



EL QUE COMPONE NO BAILA

Un estudio de la composición de música
para danza en la escena platense

Ramiro Mansilla Pons

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



INSTITUTO
NACIONAL
DE LA MÚSICA

**E L
Q U E
C O M P O N E
N O
B A I L A**

El que compone no baila

Un estudio de la composición de música
para danza en la escena platense

Ramiro Mansilla Pons

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



INSTITUTO
NACIONAL
DE LA MÚSICA

Mansilla Pons, Ramiro

El que compone no baila / Ramiro Mansilla Pons.

1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Facultad de Bellas Artes, 2018.

164 p.; 21 x 15 cm.

ISBN 978-950-34-1679-2

1. Música 2. Danza 3. Composición



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Edición: Florencia Mendoza

Diseño y diagramación: Santiago Martínez Lozano

Ilustración de portada: Paula Dreyer

Foto de portada: Matías Adhemar

El que compone no baila. Un estudio de la composición de música para danza en la escena platense es propiedad del autor y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Prólogo por Alejandra Ceriani	9
Introducción	15
Metodología y estructura	
Agradecimientos	
Capítulo 01. Música y danza	23
Funciones habituales	
Capítulo 02. Compositores	29
Formación	
Conocimientos previos sobre danza	
Conocimientos previos sobre música incidental	
Competencias singulares	
Capítulo 03. Características del proceso compositivo	41
Comenzando a componer	
Climas y ambientes	
Diálogo entre compositores y coreógrafos	
Formas de registro	
Capítulo 04. Características estructurales de las músicas analizadas	69
Improvisación	
Elección de fuentes sonoras y de materiales musicales	
Incidencia del espacio escénico	
Utilización de la voz	
Capítulo 05. Características discursivas	115
Tratamiento del contenido	
Intertextualidad: la cita	
Incorporación del formato canción	
Función pedagógica de Aula 20	
Funcionalidad de la música: analogías con el cine	
Conclusiones generales	151
Bibliografía	157

Prólogo

Uno de los temas de investigación más interesantes para situar y para establecer relaciones entre el universo académico con el mundo actual del arte es estudiar el contexto cultural procesual y emergente en donde se ejerce.

Los estudiosos se han interrogado sobre la relación entre el cuerpo y las artes; sobre cómo se conforman los entramados intersubjetivos en donde, sin dudas, operan matrices que implican tanto lo procedimental como lo corporativo. No obstante, parece significativo distanciarse de «la obra» como espectáculo, dado que, mayormente, «somete a los individuos a una economía de la mirada y del mirar» normalizado (Taylor, 2011, p. 26). El presente texto contribuye intelectual y profesionalmente al abordaje de un *mirar especializado* que, a través de un proceso de observación y de escucha coloca a los propios protagonistas en una «operatoria constructiva-creativa» (Sánchez, 2016, p. 2). La reconfiguración de la díada danza y música en sus modos de composición interaccionados instala la indagación relacional y situacional, generando y sistematizando el conocimiento interdisciplinar. Asimismo, el crecimiento de esta asociación tiene un punto sustancial de

reflexión en el campo de las prácticas artísticas contemporáneas que conlleva la disolución de los límites disciplinares.

Lo que leeremos a continuación es el resultado de un estudio enmarcado en los contenidos de la Maestría en Estética y Teoría de las Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Por ende, contiene un objeto de estudio: la composición musical incidental en el ámbito de la danza contemporánea en la Ciudad de La Plata; y un encuadre temporal: producciones realizadas entre los años 2006 y 2018.

Se trata, básicamente, de una investigación en arte cuya temática propuesta se encuentra en pleno desarrollo para constituirse como una dimensión epistémica propia, especializada. Los contenidos a los que se ha arribado —provenientes tanto de las prácticas híbridas entre la composición musical y las artes escénicas como de políticas y de estrategias educativas— son una contribución.

10

El propósito dentro de esta investigación en procedimientos compositivos y recursos instrumentales en la composición de música para danza contemporánea, es comprender la interacción entre las diversas partes, sus características en relación con el movimiento y la improvisación, de manera que este análisis pueda ser aplicado de modo general, en cuanto logra una comprensión de la estructura y los procesos más que un establecimiento de correlaciones o de relaciones de causa y efecto, tanto desde la observación de fenómenos individuales como grupales. El análisis de estudios de casos y las entrevistas semiestructuradas (con y sin cuestionario) a compositores y a coreógrafos del ámbito son parte de las técnicas para la obtención de datos.

Por su parte, existe una práctica real de un tipo de investigación que se denomina transdisciplinar, dado que los mentados modelos interdisciplinarios o multidisciplinarios

se van tornando insuficientes. Asumiendo que el cuerpo del sujeto en su accionar disciplinar genera modos de accionar diferentes en reciprocidad con diferentes materialidades, se promueven nuevas instancias de resignificación con respecto a la construcción social del cuerpo y del conocimiento a través del relevamiento de las producciones coreográficas locales que poseen música compuesta ex profeso.

Es necesario, entonces, apelar a un enfoque organizador general, con el que podamos dar cabida —a través de una nueva metodología de entendimiento y de gestión— al tipo de situaciones multifacéticas que se despliegan actualmente cada vez con más aplicación y velocidad; pues «cada disciplina delimita territorios. No obstante, existen pasajes de un territorio a otro que, a veces, se convierten en líneas de fuga» (Díaz, 2007, p. 91). Esta es una interesante metáfora espacial para pensar la vinculación de las disciplinas abordadas por la interacción cuerpo/sonido/composición. Esto conlleva a pensar en operaciones de discrepancias metodológicas y materiales —entre lo corporal y lo puramente sonoro—, que son en sí mismos la parte primordial de los resultados de dichas indagaciones. La cuestión es sistematizar los métodos y generar una especificidad que involucre aspectos dentro del tipo de investigación artística, procesual e interdisciplinar considerándola académica y científica; puesto que está en posición de distinguirse de otras investigaciones formales y no formales. Entender los límites de nuestras expectativas respecto de nuevas formas de articular la corporalidad con el procesamiento sonoro, por ejemplo, nos lleva a la siguiente pregunta: ¿ambos dominios de origen tan disímil podrán comprender y aprehender los códigos de comunicación y de producción temporales, espaciales y formales utilizados entre los compositores y los coreógrafos?

Establecer paralelismos entre danza y música con la práctica de la composición audiovisual, como indica Ramiro Mansilla Pons¹ en su providencia metodológica, dio lugar a la posibilidad de empatizar las características propias del movimiento en su materialidad específica. Jacques Aumont (1993), con respecto al análisis de la música en el film, señala que «en el caso de la música resulta más claro que nunca, que el sentido no surge tanto de una relación con lo real como de una relación con las convenciones, con los códigos» (p. 206). La composición sonora para danza contemporánea platense se presenta, a la luz de estas condiciones observadas, como una práctica interdisciplinar con características singulares pero con ciertas similitudes rastreables en otros procedimientos compositivos y estéticos vinculados a lo audiovisual. En este punto es indiscutible mencionar los estudios realizados sobre la producción en videodanza, esta forma concertada de creación entre el video y la danza; ambos en constante transformación que, por lo general, no suele ocuparse del análisis ni de la incidencia del sonido o la música, sino más bien de la imagen y del movimiento.

Además, en la última década, se han originado categorías teóricas transdisciplinarias que exploran la emergencia de las tecnologías digitales en las prácticas artísticas. Estos enfoques contemporáneos de las artes se centran en sus procesos de producción, de interpretación, de experimentación, de los procesos crítico-reflexivos y, desde estos, de la avenencia teoría-práctica. Una mediación dialógica en los roles intercambiables de productor/interpretador/experimentador se adscribe a

1 «Asimismo, se indagó en torno a determinadas características de los procesos de producción en conjunto entre coreógrafos y compositores, observándose los códigos lingüísticos utilizados entre ellos; el grado de conocimiento de los compositores sobre la disciplina danza; la formación de los compositores; el grado de conocimiento de los compositores acerca de la teoría audiovisual, entre otros» (Mansilla Pons, 2017, p. 6).

un abordaje desde los interrogantes, las problematizaciones, la interacción y la práctica reflexiva. La realización de espacios multimedia, sonoros, de videoarte, de la instalación performática, de la producción de ambientes virtuales e inmersivos son algunos ejemplos de formas de composición y de producción interdisciplinarias. Su investigación demanda no solo implicarse en el análisis teórico de diferentes disciplinas, sino relacionarse concisamente con la experimentación por medio de sus procesos de improvisación mutua.

La incidencia de nuevas líneas de investigación en arte propone nuevas disposiciones del concepto de prácticas artísticas, que surge del proceso de carácter interdisciplinar, con la emergencia del arte digital, de la realidad virtual o aumentada y del diseño multimedial, en diálogo permanentemente con la ciencia y la tecnología. Otras complejidades se nos presentan proporcionadas por una renovación de los modos de producción, sistemas de intercambio y relaciones materiales. Una mutación que va transformando los modelos prácticos de trabajo conjunto entre la composición coreográfica y la composición musical. Esta redimensión de la concepción de artista disciplinar, de percepción, de escucha, de información, de estéticas, etcétera, transforman el sentido de la «creación» que el pensamiento moderno le había dado al arte, otorgándole un espacio dialéctico relacional y situacional. En este espacio los principios que estructuran sus pensamientos —sistémicos y poéticos en conjunción— nos pueden dar un nuevo paradigma que «servirá para construir “territorios mínimos” en los que el individuo podrá identificarse» (Guatari en Bourriaud, 2013, p. 115).

Referencias

Aumont, J. (1993). *Análisis del Film*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Bourriaud, N. (2013). *Estética Relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora

Mansilla Pons, R. (2017). *¿El que compone no baila? Procedimientos compositivos y recursos instrumentales en la composición de música para danza contemporánea en la ciudad de La Plata (2009-2016)*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/60487>

Sánchez, D. (2016). *El ámbito ontológico relacional como marco para la construcción epistemológica del proceso artístico*. Recuperado de <http://elmecs.fahce.unlp.edu.ar/v-elmecs/actas-2016/Sanchez2.pdf>

Taylor, D. (2011). *Introducción. Performance, teoría y práctica en Estudios avanzados de Performances*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Introducción

Durante mi formación como músico especializado en la composición transité por diferentes instancias e instituciones: clases particulares, conservatorios, universidades, cursos y máster clases que tuvieron lugar en ciudades como San Miguel de Tucumán, La Plata, Córdoba, Buenos Aires, Campos do Jordao, Belo Horizonte, entre otras. De acuerdo a mis elecciones, estas instancias educativas se centraron siempre en la música académica, es decir, en el estudio—analítico o interpretativo— de obras y de técnicas compositivas para la producción de obras propias que debieran ser interpretadas en concierto.

Sin embargo, en ninguna de esas instancias se contempló a la danza como ámbito de realización musical. Pese a haber estudiado con minuciosidad obras icónicas de la música occidental del siglo XX que fueron realizadas para el ballet —el mejor ejemplo es *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky, música hartamente frecuente en las aulas universitarias—, la danza siempre estuvo ausente. Se estudia la conformación de acordes, la escala utilizada, la orquestación, pero no la relación establecida entre la

música y la coreografía. Me siento tentado en decir que «se estudia solo la música», pero ni siquiera es así: esa música no es solo notas, ritmo, orquestación, forma. Esa música no está escrita de manera autónoma: está pensada para ser bailada. Por ello, tiene funciones para con la danza, establece relaciones con el movimiento. Su finalidad la condiciona. Al excluir estas características se dejan de lado aspectos que resultan significativos en la propia identidad de esa música.

A pesar de mi falta de formación en el área, en el año 2010, recién egresado con el título de compositor bajo el brazo, me uní a Aula 20, el grupo de danza de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Allí empezó otro aprendizaje, signado por la práctica y la exploración, en el que intenté hallar respuestas para preguntas básicas: ¿Cómo compongo música para ser bailada? ¿Qué aspectos debo priorizar? ¿Por dónde empiezo? ¿Cómo articulo mis propios intereses estéticos en una música muchas veces demasiado condicionada? ¿Cómo expreso mis ideas verbalmente a personas que no tienen formación musical?

En esos inicios, no hallé producción teórica específica que resultara de utilidad. Si bien existe una gran variedad de escritos sobre música, así como también hay muchas investigaciones en torno a la danza —aunque en comparación a lo escrito alrededor de otras disciplinas artísticas la danza pareciera permanecer un tanto rezagada—, no la hay sobre las producciones musicales concebidas para la danza. Unos pocos artículos aislados y alguna producción sobre música para cine fueron las escasas fuentes bibliográficas útiles.

Encontré, entonces, a través de la práctica, del ejercicio de la composición y de la interpretación respuestas para estos interrogantes. Y también surgieron otros nuevos. Cuando decidí realizar un estudio de posgrado consideré

que mi experiencia, en conjunción con un estudio sistemático del fenómeno, podía constituir un aporte en un campo aún poco explorado.

Este trabajo es el resultado de una investigación centrada en dos núcleos: el primero, mi propia experiencia, basada en la participación como compositor e instrumentista en una treintena de obras de danza contemporánea realizadas en La Plata y en Buenos Aires, indicando aspectos vivenciales que —algunos— pudieron ser sistematizados. El segundo está desarrollado en torno al análisis de obras realizadas en La Plata durante los años comprendidos entre 2006 y 2018. La delimitación espacial y temporal tiene sus razones: una investigación metodológica debe centrar su objeto de estudio para volverlo asequible. La escena de danza platense es un ámbito que conozco porque formo parte de ella. Conozco a las coreógrafas, a los compositores, a los bailarines, a las escenógrafas, a las vestuaristas, a los iluminadores y a los centros de producción. Estoy lejos de creer que una investigación adquiere objetividad si se mantiene una distancia prudencial del objeto. Todo lo contrario: la cercanía aporta conocimientos insustituibles, al menos en el campo del arte.

La delimitación temporal, por su parte, responde a la necesidad de contar con registros audiovisuales de las obras para realizar los análisis pertinentes. Resultó sumamente difícil encontrar registros fílmicos manipulables con fecha previa a 2006, por lo que ese límite, circunstancial, fue producto de una variable.

Sin embargo, creo que ambas delimitaciones no resultan restrictivas para quienes no conocen la escena platense. Este libro es un estudio de las características de composición y de interpretación de música para danza contemporánea que toma como caso esa producción, pero puedo arriesgar que varias de esas características son similares en otros ámbitos. Es decir,

aquél lector que no esté familiarizado con las obras mencionadas bien puede notar que los procesos compositivos, las funciones de las músicas o los términos usados en la comunicación entre músicos y coreógrafas son análogos a lo que acontece en otros contextos.

Metodología y estructura

Dentro del encuadre temporal y espacial señalado he realizado una selección de obras paradigmáticas que evidencian distintas características en sus músicas —ya sea en su estructura, en su estética o en la dinámica de producción puesta en juego— que ejemplifican singulares posibilidades de trabajo en torno a la práctica abordada. A través de entrevistas a los compositores y las coreógrafas y mediante el análisis musical, coreográfico y audiovisual de las obras escogidas, estudié particularmente los modos y las formas de composición y de producción de la música incidental para danza, teniendo en cuenta variables, como los procedimientos compositivos utilizados; el momento de la composición de la música respecto a la coreografía; la instrumentación; los materiales sonoros; el modo de puesta en escena; la relación con la coreografía; la funcionalidad audiovisual; el uso de la intertextualidad, entre otros aspectos de las músicas. También indagué en torno a determinadas características de los procesos de producción en conjunto entre coreógrafas y compositores, observando los códigos lingüísticos utilizados entre ellos; el grado de conocimiento de los compositores sobre la disciplina danza; la formación de los compositores; el grado de conocimiento de los compositores acerca de la teoría audiovisual, entre otros.

Los datos obtenidos sobre estas indagaciones han sido organizados en capítulos que intentan dar coherencia a esta

información heterogénea. Cada uno de ellos se centra en algunos problemas específicos, como la formación de los artistas, las características del proceso compositivo o los aspectos estructurales y estéticos de las obras.

Así, en el primer capítulo se exponen, como introducción al tema, algunos comentarios sobre las características generales del funcionamiento de la música en la danza contemporánea.

En el segundo capítulo se hace referencia a la formación de los compositores cuyas obras son analizadas, señalando los conocimientos y los saberes previos en torno a la danza y acerca de los lineamientos de la música incidental y de la teoría audiovisual, con el objetivo de visibilizar las características generales sobre ese agente, intentando delinear un perfil.

En el tercer capítulo se detallan aspectos del proceso compositivo de las obras, analizando las instancias y los modos en los que se comienza a producir la música; las expectativas de las coreógrafas de acuerdo a la música encargada; las particularidades de comunicación entre coreógrafas y compositores y las prácticas de registro de las obras en los organismos de protección y/o administración de los derechos de autor, con el fin de señalar los aspectos particulares del modo de producción de la disciplina.

En el cuarto capítulo se estudian, mediante el análisis de las obras, las características estructurales de sus músicas, observando los recursos elementales —fuentes sonoras, materiales, utilización del espacio escénico, entre otros— puestos en juego.

El quinto capítulo comprende un análisis de las especificidades discursivas de las músicas, señalando las características estéticas del ámbito de producción.

Finalmente, en las conclusiones generales se interpretan los datos relevados en función de poder caracterizar una perspectiva del objeto estudiado.

Agradecimientos

Como señalé, mis comienzos en la música para danza se produjeron a través del grupo Aula 20 de la FBA. Ese espacio constituye un ámbito de exploración y de creación constante, al cual le debo mucho de mi experiencia. Por ello, quiero expresar mi profundo agradecimiento a quienes lo conforman, especialmente a las coreógrafas y directoras Mariana Estévez y Diana Montequin, así como también a Julián Chambó, colega y amigo con quien comparto las decisiones sobre los aspectos sonoros de las producciones.

Como este trabajo se realizó en el marco del curso de Magíster en Estética y Teoría de las Artes de la FBA, quiero agradecer a los docentes de ese espacio, quienes además de ampliar mi horizonte cultural, orientaron muchos de los pensamientos y las conclusiones que aquí se exponen.

Quiero agradecer a las profesoras María Elena Larrègle y Alejandra Ceriani, quienes se desempeñaron como directora y codirectora, respectivamente, de mi investigación, y quienes realizaron aportes vitales para llegar a buen puerto. También a Fernanda Pinta, Daniel Belinche y Alejandro Polemann, quienes la evaluaron e hicieron devoluciones que valoro.

Los profesores Daniel Belinche y María Paula Cannova tienen un espacio particular en este apartado. Ambos han sido nodales en mi formación como músico, docente e investigador. Trabajar a su lado significa un aprendizaje continuo, por lo cual también es constante mi agradecimiento.

Una gran cantidad de compositores y coreógrafas han cedido obras, tiempo, entrevistas, comentarios, videos y músicas para que pueda realizar este trabajo. Su aporte es fundamental. Los músicos son Manuela Belinche Montequin, Paula Cannova, Celina Carelli, Julián Chambó, Julián Di Pietro, Tomás Fabián, Ana Giorgi, Juan Gómez Orozco, Sofía Grosclaude, Fabián Kesler, Gisela Magri,

Fiorella Miconi, Esteban Pereyra, Francisco Raposeiras, Agustín Salzano, Lihuén Sirvent y Guillermo Vega Fischer. Y las coreógrafas, Julia Aprea, Alejandra Ceriani, Constanza Copello, Mariana Estévez, Iván Haidar, Gabriel Lugo Paredes, Diana Montequin, Florencia Olivieri, Julia Portela Gallo, Diana Rogovsky, Julieta Scanferla y Delfina Serra. A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

Como en todo libro, aquí también intervinieron muchas personas para hacerlo posible. Mi agradecimiento entonces a Florencia Mendoza y al equipo de Papel Cosido, la editorial de la FBA, quienes colaboraron con la corrección y la edición; a Paula Dreyer, quien diseñó la portada; nuevamente a Alejandra Ceriani, quien escribió el prólogo; a Matías Adhemar, responsable de las fotos, y a Santiago Martínez Lozano, encargado de la maquetación y de la coordinación.

También quiero agradecer a Belina, a la familia y a los amigos cercanos, siempre presentes.

Por último, quisiera destacar lo siguiente: este libro es producto de una investigación realizada en el marco de un posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, una institución pública y gratuita. Además, pude dedicarme casi íntegramente a ella gracias a una Beca de Investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNLP. Finalmente, esta investigación se publica en formato libro gracias a un subsidio del Instituto Nacional de la Música (INAMU), entidad pública que aportó los fondos necesarios a través de su Convocatoria de Subsidios Nacionales. El rol del Estado es determinante en el intento de generar mayores condiciones de igualdad a través de la educación, de la producción artística y de su difusión. Por ello, agradezco a quienes luchan diariamente por sostener esos valores.

.01

Música y danza

Para introducirnos en el tema, comenzaré delineando brevemente algunas características generales del funcionamiento de la música en la danza contemporánea que serán analizadas en profundidad en los siguientes capítulos, atendiendo al modo en que se articulan y se desarrollan en el ámbito de la producción platense según las obras seleccionadas.

25

Funciones habituales

La música en la danza adquiere funciones. La más habitual es la de proporcionar un pulso y una velocidad, aspectos que en el habla cotidiana solemos agrupar erróneamente bajo el concepto de *ritmo*. Así, la constante repetición de una sucesión de pulsos, de divisiones de ese pulso en valores más breves y de agrupaciones de ese pulso en valores más largos, con una velocidad determinada que permanezca estable, nos permite bailar un reggaetón, siempre y cuando la sucesión de eventos sonoros sea parecida a aquello que entendemos como «ritmo de reggaetón». Según esta función, quien no puede moverse a esa velocidad, siguiendo ese pulso, está «fuera de ritmo».

La velocidad, en esta concepción, es determinante y solemos vincularla con la noción de *carácter* —en la cual también intervienen otros factores que analizaré más adelante, especialmente, la tonalidad—. Así, entendemos que en determinada obra se utiliza una música con ritmo rápido y alegre, o lento y pesado, asimilando estos aspectos con un tono.

Pero el ritmo no es solo la existencia de un patrón identificable ni la sucesión de pulsos perceptibles a una velocidad fija. El ritmo es movimiento, un continuo temporal signado por el cambio, una sucesión de eventos que no necesariamente son periódicos y regulares. De este modo, podemos encontrar músicas que no tienen un esquema rítmico propio de ningún género o, incluso, que no poseen pulsaciones equidistantes. Y son bailables, especialmente en el marco de la danza contemporánea. Es que la música, además de la posibilidad de un patrón rítmico para bailar, también puede cumplir otros roles: por ejemplo, el de generar un marco temporal donde transcurre la obra, instaurando una temporalidad propia, un *transcurrir* que propone una dimensión diferente del tiempo cronológico y posibilita un *adentro* de la obra, donde todo lo que acontece en ese lapso temporal forma parte de ella. Claro que la música no es necesaria para lograr esto ya que hay muchas obras de danza contemporánea que son bailadas sin música, pero su utilización ayuda a reforzar ese continuo, a marcar los límites temporales de la obra.

La música también puede estructurar partes de la obra, indicando secciones internas según los cambios que se produzcan. Asimismo, puede indicar la realización de determinadas acciones en momentos precisos. Pensemos en alguna canción específica que posea una coreografía popularizada:¹ sabemos que en el estribillo se articula una sección diferente,

1. Por ejemplo, *Será que no me amas*, de Luis Miguel, o *YMCA*, de Village People.

en la que debemos levantar los brazos, girar o movernos hacia la izquierda.

Para acciones como la anterior, la música suele preparar el momento, generar la certeza de que el cambio está por acontecer, lo que constituye otra función habitual: la anticipación. Su opuesto, la sorpresa, el cambio repentino sin preparación, es igualmente una función posible.

Las distintas músicas tienen sus formas habituales de finalizar, de sugerir la idea de cierre de una sección o de la totalidad. Esto, que tradicionalmente se denomina *cadencia*, suele tener un impacto en el movimiento dancístico, moldeando la manera en la que la danza termina.

Además, la música puede construir espacios: lo que suena débil y parece lejano, lo que está delante y lo que está detrás, e incluso es posible, como veremos en algunas obras, crear espacios virtuales distintos en una misma escena. Esta es otra función usual.

La caracterización, es decir, la asimilación de un material musical a un determinado personaje o situación también es una posibilidad, aunque en el caso de la danza contemporánea no resulta una función muy expandida. Sin embargo, hay otras funciones, que no necesariamente están vinculadas a las características gramaticales de la música, sino a sus usos y a las referencias que podemos establecer en torno a ella. Por ejemplo, la contextualización a momentos, lugares o prácticas determinadas.

Sucede que la música no es neutra. Significa. Propone universos simbólicos que se vinculan a distintos ejes. Según Jon Withmore (1994), la música puede representar períodos históricos (músicas del Renacimiento o músicas del período colonial, por ejemplo); localizaciones geográficas (la música mariachi y México, el tango y la Argentina, el samba y Brasil); circunstancias socioeconómicas (música

clásica para representar una clase pudiente, rap o cumbia para idealizar un contexto social bajo); nacionalidad (los himnos y las marchas patrióticas); etnicidad (las canciones de tradición oral, generalmente vinculadas a ritos o a creencias populares), entre otras. Estas relaciones permiten la articulación de *climas*, es decir, de referencias sonoras a contextos específicos, función harto frecuente.²

En los siguientes capítulos, entonces, observaremos el modo en que se articulan estas funciones en obras específicas, atendiendo a las instancias del proceso compositivo y de la performance.

2. Capítulo 3, apartado «Climas y ambientes».

.02

Compositores

En este breve capítulo desarrollaré un perfil de los músicos que han participado en las obras analizadas en este libro. La figura del compositor es la central de este estudio y considero que, para entender mejor sus producciones, es necesario indagar, en términos generales, en sus conocimientos y en sus saberes previos en cuanto a danza, música incidental y teoría audiovisual, así como en sus opiniones sobre su práctica artística.¹

Vale mencionar las razones por las cuales estos artistas han sido escogidos para el trabajo. En primer lugar, se trata de músicos que tienen un amplio recorrido en la producción de música para danza del ámbito local. En segundo lugar, he seleccionado aquellas obras en las que los compositores han participado elaborando músicas que poseen características constitutivas en su estructura o en su vínculo con el movimiento, que resultan cruciales para entender los procesos puestos en juego a la hora de componer y de interpretar música para danza. Finalmente, se trata, en la mayoría de los casos, de colegas con los que he compartido

1. La información obtenida es fruto de una serie de entrevistas semiestructuradas de respuesta abierta que realicé a los compositores.

instancias de formación, producciones, escenarios, jornadas de investigación, debates y charlas acerca de nuestra labor, razón por la cual conozco y valoro sus trabajos, opiniones y puntos de vista.

Formación

Los compositores que desarrollan su actividad en el campo de la danza contemporánea platense son músicos con un alto grado de formación específica: de un total de diecinueve compositores cuya labor ha sido analizada, once de ellos tienen una titulación universitaria en música, egresados, en mayor medida, de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) en la especialidad Composición, aunque también los hay egresados de la Universidad Nacional de Quilmes (de la carrera Composición Musical con Medios Electroacústicos) y del Conservatorio Provincial Gilardo Gilardi (de la Tecnicatura en Instrumento). Asimismo, seis de los restantes músicos se encuentran estudiando una carrera musical: cuatro lo hacen en la FBA y dos en el conservatorio mencionado.

Este rasgo en su formación es importante, ya que el paso por la educación formal institucional supone saberes técnicos específicos, como aquellos vinculados a la interpretación musical —ya sea en solitario o en grupo—, a la lectoescritura de partituras, al dominio de disciplinas procedimentales y estructurales de algunos lenguajes musicales —en la música tonal, por ejemplo, el manejo de la armonía, el contrapunto, la morfología, la orquestación—, entre otras. También indica un acercamiento a la música de un modo especulativo: es decir, no se compone ni se interpreta de manera intuitiva, sino que los procedimientos utilizados son altamente racionales, según lo observaremos más adelante.

La frecuentación de las clases en los ámbitos señalados —especialmente en la FBA— supone también el conocimiento tanto de repertorios como de técnicas y de procedimientos compositivos propios de la música académica —de tradición escrita, de concierto— de los siglos XX y XXI; es decir, de aquella llamada, a falta de una categoría más oportuna, «música contemporánea».²

Esto resulta nodal: el estudio de esa forma particular de producción musical implica la investigación de otros sistemas de estructuración musical, de otros lenguajes, de otras formas de componer música que difieren de aquellas estandarizadas que conforman el mainstream, el consumo mayoritario. La música actual de concierto indaga en ciertos márgenes, explora otras posibilidades de organización del discurso musical —como la utilización de ruidos, el aumento de las posibilidades sonoras de los instrumentos tradicionales y la incorporación de nuevas fuentes sonoras, la mixtura entre lenguajes, los límites perceptuales, la ampliación de formas, entre otras—, lo que influye en el modo de construcción de las músicas para danza.

Sin embargo, en la composición de éstas músicas también intervienen otras variables. Por ejemplo, los proyectos artísticos personales de sus creadores: muchos son compositores e intérpretes de músicas populares urbanas (rock, música electrónica y canción latinoamericana son las más frecuentes) y sus producciones dancísticas están atravesadas por sonoridades provenientes de esos géneros. Asimismo, influyen sus gustos musicales o su tradición interpretativa. Es decir, aquellas músicas que conforman su bagaje cultural. La danza contemporánea parece constituir un ámbito en el que esas músicas son bienvenidas.

2. También se la conoce como música culta, erudita, seria, todos ellos adjetivos cuestionables.

Conocimientos previos sobre danza

Los conocimientos de los compositores sobre la danza suelen ser bajos. De los entrevistados, ninguno señala haber tenido una formación analítica en danza. Solo dos realizaron prácticas dancísticas como performers en clases particulares, aunque durante poco tiempo. En la misma línea, solo dos, al momento de comenzar su práctica en la disciplina, eran consumidores de danza contemporánea, ya sea en espectáculos en vivo o mediante videos.

No obstante, todos aseguran haber escuchado previamente alguna música para danza, indicando mayormente obras para orquesta del siglo XIX³ o de la primera mitad del siglo XX.⁴ Quienes se formaron en la FBA analizaron técnicamente estas músicas en asignaturas de lenguaje musical, pero ignoran los vínculos que poseen con las coreografías, las cuales solo unos pocos dicen haber visto. Además, tres compositores pasaron por instancias de educación no formal en el campo del teatro, experiencia que consideran útil para la composición de música para danza ya que, mediante esa praxis, lograron comprender algunas particularidades y condicionantes de la narrativa, así como algunos aspectos temporales, pudiendo extrapolar esos saberes al ámbito de la danza.

No obstante, la carencia o el poco conocimiento de la danza no parecieran haber sido obstáculos a la hora de trabajar en la disciplina. Como veremos más adelante, la mayoría de los músicos sugieren que la composición para danza no precisa de técnicas ni de procedimientos específicos, siendo similar a otras prácticas de composición —como el trabajo para cine

3. *El cascanueces* y *El lago de los cisnes*, de Piotr Chaikovski, y *Preludio a la siesta de un fauno*, de Claude Debussy.

4. *La consagración de la primavera*, *Petrushka* y *El pájaro de fuego*, de Igor Stravinski, y *Bolero*, de Maurice Ravel.

o teatro— y, por ello, posible de realizar a partir de las herramientas y los saberes con los que han sido formados.

Estos datos arrojan una constante: el acercamiento a la música para danza resulta, aquí sí, intuitivo, experimental. Mientras se produce, se aprende. Mi experiencia así lo atestigua: cuando empecé a trabajar en el grupo Aula 20 recién comenzaba a interesarme por la danza, asistía a performances en vivo y miraba videos de aquellas obras paradigmáticas, pero no tenía conocimientos técnicos sobre la disciplina. Esto no fue, sin embargo, un impedimento para explorar los modos de integración de la música y la danza, aspectos que fui comprendiendo y sistematizando a través de la práctica compositiva.

Conocimientos previos sobre música incidental

La música para danza contemporánea está signada por la utilización de recursos propios del lenguaje audiovisual, principalmente, de la música para cine. Se utilizan códigos y significantes habituales que la industria cultural —a través de la masividad del séptimo arte— ha expandido y naturalizado. Aunque sean revisadas, actualizadas o incluso rechazadas, esas formas de vincular música e imagen están siempre presentes. Por ello, he prestado especial atención a los conocimientos que los compositores tienen de esta disciplina.

Aquellos que asistieron a la FBA tienen alguna formación en música incidental porque transitaban una asignatura específica en la que se estudian los rudimentos básicos de la música al servicio de la acción dramática. Sin embargo, el acercamiento a éste fenómeno es un tanto intuitivo, por lo que la mayoría señala no estar familiarizados con los postulados de la teoría audiovisual sistematizada por Michel Chion (1993, 1997), entre otros. Los pocos creadores que sí están al tanto de sus postulados no la consideran al momento de

componer música para danza. No obstante, todos los compositores aceptan que la influencia de códigos, de gestos y de recursos utilizados en la música cinematográfica resulta notoria en la percepción de sus propias músicas, aunque no se trate, en la mayoría de los casos, de producciones elaboradas con ese fin.

Competencias singulares

Les pregunté a los compositores si consideraban que la práctica de la composición para danza suponía competencias singulares o exclusivas, ausentes en otras formas de composición. Las respuestas proponen la existencia de determinadas características intrínsecas a la práctica pero no exclusivas de ella, ya que algunas de esas características están en otros modos de composición.⁵ Agustín Salzano señala:

36

Como la composición de cualquier música, la composición para danza requiere de un alto grado de escucha, así como de un intercambio fluido y de buena comunicación con los demás participantes de la cadena.

En otras palabras, los requisitos de la escucha y el diálogo entre involucrados son necesarios para el autor en cualquier forma de composición. Lihuen Sirvent tampoco encuentra diferencias:

No existen necesariamente diferencias con otras formas de composición. Supongo que dependiendo de la propuesta pueden llegar a surgir algunas cuestiones y, por supuesto, que no está de más conocer algunos conceptos específicos de la danza o de la música incidental.

5. Todas las citas plasmadas en el libro son el resultado de las entrevistas realizadas a los compositores.

Para Julián Chambó, su forma de componer se caracteriza por la interacción con quienes bailan y con quienes elaboran la coreografía. Pero esa interacción, ese diálogo, no es exclusivo de la danza, sino que también puede aparecer en otras formas de producción, algunas tan habituales como las de una banda de rock, donde las decisiones y los resultados surgen de acuerdo a instancias colectivas:

Más allá de cuestiones como las marcas musicales, la composición de música para danza, en mi caso, estuvo ligada a la interacción, al ida y vuelta con las bailarinas y las coreógrafas. Podríamos hacer una comparación con una banda de rock: uno lleva la idea de una canción, pero el resultado final se da luego del ida y vuelta de cada instrumentista, en una especie de diálogo creativo. Con las obras de danza me ha pasado lo mismo. A veces se parte de una idea de movimiento que dispara un material musical, que luego transforma el movimiento, hasta llegar al resultado final; y a veces se parte de la idea musical que sugiere un movimiento.

37

Gisela Magri también encuentra aspectos en común con otras formas de composición, pero a la vez afirma que la modalidad de trabajo, con su habitual construcción colectiva y en la que los materiales sonoros dialogan con otros elementos, sugiere cierta peculiaridad:

Es difícil pensar en que no hay nada compartido con otras formas de composición, pero tal vez yo no sepa mucho sobre el mundo de la composición académica. Me parece que hay aspectos, ciertos modos y ciertas interacciones que se dan en la práctica de componer una obra de danza que no suceden en otras formas de composición, más del tipo de cantautor o aquellas propias de la música popular, que es lo que hago y lo que más conozco. Me parece que es, más bien, una especie de composición colectiva atravesada por el trabajo de los materiales escénicos, el movimiento y la puesta en escena, aspectos importantes en lo que se va generando [...] Tal vez ocurra que la composición para danza pide que estés

ahí, que nades en las aguas de la obra de un modo muy singular, desde adentro, o por lo menos para mí fue así en Fierro.

De modo similar, Julián Di Pietro entiende que, si bien hay singularidades, las artes temporales tienen algunos aspectos en común que facilitan la comunicación, en este caso, entre la danza y la música.

Uno tiene que tratar de empaparse lo máximo posible para tratar de decodificar un código que le es un tanto ajeno. De todas maneras, una vez superadas ciertas barreras y particularidades propias de la disciplina, se pueden establecer puentes entre ciertos procedimientos estructurales, formales y compositivos, que son comunes a cualquier discurso artístico, especialmente, en los que trabajan con la variable del tiempo.

Francisco Raposeiras supone que sí resulta una forma particular, diferenciándose, justamente, de ciertas prácticas de la música popular. La singularidad estaría dada, en su caso, por la presencia de otra disciplina:

Componer música para cuerpos no es igual que tocar en una banda o hacer un disco, claro que no. Así que sí, tiene particularidades. Creo que es más un trabajo. El aspecto grupal incide: hay otra disciplina, o más de una, la escena, el cuerpo; entonces tiene que haber un lenguaje más holístico, quizás. No es solo música, sino que hay otras cosas que están hablando.

Finalmente, Paula Cannova entiende que hay ciertas conexiones con otras formas de composición, pero que las condiciones de producción y los hábitos de los compositores establecen ciertas diferenciaciones:

Me pregunto si esa especialización, esa particularidad que involucraría la composición para danza no tiene antes

que ver con las condiciones de producción que tenemos como compositores antes que ver con las condiciones de esa articulación multidisciplinar [...]. Tal vez, antes que una especialización hay una diferenciación sociocultural que se hace al interior del campo de la composición. De los compositores, de los músicos, que se nota en la cantidad de ensayos a la que van, en lo que cobran, en cómo se lo toman, en varias experiencias cotidianas, que me parece que no distinguen entre danza y teatro, por ejemplo, pero que sí lo hacen entre música autónoma y música incidental para danza, teatro, cine, etc. [...]. Hay cierto prejuicio, como una especie de manto de teoría crítica que sobrevive a la concepción de compositor romántico, que conjuga esa teoría con un idealismo romántico. Pero no me atrevería a decir que es únicamente condición de la danza. Hay muchas otras cosas que son muy comunes con el audiovisual, con aspectos temporales, con subrayar, con anticipar, con reiterar, con dar lugar, con hacer espacio. Eso está en ambos, audiovisual y danza. Yo no conozco mucho de teatro, pero asumo que debe ser similar.

39

No obstante la heterogeneidad de opiniones, es posible arriesgar ciertas premisas que parecen ser nodales en la composición de música para danza: por un lado, ésta se realiza en el marco de una interacción con los demás productores, en un proceso recíproco que afecta a todos los elementos intervinientes. Esta característica no es exclusiva de la danza, ya que suele observársela en otras formas de producción colectiva. Dado lo anterior, esta forma de composición señala una distancia al estereotipo de compositor decimonónico, aquél que permanece aislado en su torre de marfil. Aquí, el compositor debe componer desde dentro de la obra, asistiendo a los ensayos y siendo partícipe de los procedimientos compositivos del movimiento. Por otro lado, la música elaborada para danza involucra funciones específicas en relación al tiempo y al movimiento, característica que comparte con aquellas músicas que se componen para cine y para teatro.

Finalmente, existe cierto prejuicio en torno a la composición musical incidental con relación a aquella que se pretende absoluta, autónoma, condición que el compositor de danza comparte con aquellos que lo hacen para otras disciplinas como el cine o el teatro.

.03

**Características del
proceso compositivo**

Con el fin de señalar los aspectos particulares del modo de producción de la disciplina, en este capítulo analizaré las formas de trabajo desarrolladas en los procesos de elaboración de las obras, indagando en los momentos en los que se comienza a componer la música, en el diálogo que establecen los compositores y las coreógrafas, en la utilización de materiales extramusicales como disparadores del proceso y también en la forma en que, una vez finalizada la obra, se registra en los organismos de protección y/o administración de los derechos de autor. Para ello, consideraré las respuestas de los productores entrevistados y, progresivamente, comenzaré a desarrollar las características de las obras analizadas, que serán profundizadas en los siguientes capítulos.

Comenzando a componer

La música y la coreografía, en los casos analizados, suelen elaborarse de manera conjunta, en un característico proceso de retroalimentación continua. Sin embargo, el punto de partida, ese puntapié inicial, lo dispone usualmente la danza: la coreografía es la que ubica la *pedra*

angular, proponiendo un determinado tipo de movimiento, con sus características —definidas o a explorarse— en cuanto a tiempo, espacio, fuerza, dirección y velocidad, que posteriormente será trasladado a la música. Luego de ese primer paso se articulan, sí, procesos de reciprocidad. Pero en la génesis de la obra, el movimiento propone y la música se amolda. En solo uno de los casos analizados, la música ha precedido a la danza.

Los propios compositores lo señalan. Fiorella Miconi, compositora de la obra *Infinita es la historia de la arena*, del grupo Aula 20¹, comenta su experiencia:

Cuando fui al primer ensayo del grupo de danza las escenas no estaban cerradas del todo pero había un boceto de cada una: un concepto central y pautas desde el movimiento.

En la misma línea, Gisela Magri, compositora de la obra *Fierro*, sostiene:

La coreografía ya estaba sugerida. No finalizada, pero muy sugerida, con una estructura definida. No hice modificaciones en esa composición, pero a veces sí sugería, con las improvisaciones, alguna variante. El material de movimiento se iba ensamblando de distinta manera.

Mientras que Tomás Fabián, autor de la música de la obra *Pequeña* de Aula 20, afirma:

1. Aula 20 es el Grupo de Danza de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Fue creado en el año 2010 y dirigido, desde entonces, por Diana Montequin y Mariana Estévez, docentes de la cátedra Trabajo Corporal I del Departamento de Música de la FBA. Se trata de un espacio de investigación y de producción dancística, y en sus producciones intervienen alumnos de las distintas carreras que se dictan en la institución.

Si bien la coreografía estaba encaminada, faltaba terminar y definirse, por lo que pude ir armando la música casi a la par. Avanzábamos juntos en ese sentido. Se terminó casi a la par.

En definitiva, esa dinámica de trabajo se impone como la más usual. La danza comienza a delinear sus características y la música se acopla, proponiendo otras posibilidades. En esa acción, generalmente, la música modifica al movimiento, afirmando algunos aspectos particulares o llevándolo hacia territorios inexplorados. Así lo atestigua la coreógrafa Diana Montequin, al hablar sobre su obra *Viento de agosto*:

Una vez que la canción estuvo determinada, nosotros ajustamos la secuencia de las bailarinas a la métrica de la canción. La hicimos coincidente con el ritmo y la forma, pero había una idea previa. Nosotras veníamos trabajando una idea en borrador y cuando tuvimos la canción lista, lo que hicimos fue precisar el movimiento en función de esa melodía.

45

En sintonía con su colega, la coreógrafa Mariana Estévez, ante la pregunta sobre si considera que hay aspectos del movimiento que hayan sido resultado de la música en su obra *Si no me mira*, responde:

No, creo que no. Sí hubo modificaciones. Sí pasaba que había un material de movimiento más o menos delineado y que cuando estaba la música, eso lo terminaba de definir o de modificar, de traccionar para un lado o para otro. Pero no recuerdo un momento en el que a partir de una música se generara un movimiento.

En esa línea, las entrevistas arrojan un dato singular: solo una coreógrafa, en una sola escena de una única obra, entiende que la coreografía es generada por la música. El rol de ésta pareciera ser el de acompañar la coreografía,

puntuar algunos aspectos, proveer de una pulsación o de un ritmo determinado, generar un clima, ambientar, pero no el de producir un movimiento: la coreografía puede verse notoriamente modificada o influenciada por la música, pero no es generada por ella.

Pero ¿cómo se comienza a componer la música? Posiblemente cada compositor tenga sus propios modos, que además pueden ser variados o reemplazados en cada obra. Sin embargo, encuentro dos procesos recurrentes que suelen constituir puntos de partida para la elaboración del material sonoro: la improvisación y la referencialidad al tema abordado en la obra. Debido a la complejidad de ambos casos, he dedicado apartados específicos para analizar sus características,² razón por la cual no profundizaré en ellas ahora y me limitaré a mencionarlas como los dos disparadores más usuales, tanto de la música como del movimiento.

46

La creación nunca es espontánea. No se produce *ex nihilo*. En todos los casos, responde a un estímulo, a una búsqueda, a una iniciativa. Si la danza propone un movimiento, ese movimiento contiene elementos característicos de fuerza, espacio, dirección, tiempo y velocidad (Laban, 1978), así como también, frecuentemente, acarrea una referencialidad, sugiriéndonos una acción específica que podemos vincular a nuestra experiencia vital. Todas esas características, en muchos casos, pueden ser generadoras de ideas musicales, intentando imitar o contrariar el movimiento, acentuar segmentos del mismo, buscar puntos de sincronización o procurar una ambientación, entre otras posibilidades. Paula Cannova, autora de la música de la obra *La croquignole*, señala:

2. Apartados «Improvisación» y «Tratamiento del contenido».

Sí, intenté amplificar algunas cosas [del movimiento]. Ese rozamiento inicial del rolar de la bailarina, esa traslación, lo intenté amplificar. Lo que suena no se corresponde con el cuerpo. Alejandra, pequeña, rolando, pero suena como si pasara una tromba. No me quedé con esa referencia literal, de ese peso, de ese cuerpo, de esa bailarina, sino en el sentido de ese desplazamiento, pero arrastrado, pesado, casi que no se puede controlar. Está esa idea de subrayar parcialidades que tal vez el movimiento no delinea.

Julián Chambó, compositor de la obra *El murmullo*, también indica aspectos del movimiento como disparadores del pensamiento musical:

La coreografía era muy clara en cuanto a los diferentes cuadros de movimiento que transita la obra. En este sentido, las diferentes calidades de movimiento dispararon ideas musicales que se creyeron que podrían resultar para la obra.

47

No obstante, hay otros disparadores que permanecen un tanto más velados, cuyo grado de influencia es difícil de establecer: en ocasiones, las obras que referencian a un contenido temático involucran una etapa previa caracterizada por la investigación y el acopio de información sobre el mismo. Lecturas, observación de videos, análisis de obras vinculadas a él, son acciones usuales previas a la conformación de los materiales sonoros y kinéticos que, una vez materializada la obra, pueden no resultar evidentes. Este es el caso de *El pulgar oponible*, obra del grupo Aula 20, donde la aparición del corto *La isla de las flores*, de Jorge Furtado —centrado en el uso que el capitalismo hace de los residuos—, resultó fundamental en su concepción y disparó ideas que, establecida ya la obra, no constituyeron una referencia unívoca al video.

Del mismo modo, la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, del escritor Haruki Murakami, fue lectura obligada para todos los que intervenimos en la producción de *Si no me mira*, de Mariana Estévez. Motivo de debates y de comentarios en todos los ensayos, algunos materiales kinéticos fueron resultado de esa lectura, principalmente en la traducción a movimiento corporal de determinados aspectos de las relaciones que establecen los protagonistas de la novela. Es decir, algunos movimientos de la danza fueron orientados desde esa lectura, pero es casi imposible identificar esa referencia, ya que nunca se presenta explícita. Sin embargo, para sus autores, su influencia es innegable.

Climas y ambientes

48

Es importante definir el modo y la función que adquiere una música determinada en el contexto de una obra de danza. Si bien realizaré más adelante algunos aportes utilizando fundamentos de la teoría audiovisual desarrollada por Michel Chion (1993, 1997),³ señalaré las expectativas de las coreógrafas que disponen de la utilización de una nueva música para la obra, en lugar de utilizar una música ya existente.

Las razones para trabajar con una composición ex profeso pueden ser muchas y responden a aspectos personales. Julia Portela Gallo, coreógrafa de la obra *El segundo antes de empezar a terminarse*, indica:

Me parece que es importante que la música esté creada para eso. Que esté diciendo lo mismo, si se quiere, aunque con otro lenguaje, pero está contando lo mismo. No me imagino dirigiendo una obra y usando una música de un disco. No se me ocurre.

3. Capítulo 5, apartado «Funcionalidad de la música: analogías con el cine».

De modo similar, la coreógrafa Mariana Estévez sugiere lo siguiente sobre su obra *Si no me mira*:

Creo que las músicas tienen una carga de sentido muy fuerte en la escena y en el bailarín. Es parte de la idea de la obra, también. Si la idea de la obra es, no sé, los boleros, tal vez funcione una música ya existente. Pero en mi historia, tengo una relación con la música muy afectiva, tiene un peso que marca situaciones, escenas, que me conmueve desde ese lugar, personal, así que en realidad prefiero usar músicas nuevas, originales. Salvo que quiera, justamente por eso, usar una música determinada, una canción particular porque me genera algo. Pero en general prefiero música original. Creo que construye conjuntamente. De lo contrario, es partir de otro lado. La música existente ya tiene su historia, su peso, habla de algo, y creo que tal vez aporta demasiado.

Ambas razones —la concepción de la obra como un todo integrado donde cada aspecto es producido en y para ella, y el carácter referencial de la música— suelen ser los pilares de la fundamentación de trabajar con músicas nuevas. Claro que al encargarlas hay expectativas. Las coreógrafas, con las particularidades de cada obra, suelen esperar que la música proponga un *clima*. Julieta Scanferla, una de las autoras de la obra *El murmullo*, señala:

Después se trató que [la música.] sea parte de la dinámica planteada, acompañaba todo el tiempo a la par el proceso, potenciando el movimiento y generando un clima. No hubo una búsqueda de que esté el movimiento por un lado y la música por el otro.

Efectivamente, la música se desarrolla, en este caso, paralelamente al movimiento y lo acompaña, pero, como señalábamos en el apartado anterior, no lo genera. Esa voluntad es similar a lo que plantea Florencia Olivieri sobre su obra *Promenade*:

[Esperaba] que la música terminara de construir esa sensación que tiene el público de sentirse inmerso en la obra. La música es un elemento más, que construye esa sensación. Me parece que eso lo fuimos construyendo gradualmente. Primero era el movimiento en el espacio, luego la música se sumó en esa línea, y después la puesta, con otros elementos como el humo, los olores y las luces provocaron aquello que yo quería en la obra, una sensación de sumergirse en ella, que el público sintiera que no está viendo una obra, sino que está dentro de ella, y tiene todas esas sensaciones y estímulos que afectan los sentidos.

En este caso también se sugiere la existencia de un movimiento previo al que luego se le suma la música que, junto con los demás elementos de la puesta, conforman un clima determinado.

Sin embargo, el significado de la palabra clima no es unívoco debido a que su uso puede referirse a aspectos diferentes. En un primer estadio —quizá la acepción más expandida, detrás de aquella vinculada a aspectos meteorológicos—, la noción de *clima* sugiere un estado específico, una situación determinada, de acuerdo a las circunstancias que la caracterizan. Puede pensarse, para ejemplificar, en el clima electoral, navideño, festivo, de luto, de incertidumbre o de suspenso. Ese estado también es denominado como *ambiente*, de ahí que sea familiar el uso de esa palabra en el campo audiovisual, ya que, como hemos señalado anteriormente, una de las funciones más habituales de la música incidental es aquella que se denomina *ambientar*. Nuevamente, Mariana Estévez explica:

Clima es como un ambiente general, cuando una está pensando en una puesta de luces en una obra, piensa: «Quiero un clima rojo, un clima íntimo». Y eso se resuelve fácilmente con las luces. Creo que eso se traslada a la música: cuando un coreógrafo pide un clima es que quiere un soporte más general, que tenga cierta reminiscencia de algo determinado. Es como un estado general, me parece.

Asimismo, en el campo de las artes performáticas, la palabra *clima* puede referir a un estado anímico singular, de acuerdo a convenciones iconográficas, lingüísticas y culturales en general. Según esta noción, una obra puede tener un clima alegre, triste, eufórico, melancólico, entre otros. En ambos casos, se espera que la música pueda aludir a esas situaciones, referenciándolas. El compositor y teórico Michel Chion (2011) acuña el término *música empática* para definir esa función:

[...] la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de música empática (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás) (p. 23).

Ésta pareciera ser la funcionalidad que esperan de la música las coreógrafas: que empatice con el clima propuesto, que refuerce esos códigos culturales. Aunque la música también pueda generar un efecto *anempático* —cuando se desentiende de la situación planteada, desarrollándose de manera indiferente a lo que acontece en la escena— no es una cualidad comúnmente pretendida por las coreógrafas.

Por otro lado, Olivieri, indagando sobre su obra *Reversible*, sostiene:

Lo del clima para mí es importante. Por un lado, la música termina de construir el sentido y, por otro lado, también apoya ciertos momentos de la obra y la acompaña rítmicamente en otros. En *Reversible*, me parece que la música lo hace. Hay también algunos elementos sonoros, como si la obra no transcurriera en ningún lado ni en ningún tiempo, son como personajes que no están situados, y la música tiene algo de eso. No remite a una época, se genera ese clima. Y como acá lo que prima sobre todo es el movimiento, su desarrollo, la música acentúa mucho eso, acompaña en el movimiento, en las dinámicas, en el tiempo, en las velocidades.

Es decir que la noción de clima se relaciona no solo con un estado anímico o con un ambiente particular, sino con un contexto situado: un lugar y un tiempo específicos. La música, con su referencialidad y gracias a una *escucha semántica* (Chion, 2011), puede ubicar fácilmente la acción en un *dónde* y un *cuándo*. Justamente, esta cualidad, que veíamos como un aspecto negativo a la hora de utilizar ciertas músicas ya existentes, puede ser también una característica positiva: si la obra precisa hacer referencia a un espacio y un tiempo determinados, la música ayuda a lograrlo.

En definitiva, la música puede aportar información de acuerdo a cualquiera de las nociones de clima que se aborden para enfatizar ese carácter, ambiente o estado. Ese agregado de valor que la música añade es lo que Chion (2011) llama «valor añadido»:

52

Por valor añadido designaremos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo «natural» de lo que se ve, y está contenida ya en la sola imagen (pp. 16-17).

La música, entonces, impregna el movimiento con un valor añadido referencial de información. La coreógrafa Diana Montequin lo sintetiza de esta manera:

Sucede así: tenés una idea previa y una vez que está la música y genera ese clima, es inevitable que el movimiento adquiera esa espesura, que se vuelva distinto, porque el clima también determina como se llega a ese movimiento.

Diálogo entre compositores y coreógrafas

Sin la voluntad de realizar un relevamiento exhaustivo, considero importante definir las particularidades de la comunicación entre coreógrafos y bailarines, indagando en la terminología utilizada para referir a ciertas características de la música y del movimiento. Debemos pensar que son dos disciplinas distintas, cada una con sus códigos, sus términos y sus conceptos, que no siempre son traducibles hacia la otra.

Si en el capítulo anterior hemos observado la poca o nula formación de los compositores en cuanto a danza, debemos mencionar ahora que, según los datos obtenidos en las entrevistas,⁴ la mayoría de las coreógrafas considera no tener estudios musicales: solo cuatro entrevistadas han contemplado su formación musical desarrollada en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, aunque luego la han calificado como «poca» o «muy leve». Esta situación (productores que no conocen términos y conceptos de la otra disciplina) merece que revisemos los modos en los que se las ingenian para, por ejemplo, señalar partes de la música y de la coreografía, o solicitar una música que tenga determinadas características.

El compositor Agustín Salzano comenta, de acuerdo a su experiencia, que es usualmente el músico quien debe traducir ciertos términos:

En el intercambio con coreógrafos, bailarines y actores, sin embargo, considero necesaria cierta adecuación y flexibilidad en nuestra terminología, así como un esfuerzo extra en intentar comprender a qué se están refiriendo con los términos que usan las personas no formadas en música.

4. La información obtenida es fruto de una serie de entrevistas semiestructuradas de respuesta abierta que realicé a los compositores y las coreógrafas de las obras analizadas.

De modo similar, el compositor Guillermo Vega Fischer, autor de la música de *Perderse en casa*, dice:

Los términos que manejábamos eran los de expandir o de reducir tal o cual material, aligerarlo, buscar climas... no fueron habituales el uso de términos de rigor musical.

En la misma sintonía, la compositora Gisela Magri, al reflexionar sobre la obra *Fierro*, señala la necesidad de traducir al campo musical ciertos conceptos más propios de la danza. Además, menciona algunos términos comunes, como tiempo y ritmo:

La comunicación siempre fue muy fluida con relación al mundo de la danza y de la danza teatro. Yo tenía que traducir cosas que ella me decía o pedía al mundo más técnico de la música. Por supuesto, tiempo, ritmo, climas, marcas son palabras que aparecen siempre [...]. El diálogo siempre fue muy plástico, en gran medida porque yo conozco mucho el código de la danza contemporánea [...] No era necesario implantar una terminología mía, desde la música. [...] la comunicación siempre rondaba ese lenguaje de los materiales, muy común, incluso con las chicas, que eran intérpretes creadoras.

Esos términos, junto con otros, como *velocidad*, *partes y forma*, son generalmente sencillos de transferir al ámbito de la música, ya que también allí resultan habituales. Otros, como los ya analizados *clima* y *ambiente* —a los que sumaremos *carácter*—, requieren de una traducción que usualmente se centra en códigos culturales.

Algunos casos pueden ser referencias directas a una sonoridad particular. Francisco Raposeiras, sobre su labor en *El segundo antes de empezar a terminarse*, menciona:

Sí, la comunicación era muy fluida. Mucho diálogo y trabajo. Mostrar algo y recibir adjetivos, si ellas decían «más rápido», hacían referencia, claro, al tempo. Muy natural, adjetivos que se traducen fácilmente. «Más videojuego», que hacía referencia al Monotribe, a una característica tímbrica, de sonido tipo 8 bits. «Más goma», para el solo de una chica que se estira y que puede producir la sensación de ver una goma. ¡Es un lindo trabajo traducir eso!

Pese a lo extravagante del término, *videojuego*, en el contexto de la obra, hace clara referencia a una sonoridad particular, específicamente al timbre y al espectro armónico del material, mientras que *goma* sugiere cierto grado de elasticidad, de expansión, de suspensión. Esa práctica de nombrar una sonoridad o una sección con alguna referencia extramusical resulta habitual entre las coreógrafas y bailarines. La compositora Paula Cannova, sin embargo, sugiere que, si las cosas funcionan, el conflicto terminológico es inexistente, ya que la utilización de rótulos puede suplantar una terminología específica:

55

Si no hay conflicto, no aparece el problema sobre cómo llamamos a las cosas. Concretamente: la obra empezaba con una bailarina corriendo de un lado a otro. Si ella escuchaba cuando empezaba, la chica no me decía «necesito tal cosa» y no entrábamos ahí en una disquisición terminológica. Si funciona, no hay problema con la terminología, le decís «coso» y te entendés. Cuando no funciona, por la causa que fuere, porque es un problema compositivo o de producción, cosa que pasó más de una vez, ahí empieza a sustituir ese conflicto un conflicto terminológico. Pero en el hacer, te diría que en la medida en que no haya conflicto de interacción con la obra, no emerge como un problema.

La coreógrafa Mariana Estévez piensa de un modo similar: si los materiales propuestos funcionan, es posible prescindir de las palabras:

Llegamos a un acuerdo bastante tácito con el compositor, donde no hubo necesidad de que definiera con palabras qué música quería. Muchas veces no me imaginaba nada de la música y el hecho de que él fuera siempre a los ensayos, de que probara cosas, hizo que el trabajo fluyera, que sea fácil.

En definitiva, usualmente es el compositor quien debe traducir hacia la música ciertos términos propios del movimiento, muy vinculados a aspectos sensoriales y emocionales, de acuerdo a los códigos culturales imperantes. Además, resulta común la utilización de imágenes extramusicales para definir sonoridades. Las dificultades terminológicas, si las hay, se presentan cuando no se han podido resolver determinados problemas estructurales o bien cuando el trabajo propuesto no alcanza las expectativas planteadas.

Formas de registro

Creo que es posible observar algunos aspectos interesantes en la forma en que se registran las obras en los organismos de protección y/o administración de los derechos de autor, datos que permiten entender algunas características del ámbito de la danza en tanto forma de trabajo. Por ejemplo, nos posibilitan conocer un rasgo de la práctica profesional de los autores, donde la protección de su producción es una variable a tener en cuenta. También nos ayudan a pensar los ámbitos por los cuales circulan las producciones locales, entendiendo que algunos medios oficiales de difusión —salas de teatro, centros culturales y medios audiovisuales— muchas veces exigen la inscripción de las obras en esos registros administrativos. Asimismo, considerando que el registro de obras no solo se ciñe a su protección sino que muchas veces contempla también la voluntad de cobrar importes por su uso, reproducción o ejecución, estos datos nos permiten

pensar las formas de comercialización de esas obras, aspecto que también atañe a la labor artística. Finalmente, el modo en que se registran las obras nos permite saber cómo clasifican los organismos este tipo de producciones, señalando si están inscriptas en un género, a quiénes se considera autores, entre otras clasificaciones.

Sin embargo, el registro no es una práctica expandida, al menos en el circuito platense. De veinticuatro obras analizadas, solo siete están registradas: seis de ellas en la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES), bajo la categoría de Producción Coreográfica, donde los compositores y las coreógrafas comparten autoría y los ingresos por su uso, su reproducción o su ejecución se dividen según el porcentaje asignado a cada autor, número que es consensuado entre ellos, por lo que no disponemos de datos generales.

No obstante, estos casos focalizan en la administración de los derechos de autor y no en su protección: solo dos de las obras han sido registradas en la Dirección Nacional de Derecho de Autor, organismo que custodia esos derechos. No hay, según los realizadores, mayores temores o preocupaciones respecto a este problema, ni casos de plagio o de uso indebido en el ámbito local que funcionen como antecedentes. Tampoco sus músicas han sido inscriptas en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) ni en ninguna otra sociedad similar, lo que podría indicar poca preocupación por parte de los compositores de gestionar la difusión y comercialización de las músicas incidentales de manera independiente de la obra coreográfica.

En el caso de las obras que poseen un marcado carácter performático y/o improvisatorio, existe para sus realizadores la dificultad de delimitar las características esenciales del objeto, lo que muchas veces impide completar las solicitudes

y los formularios pertinentes: en algunos de los organismos mencionados no se contempla la posibilidad de registrar un hecho performático de signo abierto.

Hay un dato que resulta esclarecedor: en todos los casos el registro ha sido una iniciativa de las coreógrafas, con la voluntad de presentar la obra en festivales y en subsidios que exigen su registro. La posibilidad de conseguir importes por su uso, reproducción o ejecución a través de las agencias recaudadoras no es una preocupación ni un hábito para los realizadores independientes entrevistados, que buscan frecuentemente financiar sus proyectos por otros medios.⁵

Finalmente, considerando que las músicas para danza que analizamos se caracterizan, en parte, por la frecuente utilización de citas⁶ de materiales ajenos —otras músicas, muchas veces con derecho de autor vigente—, cabe preguntarse si su práctica sin el pedido formal a los propietarios de la obra citada dificulta el registro de la propia música en estos organismos. Tal vez, la engorrosa gestión de solicitud de uso de fragmentos citados a entidades de derecho de autor, herederos, discográficas, editoriales u otros agentes encargados de emitir su autorización puede constituir una variable significativa en la voluntad de registrar la música. Y viceversa: la práctica de la intertextualidad, ¿no resulta tan extendida en virtud de que se asume que no se registrará esa música? Arriesgo que sí.

Para concluir este capítulo, es posible definir ciertos aspectos que suelen caracterizar el proceso compositivo: generalmente, la música se comienza a componer una vez que el movimiento ya está delineado, y su presencia influye notoriamente en éste. Luego de esa instancia inicial, el proceso

5. Principalmente mediante los subsidios y/o el uso de ingreso pago o bono contribución en las funciones.

6. Capítulo 5, apartado «Intertextualidad: la cita».

se caracteriza por un «ida y vuelta», es decir, se trata de un proceso colaborativo, recíproco. Para comenzar a componer esas músicas, muchas veces se parte de la improvisación, de la referencia al contenido temático de la obra o bien mediante la imitación o la amplificación de algunas características del movimiento, pero también suelen utilizarse elementos extramusicales que no necesariamente son perceptibles.

La mayoría de las veces, las coreógrafas desean una música que empatice con las características del movimiento, colaborando en cimentar un estado anímico, una situación determinada o una ubicación temporal y/o espacial. Para ello, se utilizan ciertos términos que resultan más propios del ámbito de la danza o del campo sensorial que de la música, razón por la que es usualmente el compositor quien debe transferirlos a su campo. Finalmente, las producciones no suelen registrarse en los organismos de administración del derecho de autor. Las pocas que sí lo hacen no tienen como causas la protección o la voluntad de cobrar importes por su uso, sino la finalidad de inscribirse en subsidios y en festivales que así lo exigen.



El roce



El pulgar oponible



Encendidos por los fósforos

Infinita es la historia de la arena





Fierro





Promenade





Viento de agosto



El murmullo



Pequeña



Reversible



Montón

.04

**Características estructurales
de las músicas analizadas**

En este capítulo describiré, a partir de las entrevistas a los realizadores y de los análisis de las obras, las características estructurales de las músicas, para observar los recursos puestos en juego en los momentos de producción y para indagar en el uso de la improvisación como material generativo, en la elección de las fuentes sonoras, en el modo en el que el espacio escénico influye en la concreción de la música y en la utilización de la voz.

71

Improvisación

La improvisación resulta una práctica muy frecuente en la producción de música para danza. Se encuentra presente en la mayoría de los casos estudiados, ya sea en el momento de composición —como método exploratorio— de una música que luego quedará más o menos fijada, en las características de interpretación de determinados materiales musicales —especialmente en el orden, la duración y la velocidad— o en aquellos casos en los que se improvisa en escena, de forma libre o pautada.

Su práctica resulta habitual debido a que la danza la ubica entre sus procedimientos más utilizados para la concreción

de sus discursos. En los casos estudiados, coreógrafas y bailarines suelen improvisar partiendo de pautas semiabiertas, buscando movimientos que una vez estructurados formarán parte de la coreografía. Asimismo, muchas de las obras estudiadas incluyen, en su versión final, segmentos de improvisación pautada. La coreógrafa Julia Aprea, autora de la obra *La resonancia*, explica:

La improvisación es utilizada tanto en el proceso de investigación como en términos de recurso compositivo. En este sentido, las pautas funcionan como un marco que condiciona, que delimita la búsqueda de material (que luego queda fijado en la coreografía) o como estructura dentro de la composición final en la cual los bailarines recrean la coreografía de un modo «diferente» cada vez.

72

La investigadora Geisha Fontaine (2012), en su preocupación por las concepciones temporales de la danza, comprende a la improvisación como la situación de yuxtaponer el presente inmediato, las experiencias pasadas y las posibilidades futuras insospechadas para que aparezca el momento imprevisto. Es decir, se improvisa en un instante determinado, considerando tanto lo que antecede como lo que va a suceder. En la improvisación también se ponen en juego, según la autora, trayectorias y aprendizajes personales, aquello que conforma el bagaje cultural de quien improvisa.

Stephen Nachmanovitch (2012), músico, teórico y compositor, entiende a la improvisación como una característica propia de la cotidianidad del ser humano, que se refleja en sus diarias acciones de hablar y de escribir en las que se articulan en tiempo real una serie de decisiones sobre la organización de las palabras de acuerdo a las posibilidades estructurales de la gramática, donde la función del improvisador en arte sería la de extender y corporizar esa fugacidad.

Con una perspectiva más crítica y situada, el compositor y docente Manuel González Ponisio (2015) sugiere que el concepto de improvisación no resulta absoluto, sino que varía según la disciplina y el entorno. Además, entiende que su práctica implica aspectos estilísticos de cada género o ámbito, utilizando, al igual que lo señalado por Fontaine, saberes previos en combinación con aquellas estructuras o particularidades del género. No resulta, pues, una creación *ex nihilo*. No se improvisa de la nada: se lo hace sobre la base de experiencias previas, en el marco de lo que la disciplina contempla como adecuado.

Todos los autores que han indagado en el tema coinciden en que la problemática del tiempo es un factor nodal. Así lo entiende el improvisador Wade Matthews (2012), quien diferencia la composición metódica tradicional de la improvisación basándose en que en la primera el autor es capaz de detener, por tiempo indefinido, su producción, pudiendo repensar y analizar largamente los caminos a seguir, aspectos temporales que no existen en la segunda.

Sin embargo, ese valor añadido que puede tener la técnica y la capacidad de resolver, de dialogar, de proponer y de construir en tiempo presente no siempre es bien considerado. González Ponisio advierte que, en determinados ámbitos académicos, se entiende por improvisado aquello que es carente de planificación y de disciplina, contrastante con el férreo control que supone la obra de arte concreta, cerrada (González Ponisio, 2015). Así, vista desde una posición dominante, la improvisación es considerada un arte menor, permaneciendo fuera de estos ámbitos. Observaremos esto en algunas características de la improvisación libre que describiré más adelante.

No obstante, en la disciplina que aquí analizamos, la improvisación, tanto musical como dancística, resultan

prácticas habituales, extendidas y sumamente validadas, al menos en algunas instancias. De acuerdo con los casos estudiados, es posible encontrar tres formas de articular aspectos improvisativos: la improvisación en el proceso de composición, la improvisación en escena de materiales previamente definidos y la improvisación libre.

Desde luego, estas formas no son excluyentes y es posible que en una misma obra, confluyan más de una.

Improvisación en el proceso de composición

Teniendo en cuenta que la composición musical para danza suele acompañar el proceso compositivo coreográfico, es habitual que, mientras la danza se improvisa en procura de un movimiento definitivo, los compositores también lo hagan, buscando materiales musicales que logren acompañar el movimiento y que posteriormente serán definidos.

74

Usualmente, el grupo Aula 20 elabora su trabajo de esta manera: a partir de conceptos o de acciones que las coreógrafas indican,¹ los bailarines improvisan movimientos que las primeras corrigen y fijan. Diana Montequin, una de sus coreógrafas, lo atestigua:

Nosotros partimos en general de la improvisación, proponemos alguna cuestión que venimos imaginando del material; a veces no, a veces es una idea que no tiene nada, que es simplemente una idea previa sin trasladar al movimiento, dejamos que el grupo improvise sobre esa idea y vamos rescatando materiales que luego definimos, pulimos y organizamos. Algunos quedan en un nivel de improvisación, pero nunca es un nivel de improvisación libre. Eso no lo hemos hecho nunca, pero sí el trabajo de improvisación pautada.

1. Conceptos e ideas tales como el fluir del tiempo, la lucha, la escala, lo mecánico, entre otros; acciones tales como abrazarse, rotar, torcer, fingir, girar, esforzarse, etcétera.

Debido a que el grupo trabaja y ensaya en un aula de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) donde se dispone de un piano y de amplificación para instrumentos electrónicos, es habitual que esas improvisaciones del movimiento estén acompañadas por improvisaciones musicales. En algunas ocasiones, esas improvisaciones sonoras solo funcionan como marco temporal y/o de referencia rítmica o sensorial para la improvisación del movimiento corporal y luego, fijado este último, son descartadas o reemplazadas por otras músicas. En otras ocasiones, las músicas allí improvisadas derivan en materiales que luego son utilizados en la confección de la música final, como es el caso de *Infinita es la historia de la arena*, en la que el discurso sonoro de su secuencia final surgió de una improvisación grupal² que tenía como pautas la utilización de determinadas alturas, la progresiva ampliación del registro y la intensificación gradual rítmica y dinámica, música que en su versión definitiva continuó, con pequeños ajustes temporales y de las alturas escogidas, como una improvisación pautada que no presenta grandes diferencias en las distintas interpretaciones de la obra.

También es posible ejemplificar esta práctica con *Pequeña*, una obra del grupo que consiste en una sucesión de breves episodios que acontecen sin solución de continuidad y sin conexión argumental, donde la unidad está dada por la aparición, en cada una de ellos, de uno o varios objetos³ de pequeño formato y por la relación establecida entre bailarín y músico, en escena, tocando en

2. Con dos guitarras eléctricas, bajo, piano, flauta y trompeta.

3. Cada uno de los bailarines eligió, bajo las indicaciones de *escala*, *finitud* y *simetría* dadas por las coreógrafas, objetos que creyeron hábiles para manipular a la vez que estéticamente funcionales. Utensilios de cocina, cubos mágicos, pelotas de diferentes tamaños, pequeñas banquetas, fueron algunos de ellos.

vivo. Excepto en el episodio final, en el cual participan todos los bailarines, cada una de las siete escenas que integran la obra funciona como pieza independiente, con la posibilidad de realizar intercambios en el orden de cada nueva función.

Cada episodio fue elaborado de forma autónoma por el músico y los bailarines involucrados, según indicaciones mínimas de las directoras del grupo. La improvisación con los objetos fue el método exploratorio para alcanzar la propuesta discursiva: a la manera de un juego, la manipulación de los objetos fue articulando una serie de movimientos que se utilizaron en cada uno de los episodios, a la vez que cada compositor improvisaba con un instrumento elegido. Así, el rebote de pequeñas pelotas se emparentaba con el uso de efectos de *delay* en unos acordes de guitarra eléctrica, que producía una simetría entre el rebote de la esfera y el sonoro. En otro episodio, mientras la bailarina depositaba repetidas veces un cubo mágico en el suelo, la cara que quedaba arriba definía la estructura acórdica que ejecutaba la guitarra en ese momento. En otra de las piezas, un músico improvisaba ritmos percutiendo con utensilios de metal sobre diferentes objetos (también de metal y de diversos formatos y tamaños), que una de las bailarinas se colocaba arbitrariamente en distintas partes de su vestuario. Ésta reaccionaba con poses y con gestos eróticos ante los golpes del músico y modificaba la posición de los objetos. Los armónicos que desprendían los metales dependían de su posición en el cuerpo de la bailarina, con lo cual el espectro armónico variaba. Todos estos rasgos sonoros, estrechamente vinculados a un movimiento de un bailarín, fueron producto de la improvisación.

En definitiva, esta forma de improvisación funciona como una instancia exploratoria sobre determinados materiales sonoros, contemplando las experiencias previas de los involucrados, dialogando con las características de aquello que

la danza sugiere y atendiendo a las necesidades de ésta, en procura de establecer una continuidad estética.

Improvisación en escena de materiales previamente definidos

Al basarse en la improvisación como método exploratorio de material, muchas obras contemplan que algunos momentos o movimientos específicos permanezcan con un grado de apertura que considere diferencias en cada una de las interpretaciones. Por ello, los compositores suelen optar por la utilización de estructuras sonoras temporalmente flexibles, que se adecúan a lo que el movimiento requiere.

En el ballet clásico, las coreografías solían estar basadas en una música ya compuesta, usualmente encargada con ciertos criterios que involucraban duraciones, velocidades y tempos, de modo que se articularan en ella las posiciones y los pasos característicos del género (Bentivoglio, 1985). Esa música —registrada en una partitura— contempla, en una interpretación actual, pequeñas variaciones de velocidad, suspensiones discursivas, delicados ajustes de tempo, cadencias, entre otras características interpretativas que acompañan a la coreografía —también definida, aunque usualmente no escrita— y que responden a acuerdos que establecen músicos, coreógrafos y bailarines para una ejecución específica. Pero esas modificaciones no resultan estructurales y no difieren de cualquier interpretación musical de una partitura convencional, en la que siempre hay un margen de decisión que es responsabilidad del intérprete. Es decir, esa música escrita, en la ejecución en vivo, está sujeta a las decisiones de los intérpretes, pero esas decisiones no la afectan sobremanera.

Sin embargo, en la danza contemporánea es habitual que exista un grado de improvisación de materiales previamente

estructurados. Acordes, melodías, ritmos, texturas, ruidos, es decir, materiales ya definidos y ensayados son improvisados en escena, usualmente en momentos en los que el movimiento corporal también es improvisado. Esas improvisaciones, generalmente, se centran en el orden, el registro, la duración, la velocidad y la cantidad de veces que aparecen los materiales, y se organizan con relación a ciertos eventos que funcionan como guías formales o como puntos de contacto. El compositor Julián Chambó, sobre su música para la obra *El murmullo*, menciona:

Había marcas específicas de comienzo y de finalización de los distintos momentos, pero el resto de la música, si bien estaba pautada, era improvisada en el momento. Por ejemplo: «Cuando X bailarina salta, comienza tal música» o «cuando suena X material musical, comienza la parte B». «Tal música» podría ser «los platillos con un tremolo continuo en el que oscila la dinámica siguiendo el movimiento de los bailarines del pasamanos». En esos márgenes se daba la improvisación... no había nada escrito convencionalmente.

Esto no debe confundirse con la práctica de la indeterminación, que en el ámbito de la música académica se conoce a aquella producida desde mediados del siglo XX en Nueva York por compositores, como John Cage, Morton Feldman, Earle Brown y Christian Wolff, entre otros. Aunque la mayoría de los compositores locales están familiarizados con la obra de estos autores e incluso los reconocen como influencias, la producción local expone diferencias notables. En primer lugar, en el caso de la danza, los instrumentistas que toman decisiones en tiempo real suelen ser los propios compositores, que trabajan con materiales ya ensayados con los bailarines, razón por la cual las diferencias posibles entre distintas interpretaciones no resultan tan notorias como lo son en las músicas

indeterminadas. En segundo lugar, las improvisaciones en el caso de la música para danza responden generalmente a un diálogo con el movimiento (frecuentemente, a un acompañamiento), característica que define sus particularidades sonoras. Finalmente, el sustento estético y conceptual que subyace en las indeterminaciones de la Escuela de Nueva York no está presente en las improvisaciones de nuestras producciones (Gianera, 2011).

En *El segundo antes de empezar a terminarse*, el compositor Francisco Raposeiras utiliza un Korg Monotribe⁴ para acompañar una improvisación coreográfica que consiste en una serie de solos y que, si bien contiene escenas diferenciadas, las mismas no tienen una duración establecida ni una secuencia de movimientos previamente definidos. El compositor articula, para todos los solos, un patrón rítmico específico que no se modifica en su estructura métrica, velocidad o duración, pero sí en su registro —modificando ampliamente las frecuencias, realizando barridos desde regiones muy graves hacia zonas extremadamente agudas— y en su timbre —a través del uso de filtros—. Esas variaciones son improvisadas siguiendo las particularidades del movimiento coreográfico (momentos en los que los bailarines se dirigen al piso, se trasladan o realizan movimientos lábiles). Al trabajar con un material rítmico que no presenta modificaciones, los cambios registrales y tímbricos resultan de gran pregnancia. Asimismo, la música debe marcar la finalización de un solo y el comienzo de otro, pero depende de la decisión de los bailarines sobre el instante en que esto ocurrirá. En esos momentos, Raposeiras realiza cadencias y detenciones que

4. Un instrumento analógico, similar a una caja de ritmos, perteneciente a la familia del Monotrón, que posee control de cinta, generación de sonidos a través de síntesis analógica con controladores de filtro, amplitud y modulación.

varían según el timbre y el registro en que se encuentra el patrón rítmico en el solo precedente.

Nuevamente en *Infinita es la historia de la arena*, las compositoras Fiorella Miconi y Lihuen Sirvent usan, en diferentes escenas, materiales pautados que se improvisan en vivo. Ambas, de acuerdo a la temática de la obra centrada en lo temporal, ubican como ejes al pulso y al tempo.

La primera de ellas, en una escena denominada «el tiempo productivo», trabaja con una guitarra con pedal de loop para acompañar una coreografía que, según sus palabras, consiste en «una especie de máquina humana en la que cada bailarín repite sistemáticamente un mismo movimiento que paulatinamente se descompone». La compositora establece, a través de una cita a la canción *Na baixa do sapateiro*, de Ary Barroso, un pulso base que se repite por medio del pedal de loop, que sirve a los bailarines como soporte para establecer sus movimientos mecánicos. Pero a medida que éstos comienzan a disolver y a complejizar sus secuencias, Miconi improvisa, encima de la base del loop, otros materiales con diferencias métricas y texturales, complejizando la música, logrando un efecto similar al de una *máquina descompuesta*. Esos materiales agregados responden a construcciones elaboradas en el momento, a partir de lo que los bailarines producen, observando sus velocidades y las características de sus movimientos.

Sirvent, en la escena denominada «El tiempo medido», también trabaja con una guitarra con pedal de loop, acompañada de una flauta travesa. Con una duración establecida —medida en compases— los dos instrumentistas elaboran desarrollos que pretenden seguir los movimientos pulsados que los bailarines establecen con sus piernas. Aquí, los materiales a desarrollar también están prefijados, pero el orden resulta incierto, propio de ese momento

particular. La cuenta de compases de esa sección depende de los músicos, no de los bailarines, que pueden librarse de contar corcheas. Una vez finalizado el pasaje, la flauta presenta cuatro notas que funcionan como pauta para la finalización de la escena.

Improvisación libre

La última de las formas en que se improvisa es aquella que no está pautada. Debido a su carácter efímero, es difícil establecer continuidades y/o generalidades. Tampoco abundan los grupos o los solistas que desarrollen la actividad: generalmente, lo integran individuos que no forman parte de un mismo colectivo artístico, personas que se reúnen con la intención concreta de bailar sin mayores complejidades, en procura de una espontaneidad. Lo hacen en sesiones específicas de improvisación, en clases de *contact improvisación*, eventos de Jam, entre otras.

81

Resultan llamativos los modos en que los propios realizadores nombran a estas presentaciones, utilizando conceptos, como *performances*, *happenings*, *encuentros*, *sesiones*, entre otros. Difícilmente se las denomina *obras*. Quizá sea éste un ejemplo de aquello que González Ponisio (2015) señala: lo absolutamente improvisado, para determinados ámbitos, no adquiere la categoría de obra, a tal punto que, frecuentemente, los propios realizadores colaboran, desde su propia praxis, con esa posición.

No obstante, es posible hallar antecedentes de prácticas similares. El más notorio quizá lo constituyen los trabajos⁵ del coreógrafo Merce Cunningham con el compositor John Cage, en los que ambos establecían la duración de la obra —en algunos casos, también la duración de las secciones

5. *Root of an Unfocus* (1944), *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951), *Antic Meet* (1958), entre otros.

internas—, sin ensayos previos hasta el momento del estreno, ignorando cada uno las características de la producción del otro (Cunningham & Lesschaeve, 2009). Pero Cage, independientemente del uso de técnicas aleatorias⁶ para la composición de esas músicas, componía una música que resultaba definida, es decir, no improvisada.

En La Plata, el dúo Shinrai, integrado por los compositores Emilio González Tapia y Sofía Grosclaude, suele participar en improvisaciones y formatos Jam de danza-contacto. Para algunas jornadas, Grosclaude señala que suelen pedir de antemano a los bailarines una duración estimativa de la obra a musicalizar y que realizan ensayos solos, tratando de alcanzar esa cantidad de tiempo y seleccionando aquellos materiales que les parecen aptos. La dinámica de construcción es similar a la establecida por Cunningham y Cage, pero la diferencia es que en el momento de la presentación el dúo trabaja con el recuerdo de aquellos materiales creados, abiertos ahora a la posibilidad de modificarlos en el encuentro con la danza.

En la interpretación en vivo, el dúo improvisa mediante diferentes estrategias. En la obra *Trans.par.entes* se establece, únicamente, que comenzará González Tapia,⁷ proponiendo algún material, mientras que su colega comenzará a tocar, subordinándose, cuando lo crea conveniente. En determinados momentos, Grosclaude pasará a un primer plano, haciendo que el primero deje paulatinamente de tocar. Bajo esa pauta procedimental, que atañe a lo formal, los materiales a interpretar, sus duraciones y sus desarrollos son libres.

6. Utilización de dados, I ching, imperfecciones del papel, estructuras métricas predefinidas, eran algunos de sus procedimientos frecuentes.

7. La instrumentación aquí no es fijada de antemano, pero usualmente utilizan guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado, trompeta y voz.

En sus improvisaciones, cualquiera de los dos puede concentrarse únicamente en el movimiento de un bailarín en particular e intentar seguirlo, asignándole un material determinado, a la manera de un *leit motiv*. Esto alberga la posibilidad de que cada uno siga a un bailarín distinto e interpreten materiales disímiles, sin relación sonora alguna. La unidad, en todo caso, se establece en la identidad que propone el movimiento del sonido y el del cuerpo referenciado: ambos habitan el espacio de la obra.

En *Construir dicción*, un solo bailado e improvisado por Gabriel Lugo, Grosclaude establece con el bailarín códigos sobre la improvisación a partir de lo que ellos llaman «tres niveles de arquitectura: la fría, la dinámica o tibia y la onírica»,⁸ tratando de referenciar esos tres ámbitos y de trasladarlos al discurso de movimiento. Allí, el diálogo se establece por secciones. Mientras el bailarín trabaja su improvisación con tres planos de altura (alto, medio y piso), la instrumentista, con su trompeta, desarrolla tres registros. Esa simetría en los procedimientos puede articularse desde la coincidencia (registro agudo del instrumento cuando el bailarín desarrolla el plano alto) o contrariarse (registro agudo de la trompeta cuando el bailarín aborda el plano del suelo). Las alturas, los ritmos, las duraciones son elecciones momentáneas que responden, generalmente, a las características del movimiento corporal.

Retomando lo expuesto por González Ponisio y observando los casos estudiados, coincido en que la improvisación

8. «La fría es la arquitectura inamovible, que no sufre modificaciones por los intérpretes. Esto implica escenario, telón, escenografía, límites precisos en el espacio. La arquitectura dinámica involucra a los otros intérpretes o cuerpos en escena, que sí se modifican física y emocionalmente, se trasladan. Y por último, la onírica, que es la que se construye sobre las otras dos a partir del imaginario del intérprete, que se alimenta además de lo real de las otras dos arquitecturas», amplían los autores.

nunca resulta absolutamente libre. En la música para danza contemporánea responde a códigos estilísticos, a expectativas —que se concretan o evitan intencionalmente—, a posibilidades de comunicación, a relaciones de interdependencia con el movimiento corporal y a capacidades técnicas e instrumentales. Es decir, a las características contextuales de producción.

Elección de fuentes sonoras y de materiales musicales

Elegir las fuentes sonoras⁹ con las que se va a realizar una determinada música tiene muchas variables. En la práctica de la composición, esa elección puede estar limitada por un encargo (un intérprete que solicita una música para su instrumento) o por un interés personal (el deseo de componer para determinada fuente), o porque se trata de un concurso con un instrumental impuesto, o porque se quiere indagar en la tradición de un género específico y para ello se compone para el instrumental habitual del mismo —o porque se busca justamente lo contrario: incluir otras sonoridades no usuales en el género—, entre varias razones posibles.

En la música para danza aparecen algunas singulares: si la música va a interpretarse en vivo o va a estar grabada, si es el compositor quien además la interpretará —lo que implica también considerar las capacidades técnicas, es decir, si el compositor puede interpretar la música que desea componer—, si el espacio requiere amplificación o no, si el músico podrá estar en todas las funciones, si el presupuesto alcanza para involucrar más intérpretes. Aquí también la elección de las fuentes sonoras responde a múltiples factores e influencia

9. Prefiero el uso del término *fente sonora* al de instrumento porque el primero resulta más adecuado para integrar aquellos sonidos que no provienen de instrumentos musicales convencionales.

la concepción de los materiales, de aquello que la fuente emite, reproduce.

Las fuentes sonoras son aquellos cuerpos que producen sonidos, voluntaria o involuntariamente, mediante la acción de otros cuerpos o de manera intrínseca. Cada sonido contiene características que responden a su materialidad, lo que permite que cada fuente sonora pueda ser clasificable de acuerdo a distintas razones: según su precedencia, el medio en que se desarrolla, su finalidad, el uso que se le otorga, entre otras. En música se utilizan distintos criterios vinculados a la organología: de acuerdo al material de confección, a su adecuación a la convención, al modo de acción necesario para que la fuente emita sonido y al elemento vibrante puesto en juego.

A su vez, el sonido es portador de una carga de significado, establecida por el contexto social y cultural (Belinche & Larrégle, 2006). Recordemos que en los capítulos anteriores hemos podido reflexionar sobre la posibilidad que tiene la música de referenciar, de acuerdo a esos códigos, a lugares, épocas, estados anímicos o situaciones particulares. Esos sonidos, en concordancia con el tratamiento al que los somete el compositor, conforman el material musical. En algunos casos, ese tratamiento se centra únicamente en las características físicas del sonido, en la modificación consciente de su duración, de su timbre, de su amplitud, de su altura, de su densidad —es decir, de su *materialidad*—. En otros¹⁰ el abordaje se centra en esos aspectos referenciales, metaforizando esa carga cultural (Belinche, 2011).

En el campo de la música para danza platense, del total de obras analizadas, diecisiete se sustentan en una interpretación musical en vivo y solo ocho de ellas utilizan músicas grabadas y acabadas que deben ser accionadas en momentos

10. Capítulo 5, apartado «Tratamiento del contenido».

precisos. Si consideramos una noción de intérprete sonoro más amplia que la tradicional, en la que podamos incluir a los bailarines que desarrollan acciones sonoras preconcebidas (como lo analizaremos más abajo, en el apartado sobre el uso de la voz), podemos señalar que, del último grupo, tres obras abordan estos procedimientos, con lo cual solo cinco trabajos contemplan únicamente su sonoridad en pistas grabadas. Esto constituye, claro, una minoría.

Para una mejor comprensión, propongo clasificar a las fuentes sonoras en tres grupos: la utilización de pistas grabadas totalmente fijadas, la utilización de instrumentos (acústicos y/o electrónicos) y voz en vivo, y la utilización de fuentes mixtas (en vivo y pistas grabadas).

Utilización de pistas grabadas totalmente fijadas

La pista grabada, aquella música ya fijada, tiene características favorables y desfavorables. En el primer grupo se encuentran la posibilidad de trabajar con materiales sonoros, texturas y velocidades imposibles de realizar con instrumentos en vivo; la facilidad de disponer de ella en los ensayos (algo que resulta sumamente importante); la posibilidad de que el compositor no esté presente en alguna función, pudiendo la coreógrafa o un asistente estar a cargo de su accionar, y la potencia sonora, con su adaptabilidad a casi cualquier ámbito. Entre los aspectos negativos, se encuentran la obligatoriedad de disponer de amplificación sonora; la posibilidad siempre latente de un desperfecto en el software o en la computadora que la reproduce y, principalmente, la imposibilidad de establecer en vivo modificaciones pertinentes a la interpretación.

Esto último resulta decisivo, muchas veces, en la elección de las fuentes a utilizar. La danza, arte que se desarrolla con la temporalidad, contempla frecuentemente elecciones de

carácter interpretativo que se articulan en el tiempo: suspensiones, *rallentandos*, *accelerandos*, son acciones que el bailarín ejecuta comúnmente. La existencia de una música fija, que no puede amoldarse a estas variaciones, impide o entorpece su realización.

La dificultad de que la música no pueda adaptarse a la danza se refleja usualmente en la composición de músicas grabadas que no contemplan articular aspectos sincrónicos constantemente.¹¹ Se apoyarán, entonces, en funciones de acompañar, enlazar o separar.¹²

La croquignole, solo coreografiado por Mariana Estévez con música de Paula Cannova, utiliza una pista confeccionada en torno a la grabación de diferentes objetos no tónicos —es decir, que no producen una altura puntual, una nota— muy pequeños, delicados, de muy poca sonoridad.

El sustantivo *croquignole* hace referencia a un método de enrollar el cabello en torno a una barra, logrando un peinado rizado. Así, la compositora elige utilizar una pista electrónica para poder trabajar con registros de una gran cantidad de cepillos y de peines que frotan, rozan y rasgan diferentes superficies —papeles, maderas, telas, entre otras—, generando sonidos similares a los producidos al peinar el cabello. De este modo, su exagerada amplificación

11. Me refiero a la técnica conocida en el ámbito del lenguaje audiovisual como *Mickey-mousing*, que consiste en acentuar sincrónicamente todos los accidentes rítmicos visuales y los movimientos de los personajes de manera onomatopéyica. Su nombre proviene, claro, de Mickey Mouse, ya que es un recurso harto utilizado en el cine de animación, aunque no es exclusivo del género.

12. Es relativamente sencillo que un bailarín pueda adaptarse sincrónicamente a una música que tenga una pulsación constante, pero es de una gran dificultad lograr, con una música grabada, eventos sincrónicos aislados. Éstos requieren una exactitud y seguridad en el movimiento, a la vez que un conocimiento cabal —en la danza, muchas veces a través de la memoria corporal— de la música, aspectos que solo se adquieren luego de una gran cantidad de ensayos, y su error resulta muchas veces más notorio.

permite que la percepción de esos sonidos sea diferente de la que se articula sin la intervención del micrófono, logrando, según la compositora, «el efecto de un gran angular, haciendo una analogía con términos visuales», es decir, permitiendo focalizar en aquellas características sonoras que, sin su amplificación, resultaría imposible percibir. Esos sonidos, además, son procesados, generando *loops* (repeticiones) con cámaras (reverb) de larga duración y extensas resonancias que los enrarecen, y son superpuestos, logrando una textura de múltiples capas. El loop es también funcional en un plano temático: si *croquignole* hace referencia al enrollado, a la circunferencia que regresa al mismo punto, el loop, con su repetición, parece sugerir lo mismo.

El concepto de pasillo, sugerido por la iluminación mediante el uso de cenitales, influye en el recorrido espacial de la bailarina. Ese espacio de tránsito, indefinido, que desplaza pero no configura, articula la horizontalidad que Cannova toma para elaborar los procedimientos de sus materiales. Los objetos grabados son procesados en el tiempo, pero a veces parecen solo permanecer en su variación, no concluyendo en un nuevo material o en un proceso cadencial, sino con un carácter de traslado permanente hacia ningún lugar definido. Es llamativa la falta de silencio en la obra. La música no cesa; su perenne presencia —incluso en las transiciones y cambios de escena mediante apagones— genera, además de aportar a la continuidad, una sensación de contención casi asfixiante, en sincronía con la temática del pasillo.

La música que hice para *Reversible*, obra de Florencia Olivieri, tiene una génesis particular: en una primera versión de la obra —un dúo de unos cinco minutos de duración— elaboré una música para viola que interpretaba en vivo. La elección de la fuente radicaba en mis posibilidades interpretativas. En esa versión, la coreografía se elaboraba en torno a

tres alturas, con tres tipos de movimientos distintos. La música en vivo actuaba con el mismo procedimiento y abordaba tres materiales referenciales a cada altura. Ante la posibilidad de extender la obra a cuatro escenas —con una duración final de cuarenta minutos—, y frente a mi imposibilidad para interpretar en vivo el instrumento en algunas de las funciones programadas, establecimos el uso de pistas grabadas, una para cada escena. Es decir, la decisión del cambio de las fuentes sonoras se debió a una necesidad que no se vinculaba con el material sonoro en sí, sino que respondía a otros criterios. Las entradas y las salidas de cada pista se articulaban por medio de un *fade* (*in* y *out*, respectivamente) que, en las funciones en que yo no podía operar, quedaban a cargo de la coreógrafa, quien las accionaba desde un reproductor de audio. Cada pista establecía funciones de acompañamiento, y el silencio entre cada escena funcionaba como separador de las mismas. Los materiales abordados en la música, como lo veremos más adelante, responden a citas que se desarrollan imitando los procesos de la coreografía.

Otra experiencia personal es la de *Quién Habita*, dúo de Constanza Copello que se basaba en la división en dos partes de un espacio escénico rectangular, mediante la iluminación, asignándosele uno a cada una de las bailarinas. Mientras un espacio se iluminaba y la bailarina correspondiente accionaba, el otro permanecía a oscuras y su *habitante*, quieta. Con distintas temporalidades, esa sucesión permanecía inalterable hasta el final, momento en el que todo el rectángulo se iluminaba y ambas se encontraban.

Para referenciar desde lo sonoro ese habitar del cuerpo en un espacio vacío, elaboré dos pistas, una para cada habitante, confeccionadas con sonidos de tecnologías cotidianas (como cafeteras, lavarropas, cortadoras de césped, pulidoras, etcétera), que se articulaban mediante paneos en los dos

espacios divididos de la escena y que aparecían de manera literal, sin procesamientos, sugiriendo el universo sonoro posible de la habitante, tácito en la escena. La elección de la pista radicaba en la posibilidad de trabajar con ese material referencial, cotidiano, a través de sus múltiples posibilidades de yuxtaposición, de imbricación y de superposición.

Utilización de instrumentos y de voz en vivo

Al contrario del uso de pistas ya acabadas, la ejecución en vivo permite la adecuación en tiempo real a cualquier modificación de la danza. Las dos disciplinas, aquí performáticas, pueden —siempre dependiendo de la ductilidad de sus intérpretes— dialogar, esperarse, responderse, posibilidades que siempre otorgan un valor a toda producción en vivo. Sin embargo, la obligatoriedad de la presencia del instrumentista en ensayos y en funciones puede ser, a veces, un problema a la hora de combinar horarios y fechas de presentación. Si el músico es más de uno, el problema se agrava.¹³ Por ello, es habitual que los compositores hagan grabaciones de las músicas —o bien que armen maquetas que asemejan el resultado final— para los ensayos en los que no pueden estar presentes. Estos registros también le permiten al intérprete afianzar la escucha, lo que facilita el conocimiento de la música.

Además, la dificultad técnica que se presenta frecuentemente no es menor: usualmente, los instrumentistas requieren de sistemas de amplificación, micrófonos, accesorios y alguna persona que opere como técnico de sonido. Esto significa un costo adicional, que puede limitar el uso de instrumentos. Asimismo, la presencia del músico es un añadido visual que debe ser adaptado. En algunas ocasiones los músicos permanecen visibles, pero fuera de escena.

13. Resulta proverbial la expandida broma que sugiere que la definición de música más adecuada es «el arte de combinar los horarios».

Otras, se los intenta integrar en ella, estableciendo algunos criterios en torno a sus movimientos corporales, su vestuario o su actitud escénica. Sea cual fuere el caso, lo cierto es que su presencia es un factor que no puede obviarse y presenta una complejidad más a resolver.¹⁴

Dejaré para más adelante aquellas producciones en las que se incluye el formato canción, ya que allí se articulan aspectos que exceden los abordados en este apartado, y me centraré ahora en aquellos en los que la decisión de incorporar instrumentos en vivo responde a otros criterios. Este es el caso de *El murmullo*, de Julieta Scanferla y Julia Aprea con música de Julián Chambó y Esteban Pereyra, una obra realizada en una plaza, es decir, un espacio abierto, sumamente ruidoso. Con el conocimiento de que no era posible contar con un sistema de amplificación para los ensayos, los compositores optaron por trabajar con un set de percusión que resolvía el problema. La elección de los instrumentos del set (xilófono, dos toms grandes, un redoblante y varios platillos diferentes) se centró, además de en la necesidad de contar con un rango dinámico que superara el alto nivel de ruido ambiental, en la posibilidad de establecer un espectro registral amplio, disponer de una variedad de sonidos tónicos y no tónicos y trabajar con resonancias. Las acciones de los bailarines —corridas a diferentes velocidades, saltos donde se agarran de pasamanos, flexiones de brazos, balanceos en barras laterales —eran imitadas hábilmente por los músicos, quienes *los seguían*, estableciendo relaciones de sincronía entre esas acciones y determinados sonidos. Esa sincronía, claro, era posible gracias a la interpretación en vivo.

14. El título de este libro hace referencia a ello: *el que toca no baila* es un dicho popular del ámbito folklórico de nuestro país que sugiere que, quien debe tocar, no se divierte. Felizmente, en nuestro trabajo el que compone y toca, a veces, baila.

En los primeros ensayos de *El segundo antes de empezar a terminarse*, las coreógrafas Julia Portela Gallo y Delfina Serra solicitaron a los intérpretes que cada uno llevara su herramienta de trabajo. Ese proceso definió, para el compositor Francisco Raposeiras, las fuentes sonoras a utilizar, ya que él concurrió al ensayo con su computadora y su Korg Monotribe. Luego, dos preguntas que las coreógrafas hicieron al grupo confirmaron su utilización (¿qué te hace sentir cómodo?, ¿qué te hace único?): Raposeiras es compositor, sus herramientas son los instrumentos y, tocándolos, se siente cómodo.

El compositor se integraba a la escena, moviéndose con el resto del grupo durante los primeros minutos, luego se dirigía a un costado de la escena, en el que estaban sus instrumentos, y acompañaba una serie de solos improvisados —con un patrón rítmico que no se modificaba en su estructura métrica, velocidad o duración, pero sí en su registro—. Su interpretación en vivo le permitió modificar el patrón según las particularidades del movimiento coreográfico y marcar, mediante silencios, la finalización de un solo y el comienzo del otro; es decir, articular la función de separar escenas.

La música de Guillermo Vega Fischer para *Perderse en casa*, de Iván Haidar, se centra en rescatar las características sonoras de un grupo de personas en plena mudanza, en una situación en extremo caótica. Entre las personas que se mudan está Camilo, un pequeño de dos años que forma parte de la obra. El compositor decide elaborar su discurso desde el accionar de los objetos allí presentes, como en los casos del performer que sintoniza una radio o de aquél que entona un aria acompañándose de un pequeño órgano casero, objetos que bien podrían pertenecer a quienes se mudan.

Sin embargo, se destaca el universo sonoro del bebé, ya sea en la utilización de sus juguetes (todos ellos creados con un importante estímulo sonoro) o en acciones que lo involucran,

como es el caso de la escena donde todos los performers están sentados alrededor de la mesa y, a medida que el bebé la golpea, todos responden imitándolo. Esto, que para Camilo constituye un juego, se vuelve aún más interesante cuando él expresa su entusiasmo y su satisfacción con risas y gritos que también son imitados por el resto del elenco. La música parece adquirir un carácter diegético, abordada desde la escena.

Utilización de fuentes mixtas

Finalmente, muchas obras conciben su sonoridad sobre la base de la sumatoria de pistas grabadas y de instrumentos en vivo. Esta parece ser una solución que posibilita los beneficios de la interpretación en vivo, con el añadido de contar con pistas grabadas que permiten el uso de materiales y de procedimientos que no pueden ser logrados con los instrumentos. En estos casos, es frecuente el trabajo con procesamientos en tiempo real por medio de softwares (práctica conocida como *live electronics*), que permiten modificar en tiempo real aquello que suena en vivo. Pero los aspectos negativos, claro, también se potencian. La necesidad técnica de amplificación, la presencia de los músicos en la escena y la posibilidad de la falla del software son algunas problemáticas que deben contemplarse.

Speak, de Alejandra Ceriani, es un proyecto interdisciplinario que por sus características dista de la categoría tradicional de obra de arte. Según la autora, «el arte ha renunciado al lugar exclusivo de la producción de objetos de arte para comenzar a desarrollar algo que podemos denominar prácticas artísticas, que se aproximan cada vez más a la producción inmaterial, a la circulación de ideas y de acontecimientos» (Ceriani, 2011, p. 56). *Speak* ha contemplado ya varias versiones, constituyendo un proyecto no finito, que permite constantes revisiones: con los años,

ha tenido profundas modificaciones y han trabajado en él distintos artistas invitados, pero siempre se ha centrado en un solo bailado por ella misma que dialoga con el video y la música. Los movimientos de Ceriani son captados por una cámara y ese movimiento es traducido a un código binario que es enviado y reinterpretado por softwares (usualmente, MAX MSP y MOLDEO para el sonido y la imagen, respectivamente) en materiales sonoros y visuales, que se combinan y realimentan con el material propiamente generado por el músico y el diseñador de imagen.

El compositor Fabián Kesler es quien, en una primera instancia, realiza la programación de la respuesta del software, determinando las sonoridades que se articularan con cada movimiento de la bailarina. En escena, los movimientos de Ceriani son captados por la cámara y el software traduce esas señales en sonidos, según ha sido programado. Pero el compositor, operador en ese momento, usualmente modifica en tiempo real esa respuesta del software. Asimismo, él ejecuta en vivo, por medio de un *joystick*, otras sonoridades que no responden al proceso de reconocimiento del movimiento, sino a decisiones improvisatorias. Es decir, conviven en la performance tres planos sonoros: aquél que es producido por el software como reacción a los movimientos de la bailarina; los sonidos del primer plano que el compositor decide modificar en tiempo real mediante el uso de procedimientos de variación, y aquellos que son generados por fuera del sistema de captura, por medio de un joystick. De este modo, se logra un todo complejo en el que las sonoridades preconcebidas se articulan con la improvisación de la bailarina y las decisiones del compositor en tiempo real, a la vez que conviven con sonoridades nuevas producidas en vivo.

Toma 3, del colectivo Proyecto en Bruto con música de Juan Gómez Orozco, es un trío bailado en vivo que dialoga

con un video, el cual está construido a partir de las mismas bailarinas (y de otras integrantes del colectivo) que realizan las mismas acciones que se desarrollan en la performance en vivo, pero siempre con leves modificaciones.

La música de Gómez Orozco es elaborada en torno a sonidos no tónicos, algunos generados por síntesis, ya grabados, que remiten a sonidos de ocho *bits* y se asemejan (en paralelo a los movimientos robóticos de las bailarinas) a los de los antiguos videojuegos. También hay material sonoro extraído del registro del video: voces, roces, sonidos descartados de la toma de audio para la realización del acompañamiento visual son aquí reelaboradas. Todos esos sonidos son modificados en tiempo real, principalmente en su espectro tímbrico, en su altura y en su registro, para lograr concordancias sincrónicas con los movimientos de las bailarinas, donde siempre es la música la que se adecúa a ellas. Sin embargo, el compositor decide establecer, en muchos momentos, la síncrexis con las bailarinas del video y no con las intérpretes en vivo, lo que acentúa intencionalmente esas pequeñas diferencias entre el video ya fijado y la performance en tiempo real.

En la escena final —cuando el video ha sido reemplazado por un circuito cerrado modificado por una lente que proporciona un efecto caleidoscópico— el compositor elabora una melodía tonal con una kalimba, que es grabada y establecida (por medio del software Ableton Live) como un loop, lo que le permite grabar una nueva melodía y volver a realizar un loop, estableciendo un comportamiento aditivo que también contempla el uso de su voz. Poco a poco se desarrolla una estructura similar a la de una canción, que por su notable diferencia con las secciones anteriores (texturas más fragmentarias y no tonales) articula la función de separación.

Incidencia del espacio escénico

En la mayoría de los casos, las fuentes sonoras y los materiales utilizados responden a causas vinculadas a aspectos temáticos, estéticos y/o de practicidad en los ensayos y funciones. Sin embargo, algunas de las obras han sido pensadas para espacios que no resultan convencionales, aquellas que han sido creadas para desarrollarse en espacios abiertos o en recorridos a través de distintas salas. Usualmente, esto implica una toma de decisiones sobre las fuentes y los materiales sonoros que merece un análisis singular. Este es el caso de *Siempre*, del Colectivo Siempre, con música de Paula Cannova.

Como veremos en el capítulo siguiente, la concepción sonora de esta obra está estrechamente vinculada con el contenido, pero también lo está con el espacio. Pensada originalmente para desarrollarse en los pasillos y el patio de la FBA, la compositora selecciona, además de una pista grabada que se difunde por parlantes, instrumentos en vivo que tienen una gran capacidad de intensidad dinámica, y los ubica en las diferentes ventanas que dan al patio, rodeándolo. Esa disposición provoca que el aspecto espacial sea central en la percepción sonora, puesto que el público los escucha con mayor o menor definición de acuerdo a su cercanía o lejanía. A la vez, los instrumentos, al no estar agrupados en un único sitio, se despegan notablemente de aquellos sonidos producidos por los parlantes, logrando una oposición muy efectiva: la pista se torna constante y parece habitar el espacio escénico, pertenecer a él, mientras que los sonidos producidos en vivo, usualmente impetuosos, parecen irrumpirlo, violentarlo.

En el caso de la danza, es habitual que se produzcan obras que pueden ser fácilmente adaptadas a varios tipos de escena, ya que la dependencia de un espacio físico con características específicas limita demasiado su circulación. La coreógrafa Mariana Estévez señala al respecto:

Si fuera una gran coreógrafa y tuviera una compañía y mucha producción, haría la obra pensándola en función de un espacio determinado. Si pudiera elegir, la haría de esa manera, pero en general lo que me pasa es que yo no puedo elegir tan a priori el espacio, sino que voy definiéndolo en el camino [...]. La verdad es que siempre hay que prever que la obra luego pueda amoldarse a diferentes espacios.

Este proceso pareciera ser la norma. Sin embargo, algunos trabajos han sido destinados a espacios particulares. *Promenade*, del colectivo Proyecto en Bruto, con música compuesta por mí, es una intervención dancística realizada en la célebre Casa Curutchet que se desarrolla de manera cíclica en varias habitaciones en simultáneo. Dice Florencia Olivieri, su coreógrafa:

En este caso la obra estuvo hecha para ese espacio. Desde que empezó a pensarse, la casa fue condicionante, y fue también tema de la obra. No existiría *Promenade* en otro lugar, no sería lo mismo, sería otra obra.

97

La Casa Curutchet es, efectivamente, un hogar que dispone de muchas habitaciones interconectadas por un espacio en común. De este modo, en *Promenade* se articulan, al mismo tiempo, cuatro breves escenas en la cocina, el living y los dos dormitorios, y al final de cada escena, las bailarinas se encuentran momentáneamente en el espacio en común, para luego recomenzarlas. El espectador puede recorrer la casa y observar las distintas escenas desde diferentes puntos.

Esta singularidad —varias escenas simultáneas y un público que transitaba— condicionó la elección de las fuentes sonoras y de los materiales, ya que las músicas debían sonar en toda la casa. Utilicé, entonces, cuatro músicas grabadas que provenían de parlantes ocultos en distintos

lugares del hogar. No obstante, debido a las características arquitectónicas, era posible oír desde una habitación las músicas que venían de los otros salones, al igual que aquellos sonidos producidos por las intérpretes en la realización de sus movimientos. El aspecto sonoro, aquí espacializado, permitió al espectador anclado en un sitio imaginar lo que ocurría en los otros y, si ya transitó por la casa, recordar los movimientos que se articulan en ese preciso momento en los salones contiguos.

Asimismo, las músicas tienen una particularidad: no duran lo mismo, así como tampoco comparten la duración de las secuencias reiterativas de las coreografías. Son entidades separadas no condicionadas por una lógica de interdependencia recíproca. Así, la música pareciera habitar otro tiempo que no es el de la danza. De este modo, la danza se produce *durante* la música —y no *con* la música—.

98

En *Montón*, de Aula 20, con música elaborada por los estudiantes de la cátedra Trabajo Corporal I de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, también hay aspectos espaciales que atañen a lo sonoro. Desarrollada para la 4ta *Bienal de Arte de la Universidad Nacional de La Plata* (que dispuso como eje temático las nociones de plazas y espacios abiertos como puntos de congregación), la obra surgió con la intención de crear un hecho estético con los alumnos en una plaza abierta, trabajando sobre la temática de la manifestación popular en los espacios públicos. A partir de allí, los estudiantes seleccionaron las fuentes sonoras habituales de estos eventos: voces, megáfono y bombos. Marchando desde dos laterales opuestos hacia el centro, los jóvenes se acercaban expresando consignas con un alto contenido ideológico y, de este modo, generaban un efecto espacial de dos masas sonoras densas provenientes de distintos espacios que, al encontrarse, se

unifican. Las proclamas, además, eran enunciadas de distintas maneras: como una arenga política, como un mantra religioso, gritando, susurrando, quitándoles las vocales, acentuando las consonantes oclusivas, realizando bruscos saltos de registros, con velocidades extremadamente rápidas o lentas, es decir, filtros vocales que, en la sumatoria, generaban un efecto de una única voz, ininteligible, casi gutural.

La realización de obras en espacios abiertos se ha vuelto una constante. En el año 2012, un grupo de coreógrafos y de bailarines locales se congregaron en lo que llamaron Asociación de Coreógrafos, Intérpretes y Afines de Danza Independiente Platense (ACIADIP), para generar nuevos ámbitos para las producciones platenses, fomentarlas y difundirlas. A través de este espacio, se han creado diversos festivales y eventos que promueven la realización de obras, así como también la reflexión y la escritura sobre aspectos vinculados a la disciplina.

Entre los festivales creados o apoyados por la organización, *Danzafuera* y *Diagonales* son eventos anuales de danza contemporánea que se realizan en espacios urbanos de la ciudad. Estas iniciativas han incitado la producción de obras en espacios públicos intervenidos.

La investigadora Josette Féral (2004) sostiene que durante el siglo XX el concepto de teatralidad se expande más allá de los límites del teatro, corporizándose en otras situaciones y ámbitos, donde la calle, la televisión, el subte y el debate político también son espacios de representación. Aunque en estos casos se perciba la ausencia de signos que el espacio físico del teatro suele aportar (telón, escenario definido, luces), resulta interesante notar la transformación del espacio cotidiano en un *espacio otro* a través de la apropiación del mismo por parte de un grupo de personas

con una intención estética, espacio que es finalmente construido por la mirada del espectador (Féral, 2004).

El Murrullo, por ejemplo, es una obra realizada en ese marco. Coreografiada por Julieta Scanferla y Julia Aprea, con música elaborada por Julián Chambó y Esteban Pereyra, se desarrolla también en una plaza. Con un vestuario deportivo y aprovechando las estaciones de salud que hay en determinadas plazas de la ciudad, la obra recupera y metaforiza escenas vinculadas con la práctica deportiva, especialmente en su carácter grupal. Los compositores recurren a la interpretación en vivo, utilizando instrumentos de percusión que, además de tener una gran sonoridad, parecen sostener un ritmo agitado, un clima de tensión constante, propia del esfuerzo físico, casi tribal.

Finalmente, *Urbe*, coreografiada y bailada por Constanza Copello para la que compuse la música, se desarrollaba en espacios cerrados, pero con la particularidad de que alguna puerta o alguna ventana que daba al exterior debía permanecer abierta, borrando los límites del espacio escénico. La coreografía, que incluía una progresiva marcación del suelo con cintas que integraban esa apertura al exterior, cooperaba en ese vínculo con el afuera, sugerido ya desde el título. La música, en ese caso, involucraba sonidos ambientales propios de la urbanidad (voces, motores, construcciones, pájaros), que se amoldaban a aquellos que efectivamente provenían del afuera, logrando también desde lo auditivo esa integración con el exterior, sugiriendo, en términos audiovisuales, una *expansión del campo sonoro* (Chion, 2011):¹⁵ una apertura hacia el exterior, hacia el universo sonoro casi infinito de la ciudad.

15. Chion, M. (2011). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós, p. 88. Tr. Antonio López Ruiz.

Utilización de la voz

La voz humana ocupa un lugar privilegiado en la danza contemporánea. Pero no se trata solo de la música: la propia coreografía ha ido incorporando las posibilidades del uso de la voz, en paralelo a los cambios en las concepciones en torno al cuerpo que han afectado a la disciplina.

El ballet clásico —eterno referente sobre el cual muchas danzas actuales se observan, comparan y usan como punto de partida— propone el trabajo sobre un *cuerpo ideal*, en sintonía con el modelo clásico de belleza. El cuerpo en el ballet es virtuoso, estilizado, verticalizado y etéreo, alejándose del cuerpo cotidiano del espectador. No debe distinguirse en él la más ínfima marca individual. Y la voz, claro, individualiza. Por ello, en su afán de homogeneizar los cuerpos, el ballet también los calla.

En la danza contemporánea, en cambio, el cuerpo adquiere otra concepción y otros usos. Beatriz Lábette (2006) sostiene que ya la *modern dance* norteamericana de la década del treinta aboga por un cuerpo que evidencia una materialidad más terrenal, trabajando con el propio peso corporal, mostrando su esfuerzo y sus tensiones. Ese cuerpo comienza a sugerir también una presencia de su aliento y su respiración.

En la posterior danza (también norteamericana) que toma como referente a Merce Cunningham, aparecería según Lábette una concepción distinta del cuerpo danzante, aunque no se trataría aún de un cambio radical. El cuerpo todavía es aquél entrenado, especializado, pero sería abordado en su objetividad, liberado de la obligación de significar: un cuerpo en acción, en movimiento, que solo representa eso.

La *danza posmoderna* de la década del sesenta y especialmente la *danza teatro* abandonarían la idea de un cuerpo

virtuoso, reemplazándola por la «noción de un cuerpo de peatón en la escena, es decir, un cuerpo no entrenado que irrumpe en la escena dancística acarreado consigo un trabajo diferente sobre el movimiento» (Lábatte, 2006, p. 17). El cuerpo danzante ahora se asemeja al cuerpo del espectador, al cuerpo cotidiano, con sus marcas individuales. Paralelamente, el lenguaje dancístico incluirá en su repertorio de acciones aquellos movimientos cotidianos, elementales.

El teórico Hans Thies Lehmann (2013), en su estudio sobre los aspectos sobresalientes de las artes posdramáticas, entiende la focalización de la corporalidad como uno de los rasgos sintomáticos, donde el cuerpo, central en las artes performáticas, se rehúsa a servir como significante, presentándose como un *cuerpo autosuficiente*, a lo que suma la posibilidad de incluir el *cuerpo desviado*, aquél cuerpo apartado que generalmente provoca fascinación, malestar o miedo.

102

Con relación a estas nuevas concepciones y formas de abordar el cuerpo, el uso de la voz como sistema sonoro y expresivo se instala como un nuevo status corporal, dejando de lado la idea del cuerpo danzante mudo. En esa línea, Lábatte sostiene que en la danza contemporánea —especialmente a partir de la danza teatro de Pina Bausch— el cuerpo logra hacerse oír. No solo en su capacidad de emitir palabras y de producir un contenido semántico inteligible, sino también a través de la consideración estética de aquellos sonidos inherentes a la danza, «propios del movimiento, los que produce el placer de bailar y el esfuerzo de bailar, se hacen presentes en la escena como expresión sonoro-vocal, como el equivalente rítmico de los impulsos del cuerpo (onomatopeyas, monosílabos, etc.)» (Lábatte, 2006, p. 32).

En los casos que aquí analizamos, es posible advertir que la voz de los bailarines resulta hoy una fuente muy utilizada en la confección de la estructura sonora de las obras, pero

no se restringe únicamente a esas voces, ya que también aparecerán otras: la de los propios compositores, la de cantantes, la de los coreógrafos, voces de registros previos, entre otras. Podemos ubicar, entonces, tres formas generales de utilización de la voz: en vivo, por parte de los músicos; en vivo, por parte de los bailarines y/o coreógrafos; en la producción de pistas.

Al igual que otros aspectos estudiados, estas formas no resultan excluyentes, sino todo lo contrario: usualmente, se articulan más de una.

Voces de los músicos en vivo

Aunque pueda resultar un tanto extraño, no es habitual el uso de la voz de los músicos en vivo. De los casos estudiados, solo cuatro obras involucran este procedimiento. Dos de ellas, *La resonancia* y *Viento de agosto*, lo hacen por medio de una canción, característica que analizaremos en otro apartado.

Siempre, del Colectivo Siempre con música de Paula Cannova, utiliza la voz humana en la interpretación en vivo y en una pista grabada. En vivo, una soprano entona una melodía con un texto que dice «alerta, otra voz canta», producto de la unión de dos materiales: un canto de protesta y la referencia a la canción *Otra voz canta*, de Daniel Viglietti. Las características texturales del uso de la voz en simultáneo con los demás instrumentos (vientos de metal, percusión) no nos permiten clasificarla como canción, ya que no se perciben ni las estructuras formales ni las relaciones jerárquicas verticales propias del género. Se trata de una independencia de líneas que, aunque a veces relacionadas entre sí, no conforman unidades estructurales. La voz funciona como un instrumento, más que como portadora de un mensaje explícito.

En *Fierro*, de Diana Rogovsky, casi todo el marco sonoro está producido a través de la voz. Particularmente se ve en el principio, donde la coreógrafa realiza un prólogo hablado, comentando aspectos situados —el incendio del Teatro Argentino de La Plata, los apellidos de célebres escritores nacionales mezclados con el de las bailarinas y el suyo propio, la fecha en que se está llevando a cabo la función—, acción que se emparenta con el prólogo que suelen acompañar las ediciones del *Martín Fierro*. Así se vincula la práctica de la danza con la de la literatura. Asimismo, esta acción difumina los límites de la obra.

Seguidamente, aparece un canto que entona la compositora Gisela Magri, en escena. En un principio, el canto solo se insinúa, similar a un quejido, con la utilización de sonidos *bocca chiusa* (con la boca cerrada), en el cual no se utilizan palabras y los contornos formales no resultan nítidos. Este canto recién se pone en evidencia varias escenas después, con el agregado de una letra. De carácter quejumbroso, el canto está poblado de gestos¹⁶ que lo acercan a la sonoridad de las coplas del altiplano. Pero antes de llegar a consolidarlo, la cantante produce una gran cantidad de sonidos que simulan alimañas, fieras y otros animales propios de los contextos rurales por donde transita Martín Fierro. La compositora señala al respecto:

Creo que algo de eso se cuela, ese estado medio particular de lo norteño, de la Puna, lo desolado. La desolación de lo pampeano, también. Los cardos, la ruina luego del malón. Mucha naturaleza, hay mucha observación de cierta naturaleza.

16. Pequeños glissandos descendentes al final de la frase, una interválica compuesta por tres notas, el uso de falso con el quiebre final de afinación —conocido como kenko—.

Esos sonidos, un tanto referenciales, se suman a los emitidos por las bailarinas: jadeos, susurros de dolor, de quien maldice, de quien escupe rabia. Todo esto crea un universo sonoro complejo y cambiante, con un estrecho vínculo con la temática.

Viento de Agosto —obra que analizaremos en detalle más abajo— posee un singular final: en estrecha relación con la temática de la identidad (uno de los tópicos en los cuales se estructura la obra), una vez terminada la coreografía, todos sus participantes (dos bailarines, tres músicos y un narrador) se acercan al público, cada uno con una caja con objetos personales heredados y, uno por uno, comentan la historia de esos objetos. Esta acción se aparta de la teleología de la dramaturgia y, al igual que en el prólogo de *Fierro*, provoca una fragmentación en los contornos de la obra.

Voces de los bailarines

105

Como se ha dicho al principio de este apartado, la danza contemporánea ha puesto en primer plano la investigación sobre la corporalidad del intérprete y en ese concepto se incluye, claro, a la voz, entendida como energía corporal que se hace audible (Lábette, 2006). La gran mayoría de las obras estudiadas utiliza, aunque sea de forma mínima, las voces de sus bailarines, ya sea con palabras (con un contenido semántico o no) o con sonidos producidos por la laringe, el diafragma, la respiración u otra acción similar.

Curiosamente, muchas de estas acciones son definidas por las coreógrafas y no por los compositores. Es decir, las primeras parecen haber comprendido que la voz forma parte del cuerpo, y la utilizan como un material más en la realización de sus discursos estéticos. Sin embargo, esas acciones suelen ser consultadas con los compositores, quienes proponen modificaciones orientadas desde el trabajo puramente

sonoro —y no referencial—, logrando un resultado llamativo como fenómeno compositivo.

En *Encendidos por los fósforos*, de Aula 20, la voz hablada de los bailarines resulta un componente nodal, instaurándose cómo el cruce entre cuerpo y lenguaje. La obra está basada en un poema de Saúl Yurkievich que influye sobremanera en la construcción de su universo sonoro. En un determinado pasaje, la pista electrónica incluye la voz distorsionada de los compositores, que enuncian frases aisladas de la poesía. La superposición de esas voces, sumadas a otros sonidos —un gran tambor y una viola distorsionada— enrarecen la textura, volviéndola difusa. Sin embargo, en un momento dado, se produce un *fade out*,¹⁷ donde la música calla, dando lugar a las voces de los intérpretes. Éstos susurran, en distintas velocidades, fragmentos del poema, pero ensayando diferentes combinaciones de aquellas propuestas por Yurkievich. Hay una voluntad de establecer una subversión —justamente, aquello que el texto, llamado *Revolución*, evidencia en su contenido semántico— en el propio texto, provocando una distancia, un enrarecimiento a través de imágenes imposibles, oníricas, ahora verbales. Aquí, las sillas pueden arrugarnos y podemos ser perchas bebidas por el agua o pisos disueltos por las barajas.¹⁸

También en otra obra de Aula 20, *Montón*, se articula este fenómeno. Realizada con los alumnos de la cátedra Trabajo Corporal I de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, los jóvenes marchan expresando consignas con un alto contenido ideológico, pero lo hacen de distintas maneras: como una arenga política, como un mantra religioso, gritando, susurrando,

17. Descenso paulatino de la intensidad de la música.

18. «Las sillas se sentarán sobre nosotros, las perchas se nos colgarán, [...] seremos [...] tirados por las barajas, [...] disueltos por los azúcares [...] embebidos por el agua [...]» son algunos de los versos del poema.

quitándoles las vocales, acentuando las consonantes oclusivas, realizando bruscos saltos de registros, con velocidades extremadamente rápidas o lentas, es decir, filtros vocales que, en la sumatoria, generan un efecto de una única voz, ininteligible, casi gutural. El cuerpo ya no es mudo, como lo era en la danza tradicional: aquí se torna pasional, sensual.

En una determinada escena, los jóvenes permanecen acostados y, mientras levantan levemente sus cabezas, comienzan a decir, aleatoria y espaciadamente, números. Alguien, con un megáfono, se va acercando y los repite. Por un momento, se escuchan las voces individuales, pero se trata de algo tan impersonal como una cifra. Esa voz particular no dice un verbo, un sustantivo, una palabra a la que fácilmente se le pueda asignar un contenido semántico, sino que expresa un número.¹⁹ Esa carencia de significado produce un extrañamiento, un uso de la voz casi mecánico, que se pretende no referencial. Y la persona que los replica lo hace justamente con la distorsión del megáfono, acentuando esa distancia.

Respecto a *Fierro*, mencionábamos que los bailarines emiten jadeos, maldicen, simulan escupitajos, entre otros sonidos que podrían ser propios del entorno sonoro del Martín Fierro. Vale destacar también el momento en que las bailarinas y la cantante recitan el Preámbulo de la Constitución Nacional, lo que pone en relieve los temas aludidos en la obra: la conformación del Estado Nación, la expansión del territorio y las guerras civiles, focalizando en el rol que ocupa el gaucho en esos procesos. Pero la manera en que lo recita cada bailarina es diferente: se escuchan gritos, contrastes de

19. Si bien es cierto que hay algunas cifras que en nuestro universo semántico pueden significar (treinta mil, por ejemplo) resulta difícil establecer signos con otras.

registros, disparidad en las intensidades, énfasis en distintas palabras, generando una textura compleja, como si pudiera entenderse una pluralidad de voces que se resisten a ser homogeneizadas.

En el dúo *Si no me mira*, de Mariana Estévez con música realizada por mí, también se articulan usos de voces, tanto en la pista como en la performance en vivo. En una escena determinada, la bailarina Julieta Ranno toma distancia de su compañera y se acerca a ella practicando distintos patrones de medición: una pierna, un antebrazo, un salto, una mano; paralelamente, cuenta cuántos de estos patrones son necesarios para alcanzarla —una *juli*, dos *julis*, tres *julis*— y, cuando llega, su partenaire se aleja y la acción vuelve a comenzar, utilizando otro patrón de medición. En tanto que cada patrón recibe el mismo nombre (el suyo, el que la identifica), que puede ser reducido aquí (sinécdoque mediante) a una simple parte de su cuerpo, la acción resulta sumamente jocosa. Para acentuar esto, en algunos momentos en los que ella está contando, aparece un sonido electrónico agudo y breve, similar al que se utiliza en ciertos programas informáticos para anunciar sobre un error, que parece indicar un yerro, a la vez que interrumpe la cuenta. En la escena final de la obra, la otra bailarina, Natalia Maldini, realiza un solo sin música para el cual se propuso la consigna de contar una historia con un grado muy alto de exaltación, utilizando movimientos y sonidos, pero sin emitir palabras. Se establece, entonces, un lenguaje verbal plagado de sonidos guturales que tienen alguna referencia con lo que Natalia está contando, historia que varía en todas las funciones.

En *El segundo antes de empezar a terminarse*, de Julia Portela Gallo con música de Francisco Raposeiras, una de las bailarinas elabora un relato hablado en primera persona donde se describe a sí misma. Lo interesante es que la

descripción no corresponde a su persona, sino al discurso elaborado por un compañero masculino en un ensayo. Así, esta mujer que se describe de la siguiente manera: «Andrés, deportista, de City Bell, que toca guitarra, cocina muy bien y practica waterpolo». De este modo saluda al público y se presenta en reiteradas ocasiones, acción con la que establece una disociación entre el cuerpo que describe y el que habla, una especie de cuerpo ajeno.

El dúo *Viento de Agosto*, de Diana Montequin, contiene una escena en la que las bailarinas, que referencian dos mujeres separadas en los procedimientos de secuestro y de apropiación ilegal de menores durante la última dictadura cívico-militar de nuestro país, señalan distintas partes de su cuerpo, asignándoles un parecido a algún familiar, con frases como «la espalda, como la de mi papá», «la nariz, como la de mi hermano», «el dedo gordo del pie, como la de mi abuela». Cada una dice una frase distinta y no lo hacen al mismo tiempo, lo que produce un efecto particular: ambas están hablando del mismo tema, pero se diferencian las individualidades. Sin embargo, en un único momento, en una sincronía perfecta, ambas articulan la misma frase: «El ombligo, como el de mi mamá». Esto genera una reconsideración de todas las frases anteriores, de sus singularidades. El efecto resulta abrumador.

El Roce, de Mariana Estévez, es una obra atravesada por los encuentros y los desencuentros amorosos, contenido temático que se referencia fuertemente desde la coreografía, con el uso de gestos y de movimientos vinculados al amor —abrazos, besos, corridas y encuentros, caricias, entre otros—, pero también desde lo sonoro. En el inicio de la obra, una de las bailarinas canta *a capella* algunas partes de la popular canción *Can't help falling in love*, de David Weiss, Hugo Peretti y Luigi Creatore (popularizada por Elvis Presley) y anuncia la temática de la

obra. Inmediatamente después, los tres bailarines comienzan a contar, una después de la otra, diferentes historias de enamoramientos, todas ellas breves. Mientras uno lo hace, los otros adoptan y desarrollan alguna gestualidad central de la historia que se está contando, representándola. Las historias terminan, siempre, con la caída de uno de ellos, nuevamente aludiendo a la canción inicial.

Voz utilizada en la producción de pistas

Finalmente, muchas obras que trabajan con pistas grabadas involucran en ellas registros de voces humanas. Su utilización cubre un amplio abanico de posibilidades.

Ya he señalado que la música que realicé para *Promenade* trabaja con cuatro pistas en simultáneo, colocadas en los distintos espacios de la Casa Curutchet de La Plata, donde se desarrolla la obra. Una de las pistas establece un comportamiento distintivo: se escucha la voz de Le Corbusier, quien fuera el arquitecto que ideó los planos de la casa. Esa voz (una clase en francés) aparece por momentos filtrada, principalmente mediante distintos tipos de reverberación, y mezclada con otros sonidos, como motores de autos, sierras eléctricas, movimientos de agua. Todo esto enrarece su percepción y la vuelve distante, efecto acorde a la sensación de lejanía que propone la coreografía. Es decir, existe la voluntad de generar una huella ficcional, un pasado ilusorio, aquél en donde podría haberse escuchado en los salones de la Casa Curutchet la voz del famoso arquitecto dando indicaciones para su construcción.²⁰ Pasado que, durante la representación de la obra, se materializa.

La música de *Si no me mira*, también compuesta por mí, utiliza en su primera escena grabaciones de respiraciones y jadeos de las intérpretes, que coordinadas en un tempo

20. Ilusorio en la medida en que el arquitecto elaboró los planos pero no estuvo presente en la etapa de construcción.

específico elaboran una pulsación que les indica la velocidad en la que deben correr. Cuando lo hacen, éstas también respiran y jadean agitadas, mezclando sus sonidos con los de la pista.

En otra escena, las intérpretes realizan movimientos mecánicos, imitando cierta estética propia de los videojuegos de la década del ochenta. Allí se utiliza una música programada en ocho bits que cita famosas músicas de videojuegos.²¹ Pero la cita no es siempre literal, sino que en algunos casos se realiza a través del software de síntesis de voz *Vocaloid*,²² por lo cual las melodías resultan cantadas, reforzando el carácter lúdico de la escena. La utilización, además, de efectos como el *vocoder*, cooperan con esa *robotización* del sonido, propia de la tecnología de ocho bits.

Encendidos por los fósforos, como hemos visto, también utiliza las voces de los compositores leyendo fragmentos del poema de Yurkievich en que está basada la obra. Las lecturas, realizadas en simultáneo, hacen variaciones de los tiempos verbales usados en el texto. La superposición de registros (barítono, tenor y soprano) establece tres planos con comportamientos independientes, pero, debido a la utilización de un mismo texto, resultan a la vez relacionados.

Por su parte, la pista grabada de *Siempre* contiene (con fuertes modificaciones mediante el agregado de diversos filtros) la voz de Daniel Viglietti en una dedicatoria que realiza a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, antes de interpretar una canción referida a los desaparecidos. A la vez, utiliza las voces, los murmullos, los gritos y las proclamas de un escrache a un represor llevado a cabo en La

21. Megaman 2; The Legend of Zelda; Duck Tales; Galaxy, entre otras.

22. Vocaloid es un programa desarrollado por Yamaha Corporation que permite, asignándole letra o fonemas a una melodía, elaborar una versión cantada de la misma, pudiendo optar por una gran cantidad de opciones interpretativas: timbre, fraseo, respiraciones, registros, etcétera.

Plata. La baja calidad de los registros de campo —aspecto intencional que analizaré en el próximo capítulo— sumada a los efectos que la compositora utiliza logran una textura densa, por momentos ininteligible, que se adecúa muy bien a la temática de la obra.

Finalmente, en el inicio de *Speak*, solo dirigido y bailado por Alejandra Ceriani, se articula un efecto muy curioso. Ceriani realiza, antes de empezar a bailar, un prólogo hablado en el que explica el procedimiento técnico y compositivo de la obra, un trabajo que bucea en la tecnología robótica sustentado en sensores que captan el movimiento y lo traducen a materiales sonoros y visuales. Su voz suena como la de un autómatas, debido a que en realidad se trata de una pista grabada y procesada por Fabián Kesler, el compositor, donde se utilizan efectos del tipo *vocoder* que le otorgan a la voz esa sonoridad de androide, logrando adecuarla muy bien a los movimientos mecánicos que ella realiza.

112

Para concluir podemos realizar una síntesis de los procesos y las características planteadas en cada apartado, señalando primero que la improvisación resulta un modo muy extendido de producir materiales iniciales en ambas disciplinas que luego pueden ser completamente fijados o continuar en la obra con diferentes grados de apertura, pero que la improvisación absolutamente libre es casi inexistente.

En segundo lugar, podemos decir que las fuentes sonoras y los materiales musicales son fruto de muchas decisiones que involucran las posibilidades técnicas y de realización de la obra, la existencia de una temática referencial en ella, el contexto de producción, las posibilidades de los músicos de asistir a los ensayos, entre otras variables. Asimismo, es posible señalar que usualmente se utilizan músicos en vivo, ya sea interpretando instrumentos convencionales o mediante la producción de *live electronics*.

En tercer lugar, podemos sugerir que el espacio físico donde se desarrollan las obras no suele ser un condicionante de las elecciones musicales, pero que en los últimos años, gracias a la iniciativa de festivales que promueven la producción en espacios abiertos y no convencionales, se ha comenzado a producir obras en donde su incidencia resulta notoria.

Finalmente, podemos asegurar que la voz se posiciona como un material sonoro de una enorme importancia tanto para los compositores como para las coreógrafas, apareciendo en la música de distintos modos, a la vez que se resignifica en el movimiento, proponiendo nuevas conceptualizaciones sobre el cuerpo.

.05

**Características
discursivas**

En este capítulo me centraré en las especificidades discursivas de las músicas, señalando las características estéticas usuales en el ámbito de producción. Allí se articulan varios núcleos para considerar: cómo influye la existencia de un contenido referencial en la producción musical; la utilización de materiales ajenos; el modo en el que se articula el género canción y la manera en que se desarrollan algunos aspectos pedagógicos en el caso particular del grupo Aula 20. Finalmente, haciendo una analogía con el cine, intentaré revisar la funcionalidad de la música según la teoría audiovisual.

117

Tratamiento del contenido

Gran parte de las obras están realizadas a partir del tratamiento de un tema, es decir, de una idea general que se articula como contenido. Si bien no es mi interés ubicarme aquí en la problemática de la factibilidad de la representación en el arte, lo cierto es que no es posible obviarla, ya que la danza ha transitado esa cuestión de diversas formas. Conviene, entonces, hacer un breve repaso de cómo algunas estéticas dancísticas del siglo XX la han abordado.

Según Leonetta Bentivoglio (1985), a la *modern dance* de las décadas del treinta y del cuarenta, aquella producida por, entre otros, Martha Graham, Mary Wigman, Ruth St. Denis, Doris Humphrey o Kurt Jooss y caracterizada por movimientos estilizados, estructuras legibles y la voluntad de transmitir sentimientos y mensajes sociales a través de elementos expresivos de la danza, el teatro y la música, le seguirá en los cincuenta un período transicional con autores, como Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Ann Halprin o James Waring, de carácter formalista, con un progresivo desapego de las estructuras narrativas, optando por discursos que se centran solo en el movimiento. A continuación, en los sesenta, se articulará aquello que la autora llama *danza posmoderna*, con realizadores como Robert Dunn, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Lucinda Childs o Trisha Brown, creadores de una producción «despojada de elementos superfluos y de efectos espectaculares», que «propone restituir al cuerpo su campo operativo específico: el movimiento, entendido como suceso dinámico liberado de cualquier sistema académico» (Bentivoglio, 1985, p. 6 y 26).

118

En las décadas posteriores, le seguirán tendencias que continúan en esa línea —aquella denominada *danza posmoderna analítica*—. También aparecerán otras, contrastantes, vinculadas a la *danza teatro* —con la figura de Pina Bausch a la cabeza—, que retoma algunos postulados de la danza moderna, en la que el tema nuevamente cobra centralidad, así como también aquellas estéticas que indagaron en danzas no tradicionales para la expresión no ya de un tema, sino de un carácter espiritual, como lo constituyen los trabajos de Deborah Hay, Bárbara Dilley o Meredith Monk (Banes, 1987).

Es interesante mencionar la salvedad que la teórica Sally Banes realiza para el uso del término *posmoderno* vinculado

a la danza. Supone que ciertos aspectos del concepto aplicado a las artes —la particularidad de determinadas obras de constituir una copia o un comentario de otra; la cita o la parodia; el desafío a los valores de originalidad, de autenticidad y de obra maestra; el uso del recurso que Jacques Derrida llama *simulacro*— se encuentran presentes en algunos tipos de danza contemporánea, pero no en todas. Asimismo, entiende que la danza moderna nunca fue realmente modernista, ya que algunos aspectos propios de la etapa modernista en otras artes —como la separación de los elementos formales, la abstracción de las formas o la eliminación de las referencias externas como temática— recién se dieron en la danza en la etapa posmoderna, con lo cual, ésta última sería un arte modernista (Banes, 1987).

Es decir, la danza actual puede abordar vías formalistas, alejándose de un tema referencial, o bien puede recurrir a éste, indagando en la infinita gama de posibilidades existentes entre los extremos de la literalidad y la metáfora (Belinche, 2011).

Hans Thies Lehman (2013) ha estudiado cuáles son las características sobresalientes de aquellas artes performativas que se han apartado de la estructura narrativa tradicional. El abandono de los signos, la producción de imágenes oníricas, el uso de formas abiertas y fragmentarias, la estructura no causal de tipo *collage*, la desjerarquización de los elementos, el abandono de la síntesis, son algunas de las características que encontraremos en las obras de danza estudiadas. Sin embargo, todos estos aspectos pueden convivir con un tema o con un contenido. Me interesa destacar el modo en que algunas producciones locales desarrollan su música en referencia a éste.

Siempre es una obra producida por el Colectivo Siempre, con música compuesta por Paula Cannova, cuya temática

hace referencia a la presencia perenne de aquellos desaparecidos en los trágicos años de la última dictadura cívico-militar. Esa referencia, claro, se corporiza de un modo velado, no explícito, pero su metaforización la torna, justamente, presente. El tema influye notoriamente los materiales sonoros. En una música elaborada en torno a la interpretación en vivo¹ y una pista grabada, la compositora utiliza, para la primera, en la voz de la soprano, una melodía con un texto que dice «alerta, otra voz canta». Esa frase es producto de la unión de dos materiales: por un lado, un canto de protesta entonado en un escrache a un represor —que la propia compositora registró con un grabador a cassette— llevado a cabo en La Plata por la agrupación H.I.J.O.S.,² donde los participantes entonaban una proclama que decía «alerta, alerta, alerta a los vecinos; al lado de su casa está viviendo un asesino». Por el otro, la referencia a la canción *Otra voz canta*, de Daniel Viglietti, dedicada a los desaparecidos.

120

En la pista grabada, la compositora utiliza varias fuentes, muchas de ellas registros de campo. En primer lugar, aparecen las tomas del escrache que la compositora grabó, acción sonora que de alguna manera también funciona como registro de su propio compromiso. En segundo lugar, Cannova trabaja con una explicación y una dedicatoria que el propio Viglietti hace a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en un concierto realizado en un estadio de Managua en 1983, previo a la interpretación de una canción. Ambos registros tienen

1. Los instrumentos son dos flautas, clarinete, percusión, trompeta en si bemol, fagot y voz (soprano).

2. Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio es una organización que lucha contra la impunidad, la reconstrucción fidedigna de la historia, la restitución de la identidad de los hermanos y los familiares secuestrados y apropiados, así como la reivindicación de la lucha de sus padres y sus compañeros.

la particularidad de no poseer una alta calidad sonora, siendo audios de campo con mucho ruido, característica que la compositora quiso resaltar: los murmullos, las proclamas, los instrumentos de quienes se manifiestan, las sonoridades de la urbe y los gritos de los espectadores del estadio son enrarecidos mediante el uso de diversos filtros, lo que concreta una textura compleja, densa, y la calidad deficiente del registro aporta en ese sentido. También en esa línea, la voz de Viglietti aparece sumamente modificada, principalmente mediante modulaciones y procesos de reversibilidad, además de estar fragmentada y esparcida en diversas capas.

Encendidos por los fósforos, del grupo Aula 20, toma un texto como punto de partida para la elaboración de su discurso estético. No se trata de un texto dramático, sino de una breve poesía, *Revolución* (1965), del escritor platense Saúl Yurkievich. El texto establece conceptos de cambio, inestabilidad y subversión del orden establecido a partir de imágenes ficcionales en las que los objetos revierten su esencia inanimada para adquirir la posibilidad de accionar en contra de sus propios usuarios.³

La obra utiliza el texto como una serie de imágenes a ser evocadas, pero que no poseen una linealidad narrativa, teleológica, estableciendo por el contrario un relato fragmentado, con escenas que se hilan, como los versos de la poesía, por yuxtaposiciones, saltando de una imagen a otra, sin seguir el orden propuesto por la poesía ni tampoco articular todas las imágenes enumeradas en los versos. Es decir, el texto es

3. «Las sillas se sentarán sobre nosotros / las perchas se nos colgarán / los pisos habrán de arrastrarnos / seremos empujados por la puertas / pateados por las pelotas / tirados por las barajas / arrugados por los papeles / mojados por los pañuelos / encendidos por los fósforos / disueltos por los azúcares / revueltos por las cucharas / bebidos por el agua / y no será más que justicia» (Yurkievich, 1965, p. 23)

abordado como una serie de indicaciones indeterminadas,⁴ que se materializan en la escena a través de *imágenes oníricas* que provocan una textura de *collage*, no causal, característica que Lehmann encuentra habitual en los discursos posdramáticos.

La composición musical está notablemente influenciada por el texto y la temática de la revolución. Si bien gran parte de la música es realizada por medios electrónicos y supone funciones de acompañamiento, resulta llamativa la existencia de una concepción sonora más propia de la experiencia en vivo. Debido a que la obra está concebida para un espacio cerrado, el diseño sonoro pretende rescatar muchos de los sonidos producidos in situ, sin la necesidad de utilizar micrófonos o amplificadores. Así, los performers arrastran sillas, se rozan, corren y respiran agitados. Beatriz Lábbate (2006) recuerda que estos sonidos, usuales en cualquier producción, son descartados en la tradición clásica:

122

Hay un sonido propio del cuerpo en movimiento que tiene que ver con el cansancio, con la respiración, con el peso. El sonido de las caídas, la acción de la gravedad, y aún en un plano más remoto, los latidos del corazón, el movimiento de las vísceras, la circulación de la sangre... Todo sonido posible para el cuerpo debía estar disimulado hasta lo imperceptible en la escena de la danza tradicional (p. 32).

Esos sonidos, otrora silenciados, se vuelven protagonistas y, si bien contemplan las diferencias propias de cada performance y de cada lugar, fueron seleccionados, trabajados y ordenados con los bailarines en lo que constituye, quizás, la particularidad más interesante del vínculo entre movimiento y sonido.

4. «El texto es acribillado encontrando nuevos sentidos en los ensayos», dice Eduardo Pavlovsky refiriéndose al teatro de Ricardo Bartís (en Lábbate, 2006, p. 33). Algo similar ocurre con el tratamiento del poema de Yurkievich.

Otra forma sonora interesante es cuando los intérpretes trabajan con cajas de fósforos, elemento citado en la poesía y en el nombre de la obra. Nuevamente, son ellos los responsables del discurso sonoro, ya que las acciones de sacudir, arrojar y golpear las cajas producen distintos sonidos. La diferencia entre sonido y ruido⁵ es puesta en crisis: aquí, el ruido organizado se torna, definitivamente, *música*. Todas estas acciones/sonidos fueron cuidadosamente seleccionadas y dispuestas para poder establecer efectos concretos, tales como paneos, secciones de ritmo regular y otras de ritmo irregular, sonidos iterados y texturas puntillistas. Lo interesante es que la acción necesaria para producir sonidos requiere de un gesto, de un movimiento, con lo cual el sonido y el movimiento aparecen estrechamente ligados en la praxis del performer.

En *El pulgar oponible*, también de Aula 20, vemos nuevamente la influencia del tema en el desarrollo musical. Creada para el *III Congreso Internacional sobre Cambio Climático y Desarrollo Sustentable* de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), la temática ecologista resultó esencial en la concepción de la obra, ya que se propone una reflexión abierta sobre las respuestas del hombre a los cambios de su entorno climático.

El punto de partida fue el video documental *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, que desde una perspectiva crítica observa el impacto que tienen las políticas del capitalismo más salvaje sobre el ser humano y el medioambiente. Nuevamente, el acercamiento a la fuente no resulta literal, sino que es utilizado como disparador de imágenes ficcionales que pueden ser corporizadas, imágenes que no necesariamente tienen una lógica de continuidad en términos

5. La diferencia habitual (basado en la acústica) de sonido y de ruido centrado en la tonicidad y el equilibrio de los componentes armónicos.

dramáticos, por lo que dan lugar a múltiples vinculaciones posibles para la construcción general de sentido.

Pero es importante notar que esas imágenes ficcionales representadas en la obra proponen un significado. Una persona baila con movimientos propios de una fiesta electrónica mientras sus compañeros le lanzan botellas de plástico de agua mineral a sus pies, hasta impedirle continuar haciéndolo; otras tres toman desodorantes en aerosoles y se mueven como un comando paramilitar que arroja perfume a los demás; los performers se colocan una bolsa de plástico en la cabeza, lo que, pese a enormes esfuerzos, les impide continuar respirando, y quedan tendidos en el suelo; es decir, las imágenes poseen un contenido semántico asimilable. Sucede, como lo desarrolla el teórico José Sánchez (2007), un delicado juego con la representación de lo real, que por momentos roza su irrupción.

124

Al igual que la obra anterior, se combinan momentos coreografiados con otros que poseen cierto grado de improvisación dentro de un marco pautado. En esta sucesión de escenas se articulan distintas ideas disparadoras en relación con la temática ambiental, focalizando generalmente en la problemática del residuo. Por ello, un eje fundamental es la manipulación de materiales de desecho —previa investigación sobre sus cualidades sonoras y plásticas— y la concepción del propio cuerpo como material desechable sobre el cual trabajar. Así, la exploración con botellas y con bolsas de plástico, con agua, con desodorantes en aerosol, con papeles y con basura se orienta, entonces, hacia una doble vía: por un lado, hacia el descubrimiento de materiales kinéticos y, por el otro, hacia las posibilidades sonoras de estos objetos, que dan como resultado unidades de movimiento y de sonido indisolubles (Montequín, Mansilla Pons y Sáez, 2016).

La música, compuesta por Julián Chambó y por mí, trabaja con una concepción sonora en dos planos: uno ya acabado, grabado, y otro elaborado a través de los sonidos producidos por los bailarines. El primero se basa en la recuperación de músicas antiguas, con la idea de abordar también en el aspecto sonoro el concepto de reciclaje. Para ello se utilizan fragmentos yuxtapuestos de la ópera *Dido y Eneas* de Henry Purcell, ordenados en una misma tonalidad y reorquestados para cuarteto de cuerdas —interpretados por instrumentos VST—, pero a los que se les aplica una técnica de filtrado a través de un efecto *delay*⁶ muy tardío —de aproximadamente 35 segundos—, que a medida que pasa el tiempo genera una masa sonora saturada y disonante. Asimismo, otra sección de la obra dispone una serie rítmica creada con sonidos industriales propios de los procesos de fabricación de los objetos que son manipulados por los performers —es decir, sonidos fabriles, mecánicos, agresivos— que sincroniza con una serie de movimientos de los intérpretes, logrando un paralelismo en los procesos compositivos de ambas disciplinas.

125

El otro plano, aquél que contempla los sonidos producidos en vivo, se sustenta en este caso por los sonidos generados a partir de los diferentes objetos que los intérpretes manipulan. De este modo, a través de la interacción con un vestuario especial cargado de plásticos, metales, papeles y otros desechables, los performers arrastran, pisan y frotan los objetos, produciendo diversos sonidos. En la escena de las botellas de plástico vacías, la gran cantidad utilizada produce, a medida que los bailarines se acuestan y ruedan sobre ellas, un ruido creciente que enmascara a la música de cuerdas mencionada anteriormente. En el momento en que los bailarines deben colocarse una bolsa de plástico en la

6. Retraso, técnica que graba un sonido y lo dispara según la duración estipulada del *delay*, logrando usualmente un efecto similar a un eco.

cabeza, es su respiración —forzada y angustiante— el único sostén sonoro de esa escena.

Vale mencionar también a *Fierro*, de Diana Rogovsky con música de Gisela Magri, donde la temática del Martín Fierro fecunda el espectro sonoro de la obra. Con una música casi totalmente elaborada en torno a las voces de su compositora (cantante en escena) y de las bailarinas, *Fierro* aborda los principios subyacentes en el poema narrativo, aquellos vinculados al papel de gaucho en la conformación del Estado Nación, las expansiones de los límites territoriales, la promulgación de derechos constitucionales, entre otros, y lo logra recreando los sonidos propios de los contextos rurales por los que transita el gaucho Fierro —quejidos, suspiros, maldiciones, escupitajos, sonidos que imitan alimañas—, todos ellos producidos con las voces. La inclusión, además, del Preámbulo de la Constitución Nacional y de cantos con gestos folclóricos que referencian el ámbito rural enfatizan ese universo sonoro.

126

Danza en la Casa, de Aula 20, surge como un recorrido performático en la Casa Nacional del Bicentenario de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, basándose en exposición artística y documental *Sociedad de trabajo. Una historia de dos siglos*.⁷ La intervención intentaba dialogar con la muestra, expandiendo su lectura y, al igual que otras obras del grupo, el tema fue determinante en la elección de los materiales, tanto kinéticos como sonoros.

La necesidad de trabajar en un espacio con diversos salones se resolvió en la producción de distintas micropiezas

7. La muestra fue organizada por la Casa Nacional del Bicentenario (perteneciente a la Secretaría de Cultura de Presidencia la Nación) y por el Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social de la Nación. Ocupó la planta baja, el primero y el segundo piso. En el inicio del recorrido se proyectó el audiovisual *La dignidad del trabajo*, realizado por Alejandro Areal Vélez, asesorado por Julio Fernández Baraibar, consultor en temas históricos de la Casa.

de no más de dos o tres minutos de duración, que intentaban fundirse con el contexto poético e histórico que las contenía. Así, en *La voz recuperada*, el compositor Agustín Salzano desarrolló una pista electrónica sobre la base de relatos de los obreros que recuperaron la fábrica *FaSinPat* (antes Cerámica Zanón) que el compositor extrajo de un documental sobre el tema⁸ y creó una masa sonora densa, con una carga semántica particular, ligada a la temática de la muestra. El compositor señala:

Se utilizan dos fragmentos de audio del documental en el que hay texto cantado en manifestaciones: la palabra «trabajadores» (del canto que dice: «unidad de los trabajadores, y al que no le gusta, se jode, se jode») y la frase «aquí están, éstos son» (del canto que dice: «aquí están, éstos son, los obreros de Zanón»). Algo del canto original puede reconocerse, sobre todo en el segundo caso.

127

Allí, los bailarines —con auriculares pertenecientes a la instalación vinculada a las luchas obreras de los años noventa— incorporaban su voz a sus movimientos, de a poco, al usar algunos de los textos utilizados en la música. De este modo, la voz de los relatos y de las asambleas fabriles se potenciaba con la voz en vivo.

Para otra micropieza, *Línea de Montaje*, el compositor Julián Chambó elaboró una pista que consistía en una secuencia rítmica repetitiva que emulaba los sonidos de una línea de montaje de la industria automotriz, con una pulsación regular y con sonidos no tónicos muy estridentes. Esta pieza acompañó una serie coreográfica igualmente repetitiva.

Finalmente, como hemos analizado anteriormente, *Montón*, de Aula 20, también aborda la temática de la

8. *FaSinPat, Fábrica sin patrón* (2004), de Daniele Incalcaterra.

multitud que se congrega en la plaza y se la apropia en pos de un reclamo, de una manifestación de derechos.

La música, elaborada por los alumnos de la cátedra Trabajo Corporal I de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, se centra en el uso de la voz de esa multitud, ampliada por el uso de megáfonos y de bombos, articulando consignas de un alto contenido ideológico.⁹ Esa referencia instrumental en la plaza tiene su impacto significativo, ya que son los medios habituales mediante los cuales se expresan las multitudes. Así, los bombos y las voces, en ese marco, rápidamente adquieren un significado acorde a la temática abordada.

Intertextualidad: la cita

128

La mayoría de las músicas analizadas reflejan rasgos de intertextualidad a través de la utilización de procedimientos apropiacionistas, principalmente de aquellos vinculados al concepto de hipertexto, es decir, la *cita*, la *alusión* y la *parodia*. Debido a la actualidad del tema y a la expandida costumbre de su uso en la composición de música para danza, considero conveniente pormenorizar algunos puntos.

Como lo consigna José Brea (2009), la práctica apropiacionista consiste en objetivar algún fragmento de la historia del arte, de construir un discurso a partir de las huellas de narrativas artísticas precedentes. La técnica más utilizada fue la denominada por algunos críticos de habla inglesa como *borrowing* (préstamo), aunque en español se prefirió hablar de *cita*, debido al énfasis que el mundo financiero puso en el

9. «Quiero más una libertad peligrosa que una servidumbre tranquila» (Mariano Moreno). «Nada podemos esperar si no es de nosotros mismos» (José Artigas). «El miedo solo sirve para perderlo», «La vida es nada si la libertad de pierde» (Manuel Belgrano). «Para aprender a luchar hay que luchar» (Pétros Márkaris). «Aquellos que vienen al mundo para no perturbar nada no merecen ni consideraciones ni paciencia» (René Char).

primer término. Sin embargo, la alusión y la parodia son los otros dos recursos predilectos de esta práctica en la música y, generalmente, ambos se encuentran asociados —la parodia es una forma de alusión—. En ocasiones (principalmente en la cita), la huella del objeto apropiado es visible, táctil, fácilmente perceptible; en otras permanece oculta, velada.

Dicha labor se establece, según Juan Prada (2001), como un conjunto de estrategias posmodernas que revitalizan el lenguaje a la vez que realizan una crítica al mismo, tomando conciencia de los sistemas de producción y de difusión y de la centralidad de lo institucional, mientras se produce además una revisión de lo ya existente. Es decir, pone en el centro de la discusión al arte y su vínculo con la esfera de lo político y lo social. Pero si el autor encuentra estas características en algunas estéticas, también es cierto que existen tendencias más frívolas, pasatistas, que solo buscan acercarse a un pasado socialmente aceptado en pos del éxito fácil.

Se trata, entonces, de una práctica de extrapolación que establece relaciones y significados desde fuera de la obra hacia el interior de la misma. Su uso amplía las dimensiones psicológicas internas, puesto que tiempos y espacios diferentes se encuentran y dialogan en el presente, resignificándose. La *trascendencia* —en palabras de Gerard Genette (1997)— del objeto apropiado se pone en conflicto —es decir, su horizonte de significado se amplía— al atravesar una nueva situación estética, no funcional a como lo fue concebida en su origen, configurándose así una nueva construcción. Es decir, al estar un objeto inserto en un contexto *ajeno* a él, coexisten simultáneamente al menos dos cargas semánticas: aquella que pertenece al objeto apropiado y la que se produce a raíz del nuevo contexto —claro que el objeto puede ya contener sentidos múltiples, dependiendo de su complejidad y de su historia—. Sin embargo, el sentido de

ese objeto se naturaliza nuevamente en el presente y, lo que era extraño en un primer momento, es reemplazado por un nuevo sentido.

En sintonía con los estudios de Umberto Eco (principalmente *Obra abierta*, de 1962, donde se hace hincapié en el carácter polisémico de toda obra), Roland Barthes (1987) sugiere que la intertextualidad es algo inherente a todo texto, entendiendo, claro, a la palabra texto como objeto comunicacional e integrando en ella cualquier dispositivo artístico. De este modo, el autor explica que el texto se compone de múltiples influencias que provienen de diversas culturas, donde se establecen relaciones de diálogo o de parodia. Finalmente, ubica al lector como espacio en el que se condensa toda esa multiplicidad (Barthes, 1987). Según el autor, precisamente el lector, *destino* de todo texto, es quien le otorga unidad.

130

No obstante, la intertextualidad en la música occidental siempre estuvo presente. La música polifónica renacentista surge de la adición de líneas vocales a un canto dado, es decir, del intento de generar una relectura de lo ya existente, de surgir de lo que ya es. La utilización de melodías reconocidas por el público —muchas veces exigencia de los propios cantantes a los compositores— era una práctica habitual en la composición operística del siglo XVIII. La presencia del género *variaciones*, que consistía en tomar una melodía ya existente y someterla a una multiplicidad de progresivas modificaciones de ritmo, armonía, textura, velocidad y complejidad de ejecución es un claro ejemplo de la práctica intertextual.

Sin embargo, su práctica se vuelve un tanto extraña hacia finales del siglo XIX y, fundamentalmente, principios del XX, al menos en los ámbitos académicos. La idea decimonónica de obra maestra raramente incluye la composición con citas o alusiones —en contadas ocasiones lo paródico—,

debido a que el material ajeno no se integra fácilmente al *yo subjetivo* del genio creador, tan valorado en aquél entonces. Asimismo, a comienzos del siglo pasado, el progresivo abandono de la tonalidad tiene este costo: la cita, de construcción modal o tonal, tiene su función en el marco de esos sistemas compositivos. Al utilizarse otros, la cita no se adapta.¹⁰

La novedad acerca de la utilización de estos recursos en la música de la segunda mitad del siglo XX es que son tratados como objetos externos a la composición, como materiales extrapolados desde diferentes períodos, con características anacrónicas. Es decir, se realza la no adaptabilidad del objeto apropiado, pretendiendo que suene extraño al contexto inmediato. Además, las citas raramente aparecerán de forma pura, igual a como lo eran en su contexto original. Por el contrario, serán sometidos a todo tipo de proceso distorsivo, máxime cuando se trate de músicas forjadas en torno a la utilización de medios de producción electrónicos. Estas operaciones distancian el material apropiado y crean, entonces, la ilusión de un pasado ficcional, un pasado a la vez familiar y desconocido, que se revitaliza y se reinterpreta en su confrontación con el presente.¹¹

Por otro lado, vinculado al concepto de *collage*, ya no se trabajará únicamente con *una* cita. Ahora podrán utilizarse materiales disímiles, de períodos diversos, de contextos variados, desarrollando una imagen multidimensional,

10. Existen excepciones, claro, y una de ellas lo constituye el modo de trabajo del compositor estadounidense Charles Ives (1874–1954), quien ha focalizado en esa no adaptabilidad del material citado, logrando un estilo propio.

11. Con el fin de ejemplificar podemos mencionar las obras *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1966), de Bernd Alois Zimmermann; *Hymnen* (1967), de Karlheinz Stockhausen; *Sinfonía* (1968), de Luciano Berio; *Tramos* (1975), de Eduardo Bértola; *Lunario sentimental, Paisaje imaginario* (ambas de 1989), *Escuchando Pierrot chez Madame Ocampo* (1993) y *La ciudad ausente* (1995), de Gerardo Gandini y *Todas las obras la obra* (2006), de Rodolfo Acosta.

albergando en el presente distintos pasados. Este es el caso de *Siempre*, de la compositora Paula Cannova. Si bien hemos mencionado antes la utilización de otros registros en la pista electrónica de la obra, resulta particular la inclusión de un fragmento del *Ricercare* de la Ofrenda musical de Johann Sebastian Bach, en la versión instrumentada por Anton Webern.¹² Al igual que los otros registros, la cita está fuertemente modificada por el uso de procedimientos electrónicos que distorsionan sus características iniciales. Sin embargo, la particular sonoridad de la versión utilizada —la grabación original posee un filtro de reverb muy pronunciado, que evidencia ciertos procesos de variación tímbrica instrumental acuñados por Webern en su orquestación— la hacen despegarse del resto de los materiales. Precisamente, es esa sonoridad la que cautivó a la compositora, quien entiende que esa obra en particular posee un tratamiento distinto de las otras registradas en el disco. Ella encuentra un clima «apesadumbrado y lúgubre» en ese registro, que la vuelve apta para vincularla con la temática de *Siempre*. Asimismo, la compositora, analizando el grado de detalle que Anton Webern articula en su trabajo, halla un ejemplo de la responsabilidad con el oficio de compositor, compromiso asimilable al de los otros registros, como el del escrache o la dedicatoria de Viglietti, aspectos ya analizados.

Perdersen en casa, obra de Iván Haidar que posee música compuesta por Guillermo Vega Fischer, propone un tratamiento singular de la cita. Allí se hace referencia a la estrecha relación que tienen los intérpretes y el coreógrafo en su vida particular, a la vez que se trabaja una situación de

12. Precisamente, la Fuga No. 2 (*Ricercare*) a 6 voces de la Ofrenda musical BWV 1079, No. 5, en la versión registrada por Pierre Boulez dirigiendo la London Symphony Orchestra, 1978 SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT.

mudanza, donde las cosas se pierden, los nervios se crispan y las relaciones se tensan. En un momento en particular, uno de los performers (bailarín y actor, no formado en música) se acerca a un pequeño teclado y entona, autoacompañándose, el aria *Questo amor vergogna mia*, de la ópera *Edgar* de Giacomo Puccini. Ni el canto ni el acompañamiento resultan perfectos, ya que poseen desajustes de ritmo y de afinación, pero justamente eso es lo que el compositor desea rescatar: una interpretación que ponga en evidencia la intimidad de lo doméstico, de lo cotidiano, con sus errores, sus repeticiones, su sonido de órgano casero mal amplificado.

En otro pasaje, uno de los intérpretes enciende una radio analógica y, moviendo aleatoriamente la perilla del dial —en lo que podemos considerar como un ejemplo de improvisación pautada— lo deja en alguna estación que esté pasando en ese momento alguna canción, sin importar cuál. De este modo, la acción propuesta por Vega Fischer contempla en su interior el vasto universo musical casi en su totalidad: sus posibilidades son prácticamente infinitas, como infinitas son sus combinaciones. Su cita se articula, mediante el azar, a cualquier música, a todas las músicas.¹³ No hay manera de contemplar el carácter que adquirirá la escena a partir de la audición de una música determinada, así como tampoco el efecto que tendrá en el espectador la posibilidad de escuchar una música conocida, lo que la vuelve una instancia sumamente interesante.

La música electrónica de *Reversible*, que compuse para la coreografía de Florencia Olivieri, contiene citas de la obra *Güero*, del compositor alemán Helmut Lachenmann. La coreografía del dúo inicial establece un trabajo en torno a tres planos de altura: en el suelo, los bailarines realizan

13. El procedimiento es similar a los utilizados por John Cage en obras como *Imaginary Landscape n° 4* (1951) o *Radio music* (1956).

movimientos breves de fricción y roce; en un plano medio, traslados por el espacio y, en el plano alto, movimientos de extensión amplios y lentos. Las citas de Güero¹⁴ (una obra para piano que es interpretada de manera no convencional, frotando el teclado y percutiendo en distintas partes del instrumento) recuperan tres sonoridades distintas de la obra —roces breves y bruscos por las teclas del piano, glissandos de distintas extensiones en las cuerdas y una resonancia armónica de un golpe con el pedal de *sustain*— y se establece un vínculo con cada uno de los planos coreográficos. Dadas las características de las sonoridades citadas —principalmente sonidos no tónicos— y el carácter fragmentario de su reordenamiento en la pista electrónica, resulta sumamente difícil reconocer la fuente citada.

134

Como ya se dijo, *El pulgar oponible*, de Aula 20, trabaja sobre la temática ambiental, focalizando generalmente en la problemática del residuo y el reciclaje. En esa línea, la pista electrónica retoma fragmentos de la ópera *Dido y Eneas* de Henry Purcell. La cita no es a un pasaje en particular, sino a varias escenas de la ópera. Para ello, los fragmentos son homogeneizados en una misma tonalidad y luego yuxtapuestos. La percepción es la de una sonoridad barroca, que se *asemeja* a la ópera de Purcell, pero que no se define exactamente como tal. Para enfatizar en ese enrarecimiento, el pasaje es procesado con un efecto de delay de tiempo prolongado que, a medida que la secuencia avanza, genera una masa sonora saturada y disonante, que la aleja sobremanera del objeto inicial.

También he mencionado el trabajo de Fiorella Miconi en *Infinita es la historia de la arena*, donde la compositora cita la canción *Na baixa do sapateiro* de Ary Barroso. La cita es parcial, no alcanza a configurar una frase de la melodía original, y es repetida mediante el uso de un pedal de *loop*. Esa repetición

14. Extraídas de la versión de la obra registrada en el disco Helmut Lachenmann, *Piano Music* - Marino Formenti, Col Legno - WWE ICD 20222, Austria, 2003.

constante logra un enrarecimiento de la melodía original, rasgo que se acentúa con la improvisación de otros materiales —con características métricas, tonales y texturales muy distintas a la melodía citada— que la compositora establece sobre el pedal del loop.

Finalmente, *Promenade*, la intervención coreográfica de la casa Curutchet, presenta procedimientos apropiacionistas en dos de sus cuatro pistas. La primera de ellas se centra en la canción *Rhineland (Heartland)*,¹⁵ del grupo estadounidense Beirut, del cual se toma solo la secuencia de acordes inicial, interpretada por una mandolina, a la que se le establecen diversos procedimientos de variación tímbrica, de velocidad y de alturas. Con los resultados de estas operaciones se elaboran diversos loops que funcionan simultáneamente, estableciendo una suerte de polifonía disonante —y métricamente diversa— de la secuencia armónica. Esto, sumado a una gran cantidad de sonidos mecánicos que se incorporan en otro plano, produce una distancia considerable respecto al objeto prestado.

135

Por su parte, la segunda pista está centrada en la canción *La valse à mille temps*,¹⁶ del cantautor belga Jacques Brel, y consiste en una fragmentación y un reordenamiento de las partes instrumentales y cantadas, muchas veces en simultáneo, que genera una nueva percepción del objeto, aunque mucho más cercana al original que el caso anterior.

Incorporación del formato canción

La canción es la forma musical más célebre, producida y consumida, al menos en esta parte del mundo. Pese a sus —a veces notables— diferencias estilísticas, el género canción tiene algunos aspectos que permanecen: es una música

15. Del disco *Gulag Orkestar*, Da Da Bing, Estados Unidos, 2006.

16. Del disco homónimo, también conocido como *Jacques Brel 4 an American Début*.

breve; posee una melodía vocal principal con acompañamiento instrumental; es usualmente tonal —o con una construcción armónica derivada de la tonalidad—; se organiza en partes cantadas que se asemejan (estrofas) con alguna central que se diferencia y que suele repetirse siempre igual (estribillo); tiene una forma de producción con roles diferenciados —compositor, intérprete, arreglador, productor—, entre otros. La radio, el cine, la publicidad y la televisión la usan para vender, difundir, entretener, crear una imagen, establecer un clima o llenar espacios vacíos de contenido. Las campañas proselitistas, las aficiones de equipos de fútbol, las multitudes, se la apropian y la usan para muchos otros fines.

Es decir, la canción es cotidiana. También es, muchas veces, el ejemplo donde se comparan las demás músicas. Su aparición en una obra de danza produce un efecto que creo meritorio de un pequeño apartado.

136

La resonancia, de Julia Aprea, con música compuesta por Celina Carelli, Agustín Salzano y por mí, es un dúo donde la temática del amor —los encuentros y desencuentros de una pareja— se referencia cabalmente desde la coreografía. Los dos amantes, durante toda la obra, se acercan y se alejan, no pudiendo concretar su encuentro total hasta casi el final. Allí, en un momento en que se funden en un apasionado beso, la música —hasta el momento más fragmentada, concentrada en producir sonidos similares a los roces de los protagonistas y en una sencilla secuencia armónica que aparece de manera esporádica— adquiere la estructura de una canción, precisamente *Lluvia*, compuesta por Carelli para su grupo de pop, *Monoaural*.

En este caso, la aparición de la canción responde a una propuesta de la coreógrafa, previo a la composición de la música de la obra. Agustín Salzano y yo elaboramos un arreglo

de la canción¹⁷ y tomamos su armonía para establecer las secuencias armónicas de otros fragmentos previos. De este modo, la estructura de la canción resulta nodal en la concepción sonora de la obra. Así, esa imposibilidad del encuentro de los enamorados que se concreta recién al final halla un paralelismo en la música: siendo al principio fragmentaria, ésta pareciera intentar definirse, infructuosamente, durante toda la obra, consiguiéndolo solo al final.

En el dúo *Viento de agosto*, de Diana Montequin con música de Manuela Belinche Montequin, Julián Chambó y mía, ocurre algo similar. La coreógrafa también propuso la inclusión de una canción (en este caso original) para la cual escribió una letra. Montequin señala al respecto:

Particularmente acá estaba esto, tenía esa necesidad de conseguir una canción... Yo tenía miedo de que los músicos no se engancharan con la idea de la canción, pero por suerte lo hicieron. ¡Se engancharon! Pero para mí eso era un aspecto importante, porque en otros momentos, las necesidades son otras, pero acá la canción era un punto importante [...] Me enganché con eso, y me parecía que la canción podía dar algunos datos más sobre la historia de esas mujeres, y esperaba que la música tuviera que ver con cierto clima de nostalgia, cierta cosa tierna.

137

La canción¹⁸ que hicimos se articula cuando las bailarinas, dos mujeres separadas en los procedimientos de secuestro y apropiación ilegal de menores durante la última dictadura cívico-militar de nuestro país, finalmente se encuentran. En ambas obras, el efecto que produce la aparición de la canción es singular: acontece una detención de la narrativa. La acción, que coincide con el desenlace del relato, pareciera suspenderse momentáneamente, dejar de avanzar, dando

17. Instrumentándola para guitarra acústica, viola, violonchelo y voz (soprano).

18. Para guitarra, teclados y voces (soprano y tenor).

lugar a un estado donde la temporalidad, antes teleológica, ahora permanece en pausa. Es decir, ese momento se dilata, prevaleciendo la descripción del mismo por sobre la narración. Esa es, justamente, una de las posibilidades funcionales de la música según Michel Chion (1997), que la entiende como *valor parentético*:

La música tiene la posibilidad de crear un fuera de tiempo en el tiempo, un tiempo entre paréntesis [...] Podemos hablar entonces de un valor parentético de la música [...]. Esta fórmula designa el paréntesis que la música es susceptible de crear y de abarcar en su propia duración, en la acción del filme, mientras que éste se inscribe, el resto del tiempo, en una duración concreta y naturalista, al menos en apariencia [...] La música crea una especie de «burbuja», de islote de libertad donde los acontecimientos están desligados del tiempo fugaz. En este caso, la música cinematográfica se separa completamente de las funciones de nexo y concatenación entre escenas [...] (p. 216).

138

Si se me permite otra analogía con las características del lenguaje audiovisual, podemos sostener que la música adquiere aquí una suerte de carácter *extradiagético*, término que revisaremos más abajo. Si en los momentos previos la música pareciera funcionar como aquello que Michel Chion (2011) entiende por *música de pantalla*, es decir, aquella que emana de fuentes directamente asociadas al lugar y el tiempo de la acción, con la aparición de la canción las fuentes sonoras se distancian de la escena, adoptando una forma *fuera de la acción*, acompañándola, pero no siendo parte de ella.

Función pedagógica de Aula 20

Como he mencionado, la creación de Aula 20, el grupo de danza de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), se debe a la iniciativa de las

docentes¹⁹ de la cátedra Trabajo Corporal I, perteneciente al Departamento de Música de la institución. En coherencia con este vínculo el grupo ha tenido siempre como objetivo, además de la producción de obras, la investigación y la experimentación con los alumnos de la entidad, entendiendo en esa labor una función pedagógica. De este modo, la música, la escenografía, el vestuario, la iluminación y la elaboración de videos son aspectos que han quedado a cargo de estudiantes de las distintas carreras de la institución, encontrando en el grupo una oportunidad para llevar a cabo una experiencia profesional.

Dentro de estas prácticas, la música ha sido la disciplina con la que se logró mayor grado de implicación y de interinfluencia, particularmente con los estudiantes de composición,²⁰ a tal punto que Julián Chambó y yo, quienes participamos en la composición musical de la primera obra gestada por el grupo, pasamos a formar parte como miembros estables, encargándonos de todo lo concerniente al aspecto sonoro de las producciones, ya sea en el rol de compositores, instrumentistas o directores musicales.

Para los estudiantes de composición, la posibilidad de abordar un trabajo determinado, con características y problemas concretos resulta enormemente valiosa, ya que, a la vez que funciona como un hecho motivador, constituye un claro ejemplo del trabajo específico en el que se están formando.

19. Actualmente, las coreógrafas y bailarinas Diana Montequin, Mariana Estévez, Julia Aprea y Mariana Sáez, todas ellas de vasta trayectoria en el ámbito de la danza local.

20. Los estudiantes de composición (varios de ellos ya graduados) Julián Chambó, Julián Di Pietro, Tomás Fabián, Ana Giorgi, Sofía Grosclaude, Miqueas Maldonado, Ramiro Mansilla Pons, Fiorella Miconi, Agustín Salzano, Rocío Segura, Emiliano Seminara y Lihuen Sirvent han compuesto música para el grupo.

Pero me interesa rescatar aquí, sobre todo, las características de dos obras particulares en las que el rol de los estudiantes ha sido nodal: *Tres* (2014) y *Montón* (2016). Ambas han sido desarrolladas por los estudiantes de Trabajo Corporal I de manera íntegra. Es decir, no intervinieron algunos estudiantes de composición, sino que fueron construidas por la totalidad de los alumnos —cerca de un centenar, que estudian carreras como dirección coral y orquestal, guitarra, piano, música popular y educación musical—, a la vez que fueron parte activa del discurso coreográfico.

Tres fue desarrollada para la *3ra Bienal de Arte* de la Universidad Nacional de La Plata, en la que se focalizó en temáticas que atañen a lo colectivo. En las clases de la asignatura, surgieron debates acerca de la importancia de los números tres y cuatro en la música, de acuerdo aspectos de la métrica, construcción fraseológica, división de los valores de duración, cantidad de versos, etcétera. Conscientes de que la música producida y escuchada por ellos privilegia mayoritariamente al número cuatro, los estudiantes decidieron realizar una obra elaborada íntegramente bajo la órbita del número tres, pensando estructuras rítmicas y fraseológicas con ese número.

Así, fueron ellos mismos, bajo la tutela de las docentes, quienes dividieron funciones y armaron secciones coreográficas que consistían en momentos de traslados en masa por el espacio, seguido de una serie sincrónica y, luego, de movimientos libres individuales (semipautados). Asimismo, los estudiantes se organizaron entre quienes formaban parte de la coreografía, quienes tocaban instrumentos y quienes hacían ambas labores.

En tanto músicos, todos los estudiantes quisieron tener injerencia en la producción sonora de la obra. Debido a la división de roles antes mencionada, aquellos que no interpretaron instrumentos indagaron en posibilidades sonoras

vocales para sus movimientos por el espacio, seleccionando distintos sonidos, teniendo en cuenta las características de su trayectoria.²¹ Los instrumentistas, por su parte, armaron secciones instrumentales que combinaban en una improvisación pautada pequeñas fragmentos estructurados bajo el número tres, donde un director indicaba y guiaba la improvisación.

Montón, desarrollada para la *4ta Bienal de Arte* de la Universidad Nacional de La Plata (que dispuso como eje temático las nociones de plazas y de espacios abiertos como puntos de congregación) fue creada de modo similar. Los estudiantes realizaron también una división de roles, donde la gran mayoría desarrolló la coreografía y algunos pocos ejecutaron instrumentos de percusión. Los primeros elaboraron una selección de formas de dicción de una serie de frases célebres con contenido ideológico explícito, integrándose con ello a la producción sonora de la obra. En todo momento, la noción del espacio y de la temática de la obra fue crucial para la elección de las fuentes sonoras, los materiales y sus desarrollos.²²

Es interesante notar que el cuerpo, en ambas obras, se expone de manera explícita, pero no haciendo gala de su desnudez ni de su lejanía al canon clásico de belleza, sino que aparece en su forma más urbana y cotidiana: son jóvenes, universitarios, mayoritariamente de clase media, que habitan una metrópoli, que visten distintas ropas en las que se hacen visibles marcas, íconos musicales y escudos de instituciones futbolísticas; jóvenes que no poseen entrenamiento físico actoral ni dancístico. No son cuerpos bellos ni *cuerpos desviados* (Lhemman, 2013). Son, en definitiva, cuerpos cotidianos,

141

21. Glissandos ascendentes y descendentes, sonidos eólicos, utilización de consonantes ruidosas (F, G, SH), silbidos, entre otros, de acuerdo a la direccionalidad de sus movimientos.

22. Capítulo 4, apartado «Incidencia del espacio escénico».

que no llaman la atención. Pero son muchos: cien jóvenes que marchan, gritan, susurran, corren y se tiran al suelo. La hipérbole impacta. Cien jóvenes que desarrollan esas acciones logran tematizar el cuerpo en la medida en que se vuelven uno: la multitud, la masa, el montón, lo colectivo. Un sistema orgánico, multiforme, que adquiere singularidad en esa unión de cuerpos particulares. La masa es una; el cuerpo cotidiano, entonces, desaparece.

Finalmente, vale destacar que en la institución los estudiantes se forman como músicos,²³ es decir, desarrollan técnicas, herramientas y saberes ligados al análisis, la reflexión, la producción y la interpretación de música, pero no tienen herramientas sobre cómo abordar el espacio escénico, ni dancísticas ni actorales.²⁴ La existencia de asignaturas como Trabajo Corporal, en la que los estudiantes se enfrentan a problemáticas relativas a su propio cuerpo, tanto en los modos y consecuencias de la utilización de técnicas específicas de su disciplina como en la presencia y el dominio corporal en escena, resultan ampliamente productivas, máxime si realizan producciones estéticas, como es el caso de las obras

142

23. La tradición de la formación musical académica, en equilibrio con el ideal de la superioridad de la música absoluta sobre aquella que es referencial o incidental, ha intentado desde el siglo XIX homogeneizar los cuerpos, restándole importancia a la imagen. En la orquesta, todos los instrumentistas visten igual; todos los arcos de los violines, violas y violonchelos tienen siempre el mismo movimiento; todos son diestros, nada debe sobresalir. Incluso en la asignatura mencionada se pretende encauzar una autoconciencia del movimiento propio en aras de una mejor interpretación musical y de prevenir lesiones habituales, y no se desarrollan técnicas escénicas o del manejo espacial.

24. En el mejor de los casos, disponen de un conocimiento que atañe al espacio escénico en la música, durante la interpretación en concierto, signado por los códigos de los géneros a los que se dedican —la escena y lo que se espera de quién está en ella no es igual en el rock, la cumbia, el concierto académico o el folklore—. Ese conocimiento es generalmente intuitivo o de imitación, y no tiene un espacio curricular en la enseñanza.

analizadas, donde lo estudiado en la asignatura se manifiesta en una producción con sentido, es decir, se *corporiza*.

Funcionalidad de la música: analogías con el cine

He señalado que las relaciones más usuales entre la música y la danza están caracterizadas por la utilización de recursos propios del lenguaje audiovisual, especialmente por los usos que el cine hace de la música. Como hemos observado en el Capítulo 2, los compositores mayormente declaran no poseer un entrenamiento metódico en la música para cine, área de la cual solo unos pocos admiten tener herramientas generales y, menos aún, conocer teorías específicas. Pero también hemos definido que, no obstante, todos ellos han afirmado la influencia de códigos, de gestos y de recursos utilizados en la música para cine. Esto, en definitiva, no es casual: el cine —especialmente determinado tipo de producción— es una industria que ha penetrado hondo en la cultura, elaborando códigos de significación que funcionan a gran escala. La existencia de centros de formación específica en música para cine es una prueba de la posibilidad de generalizar una práctica.

143

No podemos, claro, hacer una transposición de los códigos de una disciplina sin establecer revisiones. La danza, performance en vivo, no puede ser fácilmente estructurada en términos de *sonido in* y *sonido off*, así como tampoco son óptimas las nociones de *música diegética* (o «de pantalla») o *extradiegética* (o «de foso»), conceptos caros al cine. Sin embargo, podemos establecer paralelismos que quizá requieran de una definición más cercana al mundo de la danza.

Para el primero de los casos, recordemos que Michel Chion (2011) divide el uso de los sonidos en el cine de acuerdo a las categorías de *fuera de campo*, *sonido in* y *sonido off*:

En sentido estricto, el sonido fuera de campo en el cine es el sonido acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente. Se llama, en cambio, sonido in a aquel cuya fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad que ésta evoca. En tercer lugar, proponemos llamar específicamente sonido off a cuya fuente supuesta es, no solo ausente de la imagen, sino también no diagética, es decir, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada (p. 76-76).

En el caso de la danza, no existe un plano que delimite ese adentro/afuera de la obra, pero sí, frecuentemente,²⁵ hay un marco. El universo estético de las producciones aquí presentadas es limitado y enmarcado por la escena, que usualmente constituye un espacio físico y una temporalidad determinados. Allí, es sencillo comprender que hay sonidos producidos en vivo, dentro de la misma: las voces de los bailarines (recordemos sus distintos usos estudiados en el capítulo anterior); los sonidos que son producto de los movimientos, del roce de los cuerpos, de la agitación, del uso de materiales en el espacio, sonidos otrora desechados y hoy, según lo estudiamos, integrados de manera discursiva; ellos pueden constituir un campo semejante a aquel que Chion denomina *sonido en in*: pertenecen a la escena, son parte de la diégesis propuesta. En varias de las obras estudiadas²⁶ resultan fundamentales en su concepción.

Del mismo modo, es posible pensar que existen sonidos que se articulan por fuera de la escena, proponiendo otras temporalidades: los usos de las voces de los compositores en

25. Digo «frecuentemente» porque hay obras como *Urbe*, *El murmullo* u otras realizadas en espacios abiertos que integran los sonidos exteriores en su propuesta, dificultando así delimitar el campo espacial y sonoro propio de la obra.

26. *Encendidos por los fósforos*, *El pulgar oponible*, *Si no me mira*, *Fierro*, *Promenade*, *Perderse en casa*, entre otras.

el final de la obra *Encendidos por los fósforos*,²⁷ que irrumpen el espacio desde los parlantes, puede ser un ejemplo de ello.

Es claro que estos conceptos, aplicables al campo que nos compete, merecen una revisión. Algo similar ocurre con los términos *música de foso* y *música de pantalla*. Chion (2011) las clasifica:

Llamaremos música de foso a la que acompaña a la imagen desde una posición off, fuera del lugar y del tiempo de la acción [...]. Llamaremos música de pantalla, por el contrario, a la que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción, aunque esta fuente sea un radio o un instrumentista fuera de campo (p. 82).

Mucha de la música compuesta para la danza local se adecúa a algunos de estos dos conceptos. En el primer caso, podemos pensar en la utilización de las pistas de *Promenade*, *Quien Habita*, *La croquignole*, *El pulgar oponible*, entre otras. En ellas, la música, emitida mediante parlantes, parece habitar un espacio distinto al de la escena, aportando a construirla, pero no emergiendo de ella. En el segundo caso, podemos pensar algunas de las obras que involucran músicos en escena (*El segundo antes de empezar a terminarse*, *Fierro*, *Siempre*, entre otras) donde la escena permite integrar la producción de esa música, pero quiero referenciar especialmente obras como *Tres* y *Montón*, donde la comunión entre la escena propuesta y su música alcanza un nivel superlativo, ya que quienes bailan y quienes producen la música son los mismos intérpretes.

Veamos ahora las funciones específicas de la música en la danza. Dice Chion (1997), hablando del cine:

27. Capítulo 4, apartado «Utilización de la voz».

Al contrario, nuestro punto de vista es antifuncionalista. Ciertamente, existe lo que podríamos llamar usos conscientes de la música cinematográficas, usos que se pueden aprender, utilizar, dominar cada vez mejor, pero la música no se somete a funciones asignables y finitas, igual que no lo hacen el montaje o la interpretación de actores (p. 192).

Efectivamente, tampoco considero que los usos de la música sean estancos e iguales, sino que creo que resultan dinámicos, en estrecho vínculo con las características generales de la disciplina que la integra (cine, teatro, danza, videodanza, videojuego, etcétera) y con las de la obra en particular. Sin embargo, continúo usando el término *función* como sinónimo de uso, debido a que se encuentra ampliamente extendido en la bibliografía específica.

Recordemos entonces que hemos observado en el Capítulo 3 las funciones que muchas de las coreógrafas esperan que cumpla la música en sus espectáculos, privilegiando aquella de *construir un clima*, acompañando las características emocionales y/o temporales/espaciales de la obra. Como hemos visto, esa función es habitual en el cine, donde frecuentemente la música se vale, al igual que la danza, de signos estereotipados que se relacionan a códigos culturales imperantes, subrayando las características de la escena. Esta quizá sea la función más extendida.

Muy vinculada a la función anterior, la música puede *modular el espacio*, logrando focalizar en aspectos que, de otra manera, podrían pasar desapercibidos. Chion (2011) sostiene:

La música a menudo suple el sonido realista como una expresión del espacio, utilizando sus propios códigos: una de sus funciones que nos parece poco subrayada a menudo. El cine tiene la propiedad de poder jugar con el primer plano, con el plano general, con la profundidad de campo o, al contrario, con

su dimensión plana, y así puede modular el espacio. A veces, la música complementa lo que se muestra, y sugiere el espacio que la imagen no puede o no quiere representar, o bien recuerda la continuidad del espacio de la acción, segmentado a la vista por la planificación visual (p. 224).

Podemos observar esta función en algunas de las obras analizadas, como *Siempre* o *La croquignole*, que amplifican elementos constitutivos de la semántica de las obras, o bien en *Quien Habita*, cuya música, plagada de sonoridades referenciales, ayuda a construir ese espacio imaginario, donde hay elementos que permanecen distantes mientras otros se acercan, sugiriendo, a través del espacio musical, una espacialidad en la obra.

Pero también hemos visto que la música no se limita a acompañar ese clima o situación propuesta, sino que muchas veces, junto a los otros elementos (puesta, escenografía, luces, vestuario) lo define. Chion (2011) explica:

[...] más que decir, según la insuficiente y reductora fórmula habitual, que la música «acompaña» al filme, diremos que lo co-irriga y lo co-estructura. El prefijo «co» alude evidentemente a que la música no es la única que desempeña ese papel, y a que un filme es un conjunto solidario y no jerárquico, en el que es absurdo atribuir a cualquier elemento un papel dominante sobre el resto (p. 219).

Si bien no estoy completamente de acuerdo con la posición de Chion acerca de la no jerarquía de elementos, sí coincido en que la música, como los otros elementos intervinientes en una puesta, no se limita a acompañar, sino que también estructura. Asimismo, la danza recurre con frecuencia a la posibilidad de *segmentación* que tiene la música al interior de una producción. La utilización de distintas músicas ayuda

a marcar las distintas escenas de la obra, función enormemente extendida.

A la vez, la utilización de la música —aún de distintas músicas en una misma obra— sugiere una suerte de *encañamiento* de las partes: todo lo que acontece mientras ella permanece, forma parte de la obra. *La croquignole* puede ser un buen ejemplo: su música no es igual en todas las escenas, pero la ausencia de silencio hace que, mientras la música suene, la obra se desarrolle, permitiendo su división en escenas. Cuando la música se detiene, la obra finaliza.

También hemos visto, en los casos en que se articula una canción, que suele lograrse una detención del tiempo, una suspensión de la teleología, dada por ese valor parentético que, según Chion, puede adquirir la música. Aunque presente, esta función no resulta habitual.

148

La *síncresis* —término que Chion (2011) forja a partir de las palabras *sincronización* y *síntesis* —está presente en la danza, pero no resulta tan habitual. Como hemos visto, cuando se utiliza música ya programada resulta difícil establecer este vínculo, ya que los bailarines deben acomodarse a una música que no los espera. Sin embargo, tampoco se la encuentra de modo frecuente en obras con música en vivo. Podemos mencionar escenas de *Toma 3*, *Encendidos por los fósforos*, *Proyecto Speak*, *El roce*, *Si no me mira* y *Danza en la casa*.

Tampoco resulta habitual, a diferencia del cine, la utilización de *leitmotiv*, es decir, de un material melódico asignado a un personaje o a una situación. No he encontrado ejemplos fehacientes en las músicas para danza. Sin embargo, en obras como *Construir dicción* o *Reversible* es posible hallar la asignación de materiales musicales a cada una de las alturas en que los bailarines desarrollan sus movimientos, procedimiento semejante, aunque no igual.

De ningún modo esta lista resulta exhaustiva, sino que pretende delinear que en el campo estudiado, la música para cine se yergue como una referencia. Pero insisto: estas prácticas, en el campo de la danza, adquieren otras particularidades específicas de la disciplina, razón por la cual deberían adecuarse estos conceptos, y no trasladarse de un campo a otro de forma lineal. Si bien no es mi meta proponer aquí una nueva terminología acorde al ámbito dancístico, considero adecuado referir algunas coincidencias entre ambas disciplinas, anhelando en un futuro poder dar un paso más en la tarea de sistematización y clasificación de los sonidos en la danza.

Para concluir este capítulo, se pueden definir ciertos aspectos de las características discursivas y estéticas de las músicas para danza. En primer lugar, es posible puntualizar que, en aquellas obras que hacen referencia a un tema, éste suele constituir un importante punto de partida para la elaboración de la música, siendo abordado y trabajado en ella desde múltiples ópticas aunque, generalmente, la referencia nunca es explicitada, sino que se trata de un proceso determinado por la metaforización.

En segundo lugar, podemos señalar que la producción local se caracteriza por el uso de materiales citados en sus músicas, proceso de intertextualidad que también se presenta, muchas veces, en relación a un contenido, pero que en muchas otras responde a los criterios y gustos personales de los compositores. Estas músicas, asimismo, proponen distintos grados de acercamiento al material citado, siendo algunas más explícitas que otras. En tercer lugar, podemos concluir, en las pocas obras que utilizan el formato canción, que con su articulación se produce una detención de la narrativa elaborada, logrando una suspensión del devenir temporal propuesto.

En cuarto lugar, habiendo revisado la función pedagógica de algunas obras del grupo Aula 20, podemos delinear que se allí articulan aspectos didácticos en relación al cuerpo que involucran a estudiantes de música que usualmente no tienen una conciencia ni un desarrollo del cuerpo como portador de un discurso artístico, logrando plasmar ese aprendizaje en un interesante trabajo escénico que los interpela tanto desde lo corporal como desde lo sonoro.

Finalmente, podemos afirmar que, pese a que los compositores entrevistados no señalen conocer la especificidad de la composición para cine, ésta resulta de gran influencia en sus producciones, ya que sus músicas suelen tener similitudes con los recursos característicos de esa disciplina, donde ciertas categorías sonoras pueden ser, mediante observaciones pertinentes, trasladadas de un campo a otro, y donde las funciones de acompañamiento, segmentación, encadenamiento, modulación espacial, generación de climas, coestructuración y suspensión temporal resultan comunes en ambos campos, mientras que otras funciones, muy habituales en el cine, no lo son en nuestro campo.

CG

**Conclusiones
generales**

He intentado en este trabajo describir y analizar las características particulares de una práctica artística específica y situada, que también se presenta heterogénea y asistemática. Para ello, me he posicionado como investigador, pero también he considerado mi propia práctica como compositor y como intérprete de estas músicas, razón por la cual aparecen algunas apreciaciones y comentarios subjetivos. No reniego de ellos: los sé fruto de la pasión que me genera esta disciplina, la misma pasión que me ha llevado a estudiarla y a hacer de ella mi campo de producción y reflexión.

153

En esta observación de la música para danza contemporánea platense hemos podido estudiar las características de formación de los compositores, elaborando un perfil que los ubica como músicos altamente formados en su disciplina, que no poseen prácticas ni estudios previos en danza, aunque tampoco consideran esos conocimientos como esenciales para su trabajo. Asimismo, hemos constatado que los compositores reconocen influencias del uso al que se somete la música en el cine estadounidense, pero que generalmente ignoran sus postulados teóricos. A partir

de su práctica, los compositores suponen que la composición para danza contemporánea adquiere características singulares pero no específicas, ya que en algunos puntos su modo de producción es similar al de otras formas de composición.

Además, hemos podido revisar algunos aspectos particulares del proceso compositivo, donde se observa que frecuentemente la música se empieza a componer una vez que el movimiento coreográfico ya se encuentra sugerido o delineado, y que su presencia influye notoriamente en éste. También hemos observado que, luego de esa primera instancia, el proceso creativo se caracteriza por ser, con relación a la danza, colaborativo y recíproco. Asimismo, hemos visto que los modos más habituales de generar materiales son la improvisación, la referencialidad al contenido temático de la obra y la imitación de las particularidades del movimiento coreográfico, pero que también es posible recurrir a materiales extramusicales que pueden o no ser explicitados en la composición.

154

Hemos estudiado que la improvisación puede aparecer, además de la señalada, en otras instancias del proceso, y que frecuentemente las obras contemplan ciertos grados de apertura ligados a su práctica, pero que aquella denominada libre resulta casi inexistente. También hemos visto que la referencialidad al contenido es abordada desde diferentes ópticas, y que la música es un excelente ámbito donde intensificar, cuando se lo desea, ese contenido, que usualmente se presenta metaforizado.

Hemos definido que las fuentes sonoras y los materiales musicales son el resultado de muchas decisiones que involucran gustos y capacidades personales, el contexto de producción y la existencia de una temática referencial, pero que usualmente se componen músicas que involucran una performance en vivo, ya sea a través de la interpretación de

instrumentos convencionales o mediante la producción de *live electronics*, mientras que la utilización de músicas ya acabadas no resulta tan frecuente. Hemos observado que la voz ocupa un papel protagónico tanto para los compositores como para las coreógrafas, articulándose de distintos e interesantes modos. Asimismo, hemos visto que el espacio físico en el que se desarrollan las obras no suele ser un condicionante de las elecciones musicales, salvo en algunas obras especialmente creadas para espacios abiertos o no convencionales, fruto de las iniciativas de festivales que promueven la producción en espacios exteriores.

La cita, como lo hemos estudiado, aparece, con distintos grados de explicitación, como un proceso muy expandido que frecuentemente se articula con relación a un contenido, pero que en muchas ocasiones responde a los criterios y a los gustos personales de los compositores. El género canción, en cambio, no resulta tan habitual, pero su incidencia propone un particular efecto de detención temporal de la narrativa.

Hemos estudiado la característica singular de las producciones del grupo Aula 20 que involucran estudiantes no formados en danza, donde contenidos pedagógicos con relación al cuerpo son abordados en algunas interesantes producciones artísticas que los ubica en el doble rol de músicos y de bailarines.

Por otra parte, hemos podido establecer paralelismos entre esta práctica y la de la composición para cine, donde algunas categorías sonoras pueden ser, con las modificaciones pertinentes, trasladadas de un campo a otro, y donde las funciones más usuales que la música adquiere en el cine resultan habituales también aquí, sobresaliendo entre ellas la posibilidad de que la música empatee con las características del movimiento, colaborando en cimentar un clima,

en relación a las expectativas más comunes de las coreógrafas para con la música. Para ello, hemos observado que suele utilizarse una terminología que resulta más propia del ámbito de la danza o del campo sensorial que de la música, donde es usualmente el compositor quien debe traducirlos a su área.

Finalmente, hemos observado que las producciones no suelen registrarse en los organismos de administración del derecho de autor y que las pocas que sí lo hacen no tienen como causas la protección o la voluntad de cobrar importes por su uso, sino la finalidad de inscribirse en subsidios y festivales que así lo exigen.

La composición para danza contemporánea platense resulta, bajo la luz de este trabajo, como una práctica colectiva e interdisciplinar con características singulares, rica en procedimientos compositivos y estéticos, que se encuentra actualmente en un proceso de perfeccionamiento y crecimiento. Espero que este escrito coopere con ello.

Bibliografía

Adshed, J., Briginshaw, V., Hodgens, P., Huxley, M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia, España: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana.

Baliero, C. (2016). *La música en el teatro y otros temas*. Buenos Aires, Argentina: Inteatro.

Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Connecticut, Estados Unidos: Wesleyan University Press.

Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.

Belinche, D., Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata, Argentina: Edulp.

Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Bentivoglio, L. (1985). *La danza Contemporánea*. Milán, Italia: I Manuel Longanesi & C.

Best, Ch. (1999). Choreographers and Composers, Why collaborate? *Dance Theatre Journal*, 15(1).

Botta, M., Warley, J. (2007). *Tesis, tesinas, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación y redacción*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Brea, J. (2009). *Nuevas estrategias alegóricas*. Recuperado de joseluisbrea.net/ediciones_cc/nea.pdf.

Cage, J. (2005). *Silencio*. Madrid, España: Árdora.

Cage, J. (2016). *Ritmo Etc*. Buenos Aires, Argentina: Interzona Editora.

Carvajal, B. (2011). Susurros del cuerpo: la música en la escena de la danza. *El Sótano. Revista Virtual de Artes Escénicas*, (2). Recuperado de <http://www.elsotanorevista.org/old/revistaelsotano/numero2/numero2/doss4.htm>

Ceriani, A. (2008). El lugar de lo escénico en los entornos mixtos. *Arte e Investigación. Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, 12(6), 123-127.

Ceriani, A. (2011). Espacio digital y cuerpo. *Arte e Investigación. Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, 13(7), 56-60.

Chion, M. (1993). *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona España: Paidós.

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona, España: Paidós.

Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Cunningham, M., Leeschaeve, J. (2009). *El bailarín y la danza*. Barcelona, España: Global Rhythm.

Feral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

Fontaine, G. (2012). *Las danzas del tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del CCC.

Genette, G. (1997). *La obra del Arte. Inmanencia y trascendencia*. Barcelona, España: Lumen.

Gianera, P. (2011). *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en música*. Buenos Aires, Argentina: Debate.

Gonzalez Ponisio, M. La práctica improvisatoria en la música popular latinoamericana. *Arte e Investigación. Revista científica de la Facultad de Bellas Artes*, (11). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/28>

Guest, A. (2005). *Labanotation*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

H'Doubler, M. (2005). *Danse. Une experience artistique creative*. Paris, Francia: Gremesse.

Isse Moyano, M. (2006). *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Artes del Sur.

Itelman, A. (2002). *Archivo Itelman*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

Laban, R. (1978). *Danza educativa moderna*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Labbate, B. (2006). Teatro-Danza. Los pensamientos y las prácticas. *Cuadernos de Picadero*, 3(10).

Lhemman, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Ciudad de México, México: CENDEAC/Paso de Gato.

Limon, J. (1966). *Los bailarines son músicos, son bailarines*. Nueva York, Estados Unidos: Juilliard Review Annual.

Mathews, W. (2012). *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid, España: Turner Publicaciones.

Mcfee, G. (1992). *Entendiendo la danza*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

Montequin, D., Mansilla Pons, R., Saez, M. (2016). Zona de frontera: música y danza en el grupo Aula 20. *Clang*, (4), 69-77. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang/article/view/92>.

Nachmanovitch, S. (2012). *Free Play. La Improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Pousseur, H. (1984). *Música, semántica, sociedad*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, España: Fundamentos.

Saítta, Carmelo. *El diseño de la banda sonora en los lenguajes audiovisuales* en La Fábrica audiovisual. Buenos Aires: FADU-UBA, 1999

Sanchez, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, España: Visor.

Small, Ch. (1989). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Temperley, S., Szperling, S. (comps.). (2016). *Terpsícore en ceros y unos: ensayos de videodanza*. Buenos Aires, Argentina: Guadalquivir, CCEBA, Festival Videodanza.

Withmore, J. (1994). *Directing postmodern theater: shaping signification in performance*. Lansing: The University of Michigan Press.

Yurkievich, S. (1965). *Ciruela la loculira*. La Plata, Argentina: Del Asterisco.

Zatonyi, M. (2011). *Arte y creación: los caminos de la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.

La investigación aquí desarrollada tiene como objeto de estudio la composición musical incidental en el ámbito de la danza contemporánea, tomando como casos una veintena de producciones realizadas en la ciudad de La Plata entre los años 2006 y 2018.

A través del análisis de las obras, de los comentarios de compositores y coreógrafos y de la experiencia del autor —compositor e intérprete en muchas de ellas—, este libro propone una observación de las distintas instancias de la producción de música para danza, describiendo y sistematizando las funciones que cumple la música, las formas en que se comienza a componer, los códigos verbales utilizados entre músicos y coreógrafos, las fuentes sonoras habituales y los usos de la voz, entre otras características, invitando al lector a un recorrido estético por la rica y diversa escena dancística platense.

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



INSTITUTO
NACIONAL
DE LA MÚSICA



9 789503 416792