

ZONA DE FRONTERA

MÚSICA Y DANZA EN EL GRUPO AULA 20

Diana Montequin, Ramiro Mansilla Pons, Mariana Sáez

Clang (N.º 4), pp. 69-77, abril 2016

ISSN 2524-9215

ZONA DE FRONTERA

MÚSICA Y DANZA EN EL GRUPO AULA 20

Diana Montequin

dianamontequin@gmail.com

Ramiro Mansilla Pons

ramiromansillapons@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Mariana Sáez

marianalsaez@yahoo.com.ar

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

Aula 20, el Grupo de Danza de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, desarrolla desde 2010 hasta la fecha una fecunda labor de producción y de difusión de la praxis dancística focalizada en tres ejes: la experimentación en torno a la posibilidad de crear nuevas tendencias, la pertenencia a una unidad académica y el vínculo constante con profesionales de otras disciplinas artísticas. El presente artículo propone un recorrido del repertorio creado en estos años, analizando los modos de producción de las obras, atendiendo especialmente a la manera en la que la música se relaciona con el movimiento.

PALABRAS CLAVE

Danza, música, procedimientos compositivos, interdisciplinariedad



«La hibridación es otro de los aspectos que constituyen las actuales sensibilidades artísticas. La ruptura con la legitimación autoritaria de los géneros dio origen a una serie de mixturas en las estructuras coreográficas que se disuelven dentro de formas desordenadas, aunque todavía pueden reconocerse sistemas simbólicos preexistentes.»

Susana Tambutti (2007)

En el año 2010, desde la cátedra Trabajo Corporal I, perteneciente al Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes (FBA), se creó el grupo de danza contemporánea Aula 20.¹ El objetivo fue abrir un espacio de investigación y de experimentación en nuevas tendencias en el campo de la danza que, a su vez, estableciera vinculaciones con otras materias del Departamento y con otras carreras de la Facultad para dar lugar a producciones multidisciplinares. De esta manera, se crearon una serie de obras que contaron con la participación de músicos, de artistas audiovisuales, de artistas plásticos, de escenógrafos y de artistas multimediales, todos ellos pertenecientes a la FBA.

En algunos casos, la vinculación con otras disciplinas estuvo en función de las necesidades de determinado proyecto del grupo; en otros, dependió de la génesis del mismo. Por este motivo, varias de las obras o algunas de sus partes se concibieron desde esta asociación. Durante el tiempo de existencia del grupo, la música fue, tal vez, la disciplina con la que se logró mayor grado de implicación y de interinfluencia. A tal punto llegó la relación que dos de los músicos que intervinieron en la composición musical de la primera obra gestada por el grupo, actualmente forman parte de Aula 20 y se encargan de todo lo concerniente al aspecto sonoro de las producciones, incluso, forman parte del planteo escénico –en algunas obras– junto con los bailarines.

A propósito de esta experiencia multidisciplinaria –y en ocasiones interdisciplinaria– nos interesa focalizar, precisamente, en la relación

construida entre música y danza en función de la concreción de las diferentes obras del grupo. Este vínculo sostenido y profundizado a partir del intercambio de ideas, de la experimentación conjunta y de la apertura para dejarse contaminar y perder el predominio, dio lugar a procesos creativos particulares en cada uno de los trabajos de Aula 20.

En este artículo recorreremos esos procesos conjuntos, diferentes en cada una de las obras, y reflexionaremos y analizaremos el modo en el que ambos lenguajes se retroalimentan y generan espacios en los que –por momentos– los materiales provenientes de uno o de otro se funden y pasan a ser uno solo, desentendiéndose de su origen y de su procedencia y generando procesos interdisciplinarios. Analizaremos, entonces, cinco trabajos de Aula 20, realizados entre los años 2010 y 2013.

ENCENDIDOS POR LOS FÓSFOROS

Este fue el primer trabajo multi e interdisciplinar del grupo y surgió en el marco de la Primera Bienal de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en octubre de 2010. Esta obra, concebida desde el inicio como una obra de danza y de música –por el grado de interdependencia que presentan ambos lenguajes en la creación de la misma–, contó con música original compuesta por Julián Chambó, Ana Giorgi y Ramiro Mansilla Pons, todos graduados de la carrera Composición de la FBA. En la presentación

¹ Aula 20 está formado en la actualidad, por los bailarines Julia Aprea, Alejandro Lonac, Julia Portela Gallo, Mariana Sáez, Julieta Scanferla, Mónica Menacho y Gabriel Lugo Parodi; por los músicos Julián Chambó y Ramiro Mansilla Pons; con la dirección general de Mariana Estévez y de Diana Montequin. La mayoría de sus integrantes son docentes, alumnos y/o egresados de la FBA.

intervinieron, además, tres artistas y docentes de la carrera de Escenografía: Gonzalo Monzón, Florencia Murace y Karina Sacco –coordinados por la profesora Laura Musso–, quienes diseñaron el vestuario y un dispositivo escenográfico que incluía la realización y la proyección de un video.

Subyace en la obra la poesía «Revolución» (1965), de Saúl Yurkevich. Este texto del escritor platense habla sobre las ideas de *revolución*, de *inestabilidad* y de *subversión del orden establecido* a partir de imágenes en las que los objetos revierten su esencia inanimada para adquirir la posibilidad de accionar. «Las sillas se sentarán sobre nosotros, seremos encendidos por los fósforos», escribe Yurkevich para describir una atmósfera de cambios absolutos, revolucionarios.

La obra no tiene una linealidad narrativa, es un relato fragmentado con escenas que se hilan como los versos de la poesía y que saltan de una imagen a otra. La unidad está dada por los procedimientos compositivos, que son los que sostienen la totalidad y en la que un desequilibrio insistente genera momentos de tensión y de distensión –tanto en la danza como en la música– que abarcan todo el desarrollo. Los intérpretes asumen diversos roles que cambian: a veces son quienes accionan; otras, son quienes esperan, se agrupan, conspiran, confrontan, fracasan y vuelven a intentar. El espacio escénico tiene reminiscencias de un cuadrilátero de boxeo, ya que, por momentos, la obra recorre ciertos lugares de lucha primaria y visceral, como los contenidos en esa metáfora.

En este contexto se optó por trabajar con sonidos electrónicos saturados, ligados al ruido. Algunos instrumentos y fuentes no convencionales que se grabaron –piano, viola, instrumentos *vsr*, papeles, latas de metal– fueron distorsionados casi hasta eliminar su tonicidad para trabajarlas, principalmente, por su carácter tímbrico. En el trabajo aparecieron distintas maneras en las que la música se relaciona con el movimiento. En el inicio había una imitación de los procedimientos coreográficos (Dallal, 1999): el grupo de nueve

bailarines se trasladaba en el espacio en trayectos que demandaban siempre el mismo tiempo. De este modo, se establecían puntos de detención en los que un bailarín abandonaba el grupo y desarrollaba un gesto propio. La música, con una pulsación regular fuertemente acentuada que cooperaba con el desplazamiento, articulaba un criterio semejante: en cada detención del grupo, aparecía un nuevo material sonoro que establecía su propia evolución, independientemente de los demás. Cuando el grupo frenaba su marcha y los bailarines se sentaban un momento, solo quedaban los materiales, casi sin relación entre ellos.

Había, también, una concepción sonora más propia de la experiencia en vivo. Debido a que la obra estaba concebida para un espacio cerrado, el diseño sonoro pretendía rescatar muchos de los sonidos producidos *in situ*, sin la necesidad de utilizar micrófonos o amplificadores. De este modo, los bailarines arrastraban sillas, se rozaban, corrían, respiraban agitados. Esos sonidos, si bien contemplan las diferencias propias de cada performance y de cada lugar, fueron seleccionados y trabajados con los bailarines en lo que, quizá, constituye la particularidad más interesante de vínculo entre danza y sonido. Asimismo, el uso de la voz hablada –utilizando fragmentos del poema– por parte de los bailarines, hacia el final de la obra, fue otro aspecto sonoro que se destacó en la experiencia en vivo. Diferentes sonoridades en la palabra hablada (susurrar, gritar) mezclados con diferentes velocidades potencian el recurso sonoro.

Otra forma de musicalizar la obra fue la de la sección central, en la que los bailarines trabajaron con cajas de fósforos [Figura 1]. En este momento, ellos eran los que creaban música, ya que las acciones de sacudir, de arrojar y de golpear las cajas producían distintos sonidos. Todas estas acciones fueron seleccionadas y organizadas para poder establecer efectos sonoros concretos (paneos, secciones de ritmo regular y otras de ritmo irregular, sonidos iterados). Lo interesante es que la acción necesaria para producir sonidos requiere

de un gesto, de un movimiento, con lo cual el sonido y el movimiento aparecen estrechamente ligados en la praxis del bailarín.



Figura 1. *Encendidos por los fósforos* (2010). Fotografía de Matías Adhemar

EL PULGAR OPONIBLE

Esta obra, creada para el III Congreso Internacional sobre Cambio Climático y Desarrollo Sustentable –que se realizó en agosto de 2010 en la UNLP y en el que la FBA fue invitada a participar–, fue la segunda obra del grupo Aula 20. A partir de esta obra, los compositores Julián Chambó y Ramiro Mansilla Pons se convirtieron en los músicos estables del grupo.

Construida a partir de distintas escenas la producción *El pulgar oponible* propone una reflexión abierta sobre las respuestas del hombre a la problemática ambiental. Para producirla, otro motivador fue el video *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, que desde una perspectiva crítica mira el impacto que tienen las políticas del capitalismo más salvaje sobre el ser humano y sobre el medioambiente. Desde este ángulo, el proceso creativo se amplió y se complejizó, profundizando

el sentido y diversificando las lecturas.

Al igual que en *Encendidos por los fósforos*, aquí se combinaron momentos coreografiados con otros que tuvieron un cierto grado de improvisación dentro de un marco pautado. Nuevamente, esta obra presentó una sucesión de escenas que no necesariamente construían un relato lineal, sino que daban lugar a múltiples vinculaciones posibles para la construcción general de sentido. En cada una de ellas se trabajaron distintas ideas disparadoras en relación con la problemática ambiental; a partir de ellas se desarrolló el material de movimiento y la poética de la obra. En algunos casos, este desarrollo se realizó por la manipulación de materiales de desecho y por una investigación sobre sus cualidades –fue fundamental su sonoridad y las posibles combinaciones de sonido y de movimiento en el uso del objeto–; en otros, se tomó al propio cuerpo como material sobre –y con– el cual trabajar.

La exploración con botellas y con bolsas de plástico, con agua, con desodorantes en aerosol, con papeles y con basura se orientó, entonces, hacia una doble vía. Por un lado, hacia el descubrimiento de materiales kinéticos y, por el otro, hacia las posibilidades sonoras de estos objetos, que daban como resultado unidades de movimiento y de sonido indisolubles. En cuanto a su música, nuevamente se optó por un soporte electrónico y se trabajó, principalmente, con la función de ambientar las distintas escenas, utilizando diferentes técnicas.

Hubo un proceso selectivo de los sonidos generados por los distintos objetos que los bailarines manipulaban. De este modo, se confeccionó un vestuario especial cargado de plásticos, de metales, de papeles y de otros objetos que fueron arrastrados y que produjeron diversos sonidos en la experiencia en vivo. Parte de este vestuario (que consistía en unas colas de basura que los bailarines se colocaban en una escena) fue creada por las artistas plásticas y docentes Ana Otondo y Natalia Maisano.

En esta línea, había un momento específico en el que los bailarines debían colocarse una bolsa de plástico en la cabeza y en el que su respiración producía el único sostén sonoro de ese momento [Figura 2]. Asimismo, en otra sección, el trabajo con una gran cantidad de botellas de plástico vacías produjo, a medida que los bailarines se acostaban y rodaban sobre ellas, un ruido creciente que enmascaraba a la música electrónica utilizada anteriormente.



Figura 2. *El pulgar oponible* (2011). Fotografía de Matías Adhemar

En la música grabada, si se parte de la idea de reciclaje, apareció una técnica de reutilización y de filtrado de otras músicas, ya que se usaron fragmentos yuxtapuestos de la ópera *Dido y Eneas*, de Henry Purcell, ordenados en una misma tonalidad y reorquestados para cuarteto de cuerdas –interpretados por instrumentos *vst*–, que a su vez fueron procesados con un retraso (de, aproximadamente, 35 segundos), lo que generó una masa sonora saturada y disonante. Por último, hubo una serie rítmica creada con sonidos industriales propios de los procesos de fabricación de los objetos que fueron manipulados por los bailarines. Esta música acompañaba una serie de movimientos que los bailarines realizaron y lograba un paralelismo en los procesos compositivos de ambas disciplinas.

PEQUEÑA

Esta obra coreográfica bucea en algunas ideas relacionadas con los conceptos espaciales de tamaño y de escala. Se estrenó en 2012 en el marco de la II Bienal Universitaria de Arte y Cultura. Fue pensada para un espacio con dimensiones reducidas –el escenario del Auditorio de la FBA– y construida a partir de pequeñas piezas que se suceden y se articulan. Cada una de estas piezas se centró en el vínculo entre los bailarines y entre ellos y algunos objetos de pequeño formato; relación que también se extendió a los músicos que tocaron en vivo incorporándose a la escena.

En este caso, cada una de las partes o de las escenas que componen a la obra funcionaron como piezas independientes. Excepto en la escena final, en la que participaron todos los bailarines, cada una de las piezas desarrolló un solo, un dúo o un trío de bailarines, a los que se sumó un músico que interactuó con ellos de diferentes maneras. Cada pieza fue elaborada de forma independiente por los bailarines y por el músico que la integraba. Trabajaron a partir de la relación con un objeto (o con un conjunto de objetos) particular y dieron lugar a piezas con características sonoras y kinéticas diversas.

La integración de estas piezas en un *todo* se estableció por distintas cuestiones: por el trabajo con los objetos, que estuvo atravesado por la idea de poner en juego relaciones de tamaño y de escala; por la dirección general de Mariana Estévez y Diana Montequín; por la dirección musical de Ramiro Mansilla Pons y de Julián Chambó, y por la participación de los músicos invitados Julián Di Pietro y Tomás Fabián, ambos alumnos de la carrera de Composición de la FBA. A esta integración contribuyó, también, el trabajo de Margarita Dillon –escenógrafa y docente de la Facultad–, quien trabajó en el vestuario de la obra y que propuso una estética circense de la década del cuarenta que atravesaba las diferentes piezas enlazándolas y otorgándoles una cierta imagen lúdica.

Respecto a la composición musical, esta obra difiere de las anteriores en que se optó por realizar diferentes músicas en vivo, con la concepción de trabajar la performance escénica del músico como un aspecto integrado a la composición coreográfica de los bailarines. Al partir de la idea de ambientar las piezas que componen la obra, se usaron diferentes instrumentos –guitarra y bajo eléctricos con procesamiento de *loop*, piano acústico intervenido con objetos de metal en el arpa, procesamiento en tiempo real mediante el uso de *softwares* informáticos– y en cada una de ellas uno de los músicos tuvo un trabajo escénico determinante.

De este modo, hubo una pieza en la que un músico percutió, con utensilios de metal, diferentes objetos (también de metal y de diversos formatos y tamaños) que una de las bailarinas se colocaba en distintas partes de su vestuario; en otra, el guitarrista dialogaba con una bailarina que realizaba un solo, siguiendo con su instrumento los movimientos del objeto que manipulaba (un «cubo mágico»). En otra de las piezas, las bailarinas y el músico (bajista) estaban sentados en diminutos bancos de madera –sobre los que se desarrollaba el material coreográfico– y estaban integrados por la distribución espacial y por un juego de miradas. Hacia el final, el bajista se paró y avanzó lento y serio por el escenario mientras las tres bailarinas permanecían sentadas, mirándolo, y fue el sonido de su risa lo que funcionó como cierre de la pieza [Figura 3]. Desde diferentes estrategias compositivas se buscó una mayor integración de la praxis de la ejecución musical en vivo con la composición coreográfica.



Figura 3. *Pequeña* (2012). Fotografía de Matías Adhemar

DANZA EN LA CASA

Esta fue una intervención de música y de danza que propuso un recorrido por la exposición artística y documental *Sociedad de trabajo. Una historia de dos siglos*,² que se realizó en la Casa Nacional del Bicentenario en el año 2013. A través de la relación del cuerpo con el espacio, con otros cuerpos y con las obras que conformaban la exposición –que estaba orientada a revisar el desarrollo de las relaciones de trabajo en la Argentina desde fines del siglo XIX hasta el siglo XXI–, esta intervención dialogaba con la muestra, expandía su lectura y hacía posible un acercamiento diferente tanto a la danza como a la propuesta histórica y social que desde el arte y desde el documentalismo ofrecía la Casa.

De la gran cantidad de obras, instalaciones, videos, fotos, textos y audios que conformaban la muestra, se eligieron seis trabajos y algunos espacios de la Casa resignificados a partir de la propuesta. Desde la planta baja (donde comenzaba el recorrido) hasta el tercer piso (en el que terminaba), los bailarines

² La muestra fue organizada por La casa Nacional del Bicentenario (perteneciente a la Secretaría de Cultura de Presidencia la Nación) y por el Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social de la Nación. La muestra ocupó la planta baja, el primero y el segundo piso. En el inicio del recorrido, se proyectó el audiovisual *La dignidad del trabajo*, realizado por Alejandro Areal Vélez, asesorado por Julio Fernández Baraibar, consultor en temas históricos de la Casa.

y los músicos –que también estaban en escena– invitaban a ser seguidos y orientaban el traslado del público. En cada uno de los lugares o de las obras seleccionadas se realizaron micropiezas de música y de danza –de no más de dos o tres minutos de duración– que intentaban fundirse con el contexto poético e histórico que las contenía. La música y la danza, en este diálogo con las diferentes obras, ensanchaban los modos de interpretación de las mismas ampliando su sentido.

Algunas de estas micropiezas fueron particularmente interesantes para comentar por el modo en que se enlazaron ambos lenguajes. En «La voz recuperada», por ejemplo, el músico invitado, Agustín Salzano, desarrolló una pista electrónica sobre la base de relatos de los obreros que recuperaron la fábrica FaSinPat (antes Cerámica Zanón) y creó una masa sonora densa, con una carga semántica particular, ligada a la temática de la muestra. Allí, los bailarines –con auriculares pertenecientes a la instalación vinculada a las luchas obreras de la década del noventa– incorporaban a sus movimientos, de a poco, su propia voz al usar algunos de los textos utilizados en la música. De este modo, la voz de los relatos y de las asambleas fabriles se potenciaba con la voz en vivo [Figura 4].



Figura 4. *Danza en la casa* (2013). Fotografía de Matías Adhemar

«En la plaza» era una pieza en la que el sonido del violoncello se convierte en la voz de una bailarina que parecía arengar a una

multitud. En «Cuerpo hilo cuerpo aguja» el sonido agudo y armónicamente inestable de un Theremin –en versión de aplicación para iPad– provocaba la rigidez y la deformación lenta y sostenida de tres bailarinas que interpretaban, en la instalación, a costureras de principio de siglo. Esta obra proponía reflexionar sobre las duras condiciones del trabajo femenino en esa época. Para «Línea de Montaje», la pieza que cerró el recorrido, se elaboró una pista que consistía en una secuencia rítmica repetitiva que emulaba los sonidos de una línea de montaje de la industria automotriz, con una pulsación regular y con sonidos no tónicos muy estridentes. Esta pieza acompañó una serie coreográfica igualmente repetitiva.

CÉFIRO 15.15

La edición del año 2013 del ciclo *En2Tiempos*, impulsado por la Prosecretaría de Arte y Cultura de la UNLP, se centró en la integración de la danza y de la performance con las nuevas mediaciones tecnológicas: «performance interactiva» (Ceriani, 2012). En el arranque de ese ciclo se estrenó *Céfiro 15.15*. Esta producción tuvo como antecedente a *Céfiro*, una instalación sonora y visual creada en 2012 por el músico Emiliano Seminará y por el artista visual Eduardo Sitjar para la II Bienal de Arte y Cultura de la UNLP. Cuando surgió la posibilidad de participar del ciclo, el grupo Aula 20 les propuso a estos artistas visitar esta obra e incorporar el lenguaje del movimiento.

La concepción de la obra *Céfiro* original estaba estrechamente ligada a uno de los ejes que atravesó la convocatoria de la II Bienal: los ejercicios de la memoria. La obra jugaba en torno a la idea de aquello que sabemos que está, pero que no podemos ver claramente, e incorporaba la idea del recuerdo y, de algún modo, también de lo espectral.

En la gacetilla de presentación Seminara dice:

Ausencias presentes que parecen percibirse ante una brisa suave y tranquila y que, según dichos populares, “esas presencias quedan entre nosotros hasta que pueden resolver alguna situación pendiente, cuando esa situación es comprendida, significada, desaparecerá el aura que envuelve su aparición y se integrarán a la historia”. Por ello, *Céfiro* se propone retomar, a través de la música y de distintos materiales sonoros y visuales, esos climas donde el recuerdo difuso se activa (Seminara, 2012).

Construida desde esta idea, la instalación sonora y visual proponía un espacio muy sugestivo, iluminado sólo por la proyección de un video construido a partir de imágenes en colores ámbar y negro, que se reiteraban y que se modificaban sutilmente. Este espacio, de forma rectangular, estaba rodeado por carrillones de metal colgantes que sonaban suave e intermitentemente movidos por la brisa. Con relación a la música, Emiliano Seminara explica:

La obra trabaja sobre el concepto de memoria. La idea es plantear una especie de presente constante, una monotonía aparente. Lo que sucede con la música es lo que podríamos pensar que pasa con el tiempo: cambia tan lento que no llegamos a percibirlo hasta que los cambios se tornan lo suficientemente significativos en su acumulación. No notamos una ruptura o un quiebre sino que vamos gradualmente asimilando lo que cambia como si no cambiara. La elección del material produce un extrañamiento al situarse en el límite entre lo real y lo simulado creando una direccionalidad desde lo probable a la ficción.³

Este fue el punto de partida para la nueva obra: el clima fantasmal, la memoria (lo que se recuerda, lo que se repite, lo que se modifica);

de ello resultaron las imágenes poéticas y las ideas compositivas basales para *Céfiro 15.15*. Desde el movimiento se trabajó en líneas de exploración que también estaban presentes en los otros lenguajes: la oposición entre presencia y ausencia y la acumulación a partir de la reiteración de movimientos en los que operaban pequeños cambios que se sumaban y que modificaban el movimiento original.

En la nueva versión, se incorporó a otro artista visual, el VJ Edgardo Rolleri. El ingreso de «Edd» –su nombre cuando actúa como VJ– estuvo centrado en la idea de complejizar la investigación sobre los materiales y los lenguajes presentes y en incorporar la propuesta de operar en vivo. En esta nueva versión, se sumaron dispositivos tecnológicos que ampliaban las posibilidades de interacción.

Por último, se puede decir que *Céfiro 15.15* fue una producción multimedial creada a partir de la utilización y de la resignificación de elementos previamente concebidos, en la que se articulan y en la que dialogan la danza, la música y el video. De este modo, se generó un espacio híbrido, en el que los límites disciplinares comenzaron a desdibujarse y la imbricación de los diferentes elementos y lenguajes fue tal que no pudieron aislarse el uno del otro sin que una parte fundamental del sentido se perdiera (Sáez, 2013).

A MODO DE CIERRE

Como espacio de creación artística, los integrantes de Aula 20 mantenemos acuerdos fundados en criterios estéticos que definen los sondeos poéticos y que, de algún modo, también conforman la identidad del grupo. Al mismo tiempo, en tanto espacio creado dentro del ámbito educativo universitario, el grupo intenta hacer un aporte al investigar los modos posibles de producción en arte. En tal sentido,

³ Entrevista realizada por Diana Montequin a Emiliano Seminara en 2014.

el recorrido de Aula 20 muestra una búsqueda por procesos creativos conjuntos entre lenguajes artísticos, sobre todo, entre música y danza (o bien entre músicos y bailarines). En este camino, se experimentaron diferentes alternativas de articulación, de integración y de conjunción: la experimentación sonora por parte de los bailarines (ya sea a través de la manipulación de objetos o de sus propios cuerpos y voces); la integración de la praxis musical en tanto elemento de la performance escénico-coreográfica; el uso de procedimientos equivalentes para la composición coreográfica y sonora; la utilización de los mismos recursos o elementos materiales en la producción musical y coreográfica de las piezas; entre otras.

Lo que hace posible esta estrecha relación entre ambos lenguajes (y que también puede extenderse a otros lenguajes) es, fundamentalmente, el manejo de conceptos comunes. Las ideas derivadas de los conceptos de *espacialidad*, de *temporalidad* y de *dinámica* orientan los recorridos compositivos de uno y de otro lenguaje, a la vez que permiten asociaciones, vínculos e intercambios. En ocasiones, esos conceptos comunes facilitan los encuentros multidisciplinares y, otras veces, generan una genuina praxis interdisciplinaria. Es en ese diálogo, en el que parecieran fusionarse los lenguajes y diluirse las procedencias, es en el que Aula 20 intenta profundizar su trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CERIANI, A. (comp.) (2012). *Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas*. La Plata: Edulp.
- SAEZ, M. (2013). «Presencia-ausencia del cuerpo en el cruce entre danza y tecnología». *Anuario de Arte y Cultura*, volumen 3 (3). La Plata: UNLP.
- SEMINARA, E. (2012). *Céfiro* (Gacetilla para II Bienal de Arte y Cultura). La Plata: UNLP.

TAMBUCCI, S. (2007). «Herramientas de la creación coreográfica. ¿Una escalera sin peldaños?». En Araiz, O. y otros. *Creación Coreográfica*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

YURKEVICH, S. (1965). *Ciruela la loculira*. La Plata: Del Asterisco.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

DALLAL, A. (1999). «Exploraciones sobre la construcción y la reconstrucción coreográficas» [en línea]. Consultado el 13 de octubre de 2014 en <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1873>>.

VIDEO

FURTADO, J. (dir.) (1989). *Ilha das Flores. Solo cortometrajes* [en línea]. Consultado el 14 de octubre de 2014 en <<http://solocortometrajes.blogspot.com.ar/2010/08/corto-la-isla-de-las-flores-ilha-das.html>>.