

Dos pasos a la colaboración

El Interaccionismo Simbólico entre la composición musical y coreográfica

Augusto Monk
augustomonk@yahoo.com
Universidad Nacional de las Artes.

Resumen

La composición de música para danza establece cinco tipos de relaciones entre ambos lenguajes: (1) la música funciona como un fondo que provee un ritmo o una emocionalidad, pero no interactúa con la danza más allá de esta función de apoyo; (2) la coreografía se compone en función a una música preexistente siguiendo sus inflexiones discursivas; (3) la música se compone al servicio de una coreografía ya realizada siguiendo sus pautas expresivas; (4) la música y la danza suceden en planos independientes cuyos únicos puntos en común son la temporalidad del inicio y del final; y (5) la música interactúa con la danza en un entramado indisoluble. Esta última relación constituye el foco de este estudio cuyo propósito es analizar sus especificidades. Para esta investigación, llevé a cabo un estudio de caso cuyo objeto de análisis fue una colaboración en la que la coreógrafa Ángela Blumberg me encargó la composición de música para dos obras coreográficas. Analizando esta colaboración elaboro tres conclusiones: (1) la interdependencia generada en el tejido compositivo entre música y danza posiciona al compositor como codirector del producto final, dado que ambos creadores se cuestionan la estética de la obra, su relevancia para el público y los bailarines, y su valor artístico; (2) el rol de liderazgo se alterna entre ambos creadores como en una conversación equilibrada; y (3) el compositor requiere un modo de producción musical que permita rápidos cambios.

Palabras Clave

Composición, música para danza, colaboración entre música y danza, interaccionismo simbólico.

Recibido: 06/08/2022. Aceptado: 16/09/2022.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
[Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Two steps to collaboration

Symbolic Interactionism between musical and choreographic composition

Abstract

Composing music for dance results in five types of relationships between these two art forms: (1) the music serves as a background for the dance providing rhythm and emotion but not interacting with it beyond this function of support; (2) a choreography is composed to a pre-existing music following its discourse; (3) music is composed to a finished choreography; (4) music and dance are composed as independent units only sharing the temporal meeting points at the beginning and the end; and (5) music and dance interact as an inseparable unit. In this study, I focus on the specificities of this last type of collaboration. To this end, I have conducted a case study whose object of analysis was a collaborative project where choreographer Angela Blumberg commissioned me the music for two of her choreographies. The findings of this study reveal that in this type of collaboration, the interdependence between composer and choreographer posits the former as a co-director in that composer and choreographer question the purpose of the piece, its aesthetics, its relevance for its audience and dancers, and its artistic value. Also, in this type of collaboration, the relationship between the art forms occurs as in a balanced conversation where each one alternately takes the lead. Furthermore, modifications in the music are needed during the creative process, which requires a quick and affordable method of music production.

Key Words

Composition, composing for dance, music-dance collaboration, symbolic interactionism.

Propósito

La composición de música para danza ofrece numerosas particularidades en cuanto al aspecto colaborativo entre ambas disciplinas. La colaboración se da comúnmente en cinco tipos de relaciones (Kim, 2006; Marchmer, 2019): (1) la música funciona como un fondo que provee un ritmo o una emocionalidad, pero no interactúa con la danza más allá de esta función de apoyo; (2) la coreografía se compone en función a una música preexistente siguiendo sus inflexiones discursivas; (3) la música se compone al servicio de una coreografía ya realizada siguiendo sus pautas expresivas; (4) la música y la danza suceden en planos independientes cuyos únicos puntos en común son la temporalidad del inicio y del final; y (5) la música interactúa con la danza en un entramado indisoluble. Esta relación se construye cuando un coreógrafo encarga a un compositor una nueva música y

ambos determinan colaborativamente numerosos aspectos del discurso (Machmer, 2019). Este último tipo de relación constituye el foco de este estudio cuyo propósito es analizar las especificidades de este tipo de colaboración.

La herramienta que considero adecuada para estudiar el proceso colaborativo en una composición coreográfica y musical es la teoría del *interaccionismo simbólico*, que estudia la interacción dialogística a través de la mutua interpretación de los símbolos de los interlocutores. Esta teoría fue elaborada por George Herbert Mead a principios del siglo XX en el contexto de la psicología social, y articulada en el contexto de la sociología por Herbert Blumer a finales de la década de 1960. La teoría del Interaccionismo Simbólico (Mead, 1972) yace sobre tres premisas. La primera es que el ser humano interactúa con las cosas de acuerdo al significado que éstas tienen para él. Éstas pueden ser objetos, personas, o actividades. La segunda es que el significado de estas cosas deriva de la interacción social entre el individuo y sus semejantes. La tercera premisa es que estos significados se manejan y modifican en un proceso interpretativo en el encuentro del individuo con estas cosas. De modo que el interaccionismo simbólico “es una presentación de gestos y una respuesta al significado de esos gestos. Un gesto es cualquier parte o aspecto de una acción continua que tiene significancia en el acto más grande del cual es parte” (Blumer, 1969, p. 9). Por ejemplo, un puño elevado indica un posible ataque, o la declaración de guerra de un país a otro da cuenta de la posición de esa nación (Blumer, 1969). Esta teoría, además señala que todo gesto tiene una significancia para quien lo presenta y para quien lo recibe; cuando la significancia es la misma, las partes se entienden.

Este flujo del gesto comprende otras tres premisas conocidas como la tríada de la naturaleza del sentido: (1) el sentido señala qué es lo que debe hacer la persona a quien está dirigido el gesto; (2) el sentido señala qué es lo que la persona que emite el gesto intenta hacer; y (3) el sentido señala la acción conjunta que se desprende de las dos anteriores. Tomemos como ejemplo un asaltante indicando a su víctima que suba las manos. La orden indica qué debe hacer la víctima, indica qué es lo que el asaltante planea hacer, y señala que la situación se trata de un robo (Blumer, 1969).

Mi intención para este estudio es aplicar el interaccionismo simbólico en el análisis de las relaciones que se generan durante la composición musical y coreográfica. En este tejido musical y coreográfico, un elemento es interdependiente del otro, uno no tiene sentido sin el otro, y cada uno es irremplazable por otro tipo de su propia clase. Veamos entonces en qué instancias se manifiesta este tipo de interacción.

El interaccionismo simbólico propone que el mundo en el que los individuos interactúan se compone de objetos. Éstos pueden pertenecer a tres categorías: (1)

los objetos físicos tales como una silla, un libro, un edificio; (2) los objetos sociales tales como un estudiante, un presidente, una madre; y (3) los objetos abstractos tales como una doctrina filosófica, un principio moral, o una idea (Blumer, 1969, p. 10). La que constituye el foco de este estudio sucede en la tercera categoría; el objeto que constituye la plataforma para la interacción son puntos de inflexión de la obra; más específicamente, se trata de momentos en los que la emocionalidad, la temporalidad, y el desarrollo del guión coreográfico o musical representan puntos de interacción entre ambos lenguajes. Por “desarrollo del guión coreográfico” me refiero a qué tiene que suceder en determinado momento como consecuencia de la lógica del propio lenguaje, ya sea coreográfico o musical. Por ejemplo, en un contexto de música tonal, el guión propio del lenguaje determina la conclusión de un segmento en una consonancia armónica; en otra instancia atonal, el guión del lenguaje determina que una idea se repite o se desarrolla lo suficiente como para establecerse como tema. En cuanto a la danza, el guión propio del lenguaje determina que un momento de fuerza física culmina en un reposo, o que un salto conduce a un apoyo. Cuando estos puntos de inflexión generan una reacción con el otro medio, se constituye lo que Blumer denomina acción conjunta (1969). La acción conjunta se caracteriza por la conexión y articulación de los elementos que la componen. De modo que los puntos de inflexión en la acción conjunta entre la danza y la música no son la suma de una con la otra, sino la relación de conectividad que existe entre ambas. Este tejido se genera a través de la asignación y la interpretación de significado; es decir, no se trata de enunciaciones con un significado estático o unánime, sino que los miembros que interactúan interpretan el significado asignado al objeto en cuestión (Blumer, 1969). Por ejemplo, en determinado grupo social, el significado de la palabra *presidente* puede tener un valor de esperanza para un individuo y de amenaza para otro. Veamos cómo se aplica lo mencionado a nuestro contexto.

Supongamos que una danza requiere que una pista musical preexistente termine al mismo tiempo que la danza; el coreógrafo aplica a la pista un fundido a silencio para cumplir su propósito. En esta instancia, tenemos dos actos que suceden simultáneamente pero debido a la unilateralidad de esta relación, sólo tenemos una suma de acciones. En cambio, en una composición especialmente compuesta para una danza, la solución del compositor puede a su vez retroalimentar la danza, ya que distintas soluciones posibles aplicadas al mismo segmento coreográfico producirán efectos muy diferentes a los ojos del espectador. En caso del fundido a silencio, no existe interpretación por parte de la música; ésta “sigue una orden”. Pero en el segundo caso, el compositor interpreta la necesidad de llegar a un punto final; no sólo logrará que la música termine cuando la danza lo requiere, sino que el modo en el que lo haga contemplará varios parámetros compositivos. Dicho de

otro modo, el objetivo no sólo será que termine, sino que lo hará de la forma más apropiada para el contexto.

Como podemos observar, la interacción es un proceso formativo en el que las perspectivas que forman los individuos se direccionan, se corrigen, cambian de dirección, y se transforman de acuerdo a las acciones de otras personas (Blumer, 1969). Cuando un individuo se confronta con estas situaciones en las que tiene que actuar, se genera una comunicación consigo mismo en la que tiene que notar, interpretar, y evaluar para proceder. En esta interacción consigo mismo, en la que el individuo se visualiza actuando, éste puede contemplar la posibilidad de suspender la acción, abandonarla, revisarla en otro momento, o reemplazarla por otra (Blumer, 1969, p. 55). Este proceso resuena con las opciones que el compositor o el coreógrafo dispone en reacción a la situación propuesta por el otro.

Metodología

Para estudiar el interaccionismo simbólico en la composición coreográfica y musical, llevé a cabo un estudio de caso. Como señala Creswell (2007), esta metodología de investigación cualitativa proveniente de las ciencias sociales se aplica para explorar un sistema cerrado (un caso) o varios sistemas cerrados (múltiples casos) durante un determinado tiempo, haciendo uso de varias técnicas de recolección de datos que comprenden observaciones, entrevistas, material audiovisual, documentos, y artefactos físicos. Los tipos de estudios se distinguen por el tamaño del caso a estudiar. Puede tratarse de un individuo, varios individuos, un grupo de personas, o una actividad. También se diferencian por la intención de estudio. Existen tres variantes: el tipo instrumental simple, el colectivo o múltiple, y el intrínseco. En el tipo simple, el investigador se concentra en un tema (instrumento) a estudiar y elige un caso para tratarlo. El tipo colectivo se concentra en un problema pero se toman distintos casos para ilustrarlo. Finalmente, el tipo intrínseco se concentra en el caso mismo, cuando por ejemplo, el caso presenta características inusuales o se trata de una situación única (Creswell, 2007). Mi estudio corresponde al tipo instrumental simple, ya que investiga el tema de la colaboración entre la composición musical y coreográfica en el caso puntual de las obras *Derecho de Paso* y *Paso del Tiempo*, que conforman un programa y que se pueden ver en video a través de los enlaces provistos en la bibliografía de este trabajo (Augusto Monk, 2022). Este caso no presenta características únicas o fuera de lo común en este tipo de colaboración, por lo que no amerita el tipo de caso intrínseco.

Valiéndome de observaciones, material audiovisual, documentos, y artefactos físicos, he adoptado un análisis específico sobre los puntos de interacción entre la música y la danza. Otros aspectos de la colaboración no constituyen parte de

este estudio, como por ejemplo la interacción emocional de los participantes, o el impacto de factores externos al proyecto durante la colaboración.

El objeto de estudio

Para esta investigación, el objeto de estudio es un proyecto colaborativo en el que la coreógrafa Ángela Blumberg me encargó la composición de música para dos obras coreográficas. Con Ángela, mantenemos una trayectoria de colaboración en más 20 obras desde el año 2007. A finales de 2021, el Departamento de Danza de la Universidad Ryerson en Toronto, donde Ángela vive, la convocó como coreógrafa invitada para realizar una muestra con los 26 alumnos del último año del programa. El encargo establecía las siguientes pautas: debían ser dos obras para 13 bailarines; debían involucrar a todos los participantes de un modo parejo; debían durar al menos 15 minutos; y debían evitar escenas más teatrales que coreográficas. Ángela, quien ha trabajado con música de compositores como Edgar Varèse, Pierre Boulez, Stephan Volpe, y Lou Harrison, y con música compuesta específicamente para sus obras de varios compositores de su entorno, me convocó para que compusiera la música de estas dos obras. Dado el número importante de bailarines y el acceso a importantes recursos de producción para la puesta en escena, encargar nueva música para las obras era una decisión sensata. Contamos con suficiente tiempo para trabajar, desde principios de diciembre de 2021 hasta la fecha de la muestra a fines de abril de 2022.

Dado que se trataba de una obra para un departamento universitario, con jóvenes participantes, y destinada a un público de allegados de los alumnos, Ángela decidió implementar un argumento para cada obra; su intención era evitar la abstracción total. En diciembre de 2021, un mes antes de empezar los ensayos con los bailarines, Ángela comenzó a trabajar en la primera obra, y quince días más tarde en la segunda.

Derecho de Paso. Para la primera, titulada *Derecho de Paso*, Ángela creó un guión de 7 escenas. Con la intención de que la obra fuera relevante para los bailarines, el argumento trata sobre la transición de una instancia a un estado superior, como lo es un examen o obra final como requisito de graduación. El guión producido por Ángela fue muy detallado, con los tiempos de duración y emocionalidad para cada escena (ver apéndice 1). El argumento involucra los personajes de tres individuos, las sombras de cada uno, un jurado y un coro. Los tres individuos deben atravesar tres desafíos, y al lograrlo celebran el paso a la nueva etapa.

Para este guión, solicité a Ángela que especifique la duración y emocionalidad que ella visualizaba para cada escena, práctica muy común en la composición de música para cine, en la que el compositor necesita entender cuál es la emoción que el director busca generar en el espectador en determinado momento, antes

de contemplar cualquier especificidad técnica musical como la tonalidad o la orquestación.

Con las indicaciones de duración y emocionalidad, comencé a trabajar en orden cronológico, desde la escena 1 a la 7. Durante la etapa de composición, la mecánica de trabajo fue algo diferente a las colaboraciones anteriores con Ángela. La interacción sucedió a través de numerosos intercambios, pero sin que yo viera la danza, debido a que las dimensiones del espacio de ensayo no permitían que la cámara tomara la totalidad de la escena. A mediados de marzo, ya casi terminada la música, sí pudo mandarme un video de una pasada general de ambas obras, instancia en la que sólo fueron necesarios cambios menores.

Como instrumento, utilicé un sintetizador analógico virtual, *Elements II*. Las notas fueron ingresadas digitalmente como eventos MIDI al programa de producción musical *Reaper*. Siguiendo con una línea de trabajo iniciada en el 2012, en estas dos obras traté los sonidos como si fueran instrumentos orquestales. Es importante aclarar que la intención no es que los sonidos imiten a estos instrumentos, sino que tengan características similares, y consecuentemente se traten siguiendo los principios de orquestación de la escritura sinfónica. Por ejemplo, un sonido generado por una onda sinusoidal es tratada como una flauta; bien puede tener un pasaje solo o estar acompañado por un sonido algo más áspero como lo es un oboe, generado por una onda serrucho. Este tipo de composición deriva de la música electroacústica de compositores como Varèse, Stockhausen, Boulez, y Ligeti, en cuanto a la intención de crear una paleta tímbrica específica a la obra a través de medios electrónicos. Pero la música para las dos obras en cuestión difiere de la música concreta en cuanto a que la primera se basa en gran parte en un pulso constante, y usa armonías y melodías; es decir, no se trata de sonido puro.

El punto de partida para la composición coreográfica fue la obra de Morton Feldman titulada *Piano y Cuarteto de Cuerdas* (Jack Lightcap, 2020). Sobre el inicio de esta obra, que consiste en acordes sostenidos en el piano seguido de arpeggios en las cuerdas, Ángela ideó algunos bocetos coreográficos. Para la composición musical me indicó que tomara esta idea de prolongados acordes, tratamiento que adopté para la primera escena. Continué con las siguientes y al terminar la quinta, comencé a trabajar en la segunda obra. Terminada esta, retomé la composición para las escenas 6 y 7 de la primera.

Durante el proceso de composición, envié a Ángela versiones de cada escena a medida que yo las esbozaba y ella las probaba en los ensayos con los bailarines. Durante ese proceso surgieron numerosas instancias que requirieron cambios o adaptaciones. Por ejemplo, para la escena 2, me pidió que agregara un “metrónomo musical”, es decir, un sonido que fuera parte de la composición y mantuviera el pulso para que los bailarines logran un unísono preciso. Para la escena 4,

Ángela tenía en mente repetir una secuencia tres veces, en la que en cada repetición se sumaba un bailarín. De modo que la primera versión de la secuencia fuera bailada por un bailarín, la segunda por dos en unísono, y la tercera por tres en unísono. Señalé que esta idea podía funcionar, pero que si la repetición era exacta, el tratamiento podría resultar aburrido. Propuse tratar el segmento como una fuga, en el que cada nuevo integrante repitiera la secuencia, pero los otros continuaran con material derivativo del tema; la música para esa escena es de hecho una fuga. Luego, para la transición de la escena 4 a la 5, Ángela me pidió que insertara 30 segundos de silencio para dar lugar a un segmento bailado sin música.

Un punto en la colaboración que vale la pena destacar, es la escena 6, para la que compuse la música siguiendo las pautas del guión. La emocionalidad requerida para esta escena era la celebración. Debía reflejar el sentimiento de logro de los protagonistas luego de haber atravesado exitosamente los desafíos de las escenas 3, 4 y 5. Dado el vocabulario musical utilizado hasta el momento, resultó desafiante encontrar un lenguaje celebratorio que no se alejara del carácter atonal de la obra. Realicé varios borradores y fue sin duda la escena más difícil de lograr. Como primer paso, pedí a Ángela que me enviara un boceto del material coreográfico, y me envió un video en el que durante tres minutos, ella improvisaba con el material que visualizaba para la escena. De ahí tomé el tempo que sugería la danza, y de todas las escenas fue la única que compuse viendo al menos un esbozo de la coreografía. Luego de componer los primeros 30 segundos de un total de dos minutos y medio que pautaba el guión, envié a Ángela una muestra. Su respuesta fue que la música no reflejaba el carácter que ella imaginaba. Esta situación resulta curiosa en cuanto a que tratándose de la única escena compuesta con el referente de la danza, uno esperaría que la comunión de los medios fuera satisfactoria para la coreógrafa. Entonces pedí a Ángela una pista provisoria: una música preexistente que evocara la emocionalidad que ella visualizaba para la escena. El uso de la pista provisoria es un recurso muy común en el proceso compositivo de la música para cine; de acuerdo a la circunstancia, el compositor puede tomar la emocionalidad general de esa música, como por ejemplo, la tonalidad, o puede adoptar parámetros más específicos como la métrica, el tempo, la progresión armónica, y la orquestación; usando esos parámetros, compone una nueva música para el segmento audiovisual. Para no detener el proceso de composición, mientras resolvíamos el problema de la escena 6, decidimos avanzar con la escena 7. Cuando llegó el momento de coreografiar la escena 6, Ángela, sin haber llegado a proporcionarme la pista provisoria, usó la música que le había enviado; a los bailarines les gustó y consideró que la música funcionaba muy bien con la danza. De modo que si bien la música de esta escena se alejaba de lo que Ángela había tenido en mente en un principio, resultó ser satisfactoria en el contexto.

Otro pedido significativo para la escena 6 fue el agregado de 17 segundos al

final de la escena que articulara la transición a la siguiente. Musicalmente, el contraste existente entre el final abrupto de la escena 6 y el comienzo melancólico de la 7 funcionaba, pero la danza requería que los bailarines se reubicaran en el escenario entre el final de una escena y el inicio de la otra. Para esta transición, Ángela sugirió una nota sostenida en el registro grave. Siguiendo su idea, agregué entonces cuatro notas largas pero de distinta duración; una sola, se tornaba un tanto agotador al oído.

Por último, Ángela me pidió que agregara 30 segundos al final de la escena 7; como señaló, una repetición del material final de esa escena podría funcionar. La intención era brindar un tiempo musical para acompañar el apagado gradual de las luces y que la obra terminara de resonar en el espectador. Efectivamente, siguiendo su sugerencia, repetí el material de los últimos compases, en *decrescendo* hasta llegar al silencio y quitando algunos elementos, de modo que la textura se desintegraba hasta desaparecer.

Paso del Tiempo. Para la segunda obra, Ángela decidió abordar un tema relacionado al de la primera, de modo que ambas funcionaran como un díptico. Esta segunda obra se llamó *Paso del tiempo*, y para diferenciarla de la anterior, incluyó un texto narrado que cuenta la transición de un individuo desde una situación transitoria, como lo son los cuatro años de formación universitaria, a otra, como lo son las primeras experiencias en el terreno profesional (ver apéndice 2).

En una primera instancia, Ángela compartió el texto conmigo a los efectos de obtener una opinión externa. Como un primer borrador, el texto me resultó muy atractivo por su poética, pero con los problemas propios de una primera versión; por ejemplo, repeticiones innecesarias de ideas, orden incoherente de ideas, falta de claridad en algunos pasajes, emocionalidades dispares. Sin embargo, en términos generales me pareció un muy buen texto. Editamos el borrador en dos sesiones, y luego Ángela grabó una primera versión del texto que sería usada como voz en off. Su idea era que la música acompañara este texto, no como “música de fondo”, sino de un modo más integrado. Le pedí entonces que me proporcionara una pista provisoria para acompañar el texto narrado. En diversas comunicaciones intercambiamos posibles opciones. Sugerí la pista de Phillip Glass para la película *Pomaqatsi*. Ángela finalmente eligió una pista de Hans Zimmer y comenzó a coreografiar usando esa pista, mientras yo terminaba las escenas de la primera pieza, *Derecho de Paso*. Ángela me envió una versión del texto con la pista de Zimmer, que funcionaba muy bien dado que los cambios estructurales de la música coincidían con la estructura de los párrafos del texto; de hecho, sonaba como si hubiese sido compuesta especialmente. De modo que al momento de componer esta segunda obra mantuve el tempo, la métrica, y la tonalidad de la pista provisoria.

A los efectos de lograr similitud entre las dos obras que iban a formar parte

de un mismo programa a modo de díptico, utilicé los mismos recursos sonoros que en la obra anterior. Para evitar que la música original fuera una copia de la pista provisoria implementé algunos cambios. Elegí una tonalidad más alta, y tomé la idea de un *basso continuo* de la pista provisoria pero delineando una progresión diferente. Además, en los espacios entre párrafos que presentaba el texto, compeuse pasajes en los que la música resulta un tanto más prominente que la pista provisoria. Si bien la pista provisoria, que se mantenía en una tonalidad y resultaba efectiva junto al texto, la música original se tornó un tanto monótona sin modulaciones. De modo que introduje varios cambios de centro tonal a lo largo de los ocho minutos de duración de la obra.

Si bien tenía libertad para implementar estas modulaciones, la pauta esencial era que el pulso se mantuviera constante y explícito. De hecho, en un segmento decidí quitar el pulso dado que el texto presentaba una larga pausa; el tempo se mantenía, pero borré el elemento que marcaba el pulso. Esto ocasionó un gran problema dado que en ese pasaje los bailarines necesitaban lograr un unísono perfecto y dependían del pulso exteriorizado, razón por la cual volví a agregarlo pero en un sonido de campana distante muy sutil, apenas perceptible.

El último cambio que pidió Ángela para esta obra fue un fundido a silencio al final. Originalmente, la música terminada con un fundido a silencio junto con el texto que repetía tres veces una frase corta: “Yo no lo haría. Vos no lo harías. Ellos no lo harían.” Pero Ángela decidió agregar unos 15 segundos entre cada frase y que estas sucedieran sin música mientras los bailarines, que se encontraban todos a la derecha del escenario, se acercaban al centro, primero uno, luego otro y luego los otros 11. Con este pedido, la música terminaba con un fundido a silencio junto a la última enunciación del texto que precedía las tres últimas frases. Las dos obras, *Derecho de Paso* y *Paso del tiempo* estuvieron listas, mezcladas y masterizadas para el primer ensayo técnico 10 días antes del estreno.

Análisis

Desde la perspectiva de la composición, la relación entre música y danza existente en estas obras puede clasificarse en dos grandes categorías: las funciones de la música en torno a la danza, y los tipos de interacción entre música y danza. Dentro de la primera categoría, los tipos de funciones son los algunos de los más comunes en la música compuesta para el medio audiovisual: (1) la música brinda para el ambiente emocional; (2) la música apoya la acción; y (3) la música acompaña una voz en off sin interferir con esta. En este contexto coreográfico, cabe agregar una cuarta función en la que la música desaparece o parcialmente se retira para dar lugar a la danza. En esta instancia el silencio de la música es ocupado por el mo-

vimiento; el espectador nota que la música ha terminado, y este silencio permite que agudice su atención en el movimiento.

Sin embargo, este estudio se enfoca en la segunda categoría mencionada arriba: los tipos de interacción entre música y danza, específicos en la composición colaborativa de estos dos medios. En la primera obra, la relación de retroalimentación entre música y danza se dio en primer lugar a partir de un estímulo musical provisto por una pista provisoria. Esta música de Feldman elegida por Ángela generó la idea inicial para un argumento y sugirió una emocionalidad general para la obra. Sobre ese disparador, Ángela elaboró el guión coreográfico en el que visualizó la puesta, los movimientos, el uso del espacio, y la emocionalidad para cada escena. Tomando la idea de largos acordes sugerida por la pista provisoria, la composición musical comenzó a desarrollarse en orden cronológico a través de las escenas. Hasta este punto de la colaboración, la música original respondió a la propuesta de la danza que propiciaba el diálogo creativo. Pero una vez iniciada esta “conversación”, la música desarrolló su propia lógica, sus propios tiempos de desarrollo y su propia curva dramática dentro del marco temporal establecido por el guión coreográfico. En otras palabras, dentro del tiempo establecido para la totalidad de las escenas, las ideas musicales “duran lo que tienen que durar”. Dado que la composición de la música avanzó más rápido que la composición coreográfica, en estas primeras escenas la música determinó su estructura marcada por los puntos de mayor intensidad. Es decir, el marco estructural para la totalidad de la obra fue trazado por la danza, pero la estructura de cada escena fue determinada por la música.

Right of Passage. Escena 1. Dentro de este marco, la composición coreográfica siguió su propio discurso reconociendo ciertos puntos de encuentro con la música. En este tejido, la interacción simbólica de los dos medios se percibe como un diálogo en el que existen momentos de concordancia y momentos en el que uno de los interlocutores agrega un nuevo punto de vista. Un claro ejemplo de esta dinámica es el principio de *Derecho de Paso*. Aquí los acordes marcan el principio de cada frase coreográfica, pero dentro de cada una de esas frases la danza manifiesta una fuerza en los movimientos que la música no sigue; danza y música solo coinciden en el inicio de las frases.

Escena 2. Un tratamiento inverso al mencionado anteriormente sucede en la escena 2, entre el minuto 2:37 y 4:32, donde la danza ejecuta largas frases con movimientos muy marcados siguiendo el pulso explícito de la música, mientras los solistas se cruzan de lado a lado. Sobre estas frases establecidas por el grupo ubicado en el centro del escenario, la música presenta ideas de diversos caracteres en cuanto a timbre, registro, duración, y emocionalidad. Como interacción simbólica, el tratamiento de esta escena evidencia que la danza interpreta una idea propuesta

por la música, y a modo de respuesta la danza la toma o la ignora, la acepta o la contradice, pero sin duda la reconoce.

Escena 3. La escena 3 es otra instancia en la que cada forma se desenvuelve con independencia dentro de segmentos marcados por puntos de encuentros. Pero aquí, la danza en sí misma presenta contrapuntos o discursos simultáneos dado que el grupo está fragmentado. Desde el minuto 4:40 hasta el minuto 5:25 la danza implementa un tratamiento que podríamos describir como puntillista, es decir, cada integrante del grupo ejecuta su propio movimiento, incluso la pausa de movimiento. Este puntillismo está organizado en frases paudadas por la música, pero la danza teje un contrapunto en el que las frases de los bailarines se superponen, de modo que sus comienzos no siempre coinciden con la música. En esta textura, la danza llena los espacios de la música, y la música enmarca las frases de algunos bailarines. Luego entre el minuto 5:25 y el minuto 5:50 el grupo claramente se fragmenta en un dúo a la derecha acompañado por el grupo en unísono en la izquierda. Aquí, el tempo no está marcado por la música, sino que está explícitamente marcado por el grupo. En este pasaje, la música se relaciona con el dúo a través de algunos puntos de encuentro pero con gran independencia.

Escena 4. Entre el minuto 5:47 y 7:50, la escena 4 despliega una relación un tanto más compleja entre música y danza. La música provee un ritmo lento, pero explícito y constante a través de una fuga a tres partes. Sobre este ritmo la danza construye sus propios contrapuntos. Sobre la base del grupo, tres solistas ejecutan pasajes cuyos inicios y finales coinciden con los de las frases de la música. Entre los solos y el grupo existen distintos tratamientos; algunas frases presentan unísonos entre solistas, otras contrapuntos; en otras, los unísonos existen en breves pasajes entre solista y grupo, y en otras los solos se despegan notablemente del grupo. Pero la relación más potente entre danza y música se da por la concordancia rítmica. No sólo a nivel frase sino a nivel pulso. La danza y la música siguen un mismo pulso, y esta concordancia evidencia un acuerdo. Dentro de las frases, la rítmica de las melodías y de las frases coreográficas no son idénticas, sino que se complementan, es decir generan un ritmo acumulativo.

Escena 5. La escena 5 se extiende entre el minuto 9:05 y 11:57; es el clímax de la obra y presenta la relación más estrecha entre gestos musicales y coreográficos. Se trata de una relación más directa, más sencilla de percibir para el espectador. Los pasajes en donde la música y la danza se complementan en contrapuntos, es decir en los que los movimientos se despegan de la música, son muy pocos y muy cortos; en general la música y la danza conforman un discurso muy compacto. De hecho, en un principio, la música no mantenía un pulso tan claro ni tan explícito. Dado que esto dificultaba mantener a los bailarines en unísono, Ángela me pidió que el pulso se evidenciara más en esta escena. También, Ángela me pidió una transición de 15 segundos al final de la escena para reubicar a los bailarines para la

siguiente. De modo que la construcción de esta escena se inició con una propuesta desde el guión coreográfico que informó la composición; ésta, a su vez, pautó la creación de los movimientos, y estos requirieron que la música se ajustara a ellos.

Escena 6. Otro caso de particular interés fue el proceso de composición para la escena 6 que se extiende entre el minuto 11:55 y 13:58. El video que mostraba las ideas coreográficas para la escena fue disparador de la música en cuanto a tempo y carácter. Inicialmente la coreógrafa rechazó la música argumentando que la emocionalidad que ésta sugería no cumplía con la pauta de celebración que pedía el guión. Finalmente, luego de probar las ideas coreográficas con el grupo de bailarines en dos ensayos, la coreógrafa adoptó la música que terminó pautando la estructura de la danza.

Escena 7. La escena 7 se extiende entre el minuto 13:55 y 17:16 y en su tratamiento los puntos de coincidencia e independencia se aprecian claramente. La música se mantiene con un tempo lento, implícito pero constante; los tres solistas que aparecen a la derecha del escenario responden a los comienzos de las frases musicales, estableciendo una estrecha relación de concordancia con la música. Sus frases que si bien no son imitativas de las musicales, contienen una calidad similar. Pero el grupo de la izquierda se mueve con movimientos que se alejan de los ritmos de la música; solo algunos comienzos y finales de frases coinciden con ésta. El tratamiento consiste de dos partes en el que la música y los solistas acuerdan un discurso sobre un fondo complementario. En esta textura el grupo provee un fondo muy efectivo en cuanto a que se despegar de los solistas permitiendo que sus sutiles movimientos se luzcan con claridad. Por un lado, los inicios y finales de frases del grupo son independientes de aquellos de los solistas, y por otro, el ritmo y repetitividad contrasta enormemente con el ritmo y desarrollo de las secuencias de éstos.

Conclusiones de Derecho de Paso. En aquellas situaciones en las que fue necesario extender la música para responder a las necesidades de la danza, como lo fueron los finales de dos escenas, en términos de interacción, la música responde como una aclaración en un diálogo. Es decir, la música entiende que la danza requiere un comentario más por parte de la música; algunas de estas extensiones fueron puramente prácticas, como lo fue acompañar el desplazamiento de los bailarines de un punto del escenario a otro entre el final de la escena 6 y el principio de la 7. Si este desplazamiento sucediera en silencio, el significado, el peso, la tensión, sería muy potente; con la música, se percibe como una mera transición. De modo que en esta instancia la música se adapta a la necesidad de la danza entendiendo el impacto dramático que su presencia o ausencia implica.

El proceso compositivo de esta primera obra, *Derecho de Paso*, fue muy lineal comparado con otras colaboraciones con Ángela en años anteriores. Esto es atri-

buible a distintos factores. Uno es que hemos trabajado juntos en numerosos proyectos y ya conocemos la estética del otro. Por otro lado, a través de las diversas colaboraciones, he logrado un modo de trabajo que me permite corregir o re-versionar rápidamente. Pero sin duda, el principal factor que facilitó esta colaboración es que cada uno estaba dispuesto a adaptarse al otro entendiendo que el objetivo era lograr una interacción fluida de los lenguajes, en lugar de generar sentido en sendos medios. Durante el proceso creativo, el “ida y vuelta” de estímulos entre un lenguaje y otro resultó en un tejido ceñido, en el que es imposible determinar si se trata de una obra de danza con música o una música con danza. Se trata de una obra escénica compuesta por música y danza.

Paso del Tiempo. La colaboración para la segunda obra, *Paso del tiempo*, presenta algunas destacables diferencias con la primera. Una de las particularidades de esta segunda obra es que la composición de la música y la danza estuvieron pautadas por un tercer elemento que fue el texto. Éste funcionó como eje para ambas formas de expresión, como si se tratase de un tema de conversación asignado para una charla. Esta instancia representa un nuevo tipo de colaboración de acuerdo a los enunciados anteriormente. Aquí, la música no busca apoyar la emocionalidad de la danza, ni la danza sigue la estructura de la música, sino que ambos siguen el tiempo dramático del texto. En este caso el *interaccionismo simbólico* se da en la medida en que tanto la danza y la música interpretan el texto, es decir pueden leer el sentido emocional de éste, su ritmo y su temporalidad, y responden “llenando” el espacio que éste que deja. Un caso de esta dinámica sucede entre el minuto 11:15 y 12:07 donde el sonido de campana reemplaza al texto. Más tarde, entre el minuto 12:35 y 12:55 el mismo sonido cumple la misma función, pero esta vez la danza se suma al cambio que propone este tratamiento. Este tipo de colaboración es particularmente rico para la composición en cuanto a que la música debe responder a la estructura de frases y a la emocionalidad que el texto evoca encontrando puntos de coincidencia con la danza.

El ostinato rítmico que conduce a esta obra comienza en el minuto 10:10 y se extiende hasta el minuto 12:54. Esta primera sección se mueve sobre un pedal en LA sobre el que se escucha la primera sección del texto. En el minuto 12:54 el pedal asciende a SI bemol siguiendo las indicaciones de la coreógrafa, que especifica que cuando el texto dice “en una nueva situación” (ver apéndice 3), la música debe ser sutil y percibirse como una nueva situación; “una noción diferente”. En ese segmento el pedal vuelve a moverse de LA a RE, provocando una modulación apenas perceptible. El cambio, igualmente sutil, se refleja también en la danza cuando parte del grupo de bailarines cambia de dirección. Esta instancia representa un punto de encuentro entre ambos medios.

Un punto de la colaboración que a mi parecer no funcionó satisfactoriamente fue el final. En el minuto 17:27 la música desaparece a través de un fundido a

silencio mientras el texto continúa y la danza propone un marcado cambio de tratamiento: los bailarines que se encuentran al costado del escenario, se acercan gradualmente al centro. Este fundido a silencio había sido pedido por la coreógrafa y yo vi esta escena por primera vez en el estreno, y me pareció que la desaparición gradual de la música no apoya el dramatismo del momento. El hecho de que la música simplemente desaparezca da la sensación de que ésta no es parte de la construcción del significado; esa parte de la escena se percibe como si la música dejara de ser importante en el discurso. Considero que un final más marcado, más abrupto, tal vez acompañando por un cambio en la iluminación, hubiera apoyado la escena logrando más impacto. Desde la perspectiva de la *interacción simbólica*, en este momento los medios de expresión (texto, danza, y música) no se “entendieron”; la interpretación de una no condice con la otra.

Conclusiones

El estudio de la colaboración entre la música y la danza durante la composición de *Derecho de Paso* y *Paso del tiempo*, evidencia especificidades propias a la composición musical para danza contemporánea que difieren de las especificidades de composición de música absoluta y de música para el medio audiovisual. Una característica significativa, es que el medio de la danza contemporánea no está industrializado como el medio audiovisual, al menos no en la misma escala. En el contexto en que se encuadra el proyecto de este estudio, que se trata de la producción independiente de danza contemporánea encargada por una universidad, no existe el aparato de roles involucrados, como lo son los inversores, los productores, los directores, los supervisores musicales. En este entorno, existe una coreógrafa, no del todo bien remunerada por lo que su trabajo demanda, un grupo de estudiantes de danza, y un compositor que se involucra con el proyecto por un desafío o interés personal más que económico. Si bien estas situaciones resultan un tanto precarias en cuanto a la profesionalización de las actividades involucradas, permiten un alto grado de experimentación y maceramiento entre el compositor y el coreógrafo. Para el compositor, esto permite la posibilidad de involucrarse en el proceso de creación de una obra escénica. En alguna medida, la interdependencia que se da en el tejido compositivo entre música y danza, posiciona al compositor como co-productor o codirector del producto final. En esta instancia, los creadores se cuestionan, entre otros puntos, qué hay en la obra que pueda interesarle al público; qué hay en la obra que les interese a los bailarines, que les resulte relevante, cercano; en qué medida es la colaboración novedosa o valiosa artísticamente. Todos estos son cuestionamientos que en el medio audiovisual tal vez no tienen lugar para el compositor porque la respuesta a muchas de estas preguntas es sencillamente que el proyecto, para el compositor, no es más que

un servicio a través del que se obtiene un ingreso, o que este tipo de cuestiones corresponden a otros roles que no es el del compositor.

El rol de co-creador implica un acercamiento a la composición más amplia; es una relación con la música que comprende otros aspectos, a veces fuera del rango más común de un músico. Durante el proceso creativo, la colaboración funciona si existe un profundo entendimiento de parte del compositor acerca de la intención de la obra y de su estética. Y lo más específico de este entendimiento es que no existe antes de la colaboración; el coreógrafo puede tener un punto de partida, pero tanto para el coreógrafo como para el compositor, estos aspectos de la obra se clarifican durante la colaboración.

Una segunda especificidad consiste en que la música genera gran parte de las ideas para la danza, situación que no se da en el medio audiovisual. Tampoco la música genera el hilo conductor de la obra como sucede en la música absoluta. En este tipo de colaboración, el rol de liderazgo se alterna como en una conversación equilibrada; a veces lidera la música, a veces lidera la danza. Esta modalidad puede resultar ajena al compositor; puntualmente, la sensación de pérdida de control absoluto sobre el discurso musical. Pero es en esta instancia donde el compositor toma conciencia de que el trabajo se trata de una obra escénica que será efectiva si ambas partes, música y danza, trabajan juntas.

En tercer lugar, este tipo de colaboración, requiere un modo de producción musical que permita hacer cambios rápidamente y sin gastos significativos. Un pasaje musical puede probarse en un ensayo coreográfico, y por varios motivos puede no funcionar; situación que puede llevar a incorporar cambios significativos o a componer otra música. Si la música está compuesta, por ejemplo, para un ensamble de cámara, estas instancias de re-escritura pueden resultar prohibitivas. Con esta observación no sugiero que el medio adecuado sea el digital, pero si la música será realizada con instrumentos acústicos, algún medio de prueba será conveniente.

En conclusión, la composición musical para una pieza coreográfica presenta un rango de especificidades que la diferencian de la composición de música absoluta y para el medio audiovisual. Si bien las características de este tipo de colaboración serán específicas para cada situación, el diálogo entre ambas formas, el *interaccionismo simbólico* entre el compositor musical y coreográfico, suceden a través de un entendimiento en el que ambos interlocutores se enriquecen artísticamente.

Referencias

- Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism: Perspective and method*. New Jersey: Prentice Hall.

- Augusto Monk. (27 de abril de 2022). *Rite of Passage* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3hYlZtDDU8&list=PLQeUGH0iCUAW0OktnEutdEid76uF1wyNE&index=3>
- Augusto Monk. (27 de abril de 2022). *Passage of Time* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-ywaaI8dQks&list=PLQeUGH0iCUAW0OktnEutdEid76uF1wyNE&index=2>
- Creswell, J. (2007). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Jack Lightcap. (2 de mayo de 2020). *Piano y Cuarteto de Cuerdas*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TUAxrFQXuO4>
- Kim, C. (2006). *Composer and choreographer: A study of collaborative compositional Process*. [Tesis doctoral, University of Florida]. Repositorio de la Universidad de Florida. https://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/01/38/97/00001/kim_c.pdf
- Marchmer, J. (2019) *Investigating the relationship between Choreographer and composer: Mapping the journey of an Emerging Artist with a movement-Music emphasis*. [Tesis de maestría, University of California, Irvine]. Disponible en <https://1library.net/document/zx6e3pwz-investigating-relationship-choreographer-composer-mapping-emerging-movement-emphasis.html>
- Mead, G. H. (1972). *Mind, self and society: From the standpoint of a social behaviorist*. The University of Chicago Press.

Apéndice I

Notas de la coreógrafa al compositor referentes a la escena 5 de *Derecho de Paso*. Escena 5.

El desafío 2 es iniciado repentinamente por “las tres sombras” que se mueven rápidamente hacia “los tres individuos” e inmediatamente los involucran en un baile. Surgen tres duetos. Mientras tanto, el “grupo” actúa los temas psicológicos subyacentes de este desafío, a saber, la confrontación con el propio inconsciente y la necesidad de superarlo con coraje y fuerza. Para lograr esto, el grupo se divide en “uno contra el grupo”. En otras palabras, un bailarín es señalado y ahora necesita superar al grupo que representa su inconsciente. Intentaré crear relaciones espaciales y temporales entre los dúos y la sección grupal. Es decir, podría haber pausas compartidas, direcciones de movimiento compartidas o configuraciones espaciales contrastantes. Duración: 2.5min. Música: oscura, más agresiva, de confrontación (por supuesto dentro del estilo que hemos establecido. Pero está en el

otro extremo del espectro que la Escena 4), fraseo dinámico y fuerte. Estado de ánimo: batalla

Apéndice 2

Paso del Tiempo

Imagina una situación. Una situación temporal. Larga o corta pero temporal. Como esto. Una situación temporal, no porque no quieras que dure, sino porque la naturaleza de una situación es que sea temporal. Una cosa lleva a la siguiente y la siguiente y la siguiente, y de repente la situación en la que has estado durante tanto tiempo (o poco) se acaba. La situación ha terminado y nunca volverá. Y estás desesperado por que dure, pero se acabó. Y entonces, busca un medio de transporte para conducir de regreso a donde comenzó. Y conduces. Conduces todo el día y la noche y la noche y el día, volviendo al punto de partida.

Pero cuando llegas, no queda nada de esa situación que recuerdas tan vívidamente, con tanto cariño. Y te quedas desconcertado. Perdido. Desapareciendo a medida que surge una nueva situación, con un nuevo aliento. Y te preguntas a dónde ir. ¿A donde vas? ¿Por qué ir? ¿Cómo vas? ¿Tú vas? ¿Qué pasa? Y tú decides que todo vale.

Tú vas. Ella va. Él va. Como esto. Como eso. Como si supieras exactamente a dónde vas. Pasos largos, pasos cortos, plegados, doblados, afilados. Y te vas. “Qué vívido” piensas, va bien, de hecho va exactamente como quieres que vaya. Es una de las mejores situaciones en las que has estado. Cuerpos, latidos del corazón, aumento de la temperatura. ¡Mira! Se está moviendo. ¿Por qué ir? ¡Espera! Es vívido. ¿Quién se iría ahora? Yo no lo haría ¡No! ¿A dónde vas? Y cuando termina, de repente te encuentras sin palabras. Sin latidos

Quietud. Como impulsado por la quietud o todavía en movimiento. ¿Cómo estás? Todavía me estoy moviendo. Y te quedas ahí, dentro de tu cuerpo, todavía en movimiento. Una situación temporal pero en una escala del 1 al 10, donde 1 es una situación muy corta, como el breve momento en que abre una puerta, y 10 es el período de tiempo más largo posible: esta situación temporal es un 10. Todavía en movimiento.

Todo vale mientras tu cuerpo se abre camino hacia la siguiente y la siguiente y la siguiente situación como un arado o una bota nevada. Todavía en movimiento. Como un camino alto, o un pasaje, o un rito de iniciación, o una calle, un túnel, una línea, una meta.

¿Te encuentras sin palabras cuando cruzas la línea de meta? ¿O la pérdida de un latido del corazón cuando ha conducido toda la noche? ¿Hay una situación

dentro de tu cuerpo que no se puede expresar con palabras cuando cruzas la línea de meta?

Ahí estás, esperando que surja la siguiente situación, que se revele, que captes todo su alcance y entres en ella como si fuera en serio, como si fueras uno con los latidos de tu corazón. Como eso. Y mientras estás ahí, notas un descenso en la temperatura. Claro, también podría ser tu propia desnudez o un cambio repentino de estación, pero volver atrás no es una opción. ¿Quién optaría por volver? No lo haría. No lo harías No lo harían.

Apéndice 3

Notas coreográficas para *Paso del tiempo*

1. Música Zimmer: 0'00" – 0'45"

Imagina una situación. Una situación temporal. Como esto. O eso. Una situación temporal no porque no quieras que dure, sino porque la naturaleza de una situación es que sea temporal. Una cosa lleva a la siguiente y a la siguiente y a la siguiente y así sucesivamente, y antes de que te des cuenta, la situación en la que has estado durante tanto tiempo (o tan poco tiempo) ha terminado.

Nota Musical: Me gustan las notas altas que entran en 0'42", como si anunciaran el 2º párrafo

El crecimiento general de la música también funciona bien.

2. La situación ha terminado y nunca volverá, y estás feliz de que nunca volverá, y estás desesperado por que dure. Pero la situación ha terminado. Y estás feliz y desesperado a la vez.

Nota general: podría haber más tiempo (solo música, continuando quizás con este tema de notas altas) entre los párrafos 2 y 3. Para que los bailarines tengan la oportunidad de expresar la última oración: "Y estás feliz y desesperado a la vez". Estoy pensando en 10-20 segundos más.

3. Y te paras ahí dentro de tu cuerpo, fuera de la ropa que aún no has usado, dentro de una nueva situación, y te preguntas a dónde ir. ¿A dónde vas? ¿Tú vas? ¿Por qué ir? ¿Cómo vas? ¿Qué pasa? Y tú decides que todo vale.

Nota Musical: Me gustan las nuevas notas/sentimientos que entran a los 2'27". Podría entrar antes y cuando dice "dentro de una nueva situación". Es sutil y, sin embargo, se siente como una situación nueva, una noción diferente.

4. Anda tu. Ella va. Va. Como esto. Como eso. Como si supieras exactamente a dónde vas. Pasos largos, pasos cortos, plisados, doblados, gruesos, dulces, agudos. Y te vas Qué vívido, piensas, va bien, de hecho va exactamente como tú quieres

que vaya, es una de las mejores situaciones en las que has estado, y cuando termina de repente te quedas sin palabras. El mismo latido del corazón que recuerdas tan vívidamente.

Nota Musical: Me gustan las notas altas en 2'57". Deberían venir antes y coincidir "Así...". La voz que habla es tan alta que crea un gran acorde con la música.

Además, la música va adquiriendo intensidad emocional y también el texto, que funciona muy bien.

5. Dentro de tu cuerpo hay una situación que se siente como un desierto. Claro, hay un medio de transporte y puede usarlo, pero conducir de regreso no es una opción. Como si todavía estuviera conduciendo. Quietud. Como impulsado por la quietud o todavía en movimiento. ¿Cómo estás? Todavía me estoy moviendo. Y te quedas ahí, dentro de tu cuerpo, todavía en movimiento. Una situación temporal pero en una escala del 1 al 10, siendo 1 una situación muy corta como, por ejemplo, el breve momento en que abres una puerta, y 10 siendo la situación más larga posible, esta situación temporal es un 10. Todavía en movimiento. No dura más.

Nota musical: a los 4'39", la música comienza a desvanecerse, se vuelve más silenciosa y se siente una sensación casi inaudible. Esto debería suceder antes para coincidir con el final del párrafo 7 y el silencio que le sigue, ya que el párrafo 8 marca un nuevo capítulo: es un lapso de tiempo de situaciones que terminan y comienzan, un avance rápido y una acumulación de situaciones, un resumen de un año, o década o vida. Es decir, en el párrafo 8 pasamos de la investigación específica a un abordaje más general y acelerado del tema.

También me gusta la idea de que el baile exprese la idea de "aún en movimiento" con una música casi inaudible.

Avancé rápidamente la música de los párrafos 8 y 9 para que encajara mejor. Termina demasiado pronto, pero suena mejor en mi opinión.

8. La música empieza a las 4'51" / El texto empieza a las 4'32"

Todo vale mientras tu cuerpo se abre camino hacia la siguiente y la siguiente y la siguiente situación como un arado o una ballena o una bota nevada. Todavía en movimiento. Como un paso de aire libre o una vía alta, o un camino de agua, o un pasaje, o un rito de iniciación, o una calle, un túnel, una oscuridad, una luz, un carril, una línea, una meta. ¿Alguna vez te has quedado sin palabras cuando cruzas la línea de meta? ¿O una ganancia de desconcierto? O la pérdida de un latido del corazón cuando ha conducido toda la noche. Dentro de tu cuerpo hay una situación que no se puede expresar con palabras cuando cruzas la línea de meta.

Nota Musical: en el 5'23" de la música hay un sentimiento de apertura acompañado de la pieza de texto "una línea, una línea final".