

# La función poética del material sonoro en la danza contemporánea

Abordaje metodológico para el análisis de la música en espectáculos coreográficos de Buenos Aires en la actualidad. Caso *Río Conmigo* de Diego Franco-CNDC-2013.



Mariana Signorelli

Universidad de Buenos Aires / marianasignorelli@yahoo.com

Fecha de recepción: 13/02/2015. Fecha de aceptación: 28/03/2015.

## Resumen

Este artículo se propone bosquejar una metodología para analizar el modo en que la música se inserta –como recurso poético– en la danza contemporánea. Pretende, en particular, describir e interpretar los vínculos de este fenómeno en obras de danza contemporánea recientemente presentados en la cartelera de Buenos Aires. En este caso, se analizará *Río Conmigo*, de Diego Franco, por la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, 2013.

### Palabras clave

Música  
Coreografía  
Imágenes  
Tiempo  
Metodología  
*Río Conmigo*  
Franco

## Abstract

This article seeks to sketch a methodology to analyze the way in which the music is inserted –as a poetical resource– in (...) contemporary dance. It tries to describe and to interpret, especially, the links of this phenomenon in works of contemporary dance recently presented in (...) Buenos Aires. In this case, the author will analyze Diego Franco's *Río Conmigo*, by the National Company of Contemporary Dance, 2013.

### Key words

Music  
Choreography  
Images  
Time  
Methodology  
*Río Conmigo*  
Franco

## Introducción

El presente trabajo surge como una inquietud transdisciplinar/pedagógica de un equipo de docentes de los profesorados de danza clásica y contemporánea, tango y folklore del ISFA *Nelly Ramicone*, de CABA. El mismo, se propone bosquejar una metodología para analizar el modo en que la música se inserta –como recurso poético– en la danza contemporánea. Pretende, en particular, describir e interpretar los vínculos de este fenómeno en obras de danza contemporánea recientemente presentados en la cartelera de Buenos Aires. Este trabajo fue presentado como ponencia en las *XVII Jornadas Argentinas de Musicología* organizadas por la Asociación Argentina de Musicología y el Instituto de Musicología *Carlos Vega*, organizado por la Universidad Nacional de Cuyo, entre los días 31 de julio y 3 de agosto de 2014.

### Ficha técnica: Compañía Nacional de Danza Contemporánea

**Intérpretes:** Bettina Quintá, Daniel Payero Zaragoza, Enrique Martín Gil, Ernesto Chacón Oribe, María del Mar Codazzi, Leonardo Ressa, Pablo Fermani, Rafael Peralta, Victoria Hidalgo y Yamila Guillermo. **Música:** Pimpinela, Strauss, Francisco Canaro, Los Cantores del Alba, Vivaldi, Carlitos Jiménez y Schubert. **Música original y diseño sonoro:** Pablo Satek. **Diseño de iluminación:** Emilio Díaz Abregú - David Seiras. **Diseño de vestuario:** MooO! Estudio - Franco La Pietra. **Realización de vestuario:** Regina Grisel Herrera Franco. **Fotografía:** Ramiro Peri. **Dirección Artística de la CNDC:** Mtra Cristina Gómez Comin. **Asistencia de Dirección:** Angélica Berdini.

Si bien el vínculo con la música pertenece a la historia de la danza desde sus orígenes, la inserción de aquella en ésta en términos de función poética presenta a partir del siglo XX aristas singulares que es preciso reconocer y analizar en aras de alcanzar una comprensión cabal de las creaciones actuales en el marco de la danza contemporánea.

En el modelo tradicional la música confinaba su función a mero acompañamiento de la danza, al punto que inclusive su composición estaba supeditada a directivas coreográficas. Tal es el caso del coreógrafo ruso Marius Petipa y su relación con Piotr Tchaikovsky en las composiciones de *Cascanueces*, *La bella durmiente* o *Lago de los cisnes*, en las cuales Petipa intervenía en la cantidad de compases, intensidades, densidades instrumentales, calidades tímbricas, etc., en función del sentido espectacular que quería darle a sus ballets.

Frente a este modelo, Vaslav Nijinsky toma otra perspectiva muy diferente respecto a la música de Igor Stravinsky, especialmente en la *Consagración de la Primavera*, donde música y danza entablan diálogo a partir de uno de los elementos sonoros: el ritmo. En este caso, la danza se supedita a los mandatos sonoros y tanto el coreógrafo como los bailarines debieron aprender la técnica “Rítmica” de Émile-Jacques Dalcroze para poder llevar adelante el espectáculo, ya que las características sonoras planteadas por el compositor (polirritmias, melodías y armonías disonantes, orquestación con efectos tímbricos y percusivos, entre otras) producían desorientación, inestabilidad y dificultad para coordinar los movimientos con dicha música (Bachmann, 1998).

Este proceso de diálogo disciplinar artístico se profundiza paulatinamente a lo largo del siglo XX, al punto que hacia la década del ‘50, coreógrafos como George Balanchine y Merce Cunningham llegan a independizar ambos lenguajes, aunque permanecen juntos. El resultado: ni la danza se supedita a la música ni la música a la danza. En rigor, la figura del coreógrafo cobra relevancia en términos de decidir qué lugar ocupan ambos lenguajes en su creación. En esta línea, encontramos el caso de Balanchine y su atrevimiento de utilizar para su creación coreográfica *Serenade* la obra *Serenade en Do Mayor, op. 48* de Tchaikovsky, la cual no había sido creada con el fin de acompañar la mentada coreografía. A ello se suma el hecho de que no poseía argumento alguno y que se trataba simplemente de bailarines en movimiento con una bella música. Dicha obra constituye un claro precedente de esta nueva relación entre el elemento musical y el coreográfico. En el caso de Cunningham y su célebre trabajo junto al compositor John Cage, la yuxtaposición de música y danza está supeditada a una coexistencia espacio-temporal: es el tiempo lo que los conecta, el tiempo en tanto duración y en tanto partitura coreográfica. “La estructura de todas mis danzas está en el tiempo” afirma Cunningham (2008). Otro ejemplo paradigmático del proceso descripto es *HeartBeat:mb*, en la que Mijail Barishnikov se conecta a una consola que emite sus pulsaciones y baila a partir de sus propios latidos; allí el bailarín cumple función de músico, construye su música, es danza y música a la vez. “Soy el sonido que danzo”, señaló en entrevista a Gsell (1998).

Al acercarnos a la actualidad, se hace cada vez más notoria la diversidad y complejidad del vínculo entre música y danza, puesto que la coreografía contemporánea crea dialogando, cuestionando, interpelando el elemento musical con el que danza. Tal es el caso de las composiciones de Pina Bausch y Trisha Brown: la primera trabaja con la fragmentación del material musical, con el silencio, la respiración del bailarín, la evocación sugerente de la música para la danza; Brown, por su parte, explora la musicalidad sugerente del movimiento, yendo de lo cotidiano a lo poético.

## Intenciones metodológicas que se han rastreado hasta ahora (estado de la cuestión)

La relación entre música y danza ha sido pensada desde los inicios del estudio académico de la danza por muchos de los mismos partícipes. A continuación, se citarán algunas referencias que han sido relevadas para delinear la propuesta de análisis.

En el siglo XVIII, Jean George Noverre, en sus *Cartas sobre la danza y sobre los ballets* (1760, citado en Pérez Soto, 2008), señaló la importancia de un aprendizaje integral para el bailarín. Su propuesta renovadora del ballet, denominada *ballet d'action*, promulgaba la suspensión del uso de máscaras y del corset, fomentando la expresión en los bailarines, para lo cual consideraba preciso aprender cultura general y música.

A principios del siglo XX, uno de los maestros de la danza moderna, Rudolf Laban, en su libro *El dominio del movimiento* (1987), desarrolla un estudio reflexivo sobre el movimiento que denomina Danza educativa moderna (o Danza creativa), donde defiende el movimiento como un arte fundamental por el que se educa la integridad del ser como unidad sensitiva, emocional e intelectual. En la danza creativa, se ha de aprender trabajar con la música a partir del diálogo. El bailarín crea sus propios ritmos, ejercitando el soporte sonoro que su propio cuerpo construye, entrando o saliendo del esquema musical según su deseo e inspiración (ritmo interno y ritmo externo). Su propósito consiste en despertar la música interior del movimiento, para educar el sentido musical y las posibilidades rítmicas del cuerpo: duración, velocidad y ritmo serán los fundamentos del movimiento.

También en el siglo XX, la coreógrafa Doris Humphrey, en *El arte de crear danzas* (1965), deja testimonio de su concepción acerca del movimiento y la vinculación con lo sonoro: el movimiento es un pasaje entre dos puntos de equilibrio, uno representado por la verticalidad del cuerpo en estado de inercia y el otro, por la horizontalidad del cuerpo en la tierra después de la caída. La reacción del cuerpo ante la pérdida del equilibrio es lo que determina el movimiento. Su teoría está basada en el binomio *caída y recuperación*, como metáforas de muerte-vida y resurrección. Estos conceptos enmarcados por el ritmo respiratorio (inspirar-exhalar), su dinámica y sus variaciones.

Desde una perspectiva orientada a la creación coreográfica, se encuentran las conversaciones de Cunningham con la periodista Jacqueline Lesschaeve, plasmadas en el libro *El bailarín y la danza* (2008). Allí, las referencias a la vinculación entre música y danza son recurrentes; sus concepciones acerca de la musicalidad del bailarín se presentan como una novedad en la danza contemporánea. Sus trabajos coreográficos experimentales frecuentes con John Cage, impulsaron en la danza conceptos devenidos de la composición musical: el azar, la indeterminación y el cuestionamiento de la función de la música como mero acompañamiento o soporte para la danza. Inclusive llegó a afirmar: “el movimiento tiene su propio sentido”. (Cunningham 2008: 170)

Música y danza, en tanto artes temporales, efímeras, en constante movimiento y cambio se enlazan en las creaciones de este coreógrafo de múltiples formas: se interpelan, se cuestionan, se disocian, se complementan.

Desde una mirada filosófica respecto a la noción de *tiempo* en la danza, específicamente en la danza contemporánea, la propuesta de Geisha Fontaine (2012) permite abordar las temporalidades y la experiencia del tiempo en varios coreógrafos contemporáneos desde 1950 en adelante. Su aproximación nos interesa no solo por dichas reflexiones filosóficas sobre la temporalidad y lo efímero de la danza, sino también por las relaciones que subraya entre el tiempo en tanto ritmo musical y en tanto sustento creativo coreográfico.

Asimismo, son variados los antecedentes que abordan lo pedagógico musical-corporal. En esta línea hallamos, desde el aporte del ya mencionado Émile Dalcroze, como algunos manuales o recopilaciones de música para la danza (como el trabajo de Carmelo Pueyo Benedicto, *Música en danza*, 2011), y reflexiones cuantiosas acerca de la problemática que incumbe a los bailarines respecto del lenguaje musical. En esta última corriente, se halla un trabajo reciente del Centre National de la Danse, en su serie *Cahiers de la pédagogie*, titulado *La formation musical des danseurs* (2000), en el que se discute entre otras cuestiones cómo debe ser la formación musical de un bailarín, qué contenidos, habilidades y competencias perceptivo-musicales debe tener para su actividad.

Por su parte, Juan Bernardo Pineda Pérez, en el artículo “Música y sonido en la danza contemporánea occidental del siglo XX” (2013), propone un análisis sobre la danza y la música en la danza, tomando como modelo el libro de Chion sobre la música en el cine. El autor invita a preguntarse quién somete a quién en dicha relación y cuál de los dos lenguajes posee mayor jerarquía y propone algunas operaciones o conceptos de vinculación: búsqueda de sincronismo, continuidad, ilustración, duración. A lo largo de su trabajo sintetiza la colaboración entre ambos lenguajes a lo largo de la historia y cómo se han dado concesiones, supeditaciones o inquisiciones entre una disciplina y otra, ejemplificando con coreógrafos y bailarines del siglo XX. Para este autor, la danza, en tanto espectáculo audiovisual, es un evento conducido por una doble temporalización, la de la danza y la de la música.

Finalmente, en el contexto nacional, un equipo de investigación radicado en el Instituto Universitario Nacional del Arte, coordinado por la Dra. Perla Zayas de Lima (2009), entre los años 2007 y 2008, presenta inquietudes cercanas a las del presente trabajo, aunque centra su mirada exclusivamente en las concepciones de ritmo en la danza. Varios de los trabajos de dicho equipo de investigación discuten sobre el sentido organizador del ritmo, las problemáticas que involucran a coreógrafos y bailarines a la hora de la sincronía, es decir, concordancia entre movimiento-música, la acentuación o el ritmo interno del movimiento y la internalización por parte de los bailarines de la métrica musical.

## Incipiente propuesta metodológica

En la búsqueda de una metodología para analizar tanto los vínculos de estos lenguajes en los espectáculos contemporáneos, como así también el modo en que el material musical adquiere en la actualidad otro espacio poético, se han comenzado a delinear algunos ítems a considerar:

1. correlato o disociación de los cuerpos respecto del tiempo y ritmo musical;
2. el modo en el que la música sugiere gestualidades y el grado en que dicha sugerencia es adoptada por los cuerpos;
3. si la pieza musical ha sido creada *ad hoc* para la obra o si ella ha sido compuesta de manera independiente y luego incorporada. En el primer caso, deberá determinarse cómo es el vínculo entre la intención del músico y la del coreógrafo, es decir, si el propósito del coreógrafo supedita o determina el papel del músico;
4. la función de los elementos musicales fundamentales, a saber: dinámica, ritmo, intensidad, timbre, melodía y armonía, textura y, con ello,
5. la función del silencio, el espacio que ocupa en la obra y con qué intención;
6. la función de aquellos recursos poéticos que, en particular a partir de las estéticas del siglo XX, adquieren un carácter preponderante en las composiciones coreográficas: el azar, la improvisación, la indeterminación, el uso de efectos tímbricos, tonalidad/atonalidad, música de producción electrónica, la intertextualidad o música de citas;

7. el uso del cuerpo *per se* como elemento de composición sonora;
8. la selección de géneros musicales que contiene una obra;
9. el anclaje histórico, antecedentes de la obra y el autor, así como las influencias que lo constituyen;
10. grados de correspondencia (transparencia) o divergencia (opacidad) entre las imágenes musicales, textuales (trama argumental) y de danza.

Asimismo, la investigación aborda el fenómeno coreográfico estudiado en su contexto histórico-social.

### **Sondeo de aplicación de la propuesta metodológica en *Río Conmigo* de Diego Franco, Compañía Nacional de Danza Contemporánea, 2013**

La Compañía Nacional de Danza Contemporánea tiene una historia incipiente. Comenzó cuando un grupo de bailarines fue desvinculado del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín por reclamo de derechos laborales, luego de compartir diez años de experiencia artística. Ellos deciden continuar su camino formando un grupo de danza independiente (*Nuevos Rumbos*) con el objetivo de experimentar y difundir a la sociedad argentina este lenguaje artístico a partir de un trabajo colectivo, democrático, creativo y con una conducción colegiada, que aún conservan. Valorando esta propuesta y la trayectoria de tales artistas, la Secretaría de Cultura de la Nación, contrata a seis bailarines que inicialmente integran la Compañía de danza contemporánea Cultura-Nación: Victoria Hidalgo, Bettina Quintá, Wanda Ramírez, Ernesto Chacón Oribe, Pablo Fermani y Jack Syzard. Así, en febrero del 2009, se realiza la primera función en el Centro Nacional de la Música y la Danza (México 564, C.A.B.A.), a sala llena, dando comienzo a la historia de la compañía. Esa será la actual sede, el lugar de ensayos y de funciones gratuitas. Además, la compañía realiza giras, talleres o clases magistrales por todo el país y, este año, se presentaron exitosamente en un festival de danza en San Paulo, Brasil.

Posteriormente, se sumaron algunos bailarines más, entre ellos Diego Franco, de quien nos ocuparemos más adelante y quien, a partir de una entrevista personal, ha manifestado cómo fue su incorporación y su trayectoria anterior y en la compañía y cómo encaró la creación de *Río Conmigo*.

Actualmente, son veinte integrantes bailarines, a los que se suman técnicos, maestros y el plantel administrativo, quienes son contratados por el actual Ministerio de Cultura de la Nación (hasta 2014, Secretaría), cuya ministra es Teresa Parodi. A su vez, en 2014 decidieron incorporar como directora artística a la bailarina y coreógrafa cordobesa Cristina Gómez Comini, quien, a fines de ese mismo año, presentó su renuncia y se desvinculó de la compañía. Las decisiones tanto artísticas como administrativas son tomadas colectivamente. Se votan democráticamente año a año los proyectos que los propios integrantes desean realizar como coreógrafos; se definen colectivamente los maestros que se contratarán para guiarlos técnicamente; se acuerdan por consenso los coreógrafos que serán llamados para que monten sus creaciones. Así, en el marco de la autogestión y con un origen y funcionamiento democrático, esta compañía ya lleva trabajando cuatro años.

El bailarín Diego Franco integra la compañía desde 2010, cuando los originarios integrantes decidieron sumar gente que pudiera aportar un crecimiento artístico al grupo. Oriundo de San Francisco, Córdoba, formado como maestro de danzas folklóricas y con una notable experiencia en el Ballet Folklórico Nacional, se inclinó luego de un tiempo hacia el lenguaje contemporáneo, perfeccionándose en Buenos Aires y Nueva York.

La obra que él propone trabajar como coreógrafo en la compañía (ya que los roles de bailarines y coreógrafos se van alternando) se llama *Río Conmigo*, que se presentó entre el 7 y el 29 de agosto de 2013<sup>1</sup>. El proceso creativo de Diego Franco se gesta a partir de lo lúdico. Juega con el cuerpo de sus compañeros, con los movimientos, con la danza en tanto género, con el espacio, con el tiempo y con la música. El título mismo ya sugiere un matiz lúdico, divertido y ambivalente: *Río* del verbo reír (y hay risas en la obra, ya que los bailarines ríen a carcajadas burlonas en un momento del espectáculo) y *río* como un constante fluir de agua, que es también lo que se busca transmitir: un devenir de eventos que se van enlazando. Eventos dramáticos, alegres, cómplices, sutiles, graciosos, melancólicos...

Reír o no reír, estar dentro o fuera del juego, bailar o no bailar, conmigo o con los otros. En la obra la relación de *uno y los otros* es una constante. Construir con el otro o quedarse solo, todos para uno o para ninguno: casi como un estilo *mosqueteril*, el coreógrafo cuenta:

Estas son mis andanzas; todo lo que traigo y, a su vez, todo lo que traen mis compañeros. Yo sabía lo que quería de cada uno de ellos, a dónde quería llevarlos. Los había observado y conocía su bagaje, lo que podían dar. No sabía de qué se iba a tratar la obra; solo que iba a ser un despojo de algo de sí mismos y a su vez un crecimiento. Quería una composición orgánica, en un ámbito divertido como un rompecabezas.

Franco nos deja ingresar en su mundo, en su juego. Ese es su juego, un rompecabezas complejo de algunas piezas ordenadas musicalmente generando climas diversos y ondulantes. “Vos elegís cómo te pueden armar”.<sup>2</sup>

Respecto a las músicas utilizadas en la obra, ¿cómo hace el coreógrafo para construir un todo orgánico con Vivaldi, Schubert, La Mona Jiménez, Francisco Canaro, Pimpinela, Los cantores del alba y Strauss? “Para mí la música es muy importante, porque iba a mechar todo el trabajo. Fui probando muchas cosas. Necesitaba que la música me sostuviera y me diera el entorno que la imagen coreográfica no podía sostener”. La música serviría como estructura. En varios momentos de la charla menciona su preocupación por la *estructura*; en todo caso, su preocupación es la unidad de la obra o cómo unir esas piezas de rompecabezas, momentos diferentes por los cuales quería ir transitando, fluyendo. “La música me va a aportar la dramaturgia”. Y así como sus compañeros bailarines habían sido observados por él, los *compañeros musicales* elegidos eran parte de su mundo interno, de su *background* sonoro que aparecerá deliberadamente y, no ocasionalmente ni inconscientemente, entrelazado: “necesitaba el colorido de lo latinoamericano entremezclado con lo gris europeo”, “Latinoamérica son los colores primarios y Europa lo gris. Necesitaba que la música tenga esa variedad”. El colorido sonoro también se hace presente visualmente en los trajes que los bailarines portan (cada uno de un color), trajes con saco, chaleco, pantalón y camisa blanca en hombres y mujeres: rojo, verde, azul, celeste, fucsia, naranja, bordó, violeta. “Probé varias músicas y después quedaron estas. Necesitaba música que sirviera como para limpiar al público, como bañarlo para que empiece otra cosa”. La unidad o estructura de la obra va a estar justamente dada por esa *amalgama musical*.

A continuación se detalla el listado de las obras musicales utilizadas en orden de aparición (en medio hay momentos sonoros realizados por bailarines y momentos de silencio):

1. Pieza de jazz de Pablo Satek
2. *El amor no se puede olvidar*, por Pimpinela
3. *Alirme a dormir*, tercera de las *Cuatro últimas canciones, para voz y piano*, Richard Strauss.

1. La obra luego se presentó nuevamente en el Centro Nacional de la Música y la danza los días 14, 20, 21, 27 y 28 de noviembre de 2013, en el CIUDANZA 2014 los días 13 y 14 de marzo y participó del Foro Internacional de la danza en San Paulo (Brasil), junto con *Sansón* de Diana Szeinblum y *Monte, tierra cautiva* de Ramiro Soñez.

2. Todas las citas del coreógrafo fueron tomadas de una entrevista personal realizada el 18 de abril de 2014.



Foto: Ramiro Peri

4. *Poema*, por Francisco Canaro.
5. *Serenata para una flor*, por los Cantores del Alba.
6. *Invierno*, Antonio Vivaldi.
7. *Solo contigo*, La Mona Jiménez.
8. *Impromptu op.90 N° 1*, Robert Schubert.

El espectáculo comienza cuando los bailarines van ingresando desde afuera al cuadrado delimitado como escenario (a nivel del público). Entran en silencio y, a su ritmo, van componiendo una danza con series previamente marcadas, van bailando sin el elemento sonoro (o solo con el ritmo interno, con el de la respiración). Movimientos realizados en dúos, cuerpos que se ponen en contacto y se enlazan con fluidez, van alternando la serie; a veces, la comienzan dos y la cortan; luego, otros dos la realizan completa y, luego, otros, ya sea sucesivamente o simultáneamente, pero comenzando en diferentes tiempos. Esto puede sugerir musicalmente una polirritmia o, inclusive, un contrapunto atonal (¿dodecafónico?).

Ingresan así al escenario todos los participantes, todos los que querían jugar, como bien transmitió Diego: “cuando propuse el proyecto el que quería se sumaba, pero el que dijo que no, después no podía arrepentirse y agregarse, lo mismo el que en medio se quiso bajar, luego no podía volver”. El coreógrafo deja entrever que las reglas estaban algo claras, *algo* porque había ideas, búsquedas, intenciones, pero no una coreografía (o partitura) prescripta. Hay mucho de improvisación y sus marcas como autor han sido más hacia la sensación de lo que quería transmitir al público o correcciones respecto a la mirada entre ellos que hacia el paso, la pose o el movimiento en sí<sup>3</sup>.

Así como fueron ingresando los bailarines, hace su ingreso el material sonoro, gran protagonista de la obra. La música que suena inicialmente es de una gran impronta jazzística y recurrente, casi minimalista, de Pablo Satek<sup>4</sup>. Han quedado solo dos bailarinas: solo una se mueve; la otra queda quieta (como una estatua) mirando, cada una ubicada en una esquina opuesta del espacio escénico. La que se mueve realiza movimientos fragmentados, articulando su cuerpo, marcando quiebres, ángulos. Música y danza no concuerdan. Mientras la música fluye y la bailarina baila, la danza se fragmenta y corta los movimientos, se quiebra las posturas.

3. Esto pudo observarse en un ensayo de la obra al que pude presenciar el día 8 de abril de 2014.

4. El coreógrafo no pudo recordar exactamente el nombre de la obra en cuestión.



Foto: Ramiro Peri

La música se suspende e ingresan los otros; se mueven corriendo en masa, observando a una y a otra cuando ejecutan movimientos, por lo general en el suelo. Finalmente, eligen a una de ellas, la toman, la levantan, la acomodan y gritan: “Solo! Uno!” Y comienzan a hacer dúos de palmas en contratiempo en compás de 6/8 con ritmo sincopado. Gritan, aplauden y rodean por detrás como alentando una especie de duelo o riña danzada entre dos de ellos hasta que una cae. En este fragmento, los bailarines se han convertido en músicos, construyendo ellos mismos el soporte sonoro-rítmico en el cual se apoya la danza que realizan.

La bailarina que quedó quieta (casi como observadora omnisciente) en toda esta sección es la que, luego, inicia la siguiente. Toma a la compañera que se quedó en una pose incómoda, la levanta, la sostiene y, finalmente, la acomodan en sus brazos como meciéndola, mientras los otros (los que habían alentado la riña) miran quietos.

Nuevamente, el material sonoro irrumpe: el dúo Pimpinela. Los bailarines caen al piso y se arrastran alineándose detrás de la que encabeza la fila con la compañera en brazos. Aquí, música y movimientos coinciden en varios aspectos: cuando canta la voz femenina salen a *cantar* mujeres y viceversa, en los dúos sucede que salen ambos; en los comienzos vocales los bailarines también comienzan a moverse se arrastran lateralmente (izquierda-derecha) o verticalmente (adelante-atrás), alzan las cabezas y simulan cantar; y, cuando se agudiza el registro del canto femenino, las bailarinas llegan a pararse. ¿Cómo evitar la contradicción entre una imagen prácticamente *kistch* que genera la música de Pimpinela en su canción *El amor no se puede olvidar*, teñida de humor, mientras los bailarines corporalmente simulan ser paralíticos (arrastran sus

piernas como si no les respondieran) y hacen *playback* de la canción? El resultado es una provocación musical y corporal, a partir de una ruptura estética, de una sacudida al espectador que puede indignarse o hasta reírse.

¿Cómo seguir adelante luego de una imagen tan fuerte? Diego Franco decide y explicita que “precisaba bañar al espectador”, y con eso nos dice algo así como limpiarlo. Para eso elige a Richard Strauss, con el aria para soprano *Al irme a dormir*<sup>5</sup>, la tercera del ciclo de las *Cuatro Últimas canciones* (1948). Entonces, la música y la luz bailan. Luego de un minuto aproximadamente, ingresan tres bailarinas y van realizando series de movimiento a distintas velocidades con equilibrios y van comenzando una especie de canon que enlazan caminando primero y, luego, corriendo. Posteriormente, se agregan otros tres. La música y la danza no dialogan ni acuerdan elementos rítmicos ni melódicos. Están superpuestos, pero van por su lado. Concluye la música y hay tres que quedan parados y otros tres sentados. Se oyen dos gritos: “Ey! Ey!” E ingresan una bailarina y un bailarín, ejecutando castañuelas. Se enfrentan, como toreándose, desafiándose. Cada uno de ellos toma a su mando a uno de los tríos. Los manipula con su *toque sonoro*. A veces, simultáneamente y otras por separado, tanto música como danza. La imagen de titiritero-musical y títere-bailarín es fuerte. La manipulación del músico sobre el cuerpo del que baila es intensa. Esto puede leerse como metáfora o crítica a la tradicional (o clásica) postura donde el bailarín debía regirse estrictamente por los parámetros musicales y ajustar sus movimientos y encajarlos técnicamente dentro de esos límites sonoros. El sonido de las castañuelas supedita al movimiento (así se ve), aunque, según lo comentado por el coreógrafo, fue al revés: “por medio del movimiento, surgieron los toques”. Todo deviene en quietud y silencio cuando ingresa un bailarín caminando. Lo observan, lo rodean, lo despojan de su vestimenta casi por completo, lo mueven, lo acomodan, lo pisan y hasta hacen el gesto de apagarle el cigarrillo en su boca. Lo dejan solo.

5. *Beim schlafengehen, Four last song*, con textos de Hermann Hesse. Versión por Jessye Norman (soprano).

Es esta la parte más cruel, dramática y melancólica del espectáculo y solo podía ser acompañada por tango, *Poema* por Francisco Canaro<sup>6</sup>, cuya letra dice así:

*Fue un ensueño de dulce amor,  
horas de dicha y de querer,  
fue el poema de ayer,  
que yo soñé,  
de dorado color,  
vanas quimeras del corazón,  
no logrará descifrar jamás,  
nido tan fugaz,  
fue un ensueño de amor y adoración.  
Cuando la flor de tu rosal,  
vuelva más bella a florecer,  
recordarás mi querer,  
y has de saber, todo mi intenso mal,  
de aquel poema embriagador,  
ya nada queda entre los dos,  
doy mi triste adiós,  
sentirás la emoción,  
de mi dolor...*

6. Letra de Eduardo Bianco y música de Mario Melfi, de 1925.

¿Y si uno solo quiere ser amado? ¿Estar con otro y sentir esa compañía? Estar solo o quedarse solo puede ser muy cruel: la soledad, la melancolía, quedarse solo, despojado, desnudo. Porque la obra, en definitiva, también nos habla del amor o del desamor. Dentro del *todo y uno*, de lo complejo, cruel y divertido del ser humano está el amor.

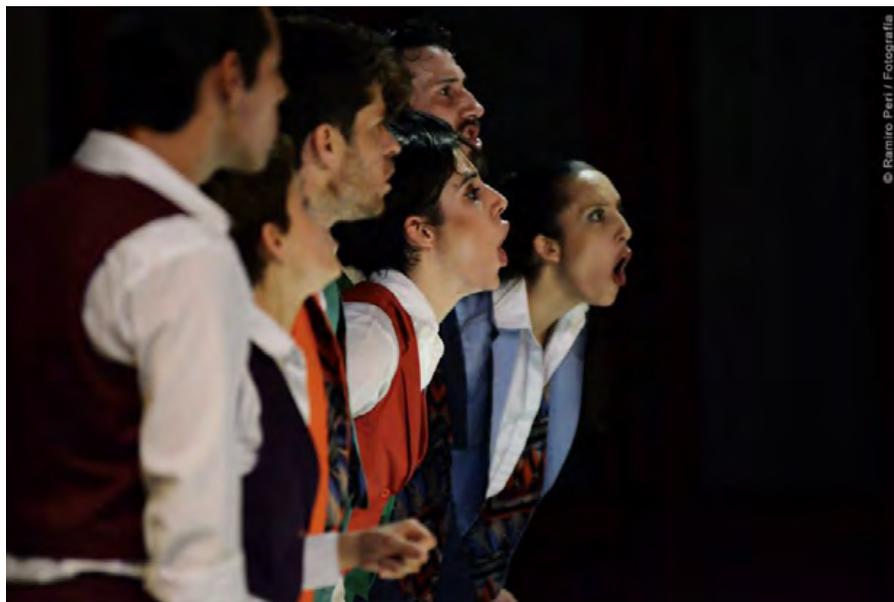


Foto: Ramiro Peri

Eso no solo ocurre en este momento intenso –podría decirse el clímax de la obra– baila el tango solo y desde afuera sus *despojadores*, quienes luego de haberlo prácticamente desnudado y dejado desamparado, le gritan “No!” casi macabramente y ese “no” no es un simple monosílabo, sino es un límite y es sonido: “le gritamos NO si se mueve”, “si está quieto, está bien”, cuenta el coreógrafo. Pero esto es una paradoja, no moverse es la cuestión. No a la danza: ¿no bailar está bien? Aquí la música o el sonido aporta un sentido dramático y también de ruptura y de conflicto, que finaliza cuando el bailarín mismo dice “No! Como un Basta!” y así los demás caen y se arrastran por el piso (¿como gusanos?).

Esa caída da comienzo a una nueva sección musical, ahora folklórica: Los cantores del alba, con *Serenata para una flor*<sup>7</sup>. Los bailarines que estaban en el piso siguen allí rodeando al otro, girando en círculo, en sentido contrario a las agujas del reloj. ¿Metáfora del pasado? ¿Del pasado del mismo coreógrafo, anteriormente bailarín folklórico del Ballet Nacional? Muy posiblemente, ya que él ha manifestado que nada es casual en la obra. Aquí tampoco hay concordancia entre la música y la danza, ni rítmica ni melódica. Posteriormente, el bailarín que estaba en el centro (desnudo) se va yendo hacia atrás y los demás siguen girando y, luego, se van caminando hacia el mismo lado. La luz se apaga completamente.

En silencio ingresa un grupo caminando en fila; van y vienen, de frente y de espalda. Quedan en el medio del escenario donde hay un haz de luz y comienza el *Invierno* de Vivaldi. Irrumpen y gritan como enojados, no se entiende lo que dicen (¿protestan?). La música se detiene, se quitan los sacos. Continúa la música. Interrumpen gritando otra vez, dan vuelta los sacos y vuelven a ponérselos. Música y movimiento acuerdan y comienza una carrera de postas. Agotadora físicamente en esta carrera la dinámica de las cuerdas es asumida corporalmente. Los bailarines no paran de correr al unísono y frente al público. De pronto, hay un detenimiento prolongado y quedan quietos con la boca abierta más de un minuto, con un grito contenido, un eterno stop de movimiento y sonido, hasta que se retoma la carrera; hay giros (una bailarina realiza *fouettés* en el centro) y vuelven al lugar del centro donde comenzaron la carrera y se dan vuelta nuevamente el saco todos. Quedan bailando en silencio hasta que comienza un nuevo juego.

Esto es así cuando los bailarines debían escapar del cuadrado blanco. La regla de juego era no permanecer ahí cuando suenen las palabras: “solo contigo” (de la

7. Compuesta por Javier Pantaleón en 1968.



Foto: Ramiro Peri

canción homónima de la Mona Jiménez). Entonces un fragmento musical dirige, impulsa, comienza el juego. Un juego de escapes y huidas. Y el que se queda atrapado en el cuadrado, el que no logra huir (porque no terminó la serie de danza) se vuelve objeto, *cuero-objeto*, ya que los que quedan ahí son burlados por los otros que lograron fugarse a tiempo. Cuando este juego concluye, algunos han podido escapar y otros han quedado retenidos en el cuadrado. Estos últimos son burlados por aquellos con risas mordaces e intensas que aparecen no solo como risas sarcásticas, sino como presencias sonoras del mismo bailarín devenido otra vez más en músico hacedor sonoro. La risa aparece en un momento muy dramático de la obra, es una “alegría contradictoria”, señala Franco. Porque mientras esas risas se hacen presentes suena Schubert, el Impromptu opus 90 número 1. Otra vez no hay danza, quietud y música.

En silencio, los bailarines ingresan caminando al cuadrado escénico. Hay un juego de uno-otros, lo cual se observa coreográficamente como recurrencia en la obra. El que baila y los que miran, juzgan, burlan, critican, niegan, manipulan, limitan. Todos van moldeando y moldeándose. Uno con todos, dúos, tríos y la música otra vez de Satek como en el comienzo. Sin concordancia entre danza y música. Una bailarina va quitando el saco uno a uno a los demás y los acompaña a salir del juego, del escenario y así concluye.

### Algunas reflexiones para cerrar hoy

La preocupación hacia el público es constante en su proceso creador. Diego Franco pretende un público activo, “no un simple mirador”, quiere un público atento, crítico, que conecte con su juego. Le preocupa cómo estimularlo, como “ponerlo en jaque”; no importa que la obra guste o no, sino que haya una diferencia entre ver y mirar. Y ahí la música hace su aporte: ¿cómo no sorprenderse de escuchar un dinámico e inercial Vivaldi, cuando corren una carrera contra sí mismos los bailarines, tomando postas y tan agotador físicamente? ¿Cómo evitar la contradicción repleta de humor negro que genera la música de Pimpinela en su canción *El amor no se puede olvidar*, mientras los bailarines corporalmente paráliticos (arrastran sus piernas como si no les respondieran) hacen la mímica de la canción? Y ¿qué le pasa al público cuando la danza es un solo musical? ¿La no-danza? ¿La música baila? Y también hay momentos

de silencio musical, pero no de silencio de movimiento. Los bailarines bailan su ritmo, su tiempo y el de los otros. El silencio que no es tal, porque como el mismo coreógrafo señala: “es un silencio de alguien que está vivo”.

Grupos, dúos, solistas, interrelación, masa corporal, diálogos de movimientos y música. A veces ese diálogo es concordante y otras veces, no. Es decir, a veces la música y las series de danza marchan acoplándose, como se ha señalado en el caso de la de Pimpinela, donde los bailarines comienzan (o salen) en los acentos. En otros, como en el *Invierno* de Vivaldi, los bailarines ya tenían las “series de pasos” y no siempre caían en los acentos o tiempos o en los fraseos musicales; se danza por un lado y la música suena por el otro. Una discordancia invernal superpuesta.

Estas son imágenes que circulan en la obra, imágenes que sugieren, que muestran y, a su vez, ocultan. Imágenes que están presentes y otras que se insinúan. La danza crea estas múltiples imágenes y la música colabora en eso. *Imagen* de modo amplio, tal como lo sugiere Louis Marin (1993), es decir *imagen* entendida como representación. Así todo arte es imagen, en tanto que todo arte es representación, ya que muestra algo que no está –presencia en ausencia– (en su dimensión transitiva) y, a su vez, presenta materialmente la imagen (dimensión reflexiva).<sup>8</sup>

La función de la música en *Río Conmigo* y de otras propuestas de danza contemporánea puede considerarse poética porque sugiere, metaforiza, representa, juega, provoca, transmite imágenes. Uno de los temas representados que circulan en la obra es la manipulación de lo sonoro y del cuerpo devenido objeto de manipulación. Manipulación como mirada, como negación, como burla. Y quizás unida a ella, otra de las imágenes es el juego de los vínculos: jugar conmigo, todos contra uno, uno contra todos. Finalmente, una idea de devenir, de algo cíclico, un final que sugiere un recomenzar. Como si nunca cerrara.

En la revista de danza *Revol* (2013), María José Rubín, manifiesta:

*Río Conmigo* presenta un escenario de **batallas encarnizadas** combinado con situaciones cercanas a una comedia musical (de humor más bien negro) con, entre otras, clásicas melodías de **Strauss** junto a un ‘hitazo’ del popular dúo **Pimpinela**, y un invierno de **Vivaldi** intervenido. Enérgica, vívida, esta obra, de personajes ora crueles, ora sometidos, apela fuertemente al estado de ánimo de los espectadores, llevándolos sin que lo noten **de la risa a la congoja**.

Una clave para comprender este fenómeno es la noción de juego que nos acerca Gadamer (1996: 66), el cual permite transversalmente enlazar las dos instancias: cuerpo y música. Gadamer señala que “el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico”. No es presuntuoso decir que la danza contemporánea (así como observamos en otras expresiones artísticas) presenta actualmente una singular dimensión lúdica tanto en el proceso creador artístico como en lo que respecta al vínculo artista-público. En cuanto al proceso creador, se observó que el coreógrafo juega con el tiempo, componiendo una musicalidad (inclusive, transformándose en músico generando sonido y tiempo) y descomponiendo (o no siguiendo) fielmente la propuesta musical, generando silencios (quietudes) o no-danza. Y, en lo que respecta al vínculo con el espectador, es necesario un público que no sea “mero mirador”, sino que se inserte en el juego, que acepte las reglas y participe. Un público que comparta el espacio ficcional y vincule su cuerpo con el del bailarín y, así, vincule emociones, percepciones, sentimientos.

Los planteos coreográficos post '50 rara vez siguen un orden dramático o musical. Fontaine (2012: 31), señala: “La exploración de estructuras y de procesos temporales

8. Nociones trabajadas en otros trabajos de mi autoría, tales como: “Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico”. Ponencia conjunta con Lic. Silvia Lobato para *Segundo congreso internacional 'Artes en cruce'*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, octubre 2010. “El poder de las ‘imágenes musicales’”. Ponencia para *XI Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, artes, ciencias sociales y educación*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, enero 2011. En prensa. “Moros gauchos y compadritos, cronología del otro argentino”. Ponencia para las *VI Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Universidad Nacional de Rosario, 2011. Actas de congreso. “Campo-ciudad. Enigma, política y verdad en puestas en escena del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera”. Ponencia para *XII Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, artes, ciencias sociales y educación*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, mayo 2012. Publicación online: <http://telondefondo.org/numeros-antteriores/numero17/articulo/467/campo-ciudad-enigma-politica-y-verdad-de-puestas-en-escena-del-ballet-estancia-de-alberto-ginastera.html> “Imágenes gauchescas, malambos neoclásicos. Análisis indiciario del ballet *Estancia*: Un rompecabezas hermenéutico.” Ponencia para las *XVI Jornadas de investigación en artes*, Facultad de artes, Universidad Nacional de Córdoba, noviembre 2012.

propios a la danza es la condición de una temporalidad coreográfica abierta y multivalente.” Cuando el coreógrafo nos dice que la música le aporta estructura, también señala, que la estructura puede variar, se puede vincular con este concepto de Fontaine respecto a la “temporalidad abierta y multivalente”. Los números musicales podrían haber sido esos u otros,; sin embargo cada uno de los esos que están en el escenario nos transporta a una imagen o a múltiples imágenes, nos moviliza, nos interpela. Quizás no sería tan agotadora físicamente esa carrera de postas con otra música que no fuera la de Vivaldi o el karaoke de Pimpinela y esos cuerpos paráliticos no nos chocaría o provocaría repulsión o risa nerviosa colmada de humor negro.

Fontaine cita a Ricoeur (1983, citado en 2012: 274): “El tiempo deviene tiempo humano en la medida en que está articulado de manera narrativa”. Y la autora lo desafía: ¿Qué tiempo? ¿El de la danza o el de la música? ¿O ambos? Porque el tiempo (o temporalidad) que se moldea en esta obra y otras tantas de danza contemporánea es un tiempo narrativo, dramático, que construye corporalmente y musicalmente el bailarín-músico, cuerpo-sonido.

En *Río Conmigo* de Diego Franco, la música dista de ser un mero acompañamiento o fondo. La música es representación presente, es mostrada, y el vínculo música-danza es de provocación e interpelación constante: cuando los bailarines son sonido (ríen, dicen NO, respiran, corren, zapatean, caen, tocan castañuelas, hacen palmas), la intención deliberada es la de demandar, desafiar, disputar presencia y tiempo.

## Bibliografía

---

- » AA.VV. (2000). “La formation musicale des danseurs”. *Cahiers de la pédagogie*. Département du développement de la culture chorégraphique. Paris: Centre national de la danse.
- » Bachmann, M. L. (1998). *La rítmica Jacques Dalcroze*, Madrid: Pirámide.
- » Cunningham, M. y Lesschaeve, J. (2008). *El bailarín y la danza*. Barcelona: Global Rhythm Press.
- » Fontaine, G. (2012). *Las danzas del tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del C.C. de la Cooperación.
- » Gadamer, H.-G. (1996). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- » Gsell, S. (1998). “Baryshnikov, soy el sonido que danzo”, en *La Nación*, (en línea) consultado el 18 de octubre de 2013, <http://www.lanacion.com.ar/115499-baryshnikov-soy-el-sonido-que-danzo>
- » Humphrey, D. (1965). *El arte de crear danzas*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Karolyi, O. (2008). *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- » Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- » Matin, L. (1993). *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. París: Editions du Seuil.
- » Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Quinta Normal: LOM.
- » Pineda Pérez, J. B. (2013). “Música y sonido en la danza contemporánea occidental del siglo XX”, *Revista Música oral del sur* (10), 218-225.
- » Pueyo Benedicto, C. (2011). *Música en danza*, Madrid: Prames.
- » Rubin, M. (2013). “Segundo programa del año, CNDC: Eclécticos e integrados”, *Revista Revol.* (en línea). Consultado el miércoles 14 de agosto de 2013 en <http://revistarevol.com/actualidad/2-programa-del-ano-cndc-electicos-e-integrados/>
- » Zayas de Lima, P. (2009). “Introducción a la problemática del ritmo en el arte de la danza”, *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 9. (en línea). Consultado el 06 de noviembre de 2013, en <http://telondefondo.org/numeros-anteriores/numero9/articulo/196/introduccion-a-la-problematika-del-ritmo-en-el-arte-de-la-danza.html>