



UNIVERSIDAD DE CHILE.

**Facultad de Artes.
Departamento de Danza.**

**PUNTOS DE CORRESPONDENCIA ENTRE DOS ARTES
CONTEMPORÁNEAS: MÚSICA Y DANZA**

**Para tres músicas de hoy, tres danzas de hoy:
Charlot, All that Jazz, Llamiqué.**

Memoria para optar al título Profesor Especializado en Danza

Memorista:

Bernardita Alcalde Cordero

Profesor Guía:

Jorge Morán Ábaca

Profesor de Estado en Educación Musical

Santiago, Chile

2007

DEDICATORIA

A mi querido esposo, Hugo, que comparte los sueños, arrancando de la vida las experiencias que nos ayudan a abrir nuestros horizontes.

AGRADECIMIENTOS.

A mis tres hijos , Sebastián, Bernardita y Maximiliano porque son ellos quienes entregan su tiempo a estos sueños.

A mi madre, la Cacho, por su gran dosis de amor.

A mi hermano y maestro, Andrés, por mostrarme los caminos donde se pueden llevar a la práctica, con un trabajo riguroso y amoroso a la vez, los universos de investigación en la danza y en las artes.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	3
Problema	3
Objetivos	5
CAPÍTULO II	6
MARCO TEÓRICO-REFERENCIAL	6
1. Inicio de una relación olvidada	6
1.1 Importancia de las danzas pre-clásicas	7
1.2 Orquesografía	10
2. Aspectos a considerar respecto del gesto	11
2.1 El gesto	11
2.2 Fundamentos corporales	13
2.3 Símbolo social	14
3. Recursos básicos que pueden ayudar a comprender la música	16
3.1 Ritmo	17
3.2 La palabra	18
3.3 La respiración	19
3.4 Acentos	23
3.5 Incisos	23
CAPÍTULO III	25
METODOLOGÍA	25
CAPÍTULO IV	28
1. ANÁLISIS PRELIMINAR	28
1.1 Reciprocidad entre un sonido y un gesto	28
1.2 Necesidad de notación en la analogía música-danza	32
1.3 Reflexiones acerca de la contemporaneidad	35
2. CORRESPONDENCIA EN LOS LENGUAJES: MÉTODO TEÓRICO-PRÁCTICO	38
2.1 <i>Charlot</i>	38
2.2 <i>All that Jazz</i>	48
2.3 <i>Llamiqué</i>	52

CONCLUSIONES	58
Bibliografía	60

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y CUADROS

Figura 1 : Relación entre la melodía y el texto.	Pág 8
Figura 2 : Secuencia de pasos codificados.	11
Figura 3 : Dirección orquestal.	21
Figura 4 : Graficación del arsis.	22
Figura 5 : Graficación de la tesis.	23
Figura 6 : Figura que relaciona un sonido, un gesto.	30
Figura 7 : El gesto se suelta en el dar del 2º tiempo.	30
Figura 8 : Emoción gestual del segundo tiempo.	31
Figura 9 : Síncopa del tercer tiempo.	31
Figura 10: Terminación de la 1º frase.	32
Figura 11: Mirada por la manecilla.	40
Figura 12: Elección del gesto.	40
Figura 13: Gestos y silencios.	44
Figura 14: Sacudida.	45
Figura 15: Posición Inicial.	50
Figura 16: Traslado en 90º a la derecha.	50
Figura 17: Quintillo.	51
Figura 18: Doble quintillo.	51
Figura 19: En-frentados.	52
Figura 20: El gesto, la corchea.	52
Figura 21: Primera unidad.	56
Figura 22: Segunda unidad.	56
Figura 23: Tercera unidad.	56

RESUMEN

Esta investigación está dirigida al estudioso de la danza y de la música y, al ciudadano que sensibiliza su cuerpo. El estudio trata de una propuesta interdisciplinaria que liga lo musical con lo dancístico en un intento de sincronía de los aspectos lingüísticos musicales y los dancísticos. La música fue creada por compositores de la antigua academia de la música, que derivan su dominio para crear bajo una perspectiva contemporánea. Respecto a la danza; la evolución consiste en dejar el lenguaje cada vez más al desnudo; proceso que quiebra los límites entre lo artístico y lo cotidiano. Esta propuesta lingüística surge desde el seno de la más rigurosa tradición de la danza, llevado a un espíritu contemporáneo

INTRODUCCIÓN

Despertar la curiosidad por una nueva música, por una nueva danza en las creaciones contemporáneas motivan a descubrir un universo contemporáneo por medio de este estudio e investigación, de manera que estas dos artes sean el reflejo íntegro de un universo en constante cambio.

Si observamos hacia el pasado, podemos darnos cuenta que el nacimiento de la danza estuvo vinculado desde sus comienzos a los ritmos musicales. Sus orígenes, según los historiadores, no estaban enfocados hacia una búsqueda erudita y de análisis, sino que sólo principios ligados a creencias religiosas. A lo largo de la historia, se experimentan de manera cotidiana todas estas representaciones mitológicas acompañadas de un flujo musical que van interponiendo de una manera evolutiva, todas estas danzas y finalizando en una forma compuesta y, con un discurso cada vez más erudito y de un incesante trabajo de investigación en los campos científicos, artísticos y sociales. A través de todo este período evolutivo y de connotadas experiencias, se van manifestando varias crisis que nos conducen finalmente a una relación de creciente conflicto entre ambos lenguajes: el lenguaje de la danza y el lenguaje de la música.

Ayer, durante la sociedad zarista de la época, la danza cohabitó la contemporaneidad de un modo profuso y sistemático; *Petipa y Tchaikovsky* montaron amalgamadamente “El Lago de los Cisnes” y “La bella durmiente”. Luego *Diaghilev* logró juntar a *Nijinsky y Stravinsky* y a connotados pintores de la época, como *Picasso y Miró*, en aventuras experimentales de aquel entonces, que hasta hoy resultan sorprendentes.

Durante el siglo XX, la danza representada por *John Cage y Merce Cunningham* nos muestra una danza pura que desea emancipar su dependencia de la música y que, por el contrario, luego de varios intentos por su independencia, nos muestra una reinención de esta dupla inseparable entre estas dos artes. Trabajaron con mucha dedicación, guardando especial atención para que ninguna de ellas se pudiera extinguir.

¿Sería posible que la danza y la música contemporáneas avanzaran juntas, pensando una relación intrínseca?

Se observa en la vida cotidiana que alrededor de estas dos ramas del arte, música y danza, la danza carece de una herramienta que le permita avanzar y experimentar a través de los diferentes períodos para lograr compartir una misma lógica de matices y de temporalidad. La música, sin embargo, tiene la maestría del arte musical, que habiendo sido juzgado por su estructura matemática y de notación, ha construido un soporte teórico considerable que le ha permitido permanecer en el tiempo, y que la danza no ha manifestado un soporte universal que solucione una permanencia y la escritura de su lenguaje. ¿Sería posible plasmar un medio de investigación donde la danza avance y permanezca en el tiempo unida a un sistema musical? De varios intentos realizados podríamos citar a *Laban*, quien alcanzó a concretar un gran sistema de notación en la danza con el cual se han abierto múltiples caminos.

Se buscan en esta investigación, puntos de correspondencia entre la música y la danza, de manera de lograr desarrollar una danza contemporánea que vaya de la mano con la música contemporánea.

Por medio de este estudio se pretende relacionar el gesto musical expuesto en una partitura como un posible “modelo” para aplicar a la danza en un sistema de notación, de manera que podamos incursionar en otros caminos que enriquezcan el lenguaje corporal, y por otra parte, un medio para que el gesto permanezca escrito a través del tiempo.

La preocupación por investigar algún sistema de escritura, radica principalmente en la carencia de textos o apuntes que brinden a la danza su historia y su devenir como arte expresivo. Del mismo modo, la preocupación por ilustrar una obra se concretiza al realizar tres montajes de creación coreográfica, cuyas composiciones musicales fueron creadas especialmente para la ocasión.

CAPÍTULO I

PROBLEMA

Cuando un grupo de personas quiere estar junto, se hace necesario buscar un instrumento ordenador que coordine todo el cuerpo viviente. ¿No sería la música la que tradicionalmente ha sido la poseedora de este rol de ordenamiento de emociones? ¿Es la música la encargada de proyectar las emociones en conjunto, dentro de una composición corporal?

Cuando un coreógrafo contemporáneo desea concebir cualidades corporales dentro de su propuesta ¿No podemos pensar que el lenguaje corporal es la proyección de la partitura contemporánea que viaja hacia el espacio tomando como vehículo a la música?

Teniendo el tiempo para reflexionar acerca de una formación teórica que he sobrellevado en la danza, y observando que muy por el contrario, el conocimiento en el aspecto musical, que nos acompaña día a día en nuestra danza, es deficiente y despreocupado, salvo en aspectos muy limitados, es uno de los factores por los cuales nos hemos incentivado a indagar en el ámbito de nuestra formación musical, por un lado, y por investigar y experimentar el camino que nos pueda llevar a desarrollar la conciencia sobre la rítmica musical, la cual posee un rol trascendental en la danza. Ha habido crisis, y la crítica es rotunda a las instituciones que forman a los alumnos en el arte de la danza, y en las cuales se imparte una preparación profesional para luego de una larga trayectoria el estudiante pueda entregar y vaciar esta formación en la danza hacia una sociedad donde entrega sus experiencias. Por una parte, se presenta un arte que está muy asociado y vinculado con la danza, pero al momento de practicarlo, enseñarlo, o componer con ambas técnicas, no sabemos como resolver el problema que nos aqueja. Al momento de aplicarlas en globalidad, la falta de conexión y de relación de ambos lenguajes presentan evidentes carencias en cuanto al

manejo de herramientas que nos permitan un flujo armónico que nos permita circular y navegar entre ambas artes.

Adoptamos el lenguaje musical en nuestra creación, sin adaptar la música a la danza o la danza a la música, vivimos por lo tanto un abismo cognitivo y cognoscitivo entre rítmica musical y la rítmica dancística.

Dado que se ha propuesto entregar al estudioso la posibilidad de explorar dentro de un lenguaje integral entre un sonido y un movimiento contemporáneo, se busca encontrar redactar las experiencias que vayan desarrollando un método teórico-práctico, que nos cautive a experimentar en el tiempo y en el espacio convivido.

La divergencia entre el período antiguo y la modernidad es compleja. Intentamos, sin embargo, asumir lazos contradictorios que han existido entre los diferentes períodos de la historia y que ambas artes han debido resolver. La creación supone asumir la expresión de su tiempo que lo acompaña. ¿Cómo lograr sin embargo, acercar los lazos entre la danza contemporánea, y el período musical que la acompaña? La palabra contemporáneo se puede infiltrar al centro de la terminología estética, para proponer una idea con las características de un pensamiento presente. ¿Corresponde esta creación a la supuesta captación en su relación con el tiempo? Ser contemporáneo es hablar de los problemas de hoy y resolver las inquietudes que nos conmueven en el presente.

En consideración con estas contradicciones de temporalidad, emerge una nueva inquietud por investigar sistemas de escritura que apoyen a través del tiempo, la composición en el arte de la danza

Nuestro interés en la investigación apunta hacia una posible conclusión en la que es posible relacionar un campo de búsquedas entre texto-sonido-gesto.

OBJETIVOS

Objetivos Generales.

- Comprender el arte de la creación en danza en su relación con el tiempo que le corresponde.
- Analizar las intenciones corporales que se coordinan en una composición musical, para proyectarlas al espacio según su capacidad de combinatoria.

Objetivos Específicos.

- Extraer, desde la vida cotidiana, los gestos que a través de la correspondencia sonido-movimiento, confluirán en una expresión coreográfica.
- Ordenar, desde la organización musical dada en una partitura, los movimientos corporales de los diferentes grupos.
- Proyectar la composición musical con relaciones coreográficas ya ordenadas.
- Desarrollar un método teórico-práctico a partir de las experiencias obtenidas en la investigación

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO-REFERENCIAL

1. Inicio de una relación olvidada.

Si bien, en nuestros días vemos muchas propuestas dancísticas, que prescinden de una correspondencia entre el lenguaje musical y el lenguaje corporal, no debemos olvidar aquellos montajes que surgieron a comienzos del S. XV y XVI en Francia, en los cuales ambos lenguajes cohabitaron un mismo espacio de diversión y, de gran interés por ordenar y coordinar un camino entre ambas artes: la música y la danza.

No es de nuestro ánimo, objetivar cuál lenguaje domina al otro, sino, sólo anunciar el diálogo amoroso que compartían ambos universos artísticos en aquellas épocas cortesanas. Evocar siempre a los creadores del pasado para construir un presente solvente. El estar uno al servicio del otro, trabajar juntos y estar dispuestos a una comprensión verdadera con los aportes de cada cual. El individuo articula según sus experiencias y conocimientos al servicio de la creación y de los otros.

Ambos, bailarines y músicos, trabajaron arduamente en la construcción de un lenguaje que relacionara estas dos artes con el ánimo de codificar, de “fijar” signos expresivos de la música, del cuerpo, y del espacio. En su tradición artística, recordando estos montajes cotidianos como expresión de las cortes francesas, ellos fijaron un material pre-existente en sus prácticas cotidianas de danza, que sirvió en la posteridad para dar inicio al arte de la música y la danza en conjunto, por medio de elementos que se van conjugando entre sí.

En una búsqueda muy dedicada y de gran estímulo en el estudio de la relación de la música con la danza, encontramos el trabajo que realizó

Martha Graham y Louis Horst en los Estados Unidos. Codificaron las for

mas musicales con los movimientos espaciales, los gestos, tiempos, ritmos, abriendo con ello un gran campo para la investigación de la escritura de una danza y la representación que le corresponde. Cada uno al servicio del otro, y ambos se va proponiendo al trabajo en conjunto. Es el comienzo de una danza que investigó mucho en la “forma”, brindando al espectador una danza pura y sobria. Despojada de todos los atuendos de la danza de tradición europea. Esto implica el comienzo de una nueva era en la danza en general. Ella busca ordenar su forma, dibujar los espacios en un orden coreográfico para iniciar el campo de la composición, y se inquieta por promover un arte que se complemente y necesite de la música.

En este campo de la danza, se fue generando un rito en torno a la formación y a la metodología concebida desde sus inicios. En este ritual se codifican y esquematizan diferentes técnicas de aprendizaje y de enseñanza que han perdurado en un método íntegro por generaciones y generaciones en el crecimiento y desarrollo de esta expresión artística. Se trata de tomar la tradición de la danza, asumirla con sus reconocimientos.

Todo este material configura más tarde un gran apoyo teórico y práctico pensando estas artes como representante de las artes escénicas. Inventaron un lenguaje, proyectaron una visión en conjunto con dos vocabularios que se necesitan y se apoyan.

1.1 Importancia de las danzas pre-clásicas.

En el texto que desarrolló *L. Horst*, que se desprende desde las danzas cortesanas, citaremos en esta oportunidad, su primer análisis en cuanto a la descripción de las danzas se refiere. Este trabajo estuvo principalmente dirigido a los estudiantes, a los futuros maestros y al compositor-coreógrafo que desea iniciarse en el camino de la danza, por ejemplo: pavana, grave y ceremoniosa, tiene una forma musical que la acompaña con un carácter y un ritmo lento, amplio, y cadencioso.

La siguiente descripción nos muestra la pauta musical de una pavana del siglo XVI; analicemos con atención los siguientes factores:

- Sabemos la melodía.
- Conocemos el texto literario; construido y pensado con el ritmo musical.

Pavana: Belle qui tiens ma vie.
(Texto melódico.)

Fig.1: Relación entre la melodía y el texto.

Belle qui tiens ma vie.
(Texto gestual)

Los pasos de pavana se encuentran descritos en el siguiente texto;

LA PAVANA DE ENRIQUE III

(Del Dictionnaire de la Danse, de Desrat)

La pavana se baila con un compás lento de dos tiempos, con el paso siguiente, hecho al frente, atrás, al costado y dando vuelta.

Paso

Primer tiempo (el paso se describe para el pie derecho): Flexionar ambas rodillas, deslizando el pie derecho.

Segundo tiempo: extender la pierna izquierda por delante de la derecha, con la punta del pie bien estirada y tocando el piso solo con ella.

(Con el pie izquierdo el paso se hace en sentido inverso. Girar, levantarse sobre la punta del pie derecho, colocando el pie izquierdo delante y muy cerca.)

Belle qui tiens ma vie.

(Texto literario)

*Belle, qui tiens ma vie captive dans tes yeux,
Viens tot me secourir, ou me faudra mourir,
Qui m'as l'amera vie d'un souriz gracieux.*

Belle que tiens ma vie.

(Texto de desplazamiento espacial)

Figuras espaciales.

Primer estribillo: Dos parejas enfrentadas, el caballero a la izquierda de la dama. Gran semicírculo a su derecha para cambiar de lugar: paso de pavana a la derecha. Los caballeros sostienen muy alto las manos de sus damas. Después de cambiar de lugar, las parejas saludan.

Segundo estribillo: Las dos parejas dan cuatro pasos de pavana avanzando hacia su derecha y deteniéndose al enfrentarse entre sí en el medio el salón. Saludan. Avanza la una hacia la otra con dos pasos de pavana y una pirueta sobre la punta del pie, haciendo lo mismo cada caballero con la dama opuesta. Los caballeros vuelven atrás para enfrentar a sus compañeras y con 4 pasos de pavana vuelven a su sitio. Al volver, el caballero conduce a la dama con la mano derecha de ésta en la izquierda de aquel...durante un compás se mantienen sobre la punta de los pies; luego un lento saludo.

Tercer estribillo: Un caballero sólo hace un gran semicírculo a la izquierda con 4 pasos de pavana. Al llegar frente a la dama opuesta, la

saluda y le hace una reverencia. Vuelve a su lugar por el mismo semicírculo, saluda y hace una reverencia a su respectiva dama. El segundo caballero realiza lo mismo.

Coda: Las dos parejas avanzan sin tomarse de las manos con 4 pasos de pavana, abriéndose a la derecha y a la izquierda, saludan, el caballero gira para enfrentar a su compañera, saluda y la devuelve al lugar. La pavana terminaba frecuentemente en un paseo con saludos como al inicio.

Nos vamos a encontrar que no logramos coordinar el movimiento, que fluye entre la relación melódica y su relación rítmica del cuerpo.

Podremos ver entonces tres esquemas diferentes, que están analizados desde tres perspectivas diferentes y que de manera muy dificultosa lograríamos inyectar o interrelacionar a estos enfoques en una sola propuesta.

1.2 Orquesografía.

Como nos recuerda *Arbeau*: “En cuanto a las danzas antiguas, sólo puedo decir que el correr del tiempo, la indolencia del hombre o la dificultad de describirlas, son la causa de su pérdida”¹ Este legado que nos anunció el maestro, anticipadamente, en la primera publicación de su tratado, fue una predicción que se ha ido sucediendo en casi todos los períodos de la danza; tiempos antiguos y tiempos modernos han dejado al olvido y al pasar de la historia, la descripción escrita de sus investigaciones y experiencias, para que así las nuevas generaciones sepan de la existencia de bailes y danzas antiguas, y conozcan la influencia moderna de estas danzas en los tiempos actuales. Se dejaron así, olvidadas numerosas coreografías que comprometen horas y horas de montaje, que finalmente el paso del tiempo les dejó al olvido.

Se realizó posteriormente, una trasposición de las escrituras de T. *Arbeau*, al sistema actual de la escritura musical, empleando un sistema de números, que asociados a un paso se van ejecutando en un ritmo donde

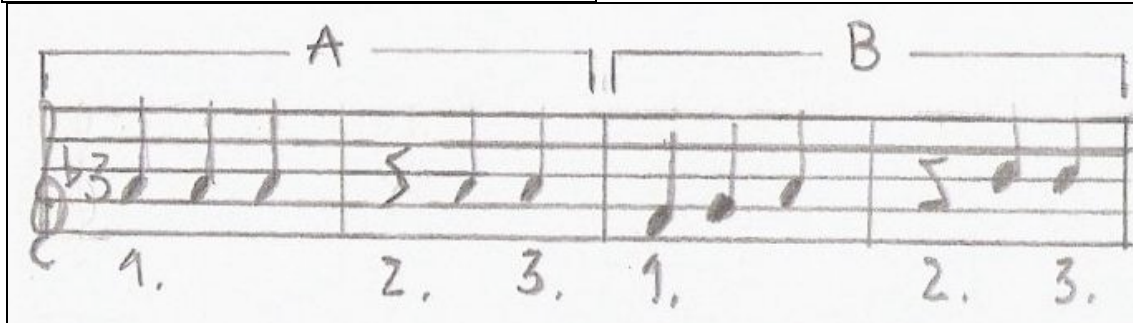
¹ Arbeau, T., pág. 22.

ambos lenguajes se sincronizan. En la siguiente partitura, se expone una Gallarda con los pasos a ejecutar en conjunto con la melodía.

“*Si j’ayme ou non, etc*” (francés antiguo)

(Texto melódico en yuxtaposición con el texto corporal).

Fig.2:Secuencia de pasos codificados.



Los pasos a ejecutarse son los siguientes:

- A {
1. *Pieds joints o grue droite*. Colocación del pie; sur le *coup de pied*.
 2. *Saut majeur con capriole*. *Capriole*; derivado del italiano capriola. Confrontar, cabra salvaje.
 3. *Posture gauche*. Pierna izquierda adelante. Peso del cuerpo se traslada hacia delante, sobre la izquierda.

La parte B, se ejecuta a la inversa, realizando la *Posture droite*; Pierna derecha adelante, el peso del cuerpo se traslada hacia delante, sobre la derecha.

2. Aspectos a considerar respecto del gesto

2.1 El gesto.

Las personas, se insertan día a día al mundo de la tecnología y como consecuencia nos encontramos con una muy deficiente disposición del cuerpo para provocar posibles encuentros y desencuentros entre los

integrantes de un grupo que se comunica. Esto implica que vamos construyendo un cuerpo cada vez más inexpresivo olvidando reacciones innatas que el individuo posea como respuesta a los estímulos de sus vivencias diarias. El Ser activo y afectivo se va aislando y va dejando de lado la sociabilidad de su cuerpo. El nexo con los otros compañeros comienza a realizarse por medio de la tecnología, en un encuentro distante y poco afectivo. El tacto, el olfato; el mirar, escuchar y hablar con aquel que se produce la relación, con el otro ser. Está lejos del “sentir” un afecto cercano y alguna respuesta directa e inmediata que se manifieste a través del cuerpo. La respuesta y la reacción, frente a un estímulo, no es manifestada por medio de una sensación corporal, sino, que se nos aleja cada día más de nuestro medio el “sentir” humano. Nos comunicamos ahora con los equipos tecnológicos, y presentamos sólo respuestas mecánicas impensadas que no hacen más que reflejar la sociedad o el momento de la historia a la cual estamos perteneciendo. Estos aparatos nos provocan un ser humano cada vez más mecánico, con un cuerpo se va a ir condicionando a respuestas inmediatas y rápidas. Un desarrollo que se sucede a toda máquina, y por ello se nos exige “Ser” a toda máquina. Pero en la realidad no somos tal y nuestro compromiso es acercarnos al cuerpo y al Ser viviente que se relaciona en conjunto con un mundo que le apoya para soluciones inmediatas y rápidas, impidiendo que mente y cuerpo incursionen en las experiencias que los proyectan para conectarse con su persona, con su corporalidad.

Los gestos, emergen desde nuestro interior en reacción a los diferentes efectos auditivos que emocionen a nuestro pensar; un sonido de un instrumento, un ritmo que el compositor proponga, se deben ir articulando paso a paso, así vamos descubriendo el cuerpo, acomodando y midiendo el espacio que va a recorrer el gesto. El gesto no existe por sí mismo, se va articulando a lo escuchado. Este movimiento se va encausando de manera muy precisa, buscando en este lenguaje una lógica que unifique un lenguaje musical con uno visual y corporal.

El cuerpo recorre una gama de limitaciones y de exigencias que van descubriendo siempre nuevas aristas para el movimiento. Según expresa *Schopenhauer*: “La verdad puramente aprendida se adhiere a nosotros como un miembro artificial, un diente postizo, una nariz de cera o, a lo sumo,

como una nariz rinoplástica. La verdad adquirida por el propio pensar es un miembro natural: tan sólo ella nos pertenece en realidad.”². El cuerpo se vive en el mundo, se identifica y articula según nuestra voluntad.

En su más mínima elaboración, en otro extremo, tenemos gestos aislados que representan la unidad básica de una nueva idea. Son mínimos y van a ser la base en que edificaremos nuestra propuesta de lenguaje. Pensemos en las letras del abecedario que son signos abstractos y que nada significan todavía.

Uniendo un gesto con otro, se van convirtiendo los nuevos sonidos, se van convirtiendo en sílabas que encadenados unos con otros conforman las propias percepciones de la visión del mundo y de la vida. Se concatenan los gestos en una curva sinuosa, dibujando el espacio con el cuerpo. En conclusión, la naturaleza de un cuerpo que vive en el arte de la música y en la danza debe ser la de tener voluntad por relacionar de manera permanente el cuerpo del ser viviente y pensante, con las emociones que le puedan afectar al recorrer y vivir la aventura de la vida.

A propósito de esta relación, sonido-gesto, nos percatamos de las infinitas delicias poéticas que nos permite incursionar el dominio de la poesía. Un poema que voy construyendo con un sentido determinado y la importancia que se le asigna a cada gesto poético, está escrito a raíz de su significado elegido. Esto nos permite estructurar el poema y explorar desde allí, los instrumentos que van a mantener la creación con toda su esencia, por siempre.

2.2 Fundamentos Corporales.

Desde su nacimiento, el cuerpo comienza a tener un diálogo con la sociedad y se va transformando en un organismo social, conformando una memoria corporal que va adquiriendo con su educación, procesando en sus gestos y en la expresión de su lenguaje (experiencia).

² Schopenhauer, pág 39.

Por otro lado, la memoria colectiva de una sociedad lucha por conservar su identidad como grupo social y se organiza para acumular sus invenciones técnicas y para preservarlas en el tiempo.

El cuerpo debe comprender el ritmo. Significa entonces que el cuerpo sigue un ritmo biológico a través de un flujo comunitario. Estos cuerpos biológicos se van ajustando y asimilando entre los individuos por un fenómeno mecánico de osmosis, donde cada uno aporta con su presencia de individuo hacia el grupo y el grupo le aporta al individuo el estado de emoción a cada uno. El individuo ajusta su corporalidad en relación a los requerimientos funcionales. Las necesidades del sujeto van reflejando la “forma” del movimiento dentro del espacio-social.

La contemplación de las vivencias que nos rodean están manifestadas a través del cuerpo. El aparato corporal-intelectual está sometido al constante equilibrio del sujeto por integrar rítmicamente el tiempo y el espacio circundante.

Educar al cuerpo, para buscar un estado en el organismo en que se produzca una ruptura hacia un estado de adormecimiento del hombre, en el rito que se practica socialmente por la comunidad. Buscamos realizar un pacto de compromiso entre el hombre y su cuerpo para romper con los ciclos de flujo que existan en el inconsciente del individuo. Flujos rítmicos naturales que no siguen un pensamiento moderno. Las sociedades occidentales que nos acompañan en el presente, desean romper con estos principios sin cuestionamientos y obligarnos a ser hombres pensantes y reflexivos.

Se observa en otras circunstancias, la necesidad por desarrollar una gestualidad, una imaginación que se cultive desde la cotidianeidad en una permanente estimulación. Despertar sensaciones que no son reconocidas, descubrir nuevas emociones de nuestro cuerpo y que él no conoce. Imaginar con atención, inquietud por descubrir, arriesgar nuevos caminos.

2.3 Símbolo Social.

La palabra estética deriva del griego *Aisthetikus*, sensible, se emplea en lo que se relacione con lo bello.

La domesticación del tiempo y del espacio como comportamientos estéticos, van canalizando figuras y objetos que poseen un significado que ha nacido a partir de la convención de los individuos que comprenden el grupo social.

El ritmo es el creador del tiempo y del espacio, estos dos factores no existen *per se*, se van definiendo de acuerdo a las necesidades colectivas de cada sociedad. A continuación se presenta un análisis desde una perspectiva temporal:

- a. El tiempo ordenador. En la inquietud por ordenarse, el hombre comenzó a buscar en la naturaleza diferentes factores que dieran a los fenómenos circundantes a él una sensación de período, donde se observara una repetición, separada por intervalos que ligan la suma de los períodos; una organización social a la cual pertenecía y compartía el hombre en armonía. Llegaron finalmente a la conclusión que el período del tiempo era divisible y por aquellos principios que este hombre primitivo concluyó, es que decide componer con el tiempo y cohabitar su evolución con la necesidad de organización. Este tiempo humanizado ha ido variando sin embargo en la integración del reloj a nuestra cotidianeidad. O por citar otro ejemplo, el alargamiento artificial de las horas de sol con la utilización de la luz artificial.
- b. El Espacio organizado. La organización del espacio es la expresión simbólica de un comportamiento social. En la historia de las civilizaciones se observa desde muy temprana época un lazo de ordenamiento establecido por las sociedades. Observando las sociedades a través de todo su período evolutivo, se observa que relacionan el espacio geográfico donde habitan a una simbología pertinente al lugar, la que debe integrar el espacio compartido que los acompaña, con el tiempo histórico con el cual viven. La evolución ideológica de los pueblos arrastra todo un sistema de aparato común a una sociedad y que va desarrollando, según la evolución de los pueblos, una infraestructura espacial que va adaptándose a las diferentes formas de habitar el espacio de los pueblos. “El hombre

divide para reinar”.³ Necesita puntos de apoyo para descansar e interrumpir así la continuidad y la uniformidad del espacio infinito. *Lussy* nos habla de la división del espacio pensando en los reposos y las acciones que el ser viviente crea para buscar la reflexión y desde allí salir a compartir con los otros que lo circundan. Los apoyos espaciales nos invitan al descanso y nos permiten, desde allí, detenernos para asumir una nueva ocupación y concepción desde donde estamos colocados. El reposo nos permite el análisis, la observación, la crítica; nos da la tranquilidad para la introspección y con ello abrimos a otras experiencias espaciales desconocidas. Podemos deducir entonces que el hombre sigue ligado y relacionado a sus más básicos fundamentos de la especie que los une, estableciendo siempre un equilibrio entre el espacio físico, el tiempo y el período en el cual convive día a día.

Gran investigador y pensador quien formuló preguntas esenciales acerca del espacio fue *Rudolf Laban*. Él construye una hipótesis en la cual relaciona el movimiento del cuerpo humano con su espíritu, y con el estado emocional que cada persona modula al aparecer un movimiento que interfiere e interviene el espacio. En su obra maestra *Choreutique*⁴ nos grafica sus reflexiones acerca de cómo él piensa el espacio y los movimientos del cuerpo que lo habitan, desde las experiencias internas y de las observaciones de ellas.

3. Recursos básicos que pueden ayudar a comprender la música.

En la música encontramos la esencia de nuestros pensamientos y de nuestros sentimientos. La historia, las emociones de un grupo social, el sentir y las vivencias del ser, emergen desde la partitura a través de la escritura del gesto musical. La creación de una música comienza desde sus unidades más primarias que la componen, para concretar un ordenamiento en la estructura musical. Nace entonces, en esta nueva composición, un nuevo estilo que debido a ello se van adaptando las formas más básicas de componer los elementos, reflejando en el trabajo una relación muy estrecha entre la realidad palpante que se desea contar y la sociedad actual. El

³ Lussy, M., Pág 25.

⁴ Laban, R. Documento escrito el cual grafica las dimensiones dinámicas del cuerpo en el espacio.

compositor transcribe una emoción dada, esencia de la vida, que lleva a un arte donde logramos escuchar y emocionarnos con los sonidos allí representados. Él (compositor), nos lleva a viajar por diferentes sensaciones musicales y nos envuelve en un universo donde nos invita a participar.

La música nos va indicando cuál va a ser el carácter de la obra que va a venir. Ella, se va adaptando al texto elegido: se ordena y encadena, paso a paso, nota a nota, con la percepción musical que manifiesta el compositor. Si es una composición religiosa o una obra de carácter marcial o alguna escena de la vida cotidiana con la cual estamos compartiendo e interfiriendo día a día. Todos estos aspectos, son los que llevarán a tomar la decisión del músico para pensar en la construcción de la obra, la construcción estará al servicio de los pensamientos contemporáneos de la sociedad.

3.1 Ritmo

Apuntando siempre a un ritmo con el cual nos relacionamos e influimos en él durante cada instante de nuestras vidas, es como vamos integrando la contemporaneidad a nuestro vivir, a nuestro pensar poético y rítmico.

Compartiremos sentimientos y pensamientos de hoy, que corresponden a un universo musical y artístico del vivir de hoy.

En esta ocasión nos referiremos al ritmo desde un punto de vista del lenguaje musical. Hemos logrado conocer, según nuestras experiencias, que el hombre está capacitado para transmitir una sensación del uno al otro, sólo cuando él ha transmitido esta emoción a su intelecto, y a partir de este proceso de la conciencia, el individuo logra manifestar la emoción hacia los otros que lo rodean. Por ejemplo: un niño que nunca ha sentido el cariño va a presentar dificultades para entregarlo.

En el conocimiento del ritmo nos iniciamos en la relación que uno posee con el espacio, así el individuo comienza también a adquirir conciencia de la división y subdivisión con la que logramos detener y articular el tiempo. Ordenar las partes que lo constituyen en formas definidas con acentos y duraciones débiles que completan un período; unir, relacionar cada uno de estas partes formando una concatenación de gestos que entre sí y a través de

las duraciones que se les han asignado a cada uno, dibujamos el flujo del cuerpo en el tiempo y en el espacio. “Es pues el ritmo el que imprime a la materia sonora en forma determinada y concreta, vale decir: su vida y su energía espiritual”⁵. Es el ritmo el que nos va a ordenar en las relaciones del tiempo; en la rapidez de los sonidos, y en las duraciones de los sonidos.

*Lussy*⁶ brinda al ritmo un rol comprensible, en el cual las ideas logran sostenerse y sustentarse y, a través del orden y de las leyes que acompañan al ritmo. El movimiento necesita ordenarse, disciplinarse; reglamentar su espacio y su tiempo. El ritmo lo vamos construyendo en cada célula del lenguaje musical y del cuerpo, edificando toda la espiritualidad que se vive a partir de la emoción de cada pequeño gesto.

En una música contemporánea, los elementos del ritmo se independizan y comienzan a convertirse en ejes principales, o sea, existe la comprensión cercana de los mismos elementos que siempre han existido y se analizan para conocerlos cabalmente. No son elementos nuevos con los que vamos a relacionar la creación de hoy.

Se busca acercar los diferentes aspectos de la danza y de la música, en un planteamiento que fusione los elementos del arte en una propuesta actual y que no permita alejar este espacio que nace en comunión de grupos que han deseado pensar y trabajar en conjunto.

3.2 La palabra.

Palabra (lat. *Parábola*) facultad natural de hablar, nos permitimos dramatizar un sonido si lo asociamos a una palabra. Cuando pronunciamos una sílaba, damos intención a los acentos y, con este contraste que se dibuja entre un acento y el que le precede, la frase adquiere un sentido de recitado.

La palabra posee un sentido de cercanía de expresión muy cotidiana y refleja nuestra cultura, la cual es el alma que realmente deseamos

⁶ Lussy. Pág 8

identificar. Ella representa en forma gráfica, las emociones que viajan por la imaginación e información que se intente traspasar al otro.

La palabra es el primer concepto que nos permite, quizás, brindar un nuevo sentido a un nuevo lenguaje. Existe un paralelismo entre el esquema métrico de los versos y el de los ritmos musicales, con los que tratamos de establecer una concordancia con los reposos que posee una frase gramatical y la fluidez con que oscilamos en una frase musical.

La palabra también la podemos utilizar como un ordenador lingüístico por intermedio de sus elementos gráficos que posee; nos conduce a una fluctuación constante entre las diferentes secciones que componen una frase.

La palabra la relacionamos a la vez con un gesto, ambos en comunión comienzan a tomar una expresión propia, generando así la construcción de este nuevo lenguaje. Uniendo letras y consonantes para conformar la sílaba, concluir con la palabra. Finalmente el gesto que buscamos lo reconocemos a través de las palabras elegidas.

La palabra, en algunas oportunidades, no es significativa y nos acompaña sólo su fonema, que construye una forma para aplicarla a esta trilogía palabra-sonido-gesto. El fonema, crea su propio sistema de referencias. Se organiza y busca una lógica propia dentro de la obra. El texto puede ser un texto inventado como apoyo o indistintamente un texto ya creado.

La palabra no la vamos a integrar a nuestra coreografía como un lenguaje, ya que si fuera esta la necesidad, estaríamos haciendo literatura-poesía. Es sólo un lenguaje imaginario en que se apoya nuestro cuerpo con sus fonemas, no hay entonces necesidades semánticas imperiosas. “En resumen, se produce comunicación por intermedio de la estructura, cualquiera sea el aspecto bajo el cual se quiera considerar a esta última: estético o gramatical.”⁷

3.3 La respiración.

⁷ Pierre Boulez: Puntos de Referencia. Pág. 170.

En el curso del ordenamiento del cuerpo en el espacio y en el tiempo presentamos a la respiración como el generador del ritmo y de la medición, división y coordinación de estos elementos. “Es en la respiración donde reside la facultad, el poder de medir los tiempos y suministrar a nuestra alma la sensación de descanso, de detención en el tiempo”⁸

Existe este elemento que es el que nos transporta a un análisis donde podremos describir nuestras ideas e interferir la relación con el tiempo. En la respiración, manejamos un elemento con el cual logramos dividir nuestro organismo en dos momentos, permitiendo que a través de la inspiración y exhalación, el cuerpo se relaje y se distienda, o se contraiga. En estos instantes de tensión y de relajación, se provocan las instancias que nos permiten “congelar” el gesto y ello nos da la libertad para desarrollar pensamientos reflexivos y de análisis donde los cuerpos generan un espacio tranquilo donde se practica el entendimiento.

La concatenación de cada gesto se ha logrado a partir de la sub-división del gesto, alternando una inhalación con una exhalación logrando así una unidad entre ellos.

Cada gesto realizado y representado se inicia con un impulso y la estela que le sigue es la consecuencia del impulso que le corresponde a cada cual.

a. El impulso. La música que escuchamos es el producto de un esfuerzo generado por un impulso inicial que es el que da la emoción, el carácter y el flujo de inicio al gesto corporal determinado. Una partitura se ve reflejada en un cuerpo del instrumentista o del bailarín. Esta escritura tiene intrínseca toda la potencia para realizar una acción motora. La notación musical va a proyectarse en el cuerpo.

Es el impulso generado por el cuerpo el que nos va a permitir contactarnos entre las personas que conforman un grupo. Nos preparamos para llevar a cabo una acción que ejecutamos todos juntos y nos avisamos por medio del impulso luego, dejamos fluir el movimiento disfrutando de la relajación del movimiento, del relajo distendido del gesto. Cada gesto nace

⁸ Lussy: Pág 26

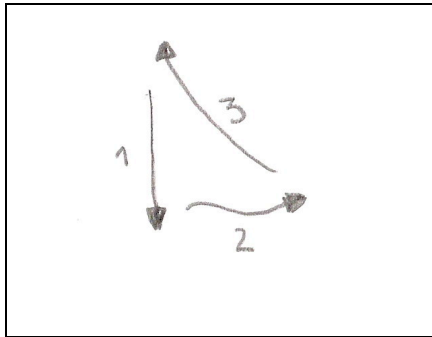
con un impulso y recorre una trayectoria definida para dejarse llevar por el reposo y al final disfrutar el gesto.

Para ilustrar la idea del impulso, recurriremos a la dirección orquestal, entendida como la acción a través de la cual el músico que conduce a un conjunto de instrumentistas, cantantes, coros durante la interpretación de una obra⁹ ya que en ella es posible establecer un orden en la métrica del compás, y también encontramos las preparaciones necesarias de los impulsos de cada gesto que nos conducen a realizar una interpretación coordinada y tranquila. En su aspecto básico debemos recordar que se marca el compás indicando el pulso métrico con la mano derecha, y con la mano izquierda se avisan las entradas de los instrumentos, o cualquier otra indicación. El trazo claro y decisivo hacia abajo corresponde al primer tiempo de cada compás. Esto nos va a indicar que el impulso de este trazo debe ser ascendente, o sea, en el sentido del vector contrario al tiempo que deseamos avisar a nuestros compañeros. De esta manera continuamos con el segundo tiempo del compás que se indica con un trazo horizontal de izquierda a derecha, según sea lo señalado en la barra de compás, por lo tanto el impulso de este tiempo debe ser en el vector contrario; y si lo necesitamos para preparar un gesto ascendente, como por ejemplo un salto, el impulso necesario deberá indicarse hacia abajo.

Desde hace algún tiempo el papel del director orquestal se ha ampliado a la conducción de bailarines. Las expresiones del rostro y la gestualidad del cuerpo, apoyadas por un impulso, serán utilizadas para avisar y preparar al compañero en una ejecución coordinada y, de comunión para efectuar una danza en conjunto y tranquila, donde todos tenemos conciencia del momento de preparación para cada gesto.

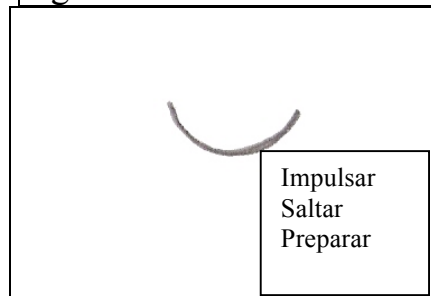
Fig.3: Dirección orquestal.

⁹ Diccionario de la Música



b. **Arsis.** Significa “ascenso”. Inspiración, entrada del aire a los pulmones, es aquel instante donde comienza la acción del movimiento; el momento en que nacemos (La primera respiración de un recién nacido). Este instante del “alzar”, momento de suspenso, el cuerpo se impulsa para realizar una acción. Si nos fijamos en la realización del salto, el cuerpo se impulsa, se prepara para realizar la acción de elevarse desde el suelo. Sin esta preparación sería imposible realizar un salto.

Fig. 4: Graficación del arsis



c. **Tesis.** Significa “descenso”. La expiración de la respiración en el cuerpo, permite que éste se vaya soltando de forma paulatina y nos conduzca al descanso. Vamos camino al reposo:”Expiración final, ¡Dar el último suspiro, antes de entregarse al eterno reposo! descanso eterno”¹⁰.

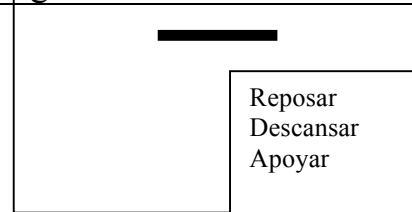
El tiempo acentuado, donde se descansa y el cuerpo se va soltando, es el instante de la tesis. La expiración comienza a soltar el gesto corporal en una forma paulatina. Esta sensación se podría comparar con la de sentarse en un sillón a descansar, siendo el momento en que el peso del cuerpo cambia de manera rápida su tensión, y comienza la distensión del

¹⁰ Lussy: Pág 27.

movimiento. La tesis corresponde al tiempo fuerte, donde entregamos el peso del cuerpo para el inicio de un gesto.

En la palabra, la tesis representa a las sílabas fuertes. En ellas acentuamos la voz dando un carácter de golpe. Por ejemplo en la palabra “casa”, la tesis está representada por la sílaba “ca” y en ella se produce la mayor intensidad de la voz.

Fig. 5: Graficación de la tesis.



Deducimos entonces que es el ritmo el cual contiene los principios básicos de ambos lenguajes de la música y la danza: tensión y relajación.

3.4 Acentos.

Nos referimos a una mayor densidad acústica. Un sonido se destaca; una sílaba se pronuncia con más intensidad; un gesto se destaca con mayor energía o volumen.

Detenerse y analizar un paso de danza nos permite encontrar momentos de apoyo que van reuniendo el paso con los momentos débiles y fuertes. En los apoyos del paso determinado, asociamos la sílaba fuerte a un paso. Este es el punto donde comenzamos a analizar la medida del paso y repartir con los otros instantes del paso los adornos que nos van quedando como distensión del cuerpo.

Debemos observar estos “apoyos” y fijarnos en la construcción del paso. ¿Está el paso constituido por sólo un apoyo? O si contiene dos apoyos entre sus extremos ¿Cuál es la ubicación de estos apoyos?

Debemos estudiar entonces los acentos que hemos determinado para los gestos e interpretar una correcta frase corporal, en la que se reparte el peso cuerpo en curvas sinuosas débiles y fuertes, construyendo el fluir de la energía que reparte estos flujos en un espectro continuo.

3.5 Incisos

Inciso:(del latín *incisus*, corte). Una palabra o un conjunto de palabras que conforman un sentido aparte cuando tienen poca extensión.

Al realizar, corporalmente, la unión entre un inciso y el que le sigue, lo hacemos con un reposo relativo, el cuerpo se afloja en proporción a cada inciso, no dejando jamás de dibujar una curva sinuosa en el gesto corporal.

“Mais alors que les figures verbales, dans les mots et dans la syntaxe, sont comme l'équivalent des outils et des gestes manuels, destinés a assurer une prise efficace sur le monde de la matière et des relations”¹¹ (Pero ya que, las figuras verbales en las palabras y en las sintaxis son como el equivalente a las herramientas y los gestos manuales destinados a asegurar una dominación eficaz sobre el mundo de la materia y de las relaciones)

¹¹ Leroi-Gourhan, pág 210

CAPÍTULO III

Metodología

El estudio se inicia observando y estudiando las relaciones corporales de comportamiento humano que se establecen al interior de la convivencia de un grupo (desde la danza). Una vez determinadas estas relaciones corporales, empiezan a definirse cada una de las piezas musicales de manera que se fueran conjugando las experiencias entre un cuerpo que convive en un mundo contemporáneo con un espacio musical contemporáneo: Comprendemos la música desde la danza.

Cada una de estas piezas nace con improvisaciones que contuvieran toda la emoción del gesto representado y desde allí se van fijando y analizando los movimientos que se pudiesen definir, conteniendo cada uno de ellos, toda la expresividad y espíritu logrando configurar una resultante que representara la experiencia vivida en cada una de las piezas.

Comienza entonces a ser necesario, integrar y relacionar el lenguaje musical con el lenguaje de la danza.

El elemento llamado ritmo musical adquiere en esta investigación un rol sustancial. Del ritmo extraemos la relajación y la suspensión del cuerpo, expresando con un cuerpo dispuesto al movimiento, las formas de arte

compuesto que contienen la expresión de las ideas y pensamientos y que se puedan manifestar a través de las expresiones artísticas.

Representamos a un grupo social que habita una urbe en conjunto con otros individuos con los cuales se comparten mitos y costumbres, para ello fue necesario ligar toda esta cotidianeidad, con una propuesta artística heredada de la experiencia en la tradición de la danza en conjunto con compositores que provienen de una formación en la experimentación del lenguaje musical. Músicos que trabajaron para esta ocasión en la composición de piezas musicales proyectadas hacia un lenguaje dancístico y además en la interpretación de las mismas.

Estudiar e introducirse en la métrica musical, enriquece por lo tanto la técnica en conjunto con la expresión, ya que son múltiples las figuraciones de valores de división que vamos descubriendo con las leyes de la rítmica musical las cuales nos permiten ir valorando el tiempo, el espacio, y la energía del gesto utilizada en todos sus sentidos.

Es así como entonces se fue creando un espacio donde pudiéramos ir comprendiendo nuestro quehacer dancístico, en correspondencia con un pensamiento musical.

Decidimos la elección de tres composiciones creadas desde textos contemporáneos y diversos, para los cuales se realizaron tres coreografías: *Charlot*, *All that Jazz*, y *Llamiqué*.

Charlot, con música de Andrés Alcalde, en la cual el bailarín va coordinando la partitura musical con los movimientos del personaje surgidos de los montajes cinematográficos de *Chaplin*, cuyas imágenes nos mostraban gestos rápidos y angulosos debido al entorno técnico que vivía la industria cinematográfica de aquel entonces. Indaga en la relación del ser humano consigo mismo, su propio cuerpo y la conciencia que ha éste lo va guiando. La interpretación realizada por la propia coreógrafa, busca pequeños gestos que estuvieran acorde con este campo lingüístico, en cual el dominio del sonido y de la corporalidad se van a interrelacionar en un solo lenguaje.

La segunda y la tercera pieza son parte del proyecto "Obvio: la vida coyuntural puesta en escena", financiado por la Fundación Andes durante el año 2003, proyecto bajo la dirección del compositor Franklin Muñoz y la composición coreográfica a cargo de Bernardita Alcalde. Esta obra consta de 14 narraciones cuyo contenido presentan la técnica y la estética que representan a un grupo social identificado en sus propuestas poéticas.

All that Jazz, para contrabajo solo, de *Crishea Koyck*, es el resultado de la colaboración de los compositores de Matta # 365 y Bernardita Alcalde. En esta pieza, se muestra el alto grado de nivel tecnológico adquirido por nuestra sociedad. Como figura central, presenta la crítica al uso alienado de la tecnología comunicacional contemporánea a través del teléfono celular. Los integrantes fueron colaborando con gestos que fueran parte de su historia y de su sentir personal frente a una acción dada de sus vidas cotidianas. Dos cuerpos animados representados en esta ocasión por el grupo I y el grupo II, intervienen el espacio con un *swing*(grupo I) y con un *walking*(grupo II) estos se van integrando a través de una coreografía organizada y compuesta que ordena el espacio y el tiempo de ambos grupos.

Y por último, *Llamiqué*, para dos violines, dos guitarras, piano y contrabajo,(orquesta de tango) de la compositora Cecilia Cordero. Indaga en las relaciones de indiferencia y displicencia que los habitantes de la sociedad tienen como manifestación personal, al tener que compartir el espacio con sus pares. Los pertenecientes a un grupo social deben asumir su rol participativo y saber respetar las atenciones del convivir en los espacios. A partir de cuatro parejas que bailan a los acordes de un tango contemporáneo, se van articulando tres unidades básicas que fueron predeterminadas, indagando en la sensualidad que compromete al tango para construir una sincronización de las parejas en los espacios compartidos.

A lo largo de los capítulos anteriores hemos ido estableciendo los profundos lazos existentes entre el individuo y la sociedad . Desde este punto de reflexión nos iniciamos en un camino interdisciplinario que fue construyendo una metodología capaz de llevar a cabo los diferentes planteamientos coreográficos que nos habíamos propuesto. En ella se

estudiaron las diferentes relaciones corporales que se establecen a partir de las relaciones humanas que nos nutren como individuos de una sociedad, de manera que fuimos construyendo un engranaje de procesos que nacieron respecto de la danza, de la música y de la composición entre ambas.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS

1. ANÁLISIS PRELIMINAR

1.1. Reciprocidad entre un sonido y un gesto: Como se va construyendo una relación entre sonido y gesto

Luego de muchas instancias de reflexión y de comprensión del quehacer dancístico y musical, hemos concluido que para insertarnos en la trayectoria más profunda del componer, necesitamos analizar las unidades más básicas en la danza (el gesto) y en la música (el sonido), para relacionar desde allí la expresión, la emoción, y contenido de cada una de las formas que nacen desde los pensamientos del creador los cuales nos llevaron a construir nuestra propuesta.

Muchas veces escuchamos una melodía o un ruido y lo dejamos pasar sin darle real atención al estímulo con que éste sensibilizó nuestro cuerpo. Frente a estas acciones es que un cuerpo va a entregarse con especial atención para teñirse desde su interior con estas sensaciones; incorporar a la vida estas vivencias adquiridas que van almacenando en la memoria corporal los diferentes aspectos con los que el cuerpo puede sentir... Si el

cuerpo se ve emocionado por un sonido, entonces hagámoslo reaccionar con nuestro ser. Es el organismo pensante y emotivo que prepara una respuesta concreta y real. Somos capaces de ver con nuestros ojos, lo que hemos escuchado con nuestros oídos y lo manifestamos en el cuerpo.

En la danza, cada gesto comienza a desempeñar un símbolo diferente. El gesto se halla simbolizado por un determinado sonido que se va a expresar y a manifestar cierto pensamiento concreto y definido. El gesto es reglamentado y disciplinado, y por lo tanto la composición coreográfica se va construyendo con el apoyo del sonido y ambos se complementan.

Apoyar el carácter del gesto corporal de las partes que lo contienen, nos brinda una unión entre el cuerpo y el ritmo musical que lo acompaña, logrando en este proceso una armonía en su representación. Deseamos buscar una representación visual de los sonidos que estamos escuchando.

En un primer acercamiento analizamos la partitura musical atendiendo los diferentes puntos de vista del compositor, estudiando las posibles partes que contenga la pieza, la formación instrumental, la armadura, y todos los aspectos artísticos y sociales que conducen a la obra como un todo en un montaje coreográfico.

Una primera introducción a la partitura musical, nos lleva a analizar la escritura de ésta. Estudiar al interior del compás, la intención rítmica de cada unidad de tiempo, comprendiendo que cada unidad es diferente en la emoción que la contiene a cada una y luego aprender a articular estas diferencias a la que nos vamos a entregar al aprendizaje y a la experiencia de articular estas emociones en el cuerpo.

La práctica y el entendimiento de este flujo corporal que hemos aprendido lo vamos a vaciar a la experimentación personal y grupal. Un primer tiempo del compás comienza por un impulso inicial que nos levanta para entregarnos a un gesto pesado, reposado. Para poder comprender la intención y la emoción de cada tiempo dentro del compás, construimos una caminata en la cual ejecutamos el primer tiempo con el peso del cuerpo y la relajación necesaria para reflejar un inicio de compás.

Cada unidad básica posee una intención rítmica, al asignar esta intención a cada unidad, vamos construyendo paso a paso las diferentes emociones que se van viviendo y disfrutando en el ritmo.

Un ejemplo que llevó a la práctica la dialéctica de estos estudios es la puesta en escena de la obra; Mc Rimbô; para marimba y piano, de Andrés Alcalde. En ella se observa como cada una de las unidades básicas es relacionada a una emoción, a un sonido, a un gesto. En esta puesta en escena, observamos en la práctica, el como se va componiendo una figura rítmica y melódica en acorde con ambos lenguajes. Cada paso, cada gesto, cada sonido esta pensado y asociado a una intención que se interpreta en la rítmica y en la melodía con la que se fue construyendo.

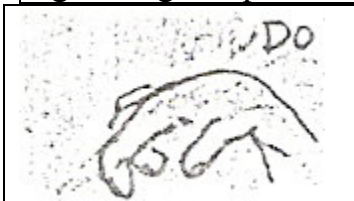
En esta obra se asignó a la semicorchea como unidad básica. Cada una de ellas relacionada con una emoción. Cada tiempo con su cualidad en el gesto. El gesto con el impulso y la intención del impulso que le corresponde.

Gesto con la mano derecha.

Primer tiempo.

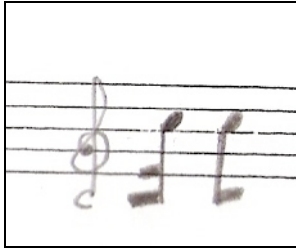
La mano derecha que esta con los dedos levemente unidos como si fuese un capullo, se suelta y abre dejando flotar el gesto de la mano. La palabra Dó-do se acentúa en su primera sílaba, indicando entonces que el gesto se suelta en el primer Dó, y el segundo es la reverberación del primero.

Fig. 6. Figura que relaciona un sonido, un gesto



Segundo tiempo.

Fig. 7. El gesto se suelta en el dar del segundo tiempo.



La mano derecha flotaba con la fluidez de sus dedos, tomo la yema de los dedos para recoger lo que antes había soltado. La palabra Do-dó que se acentúa esta vez en la segunda sílaba indica que el primer Do es para preparar la mano y terminar el recogimiento de los dedos en el segundo dó(el que lleva el tilde).

Fig. 8. Emoción gestual del segundo tiempo



Intercalado entre el segundo y tercer tiempo.

Queda un inciso que con la palabra do-do nos indica que el gesto se mantiene suspendido. Éste no pertenece a ningún tiempo de la partitura. Es un gesto amable y generoso que está a la expectativa observando al tiempo que le sucede.

Tercer tiempo.

Este tiempo es sincopado. Apretamos la mano indicando que es el tiempo 3. Y luego dejamos rebotar con un nuevo inciso Do-la.

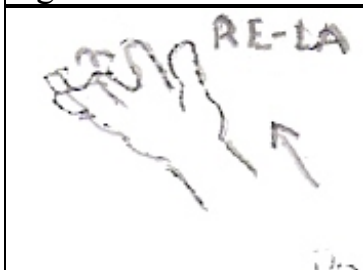
Fig. 9. Síncopa del tercer tiempo.



Cuarto tiempo.(Sincopado).

Termina el compás con un reposo femenino. Tomamos el tiempo por abajo para tomar con un arco ascendente el gesto con la mano empuñada y soltamos la mano derecha con un reposo femenino; terminación con el inciso Re-la

Fig. 10. Terminación de la primera frase.



A la vez, se realizan trabajos de improvisación en los cuales se van creando y fijando instantes en los que el intérprete desarrolla su imaginación y va ordenando y practicando sus emociones, para luego ir conduciendo este flujo en una construcción de la interpretación de la obra.

Nos sentimos apasionados y emocionados por este arte, iremos ordenando con ímpetu nuestras emociones para que el signo corporal que hemos creado busque su identidad en paralelo con el signo auditivo y disfrutemos de la armonía del montaje escénico compuesto como una gran unidad.

1.2 Necesidad de notación en la analogía música-danza.

Resulta inquietante en estos momentos, la falta de experimentación entre la danza contemporánea y la música contemporánea. El contacto entre ambos lenguajes debiera ir creando un medio que les permitiese conectarse y dialogar en un encuentro cercano. El vertiginoso espacio que se ha creado entre estos lenguajes, debemos reducirlo a través de un trasvasije de nuestras experiencias adquiridas y aprehendidas entre estas dos maneras de vivir el arte.

Louis Horst desarrolló el comienzo de un período de mucha reflexión y esclarecimiento en lo que a esta dicotomía nos podemos referir. En su búsqueda por una recopilación de material y ordenamiento de las danzas históricas, ensambla dos lenguajes que iban por rumbos propios y unificó en una sólida propuesta un universo donde se comienzan a vaciar múltiples ideas respecto de la música y de la danza.

Así como nos encontramos que frente a la escritura musical existe una tradición y una permanencia del lenguaje a través del tiempo, proponemos reconocer y valorar el nuevo sentido que puedan adquirir las artes cuando seamos capaces de conservar la permanencia de un lenguaje coreográfico que perdura en el tiempo por medio de la escritura.

Codificar y transcribir al signo alguna idea o pensamiento obliga al creador a ordenarse, a fijar las emociones y a brindar un estilo a la obra pensada, ejecutada, o enseñada.

Pasado, presente y futuro unidos en una experiencia que nos expande con la libertad de un pensamiento contemporáneo. Esta diagramación, permite además viajar de manera constante entre el pasado y el presente, siendo este ir y venir una actividad fundamental para permitir proyectar un futuro en nuestra forma de concebir las artes.

La experiencia de compartir un núcleo familiar inmerso en un pensamiento musical, conecta de manera conciente y a veces innata, las

“concepciones dancísticas y corporales” junto al rito y al mito de la analogía existente: música-danza.

Insistir en un desarrollo para la danza, tiene la intención de obligar al universo artístico a incursionar en un pensamiento donde la imaginación funcione en su más elevado potencial, y obligarse a graficar las soluciones que hemos decidido resolver en nuestros pensamientos.

Nuestro deseo es identificar en esta que a través de la escritura es donde se logran concretizar las intenciones artísticas que llevamos en nuestros pensamientos para proyectar expresiones armoniosas con las que relacionamos el espacio y el tiempo. La acción de transcribir en una escritura, una “idea” o un “concepto” que se elabora en los pensamientos, nos obliga a identificar y a contextualizar los pensares que rondan en nuestras mentes.

La notación dibujada es en esta ocasión, la presentación gráfica de conceptos e ideas corporales, anotadas bajo las coordenadas convencionales de la lectura musical; de izquierda a derecha el desarrollo del tiempo, y de abajo hacia arriba el peso de un cuerpo, paralelismo entre lo grave y lo agudo.

En la escritura de un gesto en la partitura musical, brindamos al gesto su duración en el tiempo estableciendo un ordenamiento de la energía del movimiento y la concatenación estructurada de los movimientos del cuerpo.

Pensando en codificar en un primer intento por graficar al papel cada gesto coreográfico que hemos ideado en un cuerpo, lanzamos la inquietud por posibles propuestas venideras por descubrir dibujos y esquemas que vayan codificando el dominio dancístico en relación con el dominio musical. Buscar un sistema de notación no significa encontrarlo, sólo plantear la inquietud por la investigación en este campo.

¿Cuál sería el diálogo posible de entablar entre la música y la danza?

Buscar al máximo el desarrollo de la imaginación desde el punto de vista de la investigación en el gesto en la danza, comprometiendo al cuerpo en la investigación y desarrollo de un gesto moderno. Analizando puntos de encuentro, vínculos posibles de identificar para que el desconocido espacio, entre ambos lenguajes, y ambas técnicas (música y danza), se logre en el trabajo de esta investigación, describir la trayectoria del gesto, la intensidad y la forma, en la música y en la danza.

Como nos señaló Arbeau, en la inquietud por fundamentar un argumento más convincente respecto de la coordinación y ordenamiento por medio de la escritura, podemos acusar que esta falta de construcción gráfica del gesto y del sonido que lo acompaña, no han permitido desarrollar una profunda base teórica, que deje abierto un camino para la teorización alrededor de ambos lenguajes, y demostrar así, que este arte logra permanecer en el tiempo a través de textos que lo puedan sostener, y construir clara y ordenada, una composición que contenga una estructura métrica definida para la interpretación de una danza

Insisto que el rol de la escritura no es el de confiarse en una verdad y pensar que es el único destino de nuestra obra. Es tan sólo un ordenamiento y una dialéctica en cuanto a la composición de la obra.

Interesante es observar como el pensamiento del compositor llega a ser una obra por intermedio de las estructuras musicales. Como el pensamiento de *Beethoven* se ve reflejado en la expresión de una forma.

1.3 Reflexiones acerca de la contemporaneidad.

Mucho se habla de la contemporaneidad en las artes, y en este caso nos referimos a la música y la danza contemporánea.

Aunque contradictorio al término contemporáneo, nos puede parecer confuso el concebir un arte contemporáneo como un arte que se apoya desde su concepción en un estilo nacido desde un academicismo en la danza. Estilo académico que hemos asumido hace ya varias generaciones en la danza. Estamos convencidos, a la vez, que debemos integrar toda su nomenclatura con un dominio absoluto y vaciar en nuestra metodología, sistema de enseñanza, o método de estudio de investigación del movimiento

del cuerpo este reconocimiento hacia la historia, hacia el pasado de las artes.

Este término lo hemos determinado, en esta ocasión, a la resultante de un proceso de investigación y de experiencias que se van arrancando a raíz de experiencias de artistas que elaboraron un pasado con mucha solvencia cognitiva y todo aquello lo hemos ido transportando al presente en el estudio teórico de la danza y en las prácticas de estas experiencias artísticas que continúan vibrando en el vivir cotidiano de las artes.

Recordemos sí, que no son las formas las que nos proponen un estilo contemporáneo, sino que sus nuevos conceptos y nuevas percepciones, y el pensar actual y contemporáneo que el individuo va desarrollando globalmente. Crecimiento personal de análisis y de permanentes cuestionamientos hacia lo que existió en un pasado, e investigar en un presente que no duerme. No es sólo evocar un pasado, no es sólo vivir un presente, descubrir la expresión de los pensamientos.

Hoy el lenguaje se construye sobre fenómenos relativos, y por ello la forma debe ser también relativa.¹² Los patrones, moldes, nos encasillan el pensamiento en un cuadro lleno de límites. Debemos sí, estudiar los moldes, los códigos y patrones creados por otros artistas que se llevaron a cabo en este arte en períodos anteriores, e incursionar y explorar con todo ímpetu y convicción, las propuestas actuales de estéticas contemporáneas.

Todos los motivos encadenados forman una nueva concepción del arte. El movimiento artístico se renueva y emerge en un nacimiento que le es propio, sí y solo sí, logra introducir sus experiencias y conocimientos adquiridos, a algo propio que dentro de un orden sistemático logra desarrollar y a la vez traspasar la ideología a los que lo acompañan.

No es de gran interés estar a la moda, buscar una posición de adelanto o seguir una línea vanguardista en los sentimientos contemporáneos, sino, mantener una actitud crítica y de análisis hacia nuestro quehacer, a pesar de la desaprobación de los demás por seguir en el campo de la experimentación.

¹² Boulez Pierre. Puntos de Referencia. Pág 121.

En el saber contemporáneo, cada punto es pensado, cuestionado, y justificado en su existencia. Los detalles permiten a la obra un rol importante, dejando de ser sólo un apoyo al contenido integral de ésta.

La concepción del arte contemporáneo es excepcional, y nos conduce hacia una investigación sin fronteras con un enorme riesgo en su mirada a la respuesta del espectador.

El ritmo del hombre contemporáneo se superpone a la periodicidad de la naturaleza. El individuo pensante se detiene y analiza la situación, ya deja de lado el abismo del universo pendular.

Si en los pasados períodos de la historia, se compartían los elementos artísticos-poéticos dentro de una propuesta, como lo fue en las danzas cortesanas o en los Ballets Rusos, buscamos que hoy permanezca esta referencia creada por nuestra historia, y organizar en este periodo contemporáneo una danza que comparta estos elementos que se han ido alejando día a día.

¿Qué piensa un coreógrafo acerca de la relación entre ambas artes? Leamos las reflexiones de *Merce Cunningham*: El nos propone que la música no tiene necesidad alguna de contorsionarse intentando poner de relieve la danza, ni la danza de hacer estragos intentando ser tan ruidosa como la música. El objetivo es una gran libertad para la expresión individual. *Cunningham* investigó arduamente con *J.Cage*, músico del siglo XX, ambos daban recitales en vivo de piano y danza en los que cada cual exponía sus inquietudes en el propio quehacer dancístico y musical, inquietando al público por manifestarse en las nuevas expresiones artísticas.

Como *Cunningham* pensaba... el acompañamiento musical de una danza no debía ser cualquiera, y por ello como consecuencia a todas sus investigaciones es que deducimos finalmente que unió en toda su forma final a la danza con la música, creando a partir de la negación de esta relación, un vínculo que merece darse muchos cuestionamientos a sus propuestas creativas.

Bajo un prisma pedagógico, la enseñanza de una danza contemporánea debe tener como base la evolución histórica que ella ha vivido. Se requiere que el alumno analice sus fundamentos con los que ha arribado a los tiempos contemporáneos y asuma en su persona la perspectiva histórica de la danza. Enseñarle al alumno el análisis y la crítica y autocrítica. El analizar las obras y criticarlas brinda al alumno sus deducciones personales, formación con respecto a sus conocimientos básicos, y las herramientas para interpretar desde el punto de vista del análisis las ejecuciones que realiza. Elaborando en el aprendiz una intuición en la que la creación se vaya formando y desarrollando permite por a través del análisis un camino donde el alumno se vea a si mismo. Su autodefinición y búsqueda personal, a través de los otros enriquecen su propuesta artística.

En variadas oportunidades como espectador, comenzamos a estar incómodos. ¿Porqué, qué es lo que nos sucede en realidad? Es que comenzamos a detectar instantes en que las ideas se nos desconectan. Las acciones entre los actores no se apoyan, o resuelven hacia una misma dirección. No existe una comunión entre el conjunto de elementos que contienen a la obra, y como espectadores quedamos inmersos en una sensación de negación hacia lo que pudimos experimentar desde el público.

Cuando exista un acompañante en la obra, un músico por ejemplo, que esté participando del montaje, se necesita que se coordinen y que trabajen con mucha empatía. La unidad entre todo lo que les rodea y une la escena debe ser coordinada y sincronizada en una globalización extrema.

El sentido rítmico, hoy día no existe y se ha abandonado totalmente en las obras modernas. Más es imprescindible adjudicar al ritmo el rol primordial que tiene en la música de hoy, ya que esta música necesita de sus elementos básicos para brindar la unidad a la obra. Analizando las obras que se ejecutan hoy, por otra parte, observamos la desmesurada ejecución de los gestos. Por todos estos motivos de expresión al límite, hemos decidido estudiar en profundidad estos conceptos y adquirir un perfecto entrenamiento de los gestos, e incisos, ordenarlos métricamente, y adquirir desde este punto de partida el juego rítmico para que la ejecución rítmica sea entendida y llevada a cabo de una manera comprensible.

2. CORRESPONDENCIA EN LOS LENGUAJES: MÉTODO TEÓRICO-PRÁCTICO.

2.1 "Charlot" Para violín, clarinete, y piano. Compositor, Andrés Alcalde.

Charlot nos invita a tomar como referencia a una obra que ya ha sido creada como texto (Películas de *Chaplin*). Esta obra fue pensada en un conjunto de situaciones, y de personajes creados por este gran cineasta. Para esta creación se recogen estos textos, y se transforman en un nuevo estilo. Recordemos, por ejemplo, el trabajo que realizó *Picasso* con *Las Meninas* de Velásquez pintadas en estilo cubista.

Exposición. *Charlot* comienza con una introducción donde se muestra el personaje con su bastón y son su característico sombrero copado, el que va dialogando con un segundo personaje quien es su conciencia. La razón de *Charlot* desconfía de su propio "yo" por lo tanto necesita el apoyo de esta conciencia permanente. Luego viene la Primera Parte en la que el personaje comienza a mostrar sus payasadas inocencias y expresiones tan particulares que le son propias a este *Charlot*. Van dialogando *Charlot* con el yo interno que no lo abandona. A veces caminan juntos y en otras ocasiones se van interviniendo *Charlot* y es más bien un apoyo.

En la Segunda Parte de la obra *Charlot* vive el mundo de sus sueños, con sus viajes al más allá donde logra salir de su existencia.

Para terminar la obra reaparecen los comienzos de las 12 estructuras básicas determinadas en la introducción, primera y segunda parte y que fueron dejando sus huellas al pasar de la obra.

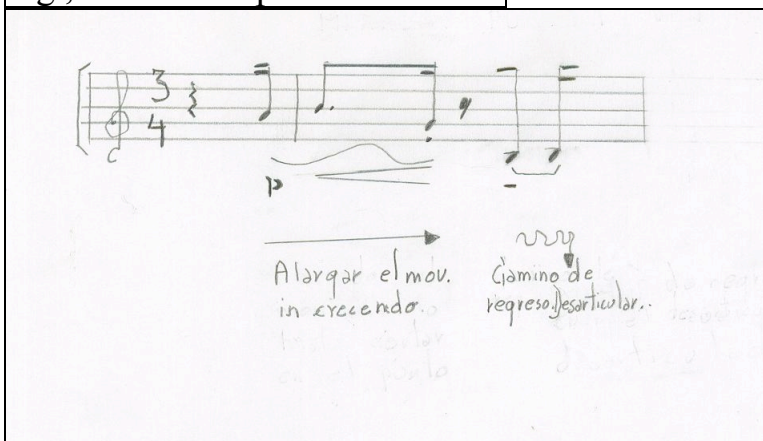
Las relaciones entre una parte y otra de la obra son más bien estructurales y no temáticas. En esta oportunidad, el eje a partir del cual se organiza la obra será el del ritmo musical. La direccionalidad del gesto se va matizando conforme al ritmo. Cada gesto se piensa en forma exclusiva para cada momento. Ellos adquieren un valor por sí mismos.

La estructura general de la obra es la que describimos a continuación.

Compás 1. Acorde; Escuchar y prepararse.

Compás 2, 3. Mirada por la manecilla. La manilla de una puerta que se abre, nos invita a ingresar a la obra. Ha sido el sonido que ella produce, la fuente de inspiración para que el compositor construya esta pieza musical. Inspirado en el rugido que se produce al girar la manecilla de una vieja puerta es que se comienza a configurar cada una de las pequeñas células que conforman el lenguaje musical de “*Charlot*”. Se presenta “*Charlot*”, quien nos invita a viajar y a compenetrarnos en una propuesta histriónica que a la vez está simbolizada por un gran peso hacia la crítica social del personaje y del momento histórico en el cual se encuentra. A veces su tristeza nos conmueve y contagia. *Charlot* no comprende a sus alrededores cual monstruo que lo rodea. Observa con inocencia como el mundo marcha al revés. Y también otras emociones para compartir como los momentos en que nuestro cuerpo se apodera de la risa. Comienza entonces el espectador a interrelacionar sus emociones junto a las emociones del intérprete.

Fig., 11. Mirada por la manecilla.



Charlot mira por el orificio de la puerta hasta que la nota con punto, donde se corta el estiramiento. En este instante él regresa a su posición inicial buscando un recorrido muy desarticulado.

Compás 4. Elección del gesto:

a. Primera nota delicada:

Leve flexión de la rodilla derecha.

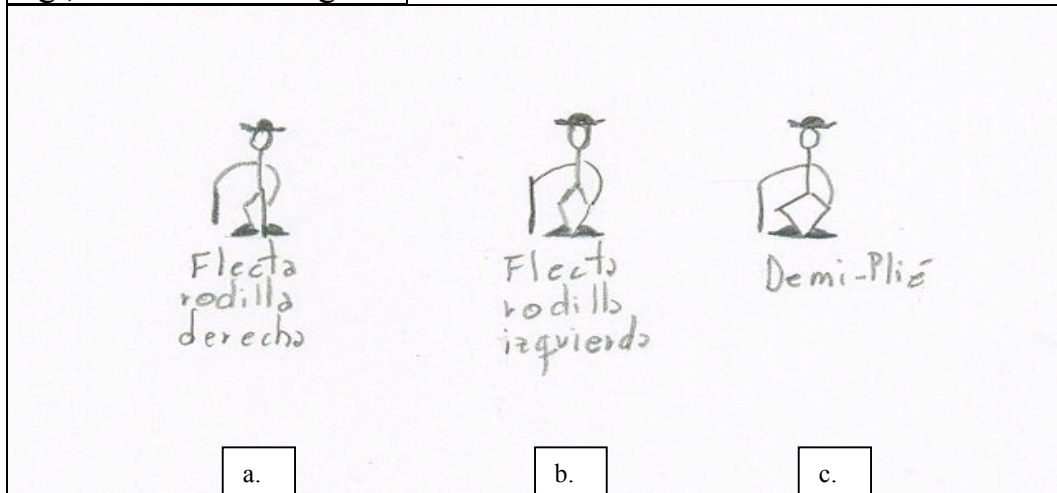
b. Segunda nota delicada:

Leve flexión de la rodilla izquierda.

c. Acorde de cierre:

Demi-Pliè en primera posición.

Fig.,12:Elección del gesto.



Una vez elegido y, tomada la elección del paso¹³, éste comienza a ser un sinónimo dentro de la música. Se va ideando un paralelismo entre el sonido y el gesto, complementándose y potenciándose el uno y el otro.

Cada gesto modula su dinámica con pequeñas y amplias variaciones, no permitiéndose que la intención de cada gesto sea expresado a su máxima potencia o con formas indeterminadas. Esto significaría la aniquilación en lo que a la expresión de un lenguaje se refiere. El gesto debe ajustarse y medir su campo de camino recorrido, de cantidad de energía, y la duración de los gestos, no permitiendo que estos se expandan a través del espacio de manera desordenada y casual. Insistimos en el estudioso que analiza y ejecuta de manera conciente su expresión corporal.

Coreógrafos con un encuentro y un diálogo hacia su obra desde otra perspectiva, acercando la obra a una más acabada enseñanza, y además dar movilidad a la obra para un futuro re-montaje. Por último intérpretes que posean la conciencia del gesto corporal; prepararlo, ejecutarlo, y finalmente disfrutarlo.

¹³ Paso: Un paso es un conjunto de gestos que está formado por varios apoyos y uno principal que lo sostiene llamado núcleo.

Compás 5, 6, 7. Diálogo entre clarinete y violín. Desde el compás 5 al compás 8, nos encontramos con un diálogo que comienza con el clarinete (*Charlot*) el clarinete pregunta, y responde el violín (su pensamiento). El violín responde con un *stacatto* proyectando estos gestos con una corporalidad que se ajuste a la intención musical de la partitura; respuesta corta y rápida Por lo tanto el gesto disminuye su volumen y será ejecutado con rapidez y con poca energía. El piano (*Charlot*) inicia su movimiento desde el talón. Busca el espacio de manera temerosa, ya que es un hombre temeroso de la vida. Es un personaje en extremo curioso, desea observar y conocer a pesar de sus temores. Este diálogo está conformado por preguntas que son convocadas por el clarinete y respuestas ejecutadas por el violín. Se busca formar una frase coreográfica que se vaya ajustando el diálogo compartido por las dos voces en un complemento para saciar así la inquietud del clarinete en su pregunta con la respuesta del violín. Son dos personajes que se relacionan en sus vivencias. Esta obra sirvió para la creación de múltiples gestos que se fueron derivando desde las historias de *Charlot*, las que han sido llevadas a la pantalla de 35 mm. Movimientos caricaturizados que van representando historias lúdicas, divertidas, penosas, y de muchos miedos.

Compás 8. Cambio de punto en el espacio. Tomar la misma célula, el modelo ya existente de la técnica convencional de la danza, (en esta oportunidad la primera posición), e ir transformando la perspectiva desde donde se enfoca el gesto. Al investigar diferentes puntos de vista, se van justificando las diferentes posibilidades con que intentamos recorrer un nuevo espacio.

Un arco sinuoso que se dibuja en ascensión se desplaza por el espacio con el pie izquierdo. El arco se va ejecutando al unísono con el desplazamiento del torso hacia el punto 8 de la sala¹⁴, que implica un desplazamiento hacia el lado izquierdo de la sala desde el punto de vista del intérprete.

¹⁴ Puntos de la sala: Tradicionalmente el espacio de la sala se grafica y divide en ocho puntos. El individuo como intérprete se sitúa dentro de la sala en el punto cero. El punto 1 es el correspondiente al espectador que tiene frente a él, luego el punto 2 es el de la esquina derecha que está por su mano derecha. El punto 3 es el lado plano de su lado derecho. Punto 4 es la esquina de la derecha atrás. Punto 5 es el lado que envuelve a sus espaldas. Punto 6; la esquina de atrás por la izquierda. Punto 7; el lado plano de su mano izquierda. Punto 8; la esquina izquierda que está por su mano izquierda.

Compás 9. Selección en la estructura del gesto. La forma es esencial para continuar dentro de la estructura de *Charlot*. Es lo que nombramos en un principio como el inciso. La definición de la forma fue estudiándose por los infinitos conceptos que encontramos en el desarrollo del personaje *Chaplin* y también por el aporte que los intérpretes van entregando a la obra. *Charlot* taconeaba con el peso de su cuerpo hacia los talones, y observa la vida. Repite el taconeado y observa el pasar del tiempo con cierta nostalgia.

Compás 10, 11, y 12. La medida musical es rígida y está pre-establecida en la escritura, más su interpretación requiere de una ilusión dentro de la improvisación. Pensemos que cada “paso” posee un ritmo propio (es una célula) y esto permite que las ejecuciones, desde un punto de vista interpretativo, obliguen al intérprete a ingeniárselas para repartir el “paso” entre los compases 9, 10, 11, y 12 respetando los matices y las ornamentaciones melódicas dadas por el compositor.

Compás 13. Peso al talón. De alguna manera el arte de la danza y la música expresan sentimientos. Los representantes de la música Dodecafónica¹⁵ Son músicos que encontraron propias estructuras de cálculos para relacionar su música con una nueva lógica matemática y de jerarquía de los sonidos, y paradójicamente han sido los grandes constructores de una poesía descarnada en la que los conceptos logran adquirir un rol por sí mismos y aparecen presentados con un gran peso significativo y poético para el arte musical.

Compás 14, 15, 16 y 17. El Bastón. La síntesis de los fenómenos cotidianos, van a ser nuestro objetivo principal. Esta esencia de la vida cotidiana, debe permanecer plasmada como una idea fundamental. Juegos con el bastón que nacen del libre manejo de éste, y lo vamos ordenando dentro de un montaje coreográfico.

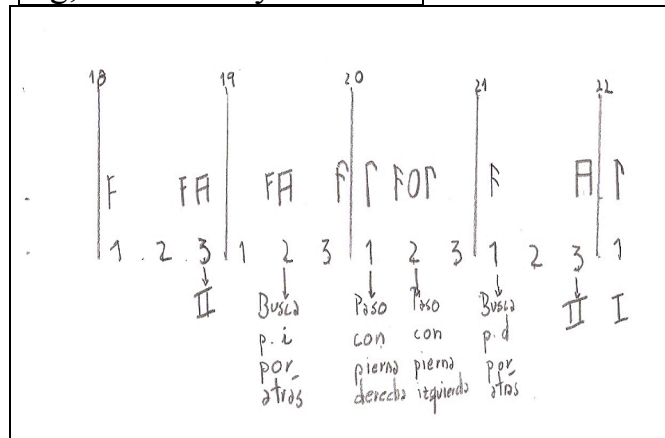
Compás 18 al 22. El silencio. Gestos marcados y que están intercalados por silencios, realizan los dos personajes al unísono. Apoyados en segunda posición y la cabeza escucha el ruido de alguien que viene los personajes

¹⁵ Dodecafonismo: Forma musical atonal fundada por el empleo de doce sonidos de la gama cromática, con exclusión de otra escala sonora.

El dodecafonismo estableció el sistema de doce sonidos, con ello cambia el sentido musical y las nuevas formas de composición.

apoyan en el bastón como necesidad de caminar por la vida necesitando de este bastón. Luego se corta el lánguido gesto, con una patada rápida que el mismo personaje se impulsa por atrás de la otra pierna.

Fig. 13. Gestos y silencios.



Compás 23, 24, 25. El inciso reúne varios fragmentos de gestos, que a través de la ligadura con los otros incisos conduciendo a la interpretación como es como debemos ejecutarlos y formar una gran unidad con un significado que los anilla y articula entre ellos.

Al interior de un verso, formamos agrupaciones que nos expresan una idea básica dentro de la idea compleja que puede llegar a comprender un verso. Esto lo relacionamos con una división fragmentaria en el ritmo donde cada inciso lo separamos por un pequeño reposo.

Puedo escribir los versos
màs tristes esta noche.¹⁶

¹⁶ Neruda, pág 45.

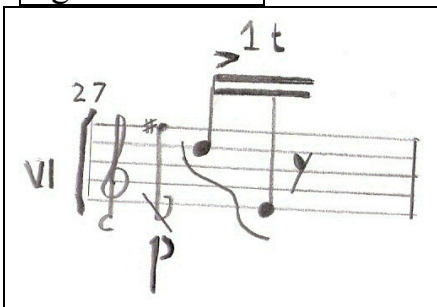
Nuestro primer inciso es; Puedo escribir, descansamos y se toma el sentido a su significado, y continúa el segundo inciso; los versos. Luego de reunir esta primera parte de ascendencia en la expresión tomamos el tercer inciso; más tristes con un sentido descendente y de respuesta a la primera parte, y terminamos luego de un pequeño reposo, con en el cuarto inciso; esta noche.

Construimos así un verso con gestos que se van potenciando, adquiriendo un significado en su totalidad, al ligar los incisos entre ellos, las frases gestuales, y la concatenación de un verso con el otro para presentar un gran poema dancístico.

Compás 26. Salto. Se dibuja un cuadrilátero en el piso y los dos personajes van ejecutando el salto en simetría. La escritura no es fortuita, nace por la necesidad imperiosa de pensar, reflexionar y determinar en la gráfica, la expresión coreográfica de un momento determinado.

Compás 27 Suelta. El cuerpo se suelta por completo, dejando ir el peso con una sacudida enérgica.

Fig.14.Sacudida.



Extraído de la partitura Charlot.

Compás 28 al 45. Caminando con nostalgia. Primer inciso; En el segundo tiempo del compás 27, se adelanta la cabeza de *Charlot* saliendo por delante del eje del cuerpo. Las cervicales se acortan con una mirada de

nostalgia hacia el mundo. Segundo inciso; Inclinación adelante del torso. La columna debe estar extendida en la dirección de la inclinación. Dos brazos abren a las diagonales bajas de adelante. Tercer inciso; Entrecruzamiento de las manos en el punto dado por las diagonales de los brazos. Se cruza el brazo derecho, luego izquierdo, y por último, el derecho. Cuarto inciso; Medio giro con el peso del cuerpo abajo. Gesto rápido, brusco y energético. Quinto inciso; *Pas de chat* con las piernas hacia atrás comenzando el gesto con el impulso de la pierna derecha. Sexto inciso; Carrera, búsqueda de un lugar en el mundo donde pueda insertarse el personaje.

Compás 46 y 47: Transición. Período de reposo y descanso para el siguiente momento. En el 2do tiempo del compás 46 la cadena de gestos se interrumpe con un acorde de los tres instrumentos al unísono. Acorde que finaliza con firmeza las corridas y búsqueda de la parte que le antecede.

Compás 48, 3er tiempo, al compás 62. Soñoliento. En este pasaje de ensueño y de incertidumbre a la vez, vamos descubriendo que *Charlot* sigue acompañado por su conciencia durante sus momentos de ensueño.

La conciencia del personaje indica que ahora posee su propia existencia, y su función en su relación con *Charlot* va a ir desapareciendo a medida que *Charlot* encuentre un sentido a su existencia. Hasta que al final de la obra lo abandona y lo deja liberado. Teorizar momentos azarosos, en esta ocasión el sueño de *Charlot*, nos permite que perduren estos instantes y que logremos repetirlos en infinitas oportunidades. Esto se puede llevar a cabo debido al estudio y al análisis crítico y constructivo de los gestos, y que se sustentan a la vez con un soporte teórico que son los que encaminan estas improvisaciones en un comienzo. Estas estructuras se transforman en gestos muy identificables en su forma final. Somos capaces de repetirlos y de ejecutarlos infinitas veces de la misma manera, por lo tanto perdurables en el tiempo, que es una de las búsquedas que se ha perseguido en este estudio.

Vamos a dividir el sueño en tres fases. La primera es aquella en que el cuerpo se coloca en posición horizontal. El cuerpo se va relajando para viajar al descanso. En la segunda fase, el sueño esta interpretado por el canto del clarinete que es un trino muy livianito. La visión de imágenes nos transporta a un universo desconocido y nos arranca de nuestra persona, nos

conduce al más allá de nuestros pensamientos y logramos disfrutar de una imaginación infinita. El gesto va sufriendo variaciones según la rítmica que esté escrita en cada parte, más largo o más corto. En la tercera fase, acabado el sueño, el cuerpo ya tuvo su entrega al descanso y necesita de estirarse al máximo. Comienza así un nuevo ciclo del sueño.

Compás 62 y 63. *Pas Couru*. Paso corrido. Dibujando el espacio en un gran círculo se persiguen entre los dos personajes, para quedar atrapados dentro de la cajita musical. La mano derecha también dibuja la figura de un ocho en el espacio.

Compás 64 al 72. *Chaplin* construyó un gesto, que ha sido lo más representativo de su personaje *Charlot*. Construyó una camina que lo identifica como un individuo misterioso, lúdico, despojado de cualquier dote que la sociedad pueda valorizar. Esta primera caminata se acciona dentro de una cajita musical, en la cual el personaje se desplaza siempre en círculo, girando hacia la derecha o hacia la izquierda. Es la conciencia de *Charlot* (2do personaje) quien gatilla la dirección del círculo (Girar en el sentido de los punteros del reloj, o en el sentido contrario.), a través de un gesto llamado *flic*. Esta caminata va cambiando su medida y se va haciendo cada vez más corta. El gesto (*flic*) que corresponde al que gatilla la dirección del círculo, se va extendiendo cada vez que se ejecuta. Para finalizar con las medidas invertidas, la caminata queda cada vez más corta, y el gesto *flic* se va alargando cada vez más.

Compás 73 al 76. *Climax*. Se va formando el gran *climax*, ya que *Charlot* se independiza y ya no es acompañado por su conciencia a su lado. La gran caminata sufre una mutación en su ritmo según el texto musical. Se hace más melancólica, y resbalosa. La sonoridad del clarinete se asimila más a un patinaje deslizado, que a una caminata entrecortada, y percutida. El gesto (caminata), sigue una trayectoria en el espacio con la cual dibuja una diagonal llamada “diagonal derecha”. La caminata determinada como elemento básico, finalmente se transforma en un elemento complejo. Los dos personajes se desvinculan, e independizan. El segundo personaje queda dentro de la cajita musical efectuando gestos simples y aislados, que ya no son escuchados por *Charlot*.

Compás 76 3er tiempo al compás 82. Transposición que finaliza en unión. Violín y clarinete tocan al unísono y el piano se va traslapando para llegar a participar de algunos acordes al unísono con el clarinete y violín. En esta pequeña escena nace un impulso interior que lleva a *Charlot* a una corporalidad más periférica y alegre. Ya se desplaza solitario por el mundo. Es más consiente de sus acciones y ha logrado un estado emocional que le permitan creer en un mundo feliz.

Compás 82, 83, 84, 85. Final del *climax* Únicos compases en que los instrumentos están tocando, los tres, al unísono. *Charlot* saca de su interior una parte femenina del personaje con un sinuoso balanceo de caderas, que son acompañados por las sinuosidades de los instrumentos.

Compás 86. Nota prolongada, gesto prolongado. Existe una concordancia entre la duración de una nota y la de un gesto. Ambas se extienden en una misma permanencia temporal, y finalizan juntas.

Compás 87 al 99. Recopilación. Once gestos fueron elegidos en orden cronológico, y estos se van articulando en este gran final al ritmo de cada compás. Se ejecuta un gesto por compás, hasta llegar al gesto 9 del compás 96 el que se alarga al compás 97. Luego el gesto 10 en el compás 98, y el gesto 11 en el compás 99.

Compás 100 al 103. Mirada por la manecilla. *Charlot* toma su bastón, y regresa a su condición primaria. Todo lo sucedido fue sólo una ilusión y no deja su rol y su vivir fuera de su persona. Este personaje ya es histórico, y no se modifica en sus gestos y pensamientos.

Compás 104 PPPP. Pequeñísimos gestos que indican que el personaje vuelve a su mismo espacio inicial. El sujeto ha cambiado regresa al lugar donde comienza la obra, y recuerda los movimientos del principio. Ha experimentado la posibilidad de vivir muchas emociones, y se encuentra distinto.

2.2 “*All that Jazz*” Para Contrabajo Sólo. Llave de Fa.
Compositora, *Crishea Koyck*.

Luego de innumerables intentos por descubrir y de asimilar la gestualidad del compañero, el grupo se convierte en una “unidad”, en la que cada cual está al servicio de su persona y del que los acompaña. Somos uno, y somos un todo. El hábil cuerpo del intérprete va convirtiendo el gesto del compañero, en un movimiento propio que constituye como suyo en su forma final.

La referencia en estos intérpretes son ellos mismos. Se va estudiando como reaccionan frente a una escena de la vida cotidiana. No se buscan referencias externas a ellos. La coreografía se va constituyendo en un trabajo de análisis de las reacciones innatas, luego ellas son estudiadas y aprendidas.

Observar una escena de la vida cotidiana, como por ejemplo, el uso de un teléfono celular, en esta ocasión representa una mirada crítica hacia el uso extremado de este aparato. La invitación es a detener el tiempo cotidiano, con una mirada crítica, e invitar al espectador a relacionarse con la vida bajo otros aspectos.

Estructura general de la obra.

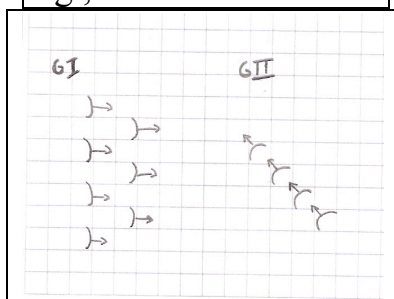
En una primera parte los intérpretes fueron divididos en dos grupos; Grupo I y Grupo II. El grupo I realiza un movimiento de *swing* que se van tejiendo con un entrelazado en *walking* ágil y rápido que realiza el grupo II. El *walking* que ejecutan los intérpretes del Grupo II, corresponde a un tempo de *ragtime*: dos corcheas por negra.

Introducción. La preparación para comenzar la obra está a cargo de uno de los intérpretes. Estando todos en alerta, mediante un gran impulso inician el gesto de manera tangencial, para que así, el comienzo de la obra deje de ser una gran adivinanza que sólo logran captar los mas capacitados. El gesto contiene su preparación, un dar(impulso para el gesto), y su resonancia(propia de cada gesto). Observar bien cual es el núcleo del

movimiento. La llegada a él es sinuosa. No se produce en ningún instante un gesto brusco o alguna transición que no esté definida. Si comparamos un flecha que es tirada por un arco, podemos darnos cuenta que existe una tensión que se va graduando según la cantidad de energía que deseamos aplicar al gesto. Se lanza la flecha y se produce la llegada al núcleo¹⁷ donde ya no hay más que hacer y el impulso para el gesto ya fue ejecutado.

Primer Swing.(11). Grupo I; Uno de los intérpretes da comienzo a la obra. Sube a metatarsos con temblores corporales y va trasladando el peso del cuerpo hacia los talones. Mano derecha escuchando el celular.

Fig.,15. Posición inicial.



Primer Walking.(4) Grupo II; Cada negra está representada por tres pasos de caminata. Comienza pie der., izq., y finaliza der. En la cuarta negra se realiza una caída.

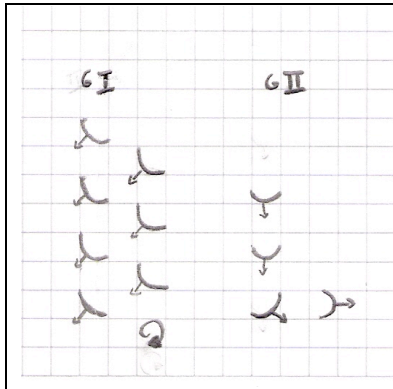
Segundo Swing.(10). Grupo I; Roce del pie der. Por el piso efectuando un movimiento *en dehors*¹⁸ hasta el T4¹⁹, se comienza a devolver a su lugar, y en el T9 traslada el peso del cuerpo a la pierna der., apoyo para producir el traslado con el cuerpo al punto 5 de la sala.

Fig.,16. Traslado en 90° a la der.

¹⁷ Núcleo. Núcleo o tesis; momento medular del gesto. Vamos elaborando un gesto envolvente que construye el movimiento hacia el punto final.

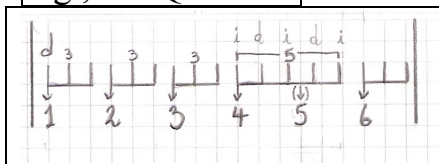
¹⁸ En dehors. Toda rotación que se realice hacia fuera.

¹⁹ T. Sigla que representa a un tiempo musical. En este caso una negra.



Segundo *Walking*.(6). Grupo II. Caminata que parte con el peso del cuerpo en el pie der. En el T4 se realiza un quintillo, el que sub-divide el T4 y el T5 con cinco pasos a diferencia de los seis pasos que debiera corresponder a los dos tiempos. Finalizan la intervención los tres pasos que le pertenecen al T6.

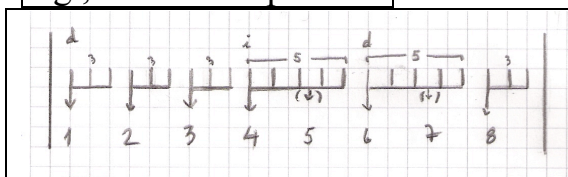
Fig., 17. Quintillo.



Tercer *swing*.(10). Grupo I. Extraído de uno de los intérpretes, el gesto nace de manera espontánea, y éste se comienza a estudiar y a traspasar a todo el grupo realizando un análisis de cada una de sus partes. Concretando esta idea se logra coreografiar en todo el grupo.

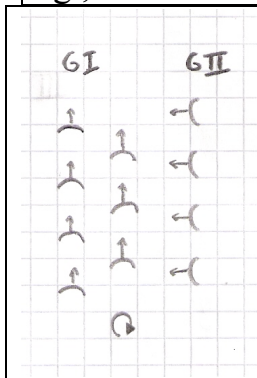
Tercer *walking*(9). Grupo II. Esta vez el quintillo se gatilla en el T4 y se repite el quintillo en el T6, continúa la caminata hasta finalizar en el T8 con los tres pasos que le pertenecen.

Fig., 18. Doble quintillo.



Tiempo 9. Grupo I y Grupo II. Queda para unir la Introducción con la Parte A. Grupo I ejecuta los últimos tres pasos. Grupo II toma posición enfrentando el punto 1.

Fig., 19. En-frentados



Parte A: Composición de nexos que articulan la parte A; gestos que comprenden el *dux*²⁰:

- HO = Celular baja a la altura de la cadera. ↴
- D = Celular se lleva a la oreja. Codo elevado. ↶
- L = Celular al lado nivelado con el hombro. ↷
- D = Celular se lleva a la oreja. Codo elevado. ↶
- A = Celular delante nivelado con los ojos. ↴
- D = Celular se lleva a la oreja. Codo elevado. ↶

Fig., 20. El gesto, la corchea



Giran todos los intérpretes hacia el punto 1, anteriormente señalado como los puntos de referencia dentro del espacio, ejecutan el *dux* al unísono y con mucha energía hacia el exterior, movimientos periféricos.

²⁰ *Dux*: Modelo que se utiliza de referencia como célula madre para componer diferentes combinatorias.

Liberación: Los intérpretes ejecutan el *dux* con diferentes referencias espaciales; el grupo B ejecuta el *dux* realizando traslados del peso del cuerpo hacia delante y atrás, mientras los grupos A y C los realizan en simetría lateral

Parte B: La medusa; separamos ahora los grupos en tres hileras verticales los ya denominadas A, B, y C. El grupo A avanza hacia delante cada dos corcheas, B avanza cada tres corcheas y C cada cinco. Los grupos van avanzando produciendo un cruzamiento entre ellos, que finaliza con un grupo de individuos que marcan con el auricular en mano, un antiguo teléfono. Estos individuos no logran coordinarse en una convivencia cívica y terminan habitando cada uno en su pequeño contexto social limitado y displicente.

2.3 “Llamiqué” Fragmento de Obvio: Escenas de la vida coyuntural).

Para dos violines, dos guitarras, piano, y contrabajo.
(Orquesta de tango).
Compositora, Cecilia Cordero

Uno de los fundamentos de esta pieza es explorar y atravesar el universo de las experiencias cognoscitivas de los dominios de la música y de la danza, que llevamos acuñados por tantos años. Muy cercanos al mundo de la composición, los ejecutantes buscan en un dominio corporal dancístico verter esta nueva experiencia social que deseamos exponer en este experimento.

Inventar y crear una composición requiere en esta oportunidad de un carácter contemporáneo, donde la composición de la partitura y de la coreografía se van proyectando juntas. Justifico en el día de hoy el soñar de grandes ideas y creaciones que se manifiesten en una puesta en escena rescatando desde lo más profundo de nuestra sociedad el desarrollo y proyecciones humanas que los miembros que nos rodean posean como necesidad creativa del momento.

La indiferencia es una actitud displicente. Una especie de provocación de los habitantes de una sociedad que no desean asumir responsablemente este

rol social, como ser habitante de su entorno. Esta pieza-escena toma como tema este asunto. Manifestarse indiferente es no preocuparse por lo que sucede a nuestro alrededor y no considerar a las personas, sus historias ni a los objetos que conforman el contexto que nos determina social y culturalmente.

Llamiqué recorre la partitura completa del tango nada más que con tres pasos (tres unidades básicas) los cuales están elaborados a partir del baile popular, el tango, tan practicado de manera social en los salones de esparcimiento. Nacida desde la música y con un análisis de la partitura, fue poco a poco floreciendo un Tango construido solo con pasos que nacieran desde el baile del Tango.

Esta obra se realizada fundamentalmente con estas tres unidades básicas son la conclusión de tres movimientos que fueron determinados por la coreógrafa luego de varias instancias donde se practicó el baile del tango. Estas tres unidades se fueron articulando según los aspectos lingüísticos que se refieren a la música y a la danza del Tango.

La concepción general de la obra (conjunto de piezas-escenas) fue realizada mediante un proceso de observación del entorno social, de discusión y reflexión de la convivencia cívica, luego, de su organización musical a partir de unidades mínimas (el intervalo y el bit) y, finalmente, su proyección coreográfica concebida a la par de la música o mediante un programa escénico.

A partir de una sola nota que se repite de forma mecánica e indiferente (nota Mi del piano), la música introduce un ataque en bloque (acorde realizado por los dos violines, las dos guitarras y el contrabajo), el cual va logrando mover la nota repetida que ejecuta el pianista. Cuando la nota repetida se liga con otra, surge un gesto que será fundamental en la concepción general de esta pieza-escena. Este gesto nos evocará un Tango. Y es por esta imagen poética, concreta, la imagen del Tango, que la coreografía desarrollará sus exploraciones corporales.

Comienza la danza con la noción de movimiento en grupo, como una masa. A medida que va derivando la composición, la masa de bailarines

(cuatro parejas) se independizan. Luego, vendrá una nueva etapa de separación e independencia: los bailarines que constituían las parejas de Tango se moverán, ahora, en forma individual. Prosiguiendo, así, con esta metodología, ahora serán los miembros del cuerpo los que se independizarán. Con este viaje fundado en la indiferencia se muestra el destino negativo que tendrá su práctica: la indiferencia a las personas hasta el nivel del anonimato, de la muerte.

Cuatro grandes partes podemos distinguir en esta pieza composicional.

PARTE 1: COMPÁS 1- COMPÁS 17.

Comenzamos con la indiferencia de dos barredores de la calle que ejecutan el mismo movimiento repetidas veces en un trabajo constante y monótono. Empujando a las parejas a comenzar diálogos corporales entre ambos grupos.

PARTE 2: COMPÁS 18- COMPÁS 35.

Luego esta masa de personas indiferentes también, va invadiendo el espacio vital ajeno y producen un diálogo forzado con los pasivos y dedicados barredores de la vía pública quienes apoyan sus movimientos corporales con su vital herramienta de trabajo, la escoba.

PARTE 3: COMPÁS 36- COMPÁS 53.

Confundidos los grupos y los cuerpos rompen toda empatía entre ellos y abren una propuesta escénica, donde las energías y caracteres de cada pareja se amarran en núcleos cada vez más individualistas.

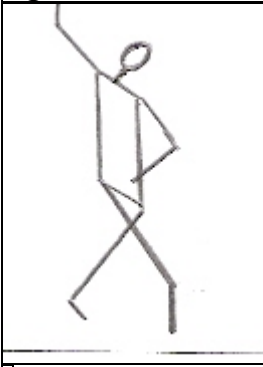
PARTE 4: COMPÁS 53- COMPÁS ABIERTO.

El diálogo ya se ha terminado. No hay necesidad de comunicación alguna lo cual evoca a la final en un deterioro corporal en cada uno de los seres, con una inhibición tal, que el cuerpo ya no tiene una necesidad de comunicación y de expresión.

UNIDADES BÁSICAS:

Primera Unidad Básica.

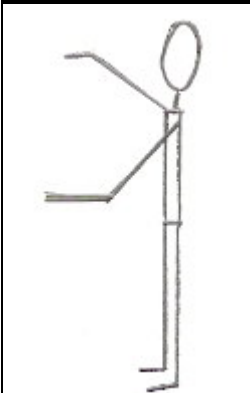
fig., 21. Primera unidad



.

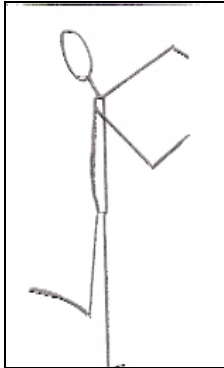
Segunda Unidad Básica.

Fig., 22. Segunda unidad



Tercera Unidad Básica.

Fig., 23. Tercera unidad.



Variaciones.

(Diferencia de caracteres)

Los pasos y unidades mínimas nombradas en el punto anterior, se van articulando alrededor de la música. La diferenciación de cada movimiento radica en los motivos que identifican al Tango como una particular forma musical, acompañado con el gesto corporal que se crea a partir del motivo musical.

Articulación de la coreografía.

Partes y características de la música.

Parte 1: El piano comienza con una nota repetida en *stacatto*, la cual es intervenida en ciertas ocasiones por una acorde musical con un gran *forte* acentuado de los violines, contrabajo, y guitarras.

-Coreografía: Un movimiento repetitivo y *stacatto* con la escoba que asemeja al swing forma un plano frontal. Y las cuatro parejas forman un plano posterior, donde articulan los tres primeros pasos en orden correlativo, de acuerdo a los acordes que intervienen.(Cuatro primeros acordes).

Parte 2 : El tutti de las parejas del tango, a la inversa de la primera parte, es quien empuja y activa a los dos barrenderos, manifestando su intervención con un toque de la escoba al suelo, o con un lanzamiento vertical de la escoba luego de haber sido arrastrados por el grupo.

Parte 3 Transportar el sonido del violín primero a la primera pareja; el violín segundo al segundo dúo; el piano con la mano derecha y la mano izquierda a un solista; la guitarra I al otro solista; y un último dúo con la guitarra 2. La pareja solista debe ir mimetizando el movimiento de su tango con el sonido del instrumento, formando una unidad corporal con el instrumento.

CONCLUSIONES

1.- La danza se comprende como un arte integrado a la vida cotidiana donde todo es danza en nuestros alrededores. Los diferentes momentos de la vida cotidiana se van plasmando en los cuerpos y los vamos transformando en poesía. Es entonces donde se produce la transformación hacia una obra de arte.

2. Resulta necesario proyectar la formación de las escuelas e institutos de danza en la abertura de las mentes de sus estudiantes incentivando sus inquietudes hacia una mentalidad universal e integrada como lo fueron aquellos actores de la época del Renacimiento. No pensar en la especialización de las artes que invaden nuestro mundo moderno y contemporáneo.

3.- Necesitamos de una danza que no sólo sea concebida como una diversión temporal. En este arte debemos producir momentos de reflexión y de contemplación en los cuales se puedan detener los procesos. Instancias en que se observen y concluyan resultados. Las necesidades de la sociedad actual y de los individuos que la componen, han variado en relación al período histórico que representan y es por ello que hoy día necesitamos de una propuesta reflexiva y conciente en la que se pueda llevar a cabo nuestro quehacer en la danza.

4.- La música es el medio a través del cual logramos relacionar la emoción y la razón. Ella afecta simultáneamente a nuestros sentidos, por una parte, y a la voluntad del ser humano por satisfacer racionalmente el sentido armónico que en el campo de la composición coreográfica es posible compartir.

5.- Para enseñar la interpretación, más que aprender un lenguaje necesitamos traspasar el “espíritu” de la danza como metodología en el aprendizaje. Para enseñar la interpretación en forma íntegra a la formación del alumno, entregar al estudiante la comprensión de su arte y la integración de éste a su persona en un aprendizaje afectivo. Para ello es necesario que el profesor brinde a l alumno desde su experiencia personal las habilidades adquiridas a través de su historia personal y traspasar a sí este entendimiento corporal hacia el alumno.

6.- El estar siempre dispuestos a la experimentación. Construir día a día una nueva perspectiva hacia la danza y no abandonarse y pensar que lo que hemos recibido es suficiente. El contacto con el cuerpo, ayuda a formar un coreógrafo que emite y reconoce las sonoridades del cuerpo. Soñar y trabajar por una evolución en el crecimiento de cada individuo en diálogo con sus pares.

7.- Pensar en una danza que se proyecte en el tiempo, más que una fijación impuesta y arbitraria, se propone es un parámetro para tener una guía; un ordenamiento del cuerpo, del texto literario (la canción) y de la proyección de estos dos lenguajes hacia el espacio (la danza).En una primera etapa, todo queda en movimiento y sonido. La necesidad de traspasar el tiempo y buscar métodos con los cuales expresemos el gesto, el sonido en un símbolo escrito.

BIBLIOGRAFÍA

- . ACCENTS Revista, Paris Francia. (N°27, N°30, N°32, N°33), 2007.
- . ALEXANDER, Mattias. La resurrección del cuerpo. Editorial Estaciones, Buenos Aires, 1969.
- . ARBEAU, Thoineau. Tratado de la Danza. Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1588.
- .BARIL, Jaques. La danse moderne. Editions Vigor. Paris 1ra Edición. 1987.
- . BARTHES, Roland. Mitologías. Editores Siglo Veintiuno de España Editores. 1957.

- . BOULEZ, Pierre. Puntos de Referencia. 3° Edición. Barcelona. Editorial Gedisa, 1981.
- . BOULEZ, Pierre. Estética Musical.
- . BOULEZ, Pierre. La Escritura del Gesto. Barcelona. Editorial Gedisa. 2002.
- . HARVARD CONCISE DICTIONARY OF MUSIC, Editorial Diana, S.A. 1984.
- . HEINICH, Nathalie. La Sociología del Arte. Editorial La Découverte, Paris, 2001.
- . HORST, Louis. Formas Pre-Clásicas de la Danza. Eudeba, Editorial universitaria de Buenos Aires. 1952.
- . KOCHNO, Boris. El Ballet. Editorial Hachette. Francia. 1954.

- . KANDINSKY, Vassily. Punto y línea sobre el plano. Argentina. Ediciones Andrómeda, 1998.
- . ORTEGA y Gasset,. La deshumanización del Arte. Editorial Espasa Calpe, S.A. Madrid, 11ª Edición, 1987.
- . LABAN, Rudolf. *Espace Dynamique*. Editorial Contredanse, Francia, 2003,
- . LUSSY, Mathis. El Ritmo Musical; su origen, su función. Editorial Ricordi Americana. 1882.
- . MATURANA, Humberto y Francisco Varela. El árbol del conocimiento. 4ta Edición. Editorial Universitaria. 1984

- . SACHS, Curt. Musicología Comparada. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1959.
- . TACHINARDI, Alberto. Rítmica Musical. Editorial Milano. 1954.
- . BIOGRAFÍAS. Merce Cunningham. [en línea]. <http://biografias y vidas.com/biografia/c/cunningham.htm>. [consulta: mayo2006]
- . IRCAM, Centre Pompidou.[en línea] <http://www.ircam.fr/>. [consulta en junio 2007]