José Luis Turina

La raya en el agua

Proyecto presentado al
Círculo de Bellas Artes de Madrid
en noviembre de 1994

El documento que figura a continuación es el proyecto presentado en noviembre de 1994 a la directiva del Círculo de Bellas Artes para su aprobación, tras recibir de los responsables del Área de Música, Rosa Mª Molleda y José Luis Temes, la propuesta de componer una obra con destino a la reapertura del teatro de dicha institución, cerrado desde 1988 y cuyas obras habrían de finalizar en 1996.

Aunque desde su inauguración en 1926 con la compañía "El cántaro roto" de Valle-Inclán el teatro no tuvo nombre propio, se le dio el nombre de Fernando de Rojas a partir de que en 1984 albergara un ciclo dedicado a *La Celestina.* Y si bien para su reapertura no estaba prevista la continuidad de dicho nombre, sino que simplemente se denominaría "Salón de Espectáculos del Círculo de Bellas Artes", mi propuesta estaba basada plenamente en la obra de Rojas.

El título definitivo de *La raya en el agua* procede directamente del texto de *La Celestina*, y más concretamente de una intervención de Elicia en el acto III:

> *ELICIA.- ¡Santiguarme quiero, Sempronio! ¡Quiero hacer una raya en el agua! ¿Qué novedad es esta, venir hoy acá dos veces?*

Sin embargo, ese título no se cerró hasta después de terminada la obra, figurando en el proyecto el de *Tragicomedia* con carácter provisional.

Por último, entre la propuesta y la realización final, que se completó a lo largo de año y medio, aquél sufrió lógicamente numerosas modificaciones (como la de que finalmente las veintiuna escenas previstas en el proyecto -el mismo número de actos de que consta *La Celestina*- quedaron reducidas a diecinueve, entre ellas). Pero al mantenerse vigente el fondo de la propuesta he considerado oportuno darlo a conocer, ya que en el mismo se refleja la parte más importante del proceso creativo inicial de *La raya en el agua.*

José Luis Turina

Madrid, julio de 2020

Proyecto de la obra para la inauguración de la sala "Fernando de Rojas" del Círculo de Bellas Artes

1. a) Sea cual sea el nombre definitivo de la sala (bien quede con el nombre actual de "Fernando de Rojas", bien con el nombre Sala del Círculo de Bellas Artes, sencillamente, u otro nombre genérico, no específico), no puede olvidarse que el local nació y desarrolló su actividad artística con el nombre de "Fernando de Rojas", con el que es conocida.

   b) Por añadidura, se produce la siguiente coincidencia: La primera edición de "La Celestina" tuvo lugar en el año 1499, como "Comedia de Calisto y Melibea". Ello quiere decir que nos acercamos a su quinto centenario y, lo que es más, que 1996 pueda ser, con mucha probabilidad, una fecha más que cercana a la del inicio de su "composición". Perder la ocasión de conmemorar todo ello con motivo de la reinauguración de la Sala "Fernando de Rojas" sería, a mi juicio, un error imperdonable.

2. El presente proyecto para una obra destinada a dicho acontecimiento tiene como características básicas el tratarse de una obra fundamentalmente escénica, apta para ser interpretada en un teatro de las características de dicha sala, con presencia abundante de la música, pero sin que ésta se sobreponga al hecho escénico. Como se verá, no se trata del proyecto de una ópera basada en "La Celestina" ni mucho menos, dado que la relación con la obra de Rojas se produce por otras vías no centradas en la utilización ni del argumento ni, necesariamente, de los personajes.

   El proyecto tiene, por consiguiente, dos soportes fundamentales: escena y música. Para lo segundo, el material disponible lo constituye un grupo instrumental de una plantilla similar a la del "Grupo Círculo" (flauta, oboe, clarinete, fagot, violín, viola, violoncello, contrabajo, piano y percusión. Tal vez sea necesaria la presencia de algún instrumento de metal y, posiblemente, de un percusionista más), junto con un Coro de cámara (de dimensiones semejantes al Coro de Cámara de la Comunidad de Madrid: aproximadamente 32 voces [8 por cuerda]).

   En cuanto a la escena, abarca los siguientes aspectos:

   - Situaciones escénicas a cargo del coro.
   - Situaciones escénicas a cargo de los propios músicos del grupo instrumental, que en determinados momentos podrían abandonar el foso

para representar parte de su papel en el escenario, integrados en la escena general.

- Situaciones escénicas a cargo de dos actores (mujer-hombre).
- Situaciones escénicas a cargo de dos bailarines (mujer-hombre).
- Situaciones escénicas a cargo de un mimo.
- Situaciones escénicas a cargo de un locutor/presentador/actor (en su caso).

Por lo que se refiere al empleo de medios audiovisuales, estos se reducirían, en principio, a un panel de televisores que acompañaría alguna de las intervenciones del mimo (y, posiblemente, alguna más), y grabaciones de audio en alguna de las situaciones escénicas, difundidas a la sala a través de altavoces y controladas desde una mesa de mezclas.

3. De "La Celestina" no desea tomar este proyecto una línea argumental, ni tan siquiera una evocación de los personajes, sino más bien aspectos poco aprensibles directamente, por estar relacionados con la estructura formal de la obra y con aspectos más bien de tipo teórico, claves estas que el público debe conocer de antemano por estar claramente expuestos en el programa, o de las que se le pueden informar en una especie de parodia de lección magistral a cargo de un personaje que represente al autor o a un catedrático de literatura, lo que constituiría a su vez una de las escenas de la obra.

He aquí una relación de dichas claves:

a) "La Celestina" es la obra cumbre de lo que podríamos denominar "coexistencia de contrarios" o "síntesis o simultaneidad de aspectos antagónicos" (los textos en cursiva marcados con (*) proceden del estudio introductorio a la edición de Peter E. Russell (Clásicos Castalia, Madrid, 1991); los marcados con (**) al estudio "Los secretos de La Celestina", de Joaquín Aguirre Bellver (Ed. Jaguibel, Madrid, 1994):

- La simultaneidad de dos formas dramáticas antagónicas ("tragedia" y "comedia" en su propio subtítulo ("Comedia", en la primera edición, de 1499, en 16 autos, y "Tragicomedia" en las posteriores a la de ¿1502-1504?, hoy perdida, ya en 21 autos): *¿Comedia, tragicomedia? Por la calle de enmedio: tragicomedia. ¡Tanto da! La Celestina es novedad, es invención de cara a un mundo nuevo; algo que una gente anclada en el pasado no comprenderá nunca* (*).
- La simultaneidad de lo culto y lo popular en el lenguaje empleado: *Un rasgo particular del diálogo de LC es la confluencia en boca de una misma persona de un lenguaje erudito, trabajado, suasorio (sea latinizante o no), con el mencionado intento de imitar el habla popular. Como ya se ha subrayado, en esta obra no se respetan las tradicionales divisiones lingüísticas por las que se diferenciaban las distintas clases sociales. Se permite a lo personajes de la clase baja, y más notablemente a la propia*

Celestina, expresarse, cuando conviene al caso, en un lenguaje en el que despliega una erudición letrada, un poder intelectual y una capacidad para argüir más propios de un universitario que de una alcahueta y hechicera oriunda de las capas más bajas de la sociedad. Lo mismo ocurre con Sempronio y Pármeno... (*). *Rojas recurre a los clásicos para filosofar, y a los saberes del pueblo para pintar la realidad social circundante ... ... "He mezclado -dice el propio Rojas- coxquillas de alto consejo con motes y trufas del tiempo más viejo", que, revueltas unas y otras, "ponen sabor" a su relato. Es contraste que no implica contradicción en el ánimo del autor, sino trabazón dramática en el significado de la obra* (**).

- La simultaneidad entre las diferentes actitudes vitales de la época: ... *el enfrentamiento de épocas va a constituir la cimentación dramática de la obra. Ahí, en ese conflicto entre dos mentes, entre dos visiones de la vida, la visión medievalista y la renacentista, está en cifra el sentido, la intención última* (*). ... *El prólogo a la edición valenciana se abre con un clamoroso canto a la violencia. Pues bien; lo que allí está denunciando el autor es la contienda entre filosofía y realidad, entre ideales y experiencia diaria...* (**)
- la simultaneidad de diversas soluciones formales: ... (aunque de aspecto escénico), *no se escribió para ser representada en las tablas, (sino que) fue compuesta no para la lectura privada sino para que fuese recitada por un solo orador que intentara, por medio de diversos cambios de gesto y de voz, suplir la ausencia de actores* (*). *Ni teatro ni novela. Como obra dramática, irrepresentable, ... como relato, enfadosa por su acción dialogada, su carga de discurso y sus tramos de gran lentitud. ... relato en diálogo escenificado. ... Obra magistral y, al tiempo, obra marginal* (**).
- La simultaneidad de verso y prosa, resultante de la aplicación de la técnica del borrador previo (las narraciones en prosa del Siglo de Oro proceden de un borrador en verso, al que posteriormente se añadían palabras u oraciones que deshacían la ritmificación y, dada la inexistencia en general de rima, lo "prosificaban": *Toda la Celestina, hasta en su titulación, está trabada rítmicamente ... El verso se escribía para ser prosificado, y así, vale tanto la sonoridad interna como la externa* (**).
- La alternancia persistente entre monólogos y diálogos (ver apartado c).
- El embrollo que el propio Rojas provoca con referencia al primer acto: *La respuesta requiere encarar dos cuestiones de muy distinta entidad: por una parte, los motivos que indujeron al anonimato, y por otra, a qué obedece la diferencia de extensión y hechura entre el primer acto y los restantes. ...* (**).
- La superposición de planos en la acción de la obra: ... *uno alusivo, y otro irónico, burlesco. La alusión nos remite a la crítica de la sociedad ... Con la Celestina se inicia el relato en doble plano, el narrativo y el alusivo* (**).

- La superposición de aspectos antagónicos en el seno del carácter de cada personaje: *la lucha interior de Sempronio* (acto I) *mediante una introspección en dos planos contradictorios: el de su conciencia y el de su conveniencia ... Carácter extremoso de Calisto: si antes maldijo y blasfemó, ahora reza devotamente. ... Pasos de la pesadumbre a la alegría, con un cambio de resonancias* (**).
- La superposición de estilos anteriores y otras imitaciones, al estilo propio: *... principalmente en lo que respecta a la retórica y al exceso de citas. ... Conjunción o diversidad de autores citados o imitados en el primer acto y los siguientes* (*). *... (la dedicatoria) se abre con un intrincado párrafo de, nada menos, 38 octosílabos hasta el primer punto y seguido. Posiblemente se trate de una imitación del oscuro estilo de los juristas de entonces (recuérdese que Rojas es estudiante de Derecho) ...*(**).
- La superposición de contrarios, por último, en la personalidad del propio autor: *Fernando de Rojas es un hombre que no cabe en un adjetivo; ni siquiera, en un retrato, sea de frente, sea de perfil. Ni él ni su obra admiten la interpretación lineal: a un tiempo, travesura y aventura* (**).

b) Los aspectos formales novedosos, resultantes de la ruptura con la normativa clásica:
- La división de la obra en 21 "autos" o "(es)cenas": *... comienza por prescindir de la estricta unidad de acción, así como de su emparedamiento en tres actos, reservados sucesivamente a planteamiento, nudo y desenlace. Ya de por sí, esa decisión implicaba toda una actitud combatiente. Rojas sostiene que la acción suprema es la vida, y que la vida escapa por todas las rendijas a los patrones establecidos para el teatro griego. El quiere narrar verdad social, que es lo que todos entienden. ... así, con tamaño gesto de descaro, la obra comparecía ante el público* (**).
- El concepto del tiempo: *... los personajes celestinescos fabrican cronologías no de acuerdo con ningún plan detallado redactado por los autores, sino según les parece que conviene a las circunstancias del momento* (*).

c) Los aspectos técnicos y estilísticos novedosos, derivados de la singular elaboración y tratamiento del material discursivo:
- En los diálogos: *réplicas cortas y rápidas entre los interlocutores , lo que supone un intento concienzudo de acercarse a la lengua hablada, pero que también tiene por fin acelerar un rato el movimiento de un diálogo que los parlamentos largos tienden a retardar excesivamente...* (*).
- En los monólogos: *... los monólogos representan uno de los grandes triunfos innovadores de "La Celestina". ... sirven para exponer en beneficio del lector las incertidumbres, temores o intenciones secretas que preocupan al que habla y que éste no quiere que se comuniquen a los otros personajes de la obra. ... A los monólogos formales se*

podrían añadir, por ser muy cercanos a ellos, los largos parlamentos en que, aunque teóricamente está presente un oyente, el papel de éste es más o menos pasivo, , como ocurre con el discurso de Melibea a su padre en el Acto XX y el lamento de Pleberio en el Acto XXI (*).

- En los apartes: *como en la comedia antigua, su uso se restringe a la gente baja. A veces, los apartes pueden llegar a formar un corto diálogo a espaldas de los otros interlocutores. Hay dos tipos de aparte. En uno el carácter a cuyas expensas se lo profiere no oye nada. En el otro oye bastante para hacerle sospechoso y exige que se repita el aparte en alta voz. El truco cómico consiste en que la respuesta , mientras usa algunas de las palabras empleadas en el aparte original, las junta ahora con otras para formar una declaración inocua* (*).

d) Otros aspectos relevantes:

- Las proporciones internas: el primer acto -supuestamente, de autor distinto- es con mucho más largo que los veinte restantes: *Ciertamente, la extensión del acto primero resulta excesiva. Sobre todo, pensando en esas sesiones de lectura en voz alta ... Rojas se resiste a reformar lo que lleva escrito: está satisfecho de su obra, le divierte lo que tiene de travesura ese acto escrito en un idioma vetusto y, al tiempo, atento a la ley de las tres unidades clásicas. En adelante recortará las dimensiones, llamará actos a las escenas, pondrá al día el lenguaje. ...* (**).
- Las alusiones a hechos políticos concretos, con visos de referirse a sucesos reales y recientes: *... el contenido con la actualidad noticiable es una de las características de Rojas* (**) *... La intención consiste en resaltar que su generación está viviendo hechos asombrosos, dándolos por corrientes* (**).
- Otros rasgos técnicos reseñables: 1) Uso abusivo del hipérbaton; 2) Cambios de acento usuales en el verso romance; 3) acentos distintos para una misma palabra en poco tiempo; 4) prosificación mediante añadidos y mediante supresiones al borrador en verso original; 5) uso de la diéresis para dar énfasis a la locución y para remarcar palabras; 6) pronunciación de la "s" líquida, a conveniencia del metro; 7) sensación de rapidez en los acontecimientos. mediante el paso de versos más largos a versos más cortos.

4. En el deseo de tomar como punto de partida algunos de los rasgos más característicos de "La Celestina", este proyecto propone una obra escénica en la que se den cita aspectos tanto estructurales como de intención que afecten a la articulación de la obra en su conjunto así como en sus detalles. En concreto, podemos hablar en esta primera

aproximación (el proyecto está apenas perfilado, como podrá verse) de los siguientes rasgos:

a) Debe considerarse en todo momento que la idea básica de la obra lo constituye la recreación de aquellos aspectos más relevantes apuntados en el punto 3, de entre los que destacan, por su presencia prácticamente ininterrumpida a lo largo de toda su extensión, el relativo a la coexistencia, superposición y síntesis de contrarios, y los referentes a aspectos formales y técnicos que se desarrollan en los puntos que siguen:

b) La obra se desarrollará en un único acto, de aproximadamente una hora de duración, dividido en tantas escenas como "autos" o "cenas" tiene la obra de Fernando de Rojas: veintiuna. En el anexo I que acompaña a este proyecto se propone una primera aproximación a la estructura general, aunque debe tenerse en cuenta en todo el momento el carácter provisional de la misma, a la espera de una mayor concreción ulterior, sólo determinable por el proceso de la elaboración de la obra. En cualquier caso, la sucesión relativamente rápida de las mismas (la duración media de cada escena vendría a ser de tres minutos, aproximadamente), junto con las situaciones escénicas, algunas disparatadas, que se puedan derivar del pretexto enunciado en el punto anterior, garantizan una suficiente amenidad del conjunto (lo que no ha de presuponer por parte del autor de este proyecto una intención puramente cómica para la obra: en cualquier caso, lo que debe quedar claro es que no se pretende una obra sesuda, sino más bien una suerte de "divertimento" en el que haya lugar para situaciones amenas, líricas, dramáticas, ...).

c) Algunas escenas consistirán en "monólogos" y otras en "diálogos", evocando las dos formas de acción más importantes. Se designarán en adelante como Monólogo I, Monólogo II, Monólogo III, ..., y Diálogo I, Diálogo II, Diálogo III, ..., que irán intercalados entre las restantes escenas, en el orden que se determine ulteriormente de acuerdo con la estrategia y la eficacia del conjunto. En el anexo II que acompaña al presente proyecto se apuntan los contenidos de algunos de los siguientes posibles "monólogos":
   - un bailarín solo (con o sin música).
   - un mimo (con o sin música).
   - un recitador (con o sin música).
   - un actor o presentador.
   - un voz (canto) sola (con o sin acompañamiento instrumental).

- un instrumento sólo (ésto podría dar lugar, a su vez, a varios monólogos breves, a cargo cada uno de un instrumento distinto).

En cuanto a los diálogos, podrían adoptar estas formas, de las que en el Anexo II precitado se desarrolla el contenido de alguna:

- dos bailarines.
- un mimo con proyecciones de video.
- un dúo vocal.
- dos lectores (presentador + actor, dos actores, presentador o actor + grabaciones de audio, etc., o varias de estas fórmulas)
- un coro + actores.

d) Entre algunas escenas se insertarían interludios de música pura (Interludio I, Interludio II...) o de cualquier otro tipo (proyecciones mudas, situaciones puramente plásticas...).

e) Otro cuerpo de escenas estaría configurado por lo que en adelante llamaremos "distorsiones" (Distorsión I, Distorsión II...), en las que se trataría de crear situaciones escénicas o de cualquier otro tipo en las que se potenciaría al máximo la coexistencia de los contrarios aludida en el punto 3.a) de este proyecto.

Entre los múltiples aspectos que quedan por determinar está el del posible título de la obra. Sin que ello presuponga nada definitivo, se apunta el de "TRAGICOMEDIA" como el más sugestivo encontrado hasta la fecha por el autor del presente proyecto.

5. En principio, la obra en su conjunto no respondería a un argumento definido o, cuando menos, a una línea argumental convencional. Como habrá podido apreciarse, se trata más bien de una propuesta estética global, en la que prima tanto la idea puramente *poiética* de partida como su realización, que debe ser expuesta al espectador con una claridad meridiana, con el fin de que éste pueda valorar las peripecias de dicha idea a través de las diversas situaciones escénicas o musicales, comprendiendo su adaptación a los distintos medios en que se desarrolla y su evolución dentro de los mismos, y sin que eche de menos los aspectos convencionales de una representación al uso.

La evolución de la idea básica apuntada es, por consiguiente, el argumento general de la obra, por lo que cualquier indicio de línea argumental de cualquier otro tipo debe ser desechada, por considerar que desvirtuaría la clara percepción del principio estético generador en beneficio de aspectos complementarios cuyo protagonismo no se desea. Ello no significa, en modo alguno, que pueda haber unos ciertos principios argumentales para algunas escenas o, incluso, que pudieran servir para poner de

relieve la conexión que ciertas escenas puedan tener entre sí. Ello queda por determinar en una fase más elaborada del proyecto, considerándose en el momento actual que, en cualquier caso, tendría una importancia secundaria dentro de la idea global de la obra.

ANEXO I

Posible esquema de la sucesión de escenas:

Escena I.- Diálogo I
Escena II.- Monólogo I
Escena III.- Distorsión I
Escena IV.- Monólogo II
Escena V.- Interludio
Escena VI.- Diálogo II
Escena VII.- Monólogo III
Escena VIII.- Diálogo III
Escena IX.- Monólogo IV
Escena X.- Interludio

Escena XI.- Tutti

Escena XII.- Monólogo V
Escena XIII.- Distorsión II
Escena XIV.- Diálogo IV
Escena XV.- Monólogo VI
Escena XVI.- Interludio
Escena XVII.- Distorsión III
Escena XVIII.- Monólogo VII
Escena XIX.- Diálogo V
Escena XX.- Monólogo VIII
Escena XXI.- Final

ANEXO II

1. Algunos apuntes de posibles monólogos:
   - monólogo del mimo: si lleva música, se daría una brusca confrontación entre lo que sugiere la música y lo que el mimo parece estar interpretando: sobre una música agresiva, el mimo podría estar acunando un niño, en una suerte de "nana" imposible. O viceversa: una actuación violenta del mimo iría acompañada por una canción de cuna, por ejemplo.
   - monólogo del presentador: podría consistir en una lección magistral, desde un podio, consistente en la explicación de las "claves" de la obra. El discurso, leído en forma de conferencia sesuda, pasaría por tres veces de los claro e inteligible a lo rebuscado e ininteligible procurando una transición imperceptible de unos estados a otros. En el punto álgido de lo ininteligible, se encendería sobre el borde superior del escenario una pantalla digital (como las que se utilizan para los subtítulos de las óperas) en la que aparecería, en una oración lacónica, la "traducción", al román más paladino posible, de lo que está en realidad diciendo el conferenciante, oculto por la pedantería.
   - monólogos instrumentales: breves "cadenzas" para instrumentos solistas, en el escenario. Podrían confundirse con la distorsión visual-musical que se apunta más adelante.

2. Algunos apuntes de posibles diálogos:
   - diálogo entre los bailarines: sería un "pas à deux", basado en la confrontación de dos estilos de danza: el clásico y el contemporáneo. La bailarina, durante toda la primera parte, se adapta a los cánones más puros de la danza clásica. Empieza sola, con una música apropiada, y al poco se le une el bailarín, primero muy tímidamente, y poco a poco cobrando cuerpo en un estilo marcadamente contemporáneo, con una música igualmente apropiada que coexiste con la otra. Hacia la parte central del número, ambos estilos confluyen en una síntesis que reúne a ambos (la música lo intenta, asimismo), para a partir de ese punto comienza una divergencia en la que se invierten los papeles: el bailarín, con su música (ésta llevaría en todo momento timbres diferenciados para ambos), terminaría por adaptarse al

estilo clásico, mientras que la bailarina pasaríal contemporáneo, junto con la música que la acompaña.

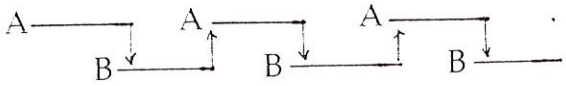
- diálogos del mimo: el mimo empezaría solo su actuación en esta escena, que tendría al fondo una pantalla formada por televisores. Algunos televisores irían conectados a cámaras de video en tiempo rèal (habría diversos "comparsas" operándolas en el escenario, en este momento), mientras que otros reproducirían imágenes previamente grabadas. A lo largo de la actuación, muy plástica, se irían encendiendo los televisores, enmarcando cada uno diversas partes (ampliadas, por tanto) del cuerpo del mimo. Lo importante es que al final los televisores reproduzcan el cuerpo en forma distorsionada, casi cubista (los pieza arriba, la cabeza abajo...), y que el público no sepa a ciencia cierta (debiendo descubrirlo poco a poco) si lo que va viendo en las pantallas a medida que se van encendiendo es imagen real o grabada. Este número podría ser mudo por completo.
- diálogo vocal: una voz de mujer, no impostada, canta una canción tipo folk o country. Poco a poco se le superpone una soprano, con giros marcadamente contemporáneos, creando una suerte de poliestilidad y politímbrica.

3. Algunas ideas sobre posibles "distorsiones":

- como ejemplo de "distorsión" vocal: asistimos a la progresiva formación y desintegración de un soneto de Góngora: un grupo de actores recita, sobre un fondo musical: 1) Primera fase: un Soneto de Góngora reelaborado en su ordenación sintáctica, sin hipérbatos ni vocablos culteranos, como si de llana prosa se tratara; 2) Segunda fase: se introducen algunos cambios en los vocablos y en la ordenación de algunas frases, que van acercando el texto progresivamente hacia 3) Tercera fase: lectura del Soneto de Góngora original; 4) cuarta fase: una vuelta de tuerca a los hipérbatos: el texto empieza a ser ininteligible. Progresivamente llegamos a 5) última fase: el orden de la sintaxis es tan absurdo que el texto es ininteligible por completo.

  Todo ello va acompañado por una misma secuencia musical, que siguen un orden inverso: la ordenación de la melodía y de la armonía parte de lo complejo y cuasi atonal, en la primera fase, a lo más convencional y vulgar en la última. La distorsión es múltiple: por un lado, en el texto recitado, que parte de lo sencillo a lo complejo; por otro, en la música, que sigue el orden inverso. Del cruce de ambos se ha de producir un fuerte confrontamiento entre ambos códigos.

- como ejemplo de distorsión visual-musical: sube a escena uno de los componentes del grupo musical, se sienta ante el atril, coloca su particella y cuando se supone que va a dar inicio una pieza para su instrumento, lo que oímos es otro instrumento, a ser posible de timbre antagónico (o varios, en sucesión), tocado desde el foso, sobre cuya música el intérprete que está en el escenario ejecuta una suerte de pantomima.
- como ejemplo de distorsión escénica múltiple: recitado de un poema, sobre el que danzan una bailarina o bailarín (o lo dos) , mientras simultáneamente unos operarios proceden al cambio de decoración (hablando entre ellos, incluso). Mientras, los músicos podrían afinar sus instrumentos. Este número podría ser la escena XI, central de la obra, por integrar todas las distorsiones posibles.
- como ejemplo de distorsión audiovisual: proyección (en pantalla normal o en la de televisores) de una sucesión alocada y vertiginosa de parejas de luces blancas, que se alejan, y de parejas de luces rojas, que se acercan. El fondo sonoro está constituido por el ruido ambiente de una situación compleja de tráfico (por ejemplo, el nivel inferior del cruce de la cuesta de San Vicente con la calle Bailén). En estudio, se superpondría a ese *background* una secuencia de cláxones, sobre la que entrarían los instrumentos de viento del grupo de cámara. Un corte brusco del *background* y los cláxones dejaría sin "resguardo" a los instrumentos, durante un breve trozo de música biensonante sobre la que, al poco, se volvería a producir la entrada del *background* y los cláxones. Esto podría repetirse tres veces, con la siguiente estructura (A = *background* + cláxones; B = instrumentos):



configurando una especie de "coral variado".

Madrid, 22 de noviembre de 1994

Fdo.: José Luis Turina