoro (completo)

<https://on.soundcloud.com/3s9Er>

Link a cada pieza:

01. [Líder Brujo Bailarina \(para ingreso del público a la sala\)](#)
02. [Quizz Show](#)
03. [Momia. Maniquí. Espectro](#)
04. [MisTuras - Diario íntimo de la distancia](#)
05. [La delegada - Cintas¹⁶](#)
06. [En el arte de la conducción](#)
07. [Baila Terpsicore](#)
08. [Ezeiza](#)
09. [LBB \(g\)-nonsense V1](#)
10. [LBB Rojo](#)
11. [LBB Folk](#)

¹⁶ No existe registro de esta pieza, dado que no pudo ser grabada durante la función en vivo. El link ofrece un acceso a las muestras de samples utilizadas.

4. Registro escrito (fragmentos)

Se presentan a continuación algunos registros escritos que fueron orientadores para la ejecución en vivo de la obra y para la composición. Vale aclarar que de ningún modo son partituras definitivas sino anotaciones, registros parciales que fueron útiles y necesarios para el proceso y que se recuperan para este trabajo, como insumo para el análisis.

Diario intimo de la distancia (Parte de piano)

Lento

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

17

Pno.

Diario intimo de la distancia

♩ = 60

Inicia tape

Cinta $\frac{6}{4}$ *mp*

Procesadores $\frac{6}{4}$

Piano $\frac{6}{4}$

6

Send Bus A reverb+ Delay+

FX: Bit reducer

EQ Band 4 Gain +6dB Frec 1000 a 3000Hz Q 4

Cinta *mp*

Procesador

Send Piano To Bus B: Reson ++Delay +Reverb + Parametric EQ

EQ Band 4 Gain +6dB Frec 1000 - 3000 - 2000Hz Q 6

Pno. *mp*

Ed. Ed.

11

EQ Band 6 Gain +9dB Frec 4000 - 6000Hz Q 6

EQ Band 4 Gain +3dB Frec 4000 - 200Hz Q 6

EQ Band 6 Gain +9dB Frec 4000 - 5000Hz Q 6

EQ Band 4 Gain +3dB Frec 4000 - 200Hz Q 6

Cinta

Procesador

Pno.

Ed. Ed. Ed. Ed.

15

Cinta

Procesador

Pno.

EQ Band 4
Gain +3dB
Frec 9000 - 500Hz
Q 6

Send to Bus C
Delay
Time 250ms
Feed

EQ Band 6
Gain +9dB
Frec 5000 - 12000Hz
Q 6

EQ Band 4
Gain +3dB
Frec 9000 - 500Hz
Q 6

18

Cinta

Procesador

Pno.

Send Bus A
reverb+ Delay+
FX:
Bit reducer

EQ Ban1
Frec 200 a 60hz
Gain +4db

21

Cinta

Procesador

Pno.

EQ Band 6
Gain +9dB
Frec 4000 - 6000Hz
Q 6

EQ Band 6
Gain +9dB
Frec 6000 - 1000Hz
Q 6

25

Cinta

Procesador

Pno.

mp

EQ Band 6
Gain +9dB
Frec 6000 - 1000Hz
Q 6

29

Cinta

Procesador

Pno.

mp

mf

p

Send Bus A
FX: reverb+ Delay+
Bit reducer

EQ Band 1
Frec 200 a 60hz
Gain +4db

EQ Band 6
Gain +9dB
Frec 6000 - 1000Hz
Q 6

34

Cinta

Procesador

Pno.

mf

Send Bus A
FX: reverb+ Delay+
Bit reducer

EQ Band 1
Frec 200 a 60hz
Gain +4db

Hasta finalizar tape

En el arte de la conducción

♩ = ca 60 (Rubato)

Pie de inicio:
El Brujo: "el mundo es ritmo,
que hay un momento en que fluye
y otro en el que se retrae"

System 1:

- Sintesis Granular: *pppp* → *ppp* → *ppp*
- Piano: *mp*
- EQ Band 3: Gain +3dB, Frec 5000 a 8000Hz, Q 4
- EQ Band 4: Gain +6dB, Frec 1000 a 8000Hz, Q 4

System 2:

- Sintesis Granular: *ppp* → *ppp*
- Pno.: *mp*
- EQ Band 2: Gain +3dB, Frec 5000 a 4000Hz, Q 3
- EQ Band 4: Gain +6dB, Frec 1000 a 8000hz, Q 3

System 3:

- Sintesis Granular: *ppp*
- Pno.: *pp*
- EQ Band 2: Gain +3dB, Frec 1000 a 4000Hz, Q 3
- EQ Band 4: Gain +6dB, Frec 4000 a 9000Hz, Q 3

The score consists of three systems of music. Each system features a Granular Synthesis part (top staff) and a Piano part (bottom staff). The Granular Synthesis part uses a 4/4 time signature and includes dynamic markings (pppp, ppp, pp) and glissando effects. The Piano part includes a 4/4 time signature, a key signature of one flat (B-flat), and dynamic markings (mp, pp). The score includes specific EQ settings for different frequency bands, such as EQ Band 2, EQ Band 3, and EQ Band 4, with parameters like Gain, Frequency range, and Q factor. The tempo is marked as approximately 60 beats per minute with a rubato indication.

2

EQ Band 1
Gain +2dB
Frec 250 a 100Hz

EQ Band 4
Gain +6dB
Frec 1000 a 8000Hz

12

Sintesis Granular

Pno.

mp

pp

mp

EQ Band 4
Gain +6dB
Frec 1000a 8000hz
Q 3

15

Sintesis Granular

Pno.

ppp

mp

EQ Band 3 Gain +3dB
Frec 1000 a 4000Hz
EQ Ban 1
Frec 500 a 100hz

22

Sintesis Granular

Pno.

ppp

mp

Band 1
Frec 5000 a 80Hz

sampler

EQ Band 2
Gain +3dB
Frec 1000 a 4000Hz
Q 3

Band 1
Frec 5000 a 80Hz

29

Sintesis Granular

Sint.

Band 1
Frec 5000 a 80Hz

gliss.

gliss.

Detailed description of the musical score: The score is divided into four systems. The first system (measures 12-15) features a piano part with triplets and dynamics from *pp* to *mp*, and a granular synthesis part with a spectral envelope. EQ settings for Band 1 (250-100Hz, +2dB) and Band 4 (1000-8000Hz, +6dB) are noted. The second system (measures 15-22) continues the piano part with *ppp* dynamics and granular synthesis with a *ppp* dynamic marking. EQ settings for Band 3 (1000-4000Hz, +3dB) and Band 1 (500-100Hz) are noted. The third system (measures 22-29) shows the piano part with *ppp* dynamics and granular synthesis with a *mp* dynamic marking. A 'sampler' part is introduced with a spectral envelope. EQ settings for Band 2 (1000-4000Hz, +3dB) and Band 1 (5000-80Hz) are noted. The fourth system (measures 29-36) features a 'Sint.' part with glissando markings and granular synthesis with glissando markings. EQ settings for Band 1 (5000-80Hz) are noted.

Ezeiza

♩ ca 60 (Rubato)

Inicia lectura del poema (con voz profunda, grave y pausada)

El extasis es un regreso

Voz

Cintas

Sintesis

Piano

Inicia Tape "Cumple la sub" (Send to Delay) Delay: AutoPan: Time:4500ms-Feedback: 20

Delay Time: 1000 a 4ms

ppp

Sonido síntesis granular (continua hasta fin)

EQ Band 4 Gain +6dB Frec 1000 a 8000Hz Q 4

pp

mp

9

Voz

Cinta

Sintesis

Pno.

Desde Ulises

Un regreso en medio de la fiesta de los que no lo esperaban.

La fiesta.

Delay Feedback 20 a 100% progresivamente

al niente

EQ Band 4 Gain +6dB Frec 1000 a 8000Hz Q 4

pp

13

Voz

Cinta

Sintesis

Pno.

La que no espera a Ulises

es la que se llena con los con gritos de los que hace tiempo vienen

Delay Feedback 20 a 100% y luego a 10% progresivamente

ppp

EQ Band 3 Gain +3dB Frec 1000 a 4000Hz EQ Band 1 Frec 500 a 100hz

2

15

Voz

codiciando el cuerpo que no les pertenece El éxtasis es un regreso Porque

Cinta

Inicia tape "Alarmas grave"

pppp

Band 1
Frec 500 a 80Hz

gliss.

Sintesis

Pno.

17

Voz

siempre se regresa a los brazos del sueño del regreso Que nunca o casi nunca es como ha sido el sueño.

Cinta

Inicia Tape "Cumple la sub"
(Send to Delay
Delay: AutoPan -
Time:4500ms-Feedback 20)

ppp

Inicia tape "Alarmas grave"

pppp

Ruido Blanco
Send to Delay
Auto Pan

mp

Sintesis

Pno.

20

Voz

Es una fiesta porque hay ruido de platos rotos, de sirenas, de borrachos que esperan que los confundan

Cinta

Inicia Tape "No podremos dejar de lamentar"

pp

Inicia tape "Sirenas"

pppp

Sintesis

Ruido Blanco

mp

mf

Pno.

22

Voz

con los dueños del vino y de la bodega y que caen de los balcones

Cinta

Inicia Tape "penosísimo deber"

Inicia Tape "Serán conducidos mañana" Send to: Delay Time: 2000ms-Feedback 10

ppp

Sintesis

EQ Band 3 Gain + 3dB Frec 1000 a 4000Hz EQ Ban 1 Frec 500 a 100 hz

Ruido Blanco FX autopan send

mf

Pno.

4

24

Voz

o son levantados por otros para seguir bebiendo

Pero desde Ulises

Cinta Sintesis

Ruido Blanco
Send to Delay

mp

Pno.



27

(acelerando la lectura)

Voz

El regreso puede ser un baño de sangre.

Puede ser una disolución de invitados a la fiesta que corren

Cinta Sintesis

Ruido Blanco
Send to Delay
auto pan

mf

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Reverber time 60ms

Pno.



29

Voz

sin esperanza de salvamento.

Una fiesta de máscaras puede terminar sin ocultamientos.

Desde Ulises

Cinta Sintesis

Inic in Tape
"acción del ejercito"

ppp

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Reverber time 60ms

mf

Pno.

32

Voz

Una orgía puede desatarse con los nudos de una fiesta

Desde Ulises

Cinta

Sintesis

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Reverend time 60ms
mf

Pno.

35

Voz

las fiestas del regreso no las organiza nadie

Suceden a la tarde o a la mañana

Los perros

Cinta

Sintesis

Inicia Tape "Cumple la sub"
(Send to Delay
Delay: AutoPan -
Time: 4500ms-Feedback 20

Delay Feedback
20 a 100% progresivamente
Delay Time: 1000 a 4ms-

ppp

ppp

Pno.

38

Leer lento, grave y pausado

Voz

esperan a los dueños para morirse

Desde Ulises

regresar

es partir para la muerte

Cinta

Sintesis

Ruido Blanco
Send to Delay
auto pan

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Reverend time 60ms

Inicia Tape
"No podremos dejar de lamentar"

mf

mp

Pno.

6

42

Voz

Cinta

Sintesis

Pno.

Desde siempre Los heroes no deberían regresar para morirse.

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Reverend time 60ms

mf

46

Voz

Cinta

Sintesis

Pno.

Inicia Tape "Canticos del Pocho"

pp

Inicia Tape "sirenas"

ppp

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Reverend time 60ms

mf

50

rall.

Voz

Cinta

Sintesis

Pno.

Inicia Tape "asume constitucionalmente"

pp

Delay Feedback
20 a 100% progresivamente
Delay Time: 1000 a 4tr

ppp

Cop en tap
"Cumple la"
Loop repeat + Delay

pp

Band 1
Free 500 a 80Hz

gliss.

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Reverend time 60ms

mf

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Reverend time 60ms

mf

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Reverend time 60ms

mf

54

Voz

Cinta

Sintesis

Pno.

Inicia Tape
"La Nación argentino"

mp

58

Voz

Cinta

Sintesis

Pno.

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Revered time 60ms

mf

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Revered time 60ms

mf

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Revered time 60ms

mf

61

Voz

Cinta

Sintesis

Pno.

Inicia Tape
"sirenas"

mp

ppp

Inicia Tape
"Constitucionalmente"

mp

Inicia Tape
"Pasieron en marcha
el proceso de reorganización"

mp

Tape: "El penosisimo
deber de informar!"

ppp

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Revered time 60ms

mf

Ruido Blanco
Send to Auto pan
Revered time 60ms

mf

Filtro EQ y Felay
(libre)

(g) nonsense v1

descenso cromático sol a re

[A] Re

Honky Tonk

mp

PPPP

Am7₉ A° Gmaj7 (G⁷) E7^{b9}/G# Am7

II V³ I VII V³ I

G (IV) Am

7 A⁷ F#⁷ Gmaj7#11 Em⁷ A⁷ Bm⁷ E⁷ F#m⁷ F#m^{7b5}

V cadencia rota (desvío) IV II V cadencia atenuada (desvío) VI=II v VI A(V) cadencia atenuada (desvío)

16 Bm⁷ E⁷#5 A⁷ E⁷b9 F#m⁷ Bm⁷ Em⁷ A⁷ A⁷/G

II V V VI II II=VI Iie V I IV

cadencia "rota" (desvío hacia Re) La(V) cromatismo a la sub. (desvío) 1era aparición de RI (V-IV-I como desvío)

25 D⁹/F# Gmaj7#11 A⁷ Bm⁷ E⁷b9/G# Am D⁷b9 Gmaj7 E⁷b9/G# A⁷ D

I⁶ I=IV V VI=II V I=II V I=IV Iie V I

Am Am Sol(IV) Vie Re Iie V

35 [A] Re D Em⁹ Bm⁷ G⁷ E⁷b9 F#m⁷

II VI IV Iie V III VI

mov cromático de una voz A

44 D Em/G A⁷ Bm Gm⁷ A⁷ D

I II V VI IVm V I

Rutina de trabajo para operación de sonido
(presentación en vivo)

ESC	PASO	PIE	ACCION	ATAJO
LIDER – BRUJO – BAILARINA				
Rutina – procesamiento en vivo				
-	1	Entrada público.	▶ "INTRODUCCION ENTRADA PÚBLICO"	I
	2	Apagan luces	> Fade out Intro	
1- QUIZ SHOW	3		▶ "QUIZ SHO2"	Q
	4	1 aplauso + segundos	▶ "APLAUSOS" y bajar volumen 3dB a "Quiz Show"	A
	5	"Correcto "	▶ "APLAUSOS"	A / S
		Chiste	▶ "RISAS"	D
		Suspense	<> Fade in / out en Quiz Show en suspensos	
	6		Doble Click en Deck B -	
	7	"Lemans - "fangio"	Filtro Fangio - diagonal Izq-arriba gradual	
8	"Bombas" hasta "desaparecidos"	Filtro EQ - Todo arriba derecha y mover gradual y lentamente hacia la izquierda y medio, hasta solo graves en "desaparecidos" - Ahí corte a graves total (extremo abajo izquierda)		
7	/// Silencio	> Fade Consola (Bajar a -inf CH Bus1) ■ Stop (Click rojo)	⓪	
2	8	Juegan con el maniquie	▶ "MOMIA" . Control volumen + EQ. Reverb prog.	M
	9	HABLA CON EL ESPECTRO DE EVA		
3- DELEGADA	10	Cinta Maria	▶ "CINTA"	Z
	11	Cae Cinta Maria	> Fade Out al caer ■ Stop (Click rojo)	⓪
	12	Cinta Quique	▶ "CINTA"	Z
	13	Cae Cinta Quique	> Fade OUT al caer ■ Stop (Click rojo)	⓪
	14	Ellos dicen - última cinta	▶ "CINTA VOCES"	X
	15	CAMBIO LUZ	> Fade Out al caer ■ Stop (Click rojo)	⓪
4	16	Baile		B
			> < Crossfade - Se va uno entra ezeiza, de apoco	
5	17	Ezeiza	▶ "EZEIZA"	E
6	18	Levanta primer Rojo	▶ "FINAL ROJO" < crescendo hasta tapar voces	R
	19	Salida a Público	▶ Tema folk / Tema LBB (g)-nonsense V1 (ver luces)	R
	▶	Play	<> Fade in / out en PC	
	■	Stop	<> Fade in / out en Mixer	
	///	Silencio		

5. Registro fotográfico



Tom Criswell (2012) Recycled Wood. Escultura en madera. Imagen de la obra compartida por la directora como de referencia para el trabajo de Arte, creación de objetos e iluminación



Cold Dark Matter: An Exploded View (1991), Instalación de Cornelia Parker. Imagen de la obra compartida por la directora como imagen de referencia para el trabajo de Arte, creación de objetos e iluminación



Imágenes del video "The heart's filthy lesson" (1995). Música D. Bowie, dirigido por Samuel Bayer. Referencia compartida por la directora para el trabajo articulado



Registro de las jornadas de trabajo de ensayo y grabación de la voz de Osmar Nuñez para la escena Ezeiza



Escena "La delegada" - Material de registro fotográfico de la función de estreno de la obra.



Registro fotográfico de la función de estreno. Escena "Encuentro",
Teatro Anfitrión, 2016. Foto M. Solis



Registro fotográfico de la función de estreno. Escena El
cortejo, Teatro Anfitrión, 2016. Foto M. Solis



Registro fotográfico de la función de estreno.
Teatro Anfitrión, 2016. Foto M. Solis

