



Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
Secretaría de Publicaciones y Posgrado
Magister en Estética y Teoría de las Artes

¿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)

Ramiro Mansilla Pons

Directora: Prof. María Elena Larregle

Co-directora: Mag. Alejandra Ceriani

La Plata, marzo de 2017

Agradecimientos

A María Elena Larregle y Alejandra Ceriani.

A Mariana Estévez, Diana Montequin y los integrantes de Aula 20 Grupo de Danza de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

A Julián Chambó.

A todos los compositores y coreógrafos consultados e involucrados en este trabajo.

A Paula Cánnova y Daniel Belinche.

A los docentes del Magister.

Al Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) de la FBA/UNLP.

A mis colegas de las cátedras Historia de la Música, Taller de Composición Musical e Introducción a la Producción y el Análisis Musical de la FBA/UNLP.

A las familias Mansilla Pons y Zavadisca.

A Belina.

Ramiro Mansilla Pons

Marzo de 2017.

Índice general

INTRODUCCIÓN

Introducción e hipótesis preliminar	pág. 6
Justificación	pág. 7
Objetivos	pág. 8
Estado de la cuestión	pág. 9
Marco teórico	pág. 10
Metodología	pág. 13
Estructura	pág. 14

CAPÍTULO 1

Los compositores

Formación	pág. 17
Conocimientos previos sobre aspectos coreográficos	pág. 18
Conocimientos previos sobre música incidental	pág. 19
Competencias singulares	pág. 20

CAPÍTULO 2

Características del proceso compositivo

Comenzando a componer	pág. 25
Climas y ambientes	pág. 28
El dialogo entre compositores y coreógrafos	pág. 32
Las formas de registro	pág. 34

CAPÍTULO 3

Características estructurales de la música para danza

La improvisación	pág. 39
La elección de las fuentes sonoras y los materiales musicales	pág. 48
La incidencia del espacio escénico	pág. 56
La utilización de la voz	pág. 60

CAPÍTULO 4

Características discursivas y estéticas

El tratamiento del contenido	pág. 71
Intertextualidad: la cita	pág. 79
La incorporación del formato canción	pág. 84
La función pedagógica	pág. 86
La funcionalidad de la música: analogías con el cine	pág. 89

CONCLUSIONES	pág. 97
---------------------	---------

BIBLIOGRAFÍA	pag.101
---------------------	---------

ANEXOS

Entrevistas a compositores	pág.105
Entrevistas a coreógrafos	pág.141

Índice de tablas

Tabla n° 1: Obras analizadas	pág. 13
Tabla n° 2: Formación y titulación de los compositores	pág. 18
Tabla n° 3: Registro de las obras en organismos de protección y gestión de los derechos de autor	pág. 35
Tabla n° 4: Fuentes sonoras utilizadas	pág. 49

Introducción

Introducción

Introducción e hipótesis preliminar

Este trabajo es el resultado de una investigación que se enmarca en el curso de Magister en Estética y Teoría de las Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, por lo que responde a los lineamientos propuestos por su Comité Académico, procurando la apropiación y la utilización de recursos metodológicos disciplinares para la producción de una investigación estética que amplíe el conocimiento sobre prácticas del campo del arte. Asimismo, el trabajo se ha llevado a cabo gracias al otorgamiento de una Beca de Investigación por parte de la Universidad Nacional de La Plata, cumpliendo también con los requisitos formulados en su reglamentación.

La investigación aquí desarrollada tiene como objeto de estudio la composición musical incidental en el ámbito de la danza contemporánea en la Ciudad de La Plata, indagando principalmente en las producciones realizadas entre los años 2009 y 2016. Para ello, se ha elaborado una selección intencional 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 a nuestro parecer ejemplifican singulares posibilidades de trabajo en torno a la práctica abordada.

A través de entrevistas semiestructuradas a compositores y coreógrafos del ámbito y mediante el análisis musical, coreográfico y audiovisual de las obras escogidas, se estudiaron particularmente los modos y las formas de composición y producción de la música incidental para danza, teniendo en cuenta variables tales 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.

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.

Nuestras hipótesis previas sobre las características de estos procesos tienen su principal fundamento en nuestra propia práctica como compositores de este tipo de música, y señalan que las músicas compuestas ex profeso para la producción local de

danza son obras que suelen ser realizadas por medio de softwares; que en las funciones no hay usualmente un intérprete musical en vivo; que suelen usarse músicas grabadas ya acabadas; que los compositores, usualmente muy formados en música, no poseen un conocimiento alto de la disciplina danza ni un conocimiento cabal de los postulados de la funcionalidad de la música en el audiovisual, pero sí conocimientos intuitivos generados en gran medida por el uso que el cine hace de la música; que la utilización de materiales preexistentes es frecuente; que las composiciones no suelen registrarse en los organismos de derechos de autor; que las composiciones musicales se llevan a cabo en paralelo a la construcción coreográfica; y que las relaciones más frecuentes entre la música y la danza están caracterizadas por los usos que el cine hace de la música.

Pero más allá de intentar corroborar estas hipótesis, la investigación pretende describir las maneras en que se elabora la música para danza en la Ciudad de La Plata, con el fin de producir un corpus teórico que coopere a la valoración de la producción artística local y posibilite la transferencia de los conocimientos desarrollados hacia instituciones educativas y hacia ámbitos de producción dancística.

Justificación

En primer lugar, la investigación tiene una relevancia teórica, en tanto que el campo de investigación es enormemente vasto, ya que si bien existe una gran variedad de 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 en torno a las producciones musicales concebidas para ella. Desde esa óptica, el trabajo resulta sumamente original, y los conocimientos producidos pueden significar un gran aporte que funcione como referencia de producciones posteriores.

Por otro lado, el trabajo posee una relevancia práctico-social, debido a que existen ámbitos educativos disciplinares donde los resultados de la investigación pueden tener una aplicación directa, siendo utilizados para el estudio, el análisis y la comprensión de este tipo de producciones artísticas. De este modo y circunscribiéndonos solo a instituciones oficiales del ámbito local, la existencia de un trabajo donde se analiza cómo se compone música para danza puede ser útil y necesario en espacios como la carrera de Composición de la Facultad de Bellas de la Universidad Nacional de La Plata, centro de formación de compositores que posee una asignatura denominada Música Incidental, donde la composición funcional, objeto

de análisis de este trabajo, constituye el núcleo de estudio. De igual modo, en el marco de esa carrera, es posible que esta investigación genere en los estudiantes un interés activo en la composición para danza, entendiendo que ésta es un excelente ámbito donde desarrollarse como compositor, promoviendo su práctica y el enriquecimiento de la disciplina.

Asimismo, existe en dicha unidad académica una carrera de posgrado que se especializa en el análisis coreográfico donde el trabajo puede ser aprovechable. Finalmente, la región cuenta con centros formación específicos en música y/o danza, tales como la Escuela Municipal de Danzas de La Plata, el Conservatorio Provincial de La Plata y la Escuela de Arte de Berisso, además de numerosas instituciones de enseñanza privadas, donde los resultados de la investigación pueden tener un campo de aplicación.

Otro ámbito relacionado a la relevancia práctico-social donde el trabajo puede impactar es el de la producción dancística. En efecto, la propia Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata dispone de un grupo de danza, a quienes el trabajo también podría resultarles significativo, así como a los coreógrafos y bailarines que se desempeñan en el circuito local, ya sea de forma autogestionada o bien pertenezcan a instituciones privadas.

Finalmente, un grado de relevancia social está vinculado con el hecho de que actualmente se está debatiendo en el Congreso Nacional una Ley Nacional de Danza, donde entre otros fines se busca una mayor difusión y un reconocimiento más firme de la actividad. Una investigación de ésta índole, que genera un corpus científico, puede cooperar en este marco.

Objetivos

Los objetivos generales de esta investigación incluyen el relevamiento de las producciones coreográficas que poseen música compuesta ex profeso realizadas en la Ciudad de La Plata entre los años 2009 y 2016; la descripción de los modos de producción musical según las diferentes formas de relacionarse con la coreografía; el análisis de las variables de producción en términos de instrumentación y materialización en la puesta en escena; el análisis de las características de los materiales sonoros utilizados; el relevamiento del grado de conocimiento que los compositores poseen de las características de la danza y de la teoría de la funcionalidad audiovisual; el relevamiento de los códigos de comunicación utilizados

entre los compositores y los coreógrafos y el relevamiento de la forma de inscripción de las músicas en los organismos de protección del derecho de autor.

Estado de la cuestión

Como hemos señalado anteriormente, no existe un trabajo de estas características realizado en nuestro país, aunque sí existen unos pocos artículos escritos en el extranjero. Si bien la danza –que históricamente ha sido una de las disciplinas artísticas con poca producción de corpus teórico– ha visto en los últimos quince años un incremento considerable en este campo, no se ha estudiado aún en profundidad su vínculo con la música, y mucho menos desde la óptica de un músico. Más allá de artículos aislados, no hemos encontrado un corpus consistente. Esto, lejos de ser un inconveniente, es un aliciente: hay mucho por escribirse.

Sí existen, claro, profundos estudios de la música en las producciones audiovisuales. Michel Chion es, quizá, el teórico más importante en ésta área, quien ha centrado sus investigaciones en torno a la estética y semiótica de la música en el ámbito del cine y del video. Consideramos que la producción de música para danza, pese a no estar mediada por una pantalla, toma algunos aspectos de los usos de la música en el lenguaje audiovisual, con lo cual sus aportes resultan nodales en nuestra investigación, especialmente aquellos referidos a la funcionalidad de la música.

La investigadora Bibiana Carvajal ha publicado un artículo donde analiza las características de ruptura que en los inicios del S.XX la danza moderna tuvo respecto a los cánones imperantes en la danza clásica, focalizando en la manera en que la música ha sido partícipe de esos cuestionamientos. Principalmente, encuentra que la danza comenzó a utilizar otras músicas, las cuales también presentaban corrimientos respecto a las prácticas musicales comunes –asimetrías, discursos no tonales, incorporación del ruido– y ello contribuyó a generar un lenguaje dancístico basado en otros parámetros [Carvajal, 2011]. Asimismo, la autora sostiene que una diferencia fundamental entre las danzas clásica y moderna es que, en la primera, la coreografía usualmente se amoldaba a una música ya existente, y en la segunda ocurre lo contrario –e incluso puede concebirse una danza sin música, algo improbable en la esfera clásica–.

En la misma óptica, Juan Pineda Pérez realiza en su artículo un panorama sobre la forma en que los principales coreógrafos del S.XX se acercaron a determinadas músicas, diferenciando estéticas de acuerdo al grado de subordinación que establecieron con la música [Pineda Pérez, 2011].

El compositor estadounidense Greg Steinke ha publicado un interesante artículo donde relata su propia experiencia como compositor de música para danza, describiendo sus procesos y señalando las características que, según su opinión, debe tener esa música. Aunque se trata de una experiencia singular, sus aportes resultan valiosos en el intento de sistematización de un método [Steinke, 1992].

De manera similar, los compositores Philip Flood y Christopher Best detallan en sendos artículos las particularidades del trabajo colaborativo entre compositores y coreógrafos, indagando en los modos de comunicación puestos en juego, las tensiones, los desencuentros y los beneficios, entre otros aspectos [Flood, 1997 – Best, 1999].

John Cage, el renombrado compositor y esteta, advirtió en un artículo escrito en la década del 30 que la danza contemporánea y su música debían tener un grado de relación más férrea, donde los procedimientos utilizados en una puedan ser transpuestos en la otra, como puede serlo una estructura rítmica en común. La utilización del ruido como material musical y la preferencia por medios electrónicos son algunas de las características que Cage encuentra en la música para danza moderna [Cage, 2005]. Asimismo, en otro artículo escrito en 1963, Cage retoma la problemática de interdependencia de las disciplinas, señalando al tiempo como factor de cohesión [Cage, 2016].

Los coreógrafos Margaret H'Doubler y José Limón han elaborado artículos y conferencias donde comentan sus propias experiencias en torno a la utilización de la música, señalando sus expectativas, sus modos de uso y las relaciones puestas en juego [H'Doubler, 1940 – Limón, 1967].

La crítica e historiadora Sally Banes ha elaborado una historización de la danza moderna, señalando los procesos de colaboración entre coreógrafos y compositores desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, indagando en las particularidades de esa relación a través de las diferentes propuestas estilísticas del período [Banes, 1980].

Marco teórico

Los trabajos arriba señalados han constituido la base sobre la cual hemos partido para entender los vínculos entre danza y música, así como también nos han posibilitado examinar un cúmulo de experiencias de compositores norteamericanos que hemos podido cotejar con la nuestra y la de nuestros colegas locales.

La coreógrafa, bailarina, investigadora y docente platense Alejandra Ceriani – referente de la danza y codirectora de esta investigación– ha desarrollado sus investigaciones en torno a la interactividad mediante el uso de tecnologías que potencian los espacios físicos y sociales –lo que ella denomina *Realidad Mixta*– y ha encontrado particularidades específicas de estas producciones, especialmente en la nueva configuración del espacio de las obras concebidas para la red, donde la categoría *lugar* adquiere nuevos significados, propios de la desterritorialización a la que es sometida la obra [Ceriani, 2008]. Si bien nuestro enfoque no se centra en el estudio de producciones concebidas ex profeso para internet, el trabajo de Ceriani ha resultado fundamental para entender las nuevas concepciones de espacio y tiempo que elaboran músicos y coreógrafos en sus producciones. Por otro lado, Ceriani ha estudiado los procesos creativos signados por la utilización de sensores de movimiento y captura en tiempo real que disparan dispositivos visuales y sonoros [Ceriani, 2011], trabajo que resulta elemental para entender su propia praxis dancística, analizada en este trabajo.

Janet Adshed, Valerie Briginshaw, Pauline Hodgins y Michael Huxley son autores de un método de análisis coreográfico que nos ha resultado útil para describir las particularidades del movimiento y los criterios estéticos intrínsecos de una obra de danza. El método se sustenta en la descripción detallada de una obra dancística basándose en cuatro componentes básicos: el *movimiento* (con subdivisión en las categorías *Elementos espaciales* y *Elementos dinámicos*); el *bailarín*; el *entorno visual* y los *elementos de sonido*. Al recoger en su estructura conceptual los movimientos y características presentes en una obra determinada, el método analítico nos permitió alcanzar una comprensión discursiva de las obras, mejorando la capacidad de discernir los matices que las caracterizan, observando la interrelación de los elementos que las componen.

Las investigaciones sobre historia de la danza contemporánea de Leonetta Bentivoglio, Graham Mc Fee, Yvonne Rainer, Don McDonaghs, Wintrop Palmer y Sally Banes nos han servido para delinear un recorrido histórico sobre los cambios, permanencias y características generales de los principales movimientos estéticos en el campo de la danza. Asimismo, el detalle de las particularidades del teatro-danza que Beatriz Lábette detalla en su tesis de maestría fue de suma utilidad para delimitar el fenómeno, mientras que las entrevistas a personalidades destacadas de la danza nacional publicadas por Marcelo Isse Moyano nos han servido para pensar una manera general del trabajo del coreógrafo respecto a la música que apoya algunas de nuestras hipótesis.

Los aportes de Marie Bardet, cuya preocupación estética procura una respuesta a la pregunta ontológica ¿por qué bailamos? han sido de suma utilidad para entender los presupuestos estéticos a la hora de danzar. En esta óptica, los estudios de Geisha Fontaine en torno a las concepciones temporales en la danza posibilitaron realizar entrecruzamientos con las de la música.

Por otro lado, se ha investigado y publicado mucho acerca de la composición musical para cine. Sin bien es claro que no se trata de la misma disciplina, ambas artes –danza y cine– nuestra hipótesis sostiene que ambas desarrollan algunos códigos comunes y tienen características similares, con lo cual los conocimientos producidos en ese campo resultaron sumamente útiles para nuestro trabajo, especialmente los aportes de Michel Chion, quien ha desarrollado un trabajo significativo en lo referido a las funciones de la música y sus características en los lenguajes audiovisuales. Sus estudios en torno a las posibilidades discursivas del sonido (animación temporal de la imagen; vectorización); al valor añadido por la música (empática, anempática, abstracta); del montaje sonoro en relación a la imagen (lógica interna del encadenamiento audiovisual; lógica externa al material) y de las funciones del sonido en los niveles del tiempo y del espacio (puntuación, anticipación, sincronización, caracterización, ambientación, evocación, unión, separación) fueron centrales en nuestros análisis sobre el modo de utilización de la música en la danza contemporánea.

Los aportes de las corrientes críticas han sido esenciales en nuestra conceptualización del arte. Los trabajos de los musicólogos Christofer Small y Nicholas Cook, quienes estudian las particularidades de la producción musical de occidente desde el Renacimiento hasta nuestros días [Small, 1989; Cook, 2001]; así como la estética y la historia del arte según Marta Zatoryi, entendidas como disciplinas sociales situadas y atravesadas por componentes de clase, de raza, de credo y de género [Zatoryi, 2011], constituyen una guía epistemológica fundamental en nuestra manera de entender las prácticas artísticas en general. Se suman también en ésta óptica los aportes realizados por Daniel Belinche, principalmente en torno las artes de consumo masivo en nuestra Latinoamérica [Belinche, 2011], de quien también utilizamos la concepción de que ambas disciplinas, música y danza, manejan un lenguaje artístico común basado en la utilización de figuras retóricas, principalmente la metáfora. Si bien estos aspectos tal vez no resulten explícitos en los contenidos abordados, es menester señalar su importancia radical en nuestro universo estético.

Metodología

En primer lugar, se realizó una recolección de datos pertinentes, seleccionando las obras que fueron creadas en el período delimitado que cumplan con la condición de tener una música compuesta especialmente para el trabajo, siendo de vital importancia que existan registros audiovisuales de las mismas para la realización de los análisis.

En segundo lugar, se entrevistó a coreógrafos y compositores, procurando indagar en los aspectos particulares de los procesos creativos, focalizando en las preguntas que constituían los problemas de la investigación.

Posteriormente, se realizó un análisis musical, coreográfico y audiovisual de cada una de las obras, identificando las relaciones operadas entre las disciplinas, cotejando con los datos obtenidos en las entrevistas, para responder las inquietudes respecto a las características musicales de producción y sus funciones en el marco discursivo de la danza.

Finalmente, se clasificó y sistematizó los modos de composición y las características musicales de las obras analizadas, generando conclusiones sobre los modos de trabajo en esta disciplina.

Las obras analizadas en este trabajo son:

Tabla n° 1: Obras analizadas

Obra	Autor/es de la coreografía	Autor/es de la música
<i>Siempre</i>	Mariana Estévez – Diana Montequin	Paula Cánnova
<i>Reversible</i>	Florencia Olivieri	Ramiro Mansilla Pons
<i>Proyecto Speak</i>	Alejandra Ceriani	Fabián Kesler
<i>La croquignole</i>	Mariana Estévez	Paula Cánnova
<i>Partida</i>	Florencia Olivieri	Juan Gómez Orozco
<i>Encendidos por los fósforos</i>	Mariana Estévez – Diana Montequin	Ana Giorgi – Julián Chambó – Ramiro Mansilla Pons
<i>El segundo antes de empezar a terminarse</i>	Julia Portela Gallo – Delfina Serra	Francisco Raposeiras
<i>Quien habita</i>	Constanza Copello	Ramiro Mansilla Pons
<i>Montón</i>	Julia Aprea – Julieta Scanferla	Estudiantes de la cátedra de Trabajo Corporal I de la FBA/UNLP
<i>Urbe</i>	Constanza Copello	Ramiro Mansilla Pons
<i>Fierro</i>	Diana Rogovsky	Gisela Magri
<i>El murmullo</i>	Julia Aprea – Julieta Scanferla	Julián Chambó – Esteban Pereyra
<i>Tres</i>	Mariana Estévez – Diana	Estudiantes de la cátedra

	Montequin	de Trabajo Corporal I de la FBA/UNLP
<i>Si no me mira</i>	Mariana Estévez	Ramiro Mansilla Pons
<i>Toma 3</i>	Florencia Olivieri	Juan Gómez Orozco
<i>Perderse en casa</i>	Iván Haidar	Guillermo Vega Fischer
<i>Danza en la casa</i>	Mariana Estévez – Diana Montequin	Julián Chambó – Agustín Salzano – Ramiro Mansilla Pons
<i>Viento de agosto</i>	Diana Montequin	Julián Chambó – Ramiro Mansilla Pons – Manuela Belinche Montequin
<i>Pequeña</i>	Mariana Estévez – Diana Montequin	Tomás Fabián – Julián Chambó – Ramiro Mansilla Pons – Julián Di Pietro
<i>Construir dicción</i>	Gabriel Lugo Paredes	Sofía Grosclaude
<i>El pulgar oponible</i>	Mariana Estévez – Diana Montequin	Julián Chambó – Ramiro Mansilla Pons
<i>Promenade</i>	Florencia Olivieri	Ramiro Mansilla Pons
<i>Infinita es la historia de la arena</i>	Mariana Estévez – Diana Montequin	Lihuen Sirvent – Sofía Grosclaude – Julián Chambó – Ramiro Mansilla Pons – Fiorella Miconi
<i>La resonancia</i>	Julia Aprea	Agustín Salzano – Ramiro Mansilla Pons – Celina Carelli

Estructura

Para organizar el trabajo realizado en esta investigación, se ha estructurado la tesis en capítulos que abordan diferentes aspectos de los procesos estudiados.

En el primer capítulo se hace referencia a la formación de los compositores cuyas obras son analizadas, señalando los conocimientos y 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 en torno a ese agente, intentando delinear un perfil.

En el segundo 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 los coreógrafos de acuerdo a la música encargada; las particularidades de comunicación entre coreógrafos 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 tercer 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 cuarto 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.

Capítulo 1

Los compositores

Capítulo 1

Los compositores

En este breve primer capítulo, basándonos en las entrevistas realizadas, haremos referencia a los conocimientos y saberes previos de los compositores, indagando el grado de formación en su disciplina, los conocimientos técnicos sobre la danza y sobre los lineamientos de la música incidental y de la teoría audiovisual, con el objetivo de visibilizar las características generales en torno a este agente, intentando delinear un perfil.

Vale mencionar las razones por las cuales han sido escogidos estos compositores: 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, se trata de obras en las que estos compositores han participado elaborando músicas que poseen características constitutivas en su estructura o en su vínculo con el movimiento que, según nuestro parecer, resultan cruciales para entender los procesos puestos en juego a la hora de musicalizar para danza. Finalmente se trata, en la mayoría de los casos, de colegas con los que hemos compartido instancias de formación, producciones, escenarios, jornadas de investigación, debates y charlas acerca de nuestra labor, razón por la cual conocemos y valoramos 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.

De un total de diecinueve compositores cuya labor ha sido analizada, once de ellos tienen una titulación universitaria en música, mientras que uno posee un título universitario en otra especialidad –sociología–. Del grupo formado en música, uno de ellos ha terminado un doctorado en artes, mientras que otros tres se encuentran cursando un posgrado en el área. Asimismo, un compositor está titulado con un grado terciario, también en la especialidad música.

Seis compositores se encuentran estudiando una carrera musical: cuatro lo hacen en el grado universitario, y dos en el terciario.

Tabla n° 2: Formación y titulación de los compositores

Formación y título	Cantidad de compositores
Posgrado universitario completo	1*
Posgrado universitario incompleto	3*
Grado universitario completo (música)	11
Grado universitario incompleto	4
Terciario completo	1
Terciario incompleto	2

* Los valores consignados como formación de posgrado completa e incompleta también están incluidos como grado universitario completo.

Los graduados universitarios en música son titulados en mayor medida por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Nueve de ellos en la especialidad Composición Musical y uno en la especialidad Educación Musical. El graduado restante ha estudiado Composición Musical con Medios Electroacústicos en la Universidad Nacional de Quilmes.

Los estudiantes universitarios también lo hacen en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata: tres de ellos estudian Composición Musical, mientras que el restante estudia la carrera de Guitarra.

El compositor graduado con título terciario lo hizo en la carrera de Instrumentista especialidad Violín en el Conservatorio Provincial Gilardo Gilardi de La Plata, mientras que los dos estudiantes del nivel terciario lo hacen en esa misma institución, en la carrera de Canto.

Conocimientos previos sobre aspectos coreográficos

Los conocimientos de los compositores acerca de la disciplina danza son bajos. Solo dos de ellos han llevado a cabo prácticas dancísticas como performer, en clases particulares durante poco más de un año.

Ninguno de los compositores señala haber tenido una formación analítica en danza. Solo dos compositores indican haber sido, al momento de comenzar su labor, consumidores de danza contemporánea, ya sea en espectáculos en vivo o mediante videos. Aun así, consideran que no disponían de herramientas analíticas específicas al momento de iniciarse en la composición para la disciplina.

Todos los compositores aseguran haber escuchado previamente alguna música para danza, indicando mayormente obras para orquesta del Siglo XIX¹ o de la primera mitad del Siglo XX². Los compositores formados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata sugieren haber analizado técnicamente estas músicas en asignaturas de lenguaje musical, pero ignorar el vínculo que poseen con la coreografía, la cual solo unos pocos dicen haber visto.

Por otro lado, tres compositores han pasado por instancias de educación no formal en la disciplina teatro, lo que ellos consideran una formación útil para la composición de música para danza ya que, mediante esa praxis, lograron comprender algunas particularidades y condicionantes de la narrativa, así como también algunos aspectos temporales, pudiendo extrapolar esos saberes al campo de la danza.

El poco conocimiento de la disciplina pareciera no haber sido un obstáculo a la hora de trabajar. Como veremos más adelante, una gran parte de los compositores entrevistados sugiere que la composición para danza no supone competencias exclusivas, siendo similar a otras prácticas de composición y, por ello, posible de realizar a partir de las herramientas con las que han sido formados.

Conocimientos previos sobre música incidental

Como hemos mencionado en la introducción, una de nuestras hipótesis está relacionada a que la producción de música para danza contemporánea en la Ciudad de La Plata está signada por la utilización de recursos propios del lenguaje audiovisual. Por ello, hemos prestado especial atención a los conocimientos que los compositores tienen de esta disciplina.

Los diez compositores graduados de la carrera de Composición Musical en la FBA/UNLP y dos de los estudiantes de la misma carrera han cursado la asignatura Música incidental, donde señalan haber estudiado los rudimentos básicos de la utilización de la música al servicio de la acción dramática y de los usos de los códigos específicos lingüísticos en algunos géneros, principalmente en la música para cine.

Sin embargo, nueve de estos compositores sugieren no estar familiarizados con los postulados de la teoría audiovisual de Michel Chion. Los tres restantes

¹ *El cascanueces* y *El lago de los cisnes*, de Piotr Chaikovski, y *Preludio a la siesta de un fauno*, de Claude Debussy.

² *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinski, y *Bolero*, de Maurice Ravel.

conocen la teoría, pero indican no considerarla al momento de componer música para danza.

El resto de los compositores señala no haber tenido formación en música incidental ni conocer sobre teoría audiovisual.

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

Competencias singulares

Estrechamente vinculado a lo anterior, en las entrevistas preguntamos a los compositores si consideraban que la práctica de la composición para danza supone 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 presentes en otros modos de composición.

Observaremos algunas de las respuestas para analizar los criterios que los compositores utilizan al definir sus opiniones. Agustín Salzano supone que esta forma de composición no difiere de otras, donde ciertos requisitos resultan indispensables:

Como la composición de cualquier música, la composición para danza requiere de un alto grado de escucha, así como de un intercambio fluido y buena comunicación con los demás participantes de la cadena³.

Esos requisitos –la escucha y el diálogo entre los involucrados– sería, para el compositor, una necesidad en cualquier forma de composición. En esa línea, Lihuen Sirvent tampoco encuentra diferencias:

No necesariamente. 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 pero en este caso no hubo particularidades de ese tipo. Se notaba que los bailarines estaban acostumbrados a trabajar con músicos en vivo y a formar parte del proceso constructivo de la obra, en ese sentido hubo mucho entendimiento⁴.

³ Entrevista al compositor realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 9.

⁴ Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 6.

Como hemos señalado antes, se destaca en su respuesta que el conocimiento de la disciplina danza es favorable, pero no excluyente. Por otro lado, ese diálogo que señalan ambos es, para Julián Chambó, constitutivo de la composición para danza, pero también puede aparecer en otras formas de producción, algunas tan habituales como las de una banda de rock, donde las decisiones y resultados surgen de acuerdo a instancias colectivas:

Más allá de cuestiones como las marcas musicales o cuestiones de esa índole, la composición de música para danza en mi caso estuvo siempre ligada a la interacción, el “ida y vuelta”, con lxs bailarinxs y 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, y así hasta llegar al resultado final; y a veces se parte de la idea musical que sugiere un movimiento, y así⁵.

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

Es difícil pensar en que no haya nada compartido con otras formas de composición, pero tal vez yo sea un poco ignorante del mundo de la composición académica. Me parece que sin pensar que no haya ninguna conexión –cosa que dudo– es cierto que hay aspectos, ciertos modos y ciertas interacciones que se dan en esa práctica de componer una obra de danza que no se dan en otras formas de composición, más del tipo de cantautor o de la música popular, que es lo que yo hago y más conozco. Me parece que es más como una composición colectiva atravesada por el trabajo de los materiales escénicos, el movimiento y la puesta en escena, que también es importante en lo que va generando [...] Tal vez ocurra que la composición para danza te pide estar, nadar en las aguas de la obra de un modo muy singular, como desde muy adentro, o por lo menos para mí fue así en Fierro. Y medio que tenés que perderte ahí⁶.

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

Creo que sí. Como trabajar con otras disciplinas, como el cine, uno tiene que tratar de empaparse lo máximo posible y poner su sensibilidad al máximo 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

⁵ Entrevista al compositor realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 10.

⁶ Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 11.

*y compositivos, que son comunes a cualquier discurso artístico, especialmente en los que trabajan con la variable del tiempo*⁷.

Por su parte, 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:

*Sí, es bastante singular. 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, la cuestión grupal [...] 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*⁸.

Finalmente, Paula Cánnova 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*⁹.

No obstante la heterogeneidad de opiniones, podemos arriesgar ciertos aspectos que parecieran ser nodales en la composición de música para danza: por un lado, ésta se realizaría en el marco de una interacción con los demás productores, proceso recíproco que afectaría a todos los elementos intervinientes, característica que sería compartida con otras formas de producción colectiva.

Dado lo anterior, esta forma de composición señalaría una distancia al estereotipo de compositor decimonónico, aquél que permanece aislado en su torre de

⁷ Entrevista al compositor realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 12.

⁸ Entrevista al compositor realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 2.

⁹ Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 8.

marfil. Aquí, el compositor debiera 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 involucraría funciones específicas en relación al tiempo y al movimiento, característica que compartiría con aquellas compuestas para cine y teatro.

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

Concluyendo este capítulo, podemos cerciorar nuestras hipótesis en torno al perfil del compositor en el ámbito de la danza, como un músico altamente formado en su disciplina, que no posee prácticas ni estudios previos en danza –conocimientos que no considera excluyentes–; que reconoce influencias del uso al que se somete la música en el cine estadounidense –uso que comprende de manera intuitiva pero que ignora su teoría– y que supone que la composición para danza contempla competencias singulares pero no específicas.

Capítulo 2

Características del proceso compositivo

Capítulo 2

Características del proceso compositivo

Con el fin de señalar los aspectos particulares del modo de producción de la disciplina, en este capítulo describiremos y analizaremos las formas de trabajo desarrolladas en los procesos de elaboración de las obras, indagando en los momentos en que se comienza a componer la música, en el diálogo que establecen los compositores y los coreógrafos, 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, observaremos las respuestas de los productores entrevistados y, progresivamente, iremos adentrándonos en las obras analizadas, las cuales serán profundizadas en los siguientes capítulos.

Comenzando a componer

Una de nuestras hipótesis preliminares suponía que la música y la coreografía se elaboran de manera conjunta, en un característico proceso de retroalimentación continua. Esto se vio confirmado en las entrevistas a los realizadores, quienes sostienen que, en la mayoría de los casos, se produce un avance paralelo en ambos aspectos.

Sin embargo, en nuestra investigación nos preguntamos cómo se comenzaron a gestar las obras, y observamos que siempre es la coreografía la que ubica la *pedra angular*, proponiendo un determinado tipo de movimiento –con sus características definidas 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 20, 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*¹⁰.

¹⁰ Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 3.

En la misma línea, la cantautora 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 manera¹¹.

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

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 par¹².

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. Así lo atestigua la coreógrafa Diana Montequin, hablando 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 medio en borrador, y cuando tuvimos esa canción, lo que hicimos fue precisar ese movimiento en función de esa melodía¹³.

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 *Sí no me mira*, responde:

No, creo que no. Sí hay 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 u otro. Pero no recuerdo un momento en que a partir de una música se generaba un movimiento¹⁴.

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, como veremos en el próximo apartado, el de acompañar la coreografía, puntuar algunos aspectos, proveer de una pulsación o de un ritmo determinado, generar un clima, ambientar, pero nunca el de producir un

¹¹ Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 11.

¹² Entrevista al compositor realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 4.

¹³ Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 4.

¹⁴ Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 6.

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, los cuales además pueden ser variados o reemplazados en cada obra. Sin embargo, en este trabajo observamos dos procesos 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, hemos dedicado apartados específicos donde estudiamos sus características¹⁵, razón por lo cual no profundizaremos en ellas ahora, limitándonos aquí a mencionarlas como los dos disparadores más usuales, tanto de la música como del movimiento.

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, como lo hemos señalado, contiene elementos característicos de fuerza, espacio, dirección, tiempo y velocidad¹⁶. Esas características, en muchos casos, pueden ser generadoras de ideas musicales, intentando imitar o contrariar el movimiento, acentuar segmentos del mismo, buscando puntos de sincronización, procurando una ambientación, entre otras posibilidades. Paula Cánnova, autora de la música de la obra *La croquignole*, señala:

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 delinea¹⁷.

Julián Chambó, compositor de la obra *El murmullo*, también señala 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 podrían resultar para la obra¹⁸.

¹⁵ Ver Capítulo 3 apartado *La improvisación* y Capítulo 4 apartado *El tratamiento del contenido*, respectivamente.

¹⁶ Rudolf Laban. *Danza educativa moderna*. Buenos Aires: Paidós, 1978. p. 43. Tr. Amanda Ares Vidal.

¹⁷ Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 8.

¹⁸ Entrevista al compositor realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 10.

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.

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, fue fundamental en su concepción, disparando ideas a desarrollar que, establecida ya la obra, no constituyen 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 intervinientes en la obra *Si no me mira* de Mariana Estévez. Motivo de debates y comentarios en todos los ensayos, además de imitar determinados aspectos de la relación que establecen los protagonistas de la novela en el movimiento de la obra, no es sencillo identificar esa referencia, ya que nunca se presenta explícita. Sin embargo, para sus autores, su influencia es innegable.

Climas y ambientes

Es importante definir el modo y la función que adquiere una música determinada en el contexto de una obra de danza. Si bien realizaremos más adelante algunos aportes utilizando fundamentos de la teoría audiovisual desarrollada por Michel Chion¹⁹, indagaremos aquí las expectativas de los coreógrafos, que disponen la utilización de una nueva música para la producción, en lugar de utilizar una música ya existente.

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

[...] 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

¹⁹ Ver Capítulo 4 apartado *La funcionalidad de la música: analogías con el cine*.

contando lo mismo. No me imagino dirigiendo una obra y usando una música de un disco. No se me ocurre²⁰.

De modo similar, la coreógrafa Mariana Estévez, acerca de su obra *Si no me mira*, sugiere que:

Creo que las músicas tienen una carga de sentido en la escena y en el bailarín muy fuerte. Es parte de la idea de la obra, también. Si la idea de la obra es, no sé, los boleros, bueno, tal vez funcione una música ya existente. Pero en mi historia, yo tengo una relación con la música muy afectiva, tiene un peso que me marca situaciones, escenas, me conmueve desde ese lugar, 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 demasiado²¹.

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. Al encargarlas hay, claro, expectativas. Todos los coreógrafos, con las particularidades de cada obra, esperaban que la música proponga un *clima*. La coreógrafa Julieta Scanferla, una de las autoras de la obra *El murmullo*, sugiere:

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 clima. No hubo una búsqueda de que esté el movimiento por un lado y la música por el otro²².

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

[Esperaba] que la música termine de construir esa sensación que tiene el público de sentirse inmerso en la obra, como que 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 sumó en esa línea, y después la puesta, con otros elementos como el humo, los olores, las luces, provocaron eso que yo quería en la obra que es esa idea de meterse, como que el público no está viendo una obra, sino que está dentro de

²⁰ Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 2.

²¹ Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 6.

²² Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 1.

*ella, y tiene todas esas sensaciones y todos esos estímulos que afectan todos los sentidos, la vista, el olfato, etcétera*²³.

En este caso también se sugiere la existencia de un movimiento previo, al que luego se le suma la música que, junto a 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, la noción de clima electoral, navideño, festivo, de luto, de incertidumbre, de suspenso. Ese estado particular es también denominado muchas veces como *ambiente*, de ahí que sea familiar el uso de esa palabra en el campo audiovisual, en tanto que, en las funciones que puede llevar a cabo la música en ese medio, es habitual aquella que se denomina *ambientar*. La coreógrafa Mariana Estévez sugiere:

*Clima es como un ambiente general, cuando una está pensando una puesta de luces en una obra, una piensa “quiero un clima rojo, un clima íntimo”, y eso se resuelve fácilmente con las luces. Y creo que eso se traslada mucho a la música. Creo que 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*²⁴.

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 entonces que la música pueda aludir a esas situaciones, referenciándolas. El compositor y teórico Michel Chion acuña el término de 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)*²⁵.

²³ Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 3.

²⁴ Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 6.

²⁵ Michel Chion. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós, 2011. p. 23. Tr. Antonio López Ruiz.

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

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

Lo del clima para mí es importante. La música termina de construir el sentido, y por otro lado que también apoye ciertos momentos de la obra y que acompañe rítmicamente otros momentos. Me parece que 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 velocidades²⁶.

Es decir, la noción de clima parece relacionarse ya no únicamente con un estado anímico o 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*²⁷, 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 referenciar a un espacio y 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, enfatizando ese carácter, ambiente o estado. Ese plus de valor que la música agrega es lo que Chion llama valor añadido:

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 imagen²⁸.

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

Sucede así: vos 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

²⁶ Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 5.

²⁷ Michel Chion, op. cit. p. 35 – 36.

²⁸ Op. cit. p. 16 – 17.

*vuelva distinto, porque el clima también determina como se llega a ese movimiento*²⁹.

El diálogo entre compositores y coreógrafos

Sin la voluntad de realizar un relevamiento exhaustivo, consideramos 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.

Si en el capítulo anterior hemos constatado la poca o nula formación de los compositores en cuanto a danza se refiere, debemos mencionar ahora que, según los datos obtenidos en las entrevistas, la mayoría de los coreógrafos 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 particular situación –productores que no conocen términos y conceptos de la otra disciplina– merece que revisemos los modos en 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 señala, de acuerdo a su propia 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*³⁰.

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

*Los términos que manejábamos eran los de expandir o reducir tal o cual material, aligerarlo, la búsqueda de climas... no fueron habituales el uso de términos de rigor musical*³¹.

En la misma sintonía, la compositora Gisela Magri, reflexionando sobre la obra *Fierro*, señala la necesidad de traducir al campo musical ciertos conceptos más

²⁹ Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 4.

³⁰ Entrevista al compositor realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 9.

³¹ Entrevista al compositor realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 5.

propios de la danza. Además, menciona algunos términos comunes, como tiempo y ritmo:

La comunicación siempre fue muy fluida en 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 me 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 creadoras³².

Esos términos, junto con otros como *velocidad*, *partes* y *forma*, son generalmente sencillos de transferir al ámbito de la música, ya que también resultan habituales allí. Otros, como los ya analizados *clima* y *ambiente* –a los que sumaremos *carácter*–, requieren una traducción que usualmente, como hemos señalado, 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!³³

Pese a lo extravagante de la referencia, *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 los coreógrafos y bailarines.

La compositora Paula Cánnova, sin embargo, sugiere que, si las cosas funcionan, el conflicto terminológico es inexistente, ya que la utilización de rótulos puede suplantar una terminología específica:

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

³² Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 11.

³³ Entrevista al compositor realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 2.

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 problema³⁴.

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, que a veces no me es fácil, qué música quería. Muchas veces no me imaginaba nada de la música, y el hecho de que él fuera siempre a los ensayos, probara cosas, hizo que el trabajo fluya, que sea fácil³⁵.

En definitiva, podemos sintetizar este apartado en que, 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; que es común la utilización de imágenes extramusicales para definir sonoridades y que las dificultades terminológicas suelen presentarse cuando no se ha podido resolver determinados problemas estructurales o bien cuando el trabajo propuesto no alcanza las expectativas planteadas.

Las formas de registro

Nuestro interés en indagar sobre la forma en que se registran las obras en los organismos de protección y/o administración de los derechos de autor se centraba en varios aspectos:

- Por un lado, nos permitiría conocer un rasgo de la práctica profesional del compositor, donde la protección de su producción es una variable a tener en cuenta.
- Por otro lado, nos ayudaría 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.

³⁴ Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 1.

³⁵ Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 6.

- 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, su estudio nos permitiría pensar las formas de comercialización de esas músicas, aspecto que también atañe a la labor del compositor.
- Finalmente, el modo en que se registran las obras nos permitiría saber cómo clasifican los organismos este tipo de producciones.

Sin embargo, nuestra hipótesis antes de comenzar la investigación señalaba que el registro no es una práctica expandida, supuesto que se vio confirmado con los datos obtenidos en las entrevistas: de las 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 coreógrafos comparten autoría y donde los ingresos por su uso, reproducción o ejecución se divide 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 una de las obras ha sido registrada en la Dirección Nacional de Derecho de Autor, organismo que custodia esos derechos. No hay, según los realizadores, mayores temores o preocupaciones respecto al tema, ni casos de plagio o uso indebido en el ámbito local que funcionen como antecedente.

Tabla n° 3: Registro de las obras en organismos de protección y gestión de los derechos de autor

Entidad	Cantidad de obras	Modo	Autores
ARGENTORES	6	Producción coreográfica	Coreógrafo y compositor
DNDA	1	Obra de música y danza	Coreógrafo y compositor
SADAIC	0	-	-
OTROS	0	-	-

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 –al menos por los canales oficiales–.

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

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

En definitiva, en todos los casos el registro ha sido una iniciativa de los coreógrafos, con la voluntad de presentar la obra en festivales y 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 financiar sus proyectos por otros medios³⁶.

Finalmente, cabe preguntarse si la frecuente utilización de citas³⁷ de materiales ajenos en las músicas analizadas no es una práctica expandida en virtud de la falta de registros que legalicen su uso. Consideramos que la muchas veces 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 del registro, pero no hemos podido indagar en este aspecto. Quedará para una futura investigación.

Concluyendo este capítulo, podemos 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 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 amplificación de algunas características del movimiento, pero también suelen utilizarse elementos extramusicales que no necesariamente son luego perceptibles.

La mayoría de las veces, las coreógrafas desean una música que empatee 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 lo cual 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

³⁶ Principalmente mediante subsidios y/o el uso de ingreso pago o bono contribución en las funciones.

³⁷ Ver Capítulo 4 apartado *Intertextualidad: la cita*.

la protección o la voluntad de cobrar importes por su uso, sino la finalidad de inscribirse en subsidios y festivales que así lo exigen.

Capítulo 3

Características estructurales de la música para danza

Capítulo 3

Características estructurales de la música para danza

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

La 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, ya sea en las características de interpretación de determinados materiales musicales –especialmente en el orden, la duración y la velocidad–, o bien en aquellos casos en que se improvisa en escena, de forma libre o pautada.

Su práctica resulta tan habitual debido a que la propia danza la ubica entre sus procedimientos más utilizados para la concreción de sus discursos. En los casos estudiados, coreógrafos y bailarines suelen, a partir de pautas semi abiertas, procurar en la improvisación aquellos movimientos que luego, estructurados, formarán parte de la coreografía. Asimismo, gran parte de las obras estudiadas incluyen segmentos de improvisación guiada por parte de los bailarines. La coreógrafa Julia Aprea, autora de la obra *La resonancia*, lo explica claramente:

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 condicionan, delimitan la búsqueda de material (que luego queda fijado en la coreografía) o como estructura dentro de la composición final dentro de la cual los bailarines recrean la coreografía de un modo “diferente” cada vez³⁸.

Geisha Fontaine, en su preocupación por las concepciones temporales de la danza, entiende la improvisación como la situación de yuxtaponer el presente

³⁸ Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 10.

inmediato, las experiencias pasadas y las posibilidades futuras insospechadas para que aparezca el momento imprevisto³⁹.

Stephen Nachmanovitch, músico, teórico y compositor, entiende a la improvisación como una característica propia de la cotidianeidad del ser humano, en sus diarias acciones de hablar y escribir, donde se ponen en juego, 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 fugacidad⁴⁰.

Con una perspectiva más crítica y situada, el compositor y docente Manuel González Ponisio sugiere que el concepto de improvisación no resulta absoluto, variando según la disciplina y el ámbito. 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*⁴¹.

Todos los autores que han indagado sobre el tema coinciden en que la problemática del tiempo resulta un factor nodal. Así lo entiende el improvisador Wade Matthews, 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 segunda⁴².

Sin embargo, ese valor añadido que puede tener la técnica y la capacidad de resolver, dialogar, proponer y 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, cerrada⁴³. Así, vista desde una posición dominante, la improvisación es considerada como un arte

³⁹ Geisha Fontaine. *Las danzas del tiempo*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2012. p. 189.

⁴⁰ Stephen Nachmanovitch. *Free Play. La Improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2012. p. 29 – 31.

⁴¹ Manuel González Ponisio. “La práctica improvisatoria en la música popular latinoamericana” en *Arte e Investigación*. La Plata: 2015. n° 11. p. 61 – 64.

⁴² Wade Mathews. *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones. 2012. p. 22.

⁴³ Manuel González Ponisio, art. cit. p.63.

menor, permaneciendo fuera de estos ámbitos. Observaremos esto en algunas características de la improvisación libre que describiremos más adelante.

No obstante, en la disciplina que aquí analizamos, notamos que la improvisación resulta una práctica habitual, extendida y sumamente validada, al menos en algunas instancias. De acuerdo a los casos estudiados, podemos encontrar tres formas de articular aspectos improvisativos:

- a) La improvisación en el proceso de composición.
- b) La improvisación en escena de materiales previamente definidos.
- c) La improvisación libre.

Tal como lo hemos adelantado, estas formas no son excluyentes, siendo posible que, en una misma obra, confluyan más de una.

a) *La improvisación en el proceso de composición*

Teniendo en cuenta, como lo hemos señalado en el capítulo anterior, 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.

Usualmente, el grupo Aula 20 elabora su trabajo de esta manera. A partir de conceptos o acciones que las coreógrafas indican⁴⁴, los bailarines improvisan movimientos que las primeras, finalmente, corrigen y fijan. Diana Montequin, una de sus coreógrafas, lo atestigua:

Sí, nosotros partimos en general de la improvisación, proponemos alguna cuestión que venimos imaginando del material, y a veces no, a veces es una idea que no tiene nada, que es simplemente una idea previa sin trasladar al movimiento, y dejamos que el grupo improvise sobre esa idea y vamos rescatando materiales que vamos precisando, puliendo y organizando, y 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 pautada⁴⁵.

Debido a que el grupo trabaja y ensaya en un aula de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata 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

⁴⁴ 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*, etc.

⁴⁵ Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 7.

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*, donde el discurso sonoro de su secuencia final surgió de una improvisación grupal⁴⁶ 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.

Pequeña es una obra 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 objetos⁴⁷ de pequeño formato y por la relación establecida entre bailarín y músico, aquí en escena, tocando en vivo. Excepto en el episodio final, donde 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, respondiendo a 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, produciendo 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 la guitarra ejecutaba 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, reaccionando ésta con poses y gestos eróticos ante los golpes del

⁴⁶ Con dos guitarras eléctricas, bajo, piano, flauta y trompeta (Si bemol).

⁴⁷ 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.

músico, y modificando 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 productos 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.

b) La improvisación en escena de materiales previamente definidos

Tal como lo hemos esbozado anteriormente, la producción de danza contemporánea no responde necesariamente a una música definida de antemano, cuya existencia antecede a la coreografía; más bien resultan construcciones en simultáneo, que producen impactos y modificaciones en ambas disciplinas, de forma recíproca. 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 articulen en ella las posiciones y pasos característicos del género⁴⁸. 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– en lo que consisten 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, donde siempre hay un margen de decisión que es responsabilidad del intérprete. Es decir, esa música escrita, en la ejecución en vivo, resulta sujeta a las decisiones de los intérpretes, pero esas decisiones no la afectan sobremanera.

Sin embargo, notamos en nuestro estudio que 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 donde el movimiento corporal también es

⁴⁸ Leonetta Bentivoglio. *La danza Contemporánea*. Milán: I Manuel Longanesi & C. 1985. p. 12 – 18. Tr. Susana Tambutti.

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 en relación a ciertos eventos que funcionan como guías formales o puntos de contacto. El compositor Julián Chambó, sobre su música para la obra *El murmullo*, menciona:

Había marcas específicas de comienzo y 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 convencionalmente⁴⁹.

Esto no debe confundirse con la práctica de la indeterminación, célebre música académica 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, trabajando 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 producciones⁵⁰.

En *El segundo antes de empezar a terminarse*, el compositor Francisco Raposeiras utiliza un Korg Monotribe⁵¹ 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 utiliza, para todos los solos, un patrón rítmico específico que no se modifica en su estructura métrica, velocidad o

⁴⁹ Entrevista al compositor realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 10.

⁵⁰ Ver Pablo Gianera. *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en música*. Buenos Aires: Debate, 2011. p. 19 – 38.

⁵¹ Un instrumento analógico, similar a una caja de ritmos, perteneciente a la familia del Monotróon, que posee control de cinta, generación de sonidos a través de síntesis analógica con controladores de filtro, amplitud y modulación.

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 donde 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 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 utilizan, en diferentes escenas, materiales pautados que se improvisan en vivo. Ambas, de acuerdo a la temática de la obra centrada en lo temporal, utilizan como ejes el pulso y el 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 repetía sistemáticamente un mismo movimiento y que paulatinamente se iba descomponiendo”⁵². 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 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 utiliza 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

⁵² Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 3.

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.

c) *La improvisación libre*

La última de las formas en que se utiliza la improvisación es aquella que no está pautada. Debido a su carácter efímero, es difícil establecer continuidades y/o generalidades.

Tampoco abundan los grupos o 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. 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 *obra*. Quizá sea éste un ejemplo de aquello que Gonzalez Ponisio señala: lo absolutamente improvisado, para determinados ámbitos, no adquiere la categoría de obra, a tal punto que, frecuentemente, los propios realizadores colaboren, desde su propia praxis, con esa posición.

No obstante, es posible hallar antecedentes de prácticas similares. El más notorio quizá lo constituyen los trabajos⁵³ del coreógrafo Merce Cunningham con el compositor John Cage, donde ambos solo establecían la duración de la obra –en algunos casos, también la duración de las secciones internas–, sin ensayos previos hasta el momento del estreno, ignorando cada uno las características de la producción del otro⁵⁴. Pero Cage, independientemente de la utilización de técnicas aleatorias⁵⁵ 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 obras de improvisación y “formatos Jam

⁵³ *Root of an Unfocus* (1944), *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951), *Antic Meet* (1958), entre otros.

⁵⁴ Ver Merce Cunningham y Jacqueline Lesschaeve. *El bailarín y la danza: conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2009. p. 89 - 103.

⁵⁵ Utilización de dados, I ching, imperfecciones del papel, estructuras métricas predefinidas, eran algunos de sus procedimientos frecuentes.

de danza-contacto⁵⁶, según sus palabras. Para algunas jornadas, los autores señalan que suelen pedir de antemano a los bailarines una duración estimativa de la obra a musicalizar, y realizan ensayos solos, tratando de alcanzar esa cantidad de tiempo y seleccionando aquellos materiales que les parecen aptos. La dinámica de construcción es aquí 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.entés*, se establece únicamente que comenzará González Tapia⁵⁷, 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 desarrollos, son libres.

En sus improvisaciones, cualquiera de ambos 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 en base a lo que ellos llaman “tres niveles de arquitectura: la fría, la dinámica o tibia y la onírica”⁵⁸, tratando de referenciar esos tres ámbitos y 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 desarrollarse

⁵⁶ Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 7.

⁵⁷ La instrumentación aquí no es fijada de antemano, pero usualmente utilizan guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado, trompeta y voz.

⁵⁸ “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”. Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 7.

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

La elección de las fuentes sonoras y los materiales musicales

Consideramos sumamente importante identificar y clasificar las fuentes sonoras utilizadas en la producción de música para danza contemporánea en la Ciudad de La Plata. Como veremos, su elección responde a múltiples factores, e influencia notoriamente la concepción de los materiales.

Entendemos por fuente sonora aquellos cuerpos que producen, voluntaria o involuntariamente, mediante la acción de otros cuerpos o de manera intrínseca, sonidos. 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 cultural⁵⁹. Recordemos que en el Capítulo 2 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

⁵⁹ Daniel Belinche y María Elena Larregle. *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata, Edulp, 2006. p. 37.

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 otros –como veremos en el capítulo siguiente⁶⁰–, el abordaje se centra en esos aspectos referenciales, metaforizando esa carga cultural⁶¹.

Cabe destacar que aquí nos encontramos con datos que arrojan diferencias con nuestras hipótesis iniciales en torno al tema: antes de comenzar la investigación, pensábamos que prevalecía la utilización de softwares, produciendo músicas programadas –ya acabadas– que no necesitaban de un intérprete en escena. Observaremos que esto no resulta así.

Tabla n° 4: Fuentes sonoras utilizadas

Fuentes sonoras	Cantidad de obras
Pistas programadas	8
Instrumentos acústicos y/o electrónicos en vivo	11
Mixtas	6

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

Para una mejor comprensión, dividiremos la clasificación de las fuentes sonoras en tres grupos:

- a) La utilización de pistas grabadas totalmente fijadas.
- b) La utilización de instrumentos –acústicos y/o electrónicos– y voz en vivo.
- c) La utilización de fuentes mixtas –en vivo y pistas grabadas–.

a) *La utilización de pistas grabadas totalmente fijadas*

⁶⁰ Ver Capítulo 4, apartado *El tratamiento del contenido*.

⁶¹ Daniel Belinche. *Arte, poética y educación*. La Plata: el autor, 2011. p. 33.

La pista grabada, según aseguran los entrevistados, 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; la facilidad de disponer de ella en los ensayos; la posibilidad de que el compositor no esté presente en alguna función –pudiendo el coreógrafo o un asistente estar a cargo de su accionar– y la potencia sonora, con su adaptabilidad a casi cualquier ámbito. Entre los aspectos negativos, suele considerarse 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 muchas veces decisivo 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 al menos entorpece– su realización.

Esta dificultad –la música no puede adaptarse a la danza– se refleja usualmente en la composición de músicas fijadas que no contemplan articular aspectos sincrónicos constantemente⁶². Se apoyarán entonces en funciones de acompañar, enlazar o separar⁶³.

La croquignole, solo coreografiado por Mariana Estévez con música de Paula Cánnova, utiliza una pista confeccionada en torno a la grabación de diferentes objetos no tónicos muy pequeños, delicados, de muy poca ganancia.

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 peines que frotan, rozan y rasgan diferentes superficies –papeles, maderas, telas,

⁶² 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 hartamente utilizado en el cine de animación, aunque no es exclusivo del género.

⁶³ 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.

entre otras—, generando sonidos similares a los producidos al peinar el cabello, y cuya exagerada amplificación 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”⁶⁴, es decir, permitiendo focalizar en aquellas características del sonido que, sin su amplificación, resultaría imposible percibir. Esos sonidos, además, resultan procesados, generando loops, con cámaras –reverb– de larga duración y extensas resonancias que los enrarecen, y son superpuestos, logrando una textura de múltiples capas. El loop resulta funcional también en un plano temático: si *croquignole* hace referencia al enrollado, el loop, con su circunferencia, pareciera sugerir lo mismo.

Por otro lado, 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 Cánova 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 de Ramiro Mansilla Pons para *Reversible* de Florencia Olivieri tiene una génesis particular: en una primera versión de la obra –un dúo de unos cinco minutos de duración– el compositor elaboró una música para viola que era interpretada en vivo.

En la versión inicial, la coreografía se elaboraba en torno a tres alturas, con tres tipos de movimientos distintos. La música en vivo actuaba con el mismo procedimiento, utilizando tres materiales referenciales a cada altura. Ante la posibilidad de extender la obra a cuatro escenas –con una duración final de cuarenta minutos– y la imposibilidad del compositor para interpretar en vivo su instrumento en algunas de las funciones programadas, se estableció el uso de pistas grabadas, una para cada escena. Es decir, la decisión del cambio de las fuentes sonoras se establece aquí por una necesidad que no se vincula con el material sonoro en sí, sino que responde a otros criterios. Las entradas y salidas de cada pista se articulan por medio de un fade

⁶⁴ Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 8.

–in y out, respectivamente–, que quedan a cargo de la propia coreógrafa, quien las acciona desde un reproductor de audio. Cada pista, como lo hemos señalado, establece funciones de acompañamiento, y el silencio entre cada escena funciona como separador de las mismas. Los materiales, como lo hemos mencionado, responden en gran medida a citas que son desarrolladas imitando los procesos de la danza.

Quién Habita, dúo de Constanza Copello con música de Ramiro Mansilla Pons, se basa en la división en dos partes –mediante la iluminación– de un espacio escénico rectangular, asignándosele uno a cada una de las bailarinas. Mientras un espacio se ilumina y la bailarina correspondiente acciona, el otro permanece a oscuras, y su *habitante*, quieta. Con distintas temporalidades, esa sucesión permanece inalterable hasta el final, donde todo el rectángulo se ilumina y ambas se encuentran.

El compositor, intentando referenciar desde lo sonoro ese habitar del cuerpo en un espacio vacío, elaboró dos pistas –una para cada habitante– basadas en sonidos de tecnologías cotidianas –cafeteras, lavarropas, cortadoras de césped, pulidoras, etc.– que se articulan, mediante paneos, en los dos espacios divididos de la escena, y aparecen de manera literal, sin procesamientos, sugiriendo el universo sonoro posible de la habitante, tácito en la escena. La elección de la pista radica aquí en la posibilidad de trabajar con ese material referencial, cotidiano, a través de sus múltiples posibilidades de yuxtaposición, imbricación y superposición.

b) La utilización de instrumentos y voz en vivo

Al contrario de la utilización 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. Sin embargo, la obligatoriedad de la presencia del instrumentista en ensayos y 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 agrava⁶⁵. Según lo consignado en las entrevistas, los compositores suelen hacer grabaciones de las músicas –o bien armar maquetas que asemejan el resultado final– para los ensayos en los que no pueden estar presentes. Estos registros también le permiten al intérprete la posibilidad de múltiples escuchas, lo que facilita el conocimiento de la música.

⁶⁵ Resulta proverbial la expandida broma que sugiere que la definición de música más adecuada es “el arte de combinar los horarios”.

La dificultad técnica que se presenta frecuentemente no es menor: usualmente, los instrumentistas requieren sistemas de amplificación, micrófonos, accesorios y alguna persona que opere como técnico de sonido. Esto significa un costo adicional, que muchas veces limita el uso de instrumentos.

Asimismo, la presencia del músico es un añadido visual que debe ser adaptado. A veces, los músicos permanecen visibles, pero fuera de escena. 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 resulta un factor que no puede obviarse, presentando así una complejidad más a resolver⁶⁶.

Dejaremos para más adelante aquellas producciones en que se incluye el formato canción, ya que comprendemos que allí se articulan aspectos que exceden los abordados en este apartado, y nos centraremos ahora en aquellos donde la decisión de incorporar instrumentos en vivo responde a otros criterios.

El murmullo, obra de Julieta Scanferla y Julia Aprea con música de Julián Chambó y Esteban Pereyra, es 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 la necesidad de contar con un rango dinámico que supere 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 la posibilidad de 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– son hábilmente imitadas por los músicos, quienes *los siguen*, estableciendo relaciones de sincronía entre esas acciones y determinados sonidos.

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 lleve 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

⁶⁶ El título de nuestro trabajo hace referencia a ello: “el que toca no baila” es un dicho popular del ámbito folklórico de nuestro país, en referencia a que, quien debe tocar, no se divierte. Felizmente, en nuestro trabajo el que compone, cuando toca –a veces– baila.

al grupo –¿qué te hace sentir cómodo? y ¿qué te hace único?– confirmaron su utilización: Raposeiras es compositor, sus herramientas son los instrumentos y, tocándolos, se siente cómodo.

Como ya hemos analizado, el compositor se integra a la escena, moviéndose con el resto del grupo durante los primeros minutos, para luego dirigirse a un costado de la escena, donde están sus instrumentos, y acompaña –con un patrón rítmico que no se modifica en su estructura métrica, velocidad o duración, pero sí en su registro– una serie de solos improvisados. Su interpretación en vivo le permite 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* 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 –que analizaremos más adelante– 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 satisfacción con risas y gritos que también son imitados por el resto del elenco. La música adquiere aquí un carácter diegético, abordada desde la escena.

c) *La utilización de fuentes mixtas*

Finalmente, muchas obras conciben su sonoridad en base a la sumatoria de pistas grabadas e 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 la utilización de materiales y procedimientos que no pueden ser logrados con los instrumentos. Observaremos también que en estos casos es frecuente el trabajo con procesamientos en tiempo real por medio de softwares –práctica también

conocida como *live electronics*—, es decir, se modifica mediante un software aquello que está sonando en vivo.

Los aspectos negativos, claro, también se potencian. La necesidad técnica de amplificación, la presencia de los músicos en la escena, 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”⁶⁷. *Speak* ha contemplado ya varias versiones, constituyendo así un proyecto no acabado, 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.

Sus movimientos 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”⁶⁸.

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

⁶⁷ Alejandra Ceriani. “Espacio digital y cuerpo” en *Arte e Investigación*. La Plata: 2011. n° 7. p. 56.

⁶⁸ Alejandra Ceriani. Proyecto *Speak versión 2.0/2.1/3.0/3.1/*: consideraciones metodológicas. [Citada 14 de febrero de 2017]. Disponible en internet en: http://www.alejandraceriani.com.ar/speak_metodologia.html

variación, y aquellos que son generados por fuera del sistema de captura, por medio de un joystick. Se logra así un todo complejo, donde 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. Éste está construido en base a las mismas bailarinas –y también a otras integrantes del colectivo– realizando 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, asemejándose –en paralelo a los movimientos robóticos de las bailarinas– a los de los antiguos videojuegos. Pero también hay material sonoro extraído del registro del video: voces, roces, sonidos descartados de la toma de audio para la realización del acompañamiento visual, es aquí reelaborado. Todos esos sonidos son modificados –principalmente en su espectro tímbrico, en su altura y en su registro– en tiempo real, intentando 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 en muchos momentos establecer la síncreisis 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 ya registrado 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 también la función de separación.

La incidencia del espacio escénico

En la mayoría de los casos analizados, 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, entendemos, merece un análisis singular.

Es el caso de *Siempre*, del Colectivo Siempre, con música de Paula Cánnova. Como veremos más adelante, 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 Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, 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 la pista, 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 espacios⁶⁹.

Este proceso pareciera ser la norma. Sin embargo, algunas obras han sido destinadas a espacios particulares. *Promenade*, del colectivo Proyecto en Bruto, con música de Ramiro Mansilla Pons, es una intervención dancística realizada en la Casa Curutchet que se desarrolla de manera cíclica en varios espacios en simultáneo. Dice Florencia Olivieri, su coreógrafa:

⁶⁹ Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 9.

En este caso la obra estuvo hecha para ese espacio. Desde que empezó a pensarse la obra, el espacio fue condicionante, y fue también tema de la obra. No existiría Promenade en otro espacio, no sería lo mismo, sería otra obra⁷⁰.

De este modo 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 un mismo espacio, para luego recomenzarlas. El espectador, en tanto, puede recorrer la casa, observando las distintas escenas desde diferentes puntos.

Esta singularidad espacial –varios espacios simultáneos y un público que transita– condicionó la elección de las fuentes sonoras y de los materiales. Se utilizan entonces cuatro músicas grabadas que provienen de parlantes ocultos en distintos espacios de la casa. Debido a las características arquitectónicas, es posible oír desde una habitación las músicas que provienen de los otros salones, al igual que aquellos sonidos producidos por las intérpretes en la realización de sus movimientos. El aspecto sonoro, aquí espacializado, permite al espectador anclado en un sitio imaginar lo que ocurre en los otros y, si ya transitó por la casa, recordar los movimientos que se articulan en ese preciso momento en los salones contiguos.

Por otro lado, las músicas tienen una particularidad: no duran lo mismo entre sí, 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–.

En *Montón*, de Aula 20, con música elaborada por los estudiantes de la cátedra de 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 surge con la intención de crear un hecho estético con los alumnos en una plaza abierta, trabajando con la idea de multitud que la toma y se la apropia. 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 acercan expresando consignas con un alto contenido ideológico, generando un efecto espacial de dos masas densas que se

⁷⁰ Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 3.

acercan y se unifican en una sola, más densa aún, cuando se encuentran. Además, las proclamas son 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, generan un efecto de una única voz, ininteligible, casi gutural.

En el año 2012, un grupo de coreógrafos y bailarines locales se congregaron en lo que llamaron ACIADIP (Asociación de Coreógrafos, Intérpretes y Afines de Danza Independiente Platense), en procura de 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.

Josette Féral sostiene que durante el siglo XX el concepto de teatralidad se expande más allá de los límites del teatro, corporizándose en otras situaciones y ámbitos⁷¹. 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* –en palabras de Féral– 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.

El Murmullo, 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.

⁷¹ Josette Féral. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. p. 17.

Finalmente, *Urbe*, coreografiada y bailada por Constanza Copello con música de Ramiro Mansilla Pons, 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*⁷²: una apertura hacia el exterior, hacia el universo sonoro casi infinito de la ciudad.

La utilización de la voz

La voz humana ocupa un lugar privilegiado en las músicas estudiadas, razón por la cual creemos conveniente analizar sus modos de uso.

Pero no se trata solo de la música. La propia danza 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 Lábatte sostiene que ya la *modern dance* norteamericana de la década del 30' aboga por un cuerpo que evidencia una materialidad más terrenal,

⁷² Michel Chion. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós, 2011. p. 88. Tr. Antonio López Ruiz.

trabajando con el propio peso corporal, mostrando su esfuerzo y sus tensiones⁷³. Ese cuerpo comienza a sugerir también una presencia de su aliento y su respiración.

En la posterior danza de Merce Cunningham, según Lábatte, aparecería 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 eso⁷⁴.

La *danza posmoderna* de la década del 60' y especialmente la *danza teatro* abandonarían, ahora sí, 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"⁷⁵. El cuerpo danzante ahora se asemeja al cuerpo del espectador, al cuerpo cotidiano, con sus marcas individuales. Paralelamente a ello, el lenguaje dancístico incluirá en su repertorio de acciones aquellos movimientos cotidianos, elementales.

Hans Thies Lehman, 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 miedo⁷⁶.

En 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.

Beatriz 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 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

⁷³ Beatriz Lábatte. "Teatro-Danza: los pensamientos y las prácticas" en *Cuadernos de Picadero*. Buenos Aires: 2006. año 3 n° 10. p. 14.

⁷⁴ art. cit. p. 16.

⁷⁵ art. cit. p. 17.

⁷⁶ Hans-Thies Lhemman. *Teatro posdramático*. México: CENDEAC/Paso de Gato, 2013. p. 165 – 168.

bailar, se hacen presentes en la escena como expresión sonoro-vocal, como el equivalente rítmico de los impulsos del cuerpo (onomatopeyas, monosílabos, etc.)⁷⁷.

En los casos que aquí analizamos, advertimos 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:

- a) En vivo, por parte de los músicos
- b) En vivo, por parte de los bailarines y/o coreógrafos
- c) 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.

a) *Las voces de los músicos en vivo*

Aunque pueda resultar un tanto extraño, no resulta 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 Cánnova, 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 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, aquí, 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 desde el principio, donde la propia 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

⁷⁷ Beatriz Lábette, art. cit. p. 32.

bailarinas y el suyo propio, la fecha en que se está llevando a cabo la función—, situación que, de algún modo, se emparenta con el prólogo que suelen acompañar las ediciones del Martín Fierro, vinculando así 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*⁷⁸, donde no se utilizan palabras y los contornos formales no resultan nítidos. Este canto recién se pondrá en evidencia varias escenas después, con el agregado de una letra. De carácter quejumbroso, el canto está poblado de gestos⁷⁹ 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 cuele, ese estado medio particular de lo norteco, 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*⁸⁰.

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 a 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.

b) Las voces de los bailarines

⁷⁸ Con la boca cerrada.

⁷⁹ Pequeños glissandos descendentes al final de la frase, una interválica compuesta por tres notas, el uso de falsete con el quiebre final de afinación —conocido como kenko—.

⁸⁰ Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 11.

Como hemos mencionado antes, 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*⁸¹. La gran mayoría de las obras estudiadas utiliza, aunque de forma mínima, las voces de sus bailarines, ya sea con palabras –con un contenido semántico o no– o bien con sonidos producidos por la laringe, el diafragma, la respiración u otra acción similar.

Curiosamente, muchas de estas acciones son definidas por los coreógrafos y no por los compositores. Los primeros parecen haber comprendido que la voz forma parte del cuerpo, siendo por lo tanto relativo a su área de trabajo. Sin embargo, nos centraremos en describir aquellas obras cuyo uso de la voz de los bailarines ha sido estructurado por compositores, 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 que, como veremos más adelante, 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 –una gran cassa y una viola distorsionada– enrarecen la textura, volviéndola difusa. Sin embargo, en un momento dado, se produce un *fade out*⁸², 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 Yurkevich. Hay una voluntad de establecer una subversión –justamente, aquello que el texto 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 barajas⁸³.

También en otra obra de Aula 20, *Montón*, se articula este fenómeno. Realizada con los alumnos de la cátedra de Trabajo Corporal I de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, los jóvenes aquí marchan

⁸¹ Beatriz Lábatte, art. cit. p. 31.

⁸² Descenso paulatino de la intensidad de la música.

⁸³ “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.

expresando consignas con un alto contenido ideológico⁸⁴, pero lo hacen 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, 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, levantando levemente sus cabezas, comienzan a decir, aleatoria y espaciadamente, números. Alguien, con un megáfono, se va acercando y los repite. Por un momento, entonces, 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 número⁸⁵. 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 registros, disparidad en las intensidades, énfasis en distintas palabras, generando una textura compleja, como si pudiera entenderse allí una pluralidad de voces que se resisten a ser homogeneizadas.

En el dúo *Si no me mira*, de Mariana Estévez con música de Ramiro Mansilla Pons, 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 coequiper, y se acerca a ella utilizando distintos patrones de medición: una pierna, un

⁸⁴ “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 se 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).

⁸⁵ 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.

antebrazo, un salto, una mano; paralelamente, va contando 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 utilizado 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 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, pero 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 como, entre otras cosas, “Andrés, deportista, de City Bell, que toca guitarra, cocina muy bien y practica waterpolo”, que saluda al público, y se presenta en reiteradas ocasiones, 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 donde las bailarinas, que referencian dos mujeres separadas en los procedimientos de secuestro y 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”–, lo que genera una reconsideración de todas las frases anteriores, de sus singularidades. El efecto resulta abrumador.

c) *La voz utilizada en la producción de pistas*

Como hemos señalado, muchas composiciones que trabajan con pistas grabadas involucran en ellas registros de voces humanas. Su utilización cubre un amplio abanico de posibilidades.

Hemos señalado ya que *Promenade*, del colectivo Proyecto en Bruto con música de Ramiro Mansilla Pons, 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 fabriles –motores de autos, sierras eléctricas, movimientos de agua–, lo que enrarece su percepción, volviéndola distante, efecto acorde a la sensación de lejanía que propone la coreografía. Es decir, existe allí 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 construcción⁸⁶. Pasado que, durante la representación de la obra, se materializa.

Si no me mira utiliza, en su primera escena, grabaciones de respiraciones y jadeos de las intérpretes, que coordinadas en un tempo 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 80'. Allí se utiliza una música programada en ocho bits que cita famosas músicas de videojuegos⁸⁷. Pero la cita no es siempre literal, sino que en algunos casos se realiza a través del software de síntesis de voz *Vocaloid*⁸⁸, 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 Yurkevich en que está basada la

⁸⁶ Ilusorio en la medida en que el arquitecto elaboró los planos pero no estuvo presente en la etapa de construcción.

⁸⁷ Megaman 2; The Legend of Zelda; Duck Tales; Galaxy, entre otras.

⁸⁸ Vocaloid es un programa desarrollado por Yamaha Corporation que permite, asignándole letra o fonemas a una melodía –escrita en un programa de edición de partituras o grabada mediante el uso de un midi–, elaborar una versión cantada de la misma, pudiendo optar por una gran cantidad de opciones interpretativas –timbre, fraseo, respiraciones, registros, etc.–.

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 Plata. La baja calidad de los registros de campo –aspecto intencional, que analizaremos 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. Con un trabajo enfocado en lo interdisciplinario por medio de sensores que captan el movimiento y lo traducen a materiales sonoros y visuales y una estética que bucea en la tecnología robótica, Ceriani, antes de empezar a bailar, explica mediante un micrófono el procedimiento técnico y compositivo de la obra, pero en realidad se trata de una voz –la de la bailarina– ya grabada y procesada por Fabián Kesler, el compositor, donde se utilizan efectos del tipo *vocoder*, logrando una sonoridad *robótica*, que se adecúa a los movimientos mecánicos que ella realiza al señalar los sensores y las estaciones de trabajo.

Concluyendo este capítulo, podemos realizar una síntesis de los procesos y características planteadas en cada apartado, señalando primero que la improvisación resulta un modo muy extendido de producir materiales iniciales en ambas disciplinas, los cuales 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, podemos 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 los coreógrafos, apareciendo en la música de distintos modos, a la vez que se resignifica en el movimiento, proponiendo nuevas conceptualizaciones sobre el cuerpo.

Capítulo 4

Características discursivas

Capítulo 4

Características discursivas

En este capítulo realizaremos un análisis de las especificidades discursivas de las músicas, señalando las características estéticas usuales en el ámbito de producción. En base a las entrevistas y los análisis realizados, estudiaremos cómo influye la existencia de un contenido semántico en la producción musical; el uso de la cita; el modo en que se articula el género canción; la manera en que se desarrollan aspectos pedagógicos en un caso particular y, haciendo una analogía con el cine, la funcionalidad que posee la música según la teoría audiovisual.

El tratamiento del contenido

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

Según Leonetta Bentivoglio, a la *modern dance* de las décadas del 30' y 40' del siglo XX, aquella producida por, entre otros, Martha Graham, Mary Wigman, Ruth St. Denis, Doris Humphrey o Kurt Jooss, de movimientos estilizados, estructuras legibles y voluntades de transmisión de sentimientos y mensajes sociales a través de elementos expresivos de la danza, el teatro y la música, le seguirá en los 50' 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, llegando en los 60' a lo 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”⁸⁹.

En las décadas posteriores, le seguirán tendencias que continúan en esa línea –aquella denominada como *danza posmoderna analítica*–, pero también otras,

⁸⁹ Leonetta Bentivoglio. *La danza Contemporánea*. Milán: I Manuel Longanesi & C. 1985. p. 6 – 26. Tr. Susana Tambutti.

contrastantes, vinculadas a la *danza teatro* –con la figura de Pina Bausch a la cabeza–, que retoma algunos postulados de la danza moderna, donde 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 Monk⁹⁰.

Es interesante mencionar la salvedad que la teórica Sally Banes realiza para con la utilización del término *posmoderno* aplicado 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, autenticidad y obra maestra; el uso de aquél recurso que Jacques Derrida llama *simulacro*– se encuentran presentes en algunos tipos de danza contemporánea, pero no en todas. Asimismo, entiende que la propia 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– se dieron en la danza recién en la etapa posmoderna, con lo cual, ésta última sería un arte modernista⁹¹.

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 metáfora⁹².

Hans Thies Lehman ha estudiado cuáles son las características sobresalientes de aquellas artes performáticas 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 estudiadas⁹³.

Nos interesa destacar aquí el modo en que algunas producciones locales, desarrolladas en torno a un tema o contenido, poseen en su música una referencia a éste.

⁹⁰ Sally Banes. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987. p. 3. Tr. María Pía Gigena.

⁹¹ Íbidem.

⁹² Daniel Belinche. *Arte, poética y educación*. La Plata: el autor, 2011. p. 27 – 35.

⁹³ Hans-Thies Lhemman. *Teatro posdramático*. México: CENDEAC/Paso de Gato, 2013. p. 143 – 185.

Siempre es una obra producida por el Colectivo Siempre, con música compuesta por Paula Cánnova, 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 vivo⁹⁴ 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.⁹⁵, 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.

En la pista grabada, la compositora utiliza varias fuentes, muchas de ellas registros de campo. Por un lado, aparecen las tomas del escrache que la compositora grabó. Por otro, 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 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, 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 aquí de un texto

⁹⁴ Los instrumentos son dos flautas, clarinete, percusión, trompeta en si bemol, fagot y voz –soprano –.

⁹⁵ *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*, organización de derechos humanos de Argentina que lucha contra la impunidad, la reconstrucción fidedigna de la Historia, la restitución de la identidad de los hermanos y familiares secuestrados y apropiados, así como la reivindicación de la lucha de sus padres y sus compañeros.

dramático, sino de una breve poesía, *Revolución*⁹⁶ (1965), del escritor platense Saúl Yurkevich. 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 usuarios⁹⁷.

La obra aborda 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 abordado como una serie de indicaciones indeterminadas⁹⁸, que se materializan en la escena a través de *imágenes oníricas* que provocan una textura de collage, no causal, característica que, como mencionamos, Lehmann encuentra habitual en los discursos posdramáticos⁹⁹.

La composición musical, a cargo de Julián Chambó, Ana Giorgi y Ramiro Mansilla Pons, 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 recuerda que estos sonidos, usuales en cualquier producción, son descartados en la tradición clásica. La autora señala que

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

⁹⁶ Saúl Yurkevich. *Ciruela la loculira*. La Plata: Del Asterisco, 1965.

⁹⁷ *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.*

⁹⁸ “El texto es acribillado encontrando nuevos sentidos en los ensayos”, dice Eduardo Pavlovsky refiriéndose al teatro de Ricardo Bartís [citado en Beatriz Lábbate. “Teatro-Danza: los pensamientos y las prácticas” en *Cuadernos de Picadero*. Buenos Aires: 2006. año 3 n° 10. p. 33]. Algo similar ocurre con el tratamiento del poema de Yurkevich.

⁹⁹ Hans-Thies Lhemman. op. cit. p. 146.

*para el cuerpo debía estar disimulado hasta lo imperceptible en la escena de la danza tradicional*¹⁰⁰.

Esos sonidos, otrora silenciados, se vuelven aquí 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, quizá, constituye la particularidad más interesante del vínculo entre movimiento y sonido.

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 ruido¹⁰¹ es puesta en crisis: aquí, el ruido organizado se torna, definitivamente, *música*. Todas estas acciones/sonidos fueron cuidadosamente seleccionadas y organizadas 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 UNLP, la temática ecologista resultó esencial en la concepción de la obra, ya que aquí se propone una reflexión abierta sobre las respuestas del hombre a los cambios de su entorno climático.

El punto de partida aquí 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 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 *rave*

¹⁰⁰ Beatriz Lábatte. "Teatro-Danza: los pensamientos y las prácticas" en *Cuadernos de Picadero*. Buenos Aires: 2006. año 3 n° 10. p. 32.

¹⁰¹ La diferencia habitual (basado en la acústica) de sonido y ruido centrado en la tonicidad y el equilibrio de los componentes armónicos.

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, un delicado juego con la representación de lo real, que por momentos roza su irrupción¹⁰².

Al igual que la obra anterior, se combinan aquí 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 indisolubles¹⁰³.

En cuanto a la música, los compositores Chambó y Mansilla Pons trabajan 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 delay¹⁰⁴ 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

¹⁰² José Sánchez. “Teatro y Realidad” en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007. p. 7.

¹⁰³ Diana Montequin; Ramiro Mansilla Pons y Mariana Sáez. “Zona de frontera: música y danza en el grupo Aula 20” en *Clang*. La Plata: 2016. n° 4 p. 69 – 77.

¹⁰⁴ Retraso, técnica que graba un sonido y lo dispara según la duración estipulada del delay, logrando usualmente un efecto similar a un eco.

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.

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 una sección determinada, el trabajo con una gran cantidad de botellas de plástico vacías 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 otro momento, los bailarines deben colocarse una bolsa de plástico en la cabeza, y 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 aspecto 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 rol de gaucho en la conformación del Estado Nación, la expansión 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.

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*¹⁰⁵. La intervención intentaba dialogar con la muestra, expandiendo su lectura, al igual que otras obras del grupo, el tema fue determinante en la elección de los materiales, tanto kinéticos como sonoros.

¹⁰⁵ 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. La muestra 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.

La necesidad de trabajar en un espacio con diversos salones se resolvió en la producción de distintas micropiezas –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 tema¹⁰⁶, 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 caso¹⁰⁷.

Allí, los bailarines –con auriculares pertenecientes a la instalación vinculada a las luchas obreras de los años 90– incorporaban a sus movimientos, de a poco, su propia voz 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 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 de Trabajo Corporal I de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, se centra en el uso de la voz de esa multitud, ampliada por el uso de megáfonos y bombos, articulando consignas de un alto contenido ideológico¹⁰⁸. Esa referencia instrumental, en la plaza,

¹⁰⁶ *FaSinPat, Fábrica sin patrón* (2004). Guión y dirección de Daniele Incalcaterra.

¹⁰⁷ Entrevista al compositor realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 9.

¹⁰⁸ “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).

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

La mayoría de las músicas analizadas reflejan rasgos de intertextualidad a través de la utilización de procedimientos apropiacionistas, principalmente de aquellos que resultan propios de la relación 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, consideramos conveniente pormenorizar algunos puntos.

Como lo consigna José Brea, 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 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, velada¹⁰⁹.

Dicha labor se establece, según Juan Prada, 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 difusión y de la centralidad de lo institucional, mientras se produce además una revisión de lo ya existente¹¹⁰. 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.

¹⁰⁹ José Brea. *Nuevas estrategias alegóricas*. [Citada 3 de enero de 2016] Edición en formato pdf publicada como copia de autor para descarga libre en joseluisbrea.net/ediciones_cc/nea.pdf bajo licencia Creative Commons, 2009.

¹¹⁰ Juan Prada. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001.

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– 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 construcción¹¹¹. 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 sugiere que la intertextualidad es algo inherente a todo texto –entendiendo, claro, la palabra texto como objeto comunicacional e integrando en ella cualquier dispositivo artístico–, explicando que el mismo se compone de múltiples influencias que provienen de diversas culturas estableciendo relaciones de diálogo o de parodia, y ubica al lector como “*espacio en el que se condensa toda esa multiplicidad*”¹¹². Según el autor, precisamente el lector, *destino* de todo texto, es quien le otorga unidad.

No obstante, la intertextualidad en la música occidental siempre estuvo presente. La música polifónica 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*, consistente en tomar una melodía ya existente y someterla a una multiplicidad de –tal cual lo indica su nombre– 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. La idea decimonónica de obra maestra raramente incluye la composición con citas o alusiones –en contadas ocasiones lo

¹¹¹ Gerard Genette. *La obra del Arte. Inmanencia y trascendencia*. Barcelona: Lumen, 1997.

¹¹² Roland Barthes. “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

paródico– ya que hay un material ajeno que no se integra fácilmente al *yo subjetivo* del genio creador, tan valorado en aquél entonces. Asimismo, ya 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 adapta¹¹³.

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 realiza 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 reinterpreta en su confrontación con el presente¹¹⁴.

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, albergando en el presente distintos pasados.

Es el caso de *Siempre*, de la compositora Paula Cánova. 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 Johan Sebastian Bach, en la versión instrumentada por Anton Webern¹¹⁵. 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

¹¹³ 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.

¹¹⁴ Con el fin de ejemplificar –y sin pretender ser exhaustivos – 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; *Tamos* (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.

¹¹⁵ 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.

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, quién entiende que esa obra en particular posee un tratamiento distinto de las otras registradas en el disco. Ella encuentra un clima “apesadumbrado y lúgubre”¹¹⁶ 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.

Perderse 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 referencia una situación de 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, auto acompañándose, 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 del hogar, 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 músicas¹¹⁷. 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

¹¹⁶ Entrevista a la compositora realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a compositores n° 1.

¹¹⁷ El procedimiento es similar a los utilizados por John Cage en obras como *Imaginary Landscape n° 4* (1951) o *Radio music* (1956).

el espectador la posibilidad de escuchar una música conocida, lo que la vuelve una instancia sumamente interesante.

La música electrónica de *Reversible*, compuesta por Ramiro Mansilla Pons 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 movimientos breves de fricción y roce; en un plano medio, realizan traslados por el espacio y, en el plano alto, movimientos de extensión amplios y lentos. Las citas de *Güero*¹¹⁸ –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.

Como hemos mencionado, *El pulgar oponible*, de Aula 20, trabaja sobre la temática ambiental, focalizando generalmente en la problemática del residuo y el reciclaje. En esa línea, los compositores trabajaron la pista electrónica retomando 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 hemos mencionado el caso de *Infinita es la historia de la arena* donde, precisamente en la escena denominada “El tiempo productivo”, la compositora Fiorella Miconi 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 constante logra un enrarecimiento de la melodía original, rasgo que se acentúa con la improvisación de otros materiales –con

¹¹⁸ Extraídas de la versión de la obra registrada en el disco Helmut Lachenmann, *Piano Music* - Marino Formenti, Col Legno – WWE 1CD 20222, Austria, 2003.

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)*¹¹⁹ 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.

Por su parte, la segunda pista está centrada en la canción *La valse à mille temps*¹²⁰, del cantautor belga Jacques Brel, y consiste en una fragmentación y 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.

La incorporación del formato canción

Como hemos mencionado, unas pocas obras utilizan una canción en escena. Consideramos que el efecto que produce ese formato es meritorio de un pequeño apartado.

La resonancia, de Julia Aprea, con música de Celina Carelli, Ramiro Mansilla Pons y Agustín Salzano, 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 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*.

¹¹⁹ Del disco *Gulag Orkestar*, Da Da Bing, Estados Unidos, 2006.

¹²⁰ Del disco homónimo, también conocido como *Jacques Brel 4 and American Début*, Philips, 1959.

En este caso, la aparición de la canción –ya compuesta– responde a una propuesta de la coreógrafa, previo a la composición de la música de la obra. Mansilla Pons y Salzano elaboraron un arreglo de la canción¹²¹, pero lo interesante es que tomaron la armonía de la canción 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 Ramiro Mansilla Pons, 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 tema, 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 tierna¹²².

Los compositores crearon una música para ella¹²³, que 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 ambos casos, 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 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, que la entiende como *valor parentético*:

¹²¹ Instrumentándola para guitarra acústica, viola, violonchelo y voz –soprano–.

¹²² Entrevista a la coreógrafa realizada por el autor. Ver Anexo: Entrevistas a coreógrafos n° 4.

¹²³ Para guitarra, teclados y voces –soprano y tenor–.

*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 nexos y concatenación entre escenas [...]*¹²⁴

Si se nos permite otra analogía con las características del lenguaje audiovisual, podemos sostener que la música adquiere aquí una suerte de carácter *extradieético*, término que revisaremos más abajo. Si en los momentos previos la música pareciera funcionar como aquello que Michel Chion entiende por *música de pantalla*¹²⁵, 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. Profundizaremos más abajo en estos aspectos.

La función pedagógica

El grupo Aula 20 tiene una particularidad que vale la pena destacar.

Como hemos mencionado, su creación se debe a la iniciativa de las docentes¹²⁶ de la cátedra de Trabajo Corporal I, perteneciente al Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En coherencia con este vínculo el grupo ha tenido siempre como objetivo, además de la producción de fenómenos estéticos, la investigación y 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

¹²⁴ Michel Chion. *La música en el cine*. Barcelona: Ed. Paidós, 1997. p. 216.

¹²⁵ Michel Chion. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós, 2011. p. 82. Tr. Antonio López Ruiz.

¹²⁶ Las coreógrafas y bailarinas Diana Montequin, Mariana Estévez, Julia Aprea y Julieta Scanferla, todas ellas de vasta trayectoria en el ámbito de la danza local.

mayor grado de implicación y de interinfluencia, particularmente con los estudiantes de composición¹²⁷, a tal punto que dos de los músicos que intervinieron en la composición musical de la primera obra gestada por el grupo forman parte actualmente de Aula 20, encargándose de todo lo concerniente al aspecto sonoro de las producciones, ya sea en el rol de compositores, instrumentistas o directores musicales¹²⁸.

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.

Pero nos interesa rescatar aquí, sobre todo, las características de dos obras particulares donde 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 aquí 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, donde se focalizó en temáticas que atañen a lo colectivo. En las clases de la asignatura, surgieron debates acerca de la importancia de los números 3 y 4 en la música, de acuerdo aspectos de la métrica, construcción fraseológica, división de los valores de duración, cantidad de versos, etc. Conscientes de que la música producida y escuchada por ellos privilegia mayoritariamente al número 4, los estudiantes decidieron realizar una obra elaborada íntegramente bajo la órbita del número 3, pensando estructuras rítmicas y fraseológicas con ese número.

Así, fueron ellos mismos –siempre bajo la tutela de las docentes– quienes dividieron roles y armaron secciones coreográficas, que consistían en momentos de traslado en masa –corridas– por el espacio, seguido de una serie sincrónica y, luego, de movimientos libres –semi pautados– individuales. 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

¹²⁷ 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.

¹²⁸ Se trata de Julián Chambó y Ramiro Mansilla Pons.

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 trayectoria¹²⁹. Los instrumentistas, por su parte, armaron secciones instrumentales que combinaban en una improvisación pautada pequeñas fragmentos estructurados bajo el número 3, 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 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 realizaron una selección de formas de dicción de una serie de frases célebres¹³⁰, 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 desarrollos¹³¹.

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*¹³². Son, en definitiva, cuerpos cotidianos, 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.

¹²⁹ Glissandos ascendentes y descendentes, sonidos eólicos, utilización de consonantes ruidosas –F, G, SH–, silbidos, entre otros, de acuerdo a la direccionalidad de sus movimientos.

¹³⁰ Ver Capítulo 3 apartado *La utilización de la voz*.

¹³¹ Ver Capítulo 3 apartado *La incidencia del espacio escénico*.

¹³² Hans-Thies Lhemman. *Teatro posdramático*. México: CENDEAC/Paso de Gato, 2013. p. 165 – 168.

Finalmente, vale destacar que, en la institución, los estudiantes se forman como músicos¹³³, 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 actorales¹³⁴. La existencia de asignaturas como Trabajo Corporal, donde 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 –en la interpretación de un instrumento o en la dirección coral y orquestal– 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 analizadas, donde lo estudiado en la asignatura se manifiesta en una producción con sentido, es decir –valga la redundancia– se *corporiza*.

La funcionalidad de la música: analogías con el cine

Hemos señalado que una de nuestras hipótesis preliminares consistía en 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. Consideramos válida esa hipótesis, razón por la cual nos proponemos ahora analizar aquellos puntos en que la danza y el cine coinciden respecto a la funcionalidad de ciertos aspectos sonoros, pero también revisaremos algunas diferencias.

Hemos definido en el Capítulo 1 que los compositores mayormente señalan no poseer un entrenamiento específico 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 señalado la influencia de códigos, gestos y recursos utilizados en la música para cine. Esto, en

¹³³ 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.

¹³⁴ 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.

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.

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 una definición más cercana al mundo de la danza.

Para el primero de los casos, recordemos que Michel Chion 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 diegética, es decir, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada¹³⁵.

En el caso de la danza, no existe un plano que delimite ese adentro/afuera de la obra, pero sí, frecuentemente¹³⁶, 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 estudiadas –*Encendidos por*

¹³⁵ Michel Chion. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós, 2011. p. 75 – 76. Tr. Antonio López Ruiz.

¹³⁶ Decimos 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.

los fósforos, El pulgar oponible, Si no me mira, Fierro, Promenade, Perderse en casa, entre otras– resultan fundamentales en su concepción.

Del mismo modo, podemos pensar que existen sonidos que se articulan por fuera de la escena, proponiendo otras temporalidades: los usos de las voces de los compositores en el final de la obra *Encendidos por los fósforos*¹³⁷, 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 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*¹³⁸.

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 queremos 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.

Analicemos ahora las funciones específicas de la música en la danza. Dice Chion, hablando del cine:

*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*¹³⁹.

¹³⁷ Ver Capítulo 3 apartado *La utilización de la voz*.

¹³⁸ Michel Chion, op. cit. p. 82.

¹³⁹ Michel Chion. *La música en el cine*. Barcelona: Ed. Paidós, 1997. p. 192.

Efectivamente, tampoco nosotros consideramos que los usos de la música sean estancos e iguales, sino que creemos que resultan dinámicos, en estrecho vínculo con las características generales de la disciplina que la integra –cine, teatro, danza, videodanza, videojuego, etc.– y con las de la obra en particular. Sin embargo, continuamos usando el término función como sinónimo de uso, debido a que se encuentra ampliamente extendido en la bibliografía específica.

Recordemos entonces que hemos analizado en el Capítulo 2 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 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 visual¹⁴⁰.

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 explica:

¹⁴⁰ Michel Chion, op. cit. p. 224. Nótese que Chion, pese a su postura antifuncionalista, también utiliza el término.

[...] 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 resto¹⁴¹.

Si bien no estamos de acuerdo con la posición de Chion acerca de la no jerarquía de elementos, sí coincidimos 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 *encadenamiento* 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.

La *síncresis* –término que Chion forja a partir de las palabras *síntesis* y *sincronización*¹⁴²– está presente en la danza, pero no resulta tan habitual como pensábamos. Hemos considerado que, cuando se utiliza música ya programada, muchas veces 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*, *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 hemos encontrado ejemplos fehacientes en las músicas para danza. Sin embargo, en obras

¹⁴¹ Op. cit. p. 219.

¹⁴² Op. cit. p. 210.

como *Construir dicción* o *Reversible* hallamos 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 pretendemos delinear que en el campo estudiado, la música para cine se yergue como una referencia. Pero insistimos: 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 nuestra meta proponer aquí una nueva terminología acorde al ámbito dancístico, consideramos 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.

Concluyendo este capítulo, podemos definir ciertos aspectos de las características discursivas y estéticas de las músicas para danza: en primer lugar, podemos 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.

Conclusiones

Conclusiones

En este trabajo hemos intentado describir las características particulares de una práctica artística específica y situada, que también se presenta heterogénea y asistemática. Nos hemos ubicado, en principio, como investigadores, pero también se ha inmiscuido nuestra propia práctica como compositores de estas músicas, razón por la cual aparecen algunas apreciaciones y comentarios subjetivos. No renegamos de ellos: los sabemos fruto de la pasión que nos genera esta disciplina, la misma pasión que nos ha llevado a estudiarla y a hacer de ella nuestro campo de producción y reflexión.

Además de la descripción de la música para danza contemporánea platense, hemos podido corroborar algunas de nuestras hipótesis preliminares. Hemos estudiado 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. En base a su propia 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.

Por otro lado, hemos revisado algunos aspectos particulares del proceso compositivo, donde hemos concluido que frecuentemente la música se comienza 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, en 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 puede recurrirse a materiales extramusicales que pueden o no ser explicitados en la composición.

Hemos analizado que la improvisación puede aparecer, además de la señalada, en otras instancias del proceso, pero que aquella denominada libre resulta casi inexistente. También 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 también que la voz ocupa un rol protagónico tanto para los compositores como para los coreógrafos, articulándose de distintos e interesantes modos. Asimismo, hemos visto que el espacio físico donde 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 en relación a un contenido, pero que en muchas ocasiones responde a los criterios y 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 también la característica singular de las producciones del grupo Aula 20 que involucran estudiantes no formados en danza, donde contenidos pedagógicos en relación al cuerpo son abordados en algunas interesantes producciones artísticas que los ubica en el doble rol de músicos y bailarines.

Por otra parte, hemos establecido paralelismos entre nuestra disciplina con la práctica 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 interdisciplinar con características singulares, rica en procedimientos compositivos y estéticos, que se encuentra actualmente en un proceso de perfeccionamiento y crecimiento. Esperamos que este escrito coopere con ello.

Ramiro Mansilla Pons

Marzo de 2017

Bibliografía

Bibliografía

ADSHED, Janet; BRIGINSHAW, Valerie; HODGENS, Pauline; HUXLEY, Michael. *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana. 1999.

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.

BARDET, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.

BARTHES, Roland. "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

BELINCHE, Daniel. *Arte, poética y educación*. La Plata: El autor, 2011.

BELINCHE, Daniel y LARREGLE, María Elena. *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp, 2006.

BENTIVOGLIO, Leonetta. *La danza Contemporánea*. Milán: I Manuel Longanesi & C. 1985.

BEST, Christopher: *Choreographers and Composers, Why collaborate?* Londres: Dance Theatre Journal Vol. 15 n° 1, 1999.

BOTTA, Mirtha y WARLEY, Jorge. *Tesis, tesinas, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación y redacción*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

BREA, José. *Nuevas estrategias alegóricas*. Edición en formato pdf publicada como copia de autor para descarga libre en joseluisbrea.net/ediciones_cc/nea.pdf bajo licencia Creative Commons, 2009.

CAGE, John. "Cuatro declaraciones sobre la danza", en *Silencio*. Madrid: Ed. Árdora, 2005.

---. "Y ahora donde vamos", en *Ritmo Etc*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2016.

CARVAJAL, Bibiana. "Susurros del cuerpo: la música en la escena de la danza", en *El Sótano Revista Virtual de Artes Escénicas n° 2*, 2011. Disponible a febrero de 2017 en <http://www.elsotanorevista.org/old/revistaelsotano/numero2/numero2/doss4.htm>

CERIANI, Alejandra. "Espacio digital y cuerpo", en *Arte e Investigación Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata*, Año 13 n° 7, La Plata, 2011.

---. "El lugar de lo escénico en los entornos mixtos", en *Arte e Investigación Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata*, Año 12 n° 6, La Plata, 2008.

CHION, Michel. *La Audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ed. Paidós, 1993.

- . *La música en el cine*. Barcelona: Ed. Paidós, 1997.
- COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- CUNNINGHAM, Merce; LEESCHAEVE, Jacqueline. *El bailarín y la danza*. Barcelona: Global Rhythm, 2009.
- FERAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FLOOD, Philip. "En el silencio y la quietud", en *Dance Theater Journal*. Londres: Laban Institute Publications, 1997.
- FONTAINE, Geisha. *Las danzas del tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.
- GENETTE, Gerard. *La obra del Arte. Inmanencia y trascendencia*. Barcelona: Lumen, 1997.
- GIANERA, Pablo. *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en música*. Buenos Aires: Debate, 2011.
- GONZALEZ PONISIO, Manuel. "La práctica improvisatoria en la música popular latinoamericana" en *Arte e Investigación*. La Plata: 2015. n° 11.
- GUEST, Ann Hutchinson. *Labanotation*. Nueva York: Ed. Routledge, 2005.
- H'DOUBLER, Margaret; "Danse et Musique" en *Danse. Une experience artistique creative*. Gremesse, Paris, 2005.
- ISSE MOYANO, Marcelo. *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2006.
- ITELMAN, Ana. *Archivo Itelman*. Buenos Aires: Ed. Eudeba, 2002.
- LABAN, Rudolf. *Danza educativa moderna*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1978.
- LABBATE, Beatriz. "Teatro-Danza. Los pensamientos y las prácticas", en *Cuadernos de Picadero, Año 3 n° 10*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2006.
- LHEMMAN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. México: CENDEAC/Paso de Gato, 2013.
- LIMON, José: *Los bailarines son músicos, son bailarines*. Nueva York: Juilliard Review Annual, 1966.
- MATHEWS, Wade. *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones. 2012.
- MCFEE, Graham. *Entendiendo la danza*. Nueva York: Routledge, 1992.
- MONTEQUIN, Diana; MANSILLA PONS, Ramiro; SAEZ, Mariana. "Zona de frontera: música y danza en el grupo Aula 20" en *Clang*, n° 4. La Plata: 2016.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Free Play. La Improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

NKOLAIS, Aldwin. "Coreógrafo/Compositor", en *Dance perspectives*. Nueva York: Pischil-Cohen Editores, 1963.

PINEDA PÉREZ, Juan Bernardo. *Música y sonido en la danza contemporánea occidental del S. XX*. Publicación digital del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

Disponible a febrero de 2017 en <http://www.danza.es/multimedia/revista/musica-y-sonido-en-la-danza-contemporanea-occidental-del-s.-xx>

POUSSEUR, Henri. *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

PRADA, Juan. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001.

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

SANCHEZ, José. "Teatro y Realidad" en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.

SMALL, Christopher. *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

STEINKE, Greg. "Music for Dance: An Overview", en *The Dance has many faces*. Nueva York: Walter Sorrel ed.1992.

TEMPERLEY, Susana; Szperling, Silvina (comp.). *Terpsícore en ceros y unos: ensayos de videodanza*. Buenos Aires: Guadalquivir - CCEBA - Festival Videodanza, 2010.

YURKEVICH, Saúl. *Ciruela la loculira*. La Plata: Del Asterisco, 1965.

ZATONYI, Marta. *Arte y creación: los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

Anexos

Anexos

Entrevistas a compositores

A continuación, adjuntamos una selección de las entrevistas realizadas a compositores en el marco de la investigación. Contando con la aprobación de los involucrados, hemos seleccionado aquellas que hemos citado y que, a nuestro criterio, resultan útiles para ampliar la perspectiva, tanto de los problemas aquí planteados como de aquellas características que no hemos abordado.

Entrevistas a compositores n° 1

Paula Cánnova, compositora de la música de la obra *Siempre*.

P: ¿Qué fuentes sonoras se utilizan? ¿En qué radica su elección?

R: Es una obra que lleva música grabada, procesada, y músicos en vivo. Un platillo tipo raid y otro que no recuerdo el nombre, pero que tiene los bordes levantados, y que con una baqueta *rubber ball*, es más parecido a un gong. No tiene el peso del gong, pero su espectro armónico se parece bastante. Hay además dos flautas, clarinete, fagot, trompeta y voz (soprano), todo dirigido en vivo. En la pista, además, usé pedacitos de obras preexistentes y tomas directas de un escrache que hubo acá en La Plata, en 43 e/ 7 y 8.

¿Esos son los textos que se escuchan un poco y alguien que referencia a las madres?

No. Los textos que trabaja la soprano, con la melodía, es "Alerta", que sí es parte del escrache, de un canto que surge en esos escraches de La Plata, que decía "alerta, alerta a los vecinos". La soprano canta "Alerta, otra voz canta". Esa es la frase que trabaja. "Otra voz canta" es el título de una canción de Daniel Viglietti, dedicada a los desaparecidos. Entonces, yo junté ese alerta que venía del escrache con el título de Viglietti. Y yo tengo un disco de Viglietti en vivo, creo que en un recital en Managua, en función de la Revolución Nicaragüense, en donde él canta y dedica a las Madres, y explica antes, entonces yo no usé la canción, sino la explicación. La voz de Viglietti es parte de la pista.

¿Y por qué la elección de esas fuentes?

Hay una parte de la elección que tiene que ver con la disponibilidad. Hay otra parte que tiene que ver quiénes tocan. Juan Peltzer está ahí por quien es, porque es una persona que a mi criterio iba a ser capaz de proponer. Hay algo en la composición del rol de los instrumentos en vivo que tiene que ver con ajustarse a formas de dirección diferentes, porque saben lo que tienen que tocar pero no saben necesariamente cuánto, cuantas veces... Hay un grado de indeterminación en la elaboración de ellos, y en el caso de Juan, uno de los flautistas, que como es compositor y había dirigido una obra mía, me parecía una persona totalmente indicada. Además, en ese punto, me parecía él alguien interesante para tener como músico, por su formación actoral, aun cuando en la obra no hace nada en ese aspecto.

Después, Pablo Perazzo, que ya no estaba en la Facultad, lo convoqué porque ya había trabajado con él en otra obra, y me interesaba trabajar con el timbre de la trompeta, me gustaba esa sonoridad, y Pablo es alguien muy predispuesto a la búsqueda de timbres y

efectos. Podría haber incluido vientos de metal de otro tipo, conocía otra gente disponible, pero no todo el mundo tenía la predisposición que tiene Pablo a esas búsquedas.

Claro. Había además del instrumental, una búsqueda de la persona que lo interprete...

Claro. La búsqueda tímbrica favorecía que ciertas personas estuvieran convocadas y no otras. Quería algo también en el registro grave, que tuviera más que ver con vientos, por una cuestión del trabajo físico que involucraba y la potencia sonora que tenía, porque la obra estaba pensada desde el principio para interpretarse en el patio de la Facultad, en un espacio abierto, así que era necesaria una potencia. Nunca pensamos en términos de amplificación en vivo. Se podía hacer con los instrumentos y un reproductor de audio, nada más. Se podía hacer sin micrófonos. Por eso en el registro grave pensé en vientos y no, por ejemplo, en un contrabajo. Desde el primer momento la situación espacial en esa obra determina aspectos sonoros y compositivos. Yo sabía que quería que fuese en ese lugar. Cuando nos juntamos con las coreógrafas¹⁴³, lo hicimos pensando en ese lugar. Esa proyección estaba.

Justo iba a preguntarte eso, si el espacio condicionó de alguna manera la obra.

Sí, sí. En gran parte. En otros casos... La proyección de la soprano, por ejemplo, creo que debiera haber sido más lírica, con más peso, con otra presencia.

Pero no en términos de volumen.

Yo creo que hay una mezcla de coloratura y de volumen. En vivo, primero cautivaba mucho la voz de Valeria¹⁴⁴, y había que cantar detrás de tantos otros sonidos, pero a veces quedaba medio atrás, o muy cerca del resto. Y eso condiciona mucho las posibilidades.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿La coreografía ya estaba sugerida o finalizada? ¿Compusiste la música al final? ¿Hiciste modificaciones?

En parte, la recopilación fue en paralelo a ciertas ideas. Algunas anteriores, como la recopilación del escrache y la selección de obras que se trabajaron en la pista, fueron en paralelo a las primeras reuniones de trabajo con las coreógrafas, en las primeras ideas... Y siempre hubo un ida y vuelta.

Primero, es una composición aditiva. Hay una idea central de partida, pero luego hay situaciones aditivas, algunas generadas a partir de la improvisación, otras como momentos de necesidades de preparación de algo, desde cuestiones muy físicas producto de las coreografías, hasta situaciones del tipo "se necesita más tiempo para que determinada situación se instale". En todo momento hubo un ida y vuelta y un ajuste a esa situación. Fueron muy pocas las veces que se hicieron ensayos parciales sin músicos.

¿No solo con la pista, sino también con la presencia de los músicos?

Sí, aun cuando la obra no estaba terminada, casi siempre fueron ensayos con los músicos.

¿Y eso no condicionó la realización de la obra en otros ámbitos, ante la falta de algún músico?

¹⁴³ Mariana Estévez y Diana Montequin.

¹⁴⁴ Valeria Cejas, soprano.

Pudiera haber sido, sí, pero siempre hubo muy buena predisposición del grupo para poder sostener la realización de la obra. No sé por qué. Creería que, aun siendo un momento no muy esplendoroso en términos económicos para los integrantes del grupo, tampoco era la peor. No era el 2001. Creo que la impronta de la temática convocaba a los que intervenían en esa obra a poder hacerla en distintos lugares. No siempre se cobraba. En el caso de las bailarinas, no sé puntualmente qué pasa en cada caso, no puedo asegurarlo como puedo hacerlo en el caso de los músicos, con ellas me atrevería a decirlo pero no puedo asegurarlo, pero nunca hubo una especulación en dónde se hacía. Si se podía, se hacía. Eventualmente, cuando algún músico no ha podido, se lo ha reemplazado. Y hubo dos situaciones de renta posible, y no se modificó nada. Era lo mismo. O en todo caso hacía más ruido porque era pago y por la duda desde dónde venía el dinero.

Sí condicionó ese trabajo de intercambio, y a veces en términos conflictivos. Porque había tiempos de espera, o por otras cosas. No era una compañía que ya venía trabajando hace mucho tiempo, era gente que se conocía por primera vez, o que no se terminó de conocer, las bailarinas mutaban bastante, y era un cuerpo muy grande. Para muchos era la primera vez que trabajábamos en danza, no era todo una panacea. Sí influyó. Pero también fue la primera vez que nos permitió a los músicos, que no éramos un grupo orgánico y sistémico pero que sí veníamos trabajando juntos desde mucho tiempo antes, encontrarnos en una situación de improvisación, como grupo humano. Entonces, las relaciones de confianza que involucran la improvisación, que originalmente partieron de la danza, los músicos la pudimos incorporar, y que eso generó una necesidad de estar en la obra, en los ensayos. Recuerdo a Leticia Zucherino, que tocaba el fagot, diciéndome que era necesario ensayar más con los bailarines. Eso demuestra el interés y el compromiso. Y las bailarinas, lo mismo.

¿Porque había procedimientos de improvisación que dialogaban con el movimiento?

Había situaciones específicas que tenían que ver con entradas y salidas, con el armado de algunas cosas, y eventualmente con la participación parlante de las bailarinas, con lo cual involucraba el sonido, y el hecho de haber un adentro y un afuera. Y los músicos siempre escuchaban parcialidades, por su ubicación no escuchaban todo, así que era una obra fragmentaria para verse y para hacerse. El espectador podía llegar a tener una cierta totalidad, pero era fragmentaria. Aún muy continua en lo sonoro, en el tiempo y en la acción, era fragmentaria por la locación. Entonces los músicos siempre manifestaron la necesidad del ensayo como un condicionante.

¿Los ensayos siempre fueron en el lugar?

En la Facultad, sí, pero no siempre en el espacio del patio. Algunas pautas que coordinamos las coreógrafas y yo, las trabajamos en otros espacios, pero los ensayos de la obra, ya más armada, fueron en el espacio. De noche, en general, lo que dificultó porque la obra estaba pensada para el día, y en esa época el patio era distinto y la iluminación era muchísimo menor, y encima hay cosas de lo que se ve que son importantes en la obra. Gestos muy chicos en un espacio muy grande, como alguien que le tapa con la mano la boca a otro, si eso no está iluminado pasa totalmente desapercibido, y es un gesto fuerte en la tematización como para que no se vea.

¿Usaron alguna otra música para realizar marcaciones o ambientaciones?

No, nunca. Siempre tuvieron una parte de la cinta, y estábamos nosotros y tocábamos.

Mencionaste el uso de materiales previos. ¿Son de tu autoría, ajenos?

Hay de todo. Hay material de campo, como este del escrache, de toma directa, y lo hice con un grabador de periodista de cassette, porque me importaba la calidad esa del registro. De hecho, podría haber tenido acceso a las grabaciones de un micrófono mejor, porque hay un documental sobre el escrache en particular, pero esa es mi toma, desde donde yo estaba. Después hay una cita de una instrumentación de Webern, una especie de cadencia del Ricercare de Bach, instrumentado por Webern para orquesta, dirigido por Boulez. Eso está presente casi inidentificable, pero es un material del cuál partí. La voz de Viglietti, en ese caso también de una toma directa, porque es en vivo, hay ruido de estadio, y la respuesta del público cuando anuncia lo que va a cantar.

Yo creo haber escuchado al final una voz que pareciera tener algún vínculo con algún pueblo originario, ¿puede ser?

Sí, hay una explicación de un nativo de un pueblo originario de Guatemala, donde explican un rito selvático, una celebración que involucra el uso de muchas maracas y sonajas que emulan sapos.

Y por último, grabamos los platillos.

Todos los materiales están trabajados. Nunca están expuestos de forma literal. La voz de Viglietti la trabajé mucho, con reversibilidad. La primera gran sección es eso, la voz humana, muchas capas, superpuestas, con distintos grados de fragmentación de la voz dada vuelta, de atrás para adelante, así de sencillo. Y además algún otro efecto, alguna convulsión, pero en una búsqueda más experimental, no demasiado orientado previamente. Pero nada está como literalmente fue grabado. En ese momento, además, yo usaba mucho un plugg in, un software, que tenía muchas posibilidades de transformación espectral, que me gustaba mucho y me resultaba, así que lo usé mucho.

Entiendo la utilización de los registros de Viglietti, de los escrache. Hay algo de la temática que los hacen vincularse, ¿pero Webern? ¿Por qué?

Me gustaba. Me parece que el Ricercare de la Ofrenda Musical, en esa grabación, hay algo que suena distinto al resto de lo que grabó. Boulez graba la integral de la obra de Webern, y también las orquestaciones. Pero el Ricercare pareciera tener otro espectro, otra sonoridad, que lo distingue del resto. Y para mí, la forma de orquestación, el tratamiento muy fino, tiene una cosa como apesadumbrada, que no está en la versión original. La orquestación, creo, no sé si le impregna o le quita el velo a una cosa, no lúgubre, pero sí como apesadumbrada, que en su versión original no tiene. Pero sí hay en esa obra en particular, en el tratamiento que Webern hace de esa orquestación, creo que hay algo que puedo vincular con el resto de los materiales. En el grado de preciosismo, de trabajo minucioso, yo leo ahí una responsabilidad con el oficio, que en los otros registros también estaba. Lo junto en ese sentido. Me gustaba, hay un placer estético puramente formal, pero que también traduce el compromiso y el no menospreciar al público.

¿Hay aspectos de la coreografía que consideraste para la elaboración de la música? Por ejemplo, ¿intentaste imitar o contrariar algún procedimiento utilizado en ella?

Sí, a veces había momentos que yo creo que requerían cierto grado de preparación, que no se los podía exponer fuertemente porque si no el grado de literalidad era demasiado, no solo por una cuestión de nivel de metáfora, sino por la exposición que suponía: es una obra que está hecha por quienes está hecha, pero además en un contexto donde se cumplía un aniversario significativo del golpe, entonces me parecía que había escenas que debían prepararse, darle el lugar. Tenía miedo de que no sea como un golpe bajo. Debía prepararse, y lo digo más cercano a la generación de Hijos, en el sentido de que, a diferencia de la generación inmediata de la democracia donde se necesitaba la exposición literal de los hechos, ahora se necesitaba

poder reflexionar sobre eso, no exponer nada más, aun cuando estaban empezando a organizarse los juicios, donde era muy reciente la organización de nuevas leyes, creo que ameritaba una reflexión, no la mera exposición. Entonces hay veces donde hay preparaciones transicionales, no del tipo modulación, sino preparación de carga, como que estuviera contenido.

Después, lo primero que me propuso la coreografía a nivel musical fue un modo de trabajo. Si bien la composición aditiva es la forma en que yo suelo trabajar, la composición a partir de la improvisación y la prueba constante, no, y menos en forma colectiva. Era la primera vez que trabajaba, de alguna manera, a demanda o en relación con las demandas de otros, las necesidades de otros, que no siempre son sonoras, que a veces son de rendimiento físico, que a veces son expresivas. Y eso se hacía mucho desde la improvisación, y yo no venía trabajando así. La verdad es que esa experiencia compositiva es la fundante de un modo de trabajo que siempre agradeceré porque lo conocí por esa obra. Lo conocía, sí, pero no lo había practicado. Y yo, que venía de un trabajo siempre con un alto grado de determinación, la verdad es que genera una cierta angustia, esa cosa de no saber adónde vamos. Pero una vez que pude superar mi necesidad de tener control sobre todo, me dio una ductilidad muy grande para poder afrontar obras, incluso de mayor duración.

Para la versión de registro audiovisual, ¿se realizaron modificaciones? ¿Cuáles?

Si, se hicieron modificaciones. Nosotros siempre planteamos esto como una obra de música y danza, no como una música que luego se agrega danza, y cuando la convertimos en videodanza también decidimos mantener eso. Eso fue una decisión de todos los integrantes. Martín Basterretche, el realizador que fue convocado para esto, logró asumirlo muy bien.

Por las condiciones de producción de ese videodanza, que fue un subsidio del Fondo Nacional de las Artes, y porque yo tampoco tenía en ese momento un buen equipo para grabar, eso se graba en un estudio. Ahí incorporé el violonchelo, porque pensé que era una sonoridad que podía funcionar en algunas secciones. La obra en vivo tiene una posibilidad de reconstrucción de la totalidad que el video, claro, la restringe, justamente porque no está pensada la pantalla dividida, entonces esa superposición, es multiplicidad que tenía el vivo, se pierde, aunque se gane en otros sentidos. La cámara hace detalles que el ojo no hace necesariamente, y me obligó a subrayar rasgos que por ahí en la obra en vivo pasaban desapercibidos. Y eso involucra cierto grado de síncrexis. Además, aprovechando la instancia de la grabación, de poder captar con micrófonos cosas que en el vivo no se escuchan, les propuse a los músicos realizar tomas de otros efectos y de otros materiales que luego incorporé. Aprovechando los parlantes del estudio, también realicé algunas modificaciones en la pista. Y luego armé el audio de un video, no la obra de música y danza, ahí ya lo trabajé en términos audiovisuales.

Yo vi algunos procesos de síncrexis, que no estaban en la obra de vivo, que tal vez hubiesen sido difíciles de hacer en vivo por la ausencia de una cuenta.

Sí, claro. Hay una sección de un unísono, tipo ronda de Madres, que se desarma en varios dúos, tríos, todos paralelos, y eso luego vuelve a un unísono que se va armando, que es aditivo. Esa secuencia siempre necesitó un patrón de cuenta, y siempre estuvo esa sincronía. Pero hay otras, que tenían un plano detalle que no tienen el grado de amplitud que tienen en el video, yo a eso lo resalté. Y hay otras que no existían. La presentación de la obra, los títulos, en el videodanza forman parte de la obra. En el vivo no era así, eso no estaba. Entonces ahí hay un agregado de unas sonoridades específicas, motores, aviones, cosas concretas que yo quise poner así, en una interacción con lo que la imagen proponía. Incluso en el trabajo con Martín, yo trabajé mucho el audiovisual con él, la edición fue un proceso de ida y vuelta, y la verdad es que fue un excelente trabajo.

¿Cómo establecieron la comunicación con las coreógrafas, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tiempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

Mi experiencia está determinada por dos aspectos. La primera es que se incorporaba una coreógrafa, con la que yo venía trabajando muy bien, pero que no venía del ámbito académico, y eso me hizo pensar en la posibilidad de transmitir una idea que no sea técnica, de acomodarme, de no necesitar imponer una terminología. Y por otro lado, en el proceso compositivo, me resultaba muy amable, muy interesante, cierta forma de nombrar el movimiento, que era despreocupada. Me acuerdo de un caso concreto, que le decían “el canelón”, que para mí era rotar sobre un eje desplazándose en el piso, y funcionaba fantástico.

¿Y en la música no había términos así?

Sí, lo hubo en términos... sí, en realidad eso aparece cuando existe conflicto. 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.

Hay momentos donde los intérpretes utilizan su voz. ¿Te involucraste en la construcción de esos materiales?

La propuesta fue mía, de propiciar una situación sonora con los bailarines, algo concreto, como si dijera “si vamos a intercambiar, vamos a intercambiar”, porque los músicos en la obra también se comprometen corporalmente. Es mínimo, pero hay una especie de coreografía que tienen que hacer. Entonces, buscamos el reverso de eso con las bailarinas, que emitan sonidos. Pero lo que decían, no. El modo, sí. Pero no con todas funcionaba de la misma manera, porque habían dos o tres frases que eran muy claras en la construcción de un personaje, que empezaron a salir con mayor fuerza. Cuando cambia eventualmente el cuerpo de ballet, eso también tuvieron que trabajarlo, pero se encargaron más las coreógrafas.

En la música hay ciertos aspectos –como la repetición, el uso de instrumentos de vientos y de percusión y los registros extremos en ellos, cierto aprovechamiento al máximo de unos pocos materiales– que me recuerdan a algunas consideraciones que Graciela Paraskevaídís encuentra propias de la música académica contemporánea latinoamericana. ¿Estás de acuerdo con eso? ¿Es algo intencional?

Sí, puede ser. Sí, sin duda. A mí, además, en particular toda la serie Magma me encanta, me parece un muy buena música. Concretamente hay otra obra, que en ese momento me resultaba fascinante –aún lo hace–, que es Estratos de Tato Taborda, que es una de las obras que yo había trabajado y analizado bastante, y que tiene un grado de indeterminación que va por ahí. Esas composiciones, Magma 7, son músicas que me interesaban en ese momento en particular, así que sí, puede haber alguna cosa cercana a esa caracterización que hace Paraskevaídís. No sé si suena así, pero bueno.

¡Yo creo que sí! Por eso lo remarqué. Pero me surge preguntarte eso además por los registros que usás, por las voces, los pueblos originarios, las Madres... veía la presencia de lo

latinoamericano. También porque al final del video escuché unos ritmos, unas percusiones, que tienen que ver con alguna música popular latinoamericana.

Sí. En realidad yo me pregunto... En términos de intención, a mí me interesaba la idea de lo selvático, ya desde la obra de Taborda. No porque la obra lo plantee, sino porque yo leía en ella a alguien que vive en el calor tropical y va a la montaña de Bolivia, a 2.5000 metros de altura, a trabajar con los instrumentos de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Prudencio. Y esto de la música de los pueblos originarios de Guatemala también me interesaba mucho. Y a mí me sigue interesando que esa condición de lo latinoamericano no sea siempre vista desde el sur. Me parece que hay una elaboración teórica sobre el tema muy fuerte desde el sur, y no desde el Caribe, y es integración es difícil. Y por otro lado, el Caribe es lo exótico de lo latinoamericano, y eso me sigue interesando.

Después me pregunto cuánto de eso no puede llegar a ser escuchado en términos de exotismo. Sí, hay una voluntad de correrse de la mirada tradicional. Incluso de la dominación de la dictadura, que se corra de la mirada sur, de la mirada de frío, proponer una óptica que tenga más calor, más hedor, pero no del tipo playa con calypso, sino selva. Hacía unos años ya había leído *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, que es un libro de Omar Cabezas, un militante guerrillero nicaragüense, y venía pensando en esta idea de que cierta experiencia, no solo revolucionaria, sino la experiencia cotidiana de lo latinoamericano no es la playa de mar tranquilo y cristalino, sino el calor, el hedor, el mosquito, y tampoco es el Perito Moreno, y el tango, ni la pesadumbre. Tomar algo así como el samba carioca, en Río, a las 4 de la mañana, en pleno febrero: calor, cerveza, olor, vómito... Que también la dictadura pudiera ser vista desde esa óptica, y no como esa cosa formal y penosa del sur, aun usando a Viglietti. Sí me importaba esa mirada, que eso pudiera hermanarnos, y para eso había que tener una sonoridad que no haga referencia únicamente a nuestras sonoridades.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

Sí, está registrada en ARGENTORES, porque era necesario para el videodanza, pero no recuerdo de qué manera. Yo registré la música, y Mariana y Diana la coreografía, y Martín el videodanza.

Entrevistas a compositores n° 2

Francisco Raposeiras, compositor de la música de la obra *El segundo antes de empezar a terminarse*.

P: ¿Qué fuentes sonoras se utilizan en la música? ¿En qué radica su elección?

R: Voy a responder primero porqué las elegí. Esto nació de dos preguntas que nos dieron las directoras¹⁴⁵, ¿qué hacíamos para estar cómodos? y ¿qué nos hacía únicos?, y además teníamos que llevar nuestra herramienta de trabajo. Yo llevé mi compu, entonces la primer descripción que hice fue con la computadora, con el programa Ableton, y eso disparó que la computadora quede como fuente sonora. A la vez, decidí usar el Korg Monotribe y una guitarra eléctrica. Pero fueron muy importantes las dos preguntas en la elección.

¿Tu práctica en general tiene más que ver con el uso de software e instrumentos electrónicos y no tanto con instrumentos acústicos?

Claro. Exacto.

¹⁴⁵ Julia Portela Gallo y Delfina Serra.

Mencionaste que usás el software Ableton. ¿Usás otros?

No, otros no.

¿Te condicionó de alguna manera el espacio físico para la producción de la música?

No, no fue un condicionante. No hubo barreras.

¿Y el espacio de producción, el lugar de ensayo?

No, tampoco. Era todo muy fácil. Era conectar eso y mucha improvisación y trabajo que el espacio físico no impedía, no era peyorativo.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía?

Fue un laburo en equipo. Estaba la descripción de cada uno, la mía era una sonora que hice en algún momento, y después en cada solo de las chicas tenía que estar la música presente. Esto lo laburamos con ellas, lo bajaron al lenguaje de qué les pasaba en su cabeza en el momento del solo, y me lo dieron y yo después traté de devolver eso musicalmente. Pero eso, en equipo, en probar mucho en el ensayo. Ahí nació la composición. Y el diálogo, las chicas tirando líneas...

Y esto de que había ciertas preguntas disparadoras que hacían referencia a la individualidad ¿vos notás que la música, de alguna manera, estáregnada por esa idea o la refleja?

Y... En la descripción mía sí, era lo que yo interpreté que era único. Ahora, cuando otro está mostrando su unicidad pero en otra disciplina, la música como que tenía que ir reforzando eso. Sí, la búsqueda era eso. Que vaya con lo que el otro quería decir, que la hace único, y que acompañe.

Ahondando un poco en las características sonoras. Hay algo del sonido del Monotribe que es un poco saturado, había mucha repetición, había uso del registro grave. ¿En qué radican esas elecciones?

Bastante gusto personal. Y también lo que brinda el instrumento. La posibilidad de secuenciar y octavar... Y me gustan mucho los graves. Y podés secuenciarlos y octavarlos. Venía jugando mucho con eso, y fue probar cómo se adapta a la obra y funcionó, creo. Como una mezcla, entonces, de gustos personales e instrumento, y ver que funcionaba. ¡Sí, mucha repetición!

¿Por qué?

Para sostener en los solo, que eran extensos, que eran cambios mínimos en el tiempo... Y después hay algo de la repetición, que te entra, te entra, y empezás a escuchar otras cosas. La apropiás y escuchás por dónde van los bajos, los graves.

¿Usaron los bailarines otra música? O te sugirieron otra música para escuchar?

No, sí adjetivos, tipo "más videojuego", cosas así, pero indicaciones del tipo "Che, que se parezca más a esto", no.

¿Toda los materiales de la música o usaste algunas otras cosas tuyas, citas, materiales ajenos?

No, es todo original. Todo nuevo para la obra. Por ahí los acordes de la guitarra del final, de la guitarra, son cosas que tocaba. Recuerdo tocarlos y que la directora me diga "che, eso puede funcionar para el final". Eran acordes que tocaba, pero no pensaba en la obra. Ahí hubo una sugerencia. Después llevado al ensayo, al trabajo, se modificó un poco, pero la semilla fueron esos acordes que tocaba.

Hay una interpretación en vivo, y hay un movimiento que también se produce en vivo. ¿Cómo establecés en tiempo real ese diálogo, si es que lo que se pretende ahí es un diálogo?

Bueno, ahí... por ahí tiene que ver con gustos personales, con cosas del grupo. En algunas obras se usa mucho esto de que coordine, de coordinar el movimiento y la música. Y nosotros queríamos ir por otro camino. No necesariamente que coordine. Está bueno que sean las dos disciplinas, que vayan ahí, acompañando, pero no quizá sincronizado, algo ya muy visto. Entonces no se trabajó por ese lado. Ni apareció esa pregunta en el laburo, de hacerlo sincronizado o no. Yo no lo tenía en mi cabeza.

¿Entonces que estrategias usás ahí, en ese momento, que ella se mueve y tenés que producir algo?

Bueno, mucho ver. Esta máquina tiene perillas, estoy bastante encorvado, pero también mucho ver ese cuerpo, ahí, qué dice, y el laburo de los ensayos, las palabras que ellas dijeron, y el momento: es improvisado, ningún ensayo suena igual que otro, y en el vivo tampoco. Eso interesaba mucho: que sea en vivo y que quede marcado, que suene como que estábamos todos en ese momento, que nunca va a ser igual. Que esté esa libertad de moverte.

Recuerdo un momento en particular donde hay cierto decaimiento del movimiento de una bailarina, y que otra está por empezar a hablar. Vos estás acompañando eso y hacés un final de eso, elaborás una música que se termina para darle paso a la voz. ¿Cómo se establecen esos momentos? ¿Cuándo te das cuenta que tenés que hacer esas músicas?

Son las entradas de los solos. La pauta de que entra el otro cuerpo, es el final de que está. Por ahí cómo se da, bajar el tempo, o meter una bata.

¿Sos consciente y usás los postulados de alguna teoría audiovisual o técnica compositiva incidental?

No.

¿Cómo establecieron la comunicación con los bailarines y coreógrafas, en relación a la terminología utilizada?

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!

Te involucrás corporalmente en la escena. ¿Cómo trabajas eso? ¿Tus movimientos son consensuados y elaborados como los de los bailarines?

Sí, claro, desde la dirección. Yo tengo muy poco trabajo con el cuerpo. Las directivas venían de las coreógrafas. Tampoco tengo tanto movimiento, pero sí, las pautas eran dónde posicionarme en la escena, qué toca, en un momento en que teníamos que tocarnos alguna parte del cuerpo, y en el final, hacer un loop de algún movimiento de la descripción, así que sí, todo vino de afuera.

Y cuando salís a tocar, al costado, ¿sentís que es verdaderamente un salir, o aún hay una presencia corporal?

No. Corporalmente hay, porque de hecho está en la escena, en un costado, pero en escena. Y hay una postura. Mi cuerpo, todo el tiempo, durante toda la obra, el cuerpo con un trabajo, poco movimiento pero en escena.

¿Creés que la música de la obra se puede interpretar con una pista, en caso de que vos no pudieras estar?

Y... a mí me gustaría que si yo no puedo, haya otro músico en vivo. Es algo importante. Como poder hacerse, se podría, pero cambiaría mucho. Yo preferiría que haya un músico.

Hay momentos donde los intérpretes utilizan su voz. ¿Te involucraste en la construcción de esos materiales?

No.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

No.

¿Considerás que la práctica de la composición para danza supone competencias singulares o exclusivas, ausentes en otras formas de composición? ¿Te parece que es lo mismo, la composición para danza, para cine, para teatro...?

No, no creo que sean lo mismo, pero tampoco es... como hay dos lenguajes que hablan, danza y música, no es lo mismo que otros lenguajes, música y cine, por ejemplo. Pero... tampoco es tan diferente. No es muy singular, tan separado del resto.

Pienso en este caso en particular. Me parece que el origen, la elección de los instrumentos, los disparadores, es muy particular de un trabajo que quizá, en otras circunstancias, uno tal vez no iría por allí... Preguntarse cuáles son los instrumentos propios o buscar dentro de uno para elegir una fuente sonora...

Pero podría haber estado todo eso en la obra de danza, que no estuvieron. Es relativo. Ahora entiendo a qué te referís. Sí, es bastante singular. 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, la cuestión grupal...

El proceso.

Ahí va. Sí, sí. Entonces es bastante único. 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. Y después está el espectador, que cierra todas estas disciplinas, y cada espectador es como una figura única. Eso es la interpretación. Pero sí, al haber más disciplinas, resulta particular.

Entrevistas a compositores n° 3

Fiorella Miconi, compositora de la música de la escena “El tiempo productivo” de la obra *Infinita es la historia de la arena*.

P: ¿Qué fuentes sonoras se utilizan? ¿En qué radica su elección?

R: Usé guitarra eléctrica y looper. Quería hacer algo que pudiera tocar sola (mi instrumento es la guitarra), y en el momento en que me propusieron participar de este proyecto estaba muy metida con la sonoridad eléctrica, desde lo que estaba tocando y escuchando, así que quise seguir en esa línea. En principio probé cosas con guitarra sola pero incorporar el pedal de loop me dio más libertad para improvisar, que era algo que también tenía ganas de hacer.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿La coreografía ya estaba sugerida o finalizada? ¿Compusiste la música al final? ¿Hiciste modificaciones?

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. La escena en la que trabajé se llamaba “el tiempo productivo” y el eje era el Taylorismo y la producción en serie, resultando desde lo coreográfico una especie de máquina humana en la que cada bailarín repetía sistemáticamente un mismo movimiento, y que paulatinamente se iba descomponiendo, a la “Tiempos modernos” de Chaplin. La vinculación principal con la coreografía a la hora de componer fue el ritmo y el pulso, en relación con lo mecánico. El pulso de la base loopeada era el que tomaban los bailarines para realizar su movimiento. A medida que los movimientos se iban haciendo más grandes se sumaban más planos texturales con distintas métricas generando corrimientos, y sobre eso improvisación. Definí al poco tiempo la “base principal” loopeada, que sería la estructura de la composición, pero en los posteriores ensayos fui probando y variando las demás líneas que iba superponiendo, hasta quedarme con una versión más o menos fija. La improvisación resultaba diferente cada vez.

Antes, ¿usaban alguna otra música para realizar marcaciones o ambientaciones? ¿Eso te condicionó?

Si bien la idea coreográfica fue pensada antes de que presentemos la música original creo que no usaban otra música antes, así que no hubo condicionamientos en ese sentido.

Los materiales utilizados, ¿fueron compuestos para la obra o eran ideas previas?

Fueron compuestos para la obra.

¿Hay citas a otras músicas?

Hay una cita de la melodía del tema “na baixa do sapateiro” de Ary Barroso

¿Hay aspectos de la coreografía que consideraste para la elaboración de la música? Por ejemplo, ¿intentaste imitar algún procedimiento utilizado en ella?

Tomé la idea de repetición mecánica de la máquina, de hecho la música que elaboré está armada en base a loops (repeticiones) precisamente. Los movimientos de los bailarines eran siempre los mismos pero se iban haciendo cada vez más grandes y lanzados, lo que iba generando una paulatina desorganización. Imitando esta idea quise ir superponiendo planos

texturales con distintos ritmos y acentuaciones para pasar de un comienzo más claro y “controlado” a un final que se perciba más desorganizado.

¿Sos consciente y usás los postulados de alguna teoría audiovisual o técnica compositiva incidental?

No, realmente no estoy familiarizada con técnicas compositivas incidentales

¿Hubo modificaciones en la música cuando los intérpretes comenzaron a bailarla? ¿Y en la coreografía?

En la coreografía diría que no, creo que lo que más atendían los bailarines de la música era el pulso porque acordamos que iba a ser tomado como referencia para hacer todos a la vez sus respectivos movimientos.

En cuanto a la música lo que variaba en relación a la danza era la improvisación: iba mirando cómo se descomponía esa “máquina” e intentaba improvisar en relación a lo que eso me sugería en el momento.

¿Cómo establecieron la comunicación con las coreógrafas, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tiempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

Sí, se habló de tiempo y de marcas: pautamos que los bailarines comenzaban a moverse ni bien empezaba la música y tomaban su pulso. Por otro lado había una actriz que leía un texto y la marca para ella era cuando pisaba por primera vez el pedal de loop, o sea que en este caso se rigió más por lo visual que por lo musical.

En la obra, aparece una temática vinculada al tiempo. ¿Hay alguna otra referencia a él en él en la música o en el tratamiento de los materiales compositivos?

No hay referencias directas al tiempo, al menos no a conciencia.

¿Hay momentos de improvisación en la música? ¿Qué estrategias se articulan ahí?

Hay momentos de improvisación hacia el final de la música. Si bien no me planteé una pauta concreta para esta parte, intentaba que lo que improvisaba fuera contrastante rítmicamente con lo que sonaba loopeado. Por momentos me sumaba a la textura generando una línea más con frases repetitivas, y en otros intentaba sobresalir más del fondo. A la hora de armar frases a veces miraba a alguno de los bailarines e intentaba tomar algo de su movimiento, por ejemplo si generaban líneas rectas o curvas, lo vinculaba con ritmos y articulaciones cortados o ligados respectivamente.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

La obra no fue registrada

¿Considerás que la práctica de la composición para danza supone competencias singulares o exclusivas, ausentes en otras formas de composición?

En esta experiencia en particular creo que no fueron necesarias competencias exclusivas. Igualmente creo que puede suceder lo contrario con otro tipo de obras, me imagino por ejemplo obras de danza clásica o contemporánea en la que las coreografías sean mucho más precisas

y pautadas. Quizás en esos casos el tema de la sincronización música-danza requiera otro tipo de trabajo.

Entrevistas a compositores n°4

Tomás Fabián, compositor de la música de la obra *Pequeña*.

P: ¿Qué fuentes sonoras se utilizan en la obra? ¿En qué radica su elección?

R: Utilice una guitarra eléctrica de 7 cuerdas y varios efectos como delay, reverb, reverse, overdrive para generar distintos tipos de ambientaciones. Usé eso porque al ser guitarrista me manejaba en un campo más seguro.

¿Usás software para la producción previa o en tiempo real? ¿Cuáles?

Suelo usar el Nuendo, y armar una maqueta de lo que podría llegar a sonar.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿La coreografía ya estaba sugerida o finalizada? ¿Compusiste la música al final? ¿Hiciste modificaciones?

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

Los bailarines, ¿usaban alguna otra música antes para realizar marcaciones o ambientaciones? ¿Eso te condicionó?

No había música previa, y tampoco me sentí condicionado por ningún otro factor que no sea el baile

Los materiales utilizados, ¿fueron compuestos para la obra o eran ideas previas?

Fue todo compuesto para la obra.

¿Hay citas a otras músicas?

No. O por lo menos no conscientemente.

¿Hay aspectos de la coreografía que consideraste para la elaboración de la música? Por ejemplo, ¿intentaste imitar algún procedimiento utilizado en ella?

Si por supuesto. Compuse algunas partes que dependían mucho incluso de la coordinación con los movimientos de la bailarina. Eso desde un aspecto más rítmico. Por otro lado intente interpretar con el instrumento la ambientación o la percepción que la bailarina generaba. Que lo que esté sonando sea acorde para dramatizar tu expresividad, y no algo completamente contrario para desconcentrar el foco de atención.

¿Sos consciente y usás los postulados de alguna teoría audiovisual o técnica compositiva incidental?

No conscientemente al menos.

¿Hubo modificaciones en la música cuando los intérpretes comenzaron a bailarla? ¿Y en la coreografía?

Si hubo modificaciones en la música. La iba re adaptando dependiendo los cambios que realizaba la bailarina. No me dio la sensación que haya sido al revés, que la bailarina cambie por la música.

¿Cómo establecieron la comunicación con las coreógrafas, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tempo, tiempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

Utilizamos como método algunas marcas, momentos específicos de la obra en donde ella me indicaba el cambio. Era difícil estipular un tiempo estimativo o un ritmo fijo dado que varios movimientos estaban improvisados. Ella mantenía una lógica en la estructura pero tenía esos ciertos cambios, por ende utilizábamos los pasajes de una parte a otra para ubicarnos en que parte de la obra nos encontrábamos.

En la obra, aparece una temática vinculada a la escala. ¿Hay alguna referencia a él en la música o en el tratamiento de los materiales compositivos?

No, ninguna referencia al respecto.

¿Hay momentos de improvisación en la música? ¿Qué estrategias se articulan ahí?

Como explique anteriormente, algunos movimientos de la danza estaban improvisados y los iba cambiando así que los tiempos de las partes tenían leves modificaciones también. Así que yo tuve que improvisar más que nada en la distribución del tiempo, estirando o acortando partes.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

Si se hubiera continuado con las funciones hubiera sido interesante que registremos la obra en SADAIC, pero como no se retomó el proyecto no se hizo.

¿Considerás que la práctica de la composición para danza supone competencias singulares o exclusivas, ausentes en otras formas de composición?

Creo que todo tipo de composición es particular y tiene sus propias reglas y su propio lenguaje. Uno puede o no profundizar compositivamente en las distintas disciplinas, la danza en este caso. Pero no creo que requiera de una preparación tal que impida, en caso de no tener dicha preparación, la posibilidad de componer para tal fin.

Entrevistas a compositores n° 5

Guillermo Vega Fischer, compositor de la música de la obra *Perderse en casa*.

P: ¿Qué fuentes sonoras se utilizan en la obra? ¿En qué radica su elección?

R: Tanto los sonidos acústicos en escena como los acústicos de la electrónica toman como fuentes sonoras objetos del mundo hogareño: perchas rozando un perchero, tornillos, una radio, licuadora, fósforos que encienden, aspiradora, cajas que caen. Incluso el uso de las voces, la mayoría de las veces, remite a la voz en su uso cotidiano hogareño, como gemidos sexuales, diálogos, gritos. La intención de su elección fue potenciar, expandir la dramaturgia.

Esta es, en síntesis, un grupo de personas en plena y caótica mudanza, no solo pierde, como es habitual, sus objetos, sino que se pierden ellos mismos, confunden sus acciones, extrañan sus hábitos. Incluso el momento en el que uno de los intérpretes toca en un pequeño teclado y canta un aria, no es el aria en sí el objeto sonoro, sino la acción del intérprete, en la intimidad de su hogar, con su mal sonido de órgano casero, mal amplificado, interpretando aquella música. Desde terminología del cine, se trata de música diegética: uno de los habitantes de esa casa toca y canta en ese momento el aria.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿La coreografía ya estaba sugerida cuando empezaste a trabajar? ¿Fue un proceso paralelo? ¿Compusiste la música al final? ¿Hiciste modificaciones?

El proceso creativo de esta obra fue muy particular, muy lejano al habitual: en su primer instancia (2015) la obra, ya prácticamente terminada desde lo coreográfico, con pronta fecha de estreno, aun no contaba con música. Iván Haidar (director de la obra) y su colega Yanina Rodolico, asistente coreográfica (con ambos ya había trabajado en otra obra de danza teatro), se comunican conmigo y me comentan las circunstancias: la obra debía estrenarse en un mes aproximadamente, el director se encontraba de viaje y había dejado a cargo del proyecto a su asistente. A su vez yo estaba en ese momento de viaje, y volvería pocos días antes del estreno. Estas circunstancias ya eran atractivas para mí, me recordaban ciertos procesos creativos de John Cage y Merce Cunningham, en los que recién en el estreno, junto al público, reunían música y coreografía por primera vez. Pero al ver el video de la obra, algo en particular me atrajo poderosamente: ¡entre los intérpretes se encontraba un bebé! Otra vez, Cage presente: el azar dominaba la escena, no por determinación consiente, sino por la exigencia de satisfacer, en escena, las necesidades de un bebé. Por supuesto, acepté el desafío, y comencé a componer la música, comunicándonos virtualmente, el director en Lisboa, el grupo en La Plata y yo en Río de Janeiro.

Los bailarines, ¿usaban alguna otra música antes para realizar marcaciones o ambientaciones? ¿Eso te condicionó?

Utilizaban en esa versión previa a la aparición de un compositor música de autores del repertorio académico contemporáneo (entre otros Morton Feldman y György Ligeti), y a su vez ciertas acciones físicas incluían sonoridades, como el uso de instrumentos infantiles del bebé. También tenían un prototipo de obertura con un simple glissando ascendente de las voces. Por un lado, aunque admiro y me siento identificado con los autores, lo cual significaba que iríamos por caminos de entendimiento, no compuse una música que se acerque a las estéticas de los autores que eligieron. Decidí, por las circunstancias del pronto estreno y de mi lejanía, componer una música electrónica, que iría pasándoles a medida que componía los fragmentos, potenciar los materiales que ya trabajaban: los instrumentos infantiles y el uso de las voces, e incorporarme como personaje, guiando, apuntalando desde dentro, y tocando un piano.

Al año siguiente, al decidir reponer la obra, nos enfrentamos con un dilema primordial: ¿continuaríamos con el bebé en escena? cada vez mayor, cada vez menos interesado de la extrañeza del teatro, el hecho le aburría y peligraba el éxito de las funciones. Determinamos retirarlo y desarrollar todo lo que la presencia del bebé impedía. Fue entonces que la obra se repensó y desde mi parecer se enriqueció, pasando de ser una obra de danza a una obra de teatro cabal, en la que difícilmente se podría definir si trata de una obra musical, teatral o de danza. Al primer encuentro les pido a todos que traigan todos los objetos sonoros de sus casas que pudieran: intuitivamente, sin hablarlo, todos entendimos que había un potencial musical que desarrollar, intrínseco a la dramaturgia que en la versión anterior se esbozaba: la de estos personajes perdidos en casa.

Los materiales utilizados, ¿fueron compuestos para la obra o eran ideas previas?

Los materiales fueron compuestos para la obra.

¿Hay citas a otras músicas?

El aria "Questo amor vergogna mia", de la ópera "Edgar" de Puccini, y la que por azar sintonizase la radio, al mover del dial.

¿Hay aspectos de la coreografía que consideraste para la elaboración de la música? Por ejemplo, ¿intentaste imitar algún procedimiento utilizado en ella?

Tres formas de vínculos se desarrollaron: el de una música que imitara el carácter de la coreografía, el de la música que lo contraría o ignora, y las escenas en las que coreografía dramaturgia y música son uno evento.

¿Sos consciente y usás los postulados de alguna teoría audiovisual o técnica compositiva incidental?

Me vinculo en general, y creo que desarrollo en esta obra, desde lo poético al surrealismo, y desde el estilo al expresionismo y neoexpresionismo. Perderse en casa tiene componentes vinculados al teatro musical de Mauricio Kagel, de Christoph Marthaler y de Heiner Goebbels, a la música aleatoria, y a la música concreta y electroacústica.

¿Cómo establecieron la comunicación con el coreógrafo, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tempo, tiempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

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

En la obra, aparece una temática vinculada a la estrecha relación que tienen performers y el coreógrafo. ¿Hay alguna referencia a él en la música o en el tratamiento de los materiales compositivos?

No, ese fue un largo proceso que vivió el grupo previo a mí, de convivencia creativa. De hecho el grupo es una compañía teatral y a la vez un grupo de amigos.

¿Hay momentos de improvisación en la música? ¿Qué estrategias se articulan ahí?

Sí, hay muchísimo momentos de improvisación, pero pautados y regulados previamente, en sus características, volúmenes, duraciones, etc. Articulados por ciertas acciones que indican comienzo o final, o conteo de pulsos, ejecutando acciones libradas a la improvisación, pero entre ciertos tiempos de ese conteo.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

En Argentores, compartiendo autoría el coreógrafo y el compositor.

¿Considerás que la práctica de la composición para danza supone competencias singulares o exclusivas, ausentes en otras formas de composición?

Si, considero que supone competencias singulares, pero no exclusivas de la composición para danza, sino de la composición para escena no ejecutada por músicos profesionales. Le es singular a esta forma de pensar el arte, abandonar el valor absoluto de la música, y entenderlo

como uno más de los fenómenos que integran la obra escénica total. Imágenes visuales y dramáticas nacen junto a los materiales sonoros del compositor.

Entrevistas a compositores n° 6

Lihuen Sirvent, compositora de la música de la escena “El tiempo medido” de la obra *Infinita es la historia de la arena*.

P: ¿Qué fuentes sonoras se utilizan? ¿En qué radica su elección?

R: Usé una guitarra eléctrica, sin efectos, con un pedal de loop y flauta traversa. En principio, iba a usar flauta sola por una cuestión de practicidad: es el instrumento que toco. Como yo tenía el video de la coreografía, podía armar algo para flauta en casa, practicarlo y llevarlo ya terminado a los ensayos. Luego ocurrió que cuando me dieron las fechas de concierto, vi que no iba a poder asistir a una de ellas, así que replanteé la idea para que la música no dependa de mi asistencia y escribí una parte para guitarra porque sé que en el grupo había dos guitarristas (sigue siendo la practicidad el principal criterio). Para el primer ensayo, tenía media idea para flauta y media idea para guitarra, ninguna cosa terminada. Por encima de eso, me entero que la fecha a la que no iba a poder ir, se cancelaba. En ese punto decidí sumar todo lo que tenía, es decir, los materiales para flauta y los materiales para guitarra. Al pedal de loop lo incorporó el guitarrista espontáneamente en los ensayos.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿La coreografía ya estaba sugerida o finalizada? ¿Compusiste la música al final? ¿Hiciste modificaciones?

Cuando me convocaron para hacer la música me enviaron un video de la coreografía. Me dieron también un esquema de la cuenta con la cantidad de vueltas. Como al comienzo los materiales musicales eran un boceto sin terminar y la coreografía parecía ser una estructura bastante fija, la propuesta fue que los músicos siguiéramos a los bailarines. Más o menos funcionaba pero surgieron dos o tres momentos donde resultó clave que la música dé algún tipo de pie. A partir de ahí los roles comenzaron a cambiar y terminó siendo al revés de lo planteado al comienzo. Curiosamente, este cambio no implicó modificaciones en la coreografía sino solamente en la manera en la que los bailarines se guiaban para llevarla adelante.

Antes, ¿usaban alguna otra música para realizar marcaciones o ambientaciones? ¿Eso te condicionó?

Hasta donde sé, no usaban ninguna música. Yo recibí el video del baile en completo silencio así que no hubo condicionamiento por ese lado.

Los materiales utilizados, ¿fueron compuestos para la obra o eran ideas previas?

Fueron compuestos para la obra.

¿Hay citas a otras músicas?

No hay citas a otras músicas.

¿Hay aspectos de la coreografía que consideraste para la elaboración de la música? Por ejemplo, ¿intentaste imitar algún procedimiento utilizado en ella?

La forma de la coreografía determinó directamente la forma de la música. También hubo algunos paralelismos entre el aumento en la densidad del movimiento de los bailarines (por llamarle de alguna manera, sería cuando los bailarines dejan de moverse coordinadamente entre ellos y empiezan a hacer movimientos independientes) y la cantidad de materiales musicales sonando simultáneamente.

¿Sos consciente y usás los postulados de alguna teoría audiovisual o técnica compositiva incidental?

No, al menos no fue así en este caso.

¿Hubo modificaciones en la música cuando los intérpretes comenzaron a bailarla? ¿Y en la coreografía?

Hubo modificaciones en la música porque los bailarines necesitaron que haya algunas marcas para guiarse. La coreografía no cambió pero sí se consolidó su forma.

¿Cómo establecieron la comunicación con las coreógrafas, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tiempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

Se habló de marcas que eran las corcheas del comienzo y los cuatro sonidos agudos de la flauta hacia el final. Hablamos de cantidad de vueltas y de tempo.

En la obra, aparece una temática vinculada al tiempo. ¿Hay alguna otra referencia a él en la música o en el tratamiento de los materiales compositivos?

La sección sobre la que trabajé se llama "El tiempo medido" para mí la referencia en la música era el pulso muy marcado y parejo con una marca metronómica específica (aunque nos costó varios intentos encontrar el tempo justo)

¿Hay momentos de improvisación en la música? ¿Qué estrategias se articulan ahí?

Sí, hay momentos de improvisación. Se estableció la duración del segmento improvisado y se propusieron algunos materiales sonoros.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

La obra no está registrada en ninguna parte.

¿Considerás que la práctica de la composición para danza supone competencias singulares o exclusivas, ausentes en otras formas de composición?

No necesariamente. 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 pero en este caso no hubo particularidades de ese tipo. Se notaba que los bailarines estaban acostumbrados a trabajar con músicos en vivo y a formar parte del proceso constructivo de la obra, en ese sentido hubo mucho entendimiento.

Entrevistas a compositores n° 7

Sofía Grosclaude, compositora de la música de la obra *Construir dicción*.

P: ¿Qué fuentes sonoras utilizas usualmente? ¿En qué radica su elección?

R: Por lo general utilizo instrumentos eléctricos y procesados. Por ejemplo guitarra eléctrica, bajo eléctrico, piano eléctrico, con pedaleras y/o looperas, trompeta con pedal de voz o procesamiento en vivo con Ableton. En algunos casos utilizo la trompeta en formato acústico. La elección del instrumento la converso con los bailarines en base a dónde se va a bailar/ejecutar. Si es al aire libre no uso la trompeta sin amplificación. Elijo sonidos que pueda distorsionar o procesar porque lo que me interesa explotar es el timbre y que ese abanico de posibilidades sea llevado al extremo, es decir, pasar a una sonoridad que no tenga nada que ver con la fuente original. Si toco en vivo, mi presencia al igual que la de los otros músicos tiene mucho peso en una obra de danza, por eso me entusiasma la idea de que alguien observe que toco la trompeta y que el sonido que produzco no resulte el que esperaba escuchar. Pero todo depende de la obra que ejecute, no siempre se requiere seguir esta consigna.

¿Hay instancias de ensayo con los bailarines? ¿Pautan allí materiales?

En algunos casos sí. En los formatos Jam de danza-contacto no hay porque la idea es la de ir a componer un momento, no una obra. Si se trabaja sobre una obra siempre hay al menos un ensayo. Suelen ser improvisados y siempre llevo alguna idea. Si ya se estuvo trabajando en algo pido un video, un concepto, o texto. Si no hay, voy e improviso. Muestro los materiales que tengo y después atiendo a indicaciones específicas que notan los bailarines después de probar con la música, las de marcar pulso, cambios de intensidad, cortes y cambiar de timbre.

Los bailarines, ¿ensayan solos utilizando otra música?

Rara vez ensayan con otra música. Es decir, no suelen traer referencias musicales sino ofrecer total libertad de proponer un sonido.

Cuando tocás con otra persona, ¿ensayás con ella? ¿Cómo?

Sí, con Emilio González Tapia formamos un dúo de improvisación que se llama *Shinrai*, (se pronuncia Shinaí). Siempre que tenemos una obra que musicalizar hacemos ensayos solos y otros con el cuerpo de danza. Si ya sabemos la duración de la obra tratamos de improvisar esa cantidad de tiempo para observar lo que ocurre. Si algo no nos gusta, lo descartamos; si tenemos información de la obra pensamos en qué tipo de material nos parece interesante proponer. Elegimos instrumentación, timbres, si vamos a cambiar de instrumento o no. La idea de la improvisación solos es llegar entrenados al ensayo con los bailarines, que haya comunicación, alguna que otra decisión tomada sobre la música, pero principalmente que no haya problemas para resolver algo durante la improvisación.

¿Usás materiales previos, de otras obras tuyas?

Por lo general todo es nuevo. A veces hay materiales dando vueltas que se ejecutan en otro contexto y aprovecho a darles forma en alguna obra. No me preocupa no contar con materiales cuando voy a ensayar por primera vez porque depende mucho de cómo se baila, quiénes bailan, y cómo son sus calidades de movimiento.

¿Hay citas a otras músicas ajenas?

No utilizo citas.

¿Sos consciente y usás los postulados de alguna teoría audiovisual o técnica compositiva incidental?

Si tengo que improvisar mucho tiempo donde suceden muchas cosas que están en una fase de exploración, y me cuesta sostenerlo, me concentro en un bailarín en particular y lo sigo musicalmente por el espacio, observo lo que le pasa con la música, le asigno un leitmotiv. Juego a utilizar técnicas de la composición en general, acompaño la calidad del movimiento, o la contradigo. Pero no sigo ninguna teoría en particular.

¿Cómo establecés la comunicación con los coreógrafos y bailarines, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablan de frases, tiempo, tempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

El aspecto principal al que atendemos todos los que trabajamos con el tiempo es la forma. Las primeras indicaciones siempre son sobre las partes. Los bailarines trabajan mucho con la yuxtaposición en este sentido, por eso hay que tener claro dónde empieza y termina una parte. Nos referimos a las partes como primera parte, segunda parte, tercera parte... La verbalización de estos elementos, es decir, el tempo, el ritmo, los climas, siempre son en un sentido más poético. Se habla de marcas específicas: un silencio, un sonido sostenido, un sonido fuerte, cambio de la dirección de la música. Pero en materia de clima siempre hay analogías, por ejemplo “un ritmo de marcha de soldados”, esto es negra 116; “un clima más escurridizo, suave”, esto es sonidos largos con ataques poco marcados. Pienso que esto tiene que ver con que utilizan mucho más que nosotros el espacio como herramienta de construcción, entonces remiten más a las imágenes, a lo visual. Cuando trabajé con Gabriel Lugo en “Construir dicción”, (duo de improvisación música-danza), una de las consignas refería a poner en escena tres tipos de arquitecturas: la onírica, la fría y la dinámica o tibia. 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. Se trata de edificar mentalmente y trasladar al discurso de movimiento. Con la música pasa exactamente lo mismo. El imaginario del compositor para danza se construye en tres dimensiones.

¿Hay aspectos de la coreografía que consideras para la elaboración de la música? ¿Cuáles?

Sí, la forma, el uso de la repetición, la utilización del espacio, la duración, la calidad y cualidad de los movimientos.

¿Te involucrás corporalmente en la escena? ¿Tus movimientos son consensuados y elaborados como los de los bailarines?

En algunas obras sí, en otras no. En el trabajo que mencioné, *Construir Dicción*, me involucraba corporalmente en el escenario caminando, siguiendo a Gabriel, alejándome. En una parte dejaba la trompeta y cantaba, esbozaba una danza con las manos. Desde el toque también hacía un trabajo importante sobre la expresividad. Esto es muy interesante de observar porque el escenario te pone en ese compromiso con el espectador. En la ópera por ejemplo, la orquesta toca en el espacio llamado “foso”, que está debajo del escenario. El espectador nunca atiende a la presencia de los músicos porque lo que hay que observar transcurre arriba. Las obras de danza y música, de carácter improvisatorio, suelen manejar muy bien como recurso una acción concreta del músico. Desde la música también se piensa en

hacer producir un sonido a los bailarines. Como el trabajo que menciono era de carácter improvisatorio, mis movimientos no eran consensuados como los del bailarín. Trabajamos en los ensayos con consignas o pautas de movimientos para hacer aparecer material. Pero en el escenario la idea era resolver con lo que apareciera, es decir, se ensayaba para fomentar la comunicación, pero en la función siempre nos sorprendíamos con lo que cada uno aportaba. La cuestión era generar herramientas de abordar el trabajo corporal y escénico, cada uno desde su disciplina, pero en conjunto.

Las jam de danza contacto musicalizadas con *Shinrai*, permitían que los bailarines dejáramos libres los instrumentos y nos sumáramos al grupo que bailaba. A su vez los bailarines podían usar los instrumentos y tocar.

Hay dos tipos de trabajo con respecto a la improvisación de danza y música en una obra. Uno implica utilizar la improvisación para componer, es decir, como herramienta para llegar a un material que se paute y se fije. Otra tiene que ver con el tipo de obras donde la tarea es improvisar y construir un método o herramienta común entre los artistas, que después sea llevado al escenario. Podríamos llamar a estas categorías *improvisación para la composición* e *improvisación para la improvisación*. Este último es el tipo de trabajo que hacíamos con Gabriel, y que hice con *Shinrai*. Sin embargo con *Shinrai* nos ha tocado musicalizar obras que se corresponden más con el primer tipo de trabajo improvisatorio que menciono. En el *Festival ¿Anormales?* musicalizamos una obra que se llamaba *Trans.par.entés*. En esta obra se trabajó la improvisación de ambas formas. Desde la danza la tarea fue improvisar para componer, para fijar y palear. Y desde la música improvisamos para seguir improvisando en escena.

¿Cómo establecen secciones formales?

Las secciones en general tienen que ver con las ideas que traen a priori los bailarines. Las obras música-danza difícilmente son convocadas desde los músicos. Las secciones se marcan acorde al concepto, la duración. Entre los músicos pautamos con cambios en la música, y nos lo comunicamos con la mirada. En la obra *Infinita es la historia de la arena*, que hicimos con el grupo de danza Aula 20 de la Facultad de Bellas Artes, yo tenía que mirarme con una bailarina todo el tiempo porque ella indicaba mediante la palabra “pará” el cese de la música y de otro bailarín en escena. Como esta indicación se repetía varias veces en ese segmento, ella cambiaba la intensidad con la que exclamaba. Entonces la mirada se hacía fundamental porque no la escuchaba.

En cuanto a la música, la idea es no cambiar muy rotundamente el discurso en un cambio de segmento, más bien que las diferencias sean sutiles. En el escenario las partes se diferencian con claridad, no hace falta ponerlo en evidencia de lleno desde la música.

¿Cómo establecen los comienzos y los finales?

Los comienzos y los finales se conversan con los bailarines de acuerdo a la iluminación. Observé en varios trabajos que si hay apagón, la música frena de repente. Si la luz va disminuyendo de a poco, la música también. Si hay yuxtaposición de partes la música acciona de la misma manera, igual que si hay una transición.

En nuestro trabajo con Gabriel, la iluminación cumplía un rol muy importante. Las partes eran marcadas con imbricación de luces, sólo se apagaban completamente al final. Las diferencias de color eran muy sutiles, se hacía hincapié en el cambio de dirección, por ejemplo cambiar de lateral, o pasar de un lateral alto a un cenital. Nuestra improvisación duraba alrededor de 15 minutos. Por lo que se fragmentaba en tres partes no iguales y se le daba esa segmentación a la gente de iluminación para que marcara las partes.

Con *Shinrai* en la mayoría de nuestros trabajos los comienzos y finales los establecemos desde la música. Si se trata de una obra, siempre se tiene en cuenta la forma que traen los bailarines. En la obra *Trans.par.entés*, los bailarines ingresaban lentamente desde distintos puntos al escenario, y la música los seguía con sonidos espaciados y suaves.

¿Hay estrategias específicas de la improvisación?

Con Gabriel establecíamos pautas que aplicamos a las dos disciplinas. Cualquiera de los dos podía indicarle al otro un cambio en el parámetro. Por ejemplo, en un segmento yo trabajaba desde la trompeta con el registro, mientras construía un recorrido por escenario. Él utilizaba distintos planos de alturas, alto, medio y piso. La idea era que mientras yo tocaba agudo él fuera al piso y viceversa. Tanto él como yo podíamos cambiar el curso del movimiento del otro. Con Shinrai nos turnamos los roles de dirección musical. Se establece por ejemplo que Emilio empiece y yo me sumo cuando lo creo conveniente, pero me subordino a lo que él está produciendo. En algún momento mi sonido se empieza a hacer más presente y él baja la guardia o desaparece. Entonces la parte queda siendo sostenida por mi instrumento. Siempre acordado con el grupo de danza. Cuando no hay nada pautado con los bailarines, y no sabemos con qué nos vamos a encontrar, tratamos de buscar un timbre juntos. Si lo que ocurre en escena está cambiando mucho, o no hay un material que pueda identificarse fácilmente, los músicos nos “separamos” y tocamos cada uno por nuestro lado. Esto no nos genera ningún tipo de decepción para con el resultado musical porque entendemos que el principio más importante de la improvisación es escuchar al otro. Escucharlo no implica seguirlo en todo o apelar a fórmulas de improvisación según una estética en particular. El trabajo entre músicos y bailarines crea una estética aparte, y con Emilio trabajamos en función de ella, desde la música hacia la música, y desde la música hacia la danza.

¿Considerás que la práctica de la composición para danza supone competencias singulares o exclusivas, ausentes en otras formas de composición?

La composición para danza necesita mucho de la comprensión por parte de los músicos del trabajo escénico y corporal. Aunque el músico no esté en escena, estas herramientas son fundamentales para entender la obra que se interpreta y qué música necesita. Los músicos necesitan mucho del sonido, sobre todo si la música se ejecuta en vivo. Tiene que llenar el espacio, tiene que aportar verosimilitud. Un ruido no deseado o un volumen inadecuado no contribuyen a la fusión música-danza. El bailarín tampoco cree en lo que sucede.

En *Palimpsestos*, Kagel explica la importancia de exigirle a un músico penetrar en la obra con su cuerpo. Se le exige a un cantante, pero no a un guitarrista. Y no se tiene en cuenta lo que la gestualidad del músico contribuye al sonido.

Lo que hoy llamamos multidisciplinario no está tan lejos de la composición para danza si se entienden música y danza como complementarias, en vez de una disciplina subordinada a otra. En la forma de composición musical aislada de otras disciplinas, lo que se llamó “música pura”, no se requiere otra competencia que el buen manejo de la escritura en partitura. Hoy en día casi nadie escribe música para danza en partitura.

Componer para danza requiere sensibilidad y compromiso con la danza por parte del compositor, como si él fuera un bailarín más. Las competencias en torno a lo técnico varían mucho. Un compositor académico contemporáneo está tan preparado como un productor de música electrónica, pero quién hace funcionar la música es quien se introduce en ella y adquiere una experiencia que consiste en pensar las artes juntas.

Entrevistas a compositores n° 8

Paula Cánnova, compositora de la música de la obra *La croquignole*.

¿Qué fuentes sonoras se utilizan? ¿En qué radica su elección?

Se usa un cepillo de zapatos de pomada Washington muy chiquitito, ja ja...Unos papeles que te diría tendrían 90, 120 de gramaje..., Una madera que es una especie de auxiliar de

escritorio, de mi escritorio. Unos peines, el violonchelo, con materiales temáticos, y hay percusión. Grabé cosas con Martín¹⁴⁶, cosas que había grabado para Siempre y no las había usado. Compré un micrófono especial para poder grabar sonidos muy chiquititos. Esa obra está tallada con sonidos muy pequeños, como si se tratara de un gran angular, en términos audiovisuales, en cosas que tienen desde el vamos muy poca ganancia, que después están todos reelaborados.

Pero acá es todo una pista.

Todo es una pista. No hay fuentes en vivo.

Yo escuché también algo parecido a una cinta scotch.... O algo similar a un velcro...

No. ¿Ves? Eso es un cepillo. Yo busqué varios cepillos, que fueron frotados sobre distintas superficies, que fueron grabados y después muy procesados. Son todos cepillos, de distintos materiales: uno de metal, el de zapatos, y uno de cerda muy finita, casi un pincel. Fui juntando a medida que empezó la idea de hacer la obra, por la presencia del peine, de lo que Mariana¹⁴⁷ me contaba que pensaba de la obra. Había una experiencia anterior, en una performance de danza, donde yo había trabajado con objetos muy chiquitos, siempre amplificadas. Es decir, son objetos que existen y pueden ser abordados porque existe la amplificación. Y empecé a juntar muchos tipos de cepillos.

Me hablabas de cierta idea de Mariana del trabajo con peines.

Hay una idea central en la obra, que yo recuerdo, que tiene que ver con la idea de pasillo, del no lugar, del tránsito, del lugar que te lleva, que para mí tenía que ver con la vida del aeropuerto, o de las embajadas. Con esas situaciones territoriales, ficcionales, de alguna manera. Que en realidad no tienen nada de ficcionales: cuando uno está en tránsito o en una embajada, eso no es ficcional, pero tienen un grado de ficción en la medida en que no rigen exactamente las mismas normas que para el resto del mundo, pero se trata de atravesar una puerta y empiezan a regir... ¡y eso es raro! Pero la idea original, del pasillo en términos de transición, de ese lugar indefinido de una casa en el que se dan cosas que no forman parte de lo que se estructura en forma cotidiana pero que tampoco son poco importantes, y eso para mí estructuraba, en forma más abstracta, en términos imaginarios, aspectos de la horizontalidad, las paralelas, que estaban presente en el trabajo con la iluminación. Esa obra, a mi criterio, ganó mucho con el criterio de iluminación. Mariana tiene muchas ideas de iluminación, y además trabajó con un iluminador muy bueno, del cual yo aprendí mucho, y me empezó a interesar mucho ese espacio como marco narrativo, de alguna manera.

Había un trabajo de iluminación con cenitales, que daban luz fija y recta, que iba muy bien con esa idea de pasillo. Daba esta cosa recta, que yo imaginaba como pasillo. No imagino un pasillo curvo, aunque los haya. En el desplazamiento original, además, se dio. Al principio, la bailarina establece un recorrido lineal.

¿Y asociabas esos conceptos a algún aspecto sonoro?

Sí a lo vectorial, como de algo que tiene cierta constancia, y que a la vez no configura. Por eso el final. Yo tenía ganas de trabajar con cierto, no ironía, sino humor. Creo que terminó siendo más irónico, pero tenía como desafío trabajar con cierto humor, y no que sea una cosa lúgubre. Por eso al final me permito una cosa más tipo baile, y no danza. Hay algo de la sonoridad que

¹⁴⁶ Martín Eckmeyer, compositor, docente y percusionista.

¹⁴⁷ Mariana Estévez, directora y coreógrafa de la obra.

tiene que ver con eso, después de darle tanta rosca, un poco de broma, como decir, ¡bueno, a la larga no es tan grave!

Sí, incluso había algo similar con la iluminación, con abrir el espacio, que cooperaba con ese final.

Sí. Yo creo que en términos sonoros, esa situación más geométrica y vectorial está en ciertos filtros que priorizan una sonoridad más metálica, aguda, muy brillante, que está siempre, aun cuando se trabaja el registro grave.

¿Y tenían acá un espacio determinado de antemano?

Sí, en términos de que es una puesta que necesita cierta oscuridad, por el trabajo lumínico. No puede hacerse de día. A su vez necesita, para la bailarina, cierta distancia, por el tipo de trayecto. Pero no pensábamos en una sala específica.

Pero en términos sonoros, la realización en distintos espacios, no modificaría nada.

No, para nada. De hecho, fue así como se fue construyendo durante el proceso: la fuimos probando en distintos lugares. Primero en estudio, y en escenario real la probamos cuando ya estaba bastante avanzada.

El proceso de composición, ¿cómo fue? ¿Trabajaste desde un principio? ¿Probaban otras músicas?

Ahí también hubo un ida y vuelta más atravesado por cosas extra a la obra, pero siempre un ida y vuelta. Además ahí había un asistente de dirección, Edu¹⁴⁸, que es fantástico, y la bailarina¹⁴⁹ es muy buena, y era una obra que deviene de una idea que Mariana había bailado. Entonces tiene la historia de ser una cosa en la que Mariana había hecho una mezcla de música; la impronta de la bailarina que además es cineasta. Yo trabajé mucho con una filmación, además de ir a los ensayos. A mí me ayudó mucho eso. Alejandra me decía que notaba cierta cosa más audiovisual en la música, y yo ahí dejé un poco de trabajar con el video y empecé a ir más a los ensayos porque no quería darle ese carácter. Me ayudó mucho eso, a considerar no tanto el nivel de detalle que tiene la cámara, sino a empezar a pensar la posibilidad más amplia que tiene el ojo, y pensar la sonoridad desde ese lugar.

Pero hubo un intercambio bastante fluido. Inclusive, te diría, con el iluminador. Si bien fue una persona que trató de responder técnicamente a las ideas de Mariana, también fue alguien que aportó a la composición de la obra en general. Siempre hubo un intercambio. Y es una obra larga, que había que sostener la composición tanto tiempo, en esa idea de no configurar, propia del pasillo, y que no fuese audiovisual, que no tenga esos efectos.

Hablaste de materiales previos. Decías que había algo pensado para otra obra que no usaste y que aparece acá.

Sí, descartados. Más que materiales, te diría que son sonidos, tomas de sonidos, de los cuales no siempre se usó el sonido completo. Ahí si ya trabajé con muchos de los plugg in del GRM¹⁵⁰. Hay mucha cosa transformada, en términos de experimentación, fundamentalmente tímbrica, pero ya tenía mejores condiciones: una consola, un buen micrófono, buenos parlantes. Podía grabar y escuchar mucho mejor. Tenía otro dominio del multipista, de los plugg in, de la

¹⁴⁸ Eduardo Campo Culla.

¹⁴⁹ Alejandra Ferreyra Ortiz

¹⁵⁰ Groupe de Recherches Musicales.

edición, del trabajo con video, ya había hecho otras obras electroacústicas. Quiero decir, no sé si era otro momento compositivo, pero sí había corrido un poco de agua. Otro momento de producción diferente al de *Siempre*, la obra anterior.

Crearía que el loop, la repetición está muy presente, pero el material es mucho más abstracto que en *Siempre*. El material acá, a veces, es un pequeño rozamiento, breve, y nada más. Y son minutos de eso, loopeado, procesado, pero nada más. Con más o menos capas encima, pero no más. Es más austero, además, aun cuando es más largo. Son pocos materiales, exprimidos al máximo, y más homogéneos entre sí. La condición del rozamiento en la forma de producción del sonido es la base de gran parte de lo que suena, salvo lo percutido. Los cepillos, hay lijas, también, todo frota. Todo es frotamiento. Te diría que es un tratamiento del material determinado por la tecnología.

Me llama la atención la ausencia de silencio.

Es continua. Es una obra continua, sin silencio. Es un solo, hay una tensión focalizada. No será audiovisual, será panorámica, como es la percepción humana, pero necesariamente hay una tensión focalizada. En un solo que además tiene muy poco contacto visual de la bailarina con el público. Hay secciones muy largas donde casi ni se le ve la cara. Entonces eso hay que sostenerlo. La duración es larga. Pensé que ya había vacío en la escena, como para ponerle vacío en la música.

Pero si además, si no fuera un tratamiento material del silencio, podría leerse como una segmentación. El silencio segmenta. Y las segmentaciones no están buscadas por las ausencias, sino por cambios.

¿Hay aspectos de la coreografía que consideraste para la elaboración de la música?

Sí, intenté amplificar algunas cosas. 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.

Después hay otra sección donde hay cierta sincronía que se busca, no literalmente, pero como una idea de delay entre el peine que usa la bailarina y el que suena, un poco después.

Pero también está lo del humor. De buscarle un costado menos tenso, de poder establecer esa otra situación de espejo que también transmitía Mariana en su idea de la obra, pero pensando en que fuese un reflejo no literal, más jocoso, que se permita reírse de sí mismo. Hay una apelación también a un género más cercano de la década del 20, no definido exactamente, pero que pueda acercarse a eso en la escena final del baile.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

Me parece que sí, en Argentores. Tenía un subsidio y lo necesitaba.

Sé que sós consciente de la teoría que Michel Chion elabora sobre el audiovisual. ¿Tenés en cuenta eso al componer?

No. Primero, porque no lo había pensado para la danza. En el caso del cine, algunas de esas cosas me parece que están pensadas desde la música tonal, y eso tiene una dificultad. Y pensada desde la música y no tanto desde el sono, y eso creo que a veces confunde.

Sí pienso que sirve para esclarecer, en una primera instancia, y que forma parte de la historia de la proyección de sonido en el cine, pero hay cosas que me hacen un poco de ruido.

¿Considerás que la práctica de la composición para danza supone competencias singulares o exclusivas ausentes en otras formas de composición? Es decir, ¿pensás que la composición para danza podría establecerse como un género?

En la medida en que no definamos al género a través de cuestiones meramente técnicas y formales, y la ampliamos, entiendo que sería posible. Quiero decir, si estamos anclados en un concepto de género muy centrado en la denominación formal, no. Me parece que hay una cuestión del momento histórico: creo que sería una distinción actual, no histórica. Por ejemplo, Tchaikovski era compositor: hacía ballets y sinfonías. Tiene que ver con las posibilidades de encargo, e inclusive con la legitimación y de tradiciones culturales: no es lo mismo ser un compositor ruso y componer ballets que ser un compositor italiano o húngaro y componer ballets y no componer óperas. Habría que hacer esas distinciones. Tal vez sea posible pensarlo aplicado a ciertas experiencias.

De todas formas yo me pregunto si no es intentar magnificar una situación por fuera de las condiciones de producción. Concretamente, 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. Ahí sí creo que se distingue, y que es una distinción que atraviesa el ámbito popular y el académico. Al interior del ámbito popular, aquél compositor que se dedica a hacer música para jingles, para comerciales, para televisión, también creo que pasa por situaciones similares a las que pasa su homónimo en el ámbito académico. 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. A su vez, la particularidad de la danza contemporánea que tiene composición propia que es escasa si uno la compara con aquella que hace uso de músicas preexistentes o mezclas propias.

Tal vez la música electroacústica corra por un camino similar. Creo que ha logrado su propio circuito, cosa que la música para danza, no.

Entrevistas a compositores n° 9

Agustín Salzano, compositor de la música de la escena “La voz recuperada” de la obra *Danza en la Casa*.

P: ¿Qué fuentes sonoras se utilizan en la obra? ¿En qué radica su elección?

R: La obra “La voz recuperada” utiliza en su totalidad muestras sonoras extraídas del documental *Fasinpat, Fábrica sin patrón* de Daniele Incalcaterra, 2004.

Se utilizaron ruidos de maquinarias y voces de obreros y activistas. La mayoría de los ruidos fueron usados sin ningún tipo de procesamiento y solo uno de ellos fue modificado con un filtrado (ecualización). El uso de las voces habladas se centró en la palabra *compañeros* y en variantes de la palabra *trabajo* (trabajadores, trabajo, trabajando, ...), dichas voces solo fueron recortadas desde el audio original, sin ningún tipo de procesamiento; también se utilizaron dos

fragmentos de canto de manifestaciones que aparecen en el documental: uno con la palabra *trabajadores* y otro con la frase *aquí están, éstos son*. Las palabras utilizadas respondieron a dos factores: el poderoso significado de las mismas y la gran cantidad de veces que aparecen en el documental, con muchas variantes e inflexiones.

La selección de los materiales responde a la muestra sobre el trabajo realizada en la Casa del Bicentenario: la obra se concibió para un dúo de danza realizado en un espacio que tenía auriculares colgando junto a una pared, a través de los cuales podían escucharse extractos de audio del citado documental. Los bailarines usaban los auriculares en su coreografía, por ende escuchaban los extractos del documental. El uso de materiales del documental me pareció una buena forma de integrar la subjetividad de los bailarines con la del público presente, que no usaba los auriculares en ese momento. De todas formas, los materiales usados no coinciden con lo que se escuchaba a través de los auriculares.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿La coreografía ya estaba sugerida o finalizada? ¿Compusiste la música al final? ¿Hiciste modificaciones?

La coreografía consistía en una secuencia de movimientos que los bailarines realizaban en un orden ad-libitum, que se ideó al margen de la obra sonora. Los bailarines, al utilizar los auriculares, recibían un estímulo más complejo que el público, siendo preponderante lo que escuchaban a través de los auriculares. Así, la coreografía no dependía exactamente de la obra sonora compuesta, sino que ella resultaba complementaria a los fragmentos de texto recibidos a través de los auriculares.

La música fue compuesta cuando la estructura básica de la coreografía ya estaba casi resuelta. Las modificaciones realizadas a posteriori fueron solo de niveles de audio, no estructurales.

Los bailarines, ¿usaban alguna otra música antes para realizar marcaciones o ambientaciones? ¿Eso te condicionó?

Los bailarines realizaban la secuencia en silencio, salvo una vez en que se hicieron pruebas en la Casa del Bicentenario, donde escuchaban (solo ellos) los fragmentos de audio del documental.

Los materiales utilizados, ¿fueron compuestos para la obra o eran ideas previas?

Los materiales fueron elegidos del audio del documental. La composición usó algunos criterios de montaje y collage utilizados previamente con otros materiales.

¿Hay citas a otras músicas?

No hay citas desde la composición, pero 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.

¿Hay aspectos de la coreografía que consideraste para la elaboración de la música? Por ejemplo, ¿intentaste imitar algún procedimiento utilizado en ella?

No, estuvo más influido por el sitio específico dentro de la muestra en la Casa del Bicentenario.

¿Sos consciente y usás los postulados de alguna teoría audiovisual o técnica compositiva incidental?

No a conciencia.

¿Hubo modificaciones en la música cuando los intérpretes comenzaron a bailarla? ¿Y en la coreografía?

Las modificaciones en la música realizadas a posteriori fueron solo de niveles de audio, no estructurales. La coreografía respondía solo a los estímulos de los auriculares para realizar modificaciones en la secuencia, al sumarse la música también pasó a responder a esos estímulos.

¿Cómo establecieron la comunicación con las coreógrafas, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tempo, tiempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

Casi no hubo feedback al respecto para esta obra.

En la obra, aparece una temática vinculada al trabajo. ¿Hay alguna referencia a él en la música o en el tratamiento de los materiales compositivos?

Se refiere al trabajo directamente, desde los materiales utilizados: los ruidos de maquinarias, en el contexto de la presentación de la obra, fácilmente pueden asociarse a ruidos fabriles. Por otra parte, las palabras extraídas del documental también hacen referencia al mismo.

En el tratamiento de los materiales hay también una recreación de la protesta trabajadora presentada en el documental: las voces individuales de los trabajadores y asambleístas se unen para formar coros y otros grupos de voces.

¿Hay momentos de improvisación en la música? ¿Qué estrategias se articulan ahí?

Por tratarse de una música electroacústica cerrada, no hay momentos de improvisación.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

No, en ninguno.

¿Considerás que la práctica de la composición para danza supone competencias singulares o exclusivas, ausentes en otras formas de composición?

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

Entrevistas a compositores n° 10

Julián Chambó, compositor de la música de la obra *El murmullo*.

P: ¿Qué fuentes sonoras se utilizan en la obra? ¿En qué radica su elección?

R: Las fuentes sonoras fueron un xilofón, dos chanchas, un redoblante y platillos varios. La elección fue básicamente porque el espacio donde se realizaría la obra era al aire libre (un parque con una calle al lado donde pasaban autos continuamente) y sin posibilidad de amplificación, a la vez que se contaba desde el principio con la disponibilidad de un amigo percusionista. El rango dinámico de los instrumentos nos permitió superar el “problema” de tocar sin amplificación al aire libre, en un lugar transitado, no muy silencioso.

¿Usás algún software para la producción previa o en tiempo real? ¿Cuáles?

No. Sólo se utilizó un grabador digital para grabar un ensayo de los músicos, para luego mostrarles las ideas a las coreógrafas (ya que no se podía ir a los ensayos con el instrumental).

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿La coreografía ya estaba sugerida o finalizada? ¿Compusiste la música al final? ¿Hiciste modificaciones?

La coreografía estaba encaminada, con planteo de varios “cuadros de movimiento”. Luego de asistir a algunos ensayos en los que se filmaron los diferentes momentos de la obra, nos juntamos con el percusionista y le propuse las ideas generales para cada momento: le conté qué me imaginaba, probamos algunas ideas con los instrumentos y las definimos. La composición final se terminó de armar entre los dos.

Las coreógrafas, ¿usaban alguna otra música antes para realizar marcaciones o ambientaciones? ¿Eso te condicionó?

No utilizaban otras músicas.

Los materiales musicales utilizados, ¿fueron compuestos para la obra o eran ideas previas?

Como mencioné más arriba, los materiales fueron compuestos para la obra. Los mismos surgieron a partir de conocer la propuesta de movimiento para las diferentes partes de la obra y como un todo.

¿Hay citas a otras músicas?

No hay citas.

¿Hay aspectos de la coreografía que consideraste para la elaboración de la música? Por ejemplo, ¿intentaste imitar algún procedimiento utilizado en ella?

Sí. 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 podrían resultar para la obra.

¿Sos consciente y usás los postulados de alguna teoría audiovisual o técnica compositiva incidental?

Podría enmarcar el trabajo musical de la obra en alguna teoría de las mencionadas, pero en la práctica no fueron pensados de forma consciente siguiendo un lineamiento teórico específico, ¿se entiende? En ningún momento pensé: “Voy a hacer esto que propone Chion como x o y cosa...”

¿Hubo modificaciones en la música cuando comenzó a ser bailada? ¿Y en la coreografía?

Sí, claro. Hubo que hacer ajustes en los ensayos generales. Sobre todo cuestiones relacionadas con las marcaciones musicales para los bailarines y de movimiento para los músicos (no recuerdo específicamente cómo eran, pero teníamos algunas marcas para que ellos se muevan, y ellos tenían marcas que nosotros seguíamos para cambiar la música... lo de siempre jaja)

¿Cómo estableciste la comunicación con los coreógrafos y bailarines, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tempo, tiempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

La terminología utilizada era bastante específica. Tanto los músicos como las coreógrafas compartimos un léxico común. Aunque haya pasado bastante tiempo, podría afirmar que se utilizaron todas las palabras sugeridas por e entrevistador.

¿Hay alguna referencia temática –en referencia al tema abordado en la obra– en la música o en el tratamiento de los materiales compositivos?

No recuerdo si explícitamente se pensó, pero había momentos en donde la percusión establecía una especie de murmullo...

¿Hay momentos de improvisación en la música? ¿Qué estrategias se articulan ahí?

Había marcas específicas de comienzo y 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 música, 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.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

No.

¿Considerás que la práctica de la composición para danza supone competencias singulares o exclusivas, ausentes en otras formas de composición?

Sí, claro. Más allá de cuestiones como las marcas musicales o cuestiones de esa índole, la composición de música para danza en mi caso estuvo siempre ligada a la interacción, el “ida y vuelta”, con lxs bailarinxs y 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, y así hasta llegar al resultado final; y a veces se parte de la idea musical que sugiere un movimiento, y así.

Entrevistas a compositores n° 11

Gisela Magri, compositora de la música de la obra *Fierro*.

P: ¿Qué fuentes sonoras se utilizan en la obra? ¿En qué radica su elección?

R: El trabajo con las fuentes sonoras comenzó desde el primer momento en el que tuve la primera charla con Diana Rogovsky, la coreógrafa y directora, en la cual ella me dio unas hojitas donde tenía escrito ciertas anotaciones y dibujos en torno a la estructura de la obra, que ya existía, ciertas partes nombradas que tenían calidades de movimientos distintas. La primera, por ejemplo, se llamaba “La flotación”, y yo ya empecé a trabajar un poco el sonido en relación a esas calidades de movimiento. Por supuesto, cuando ya empecé a ensayar como intérprete, la utilización de las fuentes sonoras ya fue totalmente integrada, enraizada en los movimientos, en la sala, en la reverberación de la sala. Había mucho lenguaje en la obra, mucho material ligado al Martín Fierro, y eso empezó a resonarme. Los nombres, por ejemplo: había listas de nombres de todo el Martín Fierro, de personajes, de lugares. Había textos. Yo empecé a trabajar con la palabra de una forma más percusiva, con la materialidad del lenguaje.

Después vino el trabajo con el instrumento, que lo mandamos a hacer con un lutier amigo. Diana empezó a pensar que en ciertos momentos yo tuviera adherido al cuerpo algo como una especie de arpita o de pequeña guitarra. Yo trabajaba primero con un cavaquinho, que tengo y toco, pero tenía que ser algo más como parte de mi cuerpo, como si lo tuviera en el pecho, como un escudo sonoro. Cuando empezamos a trabajar con él, se resolvió también el vestuario, unas telas que se iban enrollando, y yo me metía el pequeño instrumento dentro de las telas, como un bebé, y lo sacaba en un momento y lo tocaba. Empecé a investigarlos en los ensayos y a usarlo un poco con inconsciencia de lo que hacía, y luego un poco más consciente, pensando cómo estaba afinado y como tocarlo. A veces lo afinaba de una forma, por quintas o por cuartas, y a veces de otras. Iba variando esa información. Lo que hacía al principio, cuando empezaba a tocarlo en escena, era desafinarlo intencionalmente, generando pequeños movimientos en el clavijero, entonces la afinación que quedaba era siempre diferente. Y esas deformaciones fueron una fuente importante, ese paisaje desolado y deforme, lo que quedó después de la destrucción, o del “malón” como para pensarlo en la obra, está presente. También usaba un slide, una púa muy grande, una cuchara y un cuchillo. Eso respondía a la idea de usar elementos camperos, y el cuchillo me permitía raspar las cuerdas, rajarlas, venía del trabajo en otra sección que era “el duelo”, con la idea del cuchilleo, y también con la amplificación. No nos convenía mucho el tema de la amplificación. Eso estuvo dando vueltas, si yo iba a usar un micrófono inalámbrico, pero decidimos no usar nada. Tal vez hubiera sido bueno para que se perciban mejor algunos detalles, para tener más proyección, pero preferimos no hacerlo.

Por supuesto, la voz es la fuente matriz, porque es mi instrumento y por qué fue por eso que me convocaron.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿La coreografía ya estaba sugerida o finalizada cuando empezaste a trabajar? ¿La composición fue paralela? ¿Hiciste modificaciones?

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, pero no diría que modificaba su composición.

Cuando empecé a trabajar teníamos por delante la función del ciclo La Plata Arde, en el Tacec¹⁵¹, donde teníamos que mostrar quince minutos de una obra que iba a durar más de cuarenta, así que nos avocamos a armar esos minutos, y después vino todo un trabajo para terminar la obra, para encontrarle y desarrollar otras partes, sobre todo un final, así que todo eso fue nuevo, expandió la estructura original. Pero diría que la composición fue a la par de ese proceso, a medida que ellas trabajan el material que ya tenían y generaban uno nuevo, yo también lo hacía. Primero generaba material para sonorizar lo que ya había, y después, juntas,

¹⁵¹ Teatro Argentino Centro de Experimentación y Creación.

íbamos armando la escena. Particularmente hay una canción, que la hice con la lista de nombres, cambiándolos, estableciendo otras organizaciones, deformándolos... Había una presencia de una voz bagualera, en ese momento de la canción soy una especie de sombra de una bailarina, imito sus movimientos, y hay como un eco en mis acciones que también está en la voz. Todo ese material que se armó creo que tuvo un impacto, un efecto performático en la obra. Esa canción la retomé luego, con un músico, Diego Ferronato, la terminamos de dar forma, revisamos la armonía, e hicimos una grabación con bombo y guitarra para el final de la obra.

Los bailarines, ¿usaban alguna otra música antes para realizar marcaciones o ambientaciones? ¿Eso te condicionó?

No, no usaron otra música. Fue generada en la obra, desde la obra y hacia la obra, te diría. Sí creo que se imaginaban cosas... Diana pensaba en usar una canción, en un sonido dulce y agudo, más de baguala, pero no fueron palabras que ella usó, sino ideas que surgieron, y yo las completaba con improvisaciones. Al principio, por ejemplo, yo voy generando ruidos y timbres similares al murmullo, al sollozo, a la vociferación; primero con una posición horizontal, desde el piso, casi como si fuera de ultratumba, usando también la dificultad de respirar, de generar una resonancia, y a medida que me voy verticalizando se va haciendo más eufórico. Ese tipo de cosas fueron surgiendo allí, con las bailarinas, y Diana me iba indicando, como hacen los directores en danza, uno va improvisando y ellas dan indicaciones que uno toma, y eso va generando material, que puede llevar a otro material. Te arengan, te dicen que eso funciona o no funciona. Es decir, me dirigía igual que las dirigía a las bailarinas.

Los materiales utilizados, ¿fueron compuestos para la obra o eran ideas previas?

Sí, se generaban así como te decía. Como se generaban los materiales de movimiento, se generaban también los de la voz, los del instrumento. Los sonidos, los ruidos, todo eso era generado ahí. Todos los materiales tenían posibilidades de acción, a priori no se descartaba nada. Pero íbamos trabajando ensayo a ensayo, y muchas veces había cosas que no funcionaban, que a mí no me cerraban. Cuando estuvo listo el instrumento que mandamos a hacer, era todo muy lindo, divino, ¡pero yo no sabía qué hacer con él! Nunca había tocado un instrumento así y no sabía cómo introducirlo. Lo rompí bastante, en cada función lo iba rompiendo un poco porque era muy delicado, y se rompía con las cuchilladas.

Hay también un momento donde hacía como un personaje. La escenografía tiene unos paneles muy lindos, calados con letras, con huellas de la obra. Esos paneles se corrían y se armaba como una callecita marcada por ellos, y el personaje, una especie de gitana, medio loca, tiraba como voces un poco satánicas, como maldiciones. Había también un momento donde decía un texto, siempre con pautas de movimiento muy claras, muy definidas, como un performer más. Ese engranaje con la voz hace que sea un poco distinta de los demás, pero lo cierto es que las bailarinas también tenían parte de textos, como la parte del Preámbulo de la Constitución, que lo decimos juntas, solo que yo no lo digo de principio a fin, sino que lo voy interviniendo, como con voces distintas, como usos distintos de esa declamación.

¿Hay citas a otras músicas?

Ahora, pensando en el Preámbulo, hay una cita ahí... El preámbulo termina con la frase "el suelo argentino", una cosa así, y yo lo digo como Evita, medio dramática. No es una cita musical, pero había algo de eso, que surgió y nos movilizó. No fue algo así, intencional, sino que salió. Nunca es algo así, tan pensado, sino que probás, sale algo y le pones un nombre o lo relacionás con otra cosa.

La voz bagualera sería como una cita a las bagualeras, a las copleras. Yo no soy cantante de folclore, pero en ese momento tenía un acercamiento, al norte, y 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. De hecho en las imágenes de la gráfica hay como unos cardos, con el pelaje de un perro, y eso estaba presente. Es decir, citas a otras músicas, no, no hay, pero sí cosas que referencian a estos aspectos.

¿Hay aspectos de la coreografía que consideraste para la elaboración de la música? Por ejemplo, ¿intentaste imitar algún procedimiento utilizado en ella?

Sí, eso de imitar secuenciaciones de movimientos con mi voz, o con el texto que tenía. Por ejemplo, a veces Diana me decía “aquí va el texto donde contás”, era un texto biográfico de José Hernández, y ahí yo daba vueltas, que era un procedimiento que imitaba el que hacían las chicas, algo medio circular. O en otras contrariaba el movimiento, invertía el procedimiento de ellos. No es que hay aspectos de la coreografía que consideré para la música, sino que todo ese proceso la influye, la inunda. El proceso permeó, atravesó y construyó la música. Absolutamente performático todo. Creo que a ellas también les pasó lo mismo con lo que yo fui generando.

¿Sos consciente y usás los postulados de alguna teoría audiovisual o técnica compositiva incidental?

No, creo que no. Nunca lo había hecho antes, y me metí mucho en la obra. Ahora conozco, pero en ese momento no usé teorías. Me metí en la obra, un poco con la experiencia de haber hecho danza y danza teatro antes, sabiendo que mi rol era el de sonorizar y crear la música de la obra, pero dentro de ella, no por fuera. No me planteé ese proceso, ni Diana me tiró para ese lado. Ella a veces habla desde un espacio teórico porque es una persona muy formada, a veces leíamos mucho, había presencia teórica, pero más vinculada a la estética. Agamben, por ejemplo... Pero no, no nos planteamos aspectos de la teoría audiovisual.

¿Hubo modificaciones en la música cuando los intérpretes comenzaron a bailarla? ¿Y en la coreografía?

Creo que al ser un proceso tan imbricado entre los dos ámbitos de la improvisación y la producción estética, no podría asegurar que haya modificaciones en una a partir de la otra. Siempre hubo un feedback, un ida y vuelta, una retroalimentación constante. Sí había que tener en cuenta las pausas de ella, los silencios, los momentos de corte o cambios de escenas, ese tipo de cosas. Pero como no pasó eso de yo haga la música y ellas comiencen a bailarla, sino que fue a la par, no puedo decir que la música haya modificado un movimiento ya establecido. Se fue haciendo a la par. Todo el tiempo un juego súper abierto. Tendría que ver materiales de ensayo y ver puntualmente si hay algo que yo cambié en pos del baile. La atención, la escucha de ambas partes, sobre todo de mí hacia ellas, eso estaba todo el tiempo. Los lenguajes se recreaban casi todo el tiempo.

¿Cómo establecieron la comunicación con la coreógrafa, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tempo, tiempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

La comunicación siempre fue muy fluida en 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, tempo, ritmo, climas, marcas son palabras que aparecen siempre, pero tal vez tempo no, se hablaba más de velocidad. El diálogo siempre fue muy plástico, en gran medida porque yo conozco mucho el código de la danza contemporánea, o por lo menos el código de Diana, de la danza independiente y autogestiva, porque había tomado clases con ella, y después con otras profes, así que tenía un entrenamiento en ese mundo. No me era necesario implantar una terminología mía, desde la música. A veces sentía que era una intérprete más, que en lugar de generar material de movimiento yo generaba material desde la música, no era una compositora que trabajaba desde fuera. Pero la comunicación siempre rondaba ese

lenguaje de los materiales, muy común, incluso con las chicas, que eran intérpretes creadoras. Pensemos que aquí no hay roles tan diferenciados. Diana era la directora, sí, pero las chicas no eran intérpretes y nada más, sino que nos pensábamos como intérpretes creadoras, yo también. Todos construíamos el trabajo, y ahí salía un mundo de la obra, donde también había un lenguaje desde donde pensarla o vivirla.

En la obra, aparece una temática vinculada al Martín Fierro. ¿Hay alguna referencia a él en la música o en el tratamiento de los materiales compositivos?

Sí, claro. Todo lo que te contaba al principio. No es que aparece una temática vinculada, sino que la obra surge desde una convocatoria de danza y política, creo que del CCC¹⁵², por el bicentenario. Entonces Diana y Carolina Escudero hacen una investigación en torno al Martín Fierro, y a autores que lo leyeron, como Martínez Estrada y Borges. Con eso Diana empezó a pensar la obra y nos convocó a las bailarinas y a mí. Cuando ella se acerca me hace como una especie de mapa donde hay partes, textos, la lista de nombres, lugares, fechas importantes. Todo ese material permea la música, son los ladrillos, los andamiajes más básicos. No es que hay una referencia, sino que es el contenido molecular de la música.

¿Hay momentos de improvisación en la música? ¿Qué estrategias se articulan ahí?

Sí, hay momentos. No estaba todo milimétricamente secuenciado. Igual que en la danza, que tenía muchas pautas, pero momentos improvisatorios había, en momentos como “La flotación” o “El duelo”, donde hay varios minutos de una calidad de movimiento y de una búsqueda de entrar en un estado y tiempo determinado, en ese espacio que construye ese material, pero no estaba fijado, como sí lo estaba en otros momentos. En mi caso no trabajé desde una partitura, pero sí había muchas secciones que estaban pautadas y guionadas, y otras que estaban libradas a un trabajo de improvisación. Las estrategias tienen que ver con eso que te mencionaba, con seguir la calidad o la dinámica que se logra y que funciona, con esas variantes del momento, de cada vez que se hacía, que son únicas e irrepetibles. No sé si hay muchas estrategias, pero casi siempre tenían que ver con eso, con que funcionen, con la direccionalidad que le íbamos dando entre todas, y con la guía de Diana, la voz externa, apuntalando, y volviendo a repensar las cosas. No sé si puedo ahora recuperar muchas estrategias, pero sí que era importante ese ojo que lograba la visión externa de todo, de lo que decía Diana y de lo que decíamos nosotras, del momento del día en que estábamos, ya que por ahí llegás al ensayo y estás atravesado por otras cosas, entonces no funciona la improvisación, o está bueno pero no funciona para esa escena, o te fuiste de mambo y hay que recortar, o ponerse a estudiar. A veces me pasaba, en los últimos ensayos, yo estaba con un millón de cosas y no podía ir a algunos, y me daba cuenta que necesitaba estudiar, meterme con el instrumentito, porque eso me limitaba a la hora de tener recursos para improvisar. Como siempre, si no hay un trabajo previo, es difícil. Hay que familiarizarse con el instrumento. Pero sí, había mucha improvisación. Por ejemplo al final, recuerdo que cada una tenía una secuencia muy codificada, y una cabalgata de una bailarina que funciona como punto de fuga, que hace que termine. Antes de sumarme a eso, yo estoy repitiendo movimientos que parecen los de una purga chamánica, y eso es re improvisado, lo que voy cantando y diciendo nunca es igual, pero siempre dentro de un ámbito pautado, nunca la improvisación está en la nada.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

Sí, la registramos con Diana en Argentores, creo. No está en SADAIC, o no sé si ellos hicieron el trámite. Lo hicimos medio a las apuradas, y se encargó más Diana. Tal vez sea la única cosa registrada que tengo, porque no me dedico a componer, yo soy más intérprete. Hago arreglos vocales para mi grupo, pero no los tengo registrado. Viste como es el trabajo del

¹⁵² Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires.

intérprete, que por ahí es más difícil de codificar. Supongo que cuando me ponga más las pilas con composiciones que tengo desperdigadas, podría ponerme con ese tema, y ver de registrarla en SADAIC. Tengo entendido que cuando es una música de una obra de danza o de teatro es por esa vía, pero no lo sé bien.

¿Considerás que la práctica de la composición para danza supone competencias singulares o exclusivas, ausentes en otras formas de composición?

Es difícil, la verdad. Es difícil pensar en que no haya nada compartido con otras formas de composición, pero tal vez yo sea un poco ignorante del mundo de la composición académica. Me parece que sin pensar que no haya ninguna conexión –cosa que dudo– es cierto que hay aspectos, ciertos modos y ciertas interacciones que se dan en esa práctica de componer una obra de danza que no se dan en otras formas de composición más del tipo de cantautor o de la música popular, que es lo que yo hago y más conozco. Me parece que es más como una composición colectiva atravesada por el trabajo de los materiales escénicos, el movimiento y la puesta en escena, que también es importante en lo que va generando. Creo que la escucha las dos partes es muy particular, hay una singularidad importante que no sé si se da en otros ámbitos. Pienso en un compositor académico más ortodoxo, más del estilo del compositor tipo siglos XVIII o XIX, esa cosa tan individualizada y separada de la interpretación. No va por ahí. Claro que el compositor contemporáneo tiene algo de eso, pero ya es otra cosa, tiene otro vínculo, participa en estas obras más performáticas. Tal vez no llega a estar del lado de la interpretación, pero está más en contacto con esa interpretación, y atravesado por ella. Tal vez ocurra que la composición para danza te pide estar, nadar en las aguas de la obra de un modo muy singular, como desde muy adentro, o por lo menos para mí fue así en Fierro. Y medio que tenés que perderte ahí, en lo vivo –y lo muerto, ¡o lo que no es aún!– del mundo de la obra, sus intérpretes, la puesta, la voz de la directora, que es como una voz en off ahí, medio como un inconsciente que te habla y te indica caminos siempre.

Entrevistas a compositores n°12

Julián Di Pietro, compositor de la música de la obra *Pequeña*.

¿Qué fuentes sonoras se utilizan en la obra? ¿En qué radica su elección?

Los materiales sonoros utilizados son de origen híbrido, tanto electrónicos como samples modificados con procesos de síntesis granular.

¿Usás software para la producción previa o en tiempo real? ¿Cuáles?

Lo utilicé para ambas instancias. En la instancia de generación de materiales utilice el software *Omnisphere*, que contienen miles de samples y un motor de síntesis más que interesante. Con eso construí los objetos sonoros con los que iba a realizar la performance en tiempo real. Para la performance de la obra, utilicé el software *AudioMulch*, con el que realice varios estados de la materia sonora para hacer transiciones formales entre diferentes modificaciones de parámetros del sonido.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿La coreografía ya estaba sugerida o finalizada? ¿Compusiste la música al final? ¿Hiciste modificaciones?

El proceso compositivo fue conjunto. En la obra había un elemento a utilizar, y este era una pelotita de tenis. Yo compuse en base a sonidos percusivos tomando la idea de algo que rebota, de movimientos con transitorios que tienen un acelerando como movimiento natural, pero de secuencias repetitivas. La estructura formal fue dada por la idea de la danza y los diferentes estados contrastantes que planteaba la coreografía.

Los materiales utilizados, ¿fueron compuestos para la obra o eran ideas previas?

Los materiales fueron compuestos exclusivamente para la obra.

¿Hay citas a otras músicas?

No que yo recuerde.

¿Hay aspectos de la coreografía que consideraste para la elaboración de la música? Por ejemplo, ¿intentaste imitar algún procedimiento utilizado en ella?

Si, la imagen de la pelotita de tenis y una secuencia de movimientos repetitivos en la coreografía, configuraron en el imaginario previo de la obra cierta cadencia repetitiva con aceleraciones y desaceleraciones propias de objetos en caída libre afectados por la gravedad.

¿Sos consciente y usás los postulados de alguna teoría audiovisual o técnica compositiva ¿Sos consciente y usás los postulados de alguna teoría audiovisual o técnica compositiva incidental?

No, o al menos no en esta obra.

¿Hubo modificaciones en la música cuando los intérpretes comenzaron a bailarla? ¿Y en la coreografía?

Si, al ser un proceso conjunto hubo varias idas y vueltas. De todas maneras, como era mi primera experiencia con danza contemporánea con música en tiempo real, preferí guiarme, y aprender, más por las propuestas de los intérpretes.

¿Cómo establecieron la comunicación con las coreógrafas, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tempo, tiempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

No recuerdo que haya habido conflictos con ese tema. Nos entendimos muy bien.

¿Hay momentos de improvisación en la música? ¿Qué estrategias se articulan ahí?

Si, establecí dispositivos para tocar en vivo casi todo. Sea por medio de un teclado midi o de controladores continuos en tiempo real. La obra prepare determinados estados a ser modificados. La improvisación es parcial, ya que sigue los movimientos de los intérpretes en tiempo real.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

No, no ha sido registrada.

¿Considerás que la práctica de la composición para danza supone competencias singulares o exclusivas, ausentes en otras formas de composición?

Creo que sí. Como trabajar con otras disciplinas, como el cine, uno tiene que tratar de empaparse lo máximo posible y poner su sensibilidad al máximo 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.

Anexos

Entrevistas a coreógrafos

Con el mismo criterio de selección, adjuntamos algunas de las entrevistas realizadas a coreógrafos en el marco de la investigación.

Entrevistas a coreógrafos n° 1

Julietta Scanferla, directora y coreógrafa de la obra *El murmullo*.

P: ¿Hay alguna temática presente en la obra? ¿Es ésta tangible?

R: Si la propuesta era montar en poco tiempo una intervención para el Ballet contemporáneo de la escuela de danzas, una de las principales características que nos resultaba atractiva es la *cantidad!* es un grupo muy numeroso y pensamos que para potenciar esta característica era más conveniente trabajar en un espacio reducido.

Como idea de compositiva se trabajó sobre el término murmullo, además de las denominaciones comunes al término nos interesó sobre todo que es usado también para nombrar el movimiento y sonido que hacen una parvada de estorninos en vuelo, los cuales se comportan como un solo organismo. Esta última idea se produce aparentemente por un contagio espontáneo casi como una improvisación al instante que todos en un estado de súper alerta tienen que reproducir el movimiento de su par y se produce una sucesión instantánea y muy rápida. Este procedimiento el que tomamos principalmente para general el material de toda la obra.

Pareciera que hay movimientos de improvisación. ¿Hay pautas de trabajo previo en ellos? ¿Qué códigos rigen allí?

Si de todas maneras las pautas eran muy precisas y más bien cerradas, no había momentos que estaban librados totalmente al azar. Por ejemplo en una escena que se generaba una detención todos buscaban una respiración conjunta la pauta era sobre la comunicación y el mínimo movimiento.

¿Sabías de antemano que iban a estrenarla en un espacio determinado? ¿Condicionó a la coreografía el espacio?

El espacio estaba seleccionado por el festival en un parque muy grande con la posibilidad de elegir varios sectores, nos pareció más adecuada la zona de equipamiento deportivo porque nos generaba un marco, nos reducía y contenía.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿Ésta ya estaba sugerida o finalizada? ¿Hiciste modificaciones con la música?

Desde un primer momento se definió que tipo de música se quería, se trabajó casi todo el proceso sin música y cuando estaba el trabajo casi cerrado se incorporó. En esa instancia surgieron adecuaciones más a nivel interpretativo en relación a las intensidades tanto en la música como en los bailarines.

Los bailarines, ¿usaban alguna otra música antes para realizar marcaciones o ambientaciones?

No, solo alguna marca temporal

¿Hay aspectos de la coreografía que considerás producto de la música?

No, porque no sucedió de trabajar desde un comienzo en conjunto.

¿Qué esperabas de la música? ¿Para qué querías usarla?

En este caso al ser una intervención en la calle en un ámbito público esperaba primero la practicidad de que sea acústica y que tenga la posibilidad de generar mucho volumen superando los ruidos. Después se trató que sea parte de la dinámica planteada, acompañaba todo el tiempo a la par el proceso, potenciando el movimiento y generando clima. No hubo una búsqueda de que este el movimiento por una lado y la música por el otro.

¿Tenés estudios y/o prácticas musicales?

Algo, curse en la escuela de danzas tres años de música e hice un seminario de especialización en música y danza. Pero por alguna razón considero que me manejo por intuición.

¿Conocés algo de teoría audiovisual, específicamente del uso y las funciones de la música en ese lenguaje?

No

¿Cómo estableciste la comunicación con el compositor, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tiempo, tempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

Si se habló sobre todo de ritmo y de algunas variantes drásticas de climas. También sobre los tipos de timbres preferentes para seleccionar los instrumentos.

En el proceso de composición de la obra, ¿usás usualmente otras músicas? ¿Imaginas una música?

En general sí, pero en este caso no.

¿Por qué pediste una música original? ¿Por qué no usar una ya existente?

Porque considero que las existentes tienen otro propósito como otra causa y siento que la música compuesta para una pieza de danza es genuina a la idea.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

No.

Entrevistas a coreógrafos n° 2

Julia Portela Gallo, directora y coreógrafa de la obra *El segundo antes de empezar a terminarse*.

¿Hay alguna temática presente en la obra? ¿Es ésta tangible?

Sí. Esta obra la armamos con Delfina Serra, y trabajamos sobre la descripción de uno mismo. Trabajamos con La ferviente, que es un grupo de muchas personas, y queríamos rescatar individualidades, entonces trabajamos a partir eso. Eso sería el concepto.

¿Y eso se vuelve tangible en algún momento? ¿Era una búsqueda?

Pienso que sucede en algunos momentos. No muchos. Hay un momento en que aparece la palabra en forma de burla, si se quiere, a Andrés, uno de los chicos, cuando otra chica se hace pasar por él. Y ahí creo que aparece algo del concepto, de las características. Aparece en forma de chiste, pero eso podría dar un puntapié. Después, si eso no estuviera, no sé si sería fácil de distinguir el concepto.

¿Y pensás que eso podría verse en el movimiento y no solo en lo que se dice?

Sí, en el movimiento sí. Porque son muchos, y cada uno se mueve a su forma, y hay personas que no son bailarines, y eso se muestra. Hay un subrayado de eso, cómo cada uno se mueve y tiene algo para decir. Hay momentos donde cada uno baila, se podría decir.

Pareciera que hay movimientos de improvisación. ¿Hay pautas de trabajo previo en ellos? ¿Qué códigos rigen allí?

Sí. Nosotras empezamos trabajando con dos preguntas que les hicimos a todos. Una pregunta es ¿qué sentís que es único tuyo? y la otra es ¿qué hacés para sentirte cómodo? A raíz de eso, ellos escribieron las respuestas a esas dos preguntas, y que luego la tradujeran a su lenguaje. Había músicos, chicos de cine, bailarinas, una actriz. Menos el chico de audiovisual, que hizo un corto, todos eligieron el cuerpo para hacer la traducción de eso que escribieron. Ahí apareció el movimiento. Después, había una instancia donde todos mostraban. Eso le llamábamos "la descripción". Cada uno tenía la suya. Las respuestas de esas preguntas. Después, el grupo hacía la descripción de esa descripción. Entonces, uno hizo la descripción de la descripción de su compañera. Pasó esto que todos eligieron siempre el cuerpo, eso nosotras no lo planteamos. Entonces, la persona tenía su descripción en palabras, su descripción a través del movimiento y la que le habían devuelto todos. A partir de ahí, cada uno profundizó su propio material con todo esto, como una acumulación de descripciones, o de maneras de ver eso.

¿Pero había pautas específicas de ustedes que involucren acciones como ir al piso o...?

No. En ese momento, no. Nada de nada.

Después cada uno generó su propio material. Hicimos un montaje, y luego hubo una escena en particular, improvisada, cuando una actriz habla, que sería la descripción que todos le hacen a Andrés. Ahí si hay improvisación, y se trabajó a partir de la descripción de Andrés, de cómo describir esa descripción, y ese era el material para improvisar.

¿Sabías de antemano que iban a estrenarla en un espacio determinado? ¿Condicionó a la coreografía el espacio?

Empezamos a trabajarla sin saber dónde hacerla. Veníamos de un experimento con el grupo que consistía en que una dupla dirigía durante un mes. La nuestra se dio en el marco del Festival de ACIADIP, les preguntamos al grupo si querían participar del festival, y dijeron que sí. Entonces apuramos un poco el proceso de montaje, y como ya habíamos elegido La Grieta, y ahí todo se fue transformando. Inicialmente no, porque era como un experimento, pero

bueno, surgió la posibilidad del Festival, y teníamos ganas de estar, nos parecía importante que el grupo esté, y ahí sí, tomó otro rumbo.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿Había una música previa? ¿Ésta ya estaba sugerida o finalizada? ¿Hiciste modificaciones con la música?

A Francisco, el compositor, se le hicieron las mismas preguntas, y él respondió. La primera escena de la obra es su descripción hecha música. Y luego se fue trabajando todo el tiempo en conjunto. Mientras se componían las escenas, él iba componiendo la música también. Él eligió el Monotribe, algo muy particular, pero íbamos en simultáneo. Él aportó todas sus ideas compositivas teniendo en cuenta las descripciones. Fue un trabajo grupal, muy integral. En un momento en que él tenía que hacer la música de los momentos solos, las chicas describieron, hicieron una traducción a través de la palabra, material que luego él utilizó, para pulir sobre todo.

¿Y vos notabas algún impacto de aquello que el compositor proponía en lo que estaban produciendo?

Sí, se modificaban algunas cuestiones, o se subrayaban cuando aparecía la música. Casi todo el tiempo la música iba acompañando y resaltando lo que sucedía en la escena.

¿Hay aspectos de la coreografía que considerás producto de la música?

No, creo que no.

¿Qué esperabas de la música? ¿Para qué querías usarla?

No esperaba tanto uso de Monotribe, tantos sonidos tan fuertes. Fue una sorpresa trabajar con eso. Me costó un poco ese instrumento que utilizó el compositor.

¿Pero esperabas algo en particular? ¿Te imaginabas una música en particular?

No en particular. Sí esto que pasó me sorprendió. Nunca hubiese imaginado ese tipo de música. Pero tampoco había una pauta, y como todo empezó medio experimental, creo que está bueno lo que pasó.

¿Tenés estudios o prácticas musicales?

No. Me gusta cantar, me aproximé al bajo y a la guitarra, algunas improvisaciones

¡Ah, pero tenés!

¡Sí, bueno! Pero muy escueto. Ahora, en la nueva obra de Delfina, pasa que bailo y todos los que bailamos tocamos la música. Ahí tuve que aprender una canción, y lo hice.

¿Conocés algo de teoría audiovisual, específicamente del uso y las funciones de la música en ese lenguaje?

No.

¿Cómo estableciste la comunicación con el compositor, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tiempo, tempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

Fue raro. Fue un poco a las patadas... Hablamos mucho de lo que se quería transmitir con la escena. Hablamos de texturas, dinámicas, tiempos, pero yo todo el tiempo hacía referencia a la danza. O términos como que la música tiene que sostener la imagen, o no tiene que adelantarse, p que tiene que ir al mismo tiempo que el tiempo físico, del movimiento. Sí, usábamos esas palabras. Está bueno este tema, porque tuvimos que construir un diálogo, y siempre usando nuestras palabras. Ahora que pienso, con la terminología él se tuvo que adaptar, porque hablábamos con palabras más poética, como "acá más sensible", o "bajá un poco"...

¿Solés darles a los bailarines y al compositor algún material de referencia, ya sea audiovisual, fragmentos de otras danzas, cosas previas, músicas? ¿O te basás más en el trabajo de lo que allí sucede?

En este caso, con Francisco nos juntamos mucho, vimos muchas cosas, pero no con la finalidad de indicarle cómo me gustaría, sino más para compartir. Como los dos componemos, son cosas que ya las incorporamos a nuestra vida.

Hay momentos donde los intérpretes utilizan su voz. ¿Pensaste las características sonoras de ello, o solo lo abordaste por el contenido?

Sí, hubo una preocupación en el cómo lo decían. Como fue algo que ellos propusieron, que ellos hablaron, sí, nosotras nos preocupamos por dirigir eso, que tuviera cierto tono, que suene a burla, ver el tiempo entre una frase y otra, que sea fluido... Sí, eso fue una decisión.

¿Por qué pediste una música original? ¿Por qué no usar una ya existente?

Porque 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.

Pero es una práctica bastante expandida en la danza. No todos suelen trabajar con una música nueva.

Sí, me sorprende mucho eso a mí, cuando eligen una música, como un pegar, como pegar una canción que por ahí solo acompaña rítmicamente pero que no tiene que nada ver... Cuando lo veo es algo que me sorprende, no es que me pasa desapercibido. Y además, estando rodeada de tantos músicos... ¿Cómo no vas a hacerlo?

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

No, ahora no.

Entrevistas a coreógrafos n° 3

Florencia Olivieri, directora y coreógrafa de la obra *Promenade*.

P: ¿Hay alguna temática presente en la obra? ¿Es ésta tangible?

R: No hay una temática previa, pero sí un vínculo entre el cuerpo y el espacio, que podría ser la temática de la obra. Ese vínculo que pasa por lo formal en un comienzo pero que después va tomando otros sentidos. Pero *Promenade* no es un obra que surja de un tema previo, pensado,

que hayamos dicho “sobre este tema voy a hacer esta obra”, sino que es una obra que se encontró en ese vínculo, en ese estar en un lugar.

Pareciera que hay movimientos de improvisación. ¿Hay pautas de trabajo previo en ellos? ¿Qué códigos rigen allí?

Sí, la obra tiene una estructura de improvisación. Hay una estructura espacial, y de ocupar esos espacios, esos distintos ambientes, y cada una de las improvisaciones, en cada espacio en particular, tiene un grado de improvisación bastante grande. Hay una estructura previa de tiempo y de ciertos momentos formales y de lugares por los cuales hay que pasar, pero como que entre una parte y otra tiene esa elasticidad. La pauta de movimientos se trabajó entre estas dos cosas: la circulación en el espacio y cierta mezcla con algunos movimientos que tienen que ver con el uso cotidiano de la casa, con vestirse y desvestirse, preparar el café en la cocina, etcétera.

¿Y no te parece que ahí se articula una suerte de tema?

Sí, puede ser como este ida y vuelta entre el uso como más cotidiano de la casa y el extrañamiento de la casa y de los personajes en ese espacio. Hay como un ida y vuelta entre un moverse en el espacio de una forma más cotidiana y un salirse de esa cotidianeidad, de extrañarse.

¿Sabías de antemano que iban a estrenarla en un espacio determinado? ¿Condicionó a la coreografía el espacio?

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

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿Ésta ya estaba sugerida o finalizada? ¿Hiciste modificaciones con la música?

Aquí fue bastante particular el proceso, creo. Me parece que la música fue pensada en línea con esta idea de muchos espacios. Eso también sucede en la música. Ya había una estructura previa de movimiento cuando empezamos a trabajar en la música, y estaban los espacios establecidos. Me parece que lo que propone la música es algo que termina de configurar el clima de esos lugares, y no hay una relación literal ni rítmica con la música, como en otras obras. La música, para mí, termina de construir el espacio.

¿Usaban alguna otra música antes para realizar marcaciones o ambientaciones?

Sí, en algún que otro ensayo, pero para dar climas, pero como no hay un vínculo literal entre la música y el movimiento, solo fue usada de una manera contextual, como una prueba.

¿Hay aspectos de la coreografía que considerás producto de la música?

No.

¿Qué esperabas de la música? ¿Para qué querías usarla?

Lo que sucedió: que la música termine de construir esa sensación que tiene el público de sentirse inmerso en la obra, como que 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 sumó en esa línea, y después la puesta, con otros elementos como el humo, los olores, las luces, provocaron eso que yo quería en la obra que es esa idea de meterse, como que el público no está viendo una obra, sino que está dentro de ella, y tiene todas esas sensaciones y todos esos estímulos que afectan todos los sentidos, la vista, el olfato, etcétera.

¿Tenés estudios y/o prácticas musicales?

Muy leve. En mi formación como bailarina estudié música, pero siempre acompañando la danza.

¿Conocés algo de teoría audiovisual, específicamente del uso y las funciones de la música en ese lenguaje?

Tengo una formación “de oído”, de experiencia y de haber compartido eso con gente, pero no formal ni académica.

¿Cómo estableciste la comunicación con el compositor, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tiempo, tempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

Me parece que en este caso hablamos mucho de climas, por el tipo de obra, por la relación entre la música y el movimiento, no como en otras obras donde el vínculo es más clásico, por decirlo de alguna manera, cuando hablás de tempo o de ritmo... Me parece que en Promenade primó esto de generar un clima, un contexto, y por ello cada uno de los momentos musicales son bastantes distintos, cada uno con un clima distinto. Creo que hablamos mucho de eso, y de la espacialidad.

En general, en el proceso de composición de la obra, ¿usás usualmente otras músicas? ¿Imaginás una música?

En general, sí. Hay varias obras que partí de músicas preexistentes, y en las que no siempre pensé en música. Tengo esos dos tipos de procesos, o partiendo de una música preexistente, que luego no necesariamente usé, ya que tal vez luego se compuso otra música que se emparenta con esa. Pero después está el proceso de ir trabajando con el músico y componiendo a la vez.

¿Por qué pedís una música original? ¿Por qué no usar una ya existente?

A veces usé una música existente. Bah, una sola, pero en general, sí, trabajo con música nueva. Creo que por la forma de pensar la composición. Como si una obra de danza debiera tener una música hecha a la par, no me sienta bien eso de poner una danza a una música ya existente. Creo que es algo que se compone a la vez, como si música y danza es la obra. Es una forma de pensar la danza en relación a la música.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

No, no está. ¡Tendría que estarlo!

Entrevistas a coreógrafos n° 4

Diana Montequin, directora y coreógrafa de la obra *Viento de agosto*.

P: ¿Hay alguna temática presente en la obra? ¿Es ésta tangible?

R: Sí, hay una temática, y creo que, sobre todo por el marco en el que se hizo, el festival de Danza x la Identidad, luego en Teatro X la Identidad, y en el Museo Arte y Memoria, que le dieron un marco, un cauce al trabajo. Su sentido es tangible.

¿Hay movimientos de improvisación?

Poco. Está bastante trabajado el movimiento. Es muy sencillo, muy austero, pero en esa austeridad hubo una necesidad de limpieza. Hay algunos momentos, como en la secuencia que las bailarinas pasan por gestos que remiten a la nariz, los ojos, lunares en el cuello, esa secuencia empieza siendo muy puntual, hasta casi geométrica, hay un momento donde se acelera el movimiento, volviéndose más blando, más curvilíneo, y ahí hay un margen de improvisación, pero en general el movimiento está muy diseñado, dentro de esa austeridad y esa sencillez.

¿Sabías de antemano que iban a estrenarla en un espacio determinado? ¿Condicionó a la coreografía el espacio?

La hicimos directamente para el Festival, pero cuando empezamos a trabajar habíamos pedido otro espacio, que era menos convencional, y después nos enviaron a esa sala, la Piazzolla del Teatro Argentino, que es una sala convencional, no de danza pero sí convencional en el sentido de que tiene un escenario, un frente, telones, butacas...

¿Pero te parece que eso haya condicionado la obra?

De algún modo sí. Creo que un espacio que contuvo mejor a la obra es ese del Museo, por el tipo de espacio, la característica del espacio, que era un cuadrado que tenía una contención tipo casa, no tan sala teatral, sino como una habitación, que creo se asociaba más a cierta idea de intimidad que tiene la obra.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿Ésta ya estaba sugerida o finalizada? ¿Hiciste modificaciones con la música?

Lo recuerdo como un ida y vuelta. Creo que fue bastante simultáneo. Hubo alguna cosa previa en la cual yo tenía esta idea de la canción, donde veníamos trabajando con una música que generaba un clima, donde cantaba alguien, en alemán, así que no sé qué decía... Pero era todo un clima, y yo tenía ganas de incorporar una canción. Eso fue una propuesta mía a los músicos. Escribí una letra, y ellos hicieron la música. Eso fue una cuestión. Y después, la otra cuestión es que a partir de las improvisaciones, los músicos vieron lo que hacíamos, ellos fueron haciendo propuestas e interviniendo en los ensayos, y se armó un ida y vuelta. Lo que fue previo, entonces, era el usar esta música, que se tomó bien, se incorporó mi idea. Después estaba un video familiar, con imágenes de un cumpleaños que ya tiene una música, una melodía muy conocida que ahora no recuerdo cómo se llama, pero es re conocida, tipo jazz. A partir de eso, entraba una música que tomaba esa melodía como un eco, como algo medio lejano, y lo iba desarrollando, diluyéndose.

¿Hay aspectos de la coreografía que considerás producto de la música?

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 medio en borrador, y cuando tuvimos esa canción, lo que hicimos fue precisar ese movimiento en función de esa melodía. Después, el

bailecito, la parte del video con el jazz, sí es producto de la música. Después también está esa sonoridad que envuelve esa secuencia de los gestos, de las marcas del cuerpo y de la memoria, me parece que ahí hay una retroalimentación de lo que suena y lo que se ve, que genera un clima particular.

¿Pero te parece que ese movimiento es generado por la música?

Lo que pasa... Sucede así: vos 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, no es que suena y no me conecto para nada con lo que suena.

Las intérpretes hablan. ¿Vos te involucraste en el trabajo sonoro de las voces?

Sí, algunas cosas les pedí que fueran susurradas; en otro momento, cuando empiezan, les había pedido que fuera algo así como denuncia. Sí. Los músicos también lo trabajaron.

¿Qué esperabas de la música? ¿Para qué querías usarla?

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 tema, porque en otros momentos, las necesidades son otras, pero acá la canción era un punto importante.

¿Por qué? ¿Qué querías lograr con la canción? ¿Por qué esa insistencia?

La verdad es que no me acuerdo cómo surgió la idea. Sí recuerdo que trabajábamos con un video de un fragmento de una obra de Pina Bausch, que era el que tenía la canción en alemán, que para mí se asociaba. Ella hablaba, pero yo no sé qué decía ella ni la letra de la canción, porque no sé alemán. Pero para mí ella estaba recordando, me surgían imágenes de recuerdo. Quizá yo me hice esa historia en mi cabeza, pero para mí cuadraba esta historia. Es la primera vez que algo de lo yo imaginé para la danza era una especie de historia. 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, que tenía lo que yo veía en la imagen de Pina y lo que yo imaginaba de las chicas cuando bailaban.

¿Tenés estudios y/o prácticas musicales?

Muy dispares. Algunas cosillas, sí. De niña me mandaron al ciclo básico del Bachillerato, estudiaba guitarra, después iba a un taller de música. Después, con Laura Falcoff y Silvia Malbrán, que trabajan juntas, hicimos algunos talleres, también con Daniel Belinche, clases más sueltas. Pero sí tengo mucho de trabajar mucho con músicos, muchas ideas, muchos años. Y el trabajo de Laura era particularmente musical. Es una persona que entiende mucho de ello. Creo que en mi formación, la que me dio Laura, que es como mi mentora, mi maestra, fue muy musical. Ella focalizaba mucho en eso. Hacía trabajos complejos.

¿Conocés algo de teoría audiovisual, específicamente del uso y las funciones de la música en ese lenguaje?

No.

¿Cómo estableciste la comunicación con el compositor, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tiempo, tempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

Tiempo sí, clima también, ritmo también. Tempo no me animo. No sé si es lo mismo que tiempo. Eran esos. También hablábamos de forma.

En general, en el proceso de composición de la obra, ¿usás usualmente otras músicas? ¿Imaginás una música?

Sí, suelo usar. Totalmente. Llevo cosas como para ir armando algo que imagino. Después tal vez cambia, pero no importa, es un método que me sirve. No siempre, pero suelo usarlo. Me imagino las cosas, el movimiento, con una música, y la llevo.

¿Por qué pedís una música original? ¿Por qué no usar una ya existente?

Eso está muy presente en esta etapa mía de trabajo, que arranca con Aula 20, porque antes yo también usaba música preexistente. Antes, con el grupo La Marea, hacíamos los dos trabajos. Trabajamos mucho con composiciones nuevas, con Daniel Belinche, pero también con músicas ya existentes. Teníamos ambas modalidades. Pero con Aula 20 ya comenzamos a trabajar exclusivamente con músicas nuevas. Cuando armamos el proyecto del grupo en la facultad, que surgió la posibilidad de trabajar siempre con músicos de ahí, me pareció muy interesante. Es mucho más rico ese trabajo que se entreteteje entre el músico y el coreógrafo. Ahora me gusta más eso. De todos modos, hace poquito, hice una obra con música ya grabada.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

No, no se registró.

Entrevistas a coreógrafos n° 5

Florencia Olivieri, directora y coreógrafa de la obra *Reversible*.

P: ¿Hay alguna temática presente en la obra? ¿Es ésta tangible?

R: Hay una temática que es la idea de la mirada, el reflejo en el otro, el mirar y ser mirado, y los vínculos que construyen esa mirada. Pero no sé si es tangible.

¿Hay movimientos de improvisación? ¿Hay pautas de trabajo previo en ellos?

No, aquí no. Los dúos no tienen partes de improvisación. Y el trío... a ver... solo un pequeño fragmento, de unos pocos segundos, menos de un minuto, que no está coreografiado. Yo diría que no, no hay.

¿Sabías de antemano que iban a estrenarla en un espacio determinado? ¿Condicionó a la coreografía el espacio?

Tenía pensado el espacio, sí, por una cuestión de tamaño, y por la posibilidad de que el público se pudiera acomodar a ambos lados del espacio, que es una de las ideas básicas de las obras. Pero podría funcionar en cualquier escenario siempre que la gente pueda ver la obra desde ambos lados.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿Esta ya estaba sugerida o finalizada? ¿Hiciste modificaciones con la música?

Fue progresivo. La obra tiene una primera versión del primer dúo con música en vivo. Después agregué unas escenas, y empezamos a trabajarlas en paralelo. Empezamos a trabajar por la última escena, no fue ordenado, no siguió en el orden de la obra. Fue un ir y volver, empezamos por el final, luego fuimos al inicio, y después fueron apareciendo en la música algunos elementos que unían las partes.

Mientras tanto, ¿usaban alguna otra música antes para realizar marcaciones o ambientaciones?

En las dos primeras escenas no, hicimos algunas pruebas en silencio. Hay una cosa con el ritmo y la velocidad que lo trabajaron ellos en silencio. Pero en la última escena, donde aparece una cosa medio dance, medio tecno, usábamos una música, un remix de Zas, para darnos un poco de clima, pero después costó mucho armar. Era lo único que yo usé para dar un poquito de clima.

¿Qué esperabas de la música? ¿Para qué querías usarla?

Lo del clima para mí es importante. La música termina de construir el sentido, y por otro lado que también apoye ciertos momentos de la obra y que acompañe rítmicamente otros momentos. Me parece que 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.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

Sí, en la Dirección General del Derecho de Autor, compartimos la autoría con el compositor.

Entrevistas a coreógrafos n° 6

Mariana Estévez, directora y coreógrafa de la obra *Si no me mira*.

P: ¿Hay alguna temática presente en la obra? ¿Es ésta tangible?

R: Sí hay una temática, una idea original en la obra, como una idea disparadora, que es la relación con el otro. Y me parece que sí, es de alguna manera tangible, no como un único modo de relación, o por lo menos eso es lo que buscamos en el trabajo, sino como una multiplicidad de relaciones, y me parece que ese sí se ve. No se ve si se trata de una relación amorosa, si son dos hermanas, dos compañeras de trabajo... No está definido eso, porque tampoco se busca definirlo pero sí está de alguna manera claro, pero se ve que hay una relación entre uno y el otro.

Hay momentos de improvisación. ¿Cómo es el trabajo allí?

En general, los momentos de improvisación que hay en esta obra, pero creo que es algo que la trasciende, que es un modo de trabajo, que repito bastante, están bastante acotados desde pautas bastante concretas de improvisación. Están enmarcados por algo sonoro, que les da un tiempo, que ayuda en eso, que acota los tiempos. Creo que acá era atractivo que los

momentos improvisados pueden plantearse como diálogos con el músico en relación al tiempo, a las duraciones. Y las pautas de movimiento tienen en general consignas muy claras desde lo espacial, o desde el modo de relación, de la manera en que interactúan las dos bailarinas, o desde lo gestual, también. Me acuerdo la escena del “discurso”, que es una pauta más teatral, donde la consigna era darle un discurso a otro que está lejos, que te tiene que escuchar, pero sin hablar. Con la gestualidad de un discurso, que no tengo un relato lineal.

¿Pero el discurso podía ser de cualquier tipo? ¿Podía ser diferente en cada función?

Podía ser diferente en cada función. En general, lo que pasa es que en los ensayos empieza a aparecer material que resulta atractivo y uno lo marca o lo resalta, y eso está siempre. Pero en realidad lo que trabajamos con el discurso era la variación del discurso, que no era necesariamente un discurso político, ni uno amoroso, ni uno sensible, sino un poco de todos esos, y la idea era ir variándolos. Y a la vez que la bailarina que estaba delante trabajaba ese discurso, la de atrás tenía la pauta de acentuar lo que hacía la de adelante, pero con la idea de... ¿Viste cuando intentás seguir una canción que no la conocés, y te sumás en la última sílaba que se sostiene? Esa era la pauta. Trabajamos por ahí.

¿Sabías de antemano que iban a estrenarla en un espacio determinado? ¿Condicionó a la coreografía el espacio?

No sabía que la iba a presentar en un lugar determinado, pero creo que el espacio de alguna manera sí influye, porque después, la elección del lugar de estreno fue un espacio físico muy parecido al espacio donde ensayábamos, así que creo que hay algo. Fue una elección dada por distintos motivos –entre ellas porque también fue lo que conseguimos–, pero en un punto a mí me cerró bastante porque tenía un piso parecido, dimensiones parecidas a donde ensayábamos. A priori sabía que era un espacio escénico tradicional, estaba pensada para eso.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿Ésta ya estaba sugerida o finalizada? ¿Hiciste modificaciones con la música?

No recuerdo bien, pero sí que fue bastante arduo. Me acuerdo que el compositor vino mucho a los ensayos, participando mucho de todo el proceso constructivo de la obra. Creo que eso fue muy rico. Llegamos a un acuerdo bastante tácito con el compositor, donde no hubo necesidad de que definiera con palabras, que a veces no me es fácil, qué música quería. Muchas veces no me imaginaba nada de la música, y el hecho de que él fuera siempre a los ensayos, probara cosas, hizo que el trabajo fluya, que sea fácil. Me dio mucha confianza eso, que él pueda ver qué materiales de movimiento funcionaban, qué se descartaban... Creo que ese proceso, que no siempre se puede dar, fue muy enriquecedor para la obra.

¿Hay aspectos de la coreografía que pensás que sean producto de la música?

No, creo que no. Sí hay 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 u otro. Pero no recuerdo un momento en que a partir de una música se generaba un movimiento.

¿Qué esperabas de la música? ¿Para qué querías usarla?

Creo que, en un punto, esperaba lo que pasó, poder construir conjuntamente. Creo que la música tuvo el protagonismo necesario, pero también se sintió. Creo que estaba claro que la música trabajaba en función de lo que salía del movimiento, sin que eso vaya en desmedro de

la calidad o de la música en sí misma. Me parece que fue una construcción de un ida y vuelta muy buena, uno de los procesos más satisfactorios en relación a la música y el movimiento en los que yo he trabajado. La verdad es que la música a mí me encanta, y esperaba lo que pasó, esa construcción conjunta, una articulación desde su concepción.

¿Tenés estudios o prácticas musicales?

Sí, en la Escuela de Danzas nosotros teníamos clases con Oscar Edelstein, y creo que nos pasa algo similar a lo que les pasa a los músicos con nuestra cátedra, Trabajo Corporal, que después, cuando salís al ruedo, al mundo profesional, te das cuenta que era súper útil y decís: ¿por qué no habré aprovechado más esas clases? La verdad es que sí las aproveché, pero siempre es un poco como el patito feo de las materias, porque una siempre está un poco más preocupada por otras materias, en nuestro caso es en general con aquellas que tienen que ver con el movimiento, con lo nuestro. Por ejemplo: a Oscar le parecía fundamental que nosotras aprendamos a leer una partitura, y a mí en ese momento me pareció que no era tan fundamental, y hoy me encantaría poder leer una. Pero sí, mi formación musical estaría dada en relación a mi formación en danza. Me acuerdo de él porque lo tuve en mi formación de grado, pero después estudié o trabajé con otros. Él era compositor, y había cierta preocupación en relación a la estructura, al modo de concebir la relación entre música y danza que era muy interesante. Después, se preocupaba mucho porque pudiéramos reconocer esa estructura, que pudiéramos cantar, y yo ahí hacía aguas (risas). Pero ahora me arrepiento porque podría haberlo aprovechado aún más.

¿Conocés de teoría audiovisual?

No, casi nada. Un poco algo intuitivo, y también conozco de leer algunas cosas por trabajo, pero no mucho.

Me interesa hablar sobre los términos que se utilizan en el diálogo con los compositores. ¿Recordás los términos?

Eso es un problema, porque en realidad eso fue, de alguna manera, una intención de Edelstein en sus clases, la de entender la estructura y generar un vocabulario para poder trabajar con un músico nuestras obras, y creo que yo no la tengo.

Pero yo creo que los compositores tampoco tienen conocimientos sobre la terminología de la danza.

No, seguramente que no.

¿Pero de alguna manera pensás que es necesario recurrir a ciertas palabras?

Para mí, sí, pero igualmente creo me pasa que con toda la gente con la que trabajo, que hay cierta cosa... Hay algo que me resulta más importante que la terminología técnica, que es que yo me tengo que entender desde cierta terminología... desde lo sensible, te diría, sin querer entrar en un terreno muy pantanoso, pero en general me manejo con imágenes poéticas.

Es que esos son los términos que me interesan, porque de alguna manera se trabaja con ello, y se traducen en movimiento y en sonidos. Me interesa esa bajada, cómo se traslada a la disciplina. La palabra clima, por ejemplo.

Sí, clima se usa mucho. Se usa mucho para el tema de luces. Clima es como un ambiente general, cuando una está pensando una puesta de luces en una obra, una piensa "quiero un

clima rojo, un clima íntimo”, y eso se resuelve fácilmente con las luces. Y creo que eso se traslada mucho a la música. Creo que 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.

Pero vos decías recién que trabajas con algo más sensorial.

Sí, a mí me pasa que yo necesito trabajar con gente con la que me entiendo en un sentido más afectivo. En general, al músico con el que trabajo no le pido aspectos técnicos, no tengo terminología técnica y no es que pido “yo, acá, quiero un tres, hecho con piano...” No pido eso. Pido ideas, la misma idea que yo trabajo para el movimiento la pido para la música. Pero después está el testeo, por eso digo que uno logra trabajar bien con quien se entiende, con quien tiene otra conexión, que pasa por otro lado, más que por el lado racional. En general eso me resulta más fácil con músicos que con otros artistas. Y me pasó, por ejemplo, en un trabajo en Holanda. Yo no hablaba muy bien inglés, y nada de holandés. Pero había algo de lo que él vio... Yo ya tenía la estructura armada, le mostré el material, y hay algo de lo que él vio que a mí me pareció que funcionaba. Logró tomar ciertos climas, y me convenció. Y ahí el lenguaje hablado no intervino.

En general, cuando arrancás con una obra, ¿usás otras músicas para probar, para improvisar?

Sí, a veces sí. Pero la música tiene la particularidad de que nos define muchísimo a los bailarines, en la calidad del material de movimiento que uno desarrolla. Tiene una presencia muy grande. Si vos estás improvisando, y yo te pongo una música, el carácter de esa música tiene una influencia directa en el modo en que vos te movés. Así que no siempre está bueno usar música, porque no siempre querés eso. En las clases, sí, uso siempre, pero en un proceso creativo a veces la uso si la situación está un poco trabado, pero siendo consciente de que la elección musical va a incidir profundamente en la calidad del movimiento.

¿Por qué trabajar con una música nueva? ¿Por qué no usaste música ya existente?

Yo me pregunto muchas veces eso. De alguna manera por esto que te decía recién, creo que las músicas tienen una carga de sentido en la escena y en el bailarín muy fuerte. Es parte de la idea de la obra, también. Si la idea de la obra es, no sé, los boleros, bueno, tal vez funcione una música ya existente. Pero en mi historia, yo tengo una relación con la música muy afectiva, tiene un peso que me marca situaciones, escenas, me conmueve desde ese lugar, así que en realidad prefiero usar músicas nueva, original. 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.

Hay un momento de la obra en que las bailarinas usan su voz. ¿Trabajaste las características sonoras de eso?

No, no. La persona que lo hizo es una actriz, y ella lo trabaja, así que no tuve que intervenir como directora en eso. Ella le dio una interpretación, y a mí me convenció. No fue desde la dirección, salvo alguna cosa pequeña.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

Sí, en Argentores, como obra de danza y música.

Entrevistas a coreógrafos n° 7

Diana Montequin, directora y coreógrafa, junto a Mariana Estévez, de la obra *El pulgar oponible*.

P: ¿Hay alguna temática presente en la obra? ¿Es ésta tangible?

R: Sí, hay una temática, pero no sé si es tan tangible. No sabría decirlo. Hay gente que me ha preguntado en qué nos basamos. Bah, tampoco es que hay una temática. No es que habla exactamente de algo. Toma la utilización de materiales de desecho, pero no sé si es eso tangible. Acá nos habían invitado de un congreso sobre medio ambiente, y empezamos a pensar en cuestiones que tuvieran que ver con esa gran temática, que daba para muchos lados. La obra también abre para muchos lados. Cuando alguien propuso que veamos el video de *La isla de las flores*, le dio una vuelta de tuerca a esa temática. Nosotros estábamos más bien explorando materiales de desecho, y de golpe apareció ahí eso, como... ¡El capitalismo!

¿Hay movimientos de improvisación?

Sí. Un momento concreto de improvisación es al final, cuando una bailarina baila con una gran bolsa de residuo. Eso es libre.

¿Pero hay alguna pauta, alguna indicación de dirección?

Sí, la pauta es trabajar la liviandad, lo que sugiere el viento en la bolsa, los movimientos que hacen las bolsas cuando las largas al viento. Los movimientos que ella hace son libres, dentro de esa pauta.

En general, ¿usás la improvisación como un modo elaboración de materiales?

Sí, nosotros partimos en general de la improvisación, proponemos alguna cuestión que venimos imaginando del material, y a veces no, a veces es una idea que no tiene nada, que es simplemente una idea previa sin trasladar al movimiento, y dejamos que el grupo improvise sobre esa idea y vamos rescatando materiales que vamos precisando, puliendo y organizando, y 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.

¿Sabías de antemano que iban a estrenarla en un espacio determinado? ¿Condicionó a la coreografía el espacio?

No, acá el espacio no influye. De todos modos, siempre nos adaptamos. Solemos hacer modificaciones a las obras una vez que nos determinan un espacio.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿Ésta ya estaba sugerida o finalizada? ¿Hiciste modificaciones con la música?

Un poco ida y vuelta. Los músicos que participan de los ensayos, no siempre, aunque muchas veces. Prueban algo, mandan material... Pero sí, acá fue a la par.

¿Hay aspectos de la coreografía que considerás producto de la música?

No, creo que no. No recuerdo bien, pero creo que no. Me parece que funciona un poco de la misma manera que con el movimiento. Muchas veces tenemos una idea previa de la música, y después la música nos devuelve algo que se acerca pero que no es lo mismo. Nunca los músicos nos han propuesto algo totalmente opuesto ni a la idea de movimiento ni a la idea

previa que teníamos de la música. Lo que sucede es que en general después se adapta el movimiento a eso, y si es algo como un clima, el clima va generando otro tipo de materialidad de ese movimiento, como que el movimiento se va nutriendo de ese tipo de propuesta.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor?

Sí, en Argentores.

Entrevistas a coreógrafos n° 8

Florencia Olivieri, directora y coreógrafa de la obra *Toma 3*.

P: ¿Hay alguna temática presente en la obra? ¿Es ésta tangible?

R: Sí, no sé si una sola temática, hay una idea que tiene que ver con la geometría del cuerpo, de las partes del cuerpo, con la geometría del espacio, la fragmentación de las partes del cuerpo, la idea del acercamiento, algo que también propone la mezcla de lenguajes, la idea de lo que se ve de lejos y lo que se ve de cerca, como la idea del zoom, y del plano detalle en contraposición con la totalidad. Hay una idea de las dimensiones, siempre con el cuerpo como eje. Creo que eso se lee, se observa. La idea de la repetición, la multiplicación –de ahí el nombre de la obra, *Toma 3*– creo que es tangible.

¿Hay movimientos de improvisación? ¿Hay pautas de trabajo previo en ellos?

Hay dos extremos. Toda la primera parte está armada porque tiene que tener un sincro absoluto con la imagen, entonces no hay que posibilidades de improvisación. Tampoco por el espacio, ya que las bailarinas tenían que pararse en un espacio determinado para que les de la imagen y les ilumine una parte específica del cuerpo. Toda la primera parte de la obra es así, donde el video es algo filmado previamente, y a partir de la última parte, donde aparece el caleidoscopio en vivo, es improvisada. La música y el movimiento ahí son improvisados.

¿Pero había pautas en esa improvisación?

Sí, pautas que tenían que ver con retomar elementos que venían de antes, como un flash back de la obra, volver a tomar partes que ya habían aparecido y volver a elaborarlos, pero tenían partes de mucha flexibilidad, de mucha libertad, también en el espacio.

¿Sabías de antemano que iban a estrenarla en un espacio determinado? ¿Condicionó a la coreografía el espacio?

No la pensamos para un espacio determinado. Sí queríamos que no se trate de un espacio escénico tradicional. No la pensamos para un teatro, tipo a la italiana, sino en espacios no convencionales. Funcionó en salas pero también en museos, en terrazas,

¿Por algún acercamiento al público?

No, no por eso. Por algo más visual, creo. Un teatro con escenario elevado, creo que no funcionaba tanto. Queríamos algo más abierto, con colores.

Para unas funciones en la Casa Curutchet hicimos cambios, porque es una obra principalmente formal, y aquí tuvo un segundo frente, con otra proyección. Hubo una reelaboración, pero solo para ese caso.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿Esta ya estaba sugerida o finalizada? ¿Hiciste modificaciones con la música?

En ese caso fuimos a la par. Desde un comienzo el músico¹⁵³ estuvo trabajando con nosotras. Ya venía trabajando desde la obra anterior, y fue un proceso de experimentación, de texturas sonoras y materiales que fueron a la par de la obra. Incluso hubo momentos sonoros que eran previos, sobre los cuales nosotras trabajamos. El músico trabajó mucho con el material sonoro desechado del rodaje. Eso fue un material que usó para construir el sonido de la obra. Palabras sueltas, ambientes, sonidos. Y cuando pensamos la estructura de la obra, donde el video tiene mucha presencia, creo que el armado de la música tiene más que ver con el trabajo del cine, con algo cinematográfico, que con la música tradicional para una obra de danza. Algo más vinculado al montaje.

¿Hay aspectos de la coreografía que considerás producto de la música?

No, en el final improvisaban, jugaban en esa relación de igual a igual. En los momentos anteriores había, sí, aspectos definidos, donde un sonido daba una marca al movimiento, pero no creo que el movimiento haya sido producto de la música. Lo acompañaban, creo.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

Sí, en Argentores.

Entrevistas a coreógrafos n° 9

Mariana Estévez, directora y coreógrafa, junto a Diana Montequin, de la obra *Encendidos por los fósforos*.

P: ¿Hay alguna temática presente en la obra? ¿Es ésta tangible?

R: Sí, hay una temática y creo que es tangible, pero en realidad no surge de parte nuestra o de la dirección, sino que surge de una convocatoria de una bienal de la Universidad Nacional de La Plata, que tenía como eje el Bicentenario de la Revolución de Mayo, y la idea era desarrollar algo que tuviera que ver con eso. Eso nos complicó bastante en un principio, hasta que Carlos Aprea nos pasó un poema de Saúl Yurkievich llamado Revolución, que está plagado de imágenes de movimiento, y nos sirvió como para estructurar las escenas.

¿Y esa estructura se ve?

Sí, creo que sí. Es difícil decirlo. Yo la veo.

Hay momentos de improvisación. ¿Cómo es el trabajo allí?

Hay, sí. Hay partes improvisadas grandes, bastante abiertas. Una de ellas es la escena donde partimos de tres acciones, que son sentarse, pararse y desplazar una silla, y además les pedimos que se relacionen y que la tensión vaya in crescendo. En la obra hay distintas pautas: una de ellas es la de tomar las tres acciones dadas, después hay otra partes donde trabajamos más con ideas, como la de abordar lo gestual, con el rostro, en situaciones muy dramáticas. Ahí trabajamos con pintores, vimos cosas de Bacon, imágenes que tenían ciertas

¹⁵³ Juan Gómez Orozco.

características. Justo varios de nosotros habíamos hecho un curso de Butoh, que trabaja mucho eso, y lo teníamos fresco, así que tomamos esas cosas.

¿Sabías de antemano que iban a estrenarla en un espacio determinado? ¿Condicionó a la coreografía el espacio?

Sabíamos las características que necesitábamos, que eran las de un espacio tradicional, no era para un espacio abierto. En realidad dudábamos, porque al ser parte de esta bienal no nos definían el espacio, y se habló también de hacerla en un espacio abierto, y eso hubiera cambiado algunas cosas. Nosotros la pensamos para un espacio cerrado, también por el trabajo sonoro de los bailarines, que en un espacio abierto creo que no podría funcionar muy bien. Digo, no tuvo tanta influencia el espacio, pero eso son como los bemoles de trabajar con poca producción. 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. Entonces, influye hasta ahí. Las modificaciones se hacen a posteriori, cuando te sale el lugar. La verdad es que siempre hay que prever que la obra luego pueda amoldarse a diferentes espacios.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿Ésta ya estaba sugerida o finalizada? ¿Hiciste modificaciones con la música?

No, recuerdo que nos juntamos con los músicos y planteamos las ideas previas, y después ellos fueron a los ensayos. Acá sí había algunas ideas más definidas, así que pudimos pedir un poco más concretamente algunas cosas, ciertas cosas más técnicas. Me acuerdo que en una sección necesitábamos una música con una pulsación que marque el ritmo del correr, y la pedimos así. Eso acotaba bastante a lo que los músicos podían proponer. Y después, como ya teníamos el título que lo habíamos sacado de uno de los versos del poema, les pedimos a los músicos que desarrollen una parte con fósforos, y ellos la concretaron. Queríamos una parte donde jueguen con esos objetos.

¿Hay aspectos de la coreografía que pensás que sean producto de la música?

No, creo que no. O sí, esa parte que hablábamos recién, la de los fósforos. Ahí sí, el movimiento se terminó de definir en función de lo necesario para producir sonido.

Yo creo que la primera parte, también, donde ustedes comenzaron a ensayar con una música electrónica que habían traído. Creo que ahí la pulsación de esa música generó ese movimiento de correr, con esa velocidad.

Yo creo que influyó, pero en realidad ya estaba antes la idea de correr. Sí definió el tiempo, la gestualidad dramática, pero no generó el movimiento.

¿Recordás algo de la comunicación con los compositores que quieras destacar?

Ahí era la primera vez que trabajábamos juntos, y estaba la particularidad de que no era un único interlocutor, sino que eran tres, y eso generaba que quizá nosotras no teníamos muy en claro quién resolvía, quién determinaba, o qué arreglos tenían entre ellos. Como que la sensación que daban era que éramos dos equipos. Es distinto al trabajo de uno a uno.

¿Te pasa eso en general en las obras que hay más de un compositor?

Sí, suelo tener esa sensación. También me resulta algo totalmente distinto componer en Aula 20, cuando trabajo con Diana, donde tengo que negociar, que consultar, y eso es completamente distinto a cuando lo hago sola. Cuando componés con los intérpretes, vos estás sola, los dirigís y la última palabra es la tuya. En la otra instancia es negociable. Por eso cuando trabajo con más de un compositor, me da la sensación de que hay dos equipos que tienen que acordar.

Pucha. No se me ocurrió armar más preguntas en torno a eso, que me parece que es un tema que está bueno.

Sí. En otras obras, como en Infinita es la historia de la arena, había también dos equipos, y el de los músicos eran cinco. Pero estaba claro que había ahí dos músicos que coordinaban al resto.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

Sí, en Argentores, como obra de danza y música.

Entrevistas a coreógrafos n° 10

Julia Aprea, directora y coreógrafa de la obra *La resonancia*.

P: ¿Hay alguna temática presente en la obra? ¿Es ésta tangible?

R: La temática general de la obra es “el amor”, en tanto discurso y relación social. Es tangible, ya que el planteo estético y compositivo así lo plantean.

Pareciera que hay movimientos de improvisación. ¿Hay pautas de trabajo previo en ellos? ¿Qué códigos rigen allí?

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 condicionan, delimitan la búsqueda de material (que luego queda fijado en la coreografía) o como estructura dentro de la composición final dentro de la cual los bailarines recrean la coreografía de un modo “diferente” cada vez.

¿Sabías de antemano que iban a estrenarla en un espacio determinado? ¿Condicionó a la coreografía el espacio?

No sabíamos hasta avanzado el proceso en qué lugar íbamos a estrenar la obra. Por tal motivo, no estábamos condicionados a un espacio en particular. Pero sin lugar a dudas, al ser el espacio un aspecto fundamental en la composición coreográfica, a la hora de elegir el lugar de estreno tuvimos que tener en cuenta algunos aspectos relacionados al tamaño del espacio que eran imprescindibles para la realización de la obra.

¿Cómo fue el proceso de composición musical en relación a la coreografía? ¿Ésta ya estaba sugerida o finalizada? ¿Hiciste modificaciones con la música?

El proceso de composición musical acompañó casi desde los inicios la investigación coreográfica. Mi interés al realizar la obra era que la música tenga tanto peso en la misma cómo la coreografía. En este sentido trabajé en conjunto con el compositor en la búsqueda de los materiales musicales, tratando de establecer diálogos entre lo que se iba generando en los

ensayos con los bailarines y lo que él me iba proponiendo. En este ida y vuelta, música y coreografía se iban modificando, enriqueciendo, cambiando. De esta forma, la música terminó estando completamente integrada a la coreografía, desde el punto de vista sonoro y también escénico, formando parte los músicos de la puesta en escena.

Los bailarines, ¿usaban alguna otra música antes para realizar marcaciones o ambientaciones?

En términos generales se utilizó solo la música compuesta para la obra. Salvo una canción (autoría de la cantante) que sabía que iba a estar y la utilizamos para ensayar el momento en que aparecía.

¿Hay aspectos de la coreografía que considerás producto de la música?

Totalmente. Desde los aspectos estrictamente musicales como el tiempo, el clima, etc. así como también en la decisión de incluir a los músicos en la escena.

¿Qué esperabas de la música? ¿Para qué querías usarla?

Mi interés original era hacer una obra “coreográfico-musical”, donde el espectador pueda disfrutar de la integración de estos dos lenguajes. Por eso decidí trabajar con un compositor con el que pueda desarrollar una propuesta musical que dialogue con las ideas coreográficas y que entre ambos podamos generar un universo particular en torno a las ideas principales de la obra.

¿Tenés estudios y/o prácticas musicales?

Tengo estudios básicos, en mi paso por la formación en danza, donde cursé 3 años de música. Prácticas, solo escuchar y bailar la música.

¿Conocés algo de teoría audiovisual, específicamente del uso y las funciones de la música en ese lenguaje?

La verdad que no.

¿Cómo estableciste la comunicación con el compositor, en relación a la terminología utilizada? Por ejemplo, ¿hablaron de tiempo, tempo, ritmo, climas, marcas u otros términos?

Alguna terminología la manejo y pude pedirle cosas más específicas, sobre todo en cuestiones ligadas al clima sonoro, al tempo, la duración, compás. Otras muchas fui aprendiendo en el intercambio con él, y otras cuestiones las hablábamos en términos más “coloquiales” que luego él trasladaba a la terminología específica en su trabajo y el trabajo con los músicos.

En el proceso de composición de la obra, ¿usás usualmente otras músicas? ¿Imaginas una música?

Usé la canción sólo en la escena en que aparecía, después no usé otra música. Toda la investigación inicial en el campo del movimiento fue en silencio. Sí estaba la idea desde el inicio, de trabajar con músicos en vivo y tenía algunas certezas en cuanto al clima general que quería darle a la obra. También sabía que quería trabajar con una cantante y que apareciera la canción como recurso musical. Una vez rescatados algunos materiales de movimiento, empezamos a trabajar más en profundidad algunas cuestiones relacionadas con las duraciones, compás, fraseo, etc.

¿Por qué pediste una música original? ¿Por qué no usar una ya existente?

Porque me interesaba que la música tuviera tanto peso en la obra cómo la coreografía. Y en este sentido, que ambas pudieran ser algo “nuevo” pensado para las ideas que me motivaron a hacer la obra.

¿La obra está registrada en algún organismo de protección de derecho de autor? ¿En cuál y de qué manera?

No está registrada. La obra terminó siendo una experiencia “fugaz” que solo se presentó en dos ocasiones.