



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

---

MÚSICA Y DANZA:  
DOS DOMINIOS EN CONJUNCIÓN RÍTMICA  
DESDE EL *ALEA*

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes  
Mención: Composición Musical

ALUMNO: ENRIQUE ALEJANDRO REYES SEGURA

Profesor Guía: Eduardo Cáceres Romero

---

Santiago, Chile 2007

*Con afecto y amor profundo dedico este trabajo a **Loreto**, mi amada esposa, quien me ha mostrado la belleza de la luna, a mi hijo **Boris**, fiel compañero de toda la vida, a mi hija **Mileva**, toda una weichafe, a mi madre **Rebeca**, un espíritu mágico y a mi padre **Enrique**, un tango caminando, sentimental y cursi.*

## AGRADECIMIENTOS:

A *Natasha, Mario, Rodrigo y Francisco*, por haberse entregado en cuerpo y alma a esta aventura.

A mis colegas del instituto de Música, *Antonio, María Angélica, Samuel, Ernesto, Raúl, Carlos, Guillermo, Félix y Daniel*, todos ellos miembros de la Dirección, quienes me han dado el soporte necesario para poder terminar este trabajo.

A la Dirección General de Personal y Perfeccionamiento Académico de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, por el apoyo prestado para poder llevar a cabo mis estudios de postgrado.

A mi hijo *Boris*, por su invaluable ayuda como camarógrafo, editor y en lo que dice relación con procesos informáticos diversos.

A mi profesor guía, *Eduardo Cáceres* por su permanente apertura, lucidez, fuerza y compromiso para plantearse frente al mundo.

A mi colega y amiga *Silvia Herrera* por haberme entusiasmado con esta investigación.

## TABLA DE CONTENIDOS

Introducción.....	13
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>LA ENCRUCIJADA DE LAS ARTES.....</b>	<b>25</b>
1.1 La interdisciplinariedad.....	30
1.2 Encuentros en el arte: una breve retrospectiva histórica.....	33
1.2.1 El Tren Azul. Una propuesta multidisciplinaría.....	34
1.2.2 La música y la plástica.....	35
1.2.3 Wassily Kandinsky : La Sonoridad Amarilla .....	36
1.2.4 En torno al Proyecto “Film Music Project” de Hanns Eisler	37
<b>CAPITULO II</b>	
<b>LA MATRIZ BINARIA</b>	
<b>UNA CONDICIÓN DE POSIBILIDAD UNIVERSAL.....</b>	<b>42</b>
2.1 Aplicaciones Varias.....	44
2.1.1. Dualidad en la pintura.....	45
2.1.2 Música y Danza: una dupla emblemática.....	46
2.2 Breve compilación de opiniones provenientes del mundo de la danza.....	49
2.3 Breve compilación de opiniones provenientes del mundo de la música.....	53

## CAPITULO III

### TEXTO ANALÍTICO GLOBAL DE LA OBRA

<b>ECOS DE MANBEL.....</b>	<b>57</b>
3.1 El Proceso: un espacio informado por la emoción fundante.....	57
3.2 La intuición en el arte.....	61
3.3 Un breve alcance en torno al análisis,.....	64
3.4 La matriz binaria en las obras.....	69
3.4.1 Ecos de Manbel: la instrumentación.....	69
3.4.2 El clarinete y la función masculina.....	70
3.4.3 La percusión y la función femenina.....	71
3.5 La concepción global de la obra Ecos de Manbel.....	75
3.5.1 La danza.....	76
3.6 Aspectos específicos de la organización formal.....	79
3.7 Aspectos cuantitativos: la función nominal como estructurante del proceso formal.....	80
3.7.1 Organización de las alturas.....	82
3.7.2 El universo interválico.....	83
3.8 Aspectos semánticos: formalizaciones sustentadas en la función nominal.....	85
3.8.1 Decisiones estructurales tomadas desde la función semántica.....	86

## CAPÍTULO IV

### TEXTO ANALÍTICO ESPECÍFICO DE LA OBRA

<b>ECOS DE MANBEL.....</b>	<b>90</b>
4.0 Análisis parte “a” de <b>A</b> .....	90
4.0.1 Polarización de la alturas en el clarinete.....	94
4.0.2 Serie de ataques.....	95
4.0.3 Proceso de filtrado.....	97
4.1 Análisis parte “b” de <b>A</b> .....	100
4.1.1 Proceso de proliferación: el vibráfono.....	104
4.1.2 Proceso de proliferación: el clarinete.....	107
4.1.3 Serie de ataques.....	108
4.1.4 Formación de grupos.....	111
4.2 Análisis parte “a” de <b>A</b> .....	115
4.3 Sección aleatoria.....	125
4.3.1 El ritmo como eje vertebrador de ambos dominios.....	131
4.3.2 El ritmo: una visión global.....	132
4.4 Análisis de la parte <b>B</b> .....	144
4.4.1 Organización formal.....	145
4.4.2 Organización de las alturas en el clarinete.....	145
4.5 Análisis parte “a” de <b>B</b> .....	146
4.6 Análisis parte “b” de <b>B</b> .....	149
4.7 Análisis parte “a” de <b>B</b> .....	150

## **CAPÍTULO V**

### **TEXTO ANALÍTICO ESPECÍFICO DE LA OBRA**

<b>JARA 5000.....</b>	<b>152</b>
5.0 Aspectos generales de la obra.....	152
5.01 La danza.....	153
5.02 La imagen.....	155
5.03 Primer nivel: la línea de tiempo.....	156
5.04 Los cinco hitos.....	161
5.05 Segundo nivel: las líneas polifónicas.....	163
5.06 Las transposiciones.....	165
5.1 La tercera obra.....	171
5.1.1 La superposición.....	173
5.2 Consideraciones previas en torno al mundo de la danza para ser aplicadas en ambas obras.....	174
5.2.1 Propuestas del mundo de la danza.....	177

## **CAPÍTULO VI**

<b>PARTITURAS.....</b>	<b>182</b>
Ecos de Manbel.....	183
Jara 5000.....	201

## **CAPÍTULO VII**

7.1 El Laboratorio.....	206
7.1.1 Aspectos relevantes de la experiencia.....	209
7.1.2 En torno al registro.....	211
7.1.3 Premisas compositivas.....	213
7.1.4 Galería de imágenes.....	214

**CONCLUSIONES**..... 217

**BIBLIOGRAFÍA**..... 226

**ANEXOS**

**ÍNDICE DE CITAS**..... 229

**MATERIAL ACOMPAÑANATE: 1 DVD**

**ÍNDICE**



1.- Resumen General Duración: 25' 42"

2.- Ensayo Eduardo Cáceres. Duración: 1' 52"

3.- Comentarios Eduardo Cáceres. Duración: 2' 09"

4.- Mesa de Conversación Ecos de Manbel. Duración: 1' 58"

5.- Definición del espacio Ecos de Manbel. Duración: 3' 24"

6.- Ensayo dupla [bailarín – clarinete] y [bailarina - percusión]. Duración 25' 57"

7.- Comentarios de la bailarina, Natasha Torres. Duración: 1' 14"

8.- Comentarios del bailarín, Mario Ossandón. Duración: 1' 38"

9.- Ecos de Manbel completa. Duración: 11' .25"

10.- Jara 5000. Duración: 5' 06"



## ÍNDICE

### DIAGRAMAS Y CUADROS

DIAGRAMA	DESCRIPCIÓN	PÁGINA
	<b>ECOS DE MANBEL</b>	
1	Set de percusión	69
2	Matriz binaria instrumental	73
3	Cuadro resumen – binaridad	74
4	Circulación sobre el escenario	78
5	Organización formal	79
6	Expresiones algebraicas	80
7	Ídem.	81
8	Universo numérico Manbel	81
9	Expresión algebraica global	82
10	Ídem.	82
11	Serie dodecafónica estructurada	83
12	Expresión de simetría de intervalos.	85
13	Tabla de Tempi ordenados de mayor a menor	87
14	Tabla Manbel original y su nueva distribución	88
15	Operación de retrogradación de parejas Manbel	88
16	Mapa Conceptual Global.	89
17	Inicio en Hoquetus	91
18	4 Grupos de tres notas estructurantes.	91
19	Lecturas y proliferación de la serie original.	92
20	Los 4 grupos polarizados	93
21	Campos del clarinete	94
22	Serie de ataques. Inicio.	95
23	Tabla de equivalencias intervalos – duraciones	96
24	Proceso de filtrado de notas.	97
25	Intervalos válidos y no válidos.	98
26	Serie interválica	98
27	Tabla de equivalencias de duraciones y distancias.	99
28	Gráfico a escala del inicio y su relación con la partitura	100
29	Gráfico de inicio parte “b”	101
30	Ataques parte “b”	102
31	Lectura retrogradada bicordios del vibráfono.	104
32	Texto referente de bicordios.	105
33	Bicordios quebrados.	105
34	Fisonomía final bicordios vibráfono parte “b”	106
35	Lectura vibráfono parte “b” como texto referente.	107
36	Lectura retrogradada del clarinete	108
37	Distancias de ataques	109
38	Ataques vibráfono y clarinete	109
39	Mapa global fisonómico	110
40	Lectura texto referente “a” para construir clarinete en “b”	111
41	Tabla secuencia de distancias	112
42	Ataques vibráfono y clarinete a – b	113
43	Mapa global más .ámbito total	114
44	Mapa de “a” y “b” a escala.	115
45	Inicio de “a’ “	116
46	Imitación del vibráfono por los parches.	117

47	Serie resultante.	119
48	Notas cabeza vibráfono.	120
49	Serie original y transposición del clarinete.	121
50	Bloques de en contraste.	122
51	Mapa parte "a" "	123
52	Mapa global "a" "b" "a" "	124
53	Matriz 3 + 2	126
54	Universo de notas clarinete y vibráfono módulos aleatorios	127
55	Serie original vibráfono y clarinete en el alea.	127
56	Campos clarinete.	128
57	Módulos aleatorios	128
58	Combinatorias posibles de los módulos	129
59	Mapa en negativo climax parte A	142
60	Inicio parte B con lectura de referencia.	146
61	Neumas	147
62	Sintaxis de beta.	147
63	Neumas del clarinete en trinos.	148
64	Parte B sección "b" "	149
65	Parte B sección "a" "	150
<b>JARA 5000</b>		
66	Filtro inicial.	157
67	Mapa global JARA 5000	160
68	Tabla de los 5 hitos	161
69	Cálculo de conversión a la línea de tiempo.	163
70	Acorde de resonancia.	165
71	Tabla de transposiciones del Diskin	166
72	Instrumento 1 del Orq.	167
73	Mapa global de capas en negativo	170
74	Mapa de la superposición.	172

## RESUMEN

**El objetivo central** de este trabajo, es explorar aquellas zonas comunes entre los dominios de la música y la danza, asumiendo que ambos lenguajes son independientes entre sí, sin embargo, poseen una historia conjunta de una larga data.

**El método de investigación** ha consistido en componer dos obras musicales para ser danzadas, en soportes diferentes, la primera acústica y la segunda electrónica, ambas complementarias y autónomas cuya superposición genera una tercera que se presenta a modo de síntesis. En todas se busca generar las condiciones de posibilidad para que pueda establecerse una relación de interdependencia entre ambos lenguajes, permitiendo un encuentro **coordinado** y no **subordinado** entre la música y la danza.

Podemos darnos cuenta que ambos lenguajes, forman parte de un antiguo matrimonio que se remonta a tiempos inmemoriales. Sin embargo, nuestra investigación abordó exclusivamente la música y la danza denominada “artística” dejando de lado tanto la música, como las danzas étnicas y folclóricas. Del mismo modo, al denominar uno de los lenguajes como “danza” ,excluimos el género del mismo ámbito denominado “Ballet” que se contrapone en cierta forma a la danza contemporánea. Lo anterior, sin perjuicio de recoger

opiniones y pensamientos de bailarines destacados que se han desarrollado principalmente al interior del Ballet.

## **Los Resultados**

Se realizó un trabajo de laboratorio desarrollado parcialmente, el cual evidenció, en primer lugar, el desconocimiento que [bailarines – coreógrafos] y [músicos – intérpretes], tienen uno del otro y en segundo lugar, que a través de la improvisación, teniendo el ritmo como eje vertebrador, es factible construir un léxico común que podría llegar a posibilitar un encuentro genuino entre ambos dominios. Este trabajo se realizó durante el año 2003, con una sola de las dos obras que conforman esta tesis, **Ecos de Manbel**, para un clarinetista, un percusionista y una pareja heterogénea de bailarines, a objeto de experimentar, en torno a las premisas compositivas elaboradas.

Finalmente, cabe señalar, que las obras compuestas, se pensaron como instrumentos para investigar. En tal sentido, su fisonomía y procesos están, en cierta forma, simplificados, a objeto de favorecer la investigación.

## INTRODUCCIÓN

*"La pintura es poesía muda; la poesía pintura ciega..."*  
*Leonardo. Da Vinci.*

Este es un trabajo de experimentación y reflexión en torno a la simbiosis entre dos dominios del arte; **la música y la danza**. Surge a partir de un proyecto de investigación iniciado en el año 2001 y terminado en el año 2003. Durante este período se constituyó la etapa de laboratorio, en que ambos dominios, la música y la danza, interactuaron, poniendo a prueba una hipótesis fundamental: **La construcción de un espacio rítmico común, es una condición *sine qua non* para establecer una relación de coordinación y no de subordinación entre ambos dominios**. Lo anterior, es lo que llamaremos un verdadero espacio interdisciplinario. En este proyecto, participamos junto al compositor **Eduardo Cáceres**, quien fue mi profesor guía en este trabajo. El proyecto se dividió en dos etapas. En la primera, iniciada el año 2001 y continuada el segundo semestre de 2002, se constituyó un equipo de 5 compositores, a modo de explorar en forma general el problema. En la segunda (2003), trabajé solo, bajo la guía del compositor, **Eduardo Cáceres**.

Cabe mencionar, que nos sentimos privilegiados al haber podido contar con el apoyo de la Dirección de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, para poder llevar a cabo la que se constituye en la parte

empírica de este trabajo. Participaron en él connotados bailarines de la Compañía de Danza Contemporánea **Movimiento**, y en su última etapa, solamente, **Mario Ossandón** y **Natasha Torres** junto a los [músicos – intérpretes] **Francisco Gouet** en clarinete y **Rodrigo Kanamori** en percusión.

Este trabajo de tesis, en cierta forma se construye en términos ideales, por cuanto las reflexiones en él vertidas, tienen un soporte empírico que respalda sus resultados.

### **El arte como un fenómeno global**

Los compositores como creadores nos sentimos integrados a una comunidad poética global que va más allá de la música. No obstante, es en este oficio en particular, el de la **composición musical**, donde se manifiesta concretamente nuestra poética. Como pensadores y artesanos a la vez, hemos sido tocados y alimentados imaginativamente por todos los otros quehaceres del arte e inclusive la ciencia.

En la historia abundan los casos en que artistas que cultivan dominios diferentes, a través de sus obras o por simple cercanía y amistad, se estimulan unos a otros generándose así, un espacio fecundo en el cual ha estado siempre presente con mayor o menor fuerza, la convicción de una posible relación de

base entre los distintos lenguajes. Bástenos recordar – por mencionar dos ejemplos relativamente cercanos – las búsquedas realizadas por **Arnold Schönberg** y **Wassily Kandinsky** (música y pintura) y las experimentaciones llevadas a cabo por Xenakis (música y matemáticas)

“Nada más evidente que la existencia de una especie de parentesco entre las artes” <sup>1</sup>. afirma **Etienne Souriau**, en su texto *La Correspondencia entre las Artes*, texto en el cual propone como disciplina científica una **Estética Comparada**, que de cuenta de las leyes de correspondencia entre las distintas artes, confrontando las obras y sus particulares formas de proceder.

Todo compositor ha debido, a través de su formación como tal, reflexionar en torno a este asunto, desde el momento en que se ha visto enfrentado a componer una melodía que debe coordinarse con un texto dado o viceversa. En éste simple y elemental ejercicio, surge inevitablemente la problemática del encuentro entre el texto y la música, ejercicio en el cual ambos dominios deben ser **coordinados** para conformar un todo armonioso.

La problemática del encuentro se ubica en el tipo de relación que se establece entre ambos, vale decir, si es una relación de **coordinación o de subordinación**. Si miramos los orígenes de la música en Occidente de

---

<sup>1</sup> SOURIAU, E. 1965. *La Correspondencia entre las Artes*. México. Fondo de la Cultura Económica. pág. 7.

tradición escrita, nos remontamos a la Edad Media y al Canto Gregoriano, expresión en la cual la música asume un rol funcional al servicio del texto, en consecuencia la relación que se establece es de **subordinación**. Lo anterior sin perjuicio que la alquimia lograda en cada una de las obras gregorianas, se haya constituido en la base para la música del Renacimiento.

Esta dicotomía, **coordinación** versus **subordinación**, ha dado lugar a un sin número de reflexiones<sup>2</sup> que buscan establecer un justo equilibrio y una sana convivencia entre dominios y que en la actualidad motiva y tensiona constantemente los encuentros **interdisciplinarios** en el ámbito artístico. Cabe señalar que una relación de **subordinación** supone un principal y un secundario, justificándose éste último exclusivamente en función del principal, en contraste con una relación de **coordinación** que establece para ambos miembros autonomía e igual valor. La jerarquía entonces supone la **subordinación** y, por ende, pone en crisis toda posibilidad de **coordinación** poético-lúdica.

Los compositores que han hecho la historia de la música en occidente se vieron, con frecuencia, atraídos por establecer alguna relación de la música con otras expresiones artísticas. Si bien es cierto, muchos de ellos se han inquietado por definir cuál de las expresiones tiene el rol principal, otros han

---

<sup>2</sup> Véase el artículo "Poesía -centro y ausencia- música" Boulez, Pierre en Puntos de Referencia. Edit. Gedisa.1984, pp. 158 - 173



tratado de establecer un justo equilibrio entre las artes llamadas a darle forma a una obra. Esto último queda bien ilustrado mencionando por ejemplo, al maestro **Claudio Monteverdi**, cuya técnica del **madrigalismo** fue creada por él para lograr un mayor acercamiento entre el significado de la palabra y la música. La misma idea la encontramos en los *lieder* de **Franz Schubert**, donde el texto (la palabra) y la música alcanzan una perfecta simbiosis. **Richard Wagner**, fue más lejos, ya que en sus dramas musicales trató de obtener y creemos logró – una plástica comunión no sólo con el texto, sino además – en una enorme puesta en escena concentró otras expresiones de arte formando una compleja visión sonora de lo que llamó “arte global”.

Distinto devenir ha tenido el desarrollo de la música compartida con la danza (movimiento corporal). En la danza popular de cualquier cultura y época, resumidamente podemos decir que la música se “conforma” a una coreografía.

Los compositores de la llamada música de tradición escrita (música de la academia) siguiendo la tradición, escriben la música que luego entregan al bailarín o coreógrafo para animarla físicamente y materializarla en un espacio concreto. También puede ser que el bailarín descubra en las antologías musicales aquella composición que lo estimule en una proyección espacial. Suele suceder que el coreógrafo **encargue** a un compositor una obra que será pretexto de un relato “contado” a través del gesto corpóreo. En cualquiera de

estos casos, la historia nos da la prolífera cuenta de insignes maestros como **Pyotr Ilyich Tschaikowsky, Serguei Prokofiev, Igor Stravinsky** entre muchos, todos los cuales, nos han deleitado con sus grandes “mise en scène” de sus obras musicales.

En la conjunción de los mundos creativos de la danza y la música, no se ha logrado aquello que pareciera estar más acorde entre texto y música; es decir, en el caso de la dupla música-danza, no se supera el principio de jerarquía de una sobre la otra. La música se sustenta por sí sola, la danza aunque puede, le es muy difícil existir sin la música. Si nos ubicamos en la danza moderna, es decir, en el siglo XX, sus pioneros como **Isadora Duncan, Rudolf Von Laban, Kurt Jooss, Mary Wigman, Marta Graham,** hasta llegar a **Merce Cunningham** y especialmente éste último ya acuñaban la idea de que la danza moderna se basta a sí misma. Es más, **M. Cunningham** afirma que “la danza y la música pueden coexistir al mismo tiempo, pero deben ignorarse”<sup>3</sup>. Esta posición tan radical, sin duda responde a un contexto histórico particular en que al mismo tiempo que se acuña esta posición, el compositor norteamericano **John Cage** componía su obra “Silencio” para piano solo, de una duración de 4 minutos 33 segundos en la cual el intérprete nunca hace sonar una sola nota del instrumento.

---

<sup>3</sup> BARIL J. 1987. La Danza Moderna. Barcelona. Paidós. pág. 236.

Esta radicalidad, propia del arte de vanguardia Europeo y Estadounidense de la década de los 50, sin duda, contribuyó al desarrollo de la danza al poner en crisis, entre otras cosas, la tradicional relación de la danza con la música. Sin embargo persiste aún en los comienzos del siglo XXI con cierta fuerza la necesidad del soporte sonoro en la danza contemporánea, cuyos máximos exponentes se resisten a abandonarlo por completo. Los más reconocidos coreógrafos del siglo XX como por ejemplo, **Pina Bausch** creadora del TanzTheater permanecen en esta tradición. En una retrospectiva realizada por el Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, con un Postgrado en la Universidad Complutense de Madrid, y estudioso de la trayectoria de esta destacada coreógrafa **Adolfo Vásquez Rocca** expresa en su artículo Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico lo siguiente:

“Las obras de Pina Bausch no siguen una estructura narrativa ni una progresión lineal. Se construyen más bien a partir de una serie de episodios. Múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes impactantes, la utilización de las experiencias específicas de sus bailarines, de actividades cotidianas, de textos dirigidos a menudo al público y de una **gran variedad de músicas en la banda sonora** son elementos que llevan el sello reconocible de Bausch y que han pasado a formar parte de un léxico de la danza-teatro en Europa”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> VASQUEZ. A. 2006. Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico [en línea] Revista Observaciones Filosóficas. Vol. 3. <<http://www.observacionesfilosoficas.net/artpinabau.html>> [consulta: 23 de agosto 2007]

Asumiendo que el mundo de la danza es aún dependiente del soporte sonoro, la relación que se establece entre ambos dominios es un campo de investigación un tanto inexplorado, no obstante existe un sin número de trabajos coreográficos que desde el estereotipo de la danza contemporánea, construye algún tipo de relación que en la mayoría de la veces resulta ser de **subordinación**, más que de **coordinación** o en su defecto se inclinan hacia la **no coordinación** como principio, queriendo evitar la subordinación o funcionalidad.

Sin duda, ambas posiciones resultan del todo extremas, lo que no permite dilucidar en definitiva cuál o cuáles son los límites en que ambos dominios no pueden ya coordinarse y necesariamente se separan o subordinan. Lo anterior, deja entrever o más bien supone que el coordinarse requiere de un espacio en común que debe existir entre ambos para que tal conjunción tenga lugar.

En tal sentido, visualizamos dos elementos esenciales que participan como posibles vertebradores de ambos dominios: **el espacio y el tiempo**, y ambos a su vez conforman una unidad mayor que las reúne y organiza: **el ritmo**.

**El ritmo** entendido como **la alternancia organizada en el tiempo y el espacio de la tensión y el reposo**, actúa como un elemento aglutinador de ambos, ya que la tensión y el reposo debe darse necesariamente en un flujo

temporal y en un espacio determinado. Este elemento, es a todas luces el elemento que anima a ambos dominios, la música y la danza, pero de manera diferente. La distinguida musicóloga francesa **Giséle Brelet** en su extenso y poético tratado sobre el ritmo, lo define en música como el alma, lo incorpóreo; es un soplo, el espíritu que anima el ser de la música desde sus entrañas. En su inmaterialidad organiza tanto el devenir de sus estructuras internas como su forma total, permitiendo su entendimiento y percepción espacio-temporal subjetivo, único en la experiencia auditiva de un individuo.

Si en música, y sintetizando el pensamiento de **G. Brelet**, el ritmo está unido al mundo temporal y espiritual (“es cosa de alma”), en la danza, por el contrario, éste, está unido al mundo espacial de la materia (“es cosa de cuerpo”). El bailarín vive y expresa el ritmo a través de su cuerpo en un espacio tridimensional concreto.

Desde la perspectiva ritmo [espacio-tiempo], la dupla **música-danza** ya no es un encuentro jerárquico, **es una conjunción**. Su unión permite acceder a la concepción del ritmo en su totalidad, es decir, como fenómeno corpóreo-incorpóreo. Una proyecta figuras corpóreas ordenadas en un espacio concreto, la otra concibe a través de figuras sonoras ordenadas en un tiempo.

El célebre coreógrafo **Sergio Lifar** en su texto La Danza, expresa en sus consideraciones generales y teóricas sobre la naturaleza de la danza parafraseando al Evangelio según San Juan Capítulo 1, lo siguiente: “En el principio era la Danza, y la Danza estaba en el Ritmo, y el Ritmo era la Danza. En el comienzo era el Ritmo, y todo ha sido hecho por él, y nada ha sido hecho sin él”<sup>5</sup>. El valor de esta paráfrasis es, sin duda, la enorme convicción y compromiso que a través de ella este gran artista del movimiento y el espacio muestra. Podrá parecer un tanto exagerada, sin embargo hay un aspecto relevante que se establece con mucha fuerza y a nuestro juicio es absolutamente rescatable. El rol esencial que juega el ritmo, no sólo en el arte sino en la vida misma. Concepto que desarrollaremos más adelante.

### **La toma de decisión en torno a las características del trabajo a realizar.**

Situados en este punto y motivados por explorar un posible espacio de relaciones coordinativas entre la música y la danza, decidimos realizar un trabajo de composición musical, el cual tiene como objetivo central el generar la condición de posibilidad para explorar una posible relación de **coordinación** entre ambos dominios que genere, un grado suficiente de interdependencia. Para ello se componen dos obras musicales las cuales se inscriben en distintos soportes a saber: uno que podríamos llamar, convencional, es decir, una obra

---

<sup>5</sup> LIFAR. S. La Danza, 1952 Bs. Siglo Veinte, pág. 13.

con instrumentos acústicos y otra en un soporte digital pensado para una proyección. Ambas composiciones son autónomas y además complementarias, ya que al ser superpuestas bajo ciertas condiciones, conforman una tercera que funciona a modo de síntesis.

Sin entrar en un análisis aún, cabe señalar que el concepto que une a ambas obras, es la **binaridad**, que se constituye en un factor estructurante en cada una. En el plano espacial, el arriba y abajo, en el plano temporal la alternancia y lo continuo y en el plano rítmico la tensión y el reposo. La matriz binaria se manifiesta transversalmente, informando desde las macro hasta las microestructuras.

Respecto de las obras en sí, creemos importante mencionar algo que parece obvio, mas en realidad, no lo es tanto, y es que éstas fueron compuestas desde un **imaginario elemental** nutrido desde el lugar común que informa sobre las semantizaciones musicales convencionales asociadas a las emociones básicas del hombre. De esta forma garantizamos un alto grado de probabilidad de enganche con los bailarines, asumiendo como premisa que el encuentro – entre los dos dominios - es posible solamente cuando existen o se construyen **zonas comunes**. Así por ejemplo, un devenir musical con un tempo muy tranquilo, registros graves y una dinámica *piano*, va inevitablemente a sugerir una imagen potente al bailarín asociada a la calma propia de una situación inicial, en

contraposición a una muy estridente, en *fortissimo* y en un *tempo* rápido. Del mismo modo en la obra electrónica, que comienza evocando una sirena construida con una triada mayor que se *glissa* descendentemente dos octavas. Imágenes sencillas y reconocibles.

En tal sentido, la disposición para componer es completamente distinta a la que se asume cuando no está tal condición que se estima fundamental para lograr algún grado de éxito en el resultado de la exploración por venir. Las obras son en realidad instrumentos iniciales y no de decantación y pueden ser vistas un tanto precarias o simples desde el punto de vista estrictamente musical, sin embargo, se ha operado conscientemente así a objeto de trabajar muy acotadamente con pocos elementos, o dicho de otro modo en **blanco y negro**, cuestión que creemos potencia el encuentro y favorece la experimentación.



## CAPÍTULO I

### LA ENCRUCIJADA DE LAS ARTES

*Las fronteras entre teatro, plástica, danza y literatura se difuminan en un espejo que le devuelve su imagen ampliada y, hasta cierto punto deformada de sus propios orígenes siendo y no siendo ballet, siendo y no siendo teatro, plástica, danza literatura e incluso filosofía.*

*Adolfo Vásquez Rocca*

El filósofo del arte **Etienne Soriau**, escribía en la década del 50 del siglo XX recién pasado, una obra que, a nuestro parecer, recogió un sentir, bastante generalizado ya en ese entonces en el mundo del arte, sentir cuyo fundamento gira en torno a la relación entre las artes, la tituló **La Correspondencia entre las Artes**.

Se inicia el texto antes mencionado expresando lo siguiente:

“Entre una estatua y un cuadro, entre un soneto y un ánfora, entre una catedral y una sinfonía: ¿hasta donde habrán de llegar las semejanzas, las afinidades, las leyes comunes? Y ¿Cuáles son también las diferencias que podrían decirse congénitas? He aquí nuestro problema”<sup>6</sup>.

Para cualquiera que habite el mundo del arte, lo anterior resulta a todas luces evidente. El parentesco entre las artes radica por sobre todo, en que son expresiones por naturaleza, creativas que demandan de la acción y la reflexión,

---

<sup>6</sup> op. cit. pág. 7.

y en ellas se manifiestan todo cuanto concierne al hombre y su entorno. El arte, como concepto o como *praxis*, ha sido definido desde múltiples ubicuidades. No es nuestra intención problematizar en torno a las tantas definiciones, sino más bien, iniciar nuestro trabajo, asumiendo que, dependiendo del **lugar** donde nos situemos, es el rol que éste asumirá, en consecuencia su **esencia** es relativa.

Con la misma fuerza que **E. Soriau** se interroga sobre las correspondencias, **Benedetto Groce**, aludiendo a la representación del arte como totalidad, nos dice:

“en ella lo individual palpita con la vida del todo y el todo está en la vida de lo individual; y toda estricta representación artística es ella misma y el universo, el universo en la forma individual, y la forma individual como el universo. En todo acento de poeta, en cualquier criatura de su fantasía, están todo el humano destino, todas las esperanzas, todas las ilusiones, los dolores y las alegrías, las grandezas y las miserias humanas, el drama entero de lo real, que deviene y crece perpetuamente sobre sí mismo sufriendo y gozando”<sup>7</sup>.

Este fragmento, que exalta lo uno y el todo, parece recobrar fuerzas en el mundo actual, no obstante fue interpretado negativamente por parte de **Umberto Eco** en su texto **Obra Abierta**, en la cual – según el autor – promueve una confusa sensación, al no existir una base categórica capaz de fundamentarlo. La tesis del poeta **B. Groce**, era que el arte se sostiene en lo

---

<sup>7</sup> GROCE. B. Breviario de Estética. En: ECO. U. 1985. Obra Abierta. Barcelona. Ariel, pág. 106.

intuitivo, y la razón lo secunda, planteamiento difícil de entender en un mundo con una fuerte impronta estructuralista como el de aquel entonces. El arte, para

**B. Groce** es una **totalidad en relación**.

Como punto de partida, y a objeto de fijar una posición inicial, creemos, por ejemplo, que en un **escenario comunicacional**, el arte, se constituye en un **lenguaje**, y como tal, lo afectan todos aquellos factores que intervienen en dicho proceso, que no son del caso analizar aquí. En esta línea encontramos a **Iuri M. Lotman**, que afirma en su texto *La Structure du texte artistique*,

“...que podemos definir como lenguaje cualquier sistema organizado de signos que sirva para la comunicación entre dos o varios individuos, incluyendo en el primer caso la autocomunicación en la que el mínimo de dos individuos se halla representado por uno solo que asume las dos funciones diferentes de emisión y recepción del mensaje”<sup>8</sup>.

Vemos en esta posición, que el arte, - tal como el maestro **Gustavo Becerra** también lo expresa en su artículo “En torno a la definición de la música”<sup>9</sup> – se constituye en un lenguaje. Y por ende las subclases, o ramas que se desenvuelven bajo su alero, lo son también. Así, podemos referirnos, por ejemplo, al lenguaje cinematográfico, pictórico, dancístico y al musical, entre otros.

---

<sup>8</sup> LOTMAN. I. 1973. La structure de texte artistique. En: Elementos para una Semiótica del Texto Artístico, 1983. Por Jenaro Talens “et al” Madrid. Cátedra, pág. 31.

<sup>9</sup> BECERRA G. 1969. En torno a la definición de la música. Revista Musical Chilena N° 106. pág. 39.

Por otra parte y empatizando con **E. Soriau**, desde una perspectiva del hacer, como función poética, éste lo define como:

“una actividad instauradora. Es el conjunto de las búsquedas, orientadas y motivadas, que tienden expresamente a conducir un ser [...] desde la nada (o desde el caos inicial) hasta la existencia completa, singular, concreta, de la que da fe su presencia indiscutible”<sup>10</sup>.

Por otra parte y desde una perspectiva filosófica, para **Martin Heidegger** nos dice: “la esencia del arte, en la que residen al tiempo la obra de arte y el artista, es el ponerse a la obra de la verdad”<sup>11</sup>. No vemos contradicción alguna entre ellas, muy por le contrario, todas se complementan.

Retomando el impulso inicial, el relacionar una expresión artística con otra, supone reconocerles un tronco común. Resulta interesante darse cuenta que en nuestro siglo XXI, existe una clara tendencia y voluntad a querer relacionar todo con todo. El **Efecto Mariposa**, que ya es un lugar común, es un signo claro de esta “disposición holística”.

Los conceptos de globalización, **interdisciplinariedad**, transdisciplinariedad, multidisciplinariedad, transversalidad, etc., se sostienen, en esta particular

---

<sup>10</sup> op. cit. pág. 34.

<sup>11</sup> HEIDEGGER M, 1996, El Origen de la Obra de Arte. En: Caminos de Bosques, Madrid. Alianza.345p.

disposición. Hoy día como nunca, somos testigos de una voluntad constructiva, que en forma casi obsesiva, se afana en relacionar aquellas cosas o dominios que siempre se pensaron separados. No existen más límites que la propia imaginación. **Francisco José Ramos**, Dr. en Filosofía, en su texto **Estética del Pensamiento II, La Danza en el Laberinto**, hace gala de esta voluntad constructiva y nos dice:

“... nos hemos percatado de que, en pleno auge de la ciencia óptica, puede establecerse una correspondencia entre el perspectivismo modal de Spinoza y las modalidades con las que Vermeer elabora su entendimiento de la perspectiva. Nos parece que nunca un pintor y un filósofo han estado tan próximos, sin que ninguno, según se sepa, hubiese sabido del otro. Una proximidad que tiene que ver, sobre todo, con la relación entre conceptos y colores, pues los colores son a la pintura lo que los conceptos son a la filosofía, esto es: así como los pintores descubren las intensidades del color, del mismo modo los filósofos descubren la intensidad del concepto”<sup>12</sup>.

Se desprende claramente de lo anterior una relación del todo nueva, cual es: **el color es al concepto**. Un pintor sin saberlo, construía con su paleta de colores un cuadro, que en otro dominio, la filosofía, encontraba su *simil* como un texto articulado de conceptos. Como propuesta nos resulta hoy muy interesante. En ella se refleja esta disposición a la que aludimos como emblemática de nuestro tiempo. Cabría señalar, con el ánimo de seguir el

---

<sup>12</sup> RAMOS, J, 2003. Estética del Pensamiento II, La Danza en el Laberinto. 1ª ed. España. Fundamentos., pág. 43.

impulso de **J. Ramos**, que lo mismo podríamos decir de **Georg W. F. Hegel** y **Ludwig van Beethoven**, que nunca se encontraron, viviendo contemporáneamente y en la misma ciudad. Mientras **G. Hegel**, acuñaba su pensamiento dialéctico, **L. van Beethoven** lo hacía desde la música, llevando hasta el límite, la tónica y la dominante.

Esta disposición a relacionar no pudo haber surgido sino del **darse cuenta** que los modos tradicionales del conocer fueron transformándose en compartimentos estancos, que finalmente no permitían entender a cabalidad los fenómenos, y el valor del entendimiento que se lograba generar, adolecía de una cuota excesiva de parcialidad al no considerar otros factores que participaban en dicho fenómeno y que no eran valorados. En ese escenario se desarrollaron las llamadas **especialidades** y por ende también los **especialistas**. Como sabemos, cada época tiene su paradigma, desde el cual se define todo cuanto acontece, aquel – del siglo XIX por cierto - fue el **positivista**.

## **1.1 La interdisciplinariedad**

Iniciemos esta reflexión en torno a un concepto asociado a la disciplina; el de **interdisciplinariedad**, que de algún modo nos introduce en el problema de la relación entre especialidades, asumiendo, desde ya como disciplinas diferentes,

las distintas manifestaciones del arte, que están llamadas a encontrarse en un espacio determinado. Como problema, es extensivo a cualquier dominio en el cual se de, esta misma condición, por ejemplo, en el mundo científico se reúnen biólogos y físicos, como en el artístico lo hacen músicos y actores. En tal sentido, y desde el punto de vista fenomenológico, viven el mismo problema.

El destacado pensador, Dr. **Fritz Wallner** de la universidad de Viena, quien se ha especializado en el tema, establece como condición de posibilidad para que tenga lugar la **interdisciplinariedad**, la necesidad de establecer un **ámbito común**, cuestión con la cual concordamos plenamente. Él, lo expresa de esta forma:

“Tras ir a un ámbito común uno se entiende mejor a sí mismo, es decir, por este medio uno entiende mejor la propia disciplina, en tanto uno percibe planteamientos que normalmente en la propia disciplina no trata – a esto llamamos extrañamiento: el proceso de ir a un ámbito común, que está fuera de ambas disciplinas...”<sup>13</sup>.

Lo común, se constituye en un factor clave, para que tenga lugar el encuentro entre dos o más disciplinas llamadas a dialogar en una misma mesa. Surge de inmediato otra pregunta ¿cómo encontrar o mejor dicho aún, construir un ámbito común?

---

<sup>13</sup> WALLNER F, 1994, Ocho Lecciones sobre el Realismo Constructivo. Chile, Edit. Universitaria de Valparaíso, pág. 16.

Tal como lo señala el Dr. **F. Wallner**, ese ámbito común debe estar por sobre ambas disciplinas. De este modo, ninguna puede establecer una suerte de dominio sobre la otra. Sin embargo, lo anterior supone un acuerdo de ambas partes: reconocer ese ámbito como común, es decir, en él deben poder reconocerse elementos, ya sean estos de carácter procesal, fisonómico, o de cualquier tipo, que permitan, que ese reconocimiento se produzca.

Nos dice **F. Wallner** situado en el mundo científico lo siguiente:

“Si ustedes, pues, ven argumentar a un psicólogo con un físico, éstos tendrían que encontrarse en un ámbito que este fuera de ambas ciencias, éste podría ser, en este caso, un ámbito filosófico, lo que tendría incluso todavía más atractivo, dado que se encontrarían en un ámbito en el cual cada uno de los dos es un aficionado, y así se daría una igualdad de oportunidades”<sup>14</sup>.

Se desprende de lo anterior, como un valor positivo, la **igualdad de oportunidades**. No resulta difícil darse cuenta que en un diálogo entre dos dominios, uno intentará arrastrar al otro hacia sí, a objeto de establecer un cierto grado de poder en la relación. Sin embargo, si esto sucediera, lo interdisciplinario, como espacio de relaciones, dejaría de ser tal, para convertirse en algo disciplinario, en que una somete a la otra.

---

<sup>14</sup> op.cit. pág. 16.



En el mundo del arte, a nuestro juicio, se viven los mismos problemas, que emergen asociados a la **subordinación** de unos dominios a otros. El concepto de funcionalidad, por ejemplo, tan característico en la jerga artística, denota de inmediato una falta de libertad, que en la mayoría de los casos, es visto como negativo. Lo mencionamos en la introducción de este trabajo y creemos necesario desarrollarlo. No obstante lo anterior, la búsqueda de la igualdad, en la relación de dominios, antes mencionada, ha sido un motor que ha incentivado la exploración de encuentros artísticos diversos.

## **1.2 Encuentros en el arte: una breve retrospectiva histórica**

Obras experimentales que concertaron a artistas de distintas disciplinas, hubo muchas en los inicios del siglo XX, especialmente asociadas a los movimientos artísticos como el surrealismo o el cubismo. Ellos recogieron la semilla planteada por **Richard Wagner**, en cierta forma y la llevaron a cabo desde la nueva ética que surgía en Europa en esos años. Situados ahí, no debiera sorprendernos el texto que citáramos en el inicio de este capítulo, La Correspondencia entre las Artes. Señalemos a modo de ilustrar sólo dos proyectos: El ballet denominado **Parade**, asociado al movimiento cubista, estrenado en el teatro de Chatelet en Paris, el 18 de mayo de 1917, con un argumento elaborado por el poeta **Jean Cocteau**, música del compositor francés, **Eric Satie**, coreografía de **Leonide Massine**, vestuario y diseño

escenográfico del pintor **Pablo Picasso**, todo bajo la tutela del conocido productor **Serguei Diaghilev**. Más que un ballet, “una especie de cuadro cubista en movimiento”<sup>15</sup>.

### 1.2.1 El tren azul, una propuesta multidisciplinaria.

**El Tren Azul**, opereta danzada, estrenada el 20 de junio de 1924, en París, con un libreto de **Jean Cocteau**, música del compositor **Darius Milhaud**, vestuario de **Gabrielle “coco” Chanel**, mas un cuadro que sirve como escenografía de **Pablo Picasso**, todos ellos junto a otros connotados artistas. Este último el más experimental de ambos, ya que se despoja del argumento narrativo o trama, tan tradicional en este género. Sin embargo, desde el punto de vista de la relación entre dominios y específicamente entre música y danza, se inserta en la modalidad tradicional que hemos descrito en la introducción de este trabajo, es decir, primero se escribe la música y luego se realiza la coreografía. Desde este punto de vista, lo **interdisciplinario** propiamente tal, es más bien un resultado de yuxtaposiciones y subordinaciones. De estas puestas en escena, no encontramos un corpus teórico que explicita el mundo de relaciones entre las distintas disciplinas artísticas llamadas a encontrarse. Más allá del manifiesto del movimiento surrealista, hoy día sabemos que fundamentalmente, los lazos de

---

<sup>15</sup> SALAZAR A. 1997. La Danza y El Ballet. Santiago. Fondo de la Cultura Económica, pág. 230.

amistad, que existía entre los artistas antes mencionados, eran los verdaderos soportes de estas propuestas.

### 1.2.2 La música y la plástica

Por otra parte, y situados históricamente en el mismo periodo anterior, el filósofo y pintor, **Wassily Kandinsky**, en una búsqueda por una genuina interdisciplinariedad, en su texto *Der Blaue Reiter*, publicado en 1912, reflexiona sobre la relación entre las distintas disciplinas artísticas, y plantea que las **diferencias exteriores** de los medios de expresión artísticos son evidentes e innegables, sin embargo, desde el **interior**, las considera semejantes, por cuanto comparten un **espacio común**. En el capítulo denominado Sobre la Composición Escénica del texto antes mencionado, el autor, nos dice:

“Cada arte tiene su lenguaje propio, es decir, sus propios medios. De suerte que cada arte es algo cerrado en sí mismo. Cada arte es una vida propia. Es un dominio en sí mismo.

Por eso los medios que emplea cada arte, vistos desde el exterior, son completamente diferentes. Sonoridades, colores, palabras...

En última instancia vistos desde el interior, esos medios son absolutamente semejantes: el objetivo final suprime las diferencias exteriores y revela la identidad interior”<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> KANDINSKY W, 1979, Mirada Retrospectiva y Otros Textos, Buenos Aires, Emecé, pág. 166.

Podemos apreciar claramente, que dependiendo de donde nos situamos es como vemos. Para el autor, existe un espacio común interior, en el cual se hermanan las diferencias exteriores.

Según **W. Kandinsky** la especialización y la continua elaboración exterior es una consecuencia de un **espíritu positivista**, que termina generando compartimentos estancos, petrificando los distintos dominios, así para él, El Drama, La Ópera y el Ballet, quedaron completamente aislados uno del otro. Es, a su juicio, en este estado de cosas que el compositor **R. Wagner** intenta obtener un refuerzo de los distintos dominios, en aras de relacionar orgánicamente los diversos medios de expresión. En este intentar una orgánica global, terminó subordinando la música al texto, - nos dice el autor - aunque al hacerlo enriquecía la eficacia del medio buscando nuevas combinaciones timbrísticas, mas empobrecía su sentido interior.

### **1.2.3 Wassily Kandinsky: La Sonoridad Amarilla.**

Crear, que existe un predicado de base, entre las distintas manifestaciones artísticas es el punto de partida. No obstante, y como sabemos, toda creencia, en última instancia, se vuelve un acto de fe. **W. Kandinsky**, creía en una verdadera comunión de disciplinas artísticas, lo que lo motivó a crear su célebre obra **La Sonoridad Amarilla**, una composición escénica, más que una obra

pictórica, una propuesta multidisciplinaria sustentada en esta creencia, basada en tres elementos: “el sonido musical y su movimiento, la sonoridad del cuerpo y del alma y su movimiento, que se expresan a través de los seres y de las cosas y la sonoridad de los colores y su movimiento (una posibilidad propia de la escena)”<sup>17</sup>. En relación al conjunto de explicaciones que el autor realiza en su texto, en torno a esta obra, menciona lo siguiente: “La sonoridad de los colores asume una significación autónoma y está tratada en el mismo pie de igualdad que los otros dos medios”<sup>18</sup>.

Nos queda claro, que lo anterior se inserta en la problemática del encuentro, entendiendo que el riesgo que subyace en él, es siempre la **subordinación** de un medio expresivo a otro, transformándolo en un subalterno, cuya esencia adquiere sentido único exclusivamente en función del otro.

#### **1.2.4 En torno al Proyecto “Film Music Project” de Hanns Eisler.**

En su texto, *El Cine y la Música*<sup>19</sup>, **Theodor Adorno**, nos informa en su capítulo VII, sobre un proyecto de investigación que se realizó en 1940 y que fue conducido por el compositor **Hanns Eisler**. El proyecto consistía en aplicar a un film elementos de la **nueva música**, es decir aquella que se desarrollaba en

---

<sup>17</sup> op. cit. pág. 172.

<sup>18</sup> op. cit. pág. 173

<sup>19</sup> ADORNO, T y EISLER H, 1981, *El Cine y la Música*, 2ª ed. Madrid, Fundamentos, 193p.

Europa por las vanguardias. Como investigación, uno de los puntos centrales lo constituyó la relación entre **música e imagen**.

El problema de la relación de **subordinación**, de un medio, en este caso la música, a otro, el de la imagen, en el mundo del cine, es bastante conocido. Sin embargo, resulta interesante aproximarse al mundo de reflexiones, que acompañan esta problemática y los esfuerzos realizados por construir un justo equilibrio entre ambos dominios.

En el texto antes mencionado, se consignan una serie de opiniones de connotados cineastas que se han pronunciado sobre el tema. Uno de ellos es el maestro **Serguei Eisenstein**, considerado por **T. Adorno**, como el único realizador cinematográfico que ha entrado en discusiones sobre estética y cuyos films están desprovistos de las exigencias propias de la industria del cine, que condicionan y obligan a aplicar fórmulas probadas que atentan contra la libertad del creador. En torno a la relación entre música e imagen, **S. Eisenstein** nos dice:

“Debemos saber cómo captar el movimiento de un determinado fragmento musical, encontrando en su itinerario [su línea o su forma] el fundamento mismo de la composición plástica que debe corresponder con la música”<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> EISENSTEIN S, 1942, The Film Sense. En: ADORNO, T y EISLER H, 1981, El Cine y la Música, 2ª ed. Madrid, Fundamentos, pág. 89.

Podemos apreciar la clara voluntad de este gran maestro, por establecer una relación orgánica entre imagen plástica y música. En tal sentido, sigue la línea trazada por **W. Kandinsky**. Sin embargo, llama la atención que de momento que declara “captar el movimiento de un fragmento musical” subordina la composición plástica a un movimiento previamente fijado: el de la música. Creemos, no obstante, que la intensión es del todo legítima.

Respecto de este principio o ley planteada por **S. Eisenstein, T. Adorno**, a nuestro juicio, llega a establecer un punto clave que permite entenderla claramente. En primer lugar, asocia el concepto de **movimiento**, a **ritmo**, cosa absolutamente necesaria, para luego, estando centrado en el ritmo, plantear lo siguiente: “El ritmo general deriva de la combinación y de las proporciones de los elementos formales que no dejan de parecerse a las relaciones musicales”<sup>21</sup>.

En efecto, **el ritmo** aparece como el elemento que permite la **coordinación** entre ambos dominios, más allá de la tradicional sincronía ilustrativa, recurso característico de relación.

Encontramos aquí una relación muy directa con nuestra propuesta, es decir, **el ritmo** como eje vertebrador de dos dominios. Advertimos además, que – tal

---

<sup>21</sup> op.cit pág. 90

como lo hemos venido señalando – la problemática en cuestión es absolutamente transversal.

**El ritmo** en este caso es visto como un supradominio, no obstante en ningún momento se define ritmo en términos generales, en la forma en como se hace referencia a él, en todo caso, nos queda claro que se acerca a la concepción con la cual hemos trabajado y que hemos plasmado en este texto.

Finalmente, **T. Adorno**, agrega un nuevo elemento del todo significativo, nos dice: “A la luz de esta reflexión cabe reivindicar la teoría de **Eisenstein** sobre el movimiento. El elemento de unidad concreto de la música y del cine reside en el gesto”<sup>22</sup>. Esta, declaración sustentada en el pensamiento de **Berthold Brecht**, es para nosotros reveladora, por cuanto le atribuye a la música un carácter gestual, precisamente desde donde imaginamos las obras que conforman este trabajo.

**En suma:** creemos que hoy día, bajo el alero del concepto de **interdisciplinariedad**, se llevan a cabo prácticas en las cuales se yuxtaponen, instrumentalizan o subordinan unas disciplinas con otras, y que no hay una conciencia clara de lo que podría implicar una interdisciplinariedad genuina, en la cual sostenemos, se restituye la **unidad del todo**, operación posible a partir

---

<sup>22</sup> op. cit. pág. 99.



de aquellos aspectos comunes, que permiten el entrecruzamiento orgánico, y por ende, una comprensión del mundo como una totalidad.

**CAPÍTULO II**  
**LA MATRIZ BINARIA:**  
**UNA CONDICIÓN DE POSIBILIDAD UNIVERSAL.**

El conjunto de obras musicales que constituye este trabajo, busca explorar un universo acotado de **coordinaciones** posible con el mundo de la danza contemporánea. Para ello se ha compuesto a partir de un concepto universal común a toda cultura: **La díada**, entendida como unidad de dos distintos asumidos como opuestos y por ende complementarios. En este terreno y para entender la expresión; “dos distintos asumidos como opuestos”, nos basamos en las fecundas conclusiones planteadas por el maestro **Gustavo Becerra** en su artículo “Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente”<sup>23</sup> publicado en la Revista Musical Chilena del número 58 al 65, en el cual demuestra que desde una perspectiva lógica, en el terreno del análisis de lenguajes no convencionales, basta excluir para contradecir. Y **la negación es tributaria de la contradicción**, operación que es posible a partir de lo diferente, lo heterogéneo, en consecuencia basta que una parte del todo sea diferente para que aquella entre en contradicción y por ende, negación, excluyéndose del total.

---

<sup>23</sup> BECERRA G, 1965. Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente, Revista Musical Chilena, Nº 59, Cap. II Ritmo.

Lo anterior demuestra que las partículas “ni” y “no”, del lenguaje gramatical no son las determinantes para negar, sino más bien, que el contexto heterogéneo basado en las diferencias en que ellas funcionan, permite la negación, en consecuencia la exclusión basada en la diferencia se constituye en la negación.

En tal sentido debe entenderse entonces, el que dos partes distintas se asuman como opuestos. Por otra parte, la negación por exclusión supone la complementariedad, ya que basta que una parte del grupo sea distinta para que esta diferencia, se entienda como faltante en el otro y se asuma entonces como complementaria, en la medida en que contribuya a la formación de un todo percibido como orgánico.

Esta condición, como es sabido, es altamente probable que la hayamos introyectado a partir de cómo nos explicamos la base biológica de nuestra especie, es decir la condición de posibilidad de su existencia, pasa necesariamente por la unión de **un par** de cromosomas provenientes de un hombre (Y) y de una mujer (X) en que cada uno aporta un 50% de la información genética para que el producto de la unión sea lo que llamamos “un ser humano”. Sobre esta base se establece una **matriz binaria** fundamental, que se manifestará, por ende, en todo el quehacer cultural del hombre.

Desde el punto filosófico, el profesor de Filosofía de la Universidad Pontificia Comillas de Madrid, **Miguel García-Baró**, a propósito del corpus platónico, nos dice “La Díada no es el dos, sino la condición de posibilidad de la diseminación casi infinita de lo sensible...”<sup>24</sup>.

## **2.1 Aplicaciones Varias.**

Al realizar el simple ejercicio de visualizar como esta matriz, se manifiesta en primer lugar, en nuestra cultura [cristiano – occidental] en el plano moral, por ejemplo, aparecen los conceptos; **el bien y el mal** como dos pilares fundacionales sobre los cuales descansa toda legislación. En el plano político ideológico, **el socialismo y el capitalismo**, en las ciencias sociales, **lo individual y lo colectivo**, si nos ubicamos en la problemática de géneros, **lo femenino y lo masculino**, en ciencias como la psicología, el “**ego**” y el “**alterego**”, o en términos Freudianos, **la naturaleza y la cultura**, en el mundo del arte por mencionar sólo un ejemplo, **forma y contenido**, en el mundo de la metafísica, **materia y espíritu**, en el mundo de la tecnología informática nos encontramos con el “**0**” y el “**1**” que representan ausencia y presencia respectivamente, por último, en el lenguaje verbal, el **sujeto y el predicado**, etc.,etc.,etc.

---

<sup>24</sup> GARCÍA- BARÓ. M. 2006. El Espacio y la Filosofía Primera. Revista del Seminario del Espacio. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Cuaderno del Seminario. (2). pág. 167

En culturas de otras latitudes como algunas de oriente, en el taoísmo por ejemplo, lo encontramos como **Yin y Yang**, en la mitología griega y asociado al mundo del arte las figuras de **Dioniso y Apolo** como opuestos que sin embargo conforman una unidad. En la teoría musical del griego **Aristoxenos** sobre el ritmo se manifiesta como **arsis** (tensión) y **tesis** (reposo), en la Poética de **Aristóteles** se oponen claramente los géneros de la **tragedia** y la **comedia**, en las culturas precolombinas como la cultura mapuche se plasma en la dicotomía asociada a los puntos cardinales **este – oeste**, y así podríamos seguir *ad infinitum*. Pareciera ser que toda posibilidad de relación con el mundo que nos rodea, pasa por una dualidad que conforma la unidad. Incluso, **Parménides** uno de los primeros filósofos griegos fundadores del **monismo** como sistema filosófico, admitía **dos realidades**, una absoluta y otra relativa. Finalmente y como para poner un punto final poético a esta extensa ejemplificación, bástenos recordar aquellas frases – hoy célebres - del monólogo de Hamlet; **ser o no ser, he ahí el dilema**.

### 2.1.1. Dualidad en la pintura

En el mundo del arte en general, la **matriz binaria** resulta ser fundamental a todo nivel. En su texto, **La Gramática de la Creación**, refiriéndose a la cuestión de la forma, **W. Kandinsky** al respecto nos señala:

“Las formas que el espíritu extrae del arsenal de materiales disponibles se ordenan fácilmente alrededor de dos polos: La gran abstracción y el gran realismo. Estos dos polos abren dos vías que conducen finalmente hacia un único fin.[...] Estos dos elementos han existido siempre en arte, debiendo designarse uno de ellos como puramente estético, y es otro como objetivo. El primero se expresaba en el segundo, mientras que el segundo se hallaba subordinado al primero. Había de llegarse a una dosificación variable que se esforzase exteriormente por alcanzar la cima del ideal en un equilibrio absoluto”<sup>25</sup>.

Como se desprende del texto anterior, en la base del pensamiento de **W. Kandinsky**, esta la **binaridad** la cual se manifestará genéricamente a través de lo **interior y exterior, espiritual y material**.

### **2.1.2. Música y danza: una dupla emblemática.**

Desde el momento que decidimos explorar la relación entre la música y la danza, nos insertamos de lleno en esta **matriz binaria** que comenzó a orientar las decisiones y los procesos compositivos de las obras de esta tesis.

Música y Danza ¿son dos dominios opuestos? Lo son a partir de sus diferencias, tal como lo señaláramos en el inicio de este texto. Y son precisamente éstas, las que permiten reconocer la especificidad de cada uno, en consecuencia aquello que los separa, así como las semejanzas – muy por

---

<sup>25</sup> KANDINSKY W, 1987, La Gramática de la Creación, Barcelona. Paidós, pág. 20.

el contrario – nos permite conocer **lo común**, lo que posibilita un encuentro coordinado.

Pareciera ser que la música, como dominio resulta ser tan plástico y dúctil, que a lo largo de la historia ha podido convivir con muchos otros dominios adecuándose o imbricándose de tal forma con cada uno, que ha logrado algunas veces con éxito conformar un todo armonioso y equilibrado. En tal sentido, la dupla música y danza, representa un caso en un universo amplio de posibilidades tales como: música y teatro, música e imagen, música y pintura, música y texto, etc., etc. Como caso resulta ser emblemático, si a modo de una primera aproximación, lo entendemos como uno de los más antiguos matrimonios “artísticos” del hombre.

Es preciso no perder de vista, que los conceptos de **música y danza** como los entendemos hoy, se han acuñado con mucha posterioridad a los hechos históricos que asociamos a ellos. Desde que se publicara **La Arqueología del Saber** de **Michel Foucault**<sup>26</sup> el año 1969, terminó de consolidarse la idea, que la historia, en estricto rigor, está siendo continuamente redefinida desde el presente. Es así entonces, que cabe preguntarse, por ejemplo, si las tribus nativas de distintas latitudes y épocas en primer lugar **danzan** y en segundo lugar si danzan, una **música**. Lo más probable, es que el significado que los

---

<sup>26</sup> FOUCAULT M, 2006. La Arqueología del Saber, México. Siglo XXI, véase Introducción.

pueblos antiguos le puedan atribuir a estas acciones de movimiento y sonoridad, pueda ser completamente distinta al que imaginamos, sin embargo, el ejercicio de mirar retrospectivamente y analizar, nos permite construir una aproximación que puede favorecer en cierto grado, el entendimiento del fenómeno, a objeto de visualizar lo que llamamos su evolución o desarrollo. El destacado musicólogo, **John Blacking**, nos dice al respecto que en estricto rigor no le es asignable un significado intrínseco a la música *“Thus music and other cultural phenomena can be said to have no intrinsic meanings, and it ought to be posible to assign to them any meaning”*<sup>27</sup>. Demás esta decir, que entrar a dilucidar un problema de tal envergadura, sobrepasa los límites de este modesto trabajo.

El que nos relacionamos, inevitablemente a través de un **prisma binario** de opuestos, con el mundo en el cual nos desarrollamos y vivimos, constituye a esta altura del relato y expresado en jerga legislativa, **un hecho de la causa**. Corresponde ahora incursionar brevemente en cómo esta relación se manifiesta en los actores que cultivan los dominios de la música y la danza, a objeto de conocer aquellas duplas características que van definiendo conceptualmente el espacio propio y común a la vez de cada uno.

---

<sup>27</sup> BLACKING J. Y KEALINOHOMOKU J. 1979. The Performing Arts: Music and Dance. Great Britain. Mouton Publisher. , pág. 3.

[ La música y otros fenómenos culturales, puede decirse, que no poseen un significado intrínseco y esto hace posible asignarle cualquier significado]



## 2.2 Breve compilación de opiniones provenientes del mundo de la danza.

Uno de los compositores que, a principios del siglo XX, puso sobre la mesa la condición **binaria** y de **opuestos** en el **ritmo**, fue sin duda, **Emile Jaques – Dalcroze**. Como nos ilustra **Jacques Baril**, en su texto **La Danza Moderna**, este maestro acuña la palabra **rítmica** y “basa la expresión rítmica en la **tensión** y la **distensión**, la **contracción** y la **relajación**, en esta oposición perpetua que mantiene un estado beneficioso de equilibrio y de liberación”<sup>28</sup>.

Por otra parte, en su texto **La Danza** el destacado bailarín y coreógrafo **Sergio Lifar**, nos dice refiriéndose al arte en general lo siguiente: “En el principio (del arte) era la Danza”<sup>29</sup>. y prosigue:

“Pero si fuera necesario precisar y definir mejor esta antigüedad de la danza, quizás conviniera remontarse a la época lejana del *prearte*, que precedió a la del arte, del mismo modo que la prehistoria precedió a la historia”<sup>30</sup>.

En el capítulo I de su libro, establece con un cierto grado de obsesión la relación entre el prearte y el arte, estableciendo una analogía con **Dionisio y Apolo** respectivamente. Para el autor, el arte se nutre de estos **dos estados emocionales antagónicos**, representados en estos personajes de la mitología

---

<sup>28</sup> BARIL J. 1987. La Danza Moderna. Barcelona. Paidós. pág. 381.

<sup>29</sup> LIFAR S, 1952. La Danza, Bs. Aires. Siglo Veinte. pág. 14.

<sup>30</sup> op. cit, pág. 14.

griega. El primero provee la fuerza de la tierra, fuerza brutal sin control alguno, como la erupción de un volcán, en cambio el segundo gobierna y dirige esa fuerza incontrolada. En sus términos lo expresa de la siguiente forma:

“Partiendo, sin embargo de Dionisos, el artista debe esforzarse hacia Apolo; partiendo de las cosas profundas debe elevarse con un impulso aéreo [...] Pero yendo hacia Apolo, jamás deberá olvidar tampoco a Dionisos; deberá ser capaz de abrazar la tierra en sus momentos de delirio”<sup>31</sup>.

**La matriz binaria** de opuestos, se encuentra claramente presente en este pensamiento y además asociada, en este caso, al origen mismo del arte y con ello de la danza y de la música. En cuanto a la relación entre ambos dominios, el autor reconoce la subordinación de la danza a la música, muy a su pesar y lo expresa de la siguiente forma:

”La danza, cualquiera sea, danza académica o ronda folklórica, se une tan íntimamente con la música, que podemos concluir, aunque a pesar nuestro que bailamos una música dada sin poder hacer otra cosa”<sup>32</sup>.

Se desprende de lo anterior, la situación en que históricamente ha debido desenvolverse la danza, situación que, decididamente, a partir de los comienzos del siglo XX se pondría en jaque, por iniciativas de ciertas figuras del

---

<sup>31</sup> op. cit. pág. 15.

<sup>32</sup> op. cit. pág. 19.

mundo de la danza como la emblemática **Isadora Duncan**, por revelarse y cuestionar – entre otras cosas - esta relación de subordinación. Según **S. Lifar**, hubo dos aspectos relevantes en la propuesta de **I. Duncan** que constituyen el **alfa y el omega** de la *danza del porvenir* como ella denominaba su poética: “las rodillas dobladas y la cabeza volada”<sup>33</sup>.

Otra mirada interesante nos la entrega la destacada - y también fundamental bailarina- **Mary Wigman** discípula de **Rudolf von Laban** y de **J. Dalcroze**, que en su texto **El Lenguaje de la Danza**, nos dice:

“La facultad creativa pertenece al campo de la realidad y al de la fantasía. Siempre hay dos corrientes, dos círculos de tensión que se atraen magnéticamente, se abrazan y oscilan juntos hasta que, completamente acordes, se acoplan”<sup>34</sup>.

También su pensamiento pasa por esta **matriz de lo binario**, para llegar finalmente a establecer una unidad que denomina: **la composición**. Notable resulta su concepción de un **solo**, sobre el cual comenta:

“Que el carácter de su tema sea dramático, alegre o burlesco, que esté formulado de forma abstracta, más o menos definido como una pantomima, contemplativo o resignado, de una intensa alegría o de una extremada tristeza, discurre siempre como un **diálogo** que se presenta

---

<sup>33</sup> op. cit. pág.157.

<sup>34</sup> WIGMAN M, 2002.El Lenguaje de la Danza, Barcelona. Aguazul, pág.19.

al espectador, una conversación entre el bailarín y él mismo o con una pareja invisible”<sup>35</sup>.

Uno de los maestros indiscutibles de la danza moderna, es **Rudolf von Laban**, en su texto **Danza Educativa Moderna**, al respecto nos dice: “Todo movimiento se caracteriza por dos factores: la forma creada por tramos espaciales y los ritmos creados por los lapsos ejecutados ambos por el cuerpo o algunas de sus partes”<sup>36</sup>.

Conocidos son en el mundo de la danza, los conceptos de **coréutica**, estudio del movimiento en el espacio, y **kinética**, como el estudio de las cualidades del mismo. Ambos conceptos, fueron acuñados por el maestro **R. Laban**.

En su artículo “Perspectivas de un ballet americano” publicado en la Revista Musical Chilena el destacado bailarín nacional **Patricio Bunster** expresa lo siguiente:

“Al moverse los seres crean un **tiempo** y un **espacio** junto con establecer una intención. El Movimiento es un medio de comunicación del hombre, y con él exterioriza su mundo interior, creando las relaciones con el mundo exterior”<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> op. cit. pág. 23

<sup>36</sup> LABAN V R. 1993. Danza Educativa Moderna. Bs. Aires Paidos. pág. 98.

<sup>37</sup> BUNSTER P, 2002. Perspectivas de un Ballet Americano, s/n Revista Musicak Chilena, pág.66.

Finalmente, el destacado bailarín y coreógrafo **Gigi Caciuleanu**, actual director artístico del Ballet Nacional Chileno, en su texto **VVV Violento Volúmenes Vectores**, expresa:

“Mientras más pequeños sean los eslabones de una cadena, más flexible será la cadena y más numerosa sus posibilidades de movimiento. Los computadores, tan extraordinariamente eficaces, trabajan con el principio binario reduciendo todo lo que existe sólo a dos principios: el 0 y el 1. Y sin embargo con eso llegan a realizar una cantidad prácticamente infinita de cosas... (¡Yin y Yang!)”<sup>38</sup>.

Bástenos, por ahora, estos breves ejemplos, provenientes de insignes [bailarines – coreógrafos] para comprobar lo fecundo de esta matriz.

### **2.3 Breve compilación de opiniones provenientes del mundo de la música.**

Realizando el mismo ejercicio anterior con músicos fundamentales, además, de **J. Dalcroze**, que mencionáramos con anterioridad, consideramos que un buen punto de partida lo constituye consignar algunas opiniones del compositor **Igor Stravinsky** al respecto, por su vínculo, además, con la música pensada para ser danzada. En la entrevista realizada por el conocido director de orquesta estadounidense **Robert Craft**, finalizando la década del cincuenta, plantea inicialmente la siguiente pregunta:

---

<sup>38</sup> CACIULEANU G. 2002. VVV Viento Volúmenes Vectores. Santiago. Facultad de Artes. pág.17.

“¿Trabaja usted con una concepción dialéctica de la forma? En términos musicales, ¿posee significación esta palabra?”<sup>39</sup>.

A lo que **I. Stravinsky** responde:

“Respondo que sí a ambas preguntas, en la medida en que el arte de la dialéctica, de acuerdo con los diccionarios, es el arte de la discusión lógica. La forma musical es el resultado de la ‘discusión lógica’ de los materiales musicales”<sup>40</sup>.

Esta pregunta, además, nos habla de la necesidad del entrevistador por establecer de entrada un aspecto que considera relevante y que pasa por la matriz que nos encontramos constatando. Además, se puede desprender de la cita, la dicotomía, abstracto y concreto, que para el autor deben establecerse en ese orden, es decir, primero lo abstracto y luego lo concreto.

En su segunda lección dedicada al “Fenómeno Musical” de su texto **Poética Musical** publicado en la década anterior nos dice:

“Porque el fenómeno musical no es sino un fenómeno de especulación. Esta expresión no debe asustar a ustedes lo más mínimo. Supone simplemente, en la base de la creación musical, una búsqueda previa, una voluntad que se sitúa de antemano en un plano abstracto, con objeto de dar forma a una materia concreta. Los elementos que necesariamente atañen a esta especulación son los elementos de **sonido y tiempo**. La música no es imaginable desvinculada de ellos”<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> CRAFT R, 1964. Conversaciones con Stravinsky, Bs Aires. Nueva Edición, pág. 13.

<sup>40</sup> op. cit. pág. 13.

<sup>41</sup> STRAVINSKY I, 1952. Poética Musical, Bs Aires. Emecé, pág.40.

Otro compositor fundamental del siglo XX es el francés **Pierre Boulez**, quien además es un prolífico escritor. En su texto **Puntos de Referencia**, que es en realidad un compendio de una serie de artículos de su autoría escritos en diferentes épocas compilados por el semiólogo **Jean-Jack Nattiez**, se plantea respecto de una gran variedad de temas. El primero de los artículos se titula **Maestría y Oficio** y es precisamente en él, que realiza declaraciones de principio que muestran de inmediato **la dualidad**. Es así que refiriéndose al músico compositor lo define en los siguientes términos:

“...el músico es a la vez un **intelectual y un artesano**: sólo esta doble actitud le permite ser coherente respecto de lo que desea expresar...”<sup>42</sup>.

Los dos conceptos se oponen claramente en la coordenada de lo general versus lo particular, representado este último por el “ser artesano”. Ambos, sin embargo, son necesarios para la conformación de la unidad; **el compositor**.

Finalmente, en el artículo **El hecho Musical**<sup>43</sup> de **Jean Molino** escrito en 1990, plantea que el destacado sociólogo **Max Weber** a objeto de resolver el problema de la irreductibilidad de las músicas del mundo, sugiere sólo **dos tipos** de música: música occidental y el resto.

---

<sup>42</sup> BOULEZ P. 1984. Puntos de Referencia, Barcelona. Gedisa, pág.18.

<sup>43</sup> MOLINO J. 1990. Musical Fact. and the Semiology of music, Music Análisis, (9),nº2, pag.107. Trad. Juan Carlos Zamora C.

Como hemos podido apreciar, la potencia de la **matriz binaria** resulta ser extremadamente fecunda y como tal, fundamento de nuestra cultura y civilización.

Esta matriz, es la que informa permanentemente la lógica constructiva de las obras que conforman esta tesis, desde sus macro a hasta sus micro – estructuras. Cabe señalar que, no ignoramos que la semiología a partir de **C. S. Peirce**, incorpora un tercer concepto a la superada **dupla susurriana**, significante – significado, y que **J. Molino y J.J. Nattiez** ya ubicados en este contexto post - estructuralista, consideran el hecho musical desde una visión tridimensional, lo cual compartimos plenamente. Sin embargo, nuestro trabajo dará cuenta principalmente de **dos dimensiones**: como objeto aislado y como objeto producido, sin tomar en cuenta su tercera dimensión, como objeto percibido. En términos de **J.J. Nattiez** la dimensión *neutra o inmanente* y la dimensión *poiética*, sin considerar la tercera que denomina *estésica*. De las dos dimensiones aludidas el énfasis estará en la dimensión poiética.

El no considerar esta última dimensión responde a que las obras trabajadas no han sido aún ejecutadas en concierto, en consecuencia no es posible consignar una percepción de las mismas, esta será tarea de algún futuro investigador.



**CAPÍTULO III**  
**TEXTO ANALÍTICO GLOBAL DE LA OBRA**  
**ECOS DE MANBEL**

**3.1 El proceso: un espacio informado por la emoción fundante**

En los textos analíticos, existe una tendencia bastante generalizada especialmente cuando se da cuenta de un proceso, cualquiera sea su naturaleza, de creer que al conocer el encadenamiento causal de sus operaciones, éste se explica, cuando en realidad lo que ocurre es simplemente la verificación de dichas operaciones. En tal sentido lo que tiene lugar, es una descripción y no una explicación.

En el plano musical es frecuente que se confunda una cosa con otra. El cómo se llevó a cabo un determinado fragmento de una obra, alude al proceso, y por ende a las operaciones que tuvieron lugar en él. Sin embargo, el **motor emocional** que sostiene dichas operaciones, queda la mayoría de las veces, tácito. Es lo que hemos llamado – parafraseando al destacado biólogo chileno **Humberto Maturana** - la **emoción fundante**. Ésta, informa permanentemente cada operación que se realiza al interior de cada uno de los procesos racionales de proliferación. En consecuencia un proceso es, en sí mismo, ciego, sin norte

ni dirección si no está informado por esta fuerza anterior que genera sentido. Un proceso es entonces un instrumento que sirve a la **emoción fundante**.

El fundamento de lo expuesto anteriormente, se construye a partir del pensamiento del destacado científico y premio nacional de ciencias, **Dr. Humberto Maturana**. Creemos que uno de los puntos centrales en la obra de este destacado pensador, surge asociado a la ya clásica dicotomía **emoción – razón**. En tal sentido, su posición al respecto – plasmada sencilla y profundamente en su texto **Emociones y Lenguaje en Educación y Política**<sup>44</sup> - que, dicho sintéticamente, expresa que **todo razonar se funda en un emocionar**, permite hacer claridad en torno a la relación entre ambas cualidades humanas. Así, nuestra racionalidad, en cualquier ámbito que ella se exprese, responde siempre a una fuerza anterior que la direcciona y en último término, la sostiene. Este es un punto que creemos, demostramos a lo largo de nuestro texto analítico.

Del mismo modo, el explicar para **H. Maturana**, es “proponer una reformulación de la experiencia por explicar en una forma que resulta aceptable para el observador<sup>45</sup>”. Cabe señalar que al mostrar la **emoción fundante** que sostiene un proceso, creemos se produce la aceptación de la explicación, por el

---

<sup>44</sup> MATURANA H, 2001, Emociones y Lenguaje en Educación y Política. Chile. Dolmen, 2001, 71p.

<sup>45</sup> op. cit pág. 27.

sólo hecho de ponerse en contacto con esta fuerza generadora de sentido que asume el rol de primera causa.

Lo anterior, y esto creemos es importante mencionarlo, fue imaginado y expresado en sus propios términos, por el gran artista plástico y filósofo, **Wassily Kandinsky**, en su célebre texto *Der Blaue Reiter*, de 1912, en el cual en su primer capítulo llamado “Sobre la Cuestión de la Forma” expresa:

“Cuando se encuentran reunidas las condiciones necesarias para la maduración de una forma precisa, esa aspiración y ese impulso interior adquieren el poder de crear en el espíritu humano un nuevo valor, que comienza a vivir consciente o inconscientemente en el hombre. A partir de ese instante, el hombre busca consciente o inconscientemente una forma material para el nuevo valor que vive en él en una forma espiritual”<sup>46</sup>.

Ese impulso interior, nos dice el maestro, es anterior y busca una forma material para concretarse, es decir, la materialidad exterior, surge a partir del impulso inmaterial interior. Lo que hemos llamado la **emoción fundante**.

Todo lo expuesto, sabemos a ciencia cierta, representa una tendencia - que fue fortaleciéndose durante el siglo XX - potente a nuestro juicio, que se opone radicalmente a aquella decimonónica asociada al positivismo, en la cual se le

---

<sup>46</sup> op. cit. pág. 143.

rinde pleitesía a la razón, por sobre la emoción. No ignoramos esta situación, el filósofo **Herbert Marcuse** lo reflexiona del siguiente modo:

“La razón es la racionalidad del principio de actuación. Inclusive al comienzo de la civilización occidental, mucho antes de que este principio fuera definido como instrumento de restricción, de supresión instintiva, del dominio de los instintos, la sensualidad fue considerada eternamente hostil y contraria a la razón. Las categorías dentro de las que la filosofía ha comprendido la existencia humana han mantenido la conexión entre la razón y la supresión: todo lo que pertenece a la esfera de la sensualidad, el placer, el impulso, tiene la connotación de ser antagonista a la razón, se ve como algo que tiene que ser subyugado, restringido. El lenguaje de todos los días ha preservado esta valoración: las palabras que se aplican a esta esfera llevan consigo el sonido del sermón o de la hostilidad”<sup>47</sup>.

Lo anterior ilustra claramente lo histórico, que reverbera hasta nuestros días, sin embargo, creemos que esta posición está cediendo espacios al mundo llamado **cualitativo**.

En concordancia con lo anterior, todo estado inicial en la composición musical se caracteriza por la búsqueda afanosa - hacia el interior de uno mismo - de un **gesto** que se espera emerja desde la **emoción fundante** para luego ser fijado en el texto, (partitura). **Ese gesto es una totalidad compleja y heterogénea**,

---

<sup>47</sup> MARCUSE H. 1983. Eros y Civilización. Madrid. Sarpe. En: MORAGA P., V. D. 2000. El Cuerpo de la Danza. Pensamiento y Ejecución en la Danza Contemporánea. Tesis para optar al título de Pedagogía en Danza. Santiago. Universidad Arcis., pág. 10.

que a lo largo de las múltiples lecturas – que no son otra cosa que diferentes puntos de ubicación desde los cuales se mira, sustentados en la necesidad de permanecer en la **emoción fundante** – que vamos generando, descubrimos sus límites y potencialidades. En este estado inicial, la **función intuitiva** asume un liderazgo preponderante, seguida muy de cerca de la **función cognitiva**, que surte el andamiaje explicativo necesario para generar coherencia en los procesos sobre los cuales se sustentará el devenir de la obra.

### 3.2 LA INTUICIÓN EN EL ARTE.

La intuición en el mundo del arte juega un rol fundamental. Un número importante de artistas y pensadores relevantes de la sociedad, se han pronunciado al respecto. En tal sentido, consideramos que la intuición opera desde la **emoción fundante**, actuando esta última como un filtro que permite una sinergia fecunda entre la función intuitiva y la cognitiva. En su texto **Imagen e Idea** publicado en 1957 el poeta y crítico inglés **Herbert Read** nos dice: “lo que no ha sido creado por el artista no es pensado por el filósofo”<sup>48</sup>. Este pensamiento tan categórico nos habla del vínculo de la creación con la intuición y por otra parte como el *logos* cumple, más bien, un rol posterior que, a nuestro juicio, permite validar por una parte y hacer comunicable, por otra, el impulso construido desde la **emoción fundante**. Recogiendo lo anterior, podríamos – a

---

<sup>48</sup> READ H, 1972, *Imagen e Idea*, México Fondos de la Cultura Económica., pág. 224.

modo de ejercicio – imaginar por un segundo, si la Poética de **Aristóteles**, habría sido posible sin considerar el aporte de autores como **Esquilo**, **Eurípides**, **Sófocles**, etc. Las obras constituyen finalmente el soporte que es dado, para que luego, y a propósito de ellas, tenga lugar la reflexión analítica.

Cabe recordar que el pintor **W. Kandinsky** en sus últimos años en la **Bauhaus**, acentuó con nuevas fuerzas el **rol de la intuición** en el proceso artístico, sin la cual – según el mismo expresó - sería imposible la creación de una obra de arte. En la revista Bauhaus 2/3 de 1928 describe así la relación entre entendimiento e intuición:

“Todas las grandes épocas artísticas han tenido su doctrina o su teoría, tan evidentemente necesarias, es el caso de la ciencia. Esas ‘doctrinas’ nunca pudieron sustituir al elemento intuitivo, porque la ciencia es estéril en sí misma. Debe contentarse con la tarea de proporcionar los métodos. La intuición es, por el contrario fructífera y emplea el material y los métodos como instrumentos para un fin. Pero ese fin no se puede alcanzar sin los instrumentos y, en ese sentido, la intuición también sería estéril”<sup>49</sup>.

Curiosamente, uno de los científicos más célebres del siglo XX **Albert Einstein** sin saberlo, coincidía plenamente con **W. Kandinsky**, lo dijo así “La mente intuitiva es un regalo sagrado y la mente racional es un fiel sirviente.

---

<sup>49</sup> HEERING-LABONTÉ C, 1999 .Wassily Kandinsky, Taschen, Köln. pág. 74.

Hemos creado una sociedad que rinde honores al sirviente y ha olvidado al regalo”<sup>50</sup>. Esta disposición particular, es la que asume el rol de guía en un acto creativo. Señalemos que tanto la composición musical como el análisis, se fundan en la intuición. La catedrática de la Universidad Complutense de Madrid, **María Nagore** en su artículo **El Análisis Musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica**, publicado el año 2004 en la Revista Electrónica Musical, citando a **Nicholas Cook** dice:

“un análisis musical debe ser leído, informal e imaginativamente, como sucede con una partitura musical; se determina la validez de un análisis en tanto que la lectura de la música analizada resulte satisfactoria. Muy a menudo sucede que interpretaciones analíticas diametralmente opuestas son igualmente valiosas. En tales circunstancias lo que hace bueno o malo a un análisis no son, obviamente, sus conclusiones como tales, sino el modo en que los detalles musicales sostienen estas conclusiones, y hasta que punto estas conclusiones clarifican o arrojan luz sobre aquellos”<sup>51</sup>.

Se desprende claramente de lo anterior que un análisis, no es sino una construcción subjetiva que se realiza, a nuestro entender, desde una **emoción fundante** que lo informa. De esta forma el mirar no es neutro, por más que se pretenda que el observador permanece al margen. Asimismo, las conclusiones

---

<sup>50</sup>ARTIME M, <<http://www.astroseti.org/vernew.php?codigo=1902>> [consulta: agosto 04 de 2007]

<sup>51</sup> NAGORE M., enero 2004 El Análisis Musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica, [en línea] Revista Electrónica Musical Nº 1, Músicas al Sur, ISSN 1688- 2059,< [www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html](http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html)> [consulta: agosto 4 de 2007]

jamás serán buenas o malas. Todo dependerá de lo que se quiere establecer. Ahora, si el observador, es decir, el que analiza, es el creador mismo, estará ineludiblemente imbuido del mundo emocional que sirvió de guía a la génesis de la obra, al momento de analizar.

### **3.3 UN BREVE ALCANCE EN TORNO AL ANÁLISIS.**

Lo anterior podría verse problemático, si nuestra concepción del análisis se sitúa en un plano netamente objetivo, positivista o estructuralista. Los textos de **J. J. Nattiez** y **J. Molino**, por nombrar sólo dos importantes musicólogos que han intentado dilucidar esta problemática que sigue generando controversias, son muy lúcidos y estimulantes. En cierta forma ayudan a aproximarse al objeto que desea analizarse, proveyendo categorías que dicen relación con la ubicación del observador entre otras cosas, sin embargo, tenemos la impresión que la discusión sigue abierta, aunque, por cierto, bastante más acotada.

En tal sentido, en el prólogo del texto **Fritz Wallner; Ocho Lecciones sobre el Realismo Constructivo**, escrito por el Dr. **Renato Ochoa** aporta a la discusión. En él afirma:



“[para] Kant, pensar es juzgar, pero el juicio no es una mera reacción frente a estímulos, así sea una reacción configuradora; el juicio es literalmente una posición, tanto así que la dualidad de sujeto pensante y objeto pensado es una ilusión inherente a la razón teórica pura. Pensar, hacer ciencia, es juzgar, es una actividad del sujeto por la que se constituye una realidad, y la facultad de conocer se asimila, entonces, a la espontaneidad del sujeto y a su libertad”<sup>52</sup>.

Podemos inferir de lo anterior que cualquier juicio que se emite, constituye **un lugar**, una posición y por tanto la cohesión explicativa se funda desde aquel. Así como también que la facultad de conocer asimilada a la espontaneidad, está guiada por la intuición que opera libremente.

En concordancia con todo lo expuesto, el texto analítico que aquí se presenta se ubica desde la función *poiesica*<sup>53</sup>, en términos de **J.J. Nattiez**. Cabe señalar, a modo de advertencia, que nos asiste la firme convicción que por más acucioso que se pretenda llevar a cabo un texto analítico, éste, inevitablemente, no podrá constituir más que una aproximación, considerando que el hacer composicional propiamente tal, no necesariamente procede lineal y lógicamente, sino, se abre camino asintóticamente poniendo en acto, todo **el ser musical**, cuya profundidad es insondable.

---

<sup>52</sup> op. cit. pág. 9.

<sup>53</sup> MARTINEZ J, 1996. Entrevista a Jean-Jacques Nattiez. Revista Musical Chilena. 50, (186), pp.73-82.

Estamos pues, enfrentados a la tarea de convertir un contenido elaborado en un código, en otro, a la manera de como un convertidor analógico traduce un contenido digital en sonido. Como creación, tal como se señalara anteriormente, un análisis, se construye a partir de una **emoción fundante** y por tanto su coherencia argumentativa está guiada por la intuición, de igual forma que en la composición de una obra musical. Sabemos a ciencia cierta que muchos análisis se han escrito en torno a una misma obra, y cada uno de ellos observa desde un lugar único que recoge las necesidades y la historia del que observa. Lo anterior, configura, a nuestro juicio, la llamada plurivalencia de la obra de arte.

Un buen número de “creaciones analíticas” o dicho de un modo convencional, “estudios”, han sido escritos sobre una misma obra. Bástenos recordar la inmensa cantidad de éstos que existe en torno – por ejemplo – al **nomos alpha**, obra emblemática de la década del sesenta, para cello solo del compositor **Iannis Xenakis**. Cabe señalar – y en eso estamos de acuerdo – que el nivel o grado de exposición de un compositor, en cuanto asume la función poética, en relación al que debe asumir un crítico, analista o el propio compositor – en cuanto asume la función de observador - es mayor, por cuanto la obra, se constituye en una propuesta radical, cuya esencia es irreductible e

instauradora. **M. Heidegger**, en su texto **El Origen de la Obra de Arte**<sup>54</sup>, nos dice con toda propiedad que en la obra, es donde finalmente, acontece la verdad como desocultamiento, la verdad del ser.

En el caso de las obras que conforman esta tesis, la **emoción fundante** se constituye en la búsqueda, casi obsesiva, de la **equidad** entre los dominios de la música y la danza, a objeto de generar una relación de **coordinación** y no de **subordinación**. Es un problema que se conjuga con lo Ético. En tal sentido, y retomando algunas consideraciones de expertos, nos sentimos cercanos al pensamiento de **J. J. Nattiez**, en cuanto a que podemos afirmar que hemos construido decididamente, un lazo entre las estrategias composicionales y la estructura de la obra.

Situados aquí, podemos ahora, incluso pronunciarnos sobre la **emoción fundante** en forma independiente de la obra misma, ya que como problema es susceptible de ser analizado y cuestionado. Podemos preguntarnos el por qué se constituye en un problema la **subordinación**, o bajo que contextos, cuestión que nos introduce de plano en el terreno de la sociología principalmente y de paso en el de la moral.

---

<sup>54</sup> HEIDEGGER M, 1996, El Origen de la Obra de Arte. En: Caminos de Bosques, Madrid. Alianza.

En la introducción de esta tesis nos referimos brevemente al asunto. Ahí planteamos que la **subordinación** no puede darse entre iguales y para que sea posible supone la jerarquía que al manifestarse en el terreno lúdico, anula toda posibilidad de juego. Lo anterior, no considera otros contextos, en los cuales la **subordinación** puede llegar a ser igualmente valiosa que la **coordinación**. Es el caso de la sintaxis gramatical. Una oración subordinada, cumple un papel tan valioso como aquella principal a la cual hace referencia. No entraremos aquí a desarrollar la subordinación como problemática, que desborda con creces los límites de este trabajo y que como tal, en la actualidad, tensiona constantemente el encuentro entre las artes.

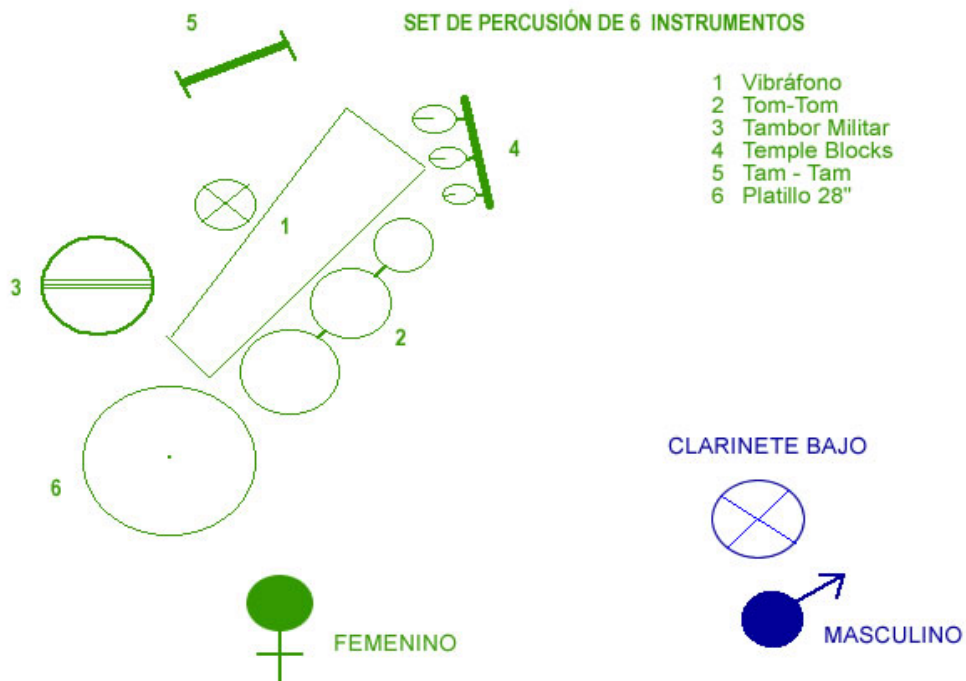
Finalmente, podemos decir que al haber sido explicitada la **emoción fundante**, sólo nos resta ver cómo ésta se manifiesta en los procesos de proliferación y al mismo tiempo cómo se construyen las dos obras en cuyo devenir, la matriz binaria, juega un rol preponderante como herramienta esencial para constituir dicha emoción, por cuanto a través de la díada subordinación – coordinación esta se manifiesta.

### 3.4 LA MATRIZ BINARIA EN LAS OBRAS.

#### 3.4.1 Ecos de Manbel: la instrumentación

En concordancia con el capítulo II, e informado por la **emoción fundante** mencionada al inicio de este texto, la primera decisión que se toma, dice relación con la instrumentación de la obra: un clarinete bajo y un set de percusión. Véase en el diagrama 1 el detalle de la misma.

Diagrama 1



- 1.- Vibráfono
- 2.- Tom-Tom
- 3.- Tambor Militar.
- 4.- Temple Blocks
- 5.- Tam- Tam
- 6.- Platillo 28''

Esta decisión - que comienza a constituir la matriz binaria - surge, además, de la mano con la idea de relacionar el clarinete con lo **masculino** y la percusión con lo **femenino**.

### 3.4.2 El clarinete y la función masculina.

Desde una mirada socio – antropológica, al ser el clarinete un instrumento melódico por excelencia, le confiere en este contexto un rol protagónico, es el instrumento que canta, que guía, es el *cantus firmus* y por ende conduce, en otras palabras es el *Dux* que viene a representar la **función masculina**. Además su forma fálica refuerza esta imagen tan propia de nuestra cultura. Cabe señalar que hacia el final de la obra el clarinete bajo, muta a clarinete soprano en Sib, de esta forma la función masculina se sustenta en dos instrumentos de la misma familia, indicándose con esta decisión una evolución de lo grave a lo agudo.

Cabe aquí inmediatamente la pregunta del por qué esta particular evolución. La respuesta es sencilla. Por una parte nos vinculamos con la matriz binaria y de opuestos, y por otra, con esta decisión, se manifiesta el cambio de estado de cosas, es decir, de un mundo **subordinado** a uno **coordinado**. Las frecuencias bajas del Clarinete Bajo - que son las que predominan en la parte inicial – representan, en cierta forma, aquello oscuro que sustenta y necesita de la

subordinación para ser, en contraposición con lo agudo que se ubica en el otro extremo, en la claridad del “dejar ser”.

Como puede apreciarse, lo anterior no es música programática, sino más bien, estamos dando a conocer las consideraciones que desde la **emoción fundante**, participaron en la toma de decisión. En sus **Ensayos Críticos**, el poeta **Edgar Allan Poe**, escribe un ensayo que titula **Filosofía de la Composición**<sup>55</sup> en el cual nos muestra, todo aquel mundo de consideraciones que participaron en la composición de su célebre poema **El Cuervo**. Creemos que ese es un modelo explicativo al cual nos aproximamos, con otros énfasis y – en nuestro caso - explicitando en todo momento el motor emocional que hemos denominado aquí la **emoción fundante**, y que dado el tiempo histórico y las particulares características del poeta señalado, creemos no fue considerado necesario – por él – de ser explicitado.

### **3.4.3 La percusión y la función femenina.**

En contraposición al clarinete, la percusión por su heterogeneidad, viene a representar la **función femenina** que actúa sólo a partir de la función masculina, asume el *Comes*, que sigue al *Dux* y con ello, más allá de estas significaciones literales, queremos también simbolizar la relación de

---

<sup>55</sup> POE E., 1987. Ensayos y Críticas, Madrid. Alianza., 317p.

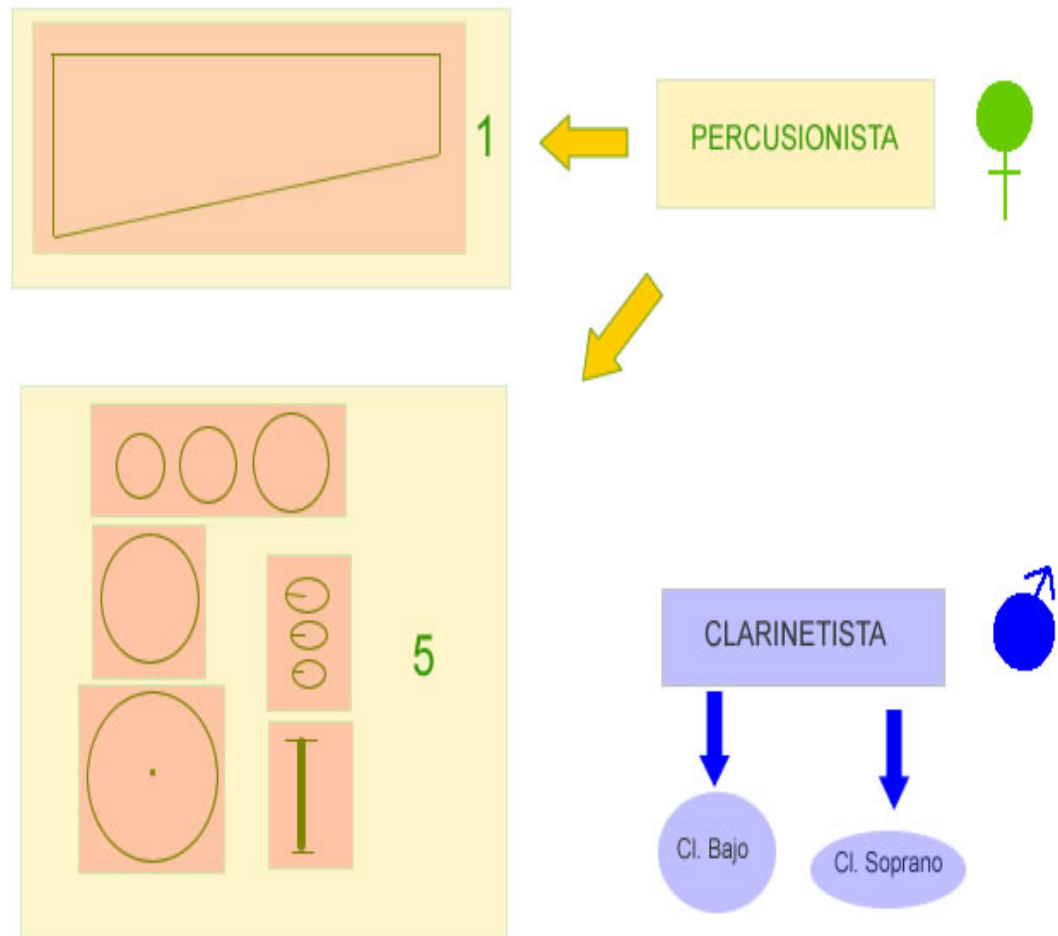
subordinación que históricamente ha vivido el dominio de la danza respecto al dominio de la música. En tal sentido, el clarinete representa a la música y la percusión a la danza.

Esta diversidad antes señalada, es la que hemos asociado a la *pacha mama*, que en el mundo de las culturas precolombinas, representa a la madre tierra. Es una función, por tanto, del todo femenina y fecunda, en la cual germina la semilla. La tierra aporta los múltiples nutrientes que hacen posible la germinación y el crecimiento. Del mismo modo el *set* de percusión, está formado por varios elementos de distinta naturaleza que conforman un todo.

El *set* de percusión, está organizado por dos grupos de instrumentos; el vibráfono de alturas determinadas y los otros de alturas indeterminadas. De esta forma, y al igual que lo hace el clarinete, la unidad se sustenta en el dos, cada intérprete, se relaciona con dos grupos, lo que se conecta directamente con un aspecto fundamental de la matriz en cuestión: que lo uno – en este caso el intérprete – se sostiene en el dos. Lo anterior es una analogía a como un ser humano se hace posible, gracias a las dos informaciones genéticas (X) e (Y) que lo conforman, analogía mencionada en el capítulo II. Véase diagrama 2.



Diagrama 2



Estas consideraciones, determinaron que en el plano de la danza, se decidiera por una pareja heterogénea de bailarines, es decir, **un hombre** y **una mujer** que a su vez, encarnan la función masculina y femenina respectivamente.

Las decisiones tomadas hasta el momento, las podemos esquematizar de la siguiente forma:

Diagrama 3



### 3.5 LA CONCEPCIÓN GLOBAL DE LA OBRA ECOS DE MANBEL.

Estando situados en este punto, es fundamental que nos detengamos un instante, para explicar lo que a partir del conjunto de decisiones tomadas - siempre informadas por la **emoción fundante** - comenzamos a imaginar como una forma posible para cumplir con el objetivo propuesto. Surge de inmediato la imagen del punto central de la obra, es decir, aquel en el cual la danza, vale decir, el subordinado histórico, el esclavo, determina la música resultante, define el **como** debe ser el amo. En consecuencia se invierten los roles. Nos trae a la memoria la novela de **Mark Twain El Príncipe y el Mendigo**. No obstante este inmenso acto de justicia, creemos que no es suficiente, ya que debe existir otro momento en el cual ambos dominios estén libres uno del otro y puedan autodeterminarse. Sólo en éste último instante se logra el momento de simetría que posibilita la **coordinación** libre entre iguales con una historia común.

Una vez construida la imagen, pensamos que la mejor, sino la única forma de lograr lo propuesto, era a través de **módulos aleatorios** que posibilitaban la improvisación tanto de los músicos como de los bailarines. Se resuelve con ello la organización formal de la obra, ya que al haber un punto de división central, se constituye la **matriz binaria** conformándose el total claramente en **dos partes**.

Seguidamente se pensó que una forma de connotar la sección central antes mencionada, se lograba al construir los extremos de forma fija, es decir, la música escrita convencionalmente. Esto gatilla *ipso facto* en el bailarín la disposición psicológica a la subordinación a la música, que actúa como *cantus firmus* y que lo obliga a imaginar a partir del estímulo sonoro que le es dado. De esta forma se establece que en la primera parte de la obra (**A**), la danza estará estrictamente subordinada a la música, entendiendo la subordinación como la estricta correspondencia entre gesto corporal y gesto musical.

### **3.5.1 La Danza**

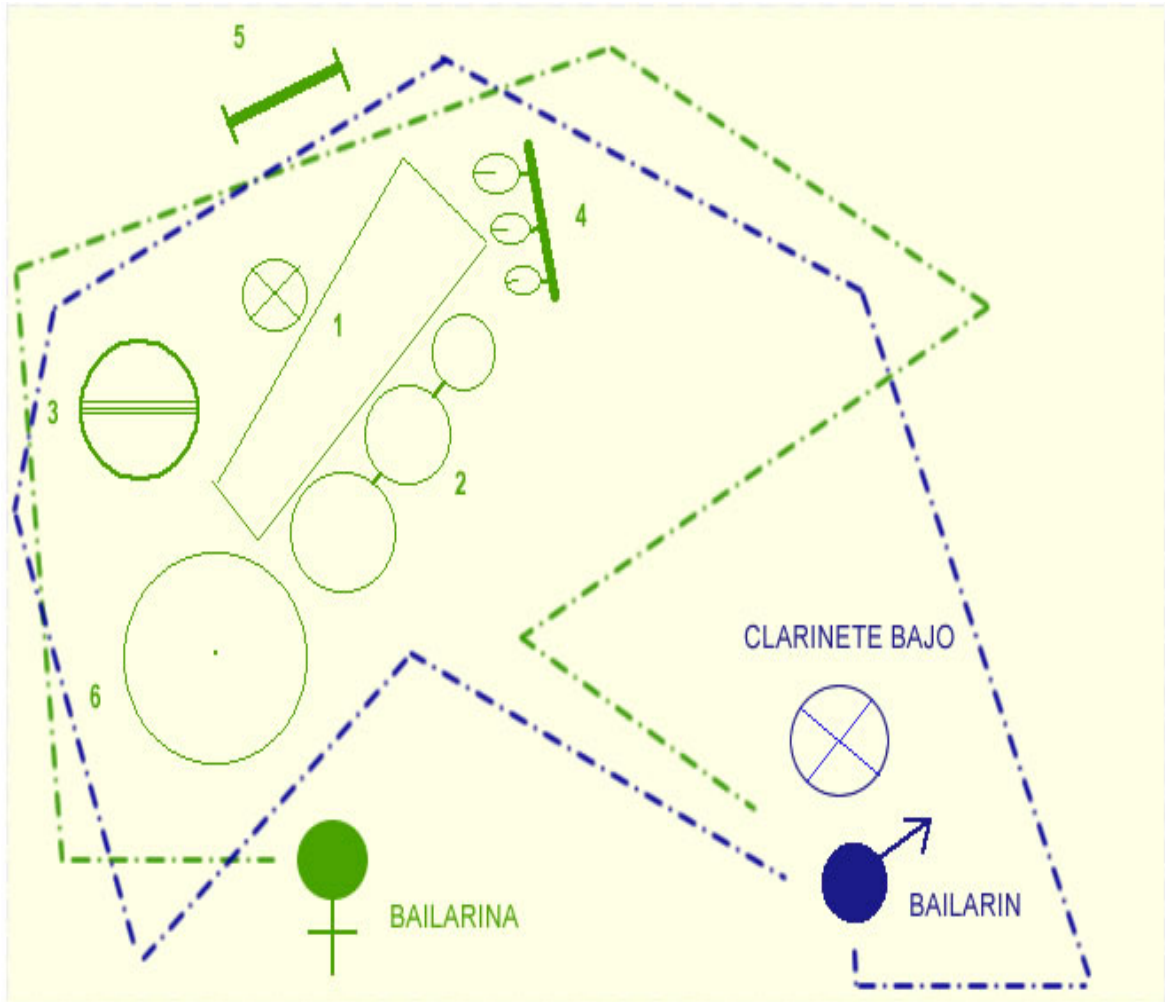
El trabajo que debe realizarse por los bailarines, es generar un banco de gestos corporales, surgidos en estricta relación con la gestualidad musical, que luego servirán para nutrir la sección central aleatoria, en la cual son combinados libremente por ellos, seguidos por los músicos, quienes a su vez improvisan de acuerdo a una serie de módulos binarios, que recogen la instrumentación y el universo de alturas de todo lo acontecido, de modo de posibilitar la conexión de los gestos corporales creados a partir de los tres momentos previos a esta sección, con las posibilidades improvisatorias del intérprete.

De esta forma la combinación libre de gestos corporales, define la sintaxis musical. Como punto culminante de esta sección aleatoria, se visualiza un

momento en el cual tanto [músicos – intérpretes] como [bailarines – coreógrafos], se coordinan a partir de la gestualidad creada sin considerar los lazos vinculantes establecidos, es decir, la bailarina respecto de la percusión y el bailarín respecto del clarinete. Recordemos que estos lazos hasta este momento se mantienen férreamente. En la parte “**B**” y final, la música vuelve a estar escrita convencionalmente, tal como al inicio, en cierta forma recapitula con un nuevo contexto. En esta sección hace su aparición el clarinete soprano en [sib], y simboliza un nuevo estado de cosas. La danza es completamente libre de asociarse a la gestualidad musical, como también los bailarines los son de enganchar con uno u otro instrumento. No hay vuelta atrás. Cabe mencionar que los bailarines y los músicos, comparten un mismo escenario, a objeto de generar las condiciones de posibilidad para que puedan interactuar.

Véase el diagrama 4

Diagrama 4



**En suma:** la obra pretende explorar la posibilidad de, en primer lugar, invertir el orden sintáctico histórico de la dupla **música – danza**, y en segundo lugar, generar un **campo de coordinaciones** entre ambos a partir de un **vocabulario creado en común**.

### 3.6 ASPECTOS ESPECÍFICOS DE LA ORGANIZACIÓN FORMAL

La organización formal se articula, tal como se señaló anteriormente, sobre la base de un eje central construido como una sección aleatoria, que divide la pieza en dos partes: una parte **A** y otra **B**. Ambas están conformadas a su vez por tres secciones conformadas por dos unidades menores distintas entre sí, (a y b) en las cuales la música está fija en una partitura. Esquemáticamente se representa como sigue:

Diagrama 5



Lo binario nos permite acotar en todo sentido, lo que a su vez posibilita establecer una coherencia sustentada en operaciones sencillas que, sin embargo, al multiplicarse, se abren a infinitas alternativas. Baste recordar a modo ilustrativo, como algunas piezas del ajedrez sólo tienen dos movimientos posibles y sólo con dos piezas, es factible dar jaque mate. Por otra parte, nos conecta con la estructura misma del pensamiento lógico, que nos brinda un soporte operacional estable y por último nos conecta con los mitos

fundacionales de nuestra y de otras culturas, tal como se ha señalado en el capítulo II.

En tal sentido, la matriz binaria informa una serie de procesos estructurales. El primero de ellos corresponde al nombre de la pieza que más allá de su función nominativa, se constituye en una función estructural, dado que determina entre otras cosas la organización de las alturas.

### **3.7 ASPECTOS CUANTITATIVOS: LA FUNCIÓN NOMINAL COMO ESTRUCTURANTE DEL PROCESO FORMAL.**

**Ecos de Manbel** desde el punto de vista morfológico, es una frase compuesta por **dos** palabras unidas por una preposición subordinante. La primera palabra “**Ecos**” es de 4 letras y “**Manbel**” es de 6. El nombre de la obra, está compuesto a priori, contrariamente como suele ocurrir que es en lo último que se piensa, por tanto están contenidas en él, una serie de estructuras que se manifestarán claramente en el devenir de la obra.

Si transformamos toda la frase en una expresión algebraica en la cual se explicita la cantidad de letras que compone cada palabra, obtenemos lo siguiente:



Diagrama 6

<b>4</b>	<b>+</b>	<b>2</b>	<b>=</b>	<b>6</b>
<b>ecos</b>		<b>de</b>		<b>manbel</b>

Expresión en la que se puede advertir claramente la matriz binaria. Todos los números son múltiplos de 2. Si distribuyo la expresión en asociaciones sucesivas distintas obtengo:

Diagrama 7

<b>(4 + 2) = 6</b>	<b>(2 + 6) = 8</b>	<b>(4 + 4)</b>
<b>(ecos de) manbel</b>	<b>(de manbel)</b>	<b>(ecos ecos)</b>

Ésta última se obtiene simplemente al agrupar y sumar los dos últimos dígitos de la expresión inicial y así, puedo llegar a obtener como universo posible y ordenado de menor a mayor, producto de sumar todos sus miembros entre sí, el siguiente:

Diagrama 8

<b>[2,4,6,8,10,12]</b>
------------------------

Recordemos que las operaciones iniciales surgen como producto de dos operaciones.

Diagrama 9

$$(a+b) = c \quad \text{y} \quad (b+c) = d$$

en donde  $d = 2a$  y  $a = 2b$  por lo tanto  $d = 4a$ . Siendo  $a = 4$ ,  $b = 2$ ,  $c = 6$  y  $d = 8$

Así el universo queda constituido, en principio, por **a, b, c y d**. Por último, la sumatoria de [**Ecos de Manbel**] genera un valor [**f = 12**] y un valor [**e = 10**] intermedio generado por la sumatoria [Ecos + Manbel].

Diagrama 10

$$(a + b) + c = 12.$$

### 3.7.1 Organización de las Alturas.

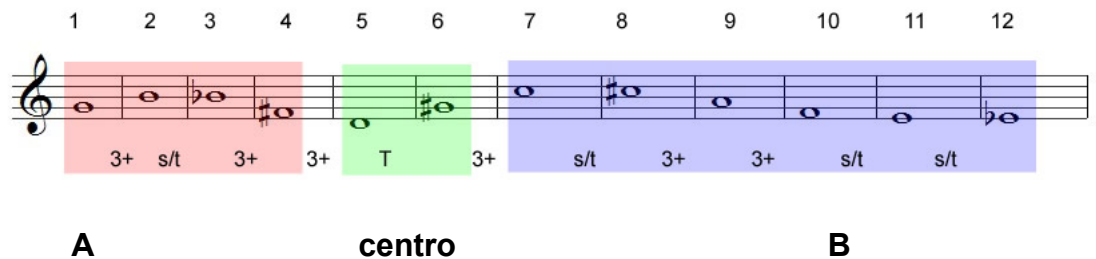
Esta última operación determinó la construcción de una serie de doce sonidos. En ella el intervalo predominante es el de tercera mayor (6 unidades) le sigue el semitono (4 unidades) y como eje central un tritono. Podemos decir entonces que, por una parte, en el universo de 6 intervalos que corresponde al máximo posible del total cromático, la serie se estructura con sólo tres: **semitono, tercera mayor y tritono**, es decir,  $\frac{1}{2}$  del total, y por otra, que la cantidad de intervalos de tercera mayor y de semitonos, se corresponde con la organización cuantitativa del nombre de la obra. La palabra “**Ecos**” determina los 4 semitonos del mismo modo que “**Manbel**” las seis terceras mayores y

finalmente la única preposición “**de**” determina el único tritono de la serie a partir de la nota “**re**”.

### 3.7.2. El universo Interválico

Los tres intervalos que constituirán el universo **Manbel**, son extraídos de las palabras **Ecos** y **Manbel**. (Mi – Do), La (Sib – Mi). Para estos efectos, no se consideró la palabra “**de**” por tratarse de una preposición subordinante que en definitiva actúa como enlace entre las palabras **Ecos** y **Manbel**.

Diagrama 11



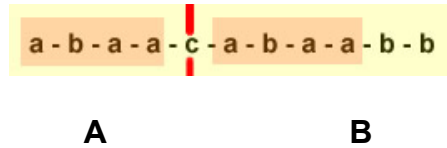
Definimos **dos tipos** de relación entre las letras musicales: **directas e indirectas**. Por directas entenderemos cuando dos letras sucesivas equivalen a dos notas musicales en la clave sajona, que es el caso de la palabra **ecos** cuyas dos primeras letras corresponden a las notas “**mi**” y “**do**” respectivamente, generando un intervalo de tercera mayor. En cambio entre las letras **a** y **b** de la palabra *Manbel* se interpone una letra que no es musical en

este código, por lo tanto se establece una relación indirecta. Así, el semitono aparece bajo esta figura a diferencia de la tercera mayor y del tritono que son directas. Cabe señalar que cada intervalo se define por su mínima expresión, es decir, una sexta la consideramos como tercera y una séptima como una segunda.

Como puede advertirse respecto de la correspondencia entre letras e intervalos, hemos generado un intercambio respecto de lo cuantitativo versus lo cualitativo, es decir, el intervalo de tercera mayor – aspecto cualitativo - proviene de la palabra “**Ecos**” y el semitono de la palabra “**Manbel**”, sin embargo, estos están asignados al opuesto. La tercera mayor a “**Manbel**” y el semitono a “**Ecos**”. Lo anterior alude directamente al intercambio de roles que tiene lugar en la sección aleatoria, en la cual la danza determina la música. La estrategia composicional esta en relación directa con la estructura.

La organización de los 12 sonidos en dos grupos (**A y B**) articulados por un eje central es una réplica de la estructura formal de la obra. La unidad que conforma, como se puede advertir, es asimétrica, tal cual lo es el nombre. Visto desde una perspectiva lineal y asignando a cada intervalo una denominación tal que la tercera mayor sea “**a**”, el semitono sea “**b**” y el tritono sea “**c**”, obtenemos la siguiente serie de intervalos:

Diagrama 12



Esta distribución lineal de los intervalos, contribuye a definir los dos miembros indicados en el cuadro precedente.

### 3.8 ASPECTOS SEMÁNTICOS: FORMALIZACIONES SUSTENTADAS EN LA FUNCIÓN NOMINAL.

En concordancia con lo expuesto anteriormente, la condición semántica del nombre asume también una función fundamental en el plano estructural. La palabra **Ecos**, proviene del griego *oikos* (casa, vivienda, hogar) lo que nos habla inmediatamente de la **casa u hogar** de **Manbel**. Por otra parte, el **eco** lo entendemos como un efecto sonoro muy característico de algunos lugares que poseen ciertas condiciones acústicas particulares. Entonces, están en juego al menos **dos** acepciones del término, cuestión del todo necesaria para permanecer en la matriz binaria.

El término **Manbel** encierra del mismo modo dos acepciones. La primera corresponde a la castellanización de la palabra de origen inglés, *bellman*, (hombre campana) cuya sintaxis se muta a *Manbell* y luego se filtra la letra "l" para que finalmente quede **Manbel**. Se realizan dos operaciones para llevar a

acabo la mutación del término, es decir, primero se altera la sintaxis y luego se filtra una letra. Tenemos entonces una primera acepción un tanto escondida que es el **hombre campana**. La segunda se sostiene en lo que se denomina un acróstico, vale decir, cada letra de la palabra corresponde a la letra inicial de un nombre. En este caso la “**M**” corresponde a la letra inicial del nombre de mi hija **Mileva**, luego “**A**” es de mi nieto **Arturo**, “**N**” es de mi nuera **Natalie**, “**B**” de mi hijo **Boris**, “**E**” es de **Enrique**, mi nombre y finalmente “**L**” es de **Loreto**, mi esposa. Así, “**Manbel**” corresponde al universo de personas que viven en un mismo lugar. **Ecos de Manbel**, es la **casa de una familia** (Manbel) que tiene seis miembros y que al momento de componerse la pieza, reflejaba ese universo

### **3.8.1 Decisiones estructurales tomadas desde la función semántica.**

Desde el punto de vista estructural, hay decisiones importantes tomadas a partir de este plano. La primera de ellas se manifiesta desde el comienzo de la pieza, que dice relación con el *hoquetus* que corresponde al comportamiento de ambos instrumentos. El clarinete comienza e inmediatamente **su eco** se produce en el vibráfono. El clarinete representa lo masculino y la percusión lo femenino, tal como se señaló en el inicio de este texto. Así, una lectura posible se corresponde con el mito judío – cristiano, que establece que en la creación

del universo fue primero el hombre y luego la mujer. Podríamos decirlo de otro modo. **Lo femenino es un eco particular de lo masculino.**

### **Los *Tempi***

Los *tempi*, están en relación directa con las últimas dos cifras del año de nacimiento de cada integrante del universo **Manbel**. De igual manera y como fue mencionado en relación a la organización formal de la pieza, la parte “**A**” está compuesta por dos unidades distintas (**a, b, a'**) luego se construye el eje central aleatorio y luego una parte “**B**” que contiene otras dos (**a, b, a'**). Cada unidad tiene un metrónomo distinto.

Su esquema formal es entonces:

**A** (**E**nrique, **L**oreto y **N**atalie) y **B** (**B**oris, **M**ileva, **A**rturo)

El orden sucesivo en el tiempo de los miembros **Manbel**, está determinado en forma creciente a partir del miembro mayor o más antiguo. Así, los años de nacimiento que a su vez determinan los metrónomos quedan como sigue:

1.	Enrique:	1956	(♩ = 56)
2.	Loreto:	1961	(♩ = 161)
3.	Natalie	1979	(♩ = 79)
4.	Boris	1980	(♩ = 80)
5.	Mileva	1985	(♩ = 85)
6.	Arturo	2000	(♩ = 100)

Diagrama 13

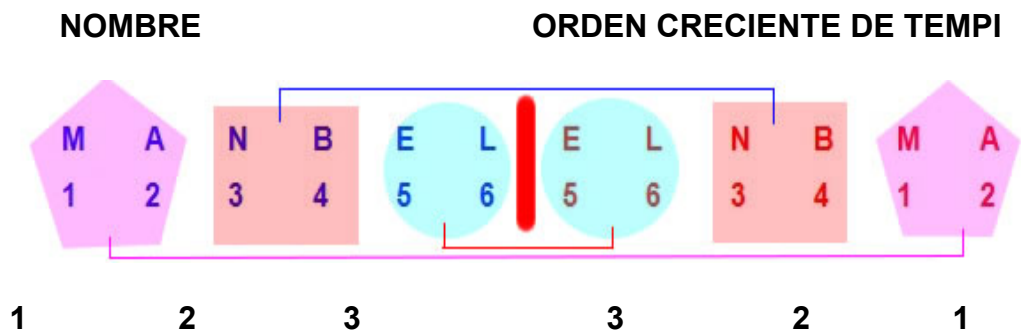
Así, el orden de las letras nominales resultante de las letras definidas por las cifras metronómicas quedan de la siguiente forma:

Diagrama 14

<b>M</b>	<b>A</b>	<b>N</b>	<b>B</b>	<b>E</b>	<b>L</b>		<b>E</b>	<b>L</b>	<b>N</b>	<b>B</b>	<b>M</b>	<b>A</b>
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>		<b>5</b>	<b>6</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>2</b>

El orden en azul, es el que corresponde al nombre de la pieza, y en rojo el orden de los *tempi*. Este último corresponde a la retrogradación de la matriz, en la cual permanece el par central **N B** como eje.

Diagrama 15



Lo relevante de esta operación es que el orden resultante producto de la ordenación creciente de los metrónomos mantiene la dupla **[N B]** como eje central. Esto es posible gracias a la decisión del ordenamiento creciente, ya que dado que la dupla **[N - B]** se corresponde en el nombre y además se corresponden en el orden creciente de los metrónomos, es decir, 79 y 80, no se ve alterada su posición inicial. Cabe señalar que es precisamente entre estos



dos miembros del universo “**Manbel**” [N B] que se genera el eje central aleatorio que articula la obra en su totalidad. En otras palabras el **centro del centro**. Como consecuencia de lo anterior, la música en la sección **B**, se acelera progresivamente.

Cabe mencionar, que convertir a valores musicales objetivos, valores extra musicales como los años de nacimiento, u otros, busca generar una **coordinación** del hacer composicional, con hechos relevantes de la vida diaria. En tal sentido, este proceder es muy coherente con la **emoción fundante**, que del mismo modo que se pretende coordinar un dominio con otro, se coordina el de la vida cotidiana con el quehacer poético. A continuación se presenta un mapa global de la obra que consigna algunos aspectos relevantes de la misma.

Diagrama 16

Forma Secciones Duración Tempo Compases Instrumentos Fisonomía	<b>A</b> Texto fijo			<b>α</b>	<b>β</b>	<b>B</b> Texto fijo		
	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a'</b>	Texto Móvil		<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a'</b>
	120"	34"	104"	150" - 150"		107"	20"	35"
	Lento ♩ = 56	Rápido ♩ = 161	Moderado ♩ = 79			Moderado ♩ = 80	Rápido ♩ = 85	Muy Rápido ♩ = 100
	1 - 12	12 - 22	23 - 33			36 - 50	51 - 63	64 - 85
	clarinete vibráfono (1 - 1)	clarinete vibráfono (1 - 1)	clarinete set perc. (1 - 6)			clarinete soprano. G- 2 Perc.	clarinete soprano G - 1 y 2	clarinete soprano G - 1 y 2

## CAPÍTULO IV

### TEXTO ANALÍTICO ESPECÍFICO: ECOS DE MANBEL

#### 4.0 Análisis Parte “a” d e A

El gesto inicial fijado en la partitura se construye a modo de un *hoquetus*, que define un ataque inicial y su eco. El ataque es producido por el clarinete y el eco por el vibráfono. Lo masculino y lo femenino. El clarinete ataca una nota y el vibráfono realiza un bicordio, es decir, uno contra dos. Tal como fue mencionado en el inicio de este texto, desde la **emoción fundante** emerge este gesto que simboliza el estado imperante de cosas, **la subordinación**, es decir, el punto de partida desde donde debemos desplazarnos hacia la **coordinación**. **La danza es entonces un eco de la música**. Las tres notas involucradas a su vez conforman el primero de un grupo de cuatro. Véase en los siguientes diagramas el inicio antes aludido.

Diagrama 17 (Clarinete escrito en sonido real en todos los diagramas)

## Ecos de Manbel

**Lento y Etéreo** Enrique Reyes

♩ = 56

Clarinete Bajo en B $\flat$

Vibráfono

*pp*

motor on 40%

*pp* Ped. \*

Diagrama 18

## Ecos de Manbel

**Lento y Etéreo** Enrique Reyes

♩ = 56

Clarinete Bajo en B $\flat$

Vibráfono

*pp*

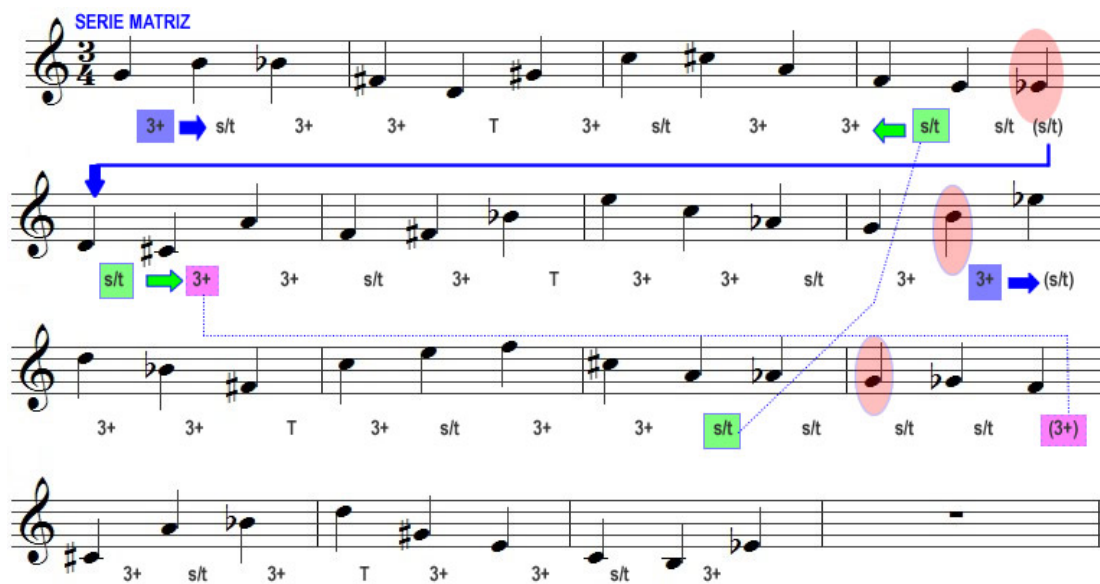
motor on 40%

*pp* Ped. \*

Cada “escuadra” rectangular encierra el grupo de tres notas organizadas como [1+2]. La serie matriz es leída en forma retrogradada con eje en la nota [mib], luego la siguiente lectura corresponde a un transporte directo a la tercera mayor superior y la última es un transporte a la tercera mayor superior de la

retrogradación. Lo particular de estos procesos es que se considera la última nota como primera, lo que va generando la pérdida de una nota en cada lectura. Finalmente se pierden tres notas. Véase el siguiente diagrama 19 que ilustra lo mencionado.

Diagrama 19



En el diagrama 20 siguiente, podemos observar los cuatro grupos que constituyen la parte "a" de "A" de la obra. Se presentan en sus polarizaciones reales. Como puede observarse el último contiene sólo tres grupos de notas. Esto se debe, tal como se señaló anteriormente, a que las notas indicadas con un círculo se constituyeron en ejes de lectura. En tal condición corresponden a la última nota de la serie de referencia y a la primera de la serie resultante. En

cada operación por tanto se pierde una nota, lo que explica las tres notas faltantes del último grupo que se ilustran en el diagrama 20.

Diagrama 20

The diagram shows four systems of music for 'Reducción Cl. - Vib.' in 4/4 time. The systems are color-coded: G-1 (red), G-2 (blue), G-3 (yellow), and G-4 (purple). The first system (G-1) has a red background and a blue circle around the final note. The second system (G-2) has a blue background and a blue circle around the final note. The third system (G-3) has a yellow background and a blue circle around the final note. The fourth system (G-4) has a purple background and a blue circle around the final note. Blue lines connect the blue circles from G-1, G-2, and G-3 to the blue circle in G-4, illustrating the loss of notes in the final system.

Como se puede apreciar, hasta el momento, el número tres comienza a aparecer como resultante de procesos generados desde una matriz binaria, lo que nos llama a visualizar su incorporación futura más siempre asociado a lo binario. Éste se incorpora *a priori* en la segunda obra. (JARA 5000)

Señalemos que la forma de proliferación de los sonidos que surgen a partir de las diferentes lecturas de la serie matriz, se establece informada por la **emoción fundante**, es decir, la decisión de transformar en eje la última nota de la serie, es generar un espacio común con la serie siguiente. **Están en conjunción**, por tanto **coordinadas** a partir de esta condición. Bien sabemos que existen múltiples formas de proliferación que nos permiten mantener las 12

notas en cada operación. La idea de perder tres notas, es una consecuencia no problemática que se conecta con la generación de los grupos de tres notas del *hoquetus* inicial.

#### 4.0.1 Polarización de las alturas en el clarinete.

El clarinete polariza sus notas en **dos** campos: uno grave que va del [re] bajo la pauta en llave de fa al [do#] inmediatamente superior y un segundo una octava más arriba.

Diagrama 21



La primera nota se ubica en el campo 1, la siguiente en el campo 2 y la tercera privilegia el movimiento contrario. Si la nota, producto de esta regla de comportamiento ya se ha ubicado en el campo resultante, se ubicará en el campo opuesto. El vibráfono (en Fa) ubica lo más bajo posible en su registro la primera nota del bicordio y la segunda debe siempre superar, a lo menos, un intervalo de tritono.

#### 4.0.2 Serie de ataques

En relación directa con el universo numérico planteado a partir del nombre de la obra, se estructuran los ataques de la parte “a” de “A” señalada en el diagrama (8) como se muestra en el diagrama 22 siguiente:

Diagrama 22 (Sostenidos y/o bemoles alteran sólo la nota que acompañan)

*Lento y etéreo* **Ecos de Manbel** Enrique Reyes


♩ = 56

The image shows a musical score for Bass Clarinet in B $\flat$  and Vibraphone. The Bass Clarinet part is in 4/4 time, marked *pp* and  $\text{♩} = 56$ . The Vibraphone part is also in 4/4 time, marked *pp* and  $\text{♩} = 56$ , with a 'motor on 40%' instruction. A central 'Línea de ataques' (Attack Line) diagram shows a sequence of numbers: 6, 6, 6, 6, 2, 6, 2, 2, 2. Above these numbers are '+' signs. Below the numbers are sequences of digits: 1 2 3 4 5 6, 1 2 3 4 5 6, 1 2 3 4 5 6, 1 2, 1 2 3 4 5 6, 1 2, 1 2, 1 2. Red dotted lines connect the '+' signs to the corresponding notes in the Bass Clarinet and Vibraphone parts.

La distancia entre los ataques se encuentra en relación directa con los intervalos, es decir, se ha establecido una tabla de equivalencias a objeto de hacer depender de la serie interválica la serie de ataques. La tabla se construye a partir de la **matriz binaria**, vale decir, la distancia mínima entre uno y otro ataque será de dos semicorcheas que corresponden a su vez al intervalo de

semitono. Tengamos presente que un intervalo se constituye a partir de dos notas como mínimo. La tabla queda como sigue:

Diagrama 23

Intervalo	Distancia entre ataques (Unidad de medida =  )
Semitono	2
Tercera Mayor	6 (4 (s/t) +2 matriz)
Tritono	8 (6 (s/t) +2 matriz)

Se puede observar en la tabla anterior que, a los dos valores que siguen al semitono se le suma la matriz numérica (2) a objeto de generar un contraste marcado entre ataques muy cercanos y ataques lejanos, lo que le otorga plasticidad a la figura del *hoquetus*. Asimismo, y considerando el predominio existente del intervalo de tercera, esta decisión garantiza un número mayoritario de ataques lejanos que intensifican el letargo del andar lento del inicio.





[si] y [sib], dado que se encuentran al interior del bicordio. Los intervalos resultantes en el diagrama son los siguientes:

Diagrama 25



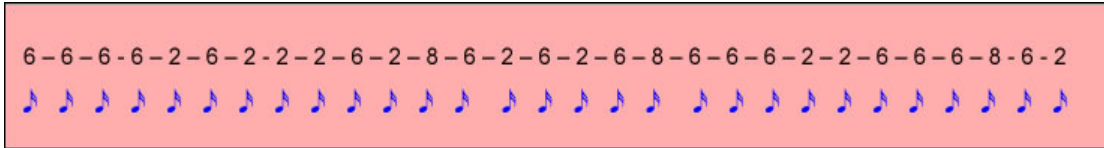
Como se desprende del diagrama (25), las barras negras son signos de ausencia de relación. En tal sentido no forman intervalos aquellas separadas por éstas. **En resumen:** la serie de doce sonidos matriz y sus lecturas posteriores son filtradas. Así, donde en el diagrama anterior, se consignaban 21 intervalos, luego del filtrado sólo quedan 14. Volviendo a los ataques, podemos advertir que los 14 intervalos válidos y en sucesión que participan son:

Diagrama 26

3+ 3+ 3+ 3+ s/t 3+ s/t s/t s/t 3+ s/t T 3+ s/t

Y continúa de esta forma hasta el final del texto, en el compás 11. Al aplicar la tabla antes presentada de equivalencias, tenemos las siguientes distancias:

## Diagrama 27



Estas pueden visualizarse en el diagrama (22) que se muestra al inicio de esta sección. La forma de filtrar se coordina con el proceso de proliferación inicial a través de establecer una **conjunción** en cada bloque. Por otra parte el filtrado será un procedimiento que hereda la obra siguiente **Jara 5000**, como un factor de **coordinación** entre ambas piezas.

**En suma:** la composición de “a” de “A”, es decir, el conjunto de decisiones articuladas se sostiene en la **emoción fundante** alimentada por la necesidad que la pone en movimiento y que en adelante estará permanentemente informando el devenir de la obra. A continuación presentamos un gráfico a escala de esta sección.

Diagrama 28 (parte “a” de A)

The diagram illustrates the rhythmic structure of the first part of section A. It features a rhythmic grid with red bars representing the Vibrafono and blue bars representing the Clarinete. A circled area in the grid highlights a specific rhythmic pattern. Below the grid, the musical notation for the Clarinete Bajo en Bb and Vibrafono is shown. The Clarinete part is marked 'Lento y Etéreo' with a tempo of 56 bpm and a dynamic of *pp*. The Vibrafono part includes a 'motor en 40%' marking and a circled section. The title 'Ecos de Manbel' and the composer 'Enrique Reyes' are also present.

#### 4.1 Análisis Parte “b” de A

Esta sección, establece en forma inmediata un contraste radical por su *tempo* y carácter con la sección anterior. Tal como se señaló en la introducción, creemos que éste genera en los bailarines un impacto que hace emerger con relativa facilidad, gestos corporales asociados a la gestualidad musical, condición necesaria en la sección “A” de la obra.

Diagrama 29 (inicio parte “b” de A)

Muy Vigoroso  $\text{♩} = 161$

Clarinete Bajo en B $\flat$

Vibráfono

B. Cl.

Vib.

Desde el punto de vista musical, el aspecto más relevante de esta sección, lo constituye la irregularidad fluctuante del vibráfono, que comienza a anticipar aspectos de la sección central aleatoria. Las figuras del vibráfono, ofrecen una dificultad para el intérprete, que necesariamente lo harán asumir una actitud propia de la improvisación. Obsérvese que los números ubicados sobre los grupos indican, leídos de izquierda a derecha, cantidad de notas que deben ser ejecutadas en el espacio que ocupan “x” cantidad de semicorcheas. Así, la indicación **[6:10]** nos indica que **6** notas, incluyendo el ataque, deben ocupar el espacio de **10** semicorcheas, es decir, una blanca más una corchea, en el marco de un *tempo* de  $\text{♩} = 161$ .

Diagrama 30

The image shows a musical score for three instruments: Clarinete Bajo en B $\flat$ , Referencia, and Vibrafono. The score is in 4/4 time and spans measures 14 and 15. The Clarinete Bajo part is in bass clef and includes a dynamic marking of *fp*. The Referencia part is in a middle clef and features two groups of notes, each labeled "10 unidades" with a blue bracket. The Vibrafono part is in treble clef and includes three groups of notes labeled "8:10", "6:10", and "8:14" with blue brackets. The score is annotated with measure numbers 14 and 15 at the top.

La tarea del intérprete consiste en distribuir equitativamente en un espacio de **10** semicorcheas las seis notas correspondientes. Y así en cada grupo. Esta misma problemática está presente en la parte siguiente **a' de "A"** en la cual participan todos los instrumentos de percusión asumiendo el clarinete un rol contrario a la improvisación y por tanto rígido. Esta figura, como puede advertirse, se encuentra en sintonía directa con la **emoción fundante**, considerando que para que pueda entenderse el momento aleatorio, primero debe establecerse su contrario, es decir, la **subordinación**. La situación representa el esfuerzo de la percusión, o sea de la danza, por liberarse del *cantus firmus*: la música representada en el clarinete.

Resulta interesante, reflexionar sobre las categorías de **lo musical** y lo **extra musical**, considerando que desde una perspectiva musicológica, siempre se ha pretendido distinguir una cosa de la otra. **J. Molino**, dedica un tiempo

importante a este asunto, que se refleja en su texto **El Hecho Musical**<sup>56</sup>. En él, subtitula un fragmento como “**La Búsqueda de la Pureza y su Fracaso**”. Lo que nos resulta interesante es el darse cuenta que la poética musical ha sido siempre un todo indivisible, situación que **J. Molino**, desde el título de su célebre artículo, es decir, **el hecho musical**, pone de manifiesto planteando una visión holística, que no fragmenta el total y lo asume como el todo que es.

El mundo que subyace en esta obra, no es algo **extra musical**, es parte fundamental de ella. Nos hemos preguntado, si hubiese sido posible para Bach, escribir sus obras desprovisto de sus creencias y su cosmovisión. Cuantos procesos musicales han sido analizados **objetivamente** en el Clavecín Bien Temperado y cuanto de ese mundo religioso y filosófico ha quedado fuera y tildado como de extra musical. Bástenos recordar la fuga 4 del libro primero en do sostenido menor, para comprobar cómo la llamada **pureza** de una fuga, se sostiene en el mundo íntimo de creencias que finalmente determina y sostiene cada uno de los procesos que allí tienen lugar. Distingamos, eso sí, aquella voluntad que en ocasiones han expresado los compositores cuando han querido narrar una historia con la música. Este género es conocido como **música programática**, que nada tiene que ver con lo que estamos planteando. Lo nuestro es inherente a todo proceso creativo.

---

<sup>56</sup> op. cit.

#### 4.1.1 Proceso de proliferación: El Vibráfono.

En primer lugar, cabe señalar que, esta sección “b” de “A” se construye a partir a de la anterior, a objeto de constituir el nuevo mundo resultante, a partir del mundo de relaciones del anterior. Con esto queremos decir, por ejemplo, que los bicordios generados por el vibráfono forman parte de este estado anterior y por tanto se recogen y transforman al mismo tiempo, al disponerse en forma lineal. Es decir, un hecho vertical se transforma en un hecho lineal, lo que da origen a las secuencias que se observan en la partitura. Estos bicordios se recogen de tal forma que generen duplas de sonidos organizadas, cada nota se ubica alternando abajo y arriba, para la mano izquierda y la derecha respectivamente.

Diagrama 31. Texto referente.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet Bass (Cl. B.) and Vibraphone (Vib.). The score is divided into two systems, measures 6-8 and 9-11. The Vibraphone part features a sequence of dyads (pairs of notes) that are highlighted with blue vertical bars. The notes in these dyads are numbered 8, 7, 6, 5, 4 in the first system and 3, 2, 1 in the second system. Blue arrows point to the left from the bottom of the Vibraphone staff in both systems, indicating the direction of the sequence. The Clarinet Bass part consists of a single melodic line with various note values and rests.



El diagrama (31) anterior muestra los últimos compases de la parte “a” de “A” la cual se constituye en texto referente para la construcción de “b”. Las flechas indican el orden de lectura de los bicordios que darán origen a las secuencias del vibráfono. Como puede advertirse es una lectura retrogradada.

Diagrama 32

Texto referente

Acordes

Diagrama 33

Un semitono ascendente respecto del referente.

Los grupos se definen al momento de repetirse una nota.

Diagrama 34 (Fisonomía final)

Vibrafono

*ff*

*p*

Ped.

Ped.

\*

8<sup>16</sup>

8<sup>13</sup>

La lectura retrogradada como procedimiento se instaura desde un inicio para proliferar a partir de la serie matriz, de tal forma que al aplicarlo en esta segunda parte le imprimimos a esta sección un fuerte grado de coherencia. El transporte se realiza a un semitono ascendente, que corresponde al intervalo más pequeño y por ende al primero del universo “**Manbel**”.

Una vez que termina el texto referente, se realiza una lectura directa al segundo intervalo “**Manbel**” en orden creciente, es decir, una tercera mayor ascendente.

Diagrama 35

Muy Vigoroso ♩ = 161

Clarinete Bajo en B $\flat$

Vibráfono

Cl.b.

Vib.

*sfz* *fp* *fp*

*ff* *Ret.* *Ret.* \*

*ff* *Ret.* \*

8'16 8'13

8'10 6'10 8'14

*Ret.* \*

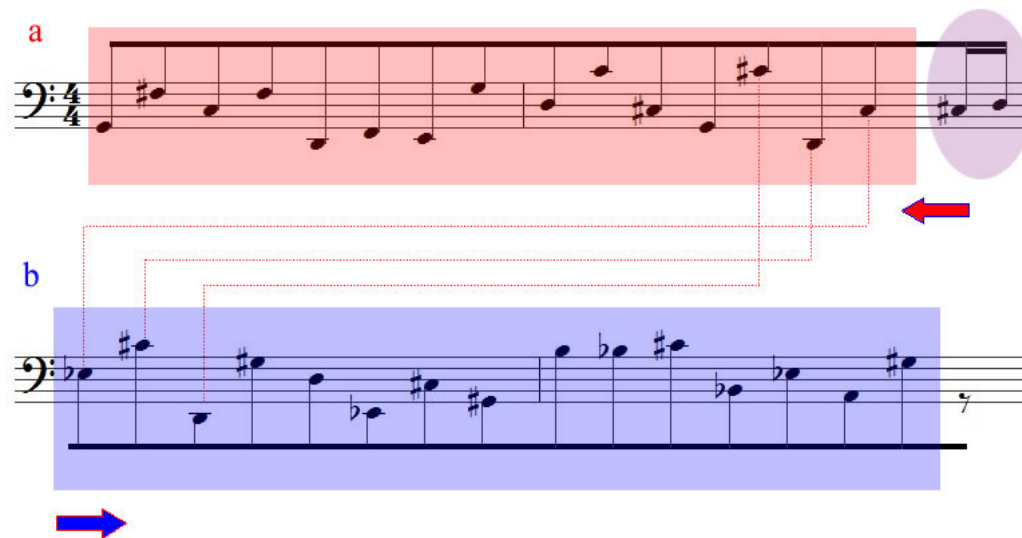
*Ret.* \*

En rojo se indica la lectura retrogradada a un semitono y en azul comienza la lectura directa a una tercera mayor ascendente. Véase en el diagrama 24 anterior, cómo el bicordio inicial del vibráfono, **[sib – si]** se lee como **[re – mib]**.

#### 4.1.2 Proceso de proliferación: el clarinete

Por su parte el clarinete en esta sección se lee a sí mismo en forma retrogradada con asa en **[#do – re]**. De esta forma el **[mib]** inicial del compás 12 corresponde al **[do]** terminal del compás 11. Véase el diagrama 36.

Diagrama 36

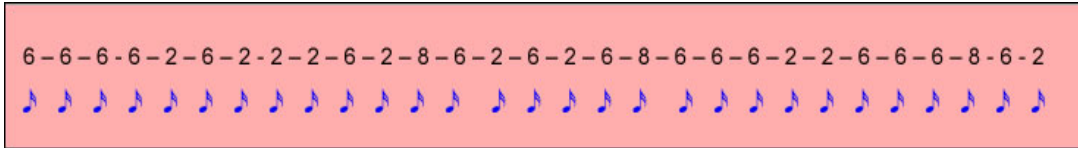


En rojo se muestra la serie polarizada del clarinete bajo, de la sección “a” de “A”, que se constituye en referente para la sección “b”. En azul la serie retrograda e invertida con el asa indicada en un círculo. Cada serie contiene 7 notas diferentes, sin embargo, entre ambas se completan las doce notas del total cromático. Son por lo tanto series complementarias.

#### 4.1.3 Serie de ataques

Considerando que las alturas de “b” surgen de una lectura retrogradada de “a”, los ataques de ambos instrumentos corresponden también a la retrogradación de los ataques en “a”. En consecuencia, la serie de ataques original que se muestra en el diagrama 37, se leerá retrogradada.

Diagrama 37 (Serie original de ataques)



Obsérvese, en el diagrama 37, que los números indican cantidad de semicorcheas entre cada ataque.

Diagrama 38. Inicio Sección “b” compás 12

Muy Vigoroso ♩ = 161

12

Clarinete Bajo en B $\flat$

Referencia

Vibráfono

*sfz* *fp* *fp*

A 1 2 A 2  
1 2 3 4 5 6 A 1 4 6  
6 7 8 A 8  
1 2 3 4 5 6 A 1 4 6

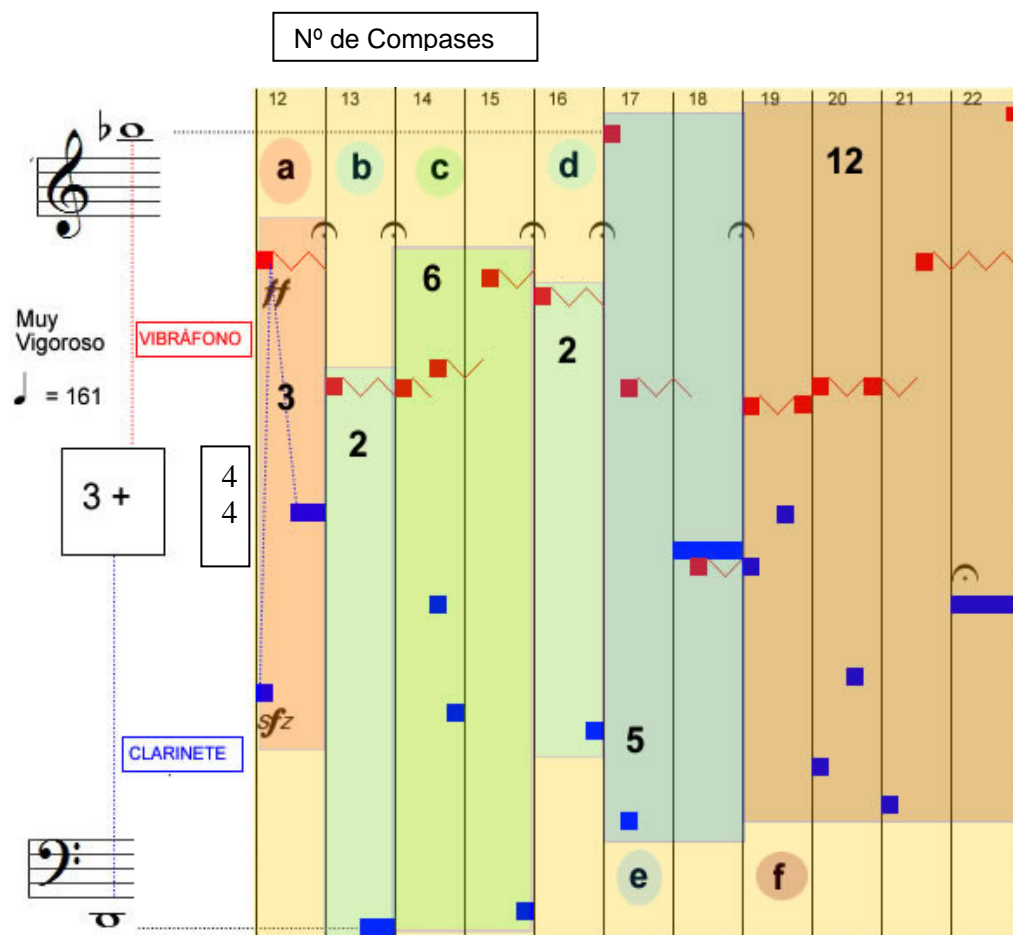
*ff* Ped. Ped. \*

8'16 8'13

Las participaciones de ambos instrumentos, tienen lugar siempre en forma alternada, iniciando el clarinete la sección “b”, con un ataque en *stacatto* y *Sfz* en la nota [mib] (diagrama 38) que funciona como resolución al *frullato* anterior, que corresponde a la última intervención del clarinete en la sección anterior.

Se conforman 6 grupos de participaciones separados por calderones, a los cuales se le han asignado letras y colores distintos en el diagrama 39, que responde al número de letras de la palabra **Manbel**. Véase estos en el diagrama 39 siguiente:

Diagrama 39



#### 4.1.4 Formación de grupos.

a) 3 participaciones b) 2 p. c) 6 p. d) 2 p. e) 5 p. f) 12 p. La cantidad de participaciones en cada grupo está piloteada por el clarinete, y es definida por la duración de la nota del texto referente que lee el piloto. Esto quiere decir que las notas inferiores, en duración a 10  $\text{♩}$  inclusive, son leídas como semicorcheas ( $\text{♩}$ ), y superiores como notas largas que se prolongan hasta el calderón. Véase lo anterior en el diagrama siguiente 40.

Diagrama 40

The diagram illustrates the musical structure and performance technique for the transition between two parts. It is divided into two main sections:

- Final parte "a" Texto referente:** This section shows the end of the first part. It features a Clarinet Bass (Cl. B.) and a Vibraphone (Vib.). The Clarinet Bass part includes a red arrow pointing left labeled "Lectura retrogradada", indicating that the notes are to be read in reverse order.
- Inicio parte "b" Texto Resultante:** This section shows the beginning of the second part, marked "Muy Vigoroso" with a tempo of  $\text{♩} = 161$ . It features three staves: Clarinete Bajo en B $\flat$  (Clarinete Bajo en B $\flat$ ), Vibráfono (Vibráfono), and Cl. b. (Clarinet Bass). The Clarinet Bass part includes red arrows pointing to specific notes, indicating the retrograde reading technique. The Vibraphone part includes dynamic markings such as *sfz*, *ff*, and *fp*, and rhythmic markings like  $8 \cdot 16$ ,  $8 \cdot 13$ ,  $8 \cdot 10$ ,  $6 \cdot 10$ , and  $8 \cdot 14$ .

La secuencia de distancias, expresadas en semicorcheas, en los ataques se representa en cada grupo como se indica en el diagrama 41 siguiente

<b>a)</b> [2 – 6] (8). En figuras musicales =	[♪ - ♪.]	(♪)
<b>b)</b> [6] (6)	[♪.]	(♪)
<b>c)</b> [2 – 6 – 6] (6)	[♪ - ♪ - ♪.]	(♪)
<b>d)</b> [8] (6)	[♪.]	(♪)
<b>e)</b> [2 – 6 – 2 – 6] (8)	[♪ - ♪ - ♪ - ♪.]	(♪)
<b>f)</b> [2 – 6 – 2 – 2 – 2 – 6 – 2 - 6 – 6]	[♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪.]	

Los dos primeros grupos **a) y b)** pueden visualizarse en el diagrama 40 anterior. Los números entre paréntesis corresponden a distancia de ataques entre calderones.





Mapa Global parte "b"

Diagrama 43

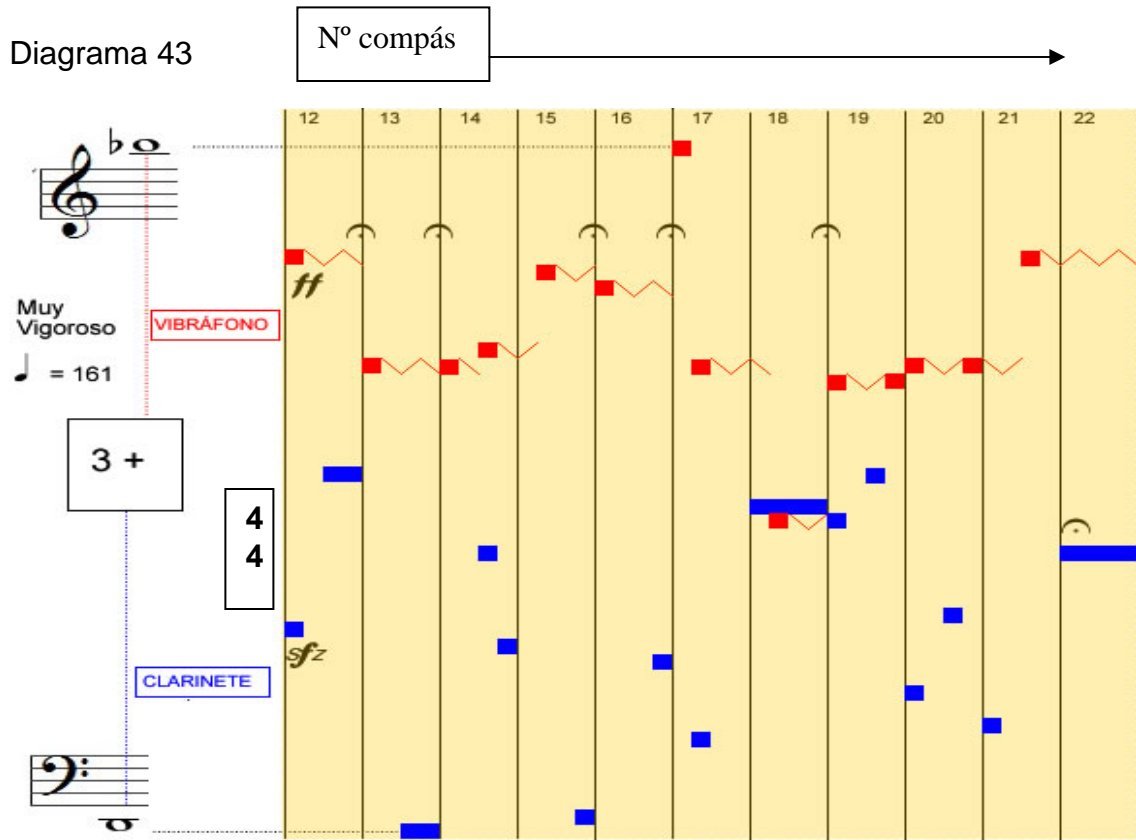
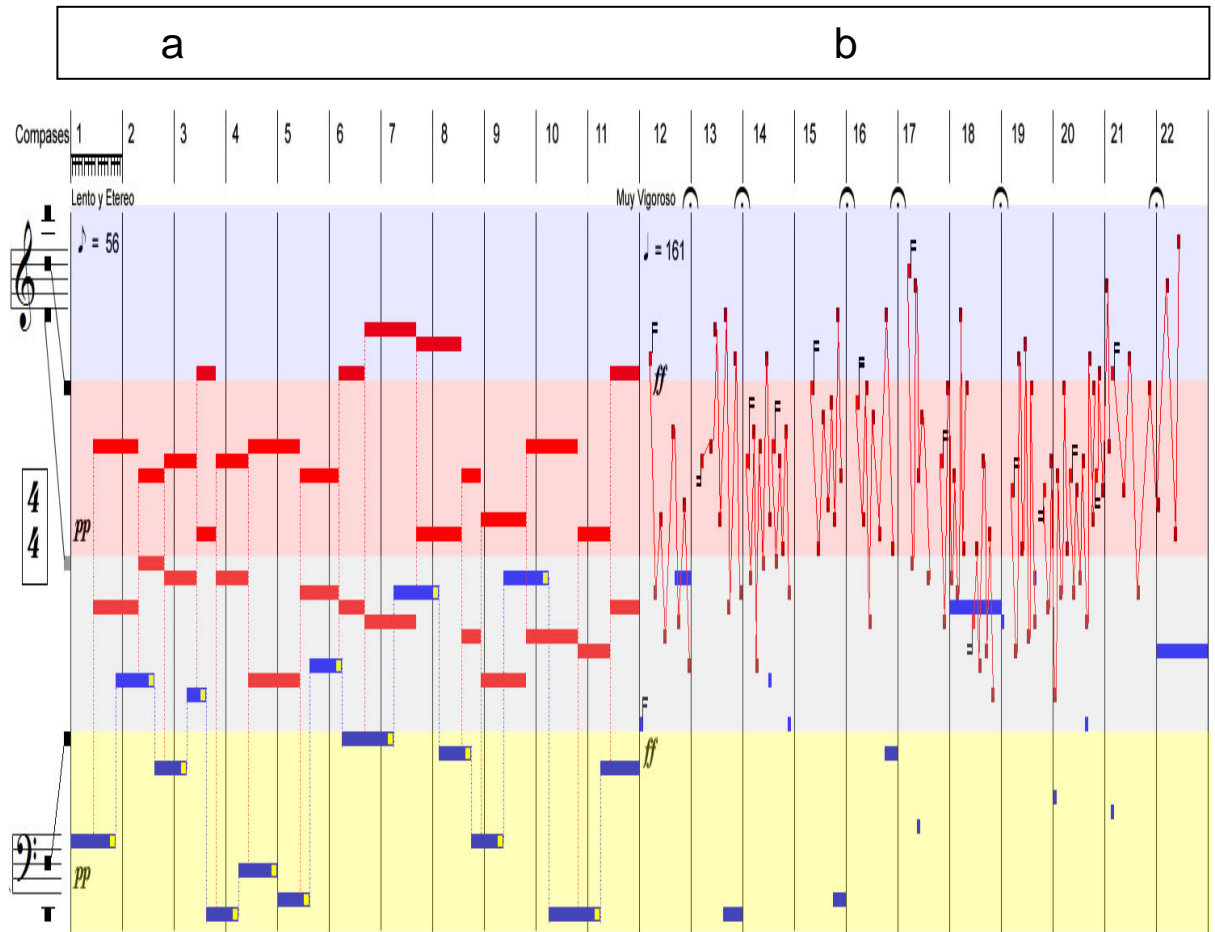


Diagrama 44



El diagrama anterior (44) nos muestra el conjunto de las partes “a” y “b” respectivamente. En azul el clarinete y en rojo el vibráfono.

#### 4.2 Análisis Parte “a” de “A”

Esta sección corresponde a una síntesis de las dos anteriores, que comienza a manifestarse en el *tempo*: [ ♩ = 79.] El clarinete asume un rol de voz

cantante a modo de *cantus firmus*, en cambio la percusión sigue en la figura irregular de “b” repartida en todos los instrumentos. Esta es una sección en la cual se torna más evidente el ánimo improvisatorio de la percusión que se anticipa a la sección central aleatoria. El clarinete juega un rol decidido en la mensura y el control que se manifiesta en los campos de polarización y la precisión de las figuras que no admiten fluctuaciones. Obsérvese lo dicho en el diagrama 45 siguiente.

Diagrama 45

*legato*  
 $\text{♩} = 79$

23

Clarinete Bajo en B $\flat$  *mf*

T. Militar  $\frac{4}{4}$

Platillo 28" *p*

Tam - Tam  $\frac{4}{4}$

Tom- Tom *p*  $8 \cdot 4$

Temple Blocks  $\frac{4}{4}$

Vibráfono *mf* *seco* *motor off*  $\text{♩} = 79$   $8 \cdot 3$   $5 \cdot 2$

Detailed description of the musical score: The score is for a percussion ensemble and a clarinet. It is in 4/4 time. The tempo is marked as  $\text{♩} = 79$ . The key signature has one sharp (F#) for the clarinet. The score starts at measure 23. The Clarinet Bajo en B $\flat$  part is marked *mf* and *legato*. The T. Militar part is marked  $\frac{4}{4}$ . The Platillo 28" part is marked *p*. The Tam - Tam part is marked  $\frac{4}{4}$ . The Tom- Tom part is marked *p* and has a rhythmic pattern of  $8 \cdot 4$ . The Temple Blocks part is marked  $\frac{4}{4}$ . The Vibráfono part is marked *mf* and has performance instructions *seco* and *motor off*. It has a tempo of  $\text{♩} = 79$  and rhythmic patterns of  $8 \cdot 3$  and  $5 \cdot 2$ .

Definida como “ a’ ”, esta sección sigue desarrollando la irregularidad que habitaba en el vibráfono y que se expande a los demás instrumentos, esto le confiere inmediatamente un carácter de variación que resulta sencillo de relacionar con lo anterior, no obstante el *tempo* se ha calmado rotundamente. En concordancia con lo anterior, el vibráfono asume un rol de piloto que será imitado por los demás instrumentos que conforman el *set* de percusión, de acuerdo a las posibilidades de cada uno. En el diagrama (46) siguiente puede observarse como los Tom - Tom imitan el gesto inicial del vibráfono.

Diagrama 46

The diagram shows a musical score for five percussion instruments and a vibraphone, all in 4/4 time. The instruments are: Platillo 28", Tam - Tam, Tom - Tom, Temple Blocks, and Vibráfono. The Vibraphone part starts with a *mf* dynamic and includes the instruction "seco motor off" with a tempo marking of  $\text{♩} = 79$ . The Tom - Tom part is annotated with "Tom-Tom subordinado a Vibráfono Comportamiento imitativo" in blue. A blue arrow points from the first note of the Tom - Tom part to the first note of the Vibraphone part. The score features several overlapping colored ovals (red, blue, green) and brackets labeled "8'3" and "8'4" that group notes across the different parts, illustrating the imitative relationship. The Tom - Tom part begins with a *p* dynamic. The Platillo 28" part has a *p* dynamic marking at the end of the score.

Esta decisión surge desde la **emoción fundante**, es decir, los demás instrumentos imitan o intentan imitar a un principal en su gestualidad. Para ello se asimilan a tres campos las notas del vibráfono conformando grupos de tres notas. Las categorías son: arriba, al medio y abajo. Si observamos las tres primeras notas del vibráfono, se puede observar que la nota inicial del grupo se ubica al medio respecto de las dos siguientes, de esta forma los [tom – tom] o los temple blocks pueden imitar al piloto.

Esta sección está conformada por 14 intervenciones del vibráfono organizadas en [12 + 2], que se corresponden con las 14 de la sección anterior “**b**”. El texto resultante se obtiene de la lectura retrogradada y transpuesta de los grupos de “**b**”. Esta operación se lleva a cabo cuidando los siguientes aspectos:

1. La nota cabeza del grupo resultante se ubica lo más grave posible, vigilando que la nota más grave del grupo referente, quede al interior del registro del instrumento.
2. Las notas cabezas no podrán ser de igual nombre hasta haber completado 12 diferentes.
3. La búsqueda de la nota cabeza debe cautelar que la relación interválica entre ellas pertenezca al universo Manbel.[st, 3+ y T]
4. La estructura de cada grupo que se lee debe mantenerse inalterable, pudiendo cambiar sólo la última nota para evitar la repetición que

podiera producirse entre la última nota de un grupo y la nota cabeza del grupo siguiente.

Lo anterior garantiza la construcción de una nueva serie de 12 sonidos, distinta a las empleadas con anterioridad, sobre la base del universo interválico “**Manbel**”, (st, 3+ y T), además que le imprime a la trama de los grupos una densidad sonora que no poseían, por la forma como ellos se generaron originalmente, es decir, desde la repetición de notas. Finalmente la serie polarizada queda conformada de la siguiente manera:

Diagrama 47

The diagram shows a musical staff labeled 'Serie' with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2. A red circle highlights the notes E3 and F3. Red dashed lines connect the notes in a series of arcs above the staff. Below the staff is a sequence of intervallic symbols: A, 3+, 3+, T, 3+, 3+, st, 3+, 3+, T, 3+, 3+, B.

Lo interesante de observar, es que la serie resultante es una réplica del modelo formal en el cual el eje está constituido por un asa conformado por las notas [re – mib], lo que genera un punto de simetría en el cual el miembro “**B**” es la inversión del “**A**”. Se desprende de lo anterior, que los procesos que generamos informados por la **emoción fundante**, están imbricados en distintos niveles.

Diagrama 48

The diagram shows a musical score for four percussion instruments in 4/4 time. The instruments are Tam-Tam, Tom-Tom, Temple Blocks, and Vibrafono. The Vibrafono part is written in treble clef and includes dynamic markings like *mf* and *p*, and performance instructions like *seco* and *motor off*. It features several rhythmic patterns with durations such as 8'4, 8'3, and 5'2. Two specific notes in the Vibrafono part are highlighted: one in a blue oval labeled 'Notas cabeza' and another in a red oval labeled 'Notas más graves del grupo'. Red and blue dotted lines connect these notes to their respective labels.

Obsérvese en el diagrama anterior (48) dos de las 14 notas cabeza del vibráfono y por otra parte, como está cautelado que cada grupo mantenga su estructura original al ser ubicado en el vibráfono. Cada nota cabeza corresponde a un dato desconocido que se configura en el momento.

El clarinete, realiza una transposición al tercer y último intervalo del universo **Manbel**, es decir, **lee al tritono** la serie matriz, polarizando las notas en los campos antes señalados, más un tercero agudo sobre el **[do#]** fuera de la pauta en llave de fa, al mismo tiempo que la duración de sus notas, corresponden a los ataques ocurridos entre el clarinete y el vibráfono en la parte “a”. Obsérvese



en el diagrama 49, la serie original, luego sus transporte al tritono con su polarización definitiva, y finalmente la línea de clarinete tal cual figura en la partitura, a partir del compás, 23.

Diagrama 49

The diagram consists of three horizontal musical staves. The top staff, labeled 'SERIE ORIGINAL', is in treble clef with a 4/4 time signature and contains a sequence of seven notes: G4, Bb4, C#5, D#5, E5, G5, and Bb5. The middle staff, labeled 'Transposición al tritono de la serie original', is in bass clef and shows the same sequence of notes transposed down a tritone (three semitones), starting on G3. The bottom staff, labeled '13', is in bass clef and shows a more complex melodic line with slurs and ties, representing the clarinet part. Above this staff is a diagram of 'ATAQUES' (attacks) represented by horizontal bars with numbers 1-6 and 'X' marks, indicating specific fingerings and attack points for the notes in the clarinet line.

En azul observamos la línea del clarinete tal cual está en la partitura. Como puede apreciarse, las notas están polarizadas en los tres campos mencionados con anterioridad y sus duraciones, corresponden a las distancias que existen entre los ataques que sucedieron en la parte “a” entre el clarinete y el vibráfono, de tal forma que se produce una síntesis. Éstas fueron esquematizadas en el diagrama 37. Una vez que han aparecido las 12 notas, comienza su lectura retrogradada a partir de la última nota. Este procedimiento es el mismo que se explicara con anterioridad y graficado en el diagrama 19.

Este proceder enfrenta la plasticidad del devenir representado por la percusión, con la rigidez de lo inmutable representado por el clarinete. El rol de éste último, está en estrecha relación con los procesos de proliferación que realiza. Nuevamente la **emoción fundante** está informando todo cuanto ocurre. Véase lo anterior representado en el siguiente diagrama

Diagrama 50

*legato*  
♩=79

23

Clarinete Bajo en B $\flat$  *mf*

T. Militar  $\frac{4}{4}$

Platillo 28"  $\frac{4}{4}$  *p*

Tam - Tam  $\frac{4}{4}$

Tom- Tom  $\frac{4}{4}$  *p* 8 $\cdot$ 4

Temple Blokcs  $\frac{4}{4}$

Vibráfono *mf* *seco* *motor off* 8 $\cdot$ 3 5 $\cdot$ 2

The musical score is presented in a multi-staff format. The top staff, for the Clarinete Bajo en B $\flat$ , is highlighted in a light red background and begins with a tempo marking of ♩=79 and the instruction *legato*. It starts at measure 23 with a *mf* dynamic. The percussion section, including T. Militar, Platillo 28", Tam - Tam, Tom- Tom, and Temple Blokcs, is highlighted in a light blue background. The Tom- Tom part features a *p* dynamic and a rhythmic pattern marked 8 $\cdot$ 4. The Vibráfono part, at the bottom, also starts at measure 23 with a *mf* dynamic and includes performance instructions *seco* and *motor off*, along with rhythmic markings 8 $\cdot$ 3 and 5 $\cdot$ 2.

En rojo lo inmutable y en azul el espíritu improvisatorio, que simboliza el anhelo de autonomía. En el diagrama 51 siguiente, se muestra un mapa global de la parte a' de **A**, indicando sólo el vibráfono, como instrumento piloto y el clarinete como *cantus firmus*.

Diagrama 51

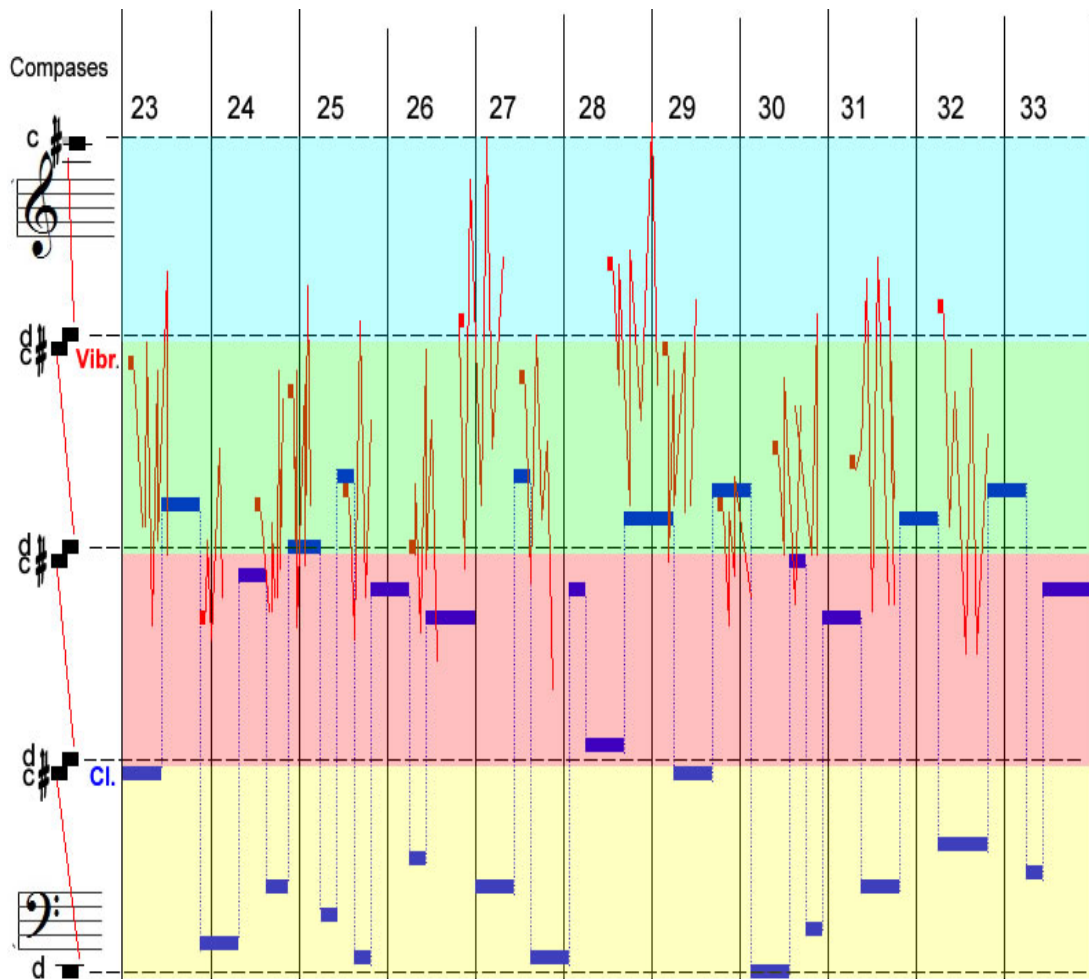
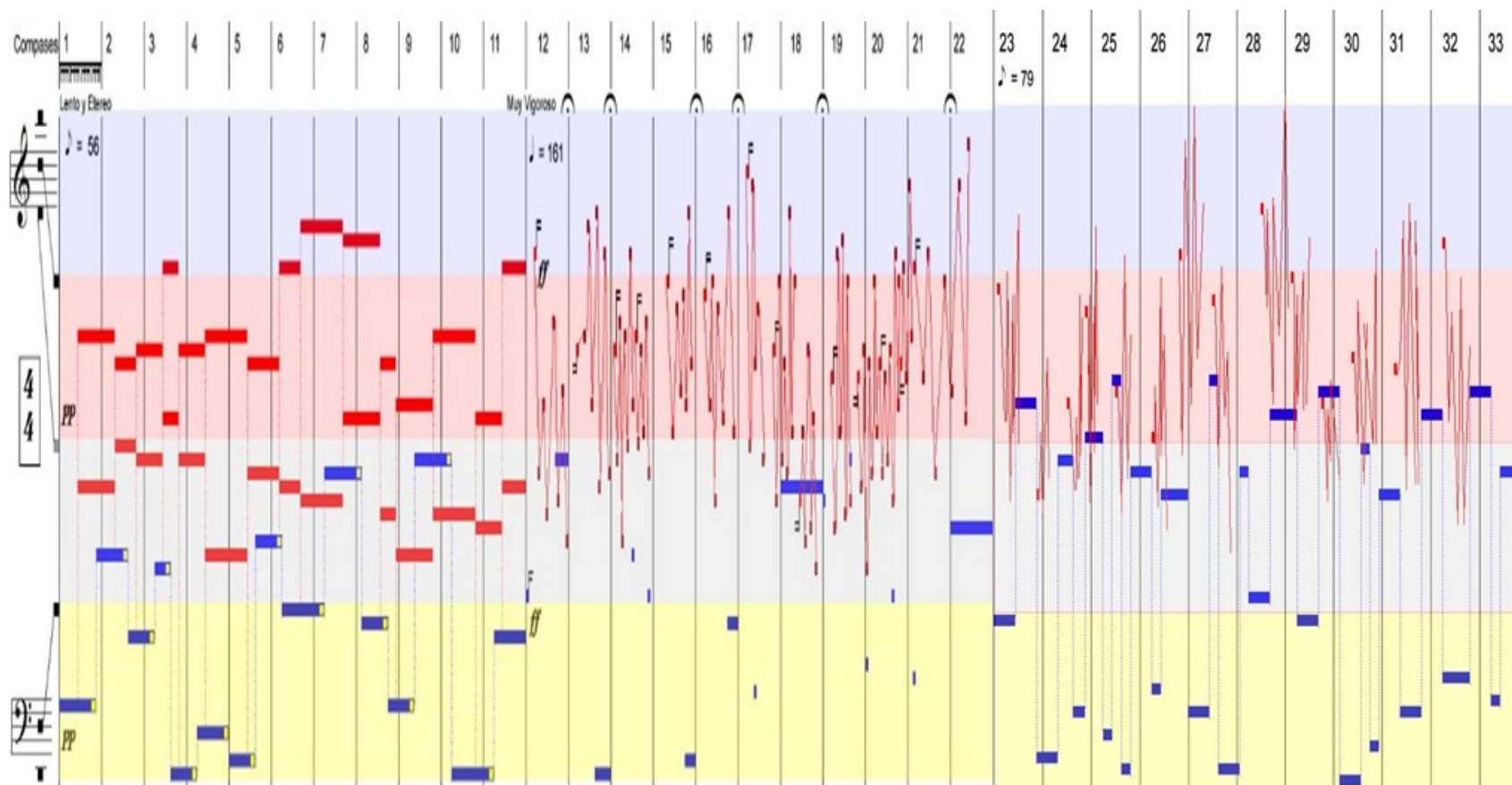


Diagrama 52 (Mapa Global de alturas y duraciones de las partes a – b – a')



En azul el clarinete bajo y en rojo el vibráfono

### 4.3 SECCIÓN ALEATORIA.

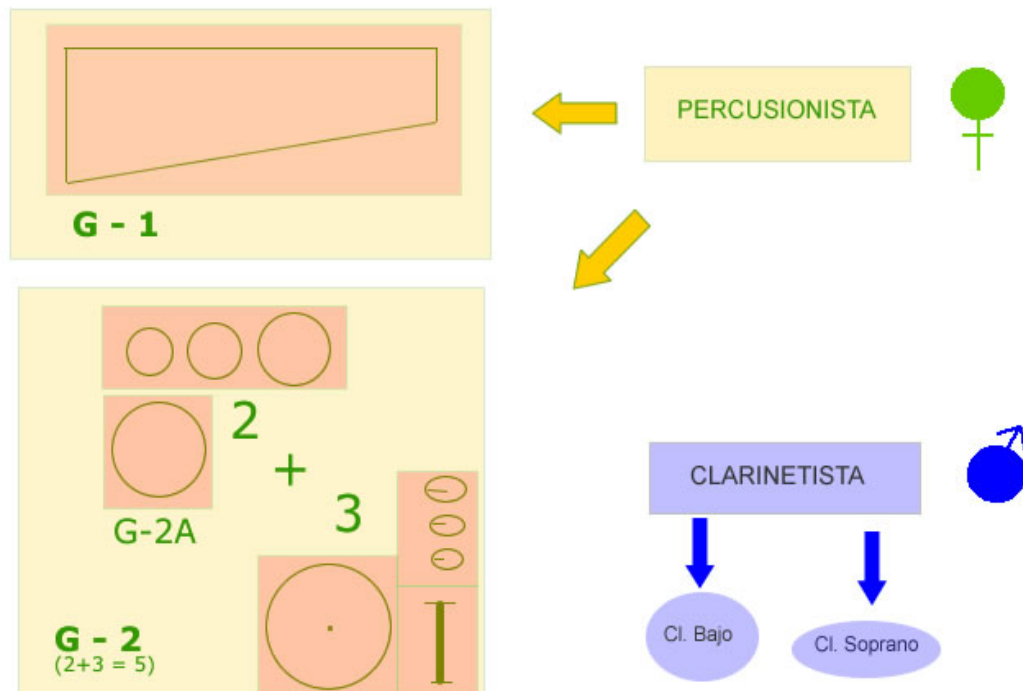
Esta sección la conforman dos partes, una que hemos denominado alfa ( $\alpha$ ) y otra beta ( $\beta$ ). Tienen una duración total de 300 segundos (5 minutos) y se construye sobre la base de módulos aleatorios. Estos módulos aleatorios son de dos tipos. El primer tipo es homogéneo, dice relación con el grupo (2) de la percusión que está constituido por cinco instrumentos que se muestran en el diagrama (2); [Tom – Tom], [Tam – Tam], Tambor Militar, temple Blocks, y Platillo.

El segundo tipo es heterogéneo y contempla la participación de instrumentos de ambos grupos, en este caso al clarinete bajo y al vibráfono. Los primeros son designados con números y los segundos con letras. Los del primer tipo, se dividen a su vez en dos, siendo el módulo 1 el que abarca completamente al grupo de 5 instrumentos de percusión, (grupo dos de la percusión) y el segundo módulo filtra a tres instrumentos del total de cinco, quedando conformado sólo por dos: los Tom – Tom y el Tambor Militar.

Esta decisión se funda en la organización del cinco [5] como [2 + 3]. De esta forma el universo de módulos numéricos son sólo dos. En términos generales la sección Alfa ( $\alpha$ ), genera una combinación condicionada de gestos corporales

creados en la parte “A” de la obra, de tal modo que, la sintaxis musical es la resultante de ella y la realizan los bailarines. La segunda sección denominada beta ( $\beta$ ) es de libre asociación.

Diagrama 53

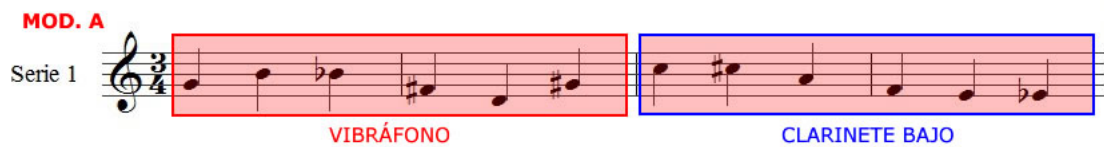


**En síntesis:** De los dos módulos numéricos, el módulo 1 contempla al grupo dos de la percusión y el módulo 2 al grupo 2A. Los módulos heterogéneos se construyen sobre la base de complementariedad, es decir, cada grupo integrante del mismo posee como universo posible de notas  $\frac{1}{2}$  del total cromático. Así, en el módulo “A” y “B” el clarinete bajo y el vibráfono tienen asignadas como universo posible de notas las siguientes:

Diagrama 54



Diagrama 55 (Serie original)



El módulo “B” intercambia las notas, es decir, se le asignan al vibráfono las notas que en el módulo “A” fueron asignadas al clarinete bajo. El módulo de transición lo ejecuta sólo el vibráfono y se constituye con el total cromático. En los módulos “A” y “B” operan para el clarinete bajo un ámbito particular para cada uno que, se conecta con la matriz binaria que viene organizando el devenir de la obra y además permite establecer un ligero contraste.

Diagrama 56

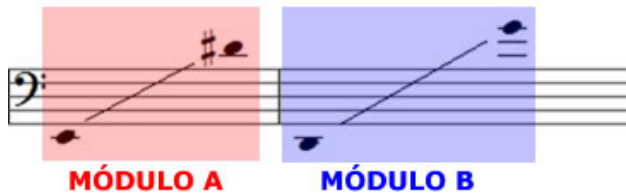
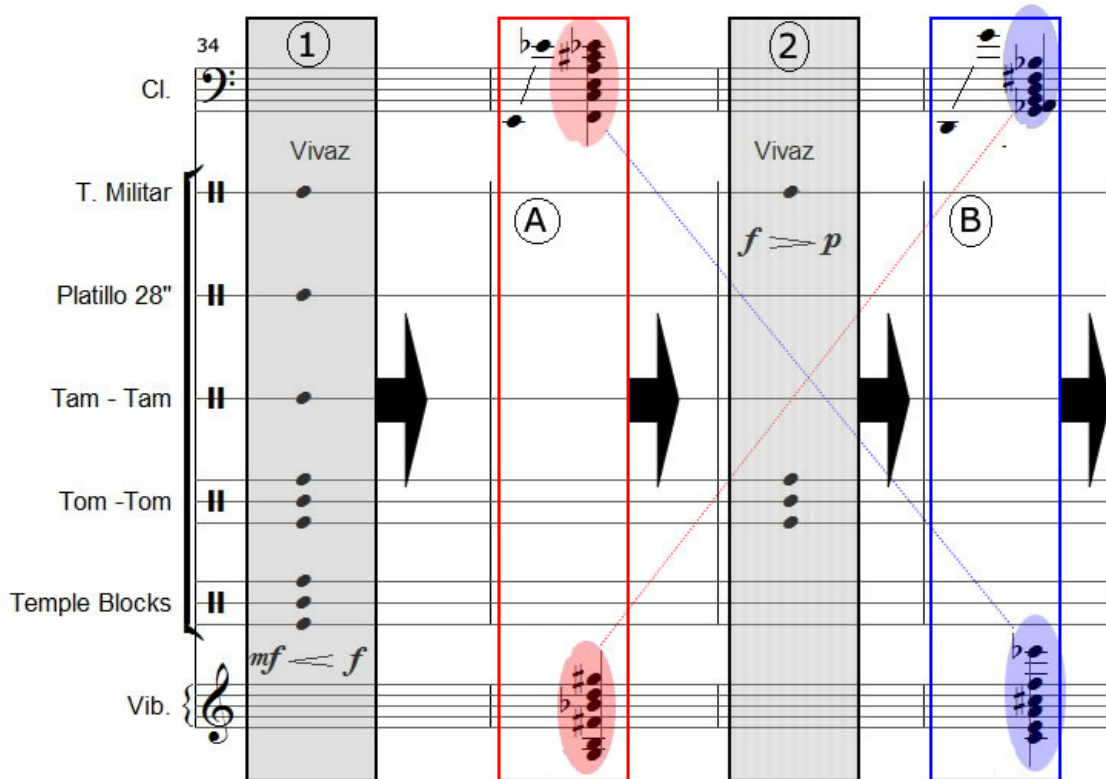


Diagrama 57

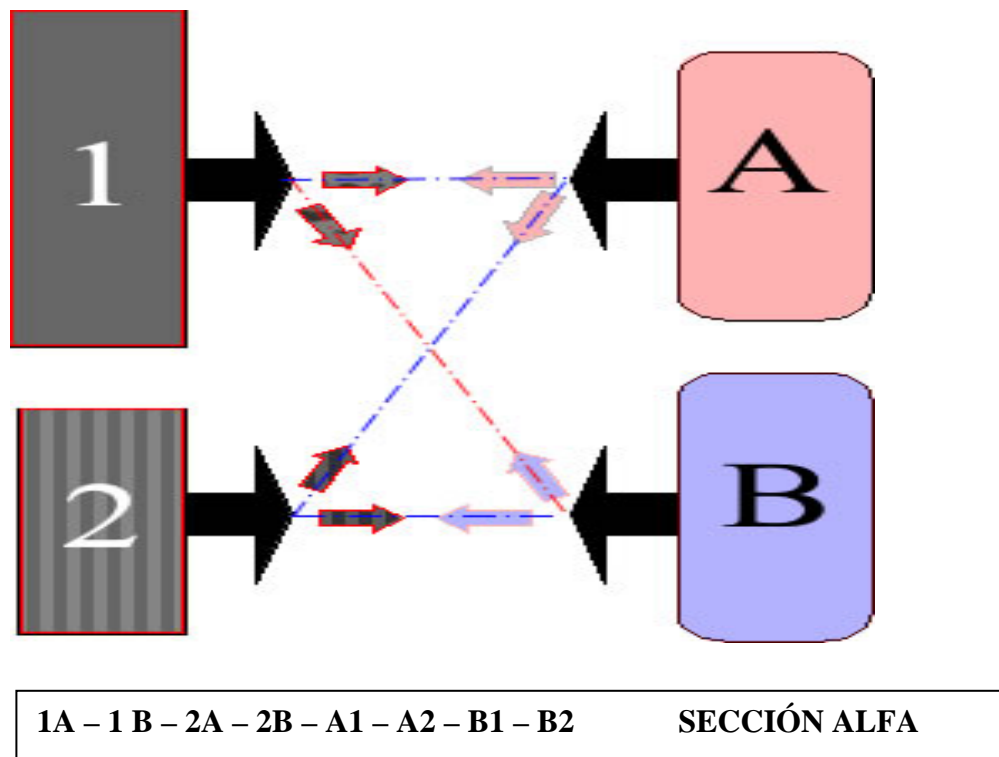


Cada módulo deberá durar en principio, como máximo treinta segundos incluyendo al módulo de transición que lo ejecuta como último sólo el vibráfono. Asimismo, en los primeros 150 segundos, deben alternarse los módulos mixtos nominados con letras con los numéricos. Obsérvese en el diagrama anterior (57), que los módulos heterogéneos pueden ser lentos o rápidos y en dinámica



*piano* o *forte* en contraste con los numéricos que son siempre *forte* y rápidos. Esta condición, debe ser considerada por los bailarines, a objeto que siempre se produzca la alternancia en la parte **alfa**. En la segunda parte, **beta**, y última parte que se circunscribe a los 150 segundos restantes, pueden realizarse asociaciones totalmente libres, procurando aludir a las gestualidades anteriormente construidas y que por ende pertenecen al universo de posibilidades **Manbel**. Como puede observarse en el diagrama (58), las posibilidades de combinatoria para la sección alfa son las siguientes:

Diagrama 58



No se han previsto módulos de entrada, por lo que podría iniciarse la sección central con cualquiera de las posibilidades antes señaladas. Las anteriores

combinaciones pertenecen a la sección **alfa**, y deben procurar una sintaxis de contrastes, es decir, [rápido – lento] o [lento – rápido]. Es en esta sección donde el curso de la música es definida por los bailarines. Ellos podrán combinar libremente los gestos corporales surgidos en asociación a las figuras musicales de las partes “a” y “b” incluyendo “ a ’ ”. Los módulos aleatorios se han pensado en relación directa con las secciones antes mencionadas, a objeto que cuando el bailarín o bailarina realice un gesto perteneciente al campo gestual de “b” por ejemplo, el músico que corresponda pueda seguirla improvisando desde el módulo “A” o “B” “1” o “2”. Se debe tener presente que a la bailarina la sigue el percusionista y al bailarín, el clarinetista.

Los módulos “A” y “B”, tal como se señaló anteriormente, pueden ser interpretados rápidos o lentos *forte* o *piano* a objeto de dar la posibilidad al bailarín y al clarinete de aludir a la parte “b” de la sección “A” que es muy rápida. En tal sentido, estos son plásticos y su carácter le será otorgado por la gestualidad del bailarín. Cabe señalar, que en el laboratorio, pudo advertirse la necesidad de que los [músicos – intérpretes] se conectaran visualmente con los bailarines y a través de [gestos – señales], que le indican a éste, en que módulo debe improvisar. Así por ejemplo, el gesto de echarse al suelo lentamente – surgido en la sección “a” – realizado por la bailarina, se convirtió en la señal para el percusionista de improvisar en el módulo **A**, del mismo modo, otros

gestos, adquirieron el rol de señal, lo que permitió una comunicación efectiva entre [músicos – intérpretes] y [bailarines – coreógrafos]

**En suma:** en la sección **alfa**, los [bailarines – coreógrafos] determinan la sintaxis musical, estando los [músicos – intérpretes] subordinados a estos, con la obligación de seguirlos. Por el contrario, en la sección **beta**, es posible la libre asociación, acotada a la historia gestual construida en común. Es, en esta última sección en la cual el juego se juega entre iguales, sin subordinaciones de ningún tipo.

#### **4.3.1 El ritmo como eje vertebrador de ambos dominios.**

Tal como lo señaláramos en la introducción de este trabajo, para que un encuentro coordinado entre ambos dominios, tenga lugar, es condición *sin e qua non* un **espacio** y un **tiempo** común. Este, en principio se ubica en esta sección, es decir, la sección aleatoria. En ella, y a través de la improvisación como herramienta de comunión, se manifiesta como predicado de base, **el ritmo**. Este elemento fundamental, entendido como **la alternancia organizada en el tiempo de la tensión y el reposo**, ha venido, en estricto rigor, desarrollándose desde el comienzo de la obra como un eje vertebrador de todo su devenir. Sin embargo, adquiere una preponderancia capital cuando entra en

juego la improvisación, que como herramienta, pone en acto *in situ*, aquello que está asimilado desde el devenir vivenciado.

Las tres primeras secciones de la obra, es decir, “a”, “b” y “a’ ”, alternan *tempos* y gestos que se contraponen. Lento, rápido, lento *ma non troppo*. Esta organización genera una curva ascendente y luego decrece.

#### 4.3.2 El ritmo: una visión global

Como punto de partida, y antes de comenzar nuestro periplo en torno al ritmo, recordemos que en su etimología la palabra ritmo proviene del latín *rhythmus*, que significa **fluir**, y no es pensable un flujo sin un movimiento y un movimiento sin un tiempo.

Si hacemos un breve recuento, sobre aquellos dominios en los cuales sus propios actores, hacen referencia al **ritmo** como elemento estructurante, deberíamos partir por esa atrevida más sincera declaración del bailarín y coreógrafo, **Sergio Lifar** que parafraseando el génesis le atribuye al **ritmo** el fundamento mismo de toda la creación.

“En el principio era la Danza, y la Danza estaba en el Ritmo, y el Ritmo era la Danza. En el comienzo era el Ritmo, y todo ha sido hecho por él, y nada ha sido

hecho sin él.”<sup>57</sup> Tal como lo señaláramos con anterioridad, puede parecer un tanto exagerada, sin embargo, creemos que hay algo de verdad en esta paráfrasis. Si partimos de la base que el **ritmo es movimiento** y donde hay movimiento hay vida, entonces y siguiendo el silogismo, **donde hay ritmo hay vida.**

No es una casualidad que tan insignes maestros, como los citados a lo largo de este texto, coincidan en la importancia que juega este elemento estructurador. Quisiéramos en este espacio dedicado al ritmo, detenernos un poco más y ampliar la gama de opiniones en torno a este vital elemento.

. Desde el ámbito de la pintura, **W. Kandinsky**, nos dice:

“Los dos cuadros de Henri Matisse muestran cómo la composición **“rítmica”** (La danza) posee otra vida interior y por tanto otra resonancia que la composición en que las partes del cuadro se yuxtaponen de una manera aparentemente arrítmica (La música). Esta comparación prueba a la perfección que la salvación no reside más que en un esquema claro, en una **rítmica clara.**”<sup>58</sup>

En el ámbito de la danza el maestro **R. Laban** nos dice:

“La música rítmica es un incentivo del movimiento **rítmico**, pero sólo puede hablarse de danza

---

<sup>57</sup> op. Cit., pag.13.

<sup>58</sup> KANDINSKY W, 1987, La Gramática de la Creación, Barcelona. Paidós, pág. 32.

propriadamente dicha cuando en torno del **ritmo** se desarrolla el movimiento con absoluta fluidez, incluyendo una composición definida de formas y matices”<sup>59</sup>

En el ámbito de la poesía, **E .A. Poe**, en relación a la creación de su célebre poema, **El Cuervo** y comentando que lo primero para él, fue componer la estrofa climática, nos dice:

“Compuse la estrofa en ese momento, a fin de que, establecido ya el punto culminante, pudiera variar y graduar mejor, en lo que se refiere a su seriedad e importancia, las preguntas precedentes del enamorado; y, en segundo termino, para fijar definitivamente **el ritmo**, el metro, la longitud y disposición general de la estrofa, y graduar las estrofas que deberían preceder a la ya escrita, de manera que ninguna de ellas la sobrepasara en su **efecto rítmico...**”<sup>60</sup>

Hasta ahora se alude al concepto de **ritmo**, más su significado queda siempre implícito o subyaciendo al contexto en el cual es aludido. Algo similar ocurre con la adjetivización del termino, como **movimiento rítmico (Laban)** o como dice **W. Kandinsky**, **rítmica clara**. Incluso, **T. Adorno** se refiere al **ritmo cinematográfico** como una “cualidad superior”<sup>61</sup> dando a entender que es a éste, al que se refería **S. Eisenstein**. Más adelante afirma:

---

<sup>59</sup> LABAN V R. 1993. Danza Educativa Moderna. Bs. Aires Paidos, pág. 99.

<sup>60</sup> POE. E. 1987. Ensayos y Críticas, Madrid. Alianza., pág. 73.

<sup>61</sup> ADORNO, T Y EISLER. H, 1981, El Cine y la Música, 2ª ed. Madrid, Fundamentos, pág. 90.

“La existencia de este ritmo general en el film está fuera de toda duda, aunque toda discusión sobre él pueda degenerar fácilmente en un cierto diletantismo intelectual”<sup>62</sup>.

Como podemos apreciar la gama de significados es tan diversa como ambigua. Sin embargo, queremos profundizar sobre el ritmo y su significado último, más allá de una mera definición, la cual hemos planteado desde un inicio, a objeto de fijar una imagen que facilite el flujo comprensivo del texto.

Reflexiones profundas sobre el ritmo, afortunadamente existen y ellas nos acompañan en esta compleja tarea hacer claridad. Nos basaremos en dos estudios dedicados a este gran tema. Uno realizado por el maestro y compositor chileno **Gustavo Becerra** y un segundo realizado por el poeta y premio novel de literatura, **Octavio Paz**.

El maestro **G. Becerra**, en el capítulo dos (Ritmo) de su célebre ensayo “Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente” publicado en la Revista Musical Chilena desde el número 58 al 65, en el año 1959, nos invita a través de una frase lanzada muy inicialmente “De esta manera, teniendo en cuenta que el ritmo es el único elemento de la música que tiene sentido por sí mismo ...”<sup>63</sup> Situados, aquí, podríamos decir que recoge algo de **J. Dalcroze**,

---

<sup>62</sup> op. cit. pág. 90.

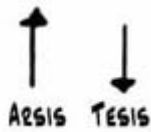
<sup>63</sup> BECERRA G. 1958. Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente. Revista Musical Chilena N° 59 (2)

cuando éste le asignaba al elemento rítmico la condición de esqueleto o estructura primera del movimiento. Tener sentido en sí mismo, es asumir la condición de una primera causa que no necesita de otra para ser. Aquí, nos conectamos con la paráfrasis de **S. Lifar**, entendiendo que **el ritmo es la primera causa**.

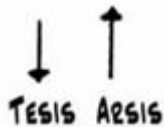
Siguiendo con la propuesta del maestro **Becerra**, llegamos a un punto que a nuestro juicio, es clave: nos plantea tres niveles de existencia de este elemento a saber: su lógica, su condicionamiento psicofisiológico y su estructura objetiva. No es nuestra intención, realizar aquí un análisis en detalle de esta propuesta, sino reconocer en primer lugar, la voluntad explicativa para hacer luz en torno a un concepto tan recurrido y en segundo lugar, explicitar que el planteamiento que hace el maestro, en relación a la tensión y al reposo (Arsis y Tesis) constituye la base sobre la cual hemos planteado nuestra propuesta. En su texto, nos dice:

“Desde el tiempo de los teóricos griegos el ritmo fue asociado al movimiento (que no es otra cosa que asociar el tiempo al movimiento); así vemos que un ritmo fundamental, el yambo, que alude a movimientos cuyos reflejos condicionados posibilitan su manejo ulterior como concepto. Llamaron ellos al tiempo débil (o breve) "arsis" (alzar) al fuerte (o largo) "tesis" (dar). Lo podemos representar de esta manera:





La evidencia psicofisiológica del sentido afirmativo de este ritmo es universal y se asocia al gesto de asentimiento y al sentido conclusivo. Indica lo que se equilibra y detiene al contacto del suelo, donde llega por obra de la gravedad. Una caída es conclusivo, termina en reposo; por lo tanto, una afirmación. La inversión



es "signo" de duda, tensión, de función cinética. Requiere de un movimiento que equilibre la gestión"<sup>64</sup>.

Hasta aquí, nos fue suficiente, como para acotar el experimento, desde una dimensión psicofisiológica, es decir, organizar la cualidad de los movimientos como **ársicos** o **téticos** en un flujo alternado de los mismos.

Con esta pequeña pero significativa conceptualización, al mirar las opiniones consignadas, podemos advertir que en todas ellas, subyacen estos dos elementos, **arsis y tesis**, como **tensión y reposo**. Si analizamos, por ejemplo, lo planteado por **E. A. Poe**, resulta evidente que lo que expresa es que primero construye la estrofa que genera mayor tensión o climática, y luego gradúa las dosis de tensión de las que van a precederla, asegurándose que ninguna la sobrepase en **efecto rítmico**. Lo rítmico, queda claramente

---

<sup>64</sup> op. cit. pág. 57.

asimilado a tensión, es decir, ninguna estrofa debe generar mayor tensión que la climática, algo que una vez entendido parece a todas luces, obvio. En este caso se da una situación que es muy corriente cuando se adjetiva el término ritmo, una sinécdoque, es decir, aludimos al todo (ritmo) nombrando una de sus componentes: la tensión.

En el caso de **R. Laban**, cuando expresa que **la música rítmica es un incentivo del movimiento rítmico**, lo que está en juego en la expresión **la música rítmica**, es sin duda, **la buena** organización del flujo alternado de tensiones y reposos, ya que si lo analizamos en su sentido literal es un absurdo, es decir, no puede existir música alguna que no sea rítmica. Lo anterior refleja, que en ese momento histórico, se intuye a través del término **rítmico** esta condición de alternancia. Otro error característico, es pensar que al utilizar sólo percusiones de alturas indeterminadas, hay ausencia de música, situación que expresa claramente **Adolfo Salazar** en su texto **La Danza y el Ballet** cuando se refiere a una postura de **Mary Wigman**, lo expresa como sigue:

“...la eukenética de Mary Wigman la llevó a dos conclusiones: supresión de la música en la danza, para la cual sería suficiente un sistema organizado de percusiones...”<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> SALAZAR A. 1997. La Danza y El Ballet. Santiago. Fondo de la Cultura Económica. pág. 261.

Como puede apreciarse, las percusiones organizadas sistémicamente, no constituyen música, lo que a todas luces, mirado desde el hoy, constituye un error.

Finalmente, quisiéramos complementar lo anterior con el pensamiento de **Octavio Paz**. Como punto de partida, mencionemos que para **O. Paz**, “el idioma está siempre en movimiento”<sup>66</sup>. Se establece de inmediato, una relación con el **ritmo**, a través del movimiento. Más adelante lo explicita:

“La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo”<sup>67</sup>.

En adelante, se explayará con una maestría única en torno al ritmo, que ya aparece en su conformación básica ársico – tética. Lo expresa de la siguiente forma: “El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración”<sup>68</sup>.

Un momento, a nuestro juicio, iluminador es el siguiente:

---

<sup>66</sup> PAZ O. 1995 "El ritmo", En: El arco y la lira, en OC, v. I. México: Fondo de Cultura Económica, p. 73-88. [Edición digital de Patricio Eufaccio, Solano]  
<http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/paz/paz4.htm>  
[consulta 6 de septiembre de 2007]

<sup>67</sup> *ibid.*

<sup>68</sup> *ibid.*

“El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo”<sup>69</sup>.

“Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo. Heidegger ha mostrado que toda medida es una "forma de hacer presente el tiempo". Calendarios y relojes son maneras de marcar nuestros pasos. Esta presentación implica una reducción o abstracción del tiempo original: el reloj presenta al tiempo y para presentarlo lo divide en porciones iguales y carentes de sentido. La temporalidad — que es el hombre mismo y que, por tanto, da sentido a lo que toca— es anterior a la presentación y lo que la hace posible”<sup>70</sup>.

Por último y a modo de cerrar nos dice:

“En el ritmo hay un **"ir hacia"**, que sólo puede ser elucidado si, al mismo tiempo, se elucida qué somos nosotros. El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia "algo". El ritmo es sentido y dice "algo". Así, su contenido verbal o ideológico no es separable. Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo, como la flor del tallo. **La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical:** no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; tampoco que el

---

<sup>69</sup> ibid.

<sup>70</sup> ibid.

baile sea la traducción corporal del ritmo. Todos los bailes son ritmos; todos los ritmos, bailes. En el ritmo está ya la danza; y a la inversa<sup>71</sup>.

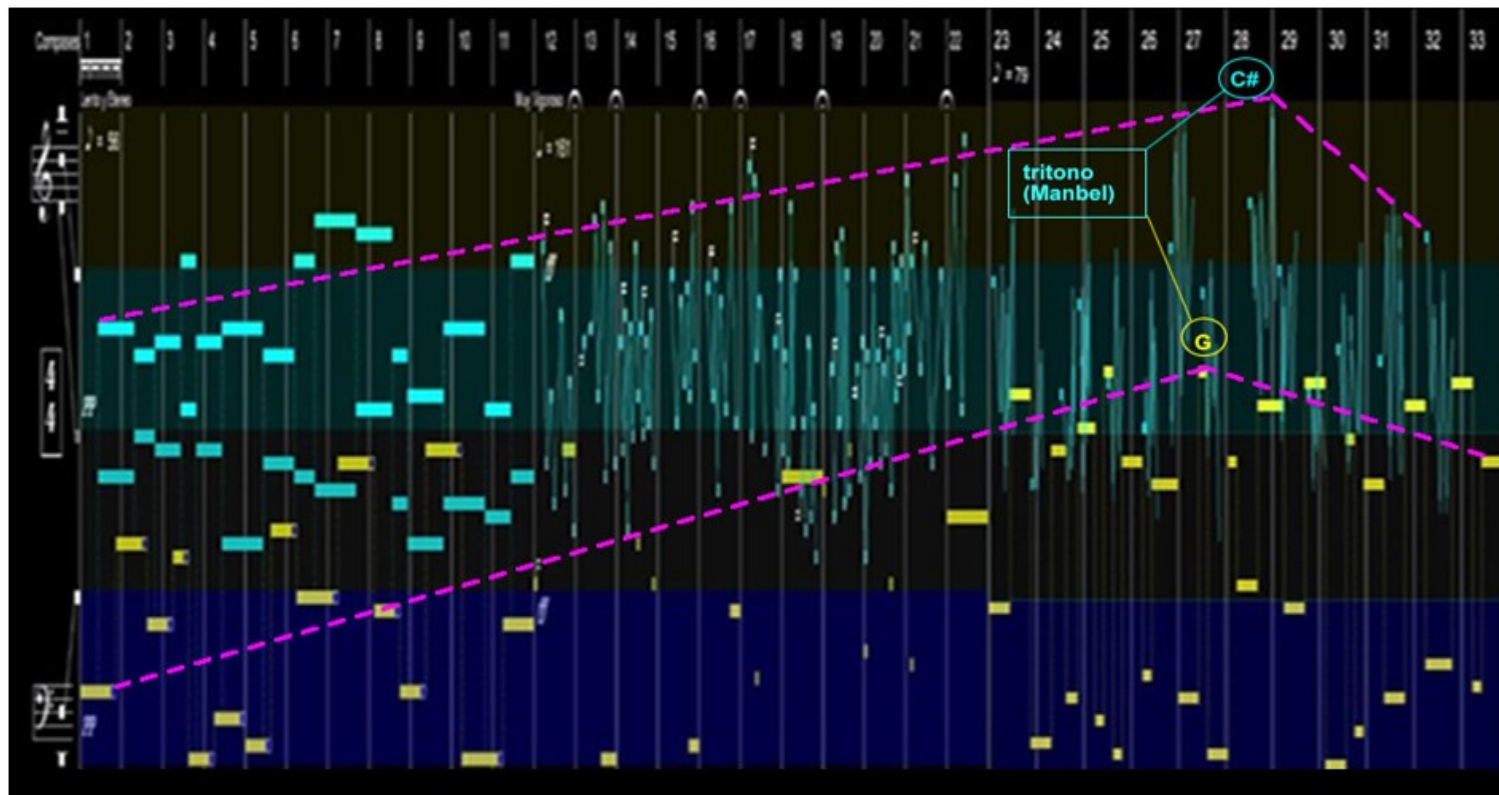
Quizás, en esta cita final, volvemos al inicio, es decir, el ritmo ya está en la danza, y en la danza el ritmo. **En suma:** la organización alternada en el tiempo de la tensión y el reposo, constituye el “ir hacia” que plantea **Octavio Paz** y además, se corresponde con el sentido en sí mismo, al que hacía referencia el maestro **G. Becerra**.

Obsérvese en el diagrama 59 siguiente la conducción del movimiento hacia el punto climático, en la parte **A** de la obra Ecos de Manbel.

---

<sup>71</sup> ibid.

Diagrama 59 CLIMAX



El ritmo global, puede apreciarse en la conducción de la música hacia un clímax que se produce en un intervalo **Manbel**, es decir, **el tritono**, que es un intervalo fundamental y eje de la obra. Esta conducción asintótica de la música hacia un punto climático, genera la necesaria tensión para que el bailarín llegue a la sección central aleatoria, provisto de un conjunto de gestos que han surgido en estrecha relación con la gestualidad musical de las tres secciones anteriores. En tal sentido, estamos *ad portas* de iniciar el camino hacia la coordinación a través de la improvisación.

#### 4.4 Análisis Parte B

Esta sección, se caracteriza por la libre asociación entre bailarines y músicos, es decir, se vive la consecuencia del devenir anterior. Se inicia con el clarinete soprano en si bemol, que representa – tal como se señalara en el inicio de este texto – un nuevo estado de cosas. Desde el punto de vista musical, esta sección se constituye en el desenlace que contiene una sola figura que aglutina a todos los instrumentos: **el trino**.

Esta decisión surge informada por la **emoción fundante**, por cuanto, generamos aquí, una gestualidad común a todos los instrumentos, que, -tal como lo señaláramos desde un comienzo – es la que permite construir una **relación de coordinación**. Si bien es cierto, que la problemática se sitúa entre dominios, vale decir, entre la música y la danza, no es menos cierto que la premisa podría permitir los mismos beneficios al interior de cada uno.

Por otra parte, el trino, es además, un elemento que se construye a partir de dos notas. En otras palabras, es una unidad que se sustenta en dos elementos. En tal sentido, se conjuga con la matriz binaria que ha estado presente en toda la obra.

Otro elemento importante, lo constituyen los grupos que se forman y que se encuentran separados por calderones. En cada grupo el tempo es fluctuante, lo que recoge la ductilidad de la improvisación de la sección



central, y al mismo tiempo, le da un carácter re-expositivo global a toda la obra, al organizar el ritmo del mismo modo que en la parte “b” de **A**.

#### **4.4.1 Organización formal.**

Esta conformada por tres partes a saber: “a”, “b” y “a”. La parte “a” de **B**, finaliza con la entrada del vibráfono en el compás 50, en consecuencia tiene 14 compases, de los cuales, los primeros 5 son de enlace. Luego, desde el compás 49 hasta el 63, se constituye la parte “b” de **B**, es decir, los siguientes 14 compases. Finalmente, a partir del compás 64 hasta el final lo hace la parte “a” de **B**. Los *tempi*, se aceleran en forma progresiva, tal como fuera explicado con anterioridad asociado al diagrama 13, ya que los *tempi* están organizados de más lento a más rápido.

#### **4.4.2 Organización de las alturas en el clarinete.**

Este procede retrogradando la serie interválica ejecutada por el clarinete bajo, en la sección “a” de **A**, a partir de la nota [**mib**] , hasta el final. De este modo nos conectamos con este procedimiento que ha sido permanente en la obra. Véase lo anterior en el diagrama 60 siguiente.

Diagrama 60

The diagram illustrates the musical transition between two sections. At the top, a red box labeled "Final parte a' de A" contains a bass clef staff starting at measure 27. Above it, a red box lists intervals: "st 3+ T 3+ 3+ st 3+ 3+". Below this, a second bass clef staff shows the continuation of the melody, with a red box above it listing intervals: "st 3+ 3+ T 3+ st". A blue box on the right, labeled "Inicio de 'a' de B", shows a treble clef staff starting at measure 36 with a fortissimo piano (*fp*) dynamic. Below this, a blue box labeled "Lectura retrogradada de los intervalos a' de A" contains a treble clef staff with a fortissimo (*f*) dynamic, showing the retrograde reading of the intervals from section A. A red arrow points left from the first red box, and a blue arrow points right from the second red box towards the blue box.


#### 4.5 Análisis Parte “a” de B

En esta parte inicial de **B**, el clarinete comienza con 5 compases muy *ad libitum*, y provee junto con ello, de un universo de gestos posibles a las dos secciones siguientes, que pueden visualizarse como *neumas*, y que nutren a la percusión. Cabe señalar, que la percusión, sigue al clarinete imitándolo discretamente, no obstante con una buena dosis de autonomía, por cuanto elabora a partir de sí misma estos materiales gestuales. Véase el universo de gestos posibles en el diagrama 61

Diagrama 61 (Universo gestual)


**B**

$\alpha$



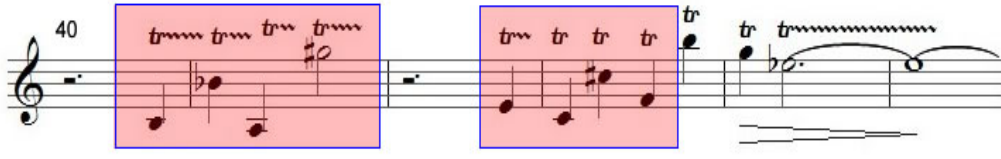
TORCULUS RESUPINUS

$\beta$




PORRECTUS FLEXUS

$\beta = \alpha$  invertido




$\alpha'$




TORCULUS

$\beta'$

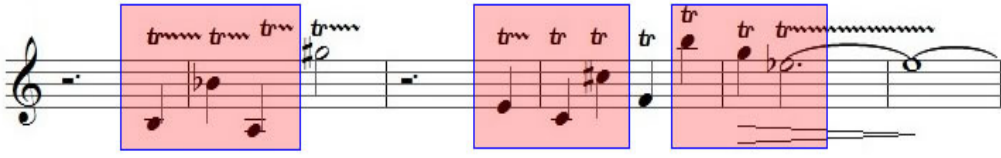


PORRECTUS

$\beta''$



FLEXUS



Con estos materiales contruidos sobre la **base binaria de opuestos** y que hemos denominado, **alfa y beta**, es posible visualizar gráficamente el devenir sintáctico del piloto, es decir, del clarinete, en la sección **B** completa, indicando con colores diferentes las secciones “**a**”, “**b**” y “**a**”, en el diagrama 62 siguiente.

Diagrama 62 (sección **B**)

	a	b	a'
Cl	$\alpha$ $\beta+\beta''$ $\beta''+\beta''+\beta''$	$\beta+\beta'$ $\beta+\beta$ $\alpha$	$\alpha'$ $\beta''$ $\beta''$ $\beta''$

Como se puede observar en el diagrama 62 anterior, existe un predominio claro de beta doble prima ( $\beta''$ ) en toda la sección **B**. Esto quiere decir que se ha privilegiado la dirección descendente. El *flexus*. Esta decisión, responde a la necesaria organización del ritmo. Una vez alcanzado el punto de climax, de la obra, en la sección central aleatoria, la sección **B**, se constituye en el desenlace que conduce la música al reposo.

En la sección “a” de **B**, sólo participa la percusión de alturas indeterminadas que tal como se señaló con anterioridad, lo hace con trémolos e imitando con relativa fidelidad la gestualidad del clarinete. Véase en el diagrama 63.

Diagrama 63

The diagram shows two musical staves. The top staff is titled 'Imitación del clarinete' and includes a legend for 'Tom 1', 'Tom 2', 'Tom 3', and 'T.Militar'. The music starts at measure 41. It features three dynamic markings: *fp* (fortissimo piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The notes are connected by red lines, indicating melodic movement. The bottom staff is titled 'Tórculus Resupinus' and shows a percussive line with tremolos (tr) and trills (tr). Blue arrows point from the percussive line to the clarinet line, and a red box highlights a specific rhythmic pattern in the percussion that mirrors a melodic phrase in the clarinet.

Como puede observarse en el diagrama 63 anterior, la percusión imita la gestualidad que plantea el clarinete. Eso sí, con ciertas libertades.

#### 4.6 Análisis Parte “b” de B

Esta sección comienza en el compás 50 y sigue desarrollando el mismo principio anterior de imitación. Se reconoce por la intervención del vibráfono, cuya particularidad es agregar un semitono a cada nota del texto referente. Así, este intervalo **Manbel**, adquiere preponderancia en esta sección. Se suma, entonces, a los demás instrumentos de percusión, el vibráfono que queda incorporado hasta el final. Véase el inicio de esta sección en el diagrama 64 siguiente.

Diagrama 64

The musical score for Diagrama 64 begins at measure 50 with a tempo of quarter note = 85. The Clarinet (Cl.) part features a melodic line with dynamics *sfz p* and *f*, and a trill. The percussion parts include T. Militar, Platillo 28", Tam - Tam, and Temple Blocks. The Vibraphone (Vib.) part is marked *Piu Mosso* and *mano contra mano*, with a tempo of quarter note = 85 and a dynamic of *f*. The score concludes with a double bar line.

Finalmente, en la parte **a'** de **B**, se amplifican los valores de duración, a objeto de ir deteniendo la música sin alterar el metrónomo. En ella, sólo el

clarinete continúa apegado a la gestualidad binaria. Los demás instrumentos se han independizado absolutamente de él. Véase lo anterior en el diagrama 65.

Diagrama 65

Enérgico  $\text{♩} = 100$

64

Cl. *fff* *ff*

T. Militar

Platillo 28"

Tam - Tam

Tom - Tom *fff*

Temple Blocks

Vib. *fff*

$\text{♩} = 100$

#### 4.7 Análisis Parte a' de B

Como puede apreciarse, en esta última sección de **B** los instrumentos de percusión sólo mantienen la sincronía con el clarinete, situación que, como mencionáramos con anterioridad, representa un nuevo estado de cosas.

**CAPÍTULO V**  
**TEXTO ANALÍTICO ESPECÍFICO**  
**JARA 5000**

Esta es una obra electrónica satélite, con imágenes anexas, compuesta con posterioridad a **Ecos de Manbel**. En tal sentido, no existe experiencia empírica en torno a ella y por ende no se contempla en el texto en torno al trabajo de laboratorio realizado y mencionado en la Introducción.

Esta composición, como trabajo es muy sencilla y se construye, al igual que la anterior, sobre la base de un mundo **binario**. La denominamos, satélite, por cuanto tiene una estrecha relación con la anterior que actúa como centro y además, es de menor extensión.

Su nombre, alude al último poema escrito por el cantautor nacional **Víctor Jara** en el Estadio Chile, lugar donde fuera asesinado durante la dictadura militar ocurrida en Chile, a partir del 11 de septiembre de 1973. Como segunda obra, de este trabajo de investigación, lo distintivo, es el soporte. Sin embargo, lo semejante es su fundamento compositivo, es decir, se concibe a partir de la **emoción fundante** declarada: la búsqueda de la equidad entre los dominios de la música y la danza.

La obra como tal, tiene su propio mundo de relaciones, sin embargo, pretendemos que además de sostenerse así misma, pueda - al

superponerse con la anterior **Ecos de Manbel** - conformar una tercera obra. Esta particular, doble condición, obliga a generar procesos musicales de la máxima simpleza, a objeto de favorecer la investigación. En tal sentido, sigue la misma línea trazada con anterioridad en la cual se simplifican los procesos compositivos, con el fin de que el esfuerzo reflexivo se centre en la “verdadera” **complejidad**: la relación entre ambos dominios. **La Música y la Danza**

## 5.0 Aspectos Generales de la Obra

La obra está compuesta en el programa computacional Csound, sobre la base de dos herramientas básicas: El **filtro** y el **Diskin\*** (retrogradado). En ella se despliegan visualmente, en forma alternada, dos elementos contrapuestos: un cuadrado y dos círculos en blanco y negro, que corresponde al movimiento compositivo a escala, ocurrido en la primera parte (**A**) de la obra **Ecos de Manbel**, e ilustra la unidad sustentada en la binaridad.

Lo anterior, responde a que esta segunda obra, surge en estrecha relación con la anterior. Es más, los procedimientos fundamentales en juego en ambas obras, son los mismos, vale decir, el filtrado y la retrogradación, ambos constituyen los pilares de ellas. Por lo mismo, las imágenes

---

\* Función del programa que trabaja sobre la base de un archivo dado **.wav** que puede ser procesado de diversas formas.



representan **lo común** que hay en ambas, más allá de las particularidades de cada una. No obstante lo anterior, muestran un aspecto crucial de la obra, cual es: que los círculos se mueven generando un *loop*, al igual que lo hace el *diskin* con el archivo wav., extraído de la canción “Te Recuerdo Amanda de **Víctor Jara**.”

### **5.01 La Danza**

La danza, en esta segunda obra, se enfrenta a una banda sonora fijada íntegramente, por cuanto deberá construir su mundo gestual a partir de esta condición. A primera vista, lo anterior es bastante común en el mundo de la danza contemporánea, sin embargo, un factor importante lo constituye la particular fisonomía de la obra. Ésta fue pensada desde un mundo polifónico, de tal modo, que no existen pulsaciones que puedan inducir al bailarín hacia su práctica habitual del *beat*. En otras palabras, no se percibe el pulso. Es, y a modo de ilustrar el espíritu de la obra, un devenir “palestriniano”.

Lo anterior, sin pretender ser original, busca generar ciertas condiciones que le permitan al [bailarín – coreógrafo] construir una gestualidad desprovista de la carga semántica asociada a la sincronía. En tal sentido, esta obra es el opuesto de su “**obra centro**”, que parte de esta condición. Como obra satélite, se sitúa en el otro extremo.

Cabe señalar, que esta característica, es precisamente, la que permite que pueda tener lugar la superposición de ambas obras, acción que fue descubierta con posterioridad.

Por otra parte, la pregunta que surge de inmediato asociada a este “juego”, es ¿que tiene que ver **Víctor Jara** en todo esto? La respuesta es simple: mucho y nada al mismo tiempo. Como sabemos, la construcción de relaciones de parentesco, son – en última instancia - **posiciones** sustentadas en **necesidades emocionales** desde las cuales se mira. En tal sentido, esta obra es un pequeño homenaje al cantautor, cuya **vida física fue filtrada por la dictadura**, no así su legado. Esta primera imagen, la del **filtro**, nos surtió el fundamento y el vínculo con el trabajo realizado hasta ese momento.

Entonces, la primera respuesta, a la pregunta anterior, es que vemos que lo ocurrido con el cantautor, es un filtraje. Y como le es propio a un filtro, detiene el paso de unos y deja pasar otros elementos, tal como fuera mencionado anteriormente.

Por otra parte, otro aspecto relevante lo constituye el factor ético, es decir, **Víctor Jara** – y así lo expresó muy claramente en su canción “manifiesto” – no canta por cantar, ni por tener buena voz. Este pensamiento conlleva un deber ético, comprometido con una causa que se piensa justa. Lo anterior nos obliga a mirar el “objeto artístico” desde otra perspectiva.

Creemos que aquí se conjuga un sentido que hemos venido desarrollando desde el comienzo de este trabajo, el vínculo entre lo **emocional y lo racional**, entendiendo que, por ejemplo, la búsqueda de la **equidad es un valor ético**, que tiene una fuerte componente emocional que, a nuestro juicio, determina el curso del pensar.

Encontramos, porque quisimos ver en **Víctor Jara**, un caso notable en este sentido. Un hombre de teatro, que ha trascendido por sus canciones que, para fortuna de muchos jóvenes chilenos, no fueron filtradas. Además, y aquí entramos en el terreno de las felices coincidencias, en vida el cantautor tuvo una estrecha relación con el mundo del teatro y de la danza. Sin ir más lejos, su esposa **Joan Turner**, hoy día **Joan Jara**, es bailarina.

Para terminar, hay un último punto que plantear. Mencionamos anteriormente, que la danza, en esta obra, se enfrenta a una banda sonora fija, sobre la cual debe construir su mundo gestual. Asimismo, y análogamente, la música se construye sobre un *cantus firmus*, la vida de **Víctor Jara**.

### **5.0.2 La imagen**

Como principio organizador, aludimos a una imagen que orienta una componente esencial de la pieza. Ésta surge vinculada al *cantus firmus*, vale decir, **la vida de Víctor Jara**, asume este rol. Como es de todos sabidos,

ésta fue interrumpida por un hecho violento y unilateral.

Entonces, a partir de ésta condición es que relacionamos el accionar de un filtro que deja pasar unos elementos y no otros, con este trágico hecho. La dictadura militar se constituye en ese filtro que no deja pasar la vida física del cantautor, más deja pasar su legado, muy a su pesar. En consecuencia el filtrado de un algo dado se constituye en una componente capital.

En concordancia con lo anterior, y con el ánimo de integrar lo más orgánicamente las herramientas del programa, lo dado ahora se bifurca en **dos niveles**: El primero corresponde a la **línea de tiempo** de la vida de **Víctor Jara** y el segundo a **un canto del mismo**.

### **5.0.3 Primer nivel: la línea de tiempo**

El primer nivel lo trabajamos considerando sus años de vida. **Víctor Jara** vivió 41 años, es decir, nació en septiembre del año 1932 y fue asesinado en septiembre del año 1973.

Filtramos entonces, los 41 años de vida, con el ánimo de comenzar a darle sentido a esta operación. Un primer filtraje lo realizamos al disminuir, en la línea de tiempo, el equivalente de **años a minutos**, así, los 41 años de vida serían equivalentes a 41 minutos. Esta, en principio podría ser la extensión de la obra, sin embargo, de inmediato nos surge la inquietud

asociada a la magnitud. La consideramos excesiva, dada su condición de obra satelital y de experimentación. La decisión es entonces, aplicar un segundo filtro a esta cantidad de minutos, con el fin de reducir aún más su magnitud. Cabe señalar, que un filtro lo entendemos como una herramienta, que discrimina en base a parámetros que a su vez se sostienen en valores asumidos como tales. En nuestro caso el valor esta dado por el *numen*, asociado a la magnitud.

En relación con lo anterior, aplicamos un segundo filtro, que esta vez, se sostiene en que un número de una cifra es siempre menor que uno de dos cifras, siempre y cuando el número de dos cifras no comience con el cero (0). En tal sentido, esta herramienta deberá transformar el número 41 de dos cifras en uno de una sola cifra. Para ello, y siempre movidos por la simpleza, decidimos en primer lugar, descomponer el número en cuestión y luego aplicarle a ambos, la primera de las operaciones básicas del pensamiento matemático: **la adición**. Véase el diagrama 66.

Diagrama 66

[41] 4 y 1 luego  $4+1 = 5$

Obtenemos así, el número cinco, que, en principio podría constituir la duración total de la obra, vale decir, **cinco minutos**. A partir de esta primera aproximación, e imbuidos de toda la historia vivida en los procesos

composicionales anteriores, es que advertimos de inmediato que, en primer lugar el número **5** se había establecido en forma marginal en la obra **Ecos de Manbel** a través del **[2 + 3]** , situación que se esperaba pudiera insertarse en la construcción de esta segunda obra. En efecto, la operación de filtrado realizada, casualmente, satisface la relación que se busca con la obra centro, **Ecos de Manbel**. En consecuencia este tanteo elemental daba sus frutos de inmediato. Decidimos entonces, que la obra duraría **5** minutos exactos.

Por otra parte, la sección central aleatoria de la obra **Ecos de Manbel**, tiene una extensión de **5** minutos, lo que gatilló el pensar como posibilidad la superposición de ambas obras a partir de esta condición.

Esta idea, determinó ciertas características que debía poseer la obra para que sea posible la superposición. En primer lugar, debe contener un punto de partida que enganche con el final de la sección **A**, de la “obra centro”. Esta condición permite la inserción “natural”, el enlace armónico entre ambas obras, la nota común. De esta forma surge que debía engancharse con la resonancia que deja el [Tam – Tam] en el final de esta sección, este enlace se produce por el sonido blanco, o ruido con que comienza la obra **Jara 5000**, que se mezcla perfectamente con aquella.

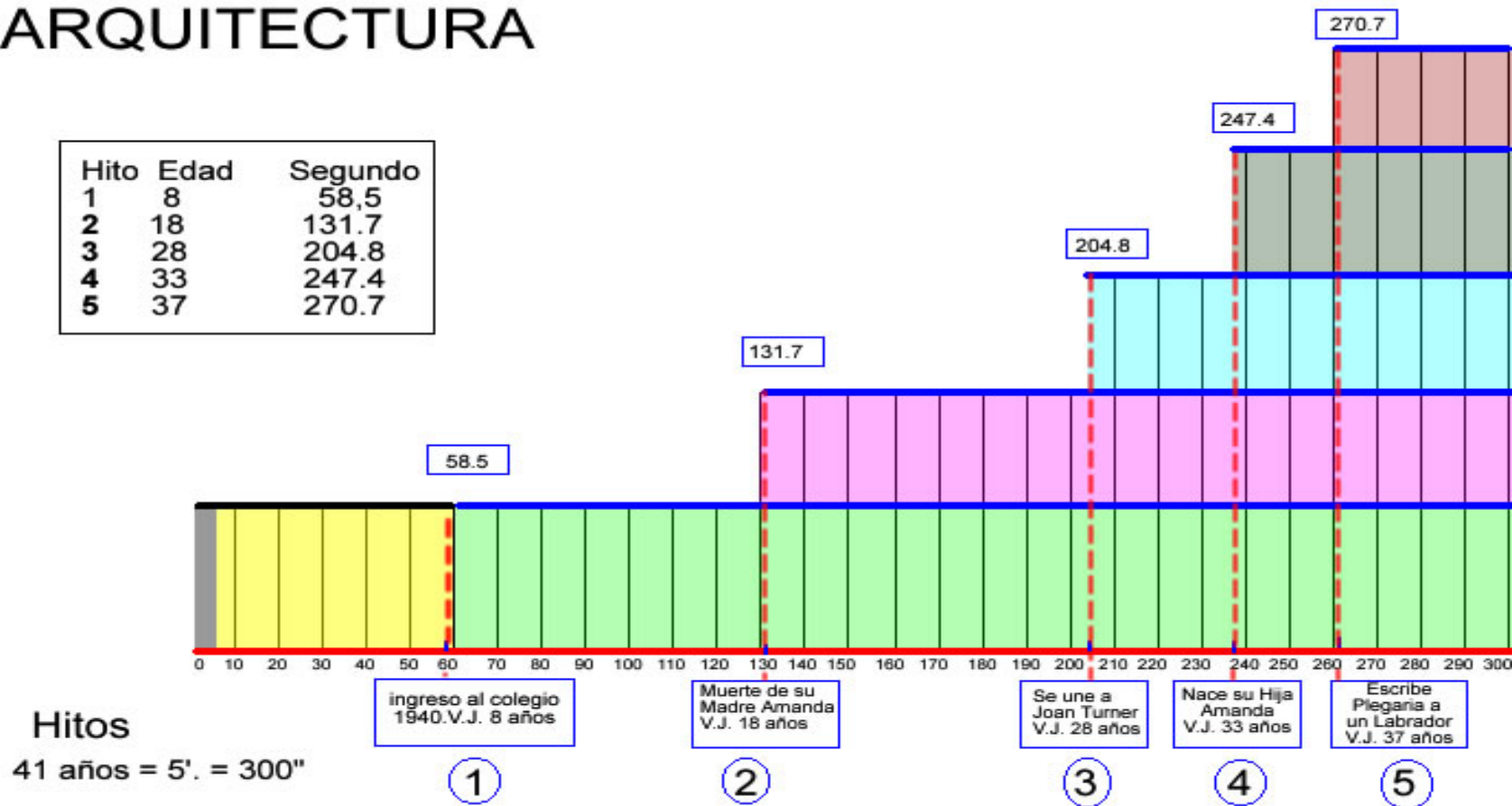
En segundo lugar su devenir debe ser lo suficientemente plástico como para convivir con la improvisación de los bailarines. Esta condición, fue

trabajada pensando un tanto en la necesaria autonomía de la obra como con su vínculo con la “obra centro”. Tal como lo señaláramos al inicio de este texto, pensamos que un devenir sin una pulsación evidente sería suficiente. Surge entonces esta imagen asociada a la polifonía renacentista. Esta imagen, determina la arquitectura global de la obra. Véase lo anterior en el diagrama 67:

Diagrama 67

# ARQUITECTURA

Hito	Edad	Segundo
1	8	58,5
2	18	131.7
3	28	204.8
4	33	247.4
5	37	270.7





#### 5.0.4 Los cinco hitos

Como puede observarse en el diagrama 67 anterior, esta obra se estructura sobre la base de la cronología de la vida del cantautor **Víctor Jara**, convertida a la línea de tiempo, la cual tiene una duración total de 300 segundos. En ella, establecimos **5 hitos**, que a nuestro juicio, son fundamentales en la vida de **Víctor Jara**, estos son:

Diagrama 68

1. El ingreso al colegio a los ocho años de edad. 1940
2. La muerte de su madre Amanda Martínez. 1950
3. Su unión con Joan Turner. 1960
4. El nacimiento de su hija Amanda. 1965
5. La composición de la canción Plegaria de un Labrador. 1969

Estos 5 hitos, sin duda, tienen una cierta cuota de arbitrariedad, por cuanto se establecen desde una posición que se estima necesaria, sin embargo, y más allá de pecar de una cierta subjetividad que busca establecer el número cinco a ultranza, éstos cinco hitos se levantan en consonancia con hechos objetivos que han sido extraídos de la vida del cantautor. El primer hito que consignamos, se constituye en tal, por la gran dificultad que tuvo que vencer su madre, para que **Víctor Jara, fuera al colegio**. En aquella época se estilaba, en la vida rural, que los hijos varones,

debían ayudar en el trabajo al padre, y siendo éste último un inquilino en las tierras de los Ruiz Tagle, **Víctor Jara** debía seguir esa tradición, afortunadamente, su madre consiguió darle otra dirección al destino de este niño. El segundo hito, **la muerte de su madre, en 1950** ocurre cuando apenas **Víctor Jara** cumplía los 18 años Este trágico evento se constituye en uno de los momentos más difíciles para el cantautor, más aún considerando que en ese tiempo, vivía, junto a sus hermanos, solo con su madre, en Santiago. El tercer hito, lo constituye su **unión a la bailarina Joan Turner**. De esta unión se desprende el siguiente hito, que corresponde al **nacimiento de su hija Amanda**. Por último, el quinto hito lo hemos asociado a la **composición de la canción Plegaria a un Labrador**, una de las canciones más emblemáticas y que más ha trascendido del cantautor, con la obtiene el primer premio en el Festival de la Nueva Canción Chilena, que se realizó en el Estadio Chile en 1969, lugar donde sería asesinado, hoy estadio Víctor Jara.

Cada hito tiene un punto de inicio en la línea de tiempo, el cual gatilla la intervención del instrumento 1 (archivo Wav. reverberancia del acorde de piano véase diagrama 70), que se superpone con las demás y que a partir de este segundo hito, permanecerá constante hasta el final. Los primeros 5 segundos de la obra transcurren en silencio total, luego los 58.5 segundos restantes, constituyen una introducción, que prepara la participación de las líneas. Esta arquitectura, es la que definimos como “palestriniana”, ya que emula un motete a cinco voces con sus entradas sucesivas, en distintas

alturas y con el mismo modelo. Cada una de ellas corresponde a una transposición particular (véase diagrama 71) que se deriva del valor numérico correspondiente a los segundos en la línea de tiempo. La transformación de los **años hitos** a la línea de tiempo, en segundos, se realiza sobre la base de una simple regla de tres, que permite establecer con precisión la equivalencia. Ejemplo:

Diagrama 69

41 es a	300 como	$\frac{2.400}{41} = 58.5 \text{ seg.}$
8 es a	X	

### 5.0.5 Segundo nivel: las líneas polifónicas.

El segundo nivel de “lo dado” corresponde a un canto de **Víctor Jara**. Si bien a esta altura está definido el cuando ocurre un evento, es decir, su forma, el contenido, o en otras palabras, el “que” debía ocurrir debía estar en relación directa con la obra del cantautor. Surge inmediatamente, una frase característica de la canción **Te Recuerdo Amanda**, en la cual, se dice que “**la vida es eterna en cinco minutos**”. A partir de este momento, y a través de la función (*opcode*), Diskin, del programa Csounds, antes señalada, se decide extraer del archivo wav de la canción mencionada, aquel fragmento de música. Casualmente, el fragmento de la canción tiene una extensión cercana a los 5 segundos.

Se gesta, entonces, la idea matriz, es decir, este canto será procesado y será el mismo para las cinco “voces” del “motete”. Tal como lo señaláramos anteriormente, estará transpuesto a diferentes alturas, su devenir transcurrirá en forma **retrogradada** y será **filtrado**. De este modo, los procesos compositivos en ambas obras, es decir, en **Ecos de Manbel y Jara 5000**, son los mismos, que se manifiestan en soportes diferentes, el primero acústico y el segundo electrónico. Una condición que se estima necesaria para el tratamiento del canto, es que pueda reconocerse como una voz humana, de tal forma que, el filtrado y las trasposiciones no lleguen a ser irreconocible el origen de la fuente emisora. En nuestro caso: la voz de **Víctor Jara**.

Junto a este archivo Wav, agregamos un segundo archivo, que mencionáramos con anterioridad, que cumple la función de generar resonancia y que proviene de un instrumento de cuerda percutida: el piano. Viene a constituir al interior de la matriz binaria, el opuesto, la fuente **no humana**, que alterna con la voz humana. Esta resonancia se construye sobre un acorde compuesto por las siguientes notas:

Diagrama 70

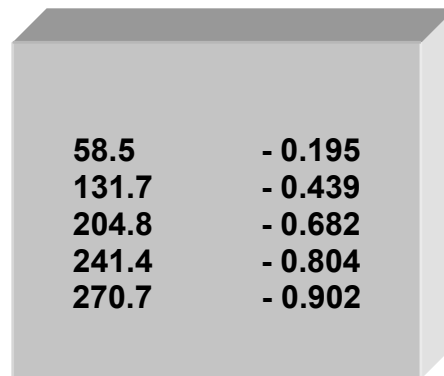


Como puede observarse en el diagrama 70, hay dos unidades conformadas por tres notas y dos intervalos. Estos últimos de **[3+ y st]** y entre ambas podemos observar un **intervalo eje** que corresponde al **tritono**, que se conforma entre las notas **[la]** y **[re#]**. En tal sentido, el acorde que provee la resonancia, contiene todos los intervalos del universo **Manbel** y además está formado por seis notas. Como puede verse la matriz binaria es la que sigue actuando como elemento estructurador. Este elemento, actúa como nexo de coordinación directa con la obra **Ecos de Manbel**, generando un grado importante de relación entre ambas.

### 5.0.6 Las transposiciones

Del mismo modo que se realizó la conversión de años en segundos, realizamos la misma operación para convertir los valores en segundos a transposiciones, considerando que el Diskin va desde un infinito tendiente a 0 hasta 1 para las transposiciones inferiores. Así, los valores que tienden a 1, se acercan a la transposición nula. En tal sentido, el siguiente diagrama muestra las equivalencias:

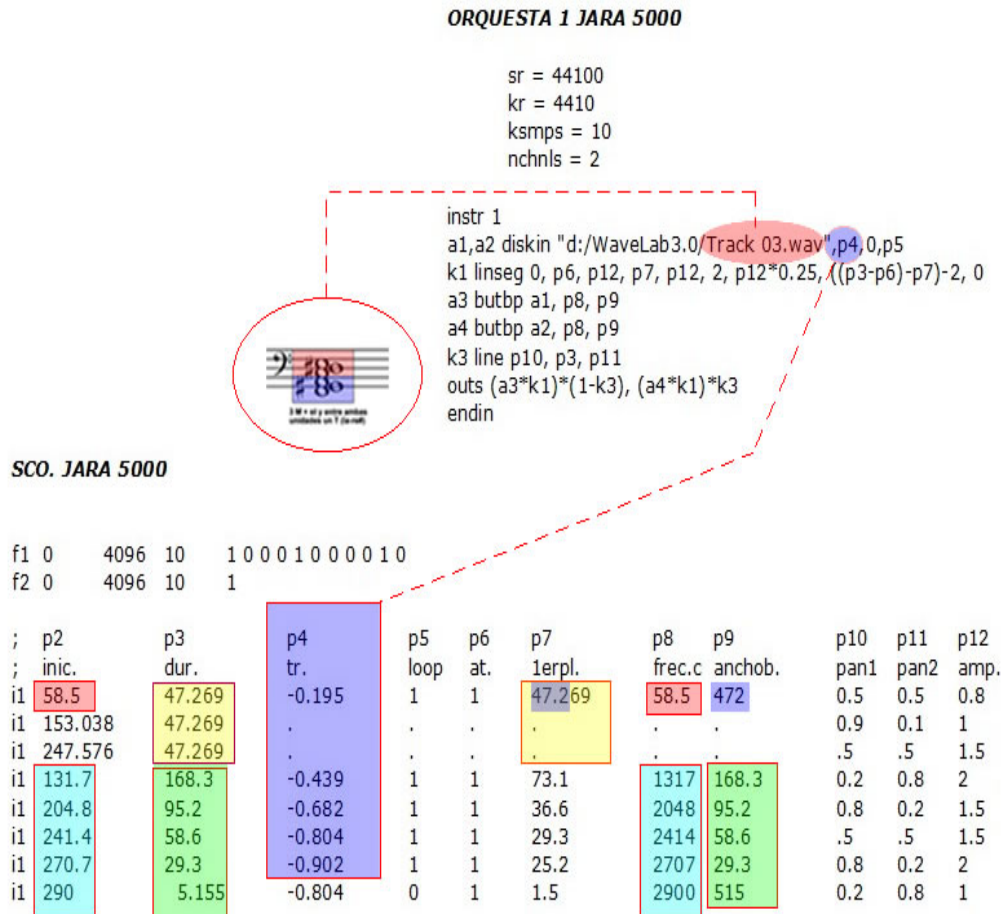
Diagrama 71



<b>58.5</b>	<b>- 0.195</b>
<b>131.7</b>	<b>- 0.439</b>
<b>204.8</b>	<b>- 0.682</b>
<b>241.4</b>	<b>- 0.804</b>
<b>270.7</b>	<b>- 0.902</b>

Cada transposición altera la altura y la duración, es decir, existe una relación directamente proporcional entre ambas, mientras más grave es esta, es decir más cercana a “0” se aumenta en proporción también la duración. Cada una se mantiene en primer plano hasta que ingresa la siguiente. El signo menos nos indica la lectura retrogradada. Obsérvese cómo aparecen estos valores en la partitura en el diagrama 72. Además puede observarse la coherencia numérica entre los distintos parámetros que participan.

Diagrama 72



Obsérvese como los puntos de inicio, se transforman en frecuencias de corte, las duraciones, en ancho de banda. Lo anterior pretende mantenerse en el universo de relaciones asociado a la línea de tiempo y por ende a los hitos de la vida de **Víctor Jara**. En otro plano, cabe señalar, que el total de instrumentos construidos, son 8, cifra que pertenece al universo **Manbel**. Están organizados en **[3 + 5]**, es decir, los tres primeros constituyen un primer grupo y los cinco restantes otro. El primer grupo, contiene a su vez una organización interna de **[1 + 2]**, esto responde a que el primer

instrumento utiliza como herramienta el Diskin y el archivo wav del acorde del piano, y los dos instrumentos siguientes utilizan el Randh y PVOC como funciones (*opcode*). Son instrumentos de contexto. El segundo grupo, utiliza sólo el archivo wav extraído del canto de **Víctor Jara**.

Los ocho instrumentos son de una elaboración elemental, y en la partitura podrá apreciarse como los valores antes mencionados están presentes en el devenir de la obra. Algunos efectos sonoros, tienen una relación directa con situaciones históricas. Es el caso del instrumento 3 que se construye extrayendo la letra “s” del verbo “es” pronunciada por **Víctor Jara**, en la frase “la vida **es** eterna en cinco minutos”. Luego, realizamos un análisis PVANAL, del nuevo archivo wav que contiene sólo la “s” antes mencionada. Lo transformamos en un archivo **.pvc.**, y a partir de él, con un opcode pvoc, realizamos la resíntesis obteniendo el ruido blanco del inicio que además, será filtrado, dejando pasar una triada mayor cuya fundamental se ubica en los 400 Hz., equivalente a una frecuencia [G-4 más 35c] que es *glissada* descendentemente dos octavas.

Lo anterior pretende emular el sonido, característico de las sirenas, cuando avisaban de un bombardeo aéreo durante la segunda guerra mundial. En nuestro caso, representan el bombardeo aéreo a La Moneda el año 1973.



Además, el devenir de la música, mirado desde una perspectiva literaria, se construye *in extrema res*, es decir, de atrás hacia delante. Lo anterior, se corresponde con los procesos de retrogradación que han estado siempre presente en ambas obras. Esto quiere decir, que comenzamos por el final, el bombardeo y la muerte.

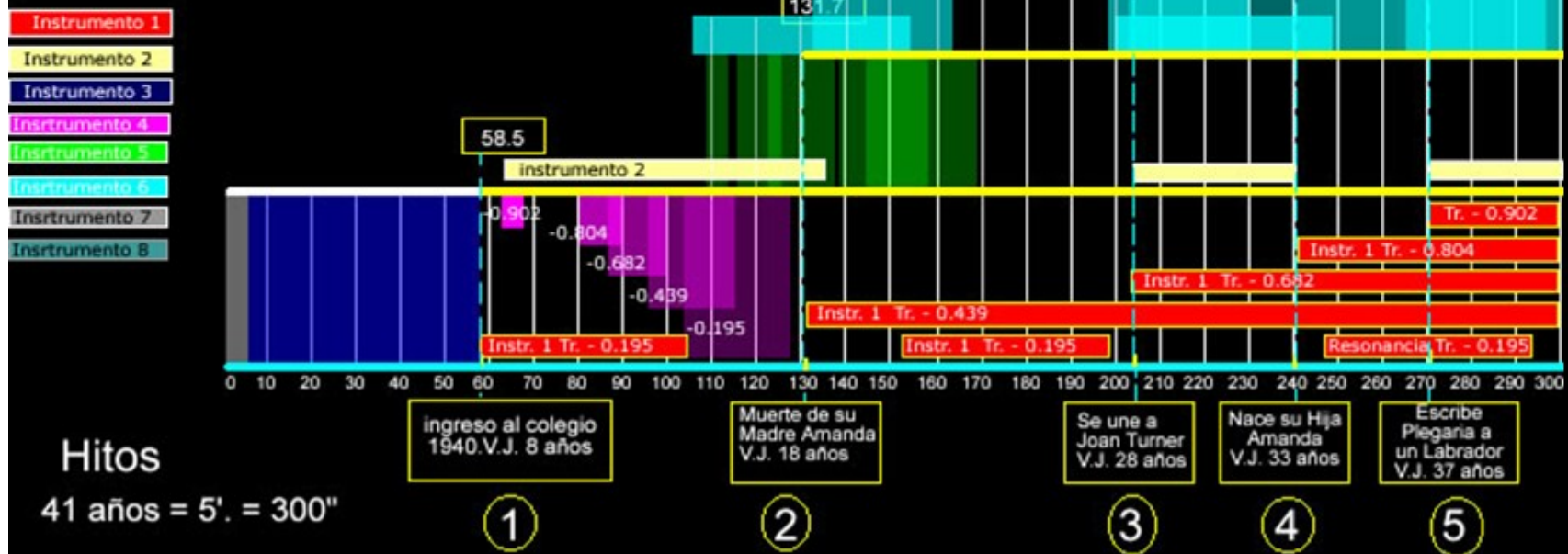
En síntesis y ubicados en el programa Csounds exclusivamente, podemos decir: El material sonoro proviene mayoritariamente de un archivo de audio en formato .wav (V. Jara) sometido a diversos procesos, a saber: transposiciones, retrogradaciones, modulaciones (de frecuencia), filtros pasabanda, Vocoder, Foldover y espacialización en dos canales. Muchos de estos procesos se dan en cadena, por ejemplo una lectura del archivo cuya transposición es modulada por una senoide, o un vocoder que posteriormente es filtrado. El único material que no encuentra su origen en el archivo original de V. Jara corresponde al instrumento 2, constituido por un ruido blanco filtrado, y que se relaciona con los demás instrumentos a través de su sometimiento al mismo tipo de procesos (filtro Butter pasabanda) y el instrumento 1 que es la reverberación del acorde de piano.

La partitura se da "por capas", es decir, cada uno de los diferentes instrumentos se desenvuelve en el tiempo con total independencia de los otros, constituyendo así una suerte de tejido polifónico.

A continuación mostramos en el siguiente diagrama los 8 instrumentos insertos en un gráfico construido a escala. Diagrama 73.

# ARQUITECTURA

Hito	Edad	Segundo
1	8	58,5
2	18	131.7
3	28	204.8
4	33	241.4
5	37	270.7



## 5.1 La tercera obra

Esta obra corresponde a la superposición de **Ecos de Manbel y Jara 5000**, que tiene lugar durante la sección central aleatoria de la obra **Ecos de Manbel**, tal como lo hemos venido señalando desde un comienzo. Es, por tanto, una síntesis, que creemos se conjuga a partir de lo común que hay en ambas, mas también a partir de lo distinto. Hacer convivir dos soportes de distinta naturaleza, es una práctica que se viene realizando en la música desde hace ya varios años, en tal sentido, esta idea no pretende ser original, sino más bien, su valor está en el mundo de consideraciones y reflexiones que acompaña la experiencia.

Como modelo teórico, se sustenta en una serie de conexiones que ya han sido declaradas, y que creemos propiciará un espacio atractivo, tanto para [músicos-intérpretes] como para [bailarines-coreógrafos.]

A continuación presentamos un mapa global de la obra, que ilustra la superposición antes señalada. Véase ésta en el diagrama 74.

Diagrama 74

**ECOS DE MANBEL**  
**A 258"**

**ARQUITECTURA JARA 5000**  
**300"**

Hito	Edad	Segundos
1	8	58.5
2	18	131.7
3	28	204.9
4	33	247.4
5	37	270.7

Hitos  
41 años = 300"

1 2 3 4 5

$\alpha$   $\beta$

**B 162"**

### 5.1.1 La superposición

La idea de superponer ambas obras, surge con mucha posterioridad a la composición de ambas, en tal sentido, es fruto del **darse cuenta** de la enorme complementariedad de ambas, sustentada en los procesos llevados a cabo. Ya mencionamos, por ejemplo, que la resonancia de piano, se realiza a través de un acorde conformado en relación directa con el universo interválico **Manbel**. No obstante lo anterior, creemos que podría ocurrir que la música electrónica, se transforme en una **música de fondo**, sobre la improvisación, riesgo que, a nuestro juicio, vale la pena correr. Sin embargo, también tendríamos que decir, que puede constituirse en un estímulo positivo para el bailarín. En todo caso, las estructuras de las obras están en relación, independiente del resultado que pueda obtenerse. Los módulos de la sección aleatoria, son simples y breves, los que, a nuestro juicio, posibilita establecer alguna relación, que podrá ser conducida por los bailarines en la parte **alfa**, y será libre para músicos y bailarines en la parte **beta**. Esto quiere decir que podrán ser impactados por las imágenes que produce el **JARA 5000** asociado al sonido.

Recordemos, que las imágenes son una representación gráfica de la fisonomía de la parte **A** de la obra **Ecos de Manbel**, que se ubica sobre la totalidad de los sonidos en **JARA 5000**.

## **5.2 Consideraciones previas en torno al mundo de la danza para ser aplicadas en ambas obras.**

Sobre la danza hay algunos aspectos que fueron pensados previamente y luego conversados con los bailarines, en el trabajo de laboratorio realizado con ellos, en torno a la obra **Ecos de Manbel**, sobre los cuales creemos necesario detenernos. Un primer aspecto que consideramos básico, se relaciona con la búsqueda de una técnica o modalidad de danza, que se fundamente en **lo binario**, como un eje vertebrador. Como ya hemos expuesto, en el capítulo II, Manifestaciones de la Binaridad en la Obras, los bailarines en forma muy espontánea se piensan como tales desde esta matriz.

Asumiendo que existe, hoy día, una gran diversidad de métodos y técnicas en el mundo de la danza contemporánea, que normalmente llevan el nombre del [bailarín – coreógrafo] que lo ideó, encontramos felizmente, que el principio básico de dos de las principales escuelas en Chile de la danza contemporánea, a saber, la técnica **Graham** y **Leeder**, están ambas fundamentadas en una unidad vital, **La Respiración** conformada a su vez por una dupla dicotómica de elementos: **[Contracción – Relajación]**. Es así, que esta dupla de opuestos, organiza el movimiento en dos fases opuestas. Desde el punto de vista de principios, nos encontramos aquí, con los conceptos que contiene el método **Dalcroze**, mencionado en el capítulo

anterior y que sirvió de base para el desarrollo posterior de la llamada en ese entonces, danza moderna.

Situados aquí, es desde donde planteamos con toda claridad por qué el **ritmo**, se constituye en un supradominio que integra, cual columna vertebral, ambos dominios. Tal como hemos definido el concepto de ritmo, este tiene dos elementos fundamentales, **arsis** y **tesis**, es decir, **tensión y reposo**. Ahora, la organización alternada en el tiempo y el espacio, de estos dos momentos, conforman el **Ritmo**.

En efecto, si observamos la definición anterior, para que tenga lugar la organización de la **tensión y el reposo**, esta debe darse necesariamente en la coordenada del **tiempo**. Este elemento, como concepto, ha dado lugar a un sin número de reflexiones de las más variada índole, sin embargo, nosotros lo situaremos desde su perspectiva más elemental, aquella que surge asociada al movimiento. **Aristóteles**, es uno de los filósofos que reflexiona en torno al tiempo. La filosofía griega en general, a propósito de la experiencia física del movimiento, se vio obligada a romper la hermética unidad del **ser** y el **logos**. Es precisamente, a partir de ella, que comenzó la ciencia física en **Aristóteles**

El profesor de filosofía de la Universidad de Valencia, y experto en la materia **Jesús Conill**, nos dice:

“Tras definir el tiempo como ‘número del movimiento según lo anterior y lo posterior’, Aristóteles establece una diferencia entre lo que es el tiempo *ho pote ón* y lo que es el tiempo *tó einai autó*. En su primer sentido, equivale al movimiento; pero en el segundo, emerge la experiencia de lo otro, de lo distinto (heteron). En cuanto a su ser propio, a su esencia, lo anterior y posterior tienen la característica de ser distintos, de ser alteridad. [...] El análisis aristotélico de la experiencia del tiempo se funda sobre el carácter de alteridad, de otro, de lo anterior y posterior en el movimiento”<sup>72</sup>.

Como podemos apreciar, el concepto de **tiempo y movimiento** tienen un origen común. Por otra parte el movimiento es impensable sin un espacio. En tal sentido, estos tres elementos están imbricados íntimamente y son aquellos sobre los cuales tiene lugar **la tensión y el reposo**, como cualidades del movimiento. Además, la alteridad, es decir, lo uno y su opuesto, el antes y el después, encierran en cierta forma **arsis y tesis**. Una gran unidad que sólo puede entenderse, a partir de lo heterogéneo, de la diversidad sucesiva. En síntesis: **desde el ritmo**.

Yendo más allá de lo planteado, resulta interesante, recoger la primera tesis sobre el movimiento de **Henri Bergson**, nos dice **Guilles Deleuze**, al respecto:

“...el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras

---

<sup>72</sup> CONILL. J. 2006. La Experiencia del Otro en Perspectiva Hermenéutica. Revista del Seminario del Espacio Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Cuaderno del Seminario. (2):pág. 96.



que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división de naturaleza”<sup>73</sup>.

Lo anterior, nos sitúa en un escenario en el cual, los espacios recorridos pueden agruparse y constituir un espacio homogéneo en tanto que los movimientos, por su naturaleza son heterogéneos e irreductibles entre sí. Precisamente en la improvisación, el movimiento adquiere esta condición.

### **5.2.1 Propuestas del mundo de la danza.**

Sobre el vocablo **danza**, **Paul Love**, autor del libro **Terminología de la Danza Moderna** escrito en New York, en 1953, exhibe 25 tipos de danza, asociadas exclusivamente al **arte**. Lo anterior es un signo inequívoco de las múltiples tendencias que este dominio ha experimentado durante el siglo XX. Se consigna incluso aquella que esbozáramos en la introducción como **Danza sin Música**, y se indica a la destacada bailarina alemana **Mary Wigman**, como aquella que incursionó en esta experimentación en 1920, junto a otros destacados bailarines que posteriormente siguieron explorando este concepto<sup>74</sup>. Situados aquí, y más allá de definiciones, lo que cabe explorar, es el conjunto de reflexiones o explicaciones, generadas por los mismos actores, asociadas a las propuestas más radicales de la danza moderna, que denominaremos contemporánea en adelante.

---

<sup>73</sup> DELEUZE, G. 2005. La imagen – movimiento, Estudios sobre cine 1, Bs Aires. Paidós. pág. 13.

<sup>74</sup> LOVE, P. 1964. Terminología de la Danza Moderna. Buenos Aires. Universitaria de Bs Aires. 128p

En su texto **El Lenguaje de la Danza**, **Mary Wigman**, comenta la creación de un número importante de sus creaciones, entre ellas, se encuentra el ciclo **Danzas de Otoño**, de 1937, en la cual la danza final, denominada **Danza del Silencio**, se realiza sin música. Nos dice al respecto. “desplazarse sin ruido, escucharse a sí mismo, seguir paso a paso todo lo que fluye. Y al mismo tiempo, la búsqueda vacilante de lo que encubre el futuro, levantando muy lentamente los velos que la oscurecen”<sup>75</sup>.

Resulta curioso, que no haga referencia a esta condición tan notoria, una coreografía sin música. Sin embargo, se exaltan las imágenes que, en definitiva, sostienen este “solo”. En general en todas las descripciones que esta destacada bailarina y coreógrafa realiza en su texto, en ninguna realiza una reflexión en torno a la relación música y danza, sin embargo, es sabido que su experiencia con **J. Dalcroze**, además de las influencias anteriores de **R. Laban**, la inclinaron a desarrollar el elemento “rítmico” en contraposición al melódico. “...la Eukinética de **Mary Wigman** la llevó a dos conclusiones: supresión de la música en la danza, para lo cual sería suficiente un sistema organizado de percusiones...”<sup>76</sup>, nos dice **Adolfo Salazar** en su texto, **La Danza y El Ballet**. Lo anterior, se ubica, a nuestro juicio, en una comprensión reducida del ritmo, ya que lo melódico es tan rítmico como lo percutido. En cualquier caso, existe una alusión a la música y la danza en su

---

<sup>75</sup> op. cit. pág.74.

<sup>76</sup> op. cit. pág. 261.

texto, en relación la coreografía que generó para la **Consagración de la Primavera**, en la que se expresa de la siguiente forma:

“Hasta que me di cuenta: cuanto más sencillo ¡mejor! ¿Hubiera podido añadir algo a lo que Stravinsky ya había dicho en su grandiosa música? Seguro que no. Así pues tenía que dejar la música en un primer plano y subordinar la creación coreográfica. Esto significaba, evidentemente, descartar por completo toda veleidad de ilustrar las sutilidades y los matices de color de la música por la danza”<sup>77</sup>.

Las reflexiones en torno a la **relación** entre la **música y la danza**, generadas por los propios bailarines-coreógrafos, no son del todo abundantes, en contraposición a la enorme cantidad de trabajos coreográficos que existen. El siglo XX, fue muy prolífico en este sentido. Algunas opiniones de connotados coreógrafos chilenos, quedaron consignadas en un trabajo de tesis de alumnas de pedagogía en danza que realizaron una serie de entrevistas. Entre los entrevistados sólo dos coreógrafos se pronuncian sobre la relación música y danza, **Patricio Bunster y Nury Gutes**. El primero de ellos nos dice: “La música es lo primero para la danza (la música descubierta hace siglos), además lo otro es la poesía y la escultura”<sup>78</sup>. En seguida el segundo de los coreógrafos **Nury Gutes** se expresa de la siguiente forma:

“La música es el elemento que más me relaciona con la danza. La manera de mover el cuerpo es importante

---

<sup>77</sup> op. cit. pág. 26.

<sup>78</sup> op. cit pág.13.

(...) concentrarse en cómo físicamente uno diría algo que la música te propone (...)”<sup>79</sup>.

Como puede apreciarse, ambas opiniones se insertan en una visión convencional, que establece a la música como motor inicial. Cabe recordar, en este contexto, la opinión que consignamos en el capítulo II, sobre la binaridad, que expresa el bailarín **Sergio Lifar** al respecto:

“La danza, cualquiera sea, danza académica o ronda folklórica, se une tan íntimamente con la música, que podemos concluir, aunque a pesar nuestro que bailamos una música dada sin poder hacer otra cosa”<sup>80</sup>.

Cabe señalar, que en los comienzos de la danza en Chile, llegaron las influencias de maestros europeos, entre ellos la de **Mary Wigman**, antes mencionada. En su artículo El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva histórica y humana de **Yolanda Montecinos**, publicado en la Revista Musical Chilena en el año 1962 y republicado el año 2002, se menciona que bajo la dirección de la connotada bailarina **Andrée Haas** y **Elsa Martin**, se realizó en 1933 una presentación de alumnos, en el Teatro Municipal de Santiago, de una pantomima sin acompañamiento musical de **Edfriede Renz**, denominado **La Loca**<sup>81</sup>. En ésta, se funden las visiones de **Wigman** y **Dalcroze**, esta última técnica representada por la bailarina y profesora **Haas**.

---

<sup>79</sup> op. cit. pág. 13.

<sup>80</sup> op. cit. pág. 19.

<sup>81</sup> MONTECINOS Y. 2002. El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva histórica y humana. Revista Musical Chilena. S/N. pp. 39.

Finalmente y quien definitivamente se plantea en otro lugar frente a la relación música y danza es el bailarín **Merce Cunningham**, quien mencionáramos en la introducción de este texto y quien piensa que la música y la danza deben ignorarse. Este bailarín ha realizado varios trabajos coreográficos sin música, entre los cuales, **J. Baril**, autor del libro **La Danza Moderna**<sup>82</sup> hace alusión al solo, denominado *Before Dawn* (Antes de Amanecer) estrenado en 1950 y a la obra *Open Session* (Sesión abierta) en 1964, entre otras.

Hoy, nos dice el Dr. en Filosofía **Adolfo Vásquez**:

“La danza corre el riesgo de disolverse si continúa narcisistamente contemplándose a sí misma. La danza contemporánea ha encontrado una renovadora vertiente abstracta y expresionista, ampliando así sus fronteras, dejando de ser un género teatral diferenciado, para constituirse en una manifestación más de los procesos de hibridación propios de la sensibilidad postmoderna”<sup>83</sup>.

Finalmente, recogiendo la opinión de una de las mas connotadas coreógrafas del siglo XX, **Pina Bausch**, quien se sitúa en otra dimensión, al punto de que esta problemática no la toca y por ende no constituye un problema, nos dice: “No me interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello que lo conmueve”<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> op. cit. pág. 242.

<sup>83</sup> op. cit. pág. S/N.

<sup>84</sup> LARRAÍN V. 2005. La Mejor Coreógrafa del Siglo XX. [en línea] Escaner Cultural. N° 76 <<http://www.escaner.cl/escaner76/danza.html>> [consulta: agosto 23. 2007].

## **CAPÍTULO VI**

### **PARTITURAS**

**Ecos de Manbel – Jara 5000**

**ENRIQUE REYES SEGURA**

## **ECOS DE MANBEL**

**Para un clarinetista, un percusionista**

**Y**

**Un bailarín y una bailarina.**

ENRIQUE REYES

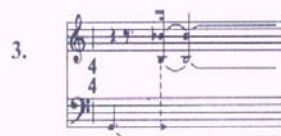
# ECOS DE MÁNBEL

para un clarinetista, un  
percusionista y dos bailarines



## INDICACIONES

1. Partitura en do ( sonidos reales )
2. Sostenidos y bemoles alteran sólo la nota que acompañan



Acento leve en la nota tenida del clarinete  
al momento del ataque del vibráfono



Se debe ubicar 8 unidades regulares de tiempo en  
13 semicorcheas. El silencio entre paréntesis indica  
el tiempo real disponible una vez efectuado el  
ataque de inicio

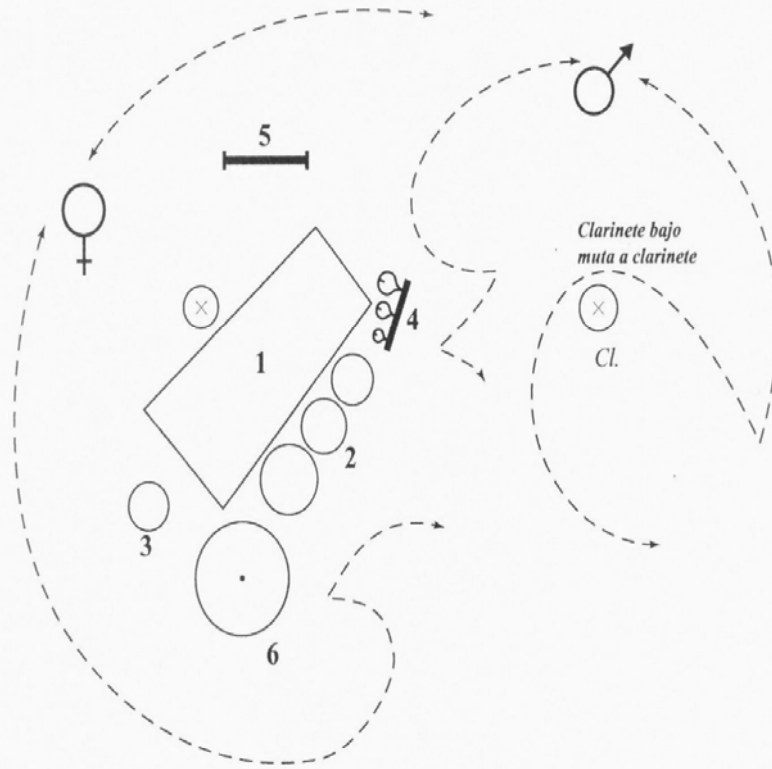


Trino a partir del semitono superior

6. Las barras de compás deben ser consideradas solamente  
como referencia visual



# DISPOSICION



## Posición de los instrumentos en la partitura

### Percusión

- 1. Vibráfono
- 2. 3 Tom - Tom
- 3. Tambor Militar
- 4. Temple blocks
- 5. Tam - Tam
- 6. Platillo 28"

# ECOS DE MÁNDEL

ENRIQUE REYES



**CLARINETE BAJO (S1b)**  
Lento y etéreo  
♩ = 56  
*pp*

**VIBRAFONO**  
*pp*  
motor on  
Ped. Ped. Ped.

**CL. B.**  
3 4  
Ped. Ped. Ped.

**CL. B.**  
5 6  
Ped. Ped. Ped.

7

CL. B.

VIBRAF.

Ped.

9

CL. B.

VIBRAF.

Ped.

11

Muy vigoroso  $\text{♩} = 161$

CL. B.

VIBRAF.

Ped.

*sfz*

*sfzp*

*ff*

13

CL. B.

VIBRAF.

Ped.

*sfzp*

8:13

8:10

6:

The musical score is divided into four systems, each containing a Clarinet Bass (CL. B.) and a Vibraphone (VIBRAF.) part. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, and 22 are indicated at the beginning of each system. The CL. B. part features melodic lines with dynamic markings such as *sfzp* and *Fr.* (fortissimo). The VIBRAF. part consists of rhythmic patterns with various articulations, including slurs and accents, and includes performance instructions like *Ped.* (pedal) and fingerings in parentheses. Measure 15 shows a *Fr.* marking above the CL. B. staff and a *sfzp* marking below. Measure 16 has a *Fr.* marking above and a *sfzp* marking below. Measure 17 has a *Fr.* marking above and a *sfzp* marking below. Measure 18 has a *Fr.* marking above and a *sfzp* marking below. Measure 19 has a *Fr.* marking above and a *sfzp* marking below. Measure 20 has a *Fr.* marking above and a *sfzp* marking below. Measure 21 has a *Fr.* marking above and a *sfzp* marking below. Measure 22 has a *Fr.* marking above and a *sfzp* marking below. The VIBRAF. part includes various rhythmic patterns with slurs and accents, and includes performance instructions like *Ped.* (pedal) and fingerings in parentheses.

"ECOS DE MÁNBEL" E. REYES

- 4 -

23  $\text{♩} = 79$   
Legato  
*mf*

CL. B.

1  
2  
3  
TOM

*p* sempre

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

seco  
motor off  
*mf*

25 26

CL. B.

1  
2  
3  
TOM

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF.

27 28

CL. B.

TOM 1 2 3

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF.

29 30

CL. B.

TOM 1 2 3

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF.

Musical score for measures 31 and 32. The score includes parts for CL. B. (Bass Clarinet), TOM (Toms), T. MIL. (Milim), PLAT. (Plates), T. BLOCK (Block Tom), T. TAM (Tambourine), and VIBRAF. (Vibraphone). Measure 31 features a bass line with a slur over measures 31 and 32, and a 32nd note. The TOM part has two 8:5 patterns with notes (7), (9), and 7. The VIBRAF. part has an 8:4 pattern with notes (7) and 7. Measure 32 continues the bass line and has similar patterns for TOM and VIBRAF.

Musical score for measures 33 and 34. The score includes parts for CL. B., TOM, T. MIL., PLAT., T. BLOCK, T. TAM, and VIBRAF. Measure 33 features a bass line with a slur over measures 33 and 34, and a 34th note. The TOM part has an 8:11 pattern. The VIBRAF. part has a *mf* dynamic marking. Measure 34 features a dynamic marking of *mf* and a *Vivaz* (1) instruction. A large arrow points from the *mf* marking to the right.

Improvisar siguiendo a los bailarines respetando las asociaciones de música y movimiento establecidas con anterioridad. La sucesión de los módulos debe considerar la alternancia entre los con números y los con letras. Todos los módulos deben ejecutarse.

Cl. B. *muto a Clarinete Soprano Sib*

TOM 1 2 3

T. MIL.

PLAT. 1

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF. *motor on* *Lento* *motor of* *seco* *Vivaz*

A B C

*p* *p* *f*

*f > p*

La duración de cada módulo no podrá exceder los 30". En su interior cada uno surte un universo posible de notas, las cuales pueden ser manipuladas libremente, eso sí, manteniendo alguna coherencia con las secciones de música anteriormente realizadas.

CL. (S1) SOPR. *tr* *sfz p* *f*

36 *♩ = 80-81* 37

TOM 1 2 3

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF. *f*



CL. SOP.

38

*f*

tr

39

tr

tr

tr

1  
TOM 2  
3

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF.

CL. SOP.

40

tr

41

tr

tr

tr

tr

*p*

*sfzp*

1  
TOM 2  
3

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF.

42 43 44 45

CL. SOP

1  
2  
3

TOM

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF.

46 47 48 49

CL. SOP

1  
2  
3

TOM

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF.

50 51 tr 52 53

CL. SOP

*sfzp*

1  
2  
3

TOM

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF.

$\text{♩} = 85$

*Piú mosso*

50 %  
motor on

*mano contra mano*

Ped. *f*

54 55 56 57

CL. SOP

1  
2  
3

TOM

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF.

Ped.

58 59 60

CL. SOP.

TOM  $\frac{1}{2}$ / $\frac{3}{3}$

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF.

Ped

61 62 63

CL. SOP.

TOM  $\frac{1}{2}$ / $\frac{3}{3}$

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF.

Ped

*f* *ff*

64  $\text{♩} = 100$  **Enérgico**

CL. SOP. *fff* *tr* *ff*

TOM 1 2 3 *ff*

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK *fff*

T. TAM

VIBRAF. *fff*

Detailed description: This system covers measures 64, 65, and 66. The Soprano Clarinet part features a melodic line with trills and a dynamic shift from fortissimo (fff) to fortissimo (ff). The Vibraphone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tom, T. Mil., and Plate parts are mostly silent, with some dynamic markings in measures 65 and 66.

67 *tr* 68 69 *tr* *tr*

CL. SOP. *tr* *tr*

TOM 1 2 3 *ff*

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM *ff*

VIBRAF. *ff*

Detailed description: This system covers measures 67, 68, and 69. The Soprano Clarinet part continues with trills. The Vibraphone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tom, T. Mil., and Plate parts are mostly silent, with some dynamic markings in measures 68 and 69.

70 71 72 73

CL. SOP.

TOM 1 2 3

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF.

74 75 76 77

CL. SOP.

TOM 1 2 3

T. MIL.

PLAT.

T. BLOCK

T. TAM

VIBRAF.

Musical score for measures 78-81. The score includes staves for CL. SOP., TOM (1, 2, 3), T. MIL., PLAT., T. BLOCK, T. TAM, and VIBRAF. Measure 78 features a half note on the staff with a dynamic marking of *mp*. Measure 79 has a half note with a trill (*tr*) and a dynamic marking of *mp*. Measure 80 has a half note with a trill (*tr*) and a dynamic marking of *p*. Measure 81 has a half note with a trill (*tr*) and a dynamic marking of *p*. The TOM and VIBRAF staves show corresponding notes with dynamics *mp* and *p* respectively.

Musical score for measures 82-85. The score includes staves for CL. SOP., TOM (1, 2, 3), T. MIL., PLAT., T. BLOCK, T. TAM, and VIBRAF. Measure 82 features a half note on the staff with a dynamic marking of *pp*. Measure 83 has a half note with a trill (*tr*) and a dynamic marking of *pp*. Measure 84 has a half note with a trill (*tr*) and a dynamic marking of *ppp*. Measure 85 has a half note with a trill (*tr*) and a dynamic marking of *ppp*. The TOM and VIBRAF staves show corresponding notes with dynamics *pp* and *ppp* respectively.

**ENRIQUE REYES SEGURA**

# **JARA 5000**

**Obra electrónica con imágenes anexas.**



## ORQUESTA JARA 5000

sr = 44100  
kr = 4410  
ksmps = 10  
nchnls = 2

```
instr 1
a1,a2 diskin "d:/WaveLab3.0/Track 03.wav",p4,0,p5
k1 linseg 0, p6, p12, p7, p12, 2, p12*0.25, ((p3-p6)-p7)-2, 0
a3 butbp a1, p8, p9
a4 butbp a2, p8, p9
k3 line p10, p3, p11
outs (a3*k1)*(1-k3), (a4*k1)*k3
endin
```

```
instr 2 ;***** RUIDO *****
k1 linen p4, p6, p3, p7
k2 randh p4, p5, p9
a1 rand k1
afilt butterbp a1, k2, p8
k3 line p10, p3, p11
outs afilt*(1-k3), afilt*k3
endin
```

```
instr 3
k3 linseg 100, 25, 100, 25, 25
k1 linseg 200, 25, 1, 25, 1,8.5, 200, 1, 1
k8 linseg 0.05, 58.5, 0.1
k9 linseg 4, 55, 4, 3.5, 0
apvoc pvoc k8, 1, "C:/Archivos de programa/Winsound/Jara57.pvc"
a1 = apvoc*k9
a2 butbp a1, k3*4, k1
a3 butbp a1, k3*5, k1
a4 butbp a1, k3*6, k1
a5 = a2+a3+a4
abal balance a5, a1
kpan linseg .5, p3/3, 0.2, p3/3, 0.8, p3/3, .5
outs abal*kpan,abal*(1-kpan)
endin
```

```
instr 4
k5 oscil p6, p5, 2
a1,a2 diskin "d:/WaveLab3.0/JARA55.wav",p4+k5,0,1
k1 linen .2, p3*.3,p3,p3*.2
k2 line p7, p3, p8
afilt1 butbp a1, p9, p10
afilt2 butbp a2, p9, p10
abal1 balance afilt1, a1
abal2 balance afilt2, a2
outs (abal1*k1)*k2,(abal2*k1)*(1-k2)
```

endin

instr 5

k5 oscil 0.01, 0.2,1

kfreq line 1,p3,200

a1,a2 diskin "d:/WaveLab3.0/JARA55.wav",-1+k5,0,1

k2 linen .2,p3/5,p3,p3/2

a1 fold a1, kfreq

outs (a1\*k2)\*p4,(a2\*k2)\*(1-p4)

endin

instr 6

a1 diskin "d:/WaveLab3.0/JARA55.wav",p4,0,p5

k1 linseg 0, p6, 1, (p3-p6)-p7, 1, p10,0

a3 butbp a1, p8, p9

out a3\*k1

endin

instr 7

k5 oscil p6, p5, 2

a1,a2 diskin "d:/WaveLab3.0/JARA55.wav",p4+k5,0,1

k1 linen .2, p3\*.3,p3,p3\*.2 ;amp

k2 line p7, p3, p8 ;pan

afilt1 butbp a1, p9, p10

afilt2 butbp a2, p9, p10

abal1 balance afilt1, a1

abal2 balance afilt2, a2

outs (abal1\*k1)\*k2,(abal2\*k1)\*(1-k2)

endin

instr 8

k5 oscil 0.01, 0.2,1

kfreq line 1,p3,200

a1,a2 diskin "d:/WaveLab3.0/JARA55.wav",p5+k5,0,1

k2 linen .2,p3/5,p3,p3/2

a1 fold a1, kfreq

outs (a1\*k2)\*p4,(a2\*k2)\*(1-p4)

endin

**SCO. JARA 5000**

```
f1 0      4096 10    1 0 0 0 1 0 0 0 0 1 0
f2 0      4096 10    1
```

```
; p2      p3      p4      p5      p6      p7      p8      p9      p10     p11     p12
; inic.    dur.     tr.      loop   at.     1erpl.  frec.c  anchob.  pan1    pan2    amp.
i1 58.5    47.269  -0.195   1      1      47.269  58.5    472      0.5     0.5     0.8
i1 153.038 47.269.  .        .      .      .        .        0.9     0.1     1
i1 247.576 47.269.  .        .      .      .        .        .5      .5      1.5
i1 131.7    168.3   -0.439   1      1      73.1    1317    168.3    0.2     0.8     2
i1 204.8    95.2    -0.682   1      1      36.6    2048    95.2     0.8     0.2     1.5
i1 241.4    58.6    -0.804   1      1      29.3    2414    58.6     .5      .5      1.5
i1 270.7    29.3    -0.902   1      1      25.2    2707    29.3     0.8     0.2     2
i1 290      5.155   -0.804   0      1      1.5     2900    515      0.2     0.8     1
```

```
; p2      p3      p4      p5      p6      p7      p8      p9      p10     p11
i2 63.5    73.2    1600    200    .02     .2     58.5    .5     0.2     0.8
i2 204.8    36.6    2000    .      .      .      .      .      0.8     0.2
i2 270.7    25.2    2000    .      .      .      .      .      .5     .5
```

```
i3 5      58.5    5000    .02 .2     .5
```

```

; p2      p3      p4      p5      p6      p7      p8      p9      p10 (p5=frec. de var., p6=ampl. de var., p7=pan1,
p8=pan2)
;
i4 65.85   5      -0.902   .5      .5      0      1      500  50
i4 80.48   10     -0.804   1       .5      1      0      1000 50
i4 87.80   15     -0.682   .3      .5      1      .5     700  50
i4 95.12   20     -0.439   .7      .4      0.5    0      500  50
i4 102.43  25     -0.195   .2      .5      .5     .5     1000 50

```

```

; p2      p3      p4=paneo
i5 109.755 .5
i5 117.0710 1
i5 124.3015 0
i5 139.0220 .5
i5 146.3425 1

```

```

; p2      p3      p4      p5      p6      p7      p8      p9
; inic.   dur.     tr.     loop   at.     fout   frec.c  anchob.
i6 105.769 47.269-0.195 1      1      1      472    47.2
i6 200.307 47.269.     .      .      .      .      .
i6 131.7   33.66     -0.439  1      1      .      1317  168.3
i6 199.0233.66 .      .      .      .      .      .
i6 266.3433.66 .      .      .      .      .      .
i6 204.8   95.2     -0.682  1      1      .      2048  95.2
i6 241.4   58.6     -0.804  1      1      .      2414  58.6
i6 270.7   29.3     -0.902  1      1      .      2707  29.3
i6 293.845 5.155    0.804   0      1      .1     1950  290

```

```

; p2      p3      p4      p5      p6      p7      p8      p9      p10 (p5=frec. de var., p6=ampl. de var., p7=pan1, p8=pan2)
;
i7 153.6   5      -0.195 .5      .5      1      0      500  50
i7 160.9  10     -0.439 1      .5      0      1      1000 50
i7 168.2  15     -0.682 .3      .5      0.5    700  50
i7 175.6  20     -0.804 .7      .4      .5      1      500  50
i7 182.9  25     -0.902 .2      .5      .5      .5     1000 50

```

```

; p2      p3      p4=paneo      p5
i8 190.2  5      .5      -0.0975
i8 197.5  10     0      -0.219
i8 212.1  15     1      -0.341
i8 219.5  20     .5      -0.402
i8 226.8  25     0      -0.451
e

```

## CAPÍTULO VII

### 7.1 EL LABORATORIO

#### La experiencia del laboratorio: breve descripción.

Denominamos laboratorio, al trabajo realizado con los [bailarines – coreógrafos] y los [músicos – intérpretes] más el [músico – compositor], durante algunos meses, organizado en dos etapas, tal como lo señaláramos en la introducción. La primera etapa – que se inició en los años (2001-2002) y consistió en una aproximación al mundo de la danza. En esta etapa, trabajamos junto a otros tres compositores y con la Compañía de Danza Contemporánea **Movimiento**.



Compañía Movimiento  
Danza Contemporánea  
**montajes**  
**ABSENCE**  
De Claude Brumachon



Y una segunda etapa, realizada el segundo semestre del año 2003, en la cual trabajamos, focalizadamente la propuesta, **Ecos de Manbel**, que implicaba trabajar con los [músicos – intérpretes] en vivo, más los bailarines. Los 5 ensayos programados, fueron registrados en video, de ellos se ha realizado una edición representativa que se integra como material anexo a este texto.

Algunas imágenes ilustrativas de los inicios. 2001 – 2002

COMPAÑÍA DE DANZA CONTEMPORÁNEA **MOVIMIENTO**



*Enrique Reyes Segura - Compositor*

Última Etapa 2003



*Rodrigo Kanamori  
Percusionista*

*Francisco Gouet  
Clarinetista*

*Natasha Torres  
Bailarina*

*Mario Ossandón  
Bailarín*

Esta última etapa 2003, fue la más concentrada y la que arrojó resultados muy valiosos para iniciar una investigación en el tema. En ella, se realizaron 5 sesiones de 4 horas reloj cada una, en las cuales, se pusieron a prueba una serie de premisas composicionales. Participaron en ellas, una pareja heterogénea de bailarines profesionales, es decir, un hombre y una mujer, dos [músicos – intérpretes]: un percusionista y un clarinetista, además del compositor quien conducía y proponía según el caso. Cabe señalar que esta experiencia, fue realizada exclusivamente con la obra **Ecos de Manbel**, ya que la segunda obra **JARA 5000**, fue escrita con posterioridad. Como experiencia, la consideramos bastante excepcional, por cuanto contó con un financiamiento proveniente de la Dirección General de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, lo que permitió contar con profesionales de excelencia de ambos mundos, la música y la danza.

Por otra parte, los bailarines y músicos, pudieron trabajar sin la presión habitual del concierto, ya que este trabajo, no desembocaba en una presentación, sino se realizaron un par de ensayos abiertos, principalmente dirigido a estudiantes y profesores, a objeto de conectar esta investigación con el mundo académico. Por último, cabe señalar, que los ensayos se realizaban en un salón muy amplio, con piso de madera, fundamental para los bailarines, que contaba con todos los implementos necesarios para trabajar en las mejores condiciones. Dado que tanto músicos y bailarines eran oriundos de Santiago, los ensayos se realizaban en Valparaíso, lo que favoreció enormemente la concentración de todos ellos.



### **7.1.1 Aspectos relevantes de la experiencia.**

Uno de los aspectos relevantes de la experiencia del laboratorio fue, sin duda, constatar que sigue existiendo un gran desconocimiento de los profesionales de un dominio respecto del otro. Lo anterior, quedó consignado en el material audiovisual anexo, que acompaña este trabajo. Cada participante, opinó sin pautas alguna sobre el trabajo realizado. Los [músicos – intérpretes] reconocieron que nunca habían tenido la experiencia de trabajar tan cercanamente con bailarines, no obstante, habían participado como intérpretes acompañando distintos ballet, experiencia completamente distinta, y los bailarines nunca habían tenido la oportunidad de trabajar con músicos profesionales.

Lo anterior, nos habla, en primer lugar de que la hipótesis de los compartimentos estancos, aún sigue vigente. Hay que decir, que en esta experiencia, los [músicos – intérpretes] con los [bailarines – coreógrafos], no se conocían previamente, es decir, no había ningún lazo de amistad de por medio, situación que caracterizó a este equipo multidisciplinario, es decir, que el vínculo fue estrictamente profesional. En tal sentido, los diálogos que allí tuvieron lugar, se sustentaron, exclusivamente en las visiones propias y formas de mirar características de cada disciplina. En tal sentido, cada dominio representado por músicos y bailarines puso sobre la mesa, toda la tradición asimilada, con sus valores, temores y prejuicios.

Pudo observarse la diferencia abismante que existe, en relación a la improvisación, entre bailarines e intérpretes. En el mundo de la danza contemporánea, la improvisación es el punto de partida para cualquier trabajo, razón por la cual, los bailarines poseen en este terreno, una vasta experiencia, en contraposición con los [músicos – intérpretes], que salvo, aquellos que han incursionado en el mundo del jazz, podrían tener alguna ventaja, sin embargo, y aún así, la soltura y fluidez mostrada por los bailarines, fue excepcional.

Esta falencia en la formación de los intérpretes, en relación a la poca o casi nula experiencia en la improvisación, es un tema no menor, ya que como herramienta es capital para poder establecer puentes con otros dominios con los cuales la música puede imbricarse orgánicamente. A pesar de todo, los [músicos – intérpretes], rápidamente se acoplaron a los bailarines.

Por otra parte, la forma en que en los ámbitos musicales se practica la improvisación, es del todo variado, sin embargo, tiende a levantarse sobre esquemas prefabricados que muchas veces se utilizan indistintamente del contexto y requerimientos de la propuesta en juego.

### 7.1.2 En torno al registro

Un segundo aspecto que cabe mencionar, y tiene relación directa con el anterior, lo constituye el registro. Fijar un gesto en una partitura, para luego seguir construyendo, es una experiencia habitual en la composición musical, sin embargo, no lo es en el ámbito de la danza. Lo anterior motivó una reflexión muy interesante en torno a esta característica de la danza. Sobre este asunto de la escritura y el registrar, el [bailarín – coreógrafo] y director del Ballet Nacional Chileno, **Gigi Caciuleanu**, nos dice:

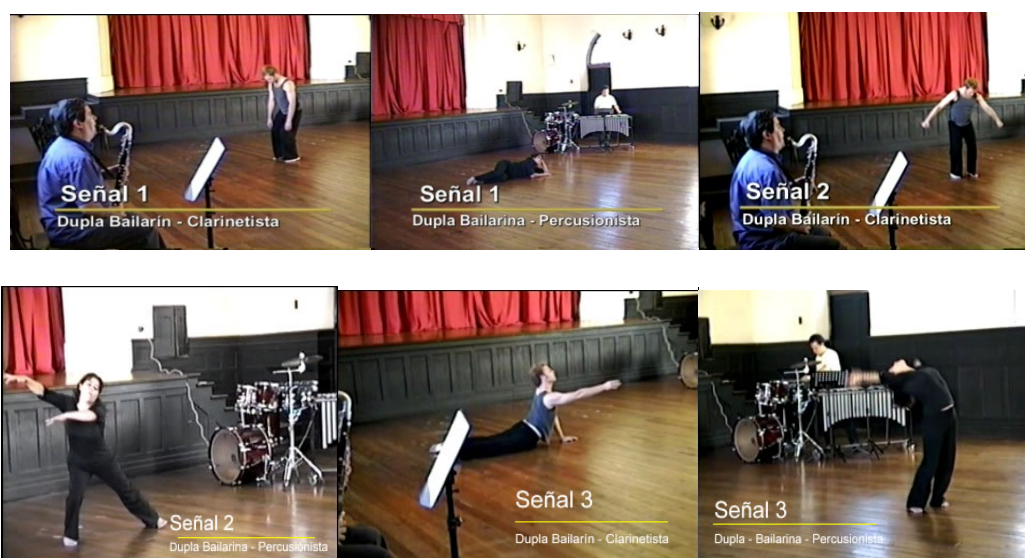
“Mi sueño es poder concebir, describir y enseñar una coreografía sin que sea necesario “mostrar”. Ni Demostrar.  
Trasladar a la danza lo que sucede en el caso del compositor que puede perfectamente transmitir integralmente su música a los músicos que la van a interpretar, sin necesidad de estar presente, y esto únicamente por medio de la partitura”<sup>85</sup>.

Lo que esta en juego es precisamente la escritura como registro, que permite ir fijando ideas. La parte **A** de la obra **Ecos de Manbel**, exigía la construcción de gestos inequívocos asociados a la gestualidad musical, que luego podrían ser combinados libremente en la sección aleatoria **alfa y beta**. Concluimos, que un grupo acotado de gestos, asumirían el rol de señales para el [músico – intérprete], que debía interpretar inequívocamente, para

---

<sup>85</sup> op. cit. pág.11.

poder improvisar de acuerdo a los módulos propuestos, en la sección **alfa y beta**. La fijación corporal de las señales, finalmente permitió que el [músico-intérprete] pudiera improvisar siguiendo al bailarín.



A modo de ejemplo, podemos apreciar en las fotografías, las 3 señales, que el [músico – intérprete] puede reconocer visualmente en forma inequívoca. Él, observa la posición corporal del bailarín que le indica a que parte de la sección **A** anterior, está aludiendo, vale decir, “**a**”, “**b**” o “**a**”, de esta forma puede seguirlo para improvisar. Cabe señalar, que los módulos aleatorios diseñados funcionaron parcialmente, dado que los [músicos – intérpretes] al improvisar, priorizaron la gestualidad sugerida, por sobre las notas propuestas, cuestión del todo razonable, dada la dificultad para seguir a los bailarines. Es así, que por ejemplo, el clarinetista, en los momentos improvisativos, tocaba notas agudas, medias y bajas, aludiendo a la gestualidad inicial, cuando el bailarín así lo demandaba.

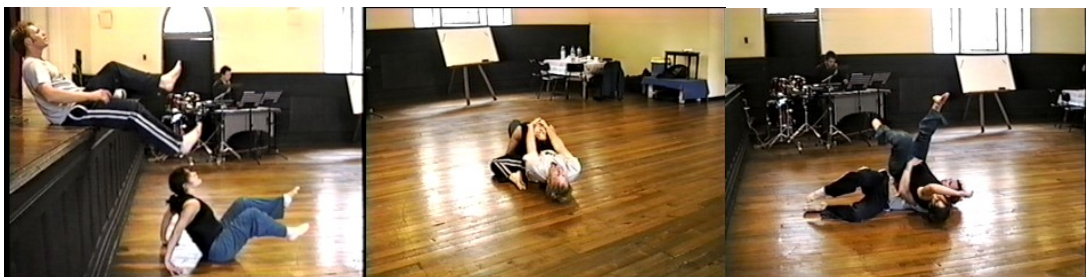
### 7.1.3 Premisas composicionales.

La obra **Ecos de Manbel**, es una obra que fue pensada como un instrumento que debía propiciar ciertas asociaciones que pudieran conectarse con facilidad a emociones humanas contrapuestas. Lo anterior, se inserta, además, en la matriz binaria, que a su vez, se conecta con los dos elementos básicos del ritmo: **arsis** y **tesis**.

La parte “a” de **A**, por ejemplo, debía sugerir el inicio de una situación, por tal razón su tempo lento, su dinámica piano, y el registro grave de ambos instrumentos, es decir, clarinete bajo y vibráfono. Esta organización, que además, responde a otras condiciones explicadas en el texto analítico, facilitó el trabajo imaginativo del bailarín, ya que no hay contradicción alguna que genere ambigüedad. En tal sentido, podemos decir, que funcionó bastante bien. En el momento de improvisar, los gestos de los bailarines se ajustaron inmediatamente a los gestos musicales. Sin embargo, las dificultades se suscitaron para fijar gestos, cuestión que mencionamos anteriormente.

En lo que concierne a la parte **beta**, de libre asociación, cabe señalar, que los gestos empleados por los bailarines y músicos, se situaron en el universo de gestos contruidos en la parte **A**. Nos referimos a esta parte con mayor detalle en las conclusiones. (Véase material acompañante)

## 7.1.4 GALERÍA DE IMÁGENES







Finalmente, cabe señalar que consideramos que una propuesta verdaderamente **interdisciplinaria**, no puede sostenerse autónomamente, sobre ninguno de sus dominios por separado, como suele ocurrir con obras aparentemente interdisciplinarias de la tradición, como la ópera, que podemos escucharla, sin necesidad de ver la puesta en escena, o el ballet, cuyo soporte musical se basta a sí mismo. El ejemplo más emblemático en este ámbito del siglo XX, lo constituye, sin duda, La Consagración de la Primavera.



## CONCLUSIONES

Las conclusiones de este trabajo, están basadas principalmente en el trabajo de laboratorio, que no obstante fue una experiencia parcial - respecto de la globalidad de este trabajo - arrojó resultados significativos que quisiéramos puntualizar. Sin perjuicio de lo anterior, hay otras consideraciones, de carácter más general, que consignamos, asociadas a la problemática del encuentro entre las artes, en nuestro tiempo.

1. La hipótesis planteada en este trabajo de investigación, que dice relación con que **la condición de posibilidad para generar un espacio interdisciplinario genuino, entre la música y la danza, se sustenta en la construcción de un espacio rítmico común**, que se instaure como un supradominio que evite la supremacía de uno sobre el otro, se comprueba en la experiencia realizada. Ese supradominio es sin duda **el ritmo**, que a través de la **improvisación**, permitió acercarse al objetivo planteado. Esta convicción la expresaron los actores de este trabajo, [músicos – intérpretes] y [bailarines – coreógrafos], opiniones que quedaron registradas en el material anexo del mismo. No obstante, los buenos resultados obtenidos, creemos que este trabajo es del todo inicial en éste ámbito y aún falta mucho por explorar.

Por otra parte, los compartimentos estancos a nivel profesional, tal como lo señaláramos anteriormente, son una realidad innegable, a pesar de la existencia de trabajos aparentemente interdisciplinarios y que se enmarcan en el modo convencional de interdisciplinariedad, es decir, en el que un dominio subordina al otro, o se ubica en el otro extremo, y se yuxtapone y por tanto no hay coordinación alguna entre ellos.

En concordancia con lo anterior, nos llama fuertemente la atención, y creemos que es también signo de lo anterior, que en las conclusiones de un trabajo reciente de tesis para optar al título de Pedagogía en Danza realizada el año 2000, trabajo que se sustenta principalmente en opiniones de coreógrafos y bailarines que fueron entrevistados, no se aborde como problemática la relación música y danza, lo que refuerza la tesis que no hay comunicación entre las disciplinas<sup>86</sup>. Por último, esta situación fue puesta en el tapete, hace ya 46 años, en un artículo publicado en 1961, que escribió el ex – pianista acompañante del Ballet Nacional, **Daniel Quiroga**. Sus juicios son categóricos,

---

<sup>86</sup> op. cit. pág. 69.

“La falta de contacto profesional entre los creadores de música y danza que se observa en Chile, no guarda ninguna relación con lo realizado por ellos [los compositores] en otros países latinoamericanos, como Argentina, Perú, Brasil, Cuba y México, por ejemplo”<sup>87</sup>.

Más adelante y refiriéndose a una de las típicas problemáticas que debe enfrentar un coreógrafo para llevar a cabo un trabajo, nos dice:

“Uno de estos ha sido y es, en todas partes y en todas las épocas, el de la relación música – danza”<sup>88</sup>.

Nos queda claro que este problema tiene sus buenos años, sin embargo, a pesar del tiempo transcurrido, no se han generado cambios significativos en este ámbito. Esto, no significa en modo alguno que no se estén generando propuestas por colectivos de danza, sino quiere situar el problema en que en la mayoría de los casos, no se lleva a cabo un trabajo genuinamente interdisciplinario entre profesionales de ambos ámbitos dispuestos a comunicarse en un nuevo espacio que debe construirse en común. Como lo hemos señalado, entender como debieran darse las relaciones en un espacio de esta naturaleza, es una tarea por venir, y que se encuentra, a nuestro juicio, aún en un estado inicial.

---

<sup>87</sup> QUIROGA D. 2002. La Música Chilena y el Ballet. Revista Musical Chilena S/N. pág. 69.

<sup>88</sup> ibid.

2. Cabe señalar, que la convocatoria a esta investigación se realiza desde el mundo de la música, específicamente de la composición musical, situación que creemos positiva, por cuanto es un signo que esta realidad antes señalada, se está moviendo. Sin embargo, de los 5 compositores convocados inicialmente, sólo dos – **Enrique Reyes** y **Eduardo Cáceres** - continuaron trabajando en este ámbito. Lo anterior, nos muestra que la tarea es más compleja de lo que parece.
  
3. Un factor del todo positivo, y que está en relación directa con lo anterior, lo constituyó la excelente disposición de los [músicos – intérpretes] y los [bailarines – coreógrafos] para construir juntos un vocabulario común que les permitiera dialogar. Hay que hacer notar, que lo anterior pudo darse gracias a que el grupo convocado para interactuar, eran de trayectorias similares, es decir, entre ellos se reconocieron como pares aunque de distintas disciplinas, hecho capital para el éxito de este trabajo. Un comentario notable, realizado por la bailarina **Natasha Torres**, fue sentirse honrada por trabajar con músicos de tan alto nivel interpretativo, situación que no es frecuente en el mundo de la danza, además del valor humano, que se le asignó a la presencia de los músicos, en contraposición a la frialdad que significa trabajar con una grabación. Por su parte los [músicos – intérpretes] fueron tocados positivamente por esta experiencia junto a los bailarines.

4. Desde otra perspectiva, hemos podido advertir, a través de esta pequeña pero significativa experiencia, que el mundo de la danza contemporánea, es particularmente complejo como tal. Que el cuerpo sea el instrumento del bailarín, no es un asunto menor. Fuimos testigos, de cómo superaban los dolores y molestias musculares propias de jornadas de mucho ensayo y presentaciones y disponerse a trabajar como si estuvieran recién comenzando. Cada bailarín es un kinesiólogo y masajista en potencia, conocedor del cuerpo y sus necesidades. Un grupo de danza, es una colectividad tribal, que posee hábitos de relación muy particulares y códigos construidos en acuerdo. No existen generales, sino todos son soldados rasos y para cada trabajo que se propone entre ellos acuerdan quien asumirá el rol de coreógrafo.
  
5. En el plano musical, la obra escrita **Ecos de Manbel**, funcionó como instrumento de investigación, proporcionando lo necesario para que tuviera lugar este encuentro.
  
6. Una herramienta fundamental, sin duda alguna, para explorar las fronteras entre los dominios de la danza y la música, y que mencionáramos anteriormente, es **la improvisación**. Como herramienta, debe ser estudiada y trabajada cuidadosamente. Es un arma de doble filo, sin embargo, los riesgos deben ser asumidos. En nuestro trabajo, funcionó medianamente bien. Lo anterior, lo

atribuimos a que los [músicos – intérpretes] profesionales, no poseen un hábito y un *training* diario, en esta actividad, sino más bien se desenvuelven con mucha destreza en la lectura musical, en contraste con los bailarines, que dominan y se desenvuelven con mucha soltura y propiedad en este ámbito. Sin embargo, a muy poco andar se produjo un equilibrio significativo.

En el mundo de la música, generalmente los intérpretes que incursionan en el mundo del jazz, desarrollan en parte esta habilidad, y decimos en parte, porque encontramos que en ese ámbito del quehacer musical, existen ciertos hábitos asociados a las improvisaciones que se fundan en el estudio de patrones rígidos que luego se insertan o adaptan a la circunstancia, en contraposición a una improvisación, igualmente acotada, pero con una mayor libertad y menos virtuosa. En el mundo de la danza, muy por el contrario esta actividad constituye el punto de partida.

7. Sobre la propuesta, es necesario manifestar que no se consideraron los aspectos asociados a la puesta en escena, es decir, iluminación, vestuario, escenografía, etc., con el objeto de acotar la investigación. Todos estos elementos, son materia de una reflexión posterior.
8. Por otra parte, cabe mencionar, que uno de los bailarines, en este caso **Natasha Torres**, fue la que sugirió que en la parte aleatoria de

la obra, debía contemplarse un momento en el cual ninguno de los actores estuviera supeditado al otro, cuestión que como compositor, acepté de inmediato e integré a dicha sección como la parte que denominamos, **beta**. En este sentido, la obra final se terminó de escribir en ese espacio de conversación y reflexión. Lo anterior, se circunscribe a lo que hemos denominado un espacio **interdisciplinario**, en el cual, todos los participantes, se encuentran en igualdad de condiciones y abiertos a escuchar y ser tocado por el otro.

9. El registro de un gesto, en un soporte que no sea la memoria del bailarín, es un factor complejo de manejar. En general existe una resistencia a fijar, situación que se percibe por los bailarines como un empobrecimiento de la disposición anímica. El gesto es una entidad viva. Sobre este punto, concluyen dos alumnas de pedagogía en danza que realizan el trabajo de tesis, antes mencionado, lo siguiente:

“La obra en el registro se resiste a ser analizada ya que toda cosa que permanece en el tiempo es susceptible de ser cuestionada. Este rechazo de parte de la danza a ser analizada racionalmente da cuenta de una desvalorización del intelecto y una supremacía de lo corporal. Esta resistencia al registro resulta paradójica pues éste puede llegar a ser el medio por el cual la obra permanecería con una condición orgánica, al marginarse la obra de esta materialidad – y una vez que ha ocurrido la acción en el escenario – trasladarse al ámbito de lo

ideal, lo inasible la obra rompe con su condición de materialidad y se convierte en algo trascendente”<sup>89</sup>.

En torno al registro en el mundo de la danza cabe recordar lo expresado por el coreógrafo **Gigi Caciuleanu**, que consignáramos con anterioridad.

10. En lo que dice relación con este trabajo, concluimos de un modo general, que la tendencia en el mundo del las artes es hacia una nueva forma de integración, que busca establecer un vocabulario común, que permita generar propuestas **interdisciplinarias genuinas**, en las cuales, se conecten con ese origen común olvidado. En tal sentido, creemos que este trabajo contribuye a romper los muros que aún permanecen entre ambos dominios. Sin ir más lejos, resulta del todo paradójico que en la Facultad de Artes, la carrera de composición y la escuela de danza se encuentran a un piso de distancia, sin embargo, y desde el punto de vista poético la distancia sigue siendo, aún, mucho mayor.

11. En el terreno compositivo, este trabajo, creemos aporta una visión integrada de los procesos, al haber sido explicitado, el ámbito emocional que sustenta la continua toma de decisiones. **Emoción y razón**, dos caras de una misma moneda, que al menos, en este espacio se ha mostrado su estrecha relación.

---

<sup>89</sup> op. cit. pág. 62.



12. Finalmente, quisiéramos plantear que la dicotomía **coordinación – subordinación**, en la relación música y danza, amerita aún mayores reflexiones y profundizaciones. El planteamiento de que la danza se encuentre subordinada a la música, es un planteamiento inicial, que debe ser entendido como tal. No hemos abordado la cualidad y significado del gesto que emerge del bailarín, cuando este busca establecer una relación de equivalencia con un gesto musical. Este fue un terreno que quedó sin explorar ni reflexionar. Por otra parte, cabe señalar, que bien podría acuñarse – en contraposición a lo planteado - que la **emoción fundante**, es la que, en última instancia subordina tanto a la música como a la danza, sin embargo, esta apreciación, es a nuestro juicio, errónea, ya que no debe confundirse, aquello que se constituye en **condición de posibilidad**, es decir lo que genera sentido , y por tanto es causa primera, con aquello que, como expresión es un medio y por ende posterior y que además **subordina**, sin que necesariamente deba ser así. En cualquier caso, el bailarín siempre tiene la libertad de generar un gesto, desde su propia historia, a pesar que la música esté dada. Quizás en lo grueso o lo cuantitativo la música condicione o subordine, pero en lo cualitativo hay siempre un espacio de libertad importante de tener en cuenta.

## BIBLIOGRAFÍA

1. ADORNO. T. Y. EISLER. H. 1981. El Cine y la Música. 2ª ed. Madrid. Fundamentos. 193p.
2. ARTIME. M. Como dijo Einstein. 2006. [en línea] <<http://www.astroseti.org/vernew.php?codigo=1902>> [consulta: 04 agosto 2007]
3. BARIL. J. 1987. La Danza Moderna. Barcelona. Paidós. 448p.
4. BECERRA. G. 1958. Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente. Revista Musical Chilena. 59 (2): 48 – 75
5. BECERRA. G. 1969. En Torno a la Definición de La Música. Revista Musical Chilena. 106: 35 - 45
6. BOULEZ. P. 1984. Puntos de Referencia. Bs Aires. Gedisa. 495p.
7. BLACKING. J. Y. KEALINOHOMOKU. J. 1979. The Performing Arts: Music and Dance. Great Britain. Mouton Publisher. 344p
8. BUNSTER. P. 2002. Perspectivas de un Ballet Americano. Revista Musical Chilena. N° Especial: 65 - 67
9. CACIULEANU. G. 2002. VVV Viento Volúmenes Vectores. Santiago. Facultad de Artes. 155p.
10. CONILL. J. 2006. La Experiencia del Otro en Perspectiva Hermenéutica. Revista del Seminario del Espacio Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Cuaderno del Seminario. (2) : 95 – 112
11. CRAFT. R. 1964. Conversaciones con Stravinsky, Bs Aires. Nueva Visión. 136p.
12. DELEUZE. G. 2005. La imagen – movimiento. Estudios sobre cine 1. Bs Aires. Paidós. 318p.
13. ECO. U. 1985. Obra Abierta. Barcelona. Ariel. 353p.
14. ELEMENTOS PARA UNA SEMIÓTICA DEL TEXTO ARTÍSTICO. 1983. Por Jenaro Talens “et al” Madrid. Cátedra. 238p.
15. FOUCAULT. M. 1997. La Arqueología del Saber. México. Siglo XXI. 368p.

16. GARCÍA- BARÓ. M. 2006. El Espacio y la Filosofía Primera. Revista del Seminario del Espacio Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Cuaderno del Seminario. (2):161-175.
17. HEIDEGGER. M. 1995. Caminos de Bosques. Madrid. Alianza. 345p.
18. HEERING-LABONTÉ. C. 1999. Wassily Kandinsky. Köln Taschen. 95p.
19. KANDINSKY. W. 1979. Mirada Retrospectiva y Otros Textos. Bs. Aires. Emecé. 318p.
20. KANDINSKY. W. 1987. La Gramática de la Creación. Barcelona. Paidós. 163p.
21. LARRAÍN. V. 2005. La Mejor Coreógrafa del Siglo XX. [en línea] Escaner Cultural. Nº 76  
<<http://www.escaner.cl/escaner76/danza.html>>  
[consulta: 23 agosto 2007]
22. LABAN. V. R. 1993. Danza Educativa Moderna. Bs. Aires. Paidós. 133p.
23. LIFAR. S. La Danza. 1952. Bs. Siglo Veinte. 290p.
24. LOVE. P. 1964. Terminología de la Danza Moderna. Buenos Aires. Universitaria de Bs. Aires. 128p.
25. MARTINEZ. J. 1996. Entrevista a Jean-Jacques Nattiez. Revista Musical Chilena. 50. (186). p73-82.
26. MATORANA. H. 2001. Emociones y Lenguaje en Educación y Política. Dolmen. 71p.
27. MOLINO. J. 1990. Musical Fact. and the Semiology of music. Music Análisis. 9. (2): 89 -127. Trad. Juan Carlos Zamora C.
28. MONTECINOS. Y. 2002. El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva histórica y humana. Revista Musical Chilena. 106 : 37 - 53
29. MORAGA P. V. D. 2000. El Cuerpo de la Danza. Pensamiento y Ejecución en la Danza Contemporánea. Tesis para optar al título de Pedagogía en Danza. Santiago. Universidad Arcis. 69p.
30. NAGORE. M. 2004. El Análisis Musical entre el Formalismo y la Hermenéutica. [en línea] Revista Electrónica Musical Nº 1. 2059

Músicas al Sur. <[www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html](http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html)>  
[consulta: 04 agosto de 2007]

31. PAZ. O. 1995. El ritmo. En: El arco y la lira en OC. v. I. México: Fondo de Cultura Económica. p73-88. Edición digital de Patricio E. Solano]<http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/paz/paz4.htm>  
[consulta 6 de septiembre de 2007]
32. POE. E. A. 1987. Ensayos y Críticas. Madrid. Alianza. 317p.
33. QUIROGA D. 2002. La Música Chilena y el Ballet. Revista Musical Chilena S/N: 68 - 70
34. RAMOS. J. 2003. Estética del Pensamiento II. La Danza en el Laberinto. España. Fundamentos. 438p.
35. READ. H. 1972. Imagen e Idea. México. Fondos de la Cultura Económica. 357p.
36. SALAZAR. A. 1997. La Danza y El Ballet. Santiago. Fondo de la Cultura Económica. 302p
37. SOURIAU. E. 1965. La Correspondencia entre las Artes. México. Fondo de la Cultura Económica. 337p
38. STRAVINSKY. I. 1952. Poética Musical. Bs. Aires. Emecé. 125p.
39. VÁSQUEZ. A. 2006. Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico [en línea] Revista Observaciones Filosóficas. (3)  
<<http://www.observacionesfilosoficas.net/artpinabau.html>>  
[consulta: 23 de agosto 2007]
40. WALLNER. F. 1994. Ocho Lecciones sobre el Realismo Constructivo. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 81p.
41. WIGMAN. M. 2002. El Lenguaje de la Danza. Barcelona. Aguazul. 106 p.

## ANEXO 1

### ÍNDICE DE CITAS

Nº	CAPÍTULO I
	<b>Autor – Año -Título – País o Ciudad – Editorial- Página.</b>
1	<b>SOURIAU, E.</b> 1965. La Correspondencia entre las Artes. México. Fondo de la Cultura Económica. pág.7
2	Véase el artículo “Poesía -centro y ausencia- música” Boulez, Pierre en Puntos de Referencia. Edit. Gedisa.1984,pág. 158
3	<b>BARIL J.</b> 1987. La Danza Moderna. Barcelona. Paidos. pp. 236.
4	<b>VÁSQUEZ. A.</b> 2006. Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico [en línea] Revista Observaciones Filosóficas. Vol. 3. < <a href="http://www.observacionesfilosoficas.net/artpinabau.html">http://www.observacionesfilosoficas.net/artpinabau.html</a> > [consulta: 23 de agosto 2007]
5	<b>LIFAR S,</b> 1952. La Danza, Bs. Aires. Siglo Veinte. pág. 13.
6	<b>SOURIAU, E.</b> 1965. La Correspondencia entre las Artes. México. Fondo de la Cultura Económica pp. 7
7	<b>GROCE. B.</b> Breviario de Estética, pp. 134 <u>En:</u> ECO. U. 1985. Obra Abierta. Barcelona. Ariel, pág.106.
8	<b>LOTMAN. I.</b> 1973. La structure de texte artistique. <u>En:</u> ELEMENTOS PARA UNA SEMIÓTICA DEL TEXTO ARTÍSTICO, 1983. Por Jenaro Talens “et al” Madrid. Cátedra, pág.31
9	<b>BECERRA. G.</b> 1969. En Torno a la Definición de La Música. Revista Musical Chilena. 106: pág. 39
10	<b>SOURIAU, E.</b> 1965. La Correspondencia entre las Artes. México. Fondo de la Cultura Económica pág. 34
11	<b>HEIDEGGER M,</b> 1996, El Origen de la Obra de Arte. <u>En:</u> Caminos de Bosques, Madrid. Alianza.345p
12	<b>RAMOS, J,</b> 2003. Estética del Pensamiento II, La Danza en el Laberinto. 1ª ed. España. Fundamentos., pág. 43.
13	<b>WALLNER F,</b> 1994, Ocho Lecciones sobre el Realismo Constructivo. Chile, Edit. Universitaria de Valparaíso, pág. 16
14	<b>WALLNER F,</b> 1994, Ocho Lecciones sobre el Realismo Constructivo. Chile, Edit. Universitaria de Valparaíso, pág. 16
15	<b>SALAZAR A.</b> 1997.La Danza y El Ballet. Santiago. Fondo de la Cultura Económica, pág. 230.
16	<b>KANDINSKY W,</b> 1979, Mirada Retrospectiva y Otros Textos, Buenos Aires, Emecé, pág.166.
17	<b>KANDINSKY W,</b> 1979, Mirada Retrospectiva y Otros Textos, Buenos Aires, Emecé, pág.172.
18	<b>KANDINSKY W,</b> 1979, Mirada Retrospectiva y Otros Textos, Buenos Aires, Emecé, pág.173
19	<b>ADORNO, T</b> y Eisler H, 1981, El Cine y la Música, 2ª ed. Madrid, Fundamentos, 193p.
20	<b>EISENSTEIN S,</b> 1942, The Film Sense. <u>En:</u> Adorno, T y Eisler H, 1981, El Cine y la Música, 2ª ed. Madrid, Fundamentos, pág. 89.
21	<b>ADORNO, T</b> y Eisler H, 1981, El Cine y la Música, 2ª ed. Madrid, Fundamentos, pág. 90

	<b>CAPÍTULO II</b>
22	<b>ADORNO, T</b> y Eisler H, 1981, El Cine y la Música, 2ª ed. Madrid, Fundamentos, pág. 90.
23	<b>BECERRA G</b> , 1965. Crisis de la Composición en Occidente, RMCH, N° 59, Cap. II Ritmo.
24	<b>GARCÍA- BARÓ. M.</b> 2006. El Espacio y la Filosofía Primera. Revista del Seminario del Espacio P. Universidad Católica de Valparaíso. Cuaderno del Seminario. (2): pág.167
25	<b>KANDINSKY W</b> , 1987, La Gramática de la Creación, Barcelona. Paidós, pág. 20.
26	<b>FOUCAULT M</b> , 2006.La Arqueología del Saber, México. Siglo XXI, véase Introducción.
27	<b>BLACKING J. Y KEALINOHOMOKU J.</b> 1979. The Performing Arts: Music and Dance. Great Britain. Mouton Publisher. ,pág.3
28	<b>BARIL J.</b> 1987. La Danza Moderna. Barcelona. Paidós. pág. 381.
29	<b>LIFAR S</b> , 1952. La Danza, Bs. Aires. Siglo Veinte. pág.14
30	<b>LIFAR S</b> , 1952. La Danza, Bs. Aires. Siglo Veinte. pág.14
31	<b>LIFAR S</b> , 1952. La Danza, Bs. Aires. Siglo Veinte. pág.15
32	<b>LIFAR S</b> , 1952. La Danza, Bs. Aires. Siglo Veinte. pág.19
33	<b>LIFAR S</b> , 1952. La Danza, Bs. Aires. Siglo Veinte. pág.157
34	<b>WIGMAN M</b> , 2002.El Lenguaje de la Danza, Barcelona. Aguazul, pág. 19.
35	<b>WIGMAN M</b> , 2002.El Lenguaje de la Danza, Barcelona. Aguazul, pág. 23
36	<b>LABAN v R.</b> 1993. Danza Educativa Moderna. Bs. Aires Paidós. pág. 98.
37	<b>BUNSTER P</b> , 2002. Perspectivas de un Ballet Americano, s/n RMCH, pág.66.
38	<b>CACIULEANU G.</b> 2002. VVV Viento Volúmenes Vectores. Santiago. Facultad de Artes. pág.17.
39	<b>CRAFT R</b> , 1964. Conversaciones con Stravinsky, Bs Aires. Nueva Ed., pág. 13.
40	<b>CRAFT R</b> , 1964. Conversaciones con Stravinsky, Bs Aires. Nueva Ed., pág. 13.
41	<b>STRAVINSKY I</b> , 1952. Poética Musical, Bs Aires. Emecé, pág.40
42	<b>BOULEZ P</b> , 1984. Puntos de Referencia, Barcelona. Gedisa, pág.18
43	<b>MOLINO J.</b> 1990 , Musical Fact. and the Semiology of music, Music Análisis, (9),nº2, pág.107. Trad. Juan Carlos Zamora C.
	<b>CAPÍTULO III</b>
44	<b>MATURANA H</b> , 2001, Emociones y Lenguaje en Educación y Política. Chile. Dolmen, 2001, 71p.
45	<b>MATURANA H</b> , 2001, Emociones y Lenguaje en Educación y Política. Chile. Dolmen, 2001,pág.27
46	<b>KANDINSKY W</b> , 1979, Mirada Retrospectiva y Otros Textos, Buenos Aires, Emecé, pp.143.
47	<b>MARCUSE H.</b> 1983. Eros y Civilización. Madrid. Sarpe. En: MORAGA P., V. D. 2000. El Cuerpo de la Danza. Pensamiento y Ejecución en la Danza Contemporánea. Tesis para optar al título de Pedagogía en Danza. Santiago. Universidad Arcis., pág. 10.
48	<b>READ H</b> , 1972, Imagen e Idea, México Fondos de la Cultura Económica., pág. 224
49	<b>HEERING-LABONTÉ C</b> , 1999 .Wassily Kandinsky, Taschen, Köln. pág. 74.
50	<b>ARTIME M</b> , < <a href="http://www.astroseti.org/vernew.php?codigo=1902">http://www.astroseti.org/vernew.php?codigo=1902</a> > [consulta: agosto 04 de 2007]

51	<b>NAGORE M.</b> , enero 2004 El Análisis Musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica, [en línea] Revista Electrónica Musical N° 1, Músicas al Sur, ISSN 1688- 2059.< <a href="http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html">www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html</a> > [consulta: agosto 4 de 2007]
52	<b>WALLNER F</b> , 1994, Ocho Lecciones sobre el Realismo Constructivo. Chile, Edit. Universitaria de Valparaíso, pág. 9.
53	<b>MARTINEZ J</b> , 1996. Entrevista a Jean-Jacques Nattiez. Revista Musical Chilena.50, (186), pp.73-82.

54	<b>HEIDEGGER M</b> , 1996, El Origen de la Obra de Arte. <u>En</u> : Caminos de Bosques, Madrid. Alianza.345p
55	<b>POE E. A.</b> 1987. Ensayos y Críticas, Madrid. Alianza., 317p.
<b>CAPÍTULO IV</b>	
56	<b>MOLINO J.</b> 1990 , Musical Fact. and the Semiology of music, Music Análisis, (9),Nº2, pág.107. Trad. Juan Carlos Zamora C.
57	<b>LIFAR. S.</b> La Danza, 1952 Bs. Siglo Veinte, pág.13.
58	<b>KANDINSKY W</b> , 1987, La Gramática de la Creación, Barcelona. Paidos, pág. 32
59	<b>LABAN V R.</b> 1993. Danza Educativa Moderna. Bs. Aires Paidos, pág. 99.
60	<b>POE. E.</b> 1987. Ensayos y Críticas, Madrid. Alianza., pág. 73
61	<b>ADORNO, T Y EISLER. H</b> , 1981, El Cine y la Música, 2ª ed. Madrid, Fundamentos, pág. 90.
62	<b>ADORNO, T Y EISLER. H</b> , 1981, El Cine y la Música, 2ª ed. Madrid, Fundamentos, pág. 90.
63	<b>BECERRA G.</b> 1958. Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente. Revista Musical Chilena Nº 59 (2)
64	<b>BECERRA G.</b> 1958. Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente. Revista Musical Chilena Nº 59 (2) pág. 57
65	<b>SALAZAR A.</b> 1997.La Danza y El Ballet. Santiago. Fondo de la Cultura Econ. pág. 261.
66	<b>PAZ O.</b> 1995 "El ritmo", <u>En</u> : El arco y la lira, en OC, v. I. México: Fondo de Cultura Económica, p. 73-88. [Edición digital de Patricio Eufraaccio, Solano] <a href="http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/paz/paz4.htm">http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/paz/paz4.htm</a> [consulta 6 de septiembre de 2007]
67	ibídem
68	ibídem
69	ibídem
70	ibidem
71	ibidem
<b>CAPÍTULO V</b>	
72	<b>CONILL. J.</b> 2006. La Experiencia del Otro en Perspectiva Hermenéutica. Revista del Seminario del Espacio Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Cuaderno del Seminario. (2) :pág. 96
73	<b>DELEUZE, G.</b> 2005. La imagen – movimiento, Estudios sobre cine 1, Bs Aires. Paidos. pág. 13
74	<b>LOVE, P.</b> 1964. Terminología de la Danza Moderna. Buenos Aires. Universitaria de Bs Aires. 128p
75	<b>WIGMAN M</b> , 2002.El Lenguaje de la Danza, Barcelona. Aguazul, pág. 74
76	<b>SALAZAR A.</b> 1997.La Danza y El Ballet. Santiago. Fondo de la Cultura Econ. pág. 261.
77	<b>WIGMAN M</b> , 2002.El Lenguaje de la Danza, Barcelona. Aguazul, pág. 26
78	<b>MORAGA P.</b> , V. D. 2000. El Cuerpo de la Danza. Pensamiento y Ejecución en la Danza Contemporánea. Tesis para optar al título de Pedagogía en Danza. Santiago. Universidad Arcis., pág. 13.
79	Ídem. Anterior, pág. 13
80	<b>LIFAR S</b> , 1952. La Danza, Bs. Aires. Siglo Veinte. pág. 19
81	<b>MONTECINOS Y.</b> 2002. El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva histórica y humana. Revista Musical Chilena. S/N. pág. 39
82	<b>BARIL J.</b> 1987. La Danza Moderna. Barcelona. Paidos. pág. 242
83	<b>VÁSQUEZ. A.</b> 2006. Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico [en línea] Revista Observaciones Filosóficas. Vol. 3. < <a href="http://www.observacionesfilosoficas.net/artpinabau.html">http://www.observacionesfilosoficas.net/artpinabau.html</a> > [consulta: 23 de agosto 2007]
84	<b>LARRAÍN V.</b> 2005. La Mejor Coreógrafa del Siglo XX. [en línea] Escaner Cultural. Nº 76 < <a href="http://www.escaner.cl/escaner76/danza.html">http://www.escaner.cl/escaner76/danza.html</a> > [consulta: agosto 23. 2007]
<b>CAPÍTULO VII</b>	
85	<b>CACIULEANU G.</b> 2002. VVV Viento Volúmenes Vectores. Santiago. Facultad de Artes. pág.11.

86	<b>MORAGA P.</b> , V. D. 2000. El Cuerpo de la Danza. Pensamiento y Ejecución en la Danza Contemporánea. Tesis para optar al título de Pedagogía en Danza. Santiago. Universidad Arcis., pág. 13.
87	<b>QUIROGA D</b> 2002. La Música chilena y el ballet. RMCH S/N. La Danza en Chile. S/N. Santiago. Facultad de Artes. U. de Chile, pág. 69
88	<b>QUIROGA D</b> 2002. La Música chilena y el ballet. RMCH S/N. La Danza en Chile. S/N. Santiago. Facultad de Artes. U. de Chile, pág. 69
89	<b>MORAGA P.</b> , V. D. 2000. El Cuerpo de la Danza. Pensamiento y Ejecución en la Danza Contemporánea. Tesis para optar al título de Pedagogía en Danza. Santiago. Universidad Arcis., pág. 62