

PROPUESTAS PEDAGÓGICAS E INTERDISCIPLINARES SOBRE EL ANÁLISIS Y LA TEORÍA MUSICAL

María Elena Cuenca Rodríguez
◆ Miguel Ángel Ríos Muñoz
Francisco Ruiz Montes
John Griffiths
(Coords.)



WANCEULEN
EDUCACIÓN

Propuestas pedagógicas e interdisciplinares sobre el análisis y la teoría musical

Coordinación:

**M^a Elena Cuenca Rodríguez
Miguel Ángel Ríos Muñoz
Francisco Ruiz Montes
John Griffiths**



©Copyright: Los autores y las autoras

©Copyright: De la presente Edición, Año 2024 WANCEULEN EDITORIAL

Título: PROPUESTAS PEDAGÓGICAS E INTERDISCIPLINARES SOBRE EL ANÁLISIS Y LA TEORÍA MUSICAL

Coordinadoras/es: M^a Elena Cuenca Rodríguez, Miguel Ángel Ríos Muñoz, Francisco Ruiz Montes, John Griffiths

Editorial: WANCEULEN EDITORIAL

Sello Editorial: WANCEULEN EDUCACIÓN

ISBN (Papel): 978-84-19598-61-5

ISBN (Ebook): 978-84-19598-62-2

Depósito Legal: SE 1958-2023

WANCEULEN S.L.

www.wanceuleneditorial.com y www.wanceulen.com

info@wanceuleneditorial.com

Reservados todos los derechos. Queda prohibido reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información y transmitir parte alguna de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado (electrónico, mecánico, fotocopia, impresión, grabación, etc.), sin el permiso de los titulares de los derechos de propiedad intelectual. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

Introducción.....	11
Praeludium	17
1. Aplicación de un modelo retórico-arquitectónico al análisis de la fantasía renacentista	19
JOHN GRIFFITHS	
Análisis interdisciplinar de la música	43
2. Aproximaciones analíticas a <i>Vortex Temporum</i> de Gérard Grisey desde el estudio de los procesos coreográficos de Anne Teresa De Keersmaeker	45
ISAAC DIEGO GARCÍA FERNÁNDEZ	
3. Implicación y espacialidad en la música electroacústica: metodología y análisis	57
ÓSCAR PABLO DI LISCIA	
Propuestas pedagógicas y psicológicas del análisis y de la teoría musical	67
4. La música rock como resonancia: una aproximación alternativa a conceptos estéticos de la música clásica	69
AMANDA GARCÍA FERNÁNDEZ-ESCÁRZAGA	
5. La utilización de diferentes sistemas analíticos superpuestos como herramienta pedagógica para el entendimiento y enseñanza de la teoría, armonía y análisis musical tonal	79
ENRIQUE SANDOVAL-CISTERNAS	
6. Analogy and surface vs. structure in musical thought	90
NUNO TROCADO	
Teoría analítica de la forma musical y su pedagogía	101
7. Procesos de análisis bidimensional en la macroforma musical	103
JUAN DAVID MANCO	
8. La polimodalidad como condicionante de la forma musical: una propuesta de clasificación de posibilidades	114
CARLOS MACHUCA OLIVÁN	
9. ¿Por qué deberíamos usar las teorías de Caplin y Hepokoski / Darcy en nuestras aulas?	123
CRISTÓBAL L. GARCÍA GALLARDO	
10. Pedagogía actualizada de la sonata	132
ENRIQUE IGOA MATEOS	

Análisis de la música de reciente creación	145
11. La concepción artística de la <i>Balada para piano</i> de Cláudio Santoro (1919-1989) a partir del concepto de narratividad según Charles Rosen y Eero Tarasti	147
DANIEL JUNQUEIRA TARQUINIO	
12. María Eugenia Luc o el rumor del sonido	161
ALICIA DÍAZ DE LA FUENTE	
13. Analysing electroacoustic music by integrating listening and signal processing	172
FRANCESCO MASCHIO, SIMONETTA SARGENTI, MATTEO FARNÉ Y GABRIELE CECCHETTI	
14. La regla de la octava reivindicada como una poderosa herramienta para el análisis del repertorio estándar de jazz	183
WALTHER STUHLMACHER	
La interpretación musical y el análisis de parámetros musicales	195
15. El valor de la interpretación en el Concierto para piano op. 20 de Aleksander Skriabin	197
CRISTINA GONZÁLEZ ROJO	
16. <i>Parlando rubato</i> : Interpretar las obras para piano de George Enescu a través de los patrones de pronunciación de la “voz” moldava.....	209
ANDRA LAURA CÂRSTEA	
17. Analysis of the information contained in the texts of Rachmaninov’s piano pieces	220
KONSTANTIN ZENKIN	
18. Estrategias de cohesión temática en Wolfgang Amadeus Mozart: más allá del análisis motívico	228
MIGUEL ARNAIZ MOLINA	
19. Los últimos cuartetos de Beethoven a través del análisis de la interpretación: dos ejemplos a partir del Arditti Quartet y el Quatuor Mosaïques	237
ÀLEX PRATS PEREZ	
20. Análisis de las interpretaciones pianísticas de Estrella Sacristán (1905-2000) a partir de sus grabaciones privadas.....	247
CARLOS BLANCO RUIZ	
Metodologías del análisis digital y propuestas didácticas	259
21. La estadística en el análisis musical informatizado: una propuesta algorítmica	261
SAMUEL FUENTES FERNÁNDEZ	

22. Un análisis tímbrico de la música electrónica de Óscar Mulero por medio de técnicas del <i>signal processing</i> y la psicoacústica	271
IYÁN F. PLOQUIN	
23. Aprendizaje tímbrico humano vs. inteligencia artificial: una experiencia interdisciplinar en Enseñanza Secundaria Obligatoria	284
LAURA CUENCA RODRÍGUEZ E IGNACIO PASCUAL MOLTÓ	
Análisis auditivo de la música	295
24. El análisis musical y la (re)construcción de un <i>habitus</i> de escucha.....	297
JORGE ALEXANDRE COSTA	
25. ¿Qué es el oído musical? ¿Cuáles son los objetivos de la formación del oído musical?	309
SOFÍA MARTÍNEZ VILLAR Y VICENTE MARTÍNEZ CASAS	
26. Educación audioperceptiva y formación del oído musical: aproximaciones desde el diseño curricular en dos universidades argentinas.....	320
ANCELMA ROSALES Y C. CRISTIAN VILLAFAÑE A.	
27. Entrenamiento auditivo y repertorio musical contemporáneo: una mirada a la edición de partituras	331
NORBERTO BAYO	
Análisis de parámetros compositivos	339
28. Evolución del lenguaje en la obra para piano de Manuel de Falla	341
CARMEN HERNÁNDEZ-SONSECA ÁLVAREZ-PALENCIA	
29. An essay of mathematical modeling of the phenomenon of gravity in harmony.....	352
YAROSLAV STANISHEVSKIY	
30. Dialectics of Wagnerism and the French Tradition in Vincent d'Indy's artistic thinking.....	363
ELENA ROVENKO	
31. <i>Capriccio para flauta sola</i> de Roberto Gerhard: entre tradición y dodecafonismo	375
CARLOS VILLAR-TABOADA	
32. La síncopa hipermétrica	387
JOSEPH LUBBEN Y SOPHIA KEIL	
Conclusiones	397

2

Aproximaciones analíticas a Vortex Temporum de Gérard Grisey desde el estudio de los procesos coreográficos de Anne Teresa De Keersmaeker

Isaac Diego García Fernández

Universidad Internacional de La Rioja

<https://orcid.org/0000-0002-0930-257X>

INTRODUCCIÓN

A mediados de la década de los noventa del pasado siglo, el compositor francés Gérard Grisey (1946-1998) diseñó una de las obras icónicas del espectralismo musical: *Vortex Temporum* (1994-1996). Casi dos décadas después, y ya fallecido el compositor, la bailarina y coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker (n. 1960) acometió el desarrollo de su propia versión dancística de *Vortex Temporum* (2013), donde toma la creación sonora de Grisey como un elemento generador de su propuesta coreográfica. El proyecto –que adopta el propio marco temporal de la pieza musical, de aproximadamente una hora de duración–, fue concebido para interpretarse en un teatro convencional, con los músicos y bailarines situados conjuntamente sobre un escenario, dentro de una caja negra, y de modo frontal al público. A partir de 2015, De Keersmaeker planificó una reinterpretación de la obra para ser mostrada en espacios expositivos, que bautizó como *Work/Travail/Arbeid* (2015-2017). En este nuevo trabajo, tanto el original *Vortex Temporum* de Grisey como la primera versión dancística se dilatan considerablemente en una suerte de *durational performance*, que se despliega en ciclos de nueve horas durante nueve días, con la posibilidad de prolongarse

durante nueve semanas. Con esta dilatación radical de la puesta en escena, la obra adopta una concepción más instalativa, al tiempo que permite a la coreógrafa belga alterar la propia concepción del tiempo musical y dancístico, en plena sintonía con la intención conceptual de la pieza original del músico francés.

El presente estudio trata de abrir algunas líneas analíticas y reflexivas acerca de *Vortex Temporum* de Grisey desde la interpretación coreográfica de De Keersmaeker en sus dos versiones. Un superficial estudio comparativo de sus respectivos procesos creativos permite constatar que existía en ambos artistas un fuerte deseo por abordar el problema de la comunicabilidad en el arte de vanguardia, lo que los llevó a profundizar sobre la recepción de la obra en su plano sensorial o perceptivo, aunque sin renunciar a sus férreos procesos de especulación y estructuración previa. En este sentido, *Vortex Temporum* adquiere un especial interés, pues es precisamente desde sus respectivas concepciones del tiempo –próximas en ambos casos a los postulados del filósofo francés Henri Bergson– como sus propuestas tratan de encontrar una conciliación entre ambas esferas (esto es, entre *estesis* y *poiesis*).

Asimismo, la revisión de las propuestas coreográficas desarrolladas por De Keersmaeker a partir de la pieza de Grisey nos lleva a reflexionar sobre las posibilidades de la danza para “hacer visibles” estructuras sonoras complejas. En este sentido, la artista belga ha declarado su interés por “corporeizar” y “legibilizar” (hacer comprensibles, en definitiva) músicas de vanguardia, tanto con fines didácticos como estéticos. El estudio de sus procesos coreográficos (donde disecciona meticulosamente las estructuras musicales de *Vortex Temporum* capa por capa) se revela entonces como una interesante y útil estrategia de análisis musical. En última instancia, esta investigación trata de reflexionar acerca de la posibilidad de concebir la danza y sus aproximaciones de estudio como una modalidad de análisis que nos permita hacer visibles y comprensibles estructuras e ideas musicales complejas.

TRES MOMENTOS DE VORTEX TEMPORUM

Con el fin de conocer los respectivos procesos creativos acometidos por Grisey y De Keersmaeker en torno a *Vortex Temporum*, en las siguientes líneas se aportan algunas breves pinceladas acerca de las tres versiones de la obra. Sin dudar de la autonomía de cada una de estas tres propuestas, se plantea la posibilidad interpretativa de concebirlas

como tres momentos o nudos de un mismo proceso artístico. Así, partiendo de la pieza musical de Grisey y de sus intenciones estéticas, las consecutivas versiones de De Keersmaeker pueden interpretarse como el despliegue de un proyecto inacabado, pues con ellas trata de explorar las ideas volcadas por el compositor acerca de la expansión del tiempo y sus posibilidades de comunicabilidad. Esta suerte de libre licencia hermenéutica nos permitiría, por tanto, concebir las propuestas coreográficas de De Keersmaeker como una metáfora de ese remolino-espiral de tiempo en constante expansión que iniciara Grisey con la creación de su *Vortex Temporum*.

Vortex Temporum de Gérard Grisey

Vortex Temporum (1994-1996), obra cumbre del movimiento espectralista francés, supone la culminación del interés profundo de Gérard Grisey por la naturaleza del sonido y su proyección en el tiempo. Como el propio compositor explica: “Para mí, la música espectral tiene un origen temporal. Era necesario en un momento particular de nuestra historia dar forma a la exploración de un tiempo extremadamente dilatado y permitir el mayor grado de control para la transición de un sonido al siguiente” (Grisey, 2000, p. 1). Como su título sugiere, la obra propone una suerte de vórtice o espiral temporal, que busca profundizar en la dimensión cualitativa del tiempo, es decir, en los factores psicológicos y fenomenológicos que influyen en su percepción. Así, sus tres movimientos exploran sucesivamente las cualidades de dilatación y contracción del tiempo mediante la exposición de tres escalas temporales: 1) la humana, 2) el tiempo dilatado (que denomina “tiempo de la ballena”) y, finalmente, 3) el tiempo contraído (el “tiempo del pájaro”, donde se superponen las tres escalas de tiempo). La posibilidad de concebir el tiempo desde esta perspectiva orgánica supone, no cabe duda, una de las grandes aportaciones del espectralismo, pues su música nace y se desarrolla a partir de la propia naturaleza del sonido para proyectarse en términos biológicos y psicológicos (García, 2023).

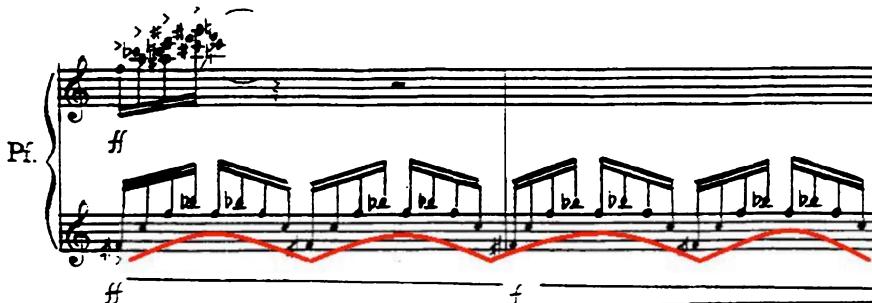
La obra está diseñada para un pequeño ensemble compuesto por un flautista, un clarinetista, un violinista, un violista, un violonchelista y un pianista (es decir, un total de siete intérpretes, contando con el director). El primer movimiento de *Vortex Temporum* presenta, a su vez, una estructura en tres secciones, que en cierto modo resume la organización completa de la obra. El tiempo humano que gobierna el movimiento se articula mediante la repetición y variación de una fórmula de

arpegios inspirados en el *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, en un proceso progresivo que parte de la periodicidad, repetitividad y previsibilidad para transitar hacia una creciente irregularidad y angulosidad (Fernández de Larrinoa, 2022). Este recorrido desde lo estable y periódico hacia lo imprevisible y caótico está dirigido mediante la aplicación de un algoritmo distinto en cada caso, que establece los niveles de entropía respecto a registro, métrica y perfil melódico (Hervé, 2001). En los cambios de entropía que regulan la distribución de los registros y de las formas de onda tendrá suma importancia, además, el empleo de la serie de Fibonacci (se llama la atención sobre este aspecto especialmente porque también De Keersmaeker emplea habitualmente la sucesión de Fibonacci para el establecimiento de aspectos estructurales en la planificación de sus procesos coreográficos).

En la primera sección, cada segmento adopta una duración aproximada de una respiración natural con una dinámica en *diminuendo de fortissimo a piano*, aspecto que será hábilmente utilizado para diseñar cada gesto de los bailarines, como veremos (Figura 1). Por otra parte, también se aprecia un recorrido en relación con el modo en que se dibujan los contornos del arpegio inicial, pues mientras que al comienzo se traza una onda de tipo sinusoidal, en la segunda sección se adopta el contorno de una onda cuadrada, y en la tercera, de una onda en forma de sierra. Se trata de un juego mimético que trata de representar posibles curvaturas en la superficie del tiempo experimentado. Esta última parte, que es la que cierra el primer movimiento, puede considerarse una suerte de *cadenza* para piano solo. En ella, Grisey propone una sucesión de ocho gestos sonoros, que serán escrupulosamente estudiados por De Keersmaeker para asociar a un conjunto de movimientos, como veremos un poco más adelante.

Figura 1

Arpegio en forma de onda sinusoidal en la primera sección de *Vortex temporum* (I)



Nota. Imagen extraída de Wang (2012, p. 73).

Cabe señalar que la composición de *Vortex Temporum* se asienta sobre un sólido marco teórico, previamente desarrollado en su célebre ensayo “*Tempus ex Machina: A composer’s reflection on musical time*” (1987). Aquí, Grisey describe tres niveles para la comprensión del tiempo musical en su obra: el esqueleto, la carne y la piel del tiempo. El esqueleto establece la infraestructura de la creación, de modo que permite distribuir los sonidos de un modo general. Este plano mantiene una escasa relación inmediata con la percepción, mientras que la carne del tiempo adopta una dimensión más cualitativa al introducir aspectos fenomenológicos y psicológicos. Acerca del grado de preaudibilidad en este nivel, Grisey introduce un aspecto fundamental para comprender el recorrido de *Vortex Temporum*. Señala:

[U]n evento acústico inesperado nos hace transitar una porción de tiempo rápidamente. [...] Este evento inesperado, que perturba el desarrollo lineal del tiempo y que deja una marca violenta en nuestra memoria, nos resta capacidad para captar la continuidad del discurso musical. *El tiempo se contrae*. Al contrario, una continuidad de eventos sonoros extremadamente previsibles nos deja una gran disponibilidad de percepción. El más minúsculo evento toma importancia. Esta vez, *el tiempo se dilata* (Grisey, 1987, p. 259).¹

El último nivel, la piel del tiempo, supone el punto de encuentro entre el compositor y el oyente. Entran en juego aquí las nociones de memoria y erosión, siendo especialmente significativa la repetición de los eventos para sostener la memoria, así como la unión entre el tiempo cotidiano y el tiempo musical: “el verdadero tiempo musical no es más que el punto de intercambio y de coincidencia entre un número infinito de tiempos diferentes” (Grisey, 1987, p. 274).² Del ensayo de Grisey puede concluirse que, al igual que en los postulados de Henri Bergson, una obra musical no puede medirse cronométricamente en unidades, pues el tiempo es cualitativo y surge directamente de su expansión y contracción (Cvejić, 2015).

¹ “[A]n unexpected acoustic jolt causes us to skate over a portion of time. Sounds perceived during the ensuing moment of readjustment – a moment which is necessary for us to regain a relative equilibrium – no longer have anything like the same emotional or temporal value. This jolt which disturbs the linear unfolding of time and which leaves a violent impression in our memories, makes us less likely to grasp the shape of the musical discourse. *Time has contracted*”. Traducción propia.

² “Real musical times is only a place of exchange and coincidence between an infinite number of different times”. Traducción propia.

Las propuestas de Anne Teresa De Keersmaeker

La atención al análisis musical como un estímulo creativo capaz de generar nuevas realidades coreográficas es, sin duda, un aspecto muy significativo en la trayectoria artística de Anne Teresa De Keersmaeker. Como bien puede apreciarse en muchas de sus célebres producciones, existe además un interés por tratar de hacer visibles estructuras y procedimientos musicales complejos. Tal es el caso de *Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982), donde propone un trabajo coreográfico preciso, austero y de carácter geométrico, que busca “corporizar” la propia naturaleza de las cuatro composiciones de Reich (que se caracterizan por el uso de procedimientos de repetición y desfase). Asimismo, su tríptico *En Atendant* (2010) - *Cesena* (2011) se asienta sobre un conocimiento profundo de la compleja escritura medieval del *Ars Subtilior*, especialmente de sus patrones melódicos y métricos (que superponen ritmos binarios y ternarios). A partir de este trabajo previo de análisis musical, De Keersmaeker pone en juego los elementos que conforman su propia poética, como la formalización matemática de los movimientos en el tiempo y en el espacio (Jiménez, 2016) – donde tiene especial relevancia su interés por la sucesión de Fibonacci, el número de oro y la proporción áurea-, la aplicación de los principios del taoísmo (como la dualidad *yin-yang*), el trabajo por capas, etc. Estas músicas le permiten, además, profundizar en un aspecto esencial de su trabajo: la repetición. Como apunta Louppe (2011), “el arte de Keersmaeker funciona a partir de una gestualidad voluntariamente repetitiva, que realza las articulaciones sintácticas: repetición, superposición, suspensiones, fases... ” (p. 209).

Desde esta perspectiva, su *Vortex Temporum* (2013) supone un paso más allá en esta línea de investigación artística, pues plantea el reto de coreografiar una obra con un sustrato sonoro y conceptual altamente complejo. La propia autora declara: “La música contemporánea refleja nuestro tiempo, pero también tiene dificultades para encontrar su lugar con un público más amplio. [...] Quiero desenterrarla, hacerla presente y accesible de nuevo” (De Keersmaeker, 2015, p. 10).³ Encontramos aquí un propósito comunicativo y, en cierto sentido, ético, ya que la intención por “legibilizar” una música de tales características

³ “Contemporary music reflects our times, but it also has a difficult time to find its place with a broader public. [...] I want to unearth it, make it present and accessible again”. Traducción propia.

también va unida a su potencial para “erotizarla”, es decir, para hacerla más comprensible y atractiva al mismo tiempo. Continúa:

Lo que busco son formas de hacer que la audiencia perciba la calidad del baile que se esconde allí. Y esto es tanto más desafiante con la música contemporánea, porque suprime el pulso regular y la armonía tonal en la que nuestros oídos se bañan hoy gracias al pop. Entonces la alianza entre la música y la danza contemporáneas es mucho más problemática: va más allá de la relación inmediata que puede ser intuitiva entre las propiedades del sonido y el movimiento (De Keersmaeker, 2015, p. 10).⁴

Cabe señalar que la elección de la pieza de Grisey para tal fin no resulta casual, pues, como ya hemos apuntado, posee aspectos comunes con la poética de De Keersmaeker, como su carácter repetitivo, el empleo de modelos matemáticos en su construcción, la transformación constante de los materiales, una concepción del tiempo estético afín, etc. Como ya se comentó al inicio de este texto, la primera versión coreografiada de *Vortex Temporum* se desarrolla en el mismo marco temporal de la pieza musical (de aproximadamente una hora de duración), sobre el escenario de un teatro (a modo de caja negra), de tal forma que los bailarines y los músicos comparten el espacio escénico y las mismas líneas de movimiento.⁵

El proceso de trabajo, meticulosamente artesanal, parte de la asignación de los bailarines a cada uno de los músicos (es decir, siete bailarines para siete músicos). Los bailarines diseñan cuidadosamente cada uno de los movimientos corporales a partir de los gestos sonoros y performativos de los músicos en la interpretación de cada fragmento. Como aclara la propia De Keersmaeker (2015), “en *Vortex*, los bailarines no solo asocian sus movimientos con la parte instrumental de la partitura escrita, sino que también interpretan los gestos físicos al tocar música” (p. 13).⁶ Para ello, los bailarines dan un nombre a cada uno de los movimientos (que indican sobre la propia partitura), lo que les será muy útil en el proceso de construcción de la coreografía. Este aspecto se aprecia especialmente bien en la tercera sección del primer movimiento,

⁴ “What I am looking for are ways to make the audience perceive the dancing quality hidden there. And this is all the more challenging with contemporary music, because it abolishes regular pulse and tonal harmony in which our ears are bathing today thanks to the pop. So the alliance between contemporary music and dance is much more problematic: it goes beyond the immediate relationship that can be intuited between the properties of sound and movement”. Traducción propia.

⁵ A modo de ilustración, véase el siguiente vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=NNpJTpDydg9> (en torno a 0:25).

⁶ “[i]n *Vortex*, not only do the dancers associate their movements with the instrumental part in the written score, but they also interpret the physical gestures of playing music”. Traducción propia.

donde encontramos la *cadenza para piano* (y donde predomina el contorno con forma de onda de sierra, como se apuntó previamente). Aquí, Jean-Luc Plouvier (piano) y Carlos Garbin (bailarín) diseñan un tipo de movimiento para cada uno de los ocho gestos sonoros que articulan esta parte (Figura 2).

Figura 2

Anotaciones de Jean-Luc Plouvier correspondiente al gesto número 3 de la tercera sección de Vortex Temporum (I)

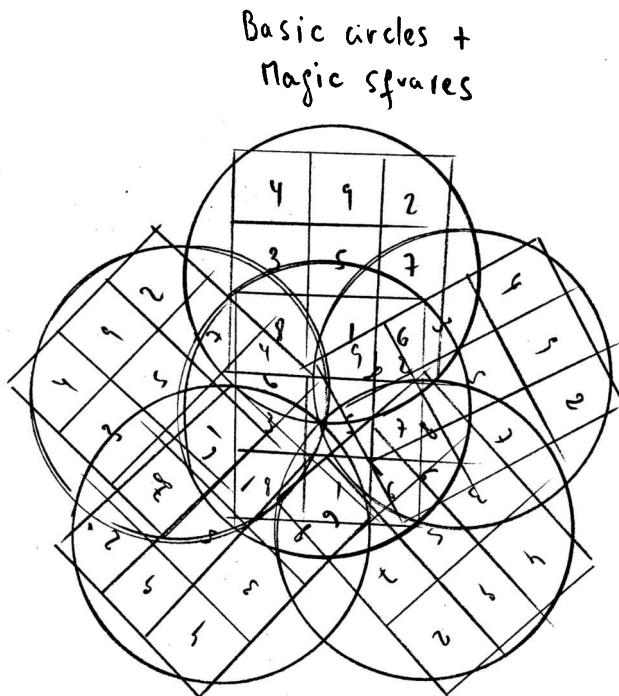


Nota. Imagen extraída de Plouvier (2015, p. 48).

El proceso coreográfico se va nutriendo en cada ensayo con la acumulación y transformación gradual de las distintas capas de movimientos y gestos, de manera análoga a la trama polifónica de la composición de Grisey. Al mismo tiempo, la repetición de los movimientos, que siguen la propia estructura musical, son dispuestos por De Keersmaeker en macroestructuras circulares y en espiral, (evitando así su encadenamiento lineal). Como fuera habitual en trabajos previos, estas trayectorias son escrupulosamente delineadas sobre el escenario mediante sus clásicas superposiciones del cuadrado mágico dispuestos geométricamente en círculos (Figura 3). A su vez, la contracción y dilatación del tiempo opera tanto en el cuerpo del bailarín con la columna como eje, como en la expansión del espacio escénico. Este aspecto se aprecia claramente en el segundo movimiento, el “tiempo de la ballena”, donde tanto los músicos como los bailarines parten de un pequeño espacio central, para moverse en un lento movimiento expansivo hacia los límites de la espiral.

Figura 3

Distribución espacial basada en la superposición del círculo mágico



Nota. Elaboración propia.

Esta metafórica expansión del tiempo alcanza su mayor expresión en la siguiente versión de la obra, titulada *Work/Travail/Arbeid* (2015-2017). Mientras que el proyecto previo estaba concebido para ser presentado sobre un escenario (caja negra), la nueva propuesta trata de conquistar el espacio abierto y luminoso de un museo (esta oposición al blanco, que incluso afecta al vestuario de los bailarines, muestra de nuevo el interés de De Keersmaeker por los juegos de dualidades inspirados en el taoísmo). La decisión de rediseñar *Vortex Temporum* para ser mostrada en espacios expositivos conlleva múltiples e interesantes consecuencias. Por una parte, la obra adquiere una dimensión instalativa, ya que se estructura en ciclos de nueve horas, durante nueve días. En la versión estrenada en 2015 en WIELS - Contemporary Art Centre (Bruselas), este proceso se prolongó además durante nueve semanas, dotando a la obra de un verdadero ejercicio de resistencia, tanto para los intérpretes como para el público (lo que llevó a la autora a presentarla como una “*durational performance*”). Como puede deducirse,

Work/Travail/Arbeid no se muestra como una obra “cerrada”, pues no tiene un comienzo y fin definidos. Tampoco se interpreta frontalmente al público, sino que el visitante tiene la libertad de moverse por el espacio mientras se desarrolla. Es decir, puede entrar y salir de la obra, como si de una instalación sonora se tratase.⁷

Por otra parte, esta radical organización temporal permitió a De Keersmaeker mostrar las propias entrañas de los procesos creativos contenidos en la obra original, “layer by layer”, tanto en su dimensión musical como en el plano coreográfico. Cabe aclarar que en la distribución de las distintas horas encontramos múltiples combinaciones, de modo que es posible ver y escuchar de manera independiente cada capa de la trama. Así, la obra de Grisey suena y se baila una y otra vez, de principio a fin, en sus tres movimientos, pero siempre encontramos una configuración distinta (primero violonchelo solo con su bailarín, después clarinete y flauta solos, a continuación, únicamente sus dos bailarines, continúa el piano solo, etc.). De hecho, la obra es interpretada por todos sus músicos y bailarines (*tutti*) únicamente cada ocho horas (esta pauta únicamente se rompe en el sexto día). Con ello, se invita al visitante a adentrarse en los distintos estratos de la obra. Sin embargo, al mismo tiempo, esta expansión extrema plantea la imposibilidad de poder ver y escuchar la propuesta en su conjunto. Porque, incluso en el caso del visitante más aplicado y tenaz, el marco temporal de la obra excede las horas de visita del museo. Así, por ejemplo, en la versión de WIELS el horario de apertura del museo solo contemplaba siete horas, mientras que cada sesión estaba organizada en nueve, de modo que dos horas del evento quedaban siempre ocultas al público. La danza seguía su curso, incluso sin visitantes.

Este generoso esfuerzo desplegado por los músicos y bailarines – que incluso podría considerarse absurdo en términos productivos – constata el profundo compromiso que asume De Keersmaeker con la idea de “imposibilidad” contenida en la obra original de Grisey (ya que resulta quimérica la posibilidad de aprehender tal expansión del tiempo, al menos desde una dimensión humana). En el comentado estreno de WIELS, además, la performance del tercer movimiento quedaba separada en dos salas (los músicos ocupaban una estancia mientras los bailarines se movían entre ambas), de modo que tampoco era posible

⁷ Véase, a modo de ilustración, el siguiente vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=utCIm-TQJil> (en torno a 0:31).

presenciar este momento en su conjunto. De nuevo, se ponía en juego la imposibilidad como un medio para problematizar la experiencia del tiempo y del espacio.

CONSIDERACIONES FINALES

Como ha podido revisarse brevemente en este estudio, existen relevantes puntos de encuentro entre los principios creativos de Gérard Grisey y Anne Teresa De Keersmaeker. Entre ellos, cabe destacar la fuerte dimensión arquitectónica de sus trabajos artísticos, con especial atención al empleo de modelos matemáticos en sus procesos generativos (como la serie de Fibonacci, por ejemplo). También su rigor compositivo, que los lleva a estructurar meticulosa y artesanalmente cada obra. A su vez, esta férrea voluntad constructiva se compagina con un interés afín por la experiencia sensorial (del sonido y del cuerpo, respectivamente). Así, ambos planos –que corresponderían a los procesos de *esthesia* y *poiesis*– se concilian en su exploración cualitativa del tiempo. Y es que *Vortex Temporum*, en sus “tres momentos”, es ante todo un ejercicio de problematización del tiempo. En un sentido general, cualquier experiencia estética supone ya una perturbación del tiempo vivido, pues contrapone el tiempo cotidiano con el tiempo del evento artístico. Como apunta Pouillaude (2009), “los efectos que un espectáculo puede tener dentro de una sociedad son modalidades de lo excepcional: interrupción de la linealidad del tiempo” (citado en Jiménez, 2016, p. 153).

Sin embargo, la composición de Grisey va más allá al proponer una deliberada exploración de las cualidades de dilatación y contracción del tiempo. Para ello, recurre a diversas estrategias, como progresiones de aceleración-desaceleración y el diálogo entre la periodicidad (repetición de pautas o gestos) y lo inesperado. Con ello, concibe la obra como un conjunto de campos de fuerza orientados en el tiempo (móviles y fluctuantes), esto es: estructuras temporales con plasticidad. A su vez, De Keersmaeker, siguiendo los postulados filosóficos de Bergson, insiste en no confundir el tiempo con el espacio, pues el movimiento no consiste en cambios de desplazamiento o cambio de posiciones en el espacio. El movimiento no puede reconstituirse a partir de su trayectoria espacial, pues es un acto de transformación: el movimiento es anterior al espacio. Finalmente, trata de ofrecer a los visitantes, y también a los intérpretes, la oportunidad de experimentar la duración como la supervivencia del pasado en el presente, en oposición al instante fugaz y efímero del acontecimiento. O como apostillaría Deleuze, “allí donde se

establece un movimiento entre cosas y personas, se establece una variación o cambio en el tiempo, es decir en un todo abierto que los abarca y donde se sumergen” (citado en Louppé, 2011, p. 131).

REFERENCIAS

- Cvejić, B. (2015). Dance in Earnest: On Time and Attention in Work/Travail/Arbeid. En E. Filipovic (Ed.), Anne Teresa De Keersmaeker: Work/Travail/Arbeid - Exhibition Catalogue, vol. 3 (pp. 9-27). Mercatorfonds.
- De Keersmaeker, A. T. (2015). Vortex Temporum or choreographing the sensible of the music. Entrevista de B. Cvejić. En E. Filipovic (Ed.), Anne Teresa De Keersmaeker. Work / Travail / Arbeid - Exhibition Catalogue, vol. 2 (pp. 9-14). Mercatorfonds.
- Fernández de Larrinoa, R. (2022). Gérard Grisey: Vortex temporum I (análisis). <https://bit.ly/48NlMhi>
- García, I. D. (2023). Música espectral minimalista: el caso de las músicas para voz y campanas de Llorenç Barber. *Resonancias. Revista de investigación musical*, 27(52), 179-202. <http://doi.org/10.7764/res.2023.52.9>
- Grisey, G. (1987). Tempus Ex Machina: A Composer's Reflections on Musical Time. *Contemporary Music Review*, 2, 239–75. <https://doi.org/10.1080/07494468708567060>
- Grisey, G. & Fineberg, J. (2000). Did you say spectral? *Contemporary Music Review*, 19(3), 1-3. <https://doi.org/10.1080/07494460000640311>
- Hervé, J. L. (2001). *Dans le vertige de la durée: Vortex Temporum de Gérard Grisey*. L'Harmattan.
- Jiménez, I. (2016). “Tiempo” y “contemporaneidad” en la danza: Ceséná y el amanecer de los cuerpos. *Eidos*, 24, 136-157. <http://dx.doi.org/10.14482/eidos.24.7923>
- Louppé, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca. Traducción: Antonio Fernández Lera.
- Plouvier, J. L. (2015). Performing Vortex: A pianist's firsthand account. En E. Filipovic (Ed.), Anne Teresa De Keersmaeker. Work / Travail / Arbeid - Exhibition Catalogue, vol. 2 (pp. 43-54). Mercatorfonds.
- Wang, C. (2012). *Spectral Music and Gérard Grisey's Vortex Temporum I and II* [Tesis Doctoral. Universidad de California]. <https://bit.ly/499qXsf>