



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DANZA

**LA ENSEÑANZA DE APRECIACIÓN MUSICAL EN LA FORMACIÓN DE
BAILARINES/AS**

Memoria para optar al título profesional de Pedagogía en Danza

PAULA MABEL ANDREA VIVAR CÁRDENAS

Profesor guía: José Miguel Candela Pavez

Punta Arenas, 2021

*A mis padres,
Mabel Cárdenas y Hugo Vivar,
por incentivarme a crecer en el arte,
y apoyarme con esfuerzo, amor y comprensión.*

AGRADECIMIENTOS

Dentro de la gran gratitud que siento al completar este proceso de investigación y de mi carrera artística universitaria, a las primeras personas que hago mención es a mis padres y familiares, quienes me han apoyado incondicionalmente. Agradezco a los/las académicos/as que han sido parte de mi formación en la Universidad de Chile, y en especial a mi profesor guía José Miguel Candela. Gracias por el amor y entusiasmo que me ha entregado mi gran compañero de vida, Tomás, y su familia. Con su compañía, este proceso de cierre universitario ha sido más ameno y repleto de fuerzas. A mis amigos, y a todos mis profesores/as de la danza y de la música, que me han formado a lo largo de mi vida, gracias.

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	iii
TABLA DE CONTENIDOS.....	iv
RESUMEN	ix
INTRODUCCIÓN	1
a) Objetivo General	3
b) Objetivos específicos	3
c) Pregunta de Investigación.....	4
d) Metodología	5
1. HISTORIA DE LAS RELACIONES ENTRE LA MÚSICA Y LA DANZA	7
1.1 Visión de la histórica relación entre música y danza, y emergencia del concepto de espectáculo-espectador.....	7
1.1.1 Antigua Grecia	8
1.1.3 Renacimiento	9
1.1.4 Barroco.....	11
1.1.5 Clasicismo	12
1.1.6 Romanticismo	13
1.2 Relaciones entre música y danza a partir del siglo XX.....	14
1.2.1 Stravinsky y Nijinsky	14
1.2.3 Émile Jaques Dalcroze: El Ritmo.....	16
1.2.4 Denishawn y la Visualización Musical	18
1.2.5 Rudolf Von Laban	19
1.2.6 Mary Wigman	21
1.2.7 Kurt Jooss	22
1.3 Mediados del siglo XX: Evolución	23
1.3.1 Marta Graham	23
1.3.2 Merce Cunningham y John Cage	24
1.3.3 Pina Bausch	26
1.3.4 Anne Teresa De Keersmaeker	27
1.4 Actualidad	28

1.4.1 TOTEM. Concierto Corporal Electroacústico	29
1.4.2 EDIPA. Escucha y Danza: Interacción/Percepción/Acción.....	31
1.4.3 EMOVERE. Cuerpo, Sonido y Movimiento	32
2. FACTORES ELEMENTALES EN LA MÚSICA Y EN LA DANZA.....	34
2.1 ¿Qué es la música?	35
2.2 Sobre qué está compuesta la música.....	39
2.2.1 Propiedades del sonido.....	40
2.2.1.1 Altura	40
2.2.1.2 Duración	40
2.2.1.3 Intensidad.....	40
2.2.1.4 Timbre	41
2.3 Propiedades fundamentales en la música	41
2.3.1 Voz	42
2.3.2 Instrumentos musicales	42
2.3.2.1 Vientos	43
2.3.2.2 Percusión	43
2.3.2.3 Cuerdas.....	45
2.3.3 Música electroacústica.....	46
2.3.4 Cuerpo.....	47
2.3.5 Ritmo	49
2.3.6 Melodía o Monodia.....	50
2.3.7 Armonía y polifonía	50
2.3.8 Partitura.....	51
2.4 ¿Qué es la danza?	51
2.5.1 Factores elementales en la danza.	54
2.5.1.1 Cuerpo.....	54
2.5.1.2 Movimiento	55
2.5.1.3 Sentido	58
2.5.1.4 Tiempo	60
2.5.1.4.1 Binomio rápido – lento	61
2.5.1.4.2 Ritmo	61
2.5.1.4.3 Pausa expresiva.....	62
2.5.1.5 Espacio	63
2.5.1.6 Energía.....	64

2.5.1.7 Notación de movimiento.....	65
2.6 Factores Coreomusicales	66
2.6.1 Teorías Coreomusicales	67
2.6.2 Relación coreógrafo/a – compositor/a	74
3. DESARROLLO DE LA FORMACIÓN MUSICAL PARA BAILARINES EN LA UNIVERSIDAD DE CHILE.....	77
3.1 Descripción de programas	78
3.1.1 Música y Movimiento.....	79
3.1.1.1 Entrevista al profesor sobre el programa.....	82
3.1.1.2 Análisis del programa.....	82
3.1.2 Música y Espacio	83
3.1.2.1 Entrevista a la profesora sobre el programa.....	86
3.1.2.2 Análisis del programa.....	87
3.1.3 Música y Escena	88
3.1.3.1 Entrevista al profesor sobre el programa.....	90
3.1.3.2 Análisis del programa.....	91
3.1.4 Música y Audiovisión.....	91
3.1.4.2 Análisis del programa.....	94
3.1.5 Taller de Redes Coreomusicales	94
3.1.5.1 Entrevista al profesor sobre el programa.....	97
3.1.5.2 Análisis del programa.....	97
3.2 Apreciaciones de los estudiantes de danza sobre sus conocimientos y su relación con la música.....	98
4. HERRAMIENTAS PEDAGÓGICAS DE APRECIACIÓN MUSICAL.....	104
PARA BAILARINES.	104
4.1 Aportes de artistas de la música y la danza	105
4.1.1 Exequiel Gómez.....	105
4.1.2 Carolina Holzapfel.....	108
4.1.3 Juan Carlos Puyó.....	109
4.1.4 Nuri Gutés	111
4.2 Estrategias para relacionar música y danza.....	112
4.2.1 Investigación de la repercusión de los parámetros musicales en el cuerpo y el movimiento del bailarín	112
4.2.2 Indagar en diferentes musicalidades	113

4.2.3. Homologación del sonido con el movimiento.....	114
4.2.4. Problematización del sonido con el movimiento.....	115
4.2.5. Autogeneración de sonoridad y/o musicalidad	116
4.2.6. Diálogo entre el/la bailarín/a y el/la músico/a	116
4.3 Conclusiones sobre herramientas pedagógicas de apreciación musical para bailarines	117
CONCLUSIONES	120
BIBLIOGRAFÍA	126
ANEXOS	136

ÍNDICE DE CUADROS

	Página
Tabla 1: Direcciones, niveles y planos del movimiento, según Laban	19-20
Tabla 2: Instrumentos de viento	43
Tabla 3: Categoría de instrumentos según la procedencia del sonido	44
Tabla 4: Instrumentos de percusión determinada	44
Tabla 5: Instrumentos de percusión indeterminada	45
Tabla 6: Familia de cuerdas	46
Tabla 7: Factores intrínsecos entre la música y la danza	70-71
Tabla 8: Factores extrínsecos entre la música y la danza	72
Tabla 9: Asignaturas musicales de la Licenciatura en Artes con Mención en Danza	78
Tabla 10: Contenidos de la asignatura Música y Movimiento	79-80
Tabla 11: Resultados de aprendizaje de la asignatura Música y Movimiento	80
Tabla 12: Contenidos de la asignatura Música y Espacio	84
Tabla 13: Resultados de aprendizaje de la asignatura Música y Espacio	85
Tabla 14: Contenidos de la asignatura Música y Escena	88-89
Tabla 15: Resultados de aprendizaje de la asignatura Música y Escena	89
Tabla 16: Contenidos de la asignatura Música y Audiovisión	92
Tabla 17: Resultados de aprendizaje de la asignatura Música y Audiovisión	92
Tabla 18: Contenidos de la asignatura Taller de Redes Coreomusicales	95
Tabla 19: Resultados de aprendizaje de la asignatura Taller de Redes Coreomusicales	96
Tabla 20: Participantes de la encuesta	98
Tabla 21: Objetivos específicos	120-121

RESUMEN

La presente tesina, tiene por objetivo contribuir a la formación profesional de los/las bailarines/as, mediante la búsqueda de herramientas de enseñanza de apreciación musical, a modo de insumo para potenciar su desarrollo como artistas escénicos. Para alcanzar este objetivo propongo estrategias de enseñanza musical para poner en relación con los saberes dancísticos. Para ello recurrí al análisis de los programas de música impartidos en la carrera de Licenciatura en Artes con Mención en Danza de la Universidad de Chile, junto a la realización de entrevistas a artistas vinculados a ambas disciplinas, con el fin de adquirir aportes sobre relaciones músico-dancísticas según sus perspectivas y experiencias. Además, realicé una encuesta a los/las estudiantes de dicha carrera, para conocer sus apreciaciones y percepciones respecto a sus aprendizajes y sus propios enfoques con la materia en cuestión. Los fundamentos que dan inicio y sustento a esta tesina son la investigación de la histórica relación entre música y danza y la exposición de las propiedades musicales básicas, las propiedades esenciales de la danza y las relaciones coreomusicales¹.

Palabras clave: Música, danza, relaciones coreomusicales, apreciación musical, enseñanza.

¹ Término que nace por las relaciones del sonido y el movimiento. En este caso nos referimos a las relaciones entre danza y música. (Se abordará más detalladamente en el capítulo 3)

INTRODUCCIÓN

La enseñanza y formación profesional en danza contemporánea en la actualidad, se compone de diversas aristas fundamentales a desarrollar. Por un lado, se encuentra el cuerpo y su plasticidad; el entrenamiento para alcanzar competencias técnicas y un trabajo constante en la búsqueda y exploración de las posibilidades de movimiento corporal. También, está el trabajo de autoconocimiento desde una perspectiva somática, activando y amplificando la propiocepción y la cinestesia de cada bailarín/a. Y, por otro lado, tenemos el lugar interpretativo y expresivo, donde el mundo emocional e imaginario de los/as bailarines/as entra en juego, y se despierta la apropiación de los materiales coreográficos, dancísticos y escénicos. En base a esto surge la pregunta respecto a cuál es el rol que ocupa la música en la danza, y cómo se emplea su enseñanza/aprendizaje en la formación de los/las bailarines/as.

Mis motivaciones para plantearme estas preguntas nacen primeramente de la cercanía personal que tengo con la música, tras haber estudiado violín, viola medieval y canto durante varios años antes de comenzar mi carrera universitaria. Esta razón me ha llevado a darle un valor fundamental a la apreciación de la música dentro de las disciplinas escénicas, en este caso y principalmente, dentro

de la danza. Pienso que ambas áreas se potencian entre sí, y para ello es necesario conocer sus fundamentos y tipos de relaciones existentes que emergen de su conjunción. Los/las estudiantes de danza, desde mi perspectiva, requieren tener una base formativa en aspectos musicales que potencien sus saberes y competencias profesionales como artistas escénicos, y que, tanto en su propia formación como en su vida profesional, puedan establecer una conexión y comprensión entre los conocimientos corporales y los musicales. De esta manera también tendrán las herramientas para generar creaciones entre coreógrafo/a – compositor/a; intérprete de danza– interprete musical. Adquirir conocimientos musicales les permitirá a los/las estudiantes formar una base más clara respecto a sus intenciones e intereses creativos, manejar y transparentar cómo quieren transmitir sus ideas al integrar música. Porque la música siempre está presente en la danza, y cuando no lo está, siempre existirá una musicalidad en la escena.

Otro motivo que me impulsó a abordar esta temática es que, en base a mi experiencia como estudiante de danza, me di cuenta de que el interés hacia la música no está muy presente, y la comprensión de ella muchas veces es superficial y/o confusa. Por ello, creo que fue muy importante plantearme conocer las opiniones de los/las estudiantes respecto a su experiencia, pues es allí donde pude encontrar causas, intereses y nuevas herramientas que podrían implementarse. Para enfocar esta investigación a un espacio concreto, decidí trabajar en base a los programas de música impartidos en la carrera de Licenciatura en Artes

con Mención en Danza de la Universidad de Chile. Junto a ello decidí también investigar cuál es el acercamiento, el aprendizaje y la perspectiva de los/as estudiantes con respecto a las asignaturas musicales. Por último, me propuse investigar herramientas de apreciación musical que puedan implementarse de manera novedosa dentro del currículum de formación dancística. A lo largo de la historia, muchos han sido los tipos de relaciones entre música y danza, como también las razones de su manifestación. Por este motivo abordé en una primera instancia la historia de estas relaciones, junto a las distintas propiedades que componen cada disciplina y ambas en comunión.

a) Objetivo General

Contribuir a la formación profesional de los/las bailarines/as, mediante la búsqueda de herramientas de enseñanza de apreciación musical, a modo de insumo para potenciar su desarrollo como artistas escénicos.

b) Objetivos específicos

b.1) Investigar los aspectos fundamentales del ámbito musical que deban ser comprendidos por los/las bailarines/as, mediante lectura de material teórico y entrevistas a músicos/as vinculados a la danza, con el fin de adquirir herramientas necesarias para la enseñanza de apreciación musical a los/las bailarines/as en formación.

b.2) Acompañar este primer objetivo específico, mediante la exposición de factores fundamentales de la danza y de la música, con la finalidad de poder entregar las pautas para su posterior puesta en relación.

b.3) Analizar cómo se aborda el ámbito musical dentro del currículum de enseñanza de la danza en la Universidad de Chile, con el fin de realizar un análisis respecto a su integración, tanto en aspectos educacionales como creativos.

b.4) Proponer estrategias de enseñanza sobre apreciación musical en la formación de los/las bailarines/as, contribuyendo a su desarrollo como artistas.

b.5) Exponer la visión histórica de las relaciones entre música y danza, con el propósito de comprender la cronología y los fundamentos que sustentan las distintas etapas de la historia y su evolución.

c) Pregunta de Investigación

La presente tesina buscó conocer los aspectos fundamentales que vincula la música y la danza, y a la vez recopilar herramientas musicales necesarias para los/las bailarines/as en su proceso formativo, que permitan fundamentar su educación y desarrollo artístico. De este planteamiento se desprenden dos preguntas: ¿Cómo se aplica la enseñanza de apreciación musical en el currículum de danza, contribuyendo a su desarrollo y potencial como artista escénico? y ¿Qué herramientas de conocimiento y apreciación musical contribuyen a la formación de los/las bailarines/as, potenciando sus competencias en la danza?

d) Metodología

Para satisfacer los objetivos expuestos con anterioridad, llevé a cabo los siguientes procesos: En primer lugar, investigué la historia de las relaciones entre música y danza desde las épocas antiguas, profundizando en mayor medida en la historia a partir del siglo XX. Para ello, busqué los fundamentos que han vinculado a estas disciplinas a través del tiempo, sus componentes coreomusicales y también los exponentes que han protagonizado cada etapa histórica. Más adelante, recopilé y ordené componentes fundamentales de la música y la danza, para posteriormente exponer las relaciones coreomusicales que de su articulación surgen, generando así una base para su comprensión y clarificación. En cuanto al análisis de los programas impartidos en la carrera de Licenciatura en Artes con Mención en Danza de la Universidad de Chile, realicé entrevistas a cada profesor/a a cargo de las asignaturas. También contemplé preguntas acerca sus propias visiones de las relaciones coreomusicales.

Posteriormente, realicé entrevistas a profesionales de la música que se vinculan con la danza y a bailarines/as que se vinculan estrechamente con la música: Exequiel Gómez, Nuri Gutés, Carolina Holzapfel y Juan Carlos Puyó.² Estas entrevistas buscan encontrar, desde sus perspectivas, las motivaciones y aspectos vinculatorios entre lo musical y lo dancístico, tanto en la enseñanza como en la

² Se presenta a cada uno de los artistas en el capítulo 4.

creación y la dirección escénica, adquiriendo posibles herramientas a considerar para el aprendizaje del/la estudiante de danza. Finalmente, gracias al recorrido de la presente investigación y los diálogos realizados en este contexto, ordené las herramientas de enseñanza de apreciación y práctica coreomusical que considero importantes para la formación de los/las bailarine/as.

1. HISTORIA DE LAS RELACIONES ENTRE LA MÚSICA Y LA DANZA

En este capítulo presentaré una revisión de la historia de la música y de la danza y sus relaciones, con énfasis en su desarrollo a partir del siglo XX. Sin embargo, expondré una breve observación de épocas anteriores, con el fin de montar las bases para comprender la música y la danza contemporánea como se concibe hoy en día.

1.1 Visión de la histórica relación entre música y danza, y emergencia del concepto de espectáculo-espectador.

La música y la danza han estado presentes a lo largo de toda la historia de la humanidad. En este subcapítulo, nos detendremos a revisar contenido histórico anterior al siglo XX, como insumo para comprender los procesos de las relaciones entre la música y la danza y conocer su progresión. El concepto espectáculo – espectador hace referencia a la mutación de un arte por necesidad, meramente humano y/o comunitario, a un arte validable, servicial y/o elaborado con la finalidad de ser observado y apreciado.

1.1.1 Antigua Grecia

En la Antigua Grecia, se les atribuía un carácter místico y divino a estas disciplinas, y no se les concebía como artes distintivas, sino como una sola expresión. Tampoco se les reconocía desde un carácter artístico como hoy en día, sino que, como un medio de expresividad y vinculación con los dioses, y también como imitación a la vida cotidiana. Era el concepto *mousiké*, entendido como “El arte de las musas”, el que englobaba todas estas áreas: danza, música y poesía.³

En la danza se menciona su manifestación colectiva, tomándose de las manos y realizando círculos, o, rituales donde las mujeres danzaban acompañándose de instrumentos. Con el paso del tiempo, la danza, la música y la poesía se comenzaron a diferenciar y catalogar como arte propiamente tal. Aquí nació una necesidad de ser visto y validado por otro, y de que este arte sea expresado y compartido para alguien externo.⁴ Paralelamente, cabe destacar que diferentes comunidades del mundo hacían de sus danzas un carácter folclórico, aportando a su misma comunidad y su propia cultura, y enriqueciendo aquellos rasgos que los unían como parte de un mismo lugar. Estas danzas fueron el paso de lo meramente ritual y ceremonioso, a un nivel más social, y que por lo demás, aparte de buscar una unión entre la comunidad, también cobró un sentido particular para cada espectador.

³ ALBIZU, I. 2021.

⁴ Ídem.

1.1.2 Edad Media

La iglesia católica, fuertemente influyente en aquel tiempo, consideró a la danza como un acto que incitaba al desorden y las malas conductas. Existió una regulación de los comportamientos del ser humano y su rol en la sociedad, por lo que las danzas se consideraron fuera de lo permitido, al menos en el contexto de los gobernantes y sus cortesanos. Sin embargo, las danzas se adaptaron para ser realizadas en las clases sociales más bajas, y la danza y la música se aunaban para acompañarse y expresarse en conjunto con fines recreativos, aunque siempre bajo lo considerado apropiado. Algunos ejemplos de estilos de la época son: Los Saltarellos, la Brande, las Alemandas, la Farándola, entre otros.⁵ Estas danzas eran grupales, se realizaban filas, círculos, cruces, rondas y reverencias.

1.1.3 Renacimiento

Las danzas del Renacimiento nacieron principalmente en las cortes italianas, y los espectáculos se realizaban para las cortes. Se modificaron y crearon nuevas formas y estructuras de danza. En este contexto podemos destacar a Domenico Da Piacenza, considerado uno de los primeros coreógrafos de la historia. En 1450 creó el primer manual de danza, donde consideró los siguientes elementos: pasos de baile, compás y musicalidad, el carácter e interpretación del bailarín y

⁵ MORALES, A. 2007. p.17

el espacio.⁶ En el siglo XVI en Francia, Catalina de Médici, esposa del Rey Enrique II, promulgó los primeros inicios del ballet. La danza cobró mayor importancia por su carácter espacial y espectacular⁷ que por el tecnicismo y virtuosismo de los bailarines. Y en 1581, se realizó el primer ballet llamado “*Le Ballet Comique de la Reine*” a cargo de Balthasar de Beaujoyeaux.

El arte de la danza y la música era un medio político, para potenciar y exaltar el poder, utilizando el espectáculo como fuente de exaltación.⁸ Una figura importante fue Jean Taburot⁹, quien teorizó el arte de la danza.¹⁰ A continuación, revisaremos una cita de Taburot que apela a su concepción de cómo se relaciona la música y la danza:

Ya os he manifestado que la danza depende de la música, porque sin la virtud del ritmo el baile carecería de sentido y sería confuso, tanto así que los movimientos de los miembros estén a tiempo con los instrumentos musicales, no debiendo el pie hablar de una cosa y la música de otra.¹¹

Queda en claro que esta concepción de relación entre la música y la danza entregó los parámetros sobre cómo establecer una correcta forma de abordar

⁶ Ídem. p. 21

⁷ Léase propio de espectáculo.

⁸ ALBIZU, I. 2021.

⁹ Conocido bajo el seudónimo de Thoinot Arbeau (1519 – 1595).

¹⁰ Bajo este contexto nació la publicación de su libro: *Orchésographie: Méthode e théorie en forme de discours et tablature pour apprendre à danser, battre le tambour* (1588). En español: *Orqueografía: Método y teoría en forma de habla y tablatura para aprender a bailar, golpear el tambor* (1588).

¹¹ ALBIZU, I. 2017. p. 134.

estas disciplinas en esta época.

1.1.4 Barroco

El Rey de Francia, Luis XIV (1638– 1715) es el más reconocido y gloriado por sus atributos en la danza, específicamente, en el ballet. El Rey desde niño practicaba ballet, y en 1653 debutó en la corte como el personaje “El Rey Sol” en el “*Ballet Royal de la Nuit*”. Un espectáculo alucinante para los espectadores y para la época, porque exaltaba la figura del monarca y el gran poder que le compete. Años más tarde, fundó la Academia Real de Danza (1661) y la Academia Real de Música (1668), dándole gran valor a estas disciplinas, promoviendo su perfeccionamiento y a espectral siempre lo mejor.¹² En este contexto, predominó la idea de espectáculo, mostrarse para ser vistos, deleitar los ojos ajenos, el virtuosismo, el perfeccionismo y la formalización del arte. Aunque aún solo para las clases sociales altas. Pierre Beauchamps y Jean Baptiste Lully, eran artistas que colaboraban en la creación de los ballets de la Corte. Lully, fue un bailarín y músico, quien dirigió la Real Academia de Música y la unió a la de la Danza. Posteriormente, consiguió que el Rey le facilitara el Palacio Real para realizar ahí las funciones.¹³ Un cambio fundamental de espacio escénico; de la corte al palacio

¹² MORALES. 2007. p. 27

¹³ Ídem.

como teatro, de un grupo más reducido de espectadores a balcones laterales y frontales rodeando a los bailarines.

Tras estos acontecimientos, la danza comenzó a profesionalizarse en mayor medida. Pierre Beauchamp, impulsó la creación de las primeras posiciones básicas del ballet. Si bien, estas ya se realizaban con naturalidad, en este momento se instauró como regla de la danza. Tiempo más tarde de estas reformas, las mujeres pudieron integrarse a los ballets, situación que no estaba permitida con anterioridad. También surgió el rol de “bailarín estrella”, figurando su protagonismo, y exaltando el virtuosismo que los caracterizaba.¹⁴

1.1.5 Clasicismo

En el año 1700, apareció Raoul Auger Feuillet, quien creó un sistema de notación de los pasos de danza mediante signos, es decir que, codificó el movimiento. Feuillet también involucró a la música dentro de la notación, relacionando cada movimiento con una nota musical.¹⁵ Por otro lado, se comenzaron a realizar por primera vez obras musicales exclusivas para los Ballets, destacando al compositor Jean Philippe Rameau, creador de la *Opéra Ballet*.¹⁶ Además, el género que más se destaca dentro de este período es la Ópera.

¹⁴ En una primera instancia, este rol era sólo destinado a los bailarines hombres. Años más tarde las mujeres pudieron conceder este rol como “Bailarina Estrella”.

¹⁵ ALBIZU, I. 2017. p.139.

¹⁶ RODRIGUEZ, E. [s.a]. p.375

1.1.6 Romanticismo

Sobre la danza, Francia dejó su protagonismo como fuente principal de los Ballets traspasando este rol a Rusia. Entre los coreógrafos de la época se destaca Marius Petipa, quien fue director del Ballet Imperial desde 1869 hasta 1903. Con Petipa se alcanzó el máximo nivel técnico y espectacular de la época. Podemos mencionar el lazo de coreógrafo – compositor, con Petipa y el músico Pyotr Illich Tchaikovsky. La relación de estos artistas es emblemática, dado a que el compositor se supeditaba a las órdenes del coreógrafo. Petipa fue quien creó las escenas artísticas y las piezas de danza, y posteriormente le daba la cantidad de compases que debe durar la música, así como su ritmo y el carácter de la obra.¹⁷ Entre las obras más destacadas de los artistas se encuentran: La Bella Durmiente (1890), el Cascanueces (1892), El Lago de los Cisnes (1895). Las últimas dos obras cuentan con la colaboración de Lev Ivanov; segundo coreógrafo. La relación entre Petipa y Tchaikovsky y sus obras, marcaron la historia de la danza y de la música, dejando legados para las futuras creaciones y reinterpretaciones de estos clásicos.

¹⁷ COLOMÉ, D. 2007. pp. 120-121.

1.2 Relaciones entre música y danza a partir del siglo XX

El siglo XX fue una época de grandes cambios. Nacieron nuevas propuestas y estilos, cambios de paradigmas y rupturas de los esquemas establecidos e instaurados en las épocas anteriores. Se percibe un anhelo por cambiar lo sublime, y demostrar más sinceridad en las creaciones artísticas, más emociones y más naturalidad.

1.2.1 Stravinsky y Nijinsky

Cerca del año 1910, el músico y compositor ruso Igor Stravinsky y el bailarín y coreógrafo Vaslav Nijinsky se unieron artísticamente gracias a Sergei Diaguilev, productor de los Ballets Rusos. Su encuentro revolucionó el orden de la corriente artística de ese tiempo, cambiando las temáticas fantásticas, bellas y etéreas por conceptos más reales, naturales e inquietantes. Nijinsky constaba de una previa formación musical, por lo que realizó interesantes aportes a esta relación de coreógrafo – compositor. Stravinsky y Nijinsky tomaron ideas del folclore y las unieron a sus perspectivas artísticas. Así nació “La Consagración de la Primavera” (1913), estrenada en París.¹⁸ La obra causó un alto descontento y enojo en los espectadores, quienes esperaban las clásicas temáticas y sensaciones de los

¹⁸ MASRI, T. 2020.

anteriores espectáculos. Otros, se manifestaron cautivados por la emoción de vislumbrar algo nuevo, un cambio de estilo. Fue tan polémico que se vivió violencia entre ambos bandos en el intermedio del espectáculo.

1.2.2 La Danza de Isadora Duncan

La bailarina estadounidense Isadora Duncan (1878) revolucionó la danza e inició la danza moderna, por romper con el concepto y estructura del ballet. Desde niña estudió ballet, pero a temprana edad desterró las ideas y aparatajes que lo caracterizaban y se liberó de aquel concepto preconcebido de cómo debía ser la danza. Duncan, optó por danzar con más naturalidad, expresándose íntimamente con su propio sentir, aquello que la movilizaba internamente, reflejando sus sentimientos en su cuerpo y sus movimientos. Bailó a pies descalzos con túnicas amplias y el pelo desatado, rompiendo las estructuras de aquel tiempo de la historia.¹⁹ Duncan, tenía una estrecha relación con la musicalidad, desde un lugar sensacional y sentimental. Su madre era música, y le traspasó aquellas experiencias sonoras de los compositores que interpretaba; Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, entre otros. Duncan, se inspiraba por la música intuitivamente, sin regirse por estructuras ni consignas musicales, sino más bien desde la naturali-

¹⁹ BARRIENTOS, M. 2014. p. 71

dad. A continuación, cito un pasaje de la doctora y profesora de danza y coreografía Jo Butterworth:

El término 'visualización musical' se usó como descriptor de las actuaciones solistas de Isadora Duncan (el término fue acuñado por Ruth St Denis) mientras improvisaba en su técnica natural y "libre", música de compositores como Chopin, Gluck y Beethoven. En su propia técnica de composición de baile, el movimiento surgió de las emociones evocadas por la música, o en otras ocasiones el movimiento evolucionó, comenzando como emociones expresadas por gestos en silencio, para lo cual seleccionaría la música que creía que ilustraba esas mismas emociones.²⁰

La música que usaba Duncan era con la que ella se sentía afín, y conocía dentro de su contexto. Porque podía realizar movimientos sin que estén necesariamente fusionados con la música, pero prefería esas composiciones, inspiradoras y acompañantes.

1.2.3 Émile Jaques Dalcroze: El Ritmo

El músico suizo Émile Jaques Dalcroze (1865), creó un sistema de enseñanza músico- corporal, llamado Eurytmia. Él propuso el ritmo como principal fuente de comprensión musical, eje que puede entrelazar el gesto del cuerpo con el acto musical. Dalcroze instaló la movilidad corporal en relación con las dinámicas musicales: intensidad, duración, velocidad, etc., ya que consideraba que éstas están

²⁰ BUTTERWORTH, J. 2012. p.58

estrechamente unidas a las dinámicas corporales. A su vez, consideraba lo emocional como eje de expresión del cuerpo y la música.²¹ A continuación, cito palabras de Dalcroze publicadas en su libro *Rythm, Music and Education*:

Debemos proporcionar una educación que permita a los bailarines comprender la música que están determinados para expresar plásticamente, y familiarizar a los compositores con las leyes del equilibrio y el movimiento corporal en todos sus matices. Sólo de esta manera puede haber una adecuada rítmica y expresión plástica de la emoción, porque sólo cuando estamos bien versados en los múltiples signos de un idioma, podemos emplear eficazmente estos signos para expresar nuestros sentimientos.²²

Dalcroze ha tenido gran influencia en términos educativos, haciendo hincapié en la importancia de comprender al cuerpo y al movimiento desde su naturaleza, y el valor de su repercusión en las actividades musicales. Concibió a la danza y la música como disciplinas que deben potenciarse y comprenderse entre sí. Según Dalcroze, los aspectos rítmicos se dotan de instinto, y también resaltó lo emocional y la expresión de los sentimientos a través de la música y el movimiento.

²¹ DALCROZE, E. 1921. p.150

²² Ídem. p.238

1.2.4 Denishawn y la Visualización Musical

Ruth Saint Denis (1878 – 1968), fue una bailarina, coreógrafa y maestra estadounidense. Junto a su esposo, el bailarín Ted Shawn (1891 – 1972), crearon la escuela y compañía de danza Denishawn (1915, Los Ángeles). La escuela fue la fuente de la danza moderna en Estados Unidos, generando discursos dancísticos renovados, utilizando recursos de diferentes estilos de danza; desde la técnica del ballet, hasta danzas orientales, españolas y primitivas. Más tarde, incluyeron material propio de las innovaciones de la danza moderna, lo cual se estaba desarrollando en Europa por Laban (ver apartado 1.2.5), y Dalcroze. Por otro lado, Saint Denis, creó un nuevo concepto relacionando la música y la danza, llamado “Visualización Musical”. Este último consiste en la concordancia de los elementos musicales con los movimientos corporales. Cada nota se representa con un movimiento, así como los distintos aspectos musicales: velocidad, ritmo, intensidad, etc. Pero el eje principal es la similitud de lo que se escucha con lo que se ve. Además, cada intérprete puede cumplir el rol de un instrumento. Este hecho es fundamental en la evolución de la danza, ya que se concreta una sistematización de la unión entre lo musical y lo dancístico, a partir de exponentes de la danza.²³

Años más tarde la compañía se separó, y Ted Shawn fue nombrado director de los Jacob’s Pillow, una compañía de danza masculina. Allí realizó importantes

²³ BUTTERWORTH, J. 2012. p.79

obras, entre ellas: Kinetic Molpai (1935), donde se vislumbra claramente la sincronización entre los aspectos musicales y los movimientos.

1.2.5 Rudolf Von Laban

Rudolf Von Laban (1879 – 1958, Eslovaquia), es una figura icónica dentro de la historia de la danza, por sus aportes como bailarín, maestro e investigador de la danza. Laban, se centró en el estudio y teorización del movimiento humano, como fuente de conexión con el espacio que nos rodea y las emociones. Laban, estudió arquitectura en *l'École des Beaux-Arts* de Paris, de donde proviene su motivación por profundizar en el estudio de la relación del cuerpo con el espacio. En este sentido, un concepto que desarrolló fue el de la Kinesfera: esfera tridimensional imaginaria que rodea al cuerpo, por medio del cual se relaciona con el espacio. A través de ésta se desprenden las diferentes direcciones, niveles y planos en los que se despliega el cuerpo en movimiento. A continuación, presentaré dichos elementos en la siguiente tabla:

Tabla 1: Direcciones, niveles y planos del movimiento, según Laban

Direcciones	Niveles	Planos
Adelante	Alto	Frontal

Atrás	Medio	Sagital
Lado derecho – Lado izquierdo	Bajo	Transversal
Respectivas diagonales		

Otro factor importante en las propuestas de Laban, es el tiempo, dotando al movimiento como fuente imprescindible de ritmo y velocidad. Por último, cabe destacar la importancia que ha tenido Laban en relación con la escritura del movimiento. Desarrolló su sistema de sistema de Labanotación (1928), que comprende posicionar símbolos sobre un pentagrama²⁴, pudiendo observarse los elementos de la relación cuerpo – espacio, presentado anteriormente.²⁵ Este hecho es trascendental, ya que, a diferencia de lo que sucede con la música, en la danza, no es usual, ni en la actualidad ni en aquel entonces, contar con un sistema escritural. Las creaciones más bien se transfieren de manera oral. Laban, sin duda, dejó un legado fundamental en la historia de la danza, dando importancia, no solo al espacio como agente presente en el movimiento, sino a elementos provenientes de la música: tiempo, ritmo, y lo escritural.

²⁴ Pentagrama: Conjunto de cinco líneas sobre el que se escriben las notas y signos musicales.

²⁵ BRADLEY, K. 2009. pp. 2 - 20

1.2.6 Mary Wigman

Mary Wigman (1886 – 1973), se caracteriza por ser ícono de la danza expresionista alemana. Impregnó su danza de teatralidad, y haciendo del gesto agente fundamental dentro de su expresión artística. Dejó atrás todo componente del ballet, y sus manifestaciones se fundaban en la plena expresión de la emocionalidad, reflejando sentimientos que antes no se solían emplear: tristeza, ira, angustia, etc. Wigman, fue estudiante de Jaques Dalcroze y Laban, artistas de quienes rescató la relación con la musicalidad; el ritmo y la vinculación directa con el cuerpo, el movimiento y el espacio.

Para Wigman, la música jugaba un rol crucial en relación con la danza. En distintos pasajes de sus obras, existe congruencia entre el sonido y el movimiento, y la música brinda a sus obras más fuerza en la transmisión del discurso. Sin embargo, comenzó a problematizar la preconcepción de la relación músico - dancístico, ya no supeditando su danza a la música prescrita, sino, probando sus coreografías con diversas obras musicales. Este fenómeno, causó cambios en la forma de abordar las relaciones coreomusicales, dado a que rompió con la simetría de las disciplinas. Otro aspecto que irrumpe el concepto relacional entre la música y la danza es que Wigman utilizó el silencio como parte de sus obras. Este acontecimiento abrió las posibilidades de creación y vinculación coreomusical, considerando al silencio, por un lado, como actor musical que debe hacerse presente en esta interacción con la corporalidad, y por otro, dejando al sonido y

la música en otro nivel de importancia en su quehacer, acto que sin duda se comprende de una decisión reflexiva en torno a su relación con la musicalidad.²⁶

1.2.7 Kurt Jooss

Kurt Jooss (1901 – 1979), fue un bailarín y coreógrafo alemán. Uno de los pioneros en la integración del concepto de danza teatro en sus creaciones. Jooss estudió con Laban, con quien se impregnó de las herramientas que le permitieron ahondar en el movimiento y el cuerpo como medio expresivo. En 1927, Jooss fundó su escuela Folkwang, en la ciudad de Essen, Alemania. Aquí se desempeñó como maestro y coreógrafo.²⁷ La gestualidad era un componente crucial en sus creaciones coreográficas, donde, llevando una línea técnica basada en el ballet, los gestos brindaban aquella naturalidad y novedad que deseaba transmitir. Para Jooss era una fuente de inspiración y representación la realidad de la sociedad, las diferencias sociales, las jerarquías, las grandes ciudades, etc. Entre sus obras más destacadas se encuentra “La Mesa Verde” (1932); emblemática creación, sobre todo por la época de su desarrollo, integrando contenido satírico y político. En dicha obra, Jooss creó la coreografía con música para piano de Fritz Cohen²⁸, la cual tenía gran congruencia audiovisual. Dado a que ambos artistas

²⁶ SANTOS, M. 2009. pp. 10 – 19.

²⁷ MORALES, A. 2007. p.60

²⁸ Fritz Cohen (1904 – 1967) fue un músico y compositor alemán, quien creó varias obras exclusivas para el ballet de Kurt Jooss.

trabajaron juntos en la presente obra, la danza es potenciada por la musicalidad, y se desarrolló una sincronización de los gestos, los movimientos y el sonido.²⁹

1.3 Mediados del siglo XX: Evolución

1.3.1 Marta Graham

Marta Graham (1893 – 1991), fue una bailarina, coreógrafa y maestra estadounidense. Realizó sus primeros estudios de danza en la escuela Denishawn, y posteriormente comenzó su propia carrera artística destacándose como figura importante dentro de la danza moderna. Graham desarrolló un lenguaje técnico – expresivo particular, rompiendo nuevamente con los cánones ya establecidos, conocido hoy como Técnica Graham. Esta técnica utiliza la respiración como fuente crucial en el acompañamiento del movimiento corporal, junto a técnicas de contracción – relajación del cuerpo, y contacto con el suelo. Si bien, anteriormente la danza moderna comenzó como una danza más libre y abierta, Graham se caracterizó por crear una técnica de danza moderna exhaustiva y consistente.

²⁹ JEONG, M. 2019. p.14

En este sentido, Louis Horst³⁰ (1884 – 1964), músico y compositor estadounidense, jugó un papel fundamental en el desarrollo de la técnica de Graham. Horst, fue quien incentivó a Graham a desarrollar una técnica limpia, pulcra y definida, desde la perspectiva de que, en aquella etapa histórica, el cambio de estilo de danza suponía dejar un legado, y junto a ello, la técnica es imprescindible.³¹ Entre las obras más destacadas, con música de Horst para Graham, se destacan: *Misterios Primitivos* (1931), *Frontera* (1935) y *Penitente* (1940).

1.3.2 Merce Cunningham y John Cage

Merce Cunningham (1919 – 2009), fue un bailarín y coreógrafo estadounidense. Inició su formación como bailarín en la escuela de Graham. Al comenzar su carrera individual, Cunningham se desplegó entre nuevos conceptos visuales y sonoros, y tanto su danza como sus coreografías, han sido consideradas vanguardistas para la época de su desarrollo. Se desligó de la danza expresionista, y sus obras se encausaron en temas cotidianos. Integró nuevos elementos al escenario: objetos, juegos de luz y oscuridad, silencios y ruidos, etc.³² No se puede hablar de Cunningham, sin hablar de John Cage (1912 – 1992), artista y

³⁰ Horst, fue académico de danza, y creador de las primeras revistas de crítica y teoría de la danza, como también de libros de la misma temática. Sus primeras labores como músico para bailarines, fue en la compañía Denishawn. Y es aquí donde conoció a Marta Graham y comenzaron a emprender un camino artístico juntos.

³¹ ELLIS, N. 2010.

³² COPELAND, R. 2004. p.4

colaborador del bailarín. Cage, fue músico y compositor, considerado vanguardista en su época. Rompió con formas de hacer música y llevó la concepción de ésta a otro plano.³³ Para estos artistas, la música y la danza no debían supeditarse una con otra ni actuar congruentemente, más bien, debían desarrollarse en un mismo espacio - tiempo, teniendo cada una su propio sello y forma, sin importar si se relacionan o no. Cage y Cunningham creían que, era interesante que el espectador decidiera a qué le presta atención en cada momento.³⁴

Dicho por el propio Cunningham: “creo que es más entretenido tener más de una actividad a la vez, para que el ojo y el oído del espectador no estén fijos, sino que sean libres de hacer, para cada observador, su experiencia propia”.³⁵

En este sentido, el espectáculo bajo sus concepciones estaba enriquecido de estímulos, y cada espectador/oyente, prestaría atención bajo sus intereses, haciendo de cada experiencia, una experiencia única.

³³ Una de sus obras más famosas es 4'33, estrenada el año 1952. En esta obra el intérprete permanece sin tocar nada; en silencio, durante 4 minutos y 33 segundos. Así Cage da a entender que nunca hay silencio, pues los sonidos, los ruidos de la sala, las respiraciones, las toses, los murmullos, etc., son parte de la sonoridad y conforman la misma.

³⁴ Ídem. p.14

³⁵ MASON, P. 2012. p.15

1.3.3 Pina Bausch

Pina Bausch (1949 – 2009), fue una destacada y trascendente bailarina y coreógrafa alemana. Su estilo marcó la diferencia en la historia de la danza contemporánea, utilizando una expresión más libre y natural con componente técnico, y sobre todo, con un sello teatral. Bausch desarrolló un lenguaje de danza teatro, acuñando herramientas de ambas disciplinas para sus creaciones. Bausch, comenzó sus estudios en la escuela Folkwang de Jooss, donde acuñó la técnica del coreógrafo, junto a los aportes de Laban. A partir de 1973, fue directora de Tanztheater Wuppertal, y con la compañía realizó obras con temáticas sentimentales, pasionales, sobre violencia a la mujer, entre otros.³⁶ Entre sus inspiraciones también cobra gran valor la música del pasado, armonizándola y ambientándola el discurso de sus obras. Entre los compositores que rescató están: Gluck, Purcell y Stravinsky. Respecto a este último, Bausch, creó su icónica versión de “La Consagración de la Primavera” (1975).³⁷ Otra de las obras destacadas de Bausch es Café Müller (1978), donde usó secciones de la obra “*The Fairy Queen*” de Purcell³⁸, obra musical que potencia y absorbe la narrativa de la composición coreográfica, brindándole los componentes expresivos necesarios para su transmisión.

³⁶ CLIMENHAGA, R. 2018. pp.3-10

³⁷ Ídem. p.15

³⁸ Henry Purcell fue un músico inglés, el más importante en la época barroca. Compuso más de 100 piezas musicales.

1.3.4 Anne Teresa De Keersmaeker

Anne Teresa De Keersmaeker (1960) es una bailarina y coreógrafa belga. Sus primeras formaciones en danza iniciaron en *MUDRA Schools of Arts* y *Tish Schools of the Art of New York*. De Keersmaeker considera al ritmo como actor primordial dentro de la coreografía y la danza en sí. A lo largo de su formación ha comprendido el factor rítmico como motor creativo y aspecto imprescindible dentro de las composiciones coreográficas.³⁹ En una conferencia realizada por De Keersmaeker en *Le Collège de France*, el año 2019, hizo referencia a la música con la siguiente frase: “la música es un reservorio de forma dinámica (...) es un modelo por excelencia de una relación afortunada entre la abstracción y el mundo material”.⁴⁰ Cuando De Keersmaeker se refiere a estos últimos conceptos, considera que abstraer es llevar la idea compleja e inefable a un aspecto reducido y concreto a la vez, lo relaciona con lo minimalista. Materializar estas ideas, según De Keersmaeker, es posible a través del arte de la música y la danza, y por medio del ritmo.⁴¹

En cuanto a sus composiciones coreográficas, la representación de lo abstracto se refleja en la repetición de secuencias coreográficas. Un claro ejemplo de ello, junto a la directa relación con la música, es su segunda obra: “*Fase, Four*

³⁹ P.A.R.T.S. [s.a].

⁴⁰ DE KEERSMAEKER, A. 2012.

⁴¹ Ídem.

Movements to the Music of Steve Reich". La bailarina se basó en las piezas musicales de Reich⁴² para desarrollar la obra dancística, donde cada movimiento usa una música distinta de Reich: *Piano Phase* (1967), *Violin Phase* (1967), *Come Out* (1966) y *Clapping Music* (1972). La música de Reich es minimalista: secuencias musicales repetitivas que se superponen. La danza, al igual que la música, representa con el movimiento los mismos patrones. De Keersmaecker también ha realizado otras obras directamente vinculadas con la música. Por ejemplo, en "*Toccatà*" (1993) con fugas y sonatas de Johann Sebastian Bach, o en "*Bitches Brew / Tacoma Narrows*" (2003), donde empleó música de Miles Davis, entre muchos otros.⁴³ En el año 1983 creó la compañía de danza *Roses dans Roses*, en Bruselas, Bélgica, y posteriormente fundó la escuela P.A.R.T.S⁴⁴., en el mismo lugar. Ambas están en funcionamiento hasta el día de hoy.

1.4 Actualidad

A partir de la revolución de los conceptos concebidos de la música y la danza y su relación en la escena, que promulgaron Cage y Cunningham, nacieron nuevas y totalmente radicales formas de hacer, crear, pensar y proponer las ideas y

⁴² Steve Reich (1936, EE. UU), fue músico compositor minimalista; sus obras se caracterizan por tomar un motivo musical y repetirlo integrando variaciones.

⁴³ P.A.R.T.S. [s.a].

⁴⁴ La sigla significa: "Performing Arts Research and Training Studios", en castellano, "Estudios de investigación y formación en artes escénicas".

resultados de ambas disciplinas.⁴⁵ Los elementos tecnológicos en el área musical y experimentaciones sonoras entraron a la historia a fines del siglo XIX, y con mayor impacto y determinación a mediados del siglo XX. La música electroacústica y la música con tecnologías cobraron gran importancia. Como evolución y resultado de nuevas conceptualizaciones y satisfacción de nuevas necesidades respecto al arte en nuestra era contemporánea, nos encontramos en una búsqueda, investigación y experimentación constante mediante procesos artísticos. A partir de ahora, me referiré investigaciones y/o a creaciones artísticas chilenas del siglo XXI, con iniciativas interdisciplinarias y experimentales que unen el movimiento y el sonido.

1.4.1 TOTEM. Concierto Corporal Electroacústico

TOTEM es una obra músico-coreográfica estrenada el año 2006, integrada por Exequiel Gómez como director (véase capítulo 4), y José Miguel Candela⁴⁶ en la composición musical (véase capítulo 3). En esta obra, los/las intérpretes de danza son a la vez los músicos/as, porque sus movimientos son los que generan el sonido, a partir de que sus sombras activan sensores de luz localizados en la

⁴⁵ FOGELSANGER, A. 1998.

⁴⁶ José Miguel Candela es músico y compositor, especializado en composición de música electroacústica. Ha creado obras musicales para cine, teatro y danza contemporánea. Es académico del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, donde imparte clases de música para diferentes grados y enfoques en la formación de los/las bailarines/as.

escenografía. Específicamente, en la sala se encuentran sensores de movimiento que captan las sombras de los movientes, y la información es enviada a una interfaz que transforma las señales de datos que luego son traspasados a un computador, para generar los sonidos.⁴⁷ Existe una partitura de sonidos electroacústicos como base, pero son los movimientos los que generan nuevos sonidos, a veces inesperados, a veces predecibles. La obra tiene un fundamento ritual y político, junto a una escenografía llamativa, con arroz en el suelo formando un círculo en espiral.⁴⁸ En cuanto a la relación entre danza y música que nos compete, la propuesta es entrelazada e inseparable. Como menciona Exequiel Gómez en la entrevista que le realicé para esta tesina: “el sonido se encuentra espacializado, por ende, todo movimiento tiene algún sentido que va a interferir en lo que está sonando. El intérprete de danza, el ejecutante, se convierte en un intérprete musical”. La tecnología, es la base para poder generar estas propuestas, donde el cuerpo y el sonido se convierten en medios para el conjunto resultante.

⁴⁷ GÓMEZ, E. 2021

⁴⁸ CANDELA, J. 2016

1.4.2 EDIPA. Escucha y Danza: Interacción/Percepción/Acción

EDIPA, dirigida por Georgia del Campo⁴⁹ y José Miguel Candela, es un proyecto de investigación desde la práctica artística, que considera la autoconciencia de los intérpretes de danza, sus movimientos, y un sistema interactivo y autogenerativo de música electroacústica. El proyecto de investigación EDIPA, se realiza mediante un escaneo tridimensional del cuerpo del/ de la intérprete de danza mediante una cámara Kinect, lo que permite que se mueva libremente sin tener nada conectado al cuerpo. Este sistema se llama MUCIA⁵⁰: Musical/computacional/interactivo/autogenerativo.

Hay dos características importantes dentro de la investigación con MUCIA; el cuerpo controla el sonido a partir de sus movimientos, y a la misma vez, el sistema autogenerativo hace sonar de manera inesperada música, no necesariamente coherentemente con los movimientos del/ de la bailarín/a. Del Campo y Candela escribieron un artículo en la revista de danza A.DNZ de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, sobre este proyecto. De este artículo quiero destacar lo siguiente: “Al interactuar con un cuerpo en movimiento, el sistema

⁴⁹ Georgia del Campo es una bailarina, investigadora, creadora y académica de danza.

⁵⁰ MUCIA, es un sistema creado por José Miguel Candela, como continuación de su proyecto investigativo “Música, Cuerpo en Escena y Computación Afectiva: Posibles Interacciones y Consecuencias Perceptuales”. Su funcionamiento: se observa el movimiento corporal, a través de la cámara Kinect como interfaz, se visualiza y sistematiza un esqueleto virtual, mediante infrarrojo. Se procede de una traducción de los datos de la cámara mediante otra interfaz (freeware synapse), a un sistema computacional tradicional. Luego de obtener estos datos, se genera la programación de respuestas del sistema MUCIA, y finalmente, a través de los datos generados por el movimiento del bailarín, estos se traducen a parámetros musicales mediante sintetizadores.

MUCIA se vuelve en cierto sentido una extensión de él, alcanzando por lo mismo aspectos que en su conjunto funcionan de manera dialéctica”.⁵¹ Cabe mencionar que a diferencia de TOTEM y EMOVERE (al que me referiré más adelante), este sistema suena bajo sus propios parámetros cuando percibe movimiento. En conclusión, este proyecto/investigación artística es un inseparable diálogo entre cuerpo-sonido-tecnología, sin supremacía de una por sobre otra área. Personalmente, quiero mencionar que, tanto la música como la danza se acogen en un concepto muy amplio, y sin encasillar estos términos en algo determinado, podemos hablar de espacios de exploración/creación con el cuerpo y el movimiento, el sonido y la tecnología.

1.4.3 EMOVERE. Cuerpo, Sonido y Movimiento

Obra interdisciplinaria estrenada el año 2015, dirigida por el artista sonoro Javier Jaimovich⁵², y la bailarina Francisca Morand⁵³. La obra se fundamenta en la emoción como fuente principal para la generación de contenido audiovisual. Las emociones conllevan información y cambios importantes a nivel físico; velocidad de las pulsaciones cardíacas, tensión muscular, sudor en la piel, entre otros. Esta

⁵¹ CANDELA, J. y DEL CAMPO, G. 2018. p.137

⁵² Javier Jaimovich es un artista sonoro y académico de la misma área, interesado en la investigación y creación con nuevas tecnologías. Se enfoca en el diseño y generación de herramientas tecnológicas sonoras, principalmente en relación con la fisiología de los artistas escénicos.

⁵³ Francisca Morand es una bailarina, creadora, investigadora y académica de danza. Actualmente es docente del Departamento de Danza de la Universidad de Chile.

información, es captada y asociada por un sistema interactivo que modifica el sonido a través de estas señales fisiológicas. Los/las intérpretes portan un sensor en el muslo, uno en cada brazo y uno en el corazón. Cabe mencionar que, pese a que los/las bailarines/as siguen una estructura coreográfica, las reacciones y emociones reflejadas en la corporalidad nunca son iguales. Es aquí donde entra lo más interesante, algo casi impredecible, un cuestionamiento: ¿La emoción es la que genera el movimiento/reacción corporal, o el cuerpo conlleva a la emoción? En cuanto a lo sonoro – corporal, la comunicación y condicionalidad entre el cuerpo y el sonido, evidencia una permeabilidad entre las distintas áreas, donde la relación se vuelve cada vez más entrelazada y penetrante, sin dejar de lado los aspectos humanos, sensibles y afectivos, como lo son las emociones, en este caso.⁵⁴

⁵⁴ MORAND, F. 2015.

2. FACTORES ELEMENTALES EN LA MÚSICA Y EN LA DANZA

En el presente capítulo presentaré desde una perspectiva básica e introductoria los factores esenciales que componen la teoría y la comprensión musical. Dichos elementos corresponden a los fundamentos que son parte de todo estudio musical. Considero importante exponer esta materia de la presente área disciplinar, pues permitirá ordenar y clarificar los fundamentos que pueden ser comprendidos por todo aquel que se vincule con las disciplinas artísticas, con mayor énfasis, en este caso, por los/las bailarines/as y músicos/as, a partir de una mirada enfocada en la danza. A su vez, expondré factores fundamentales presentes en la danza, con el fin de brindar una perspectiva amplia sobre ambas disciplinas y sus elementos. Esto, para realizar una vinculación posterior entre ambas áreas artísticas y generar una correlación y/o reflexión en torno a los fundamentos que los sustentan. Finalmente, abordaré el concepto “coreomusicología”, que, el antropólogo australiano Paul H. Mason define como: “el estudio de la relación entre el sonido y el movimiento dentro de cualquier género performático”.⁵⁵

No es posible exponer todos los aspectos que componen tanto la música como la danza, primeramente, porque el enfoque a tratar en la presente tesina

⁵⁵ MASON, P. 2012. p. 5

es la formación de los/las bailarines/as y la integración de aspectos musicales en su currículum. En este sentido, la materia debe ser comprendida especialmente por los/las bailarines/as, y la música es un campo inmenso, y no se cuenta con el espacio para abordar el tema en su totalidad en este escrito. En cuanto a la temática de la danza propiamente tal, ésta es igualmente abordada desde planos generales y esenciales, por las mismas razones, ya que comprende una infinitud de contenidos, fundamentos, y subjetividades, que exceden los objetivos de esta tesina.

2.1 ¿Qué es la música?

No seremos capaces de explicar los principios de la composición y los efectos de la música hasta que no comprendamos mejor la relación entre experiencia musical y experiencia humana.⁵⁶

⁵⁶ BLACKING, J. 1973. p. 67.

El origen etimológico de la palabra música, se remonta al griego: *μουσική* (*mousike*), palabra que contiene el concepto de “Musa”. Este término era entendido como el arte de las musas; poesía, música y danza en su conjunto, y luego se comprendió particularmente como el arte de los sonidos.⁵⁷ Para indagar más en su definición, entonces, se puede pensar en el sentido de su creación. La música es un arte, y al ser un arte, implícitamente tiene un propósito de expresión de los sentimientos, pensamientos, reflexiones y emociones. Por ende, la música se puede reflexionar como el arte que expresa mediante los sonidos.⁵⁸ Confrontemos ahora la anterior con la siguiente descripción de Gustavo Becerra, músico y compositor chileno:

La música es un arte, cuyos elementos son los estímulos acústicos y los silencios integrados en expresiones entre los que no se cuentan los silencios solamente y a fin de que se cumplan además otras reglas sintácticas, pueden establecerse interpretaciones de acuerdo a una semántica y a un uso comunicativo o puramente informativo de acuerdo a una pragmática.⁵⁹

Becerra integra así figuras, elementos y estructuras de la música, con su sentido expresivo e interpretativo (viéndose posiblemente desde el músico y el receptor), poniendo en valor a la práctica de la música, el hacer. Porque finalmente,

⁵⁷ MICHELS, U. 1982. p.11.

⁵⁸ Ídem.

⁵⁹ BECERRA, G. 1969. p.39

la música nace en la práctica, y no se puede reducir sólo a un nivel abstracto. En definitiva, la expresión musical o la música propiamente tal, tiene la extensa capacidad de transmitir una infinita emocionalidad e inseparable intelectualidad, ya que la música se piensa y se siente, tanto para su creación como para su ejecución. En este sentido, Ulrich Michael, quien fue pianista y profesor de música alemán, menciona en su libro “Atlas de la música”, que la música está compuesta por dos elementos: el material acústico y la idea intelectual. Ambos no se expresan de manera separada o unitaria, más bien se entrelazan generando, junto a la dimensión emocional, un sentido.⁶⁰ A la vez, Michels menciona en su libro:

Puesto que el sentido de la música cobra realidad en el sonido, la interpretación más apropiada de la música es la sonora. La vivencia global de la percepción sensorial y la de comprensión intelectual de la música en el oyente acrecienta, en su complejidad, la emoción, la fantasía, y la capacidad vivencial de aquél.⁶¹

Michels valora el lugar de la percepción sensorial de los oyentes, y esto es muy importante porque es él, el receptor, quien recibe la información sensitiva, influenciada por su propia realidad arquetípica, emocional, imaginativa, y nivel de comprensión teórica. Todo esto, concluye en una propia interpretación y fomenta su experiencia al contacto con aquella musicalidad. Para profundizar más sobre

⁶⁰ MICHELS, U. 1982. p. 11

⁶¹ Ídem.

este tema, Eugenio Trías, filósofo y crítico español, quien ha hecho una honda profundización en torno a la música desde una perspectiva filosófica en su libro “El Canto de las Sirenas”, menciona que la música de por sí posee la cualidad de generar un cosmos, un ambiente, a partir de la mezcla del particular entrelazamiento de los sonidos, y/o el sonido/ruido, etc., y que este cosmos se compone de un logos⁶², el cual no se puede reducir al lenguaje verbal. Es decir que, tiene un logos peculiar que sólo puede ser comprendido y cobrar vida a partir de la expresión musical, porque el logos musical tiene como origen lo simbólico, y esto simbólico es el puente entre el sonido, la emoción y el sentido.⁶³ Esto sumado inseparablemente al valor cognitivo de la música, que es el constante pensamiento para su creación y su ejecución.⁶⁴

Podemos concluir entonces que la música tiene un factor plenamente subjetivo, que apela al mundo emocional del ser humano, acoge sus afectos, su sensibilidad: abordando sentimientos, recuerdos, sensaciones y viajando íntegramente desde lo sensorial (de los sentidos) y lo sentimental, a la vez que comprende la coherencia de lo audible y cómo juega con las expectativas que se esperan de aquella musicalidad. La música es un puente expresivo, y cobra sentido cuando despierta la percepción humana. ¿Qué significa esto?, que tanto

⁶² Entiéndase logos como la razón, el pensamiento, el sentido.

⁶³ TRÍAS, E. 2007. p.12.

⁶⁴ Ídem.

quien crea la música, la cual tiene una razón de hacerla y crearla, y quien la recibe como oyente y/o espectador/a, están abiertos a un viaje sensorial/afectivo, abiertos a que lo auditivo traspase su corporalidad, y los haga permitir sumergirse en la aventura de sentir la música. Y en este viaje, la música puede generar estados emocionales, o evocar recuerdos que nos trasladen a una y otra emoción. Puede generar inspiración o apatía, comprensión o ininteligibilidad, admiración o indiferencia. Y esto, porque es arte que entrelaza lo abstracto y lo sensible.

2.2 Sobre qué está compuesta la música

La música nace a partir del sonido, es decir, la sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire.⁶⁵ También se puede identificar otros medios que trasladen el sonido tales como el agua o el metal.⁶⁶ Existe además una notable distinción entonces, entre sonido y ruido, siendo la definición de ruido estipulada por la RAE: un sonido desarticulado, por lo general desagradable⁶⁷. Esto quiere decir que se le considera ruido a todo lo que alcance a captar el oído e interrumpa la tranquilidad del receptor.

⁶⁵Definición de la Real Academia Española.

⁶⁶CORDANTONOPULOS, V. [s.a]. p.7

⁶⁷Definición de la Real Academia Española

2.2.1 Propiedades del sonido

Existen cuatro parámetros del sonido: altura, intensidad, duración y timbre.⁶⁸ Estos conceptos forman la base que permite entender los parámetros de la música.

2.2.1.1 Altura

Desde una definición física, la altura indica la velocidad de las vibraciones del sonido, a mayor vibración, más agudo será el sonido, y, al contrario, a menor vibración, más grave será el sonido.⁶⁹ Esta velocidad de vibración se mide usualmente en Hertz (hz).

2.2.1.2 Duración

Es equivalente al tiempo; es el tiempo que permanece el sonido.

2.2.1.3 Intensidad

Es equivalente a la amplitud o al volumen de la onda vibratoria que compone el sonido. Ésta puede ser identificada en decibeles (db).

⁶⁸CORDANTONOPULOS, V. [s.a]. p.9

⁶⁹ GUEVARA, J. 2010. p. 6.

2.2.1.4 Timbre

El timbre identifica el lugar del cual proviene el sonido. Por esta propiedad del sonido se puede identificar la proveniencia de un ruido, sonidos creados, etc.⁷⁰

El timbre se compone de dos factores importantes:

a) Envolvente del sonido: Refleja el comportamiento del sonido, su modo de aparecer, mantenerse en el tiempo y desaparecer.⁷¹ Se compone de las siguientes secciones: ataque, decaimiento, sostén y desvanecimiento.

b) Espectro armónico del sonido: Le da la cualidad al sonido particular, diferenciándose entre sí, por las ondas formantes que acompañan a los sonidos fundamentales.

Se hace imprescindible conocer estas cualidades del sonido, que además de estar presente en la cotidianidad, en la música son la base para que se genere el sonido de los instrumentos.

3.3 Propiedades fundamentales en la música

Las propiedades del sonido descritas previamente son determinantes en cómo se percibe el sonido musical. A estos parámetros ya descritos (intensidad,

⁷⁰ Ídem.

⁷¹ REYES, J. 2006.

altura, duración, timbre), se le agregan los siguientes parámetros de la música: ritmo, melodía, armonía y polifonía. A continuación, describiré estos conceptos, sin antes mencionar las características propias del timbre en la música, y el cuerpo como generador de la performance musical.

2.3.1 Voz

El sonido de la voz se produce por la vibración de las cuerdas vocales tras el impulso del aire que proviene de la caja torácica. En la música, la voz es considerada un instrumento musical, que requiere de una educación en técnicas de respiración, colocación y proyección de la voz. Cada persona tiene un registro musical particular. Podemos desprender categorías de voces graves: Bajo, Barítono, Tenor y Contratenor (generalmente las voces masculinas tienen este registro). Y categorías de voces agudas: Contralto Mezzosoprano y Soprano (generalmente las voces femeninas tienen este registro).

2.3.2 Instrumentos musicales

Existen diversas familias de instrumentos musicales, los instrumentos de viento, de percusión y de cuerdas.⁷² Por otro lado, se encuentran las características del timbre en la música electroacústica.

⁷²ADLER, S. 2006. p. 6

2.3.2.1 Vientos

Los vientos son de la categoría de aerófonos; los cuales producen sonido tras la vibración de una columna de aire en un cuerpo cerrado. Esta familia de instrumentos se divide en vientos de madera y vientos de metal. A continuación, presentaré algunos ejemplos:

Tabla 2: Instrumentos de viento⁷³

Categoría	Descripción	Instrumentos
Vientos de madera	Tienen embocadura de madera	Saxofón, Clarinete, Oboe, Fagot.
Vientos de metal	Tienen embocadura de metal	Trombón, trompeta, Corno francés, Tuba.

2.3.2.2 Percusión

En esta sección se encuentran dos grupos: percusión determinada e indeterminada, categorizando cada grupo en secciones según la procedencia de su sonido:

⁷³ Ídem. p.451

Tabla 3: Categoría de instrumentos según la procedencia del sonido

Idiófonos	Producen sonido por la vibración de todo el cuerpo del instrumento
Cordófonos	Producen sonido tras la vibración de las cuerdas
Membranófonos	Producen sonidos tras la vibración de membranas tensadas
Aerófonos	Producen sonido tras la vibración del paso del aire en un cuerpo cerrado

Los instrumentos de altura determinada producen notas claras y audibles, y el objeto instrumental se compone de placas metálicas y/o de madera, en conjunto con una caja de resonancia. Algunos ejemplos de percusión determinada son:

Tabla 4: Instrumentos de percusión determinada

Idiófonos	Xilófono, Crótalos
Membranófonos	Timbales
Cordófonos	Cimbalón
Aerófonos	Silbatos

Los instrumentos de percusión de altura indeterminada son aquellos que no proporcionan necesariamente notas claras y audibles⁷⁴. Aquí se encuentran:

Tabla 5: Instrumentos de percusión indeterminada

Idiófonos	Platillos, cencerros, triángulo, castañuelas.
Membranófonos	Bombo, tambor, congas, bongó.
Aerófonos	Sirenas, bocinas.

2.3.2.3 Cuerdas

Hay tres grupos en esta familia. A continuación, presentaré cada categoría con ejemplos de sus respectivos instrumentos.

Tabla 6: Familia de cuerdas

Familia de cuerdas	Descripción	Instrumentos
Cuerdas frotadas	Producen sonido al hacer frotar un arco sobre las cuerdas.	Violín Violonchelo Contrabajo Viola

⁷⁴ Ídem.

	(También se puede tocar con los dedos haciendo la cualidad de <i>pizzicato</i> ⁷⁵)	
Cuerdas pulsadas	Producen sonido tras ser punteadas por los dedos sobre la cuerda	Guitarra Arpa
Cuerdas percutidas	Las cuerdas vibran tras ser golpeadas por palancas que están unidas a las teclas	Piano

2.3.3 Música electroacústica

Dentro de la música electroacústica hay otras características tímbricas del sonido, más allá de los instrumentos musicales ya mencionados. Por un lado, están las categorizaciones del solfeo schafferiano⁷⁶ (por su masa y por su duración), y por otro, los análisis espectrales del sonido, por ejemplo, mediante

⁷⁵ Pizzicato es el sonido que se obtiene tras pellizcar las cuerdas de un instrumento de arco.

⁷⁶ El solfeo schafferiano es creado por Pierre Schaffer, en Francia. Este solfeo categoriza cómo referirse a los timbres desprendidos de la música concreta; experimentos mediante grabaciones en citas, a partir de la década de los '40.

las fórmulas de Fourier⁷⁷. Actualmente el más masificado generador de música electroacústica es el computador.

2.3.4 Cuerpo

Considero importante mencionar al cuerpo, como ente principal de la música, porque es a partir del/la músico/a y su corporalidad, que aparece el sonido emanado por el instrumento. Para la ejecución de cada instrumento se necesita de ciertas técnicas específicas, los cuales son conocimientos corporales y cinéticos. No entraremos en especificar la técnica para cada instrumento, pero sí cabe mencionar a modo general qué implica. Para los instrumentos de viento y para el uso de la voz, manejar la respiración es lo primordial, y luego la colocación de los dedos en el instrumento. Para los instrumentos de percusión, saber cómo posicionar las manos según lo requerido, conlleva un correcto y mejor sonido. Por último, en los instrumentos de cuerda, se practica una posición correcta de las manos y el brazo para tomar el arco, y para colocar la posición de las notas sobre el instrumento. En definitiva, podemos decir que para cada instrumento se despliega un dibujo corporal particular, donde hay implícito un juego de dinámicas cinéticas; uso de diferentes intensidades de la fuerza empleada, distintas intenciones y sensaciones del cuerpo, las cuales se reflejan y hacen aparecer al

⁷⁷ Fourier, fue un físico y creador de la fórmula que lleva su nombre, y dice que todo sonido puede ser explicado como la sumatoria de sonidos sinusoidales (frecuencia de onda).

instrumento desarrollando su capacidad sonora, generando así una musicalidad específica, pensada, actuada e interpretada.

Sumado a esto, el cuerpo también puede generar sonido por sí mismo, por ejemplo, a través de la voz, o de la percusión corporal.⁷⁸ Además, quiero destacar al cuerpo y la movilidad del/la músico/a, que tras su gestualidad e interpretación emana la sonoridad particular, y así mismo se conecta con los cuerpos de los/las espectadores/as - oyentes. Sobre esto nos comenta Eleonora Coloma⁷⁹ (Ver cap. 3):

Entender que para que exista el sonido siempre hay un movimiento previo. La causa es el movimiento (...) Composicionalmente también trabajo pensando en eso, en el cuerpo del intérprete, en cómo se mueve, cómo se mueve el sonido, cómo va a acceder para que suene cada una de las notas, cuál es la fuerza que se emplea.⁸⁰

Ya mencionados estos aspectos, procederé a describir los factores fundamentales dentro de la expresión musical.

⁷⁸ PORCEL, M. 2010

⁷⁹ Eleonora Coloma es música y compositora, doctora en Filosofía del Arte con mención en Estética y Teoría de Arte. Es académica del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, donde imparte clases de música para bailarines/as. Le realicé una entrevista para esta tesina, profundizando en su programa de Música y Espacio para la carrera de Licenciatura en Artes con Mención en Danza.

⁸⁰ COLOMA, E. 2021

2.3.5 Ritmo

Dicho de una manera técnica, el músico y compositor español Antonio Alba⁸¹ indica textual el concepto del ritmo en su libro “Teoría Musical”, como:

El orden de la sucesión de los valores (o figuras) musicales, que suele reproducirse isócronamente ⁸², o con alteraciones isócronas, una o varias veces. Proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente. Combinación no siempre simétrica de los acentos fuertes y débiles.

En otras palabras, el ritmo es la forma en que las notas (o figuras) se organizan en el tiempo. Es fundamental saber que la unidad que fundamenta el ritmo y toda idea musical es el pulso, el cual indica el tiempo por el cual se rige la música. Por lo tanto, la música consta de un pulso, sobre el cual se organiza un ritmo, que puede ser melódico y/o percusivo, ya que las notas musicales también demuestran un ritmo.

⁸¹ Antonio Alba (1863 – 1940) fue un músico y compositor español radicado en Chile. Escritor de varios libros de música.

⁸²El término Isócrono hace referencia a un ritmo constante, con intervalos o períodos de igual duración, en tiempos de igual duración a los de otra idea musical.

2.3.6 Melodía o Monodia

Se define melodía como la sucesión de sonidos.⁸³ Siendo entonces la sucesión de notas con un ritmo determinado, y con una dirección determinada, que crean un discurso musical. Es importante mencionar acá que la música no solo se compone de notas con su respectivo sonido, sino también de silencios. Una melodía en solitario es una monodia, esto quiere decir, una o más voces realizando las mismas notas al unísono (mismo tono).

2.3.7 Armonía y polifonía

La armonía es una textura musical que se comprende de dos categorías: voz principal y voces acompañantes. La armonía se crea por la tonalidad, por la cual se organizan las voces acompañantes.⁸⁴ La armonía genera un ambiente musical, una atmósfera particular a la idea creativa. La polifonía es cuando hay dos o más melodías, siendo distintas y emitidas de forma simultánea, con la misma importancia en la idea musical.

⁸³ALBA, A. [s.a]. p.7

⁸⁴ CANDELA, J. p. 5

2.3.8 Partitura.

Por último, quiero agregar brevemente algo sobre la idea de notación musical. Hoy en día una partitura se realiza manuscrita o sistematizada con un computador. Cuál sea la procedencia del material, es un medio por el cual las composiciones musicales se traspasan e interpretan. Todas las anotaciones requeridas para traspasar la idea musical al instrumento y su musicalización deben estar aquí presentes.⁸⁵ No es un material determinante para hacer música, hay casos y gustos que los requieren, como otros que no.

2.4 ¿Qué es la danza?

La danza (...) entra ahora en medio de la vida cotidiana como una herramienta que alimenta una conciencia de sí y una distancia propicia con el mundo.⁸⁶

Antes de comenzar a describir los elementos esenciales de la danza, es imprescindible generar una reflexión en torno a lo que la danza significa. Nuevamente, se hace imposible concebir el concepto en toda su complejidad, la

⁸⁵ ALBA, A. [s.a]. p. 80

⁸⁶ LE BRETON, D. 2010. p.36

cual comprende aristas corporales, técnicos, cognitivas e intelectuales, sensoriales y afectivas. Una breve descripción sería ínfima a su infinitud de percepciones, ya que cada individuo interpreta y recibe la información visual/sensorial que entrega la danza, de una manera distinta. Sin embargo, es posible realizar un esbozo o un acercamiento de su significación. Desde el punto de vista de la acción de bailar o danzar, se plantea como la movilización del cuerpo, generalmente con un motivo que lo impulse, siendo éste una emoción, un patrón rítmico, un motivo social/cultural o religioso, etc. Estas aristas pueden estar mancomunadas o ser exclusivas.⁸⁷ En este sentido, danzar se trata de realizar movimientos corporales a consciencia y decisión personal, con propósitos y motivaciones diversas. El arte de la danza, tal como se mencionó en el apartado anterior sobre la música, consiste como toda expresión artística, en tener una intención afectiva/expresiva. Entonces, la profundidad de la danza como arte radica en la sensibilidad de quien crea la danza, quien la interpreta y quien la recibe como espectador. Además, se debe tener presente su carácter abstracto y reflexivo.

Alberto Dallal, crítico de danza y teatro, escritor, investigador, historiador, y académico mexicano, expone que “el arte de la danza consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio e

⁸⁷ SÁNCHEZ, M. [s.a]. p. 5

impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan”.⁸⁸ Aquí se identifica la importancia de varios conceptos: cuerpo, consciencia, espacio y significación. Estos términos están inevitablemente implícitos en la danza, porque el cuerpo es el canal principal por el cual se expresa este arte. Existen incluso definiciones de danza como: el arte del cuerpo o el arte del movimiento, y sí, es imprescindible, pero existen a su vez infinitudes de elementos que integran y forman la danza. Otro aspecto de la definición de Dallal es la consciencia. La danza se realiza desde un plano consciente, atento, con intención y propósito. Esto no quiere decir que se desvalorice o anule otras formas de hacer o sentir la danza, como por ejemplo las danzas rituales, donde al entrar en trance también movilizan particularmente el cuerpo, y hacen germinar la danza a partir de otro estado de la consciencia, elevándose y viajando a otros niveles de la mente humana.⁸⁹

A la reflexión sobre danza recientemente abordada, es preciso agregar los conceptos de tiempo, energía y espacio (igualmente abordado en la definición), sumado al trasfondo de su significación. A continuación, presentaré más detalladamente los elementos fundamentales en la danza.

⁸⁸ DALLAL, A. 2007. p.14.

⁸⁹ Un ejemplo de esto es el de las danzas sufís, donde a través del cuerpo y movimientos de marcha y giros, despliegan una conexión con la divinidad.

2.5.1 Factores elementales en la danza.

2.5.1.1 Cuerpo

El cuerpo presente da el sentido y el sustento para el movimiento, y el movimiento del cuerpo es el puente para la expresión en carne de la interioridad humana, he ahí donde brota y aflora la sensibilidad, se concreta en lo tangible: el cuerpo.⁹⁰ Huesos, músculos, piel, sudor, gestos. En este lugar lo invisible del mundo interno del ser humano, se torna palpable. Como un instrumento de trabajo⁹¹ y expresión, el aliado de la interioridad, su representación. Aunque, no hay que olvidar que el ser humano es esta totalidad; lo interno que nace en su espiritualidad, su mente y su consciencia, junto a la materialidad del cuerpo. Se aúnan como integralidad.

El cuerpo también aparece en la danza desde una perspectiva performática, coreográfica y artística como un cuerpo inmóvil, donde la expresión a través del cuerpo en movilidad viaja a otro plano, para darle espacio sólo a la presencia, y la magnitud de lo que ésta permite reflejar al exterior. El cuerpo inmóvil puede ser

⁹¹ El cuerpo visto como instrumento o herramienta de trabajo, puede ser válido desde una perspectiva de la práctica de la danza. Es decir, por entrenamiento del cuerpo para lograr objetivos corporales, conocer y manejar las técnicas impulsadas por la danza en cuestión, el hecho de que la danza también conlleva trabajo, técnica y estudio.

visto como cuerpo danzante, mientras el cuerpo signifique y sustente la interioridad, contenga la intención deseada, exprese de alguna manera la esencia .de aquel ser humano en cuestión, y lo refleje y transmita por el espacio y la energía.⁹² "Puede ser danza porque el cuerpo humano contiene una intensidad, una carga, una significación que se origina dentro de ese cuerpo y se refleja en el espacio".⁹³ El cuerpo humano es el elemento primigenio del arte de la danza, pero ¿cómo establecer una diferencia entre las otras disciplinas que involucran al cuerpo como actor principal, como los deportes, la gimnasia, e incluso los trabajos donde el cuerpo es utilitario? Pues, una de las diferencias radica en el trasfondo, el sentido que la danza obtiene como medio expresivo, porque tiene un carácter afectivo, se nutre de un valor sensible y delicado, desde una necesidad humana de exteriorizarse y manifestarse.

2.5.1.2 Movimiento

El cuerpo se moviliza, como mencionamos con anterioridad, a través de este conjunto complejo de sistemas: pesadez ósea, músculos, tejidos, nervios vísceras, la extensa piel como tegumentaria de toda la corporeidad. Todos los sistemas interconectados y ordenados a través del sistema nervioso permiten

⁹² Profundizaré más sobre esta propuesta en el presente sub. subcapítulo. He aquí la relación entre todas las aristas, porque la danza se compone de la interrelación de estos aspectos.

⁹³ DALLAL, A. 2007. p. 27

crear desde el más ínfimo movimiento hasta el más exuberante. Desde lo imperceptible hasta lo más concreto. La movilidad del cuerpo revela una necesidad, donde la materia deja de ser solamente “un cuerpo masa”, sino que le brinda sentido y capacidad, le otorga un sin fin de cualidades e incontables posibilidades. Es el movimiento el encargado de la demostración y la representación, y precisamente de la acción. La abstracción de lo inmaterial que es la interioridad del ser queda en manifiesto a través de la corporeidad en movimiento. Y esta perspectiva se devela tanto en lo ordinario del movimiento en la cotidianidad, y en lo sofisticado que puede llegar a ser el movimiento de la danza.

Sumado al cuerpo y el movimiento, es indispensable mencionar el aspecto técnico de la danza. Para esta ocasión nos centraremos en la danza contemporánea, pero indudablemente, esta definición se extrapola a todas las técnicas; a las danzas. Es preciso conocer y practicar lo que el dogma de la disciplina como tal propone, bajo un método para lograr las expectativas que se desea interpretar a través del cuerpo. Es decir que, para maximizar y potenciar la capacidad expresiva del cuerpo; la técnica y el trabajo bajo disciplina y constancia, es el camino para su consecución. Dallal, menciona: “el entrenamiento y la capacitación permiten a los cuerpos humanos manipular la expresividad deseada (...) Al fragor de la danza, el cuerpo establecerá los límites

de sus capacidades, y de él emanarán todas las intensidades posibles”.⁹⁴ Sin embargo, el aprendizaje de técnicas y la adquisición de conocimientos o saberes del cuerpo, conllevan una larga introspección al mundo interno de cada persona, a su vez un restablecimiento de patrones interiorizados en cada cuerpo, los cuales muchas veces se quiebran, se reflexionan o se mezclan a través del camino de la comprensión, integración y magnificación de las capacidades y/o posibilidades físicas de cada individuo. David Le Breton ⁹⁵ , menciona precisamente:

El aprendizaje de técnicas constituye una lenta expresión de una interioridad, muchas veces abandonada en germen, en tanto percibida como insignificante e inaccesible. Se induce una desestabilización, una ruptura con las familiaridades, un extrañamiento de la relación sensible con el mundo.⁹⁶

En definitiva, el movimiento puede pensarse como la tercera capa de la inmaterialidad del propósito de la danza, siendo en principio el mundo interno, traspasándose al cuerpo, y luego, cuerpo en movimiento.

⁹⁴ DALLAL, A. 2007. p.18

⁹⁵ David Le Breton, es antropólogo y sociólogo francés. Ha dedicado bastantes investigaciones y obras en torno al cuerpo. Entre ellas se destaca “Antropología del cuerpo y modernidad”, “Sociología del cuerpo”, y “Cuerpo sensible”. Éste último llevado a cabo tras un encuentro sobre danza en Chile.

⁹⁶ LE BRETON, D. 2010. p.34.

2.5.1.3 Sentido

Para que un pensamiento o un gesto tomen forma y puedan ser reproducidos, primero es necesario que cobren sentido. En la apropiación del saber hay en juego una dialéctica permanente entre el sí mismo y el otro, entre el otro en sí y el sí mismo en el otro.⁹⁷

El sentido es la significación, el sustento del movimiento y de la presencia, del por qué se está movilizándolo todo lo que está presente siendo danza. Toda expresión a través del cuerpo (ya sea 'con sentido' o 'sólo por moverse') tiene una profundidad que le entrega valor. Cuál sea la razón, aquella razón existe gracias a su acto genuino, de una movilización interna, un impulso que nace desde el inmenso ser: cuerpo y alma, intelecto y espiritualidad. Con esto quiero decir que, bajo el cuerpo, o en él, hay una infinidad de motivaciones que hacen emerger la danza. La exteriorización a través del cuerpo materializa las emociones y el intelecto, los pensamientos y la sensibilidad individual. Y la danza es, en definitiva, una gran cadena de fundamentos, una sustancia que transmite

⁹⁷ Idem. p.33.

y permea el espacio a través de todas las interminables significaciones que el cuerpo y el movimiento hacen visible.

El sentido de la danza, y de cada danza, puede revelar tantas interpretaciones como personas expectantes, porque el cuerpo igualmente es un canal, que no puede entregar en la materialización del contenido afectivo e intelectual, exactamente lo que la persona moviente y danzante desea expresar. Porque puede transmitir a través de este campo exploratorio que es el movimiento, tanto una afectividad acabada resuelta, como ideas en búsqueda de respuestas; conceptualizaciones inconclusas. No hay un sentido que impulse hacer danza que sea el correcto, porque todos son válidos. Y finalizo este tema del sentido compartiendo una cita de Dallal: “La significación –como la intensidad, la carga, el acento, el hálito en un poema– es el sentido que se le da o se les otorga a los movimientos de una secuencia o de una obra para que ésta sea, cabalmente, danza.”⁹⁸

A partir de ahora, los siguientes conceptos que forman parte de la danza, los definiré a partir de las investigaciones que Laban (Ver cap. 1), y lo que posteriormente Sigurd Leeder⁹⁹ aportan desde la Eukinética¹⁰⁰, sumado a

⁹⁸ DALLAL, A. 2007. p. 29

⁹⁹ Sigurd Leeder (1902) fue un bailarín, coreógrafo y teórico de la danza alemán, colaborador de Laban en el desarrollo y difusión del Labanotación.

¹⁰⁰ La eukinética es un área de la danza que estudia las cualidades del movimiento, a partir de los factores: Tiempo, Espacio y Energía.

reflexiones en base a mis propias percepciones y experiencias. Laban pensaba que todo movimiento es complemento de cierto estado mental, y que el uso limitado de la gama de movimientos puede redundar en limitaciones mentales y espirituales.¹⁰¹ Por esta razón, es que se enfocó en la búsqueda de todas las posibilidades de movilidad corporal, en conexión a su vez con el amplio nivel interno e introspectivo que puede ser vivido por el/la intérprete. Vamos a revisar brevemente algunos de los factores del movimiento que componen la danza, desde la eukinética, para vincularlos con la música a posteriori.

2.5.1.4 Tiempo

Desde la danza todo movimiento tiene un tiempo, así como lo tiene un cuerpo inmóvil pero presente. El tiempo puede ser percibido subjetivamente por cada intérprete, dependiendo de cómo siente su cuerpo y su mente. A la vez, está el tiempo de cada espectador. Su perspectiva determina cómo recibe la información. Hay un tiempo en la danza que puede estar demarcado por la música con la que se trabaja, gracias a sus elementos musicales presentes, como su pulso y su ritmo, la melodía de los instrumentos, el tiempo de las armonías, e incluso, el sin fin de maneras con la que se conectan interpretativamente con esa musicalidad. A esto me refiero que los movimientos y la danza en sí, pueden ser coherentes

¹⁰¹ FERNÁNDEZ, R., NÚÑEZ, R. y CIFUENTES, C. 2010. p.44.

con los aspectos musicales, como pueden estar a contratiempo de esta temporalidad. Se puede danzar en una sensación temporal acorde a lo que transmite la música, como se puede optar por desviarse temporal e interpretativamente de lo que expresa la música. Desde la mirada de la eukinética, el tiempo tiene contenidos que los caracterizan uno de otro. Lo que puede denominarse el binomio rápido – lento, la velocidad, el ritmo y la pausa expresiva.

2.5.1.4.1 Binomio rápido – lento

Realizar movimientos en estos extremos también conlleva matices mediados por la aceleración y la desaceleración, o cambiar radicalmente el tiempo empleado. Los cambios de temporalidad están supeditados a la velocidad, lo que se condice con la progresión y la coherencia del movimiento y sus cambios.

2.5.1.4.2 Ritmo

Según Rodríguez y Cifuentes, el ritmo se manifiesta de distintas maneras. Según esta fuente, cada persona contiene un ritmo y un pulso particular, que se relaciona también con sus sensaciones. Los sonidos orgánicos del cuerpo tienen un ritmo, que se ven influenciados por múltiples factores. Por otro lado, existe la sonoridad del exterior, que tiene cierta musicalidad: un ritmo o pulso que acompaña el acontecimiento de la danza. La danza puede estar relacionada con una musicalidad particular, con la que se pueden generar diversas dinámicas

rítmicas, coordinaciones o contratiempos. Es necesario que cada intérprete/bailarín/a comprenda sus ritmos personales, el ritmo que oye, y cómo relaciona sus sensaciones internas con lo externo. Como última acotación, el cuerpo puede hacer sonidos rítmicos mediante la percusión corporal, o la voz (en homologación al cuerpo del/la músico/a. Ver sub. cap. 2.3.3).

2.5.1.4.3 Pausa expresiva

Rodríguez y Cifuentes plantean que un movimiento y/o una secuencia (permeada y moldeada por un estado emocional/mental particular), que se prosiga de una pausa de aquella movilidad, deja una sensación que queda en el aire, por esto el término “expresivo”. Porque esta sensación no es vacía, está llena de lo que se bailó y se sintió, o lo que sigue sintiéndose. Puede verse como un momento sostenido, un movimiento suspendido. Aquí me detengo para dar otra perspectiva. El silencio en la música puede extrapolarse a la inmovilidad en la danza. Pero ambos criterios no son lo mismo, ni mucho menos son vacíos o no contienen algo, ya que tanto el silencio como la inmovilidad son inalcanzables.¹⁰²

¹⁰² JANKÉLÉVICH, V. 2003. p. 136 -137

2.5.1.5 Espacio

En primer lugar, el espacio es el lugar físico donde el cuerpo se desenvuelve con sus movimientos y su danza, en su inmovilidad y en la presencia. El espacio es donde transcurre el acontecimiento. Para la danza, el espacio sin un cuerpo es un lugar vacío, quizás una infraestructura sin sentido, pero al momento de posicionar un cuerpo allí, todo el significado de aquel lugar cambia. Se repleta de un propósito y un valor especial. A su vez, cada tipo de danza, cada tipo de movilidad que se despliega, cada tipo de cuerpo, incluso, llenan de una forma diferente aquel espacio físico, justamente con corporalidad, emocionalidad y sentido. El espacio puede ser infinitamente variado, de miles de tamaños y formas, de distintos materiales, que acomodan más o menos a los cuerpos que danzan o se presentan, y esto puede a su vez generar una energía de conexión con el lugar, sentirse acoplados y estimulados por el espacio, o bien, ajenos y en separación.

Según la Coréutica¹⁰³, hay múltiples formas de relacionarse con el espacio, estudiando sus niveles y direcciones y la combinación de ellas. También entra en juego la intención del/la bailarín/a en el movimiento. Esto es importante porque desprende las cualidades de movimiento en el espacio y la proyección de la danza. Desde la eukinética, la relación del cuerpo con el espacio está

¹⁰³ Coréutica es el método que estudia el cuerpo en relación con el espacio y su tridimensionalidad.

directamente relacionado con la emocionalidad y la intención interna que tiene el ser humano en cuestión. Éste puede desenvolverse en un plano central (cercano al cuerpo) o periférico (lejano al cuerpo), en directa relación a sus sensaciones internas. El cuerpo puede moverse hacia un espacio físico externo (periférico) pero con sensación interna, y al revés, puede movilizarse en un espacio interno (central) pero con sensación externa. No son determinantes, aquí lo importante es la conexión interior del ser humano y para ello hay muchas posibilidades.¹⁰⁴

2.5.1.6 Energía

Todo movimiento contiene una energía que los impulsa, la cual se puede manifestar en distintos grados y formas corporales. La energía que emana del/la intérprete o bailarín/a se relaciona con la fuerza que está empleando para realizar el movimiento, junto a la intención. Es decir, que los factores corporales implicados en cómo se proyecta la energía se originan a su vez por los aspectos mentales y emocionales del ser humano.¹⁰⁵ La energía puede manifestarse en intensidades diversas: una energía fuerte, pesada, o una energía liviana, débil. Y la danza, está cargada de diferentes intensidades y proyecciones de la energía;

¹⁰⁵ FERNÁNDEZ, R., NÚÑEZ, R. y CIFUENTES, C. 2010. p. 57

está en un flujo constante de cambios, los cuales permiten irradiar secuencias de movimiento enriquecida de sentido, o expresar una cierta cualidad y emocionalidad deseada.¹⁰⁶ La energía se transmite, y tanto entre intérpretes como hacia los espectadores, se convierte en un canal sensibilizador, una fuente de conexión con el mundo íntimo.

2.5.1.7 Notación de movimiento

En cuanto al traspaso teórico y escritural del movimiento y la coreografía, es un área que no se ha profundizado en amplitud, pues se ha intensificado el valor del movimiento y la práctica desde la experiencia presente, y traspasable en el tiempo.¹⁰⁷ He presentado a Arbeau y Feuillet (cap. 1) como pioneros de notación del movimiento y a Laban (cap. 2) quien esquematizó mediante simbologías el movimiento del cuerpo y representó las posiciones del cuerpo, los planos espaciales, las direcciones, entre otros.^{108 109}

Para finalizar este subcapítulo sobre la danza, me permito revisar las palabras de Le Breton, de una frase de su libro “Cuerpo Sensible”, donde sintetiza y ex-

¹⁰⁶ Ídem. p. 58

¹⁰⁷ ALBIZU, I. 2017. p.126

¹⁰⁸ HIRANE, V. 2016.

¹⁰⁹ Dichos exponentes no son los únicos en la historia del arte, sino que los he rescatado por su clara correspondencia con lo que respecta a la danza y la música.

presa muchos de los conceptos que hemos revisado, de una manera amalgamada:

La danza deshace cualquier identidad, rompiendo los criterios de reconocimiento de sí y de los otros. Es existencia pura, vida anterior al sentido, pero también profusión de significaciones. Exploración de posibilidades del cuerpo, acuerdos y desacuerdos de los gestos, desplazamientos de los movimientos, la danza devela el lugar y despliega el tiempo.¹¹⁰

Le Breton habla de la danza como una forma de autenticidad pura, que devela sus orígenes antes de darle una significación al quehacer de la danza. Reafirmamos con Le Breton, que la danza tiene múltiples propósitos, sentidos y/o significados, y también, que el cuerpo y el movimiento, así como el espacio y el tiempo son imprescindibles aspectos que conforman el arte de la danza.

2.6 Factores Coreomusicales

Nos detendremos a continuación a observar específicamente aspectos de la coreomusicología; desde su estudio de las relaciones entre la danza y la música. La relación entre la música y la danza ha sido investigada a lo largo del tiempo, pero mayormente desde la perspectiva de una de las dos disciplinas. Es decir,

¹¹⁰ LE BRETON, D. 2010. p.106.

muchas veces se percibe o la música o la danza dominante por sobre la otra, buscando formas de organizar la información y elaborar estructuraciones, con el fin de brindar más claridad a la hora de realizar trabajos en conjunto.¹¹¹ Tanto la música como la danza tienen sus propias estructuras internas, formas, modos de operar, cualidades y factores que los conforman como práctica artística. Existe la necesidad de hacer visible cuáles son los aspectos que vinculan la danza y la música para que se desarrolle de una forma clara y ordenada creaciones en conjunto, con mayor conocimiento, mejor ocupación del tiempo, y todas las cualidades implícitas de ambas disciplinas que se enriquecen entrelazándose.¹¹² Me resulta entonces importante poner en cuestión lo siguiente: ¿Acaso alguna de las dos disciplinas está supeditada a la otra la hora de desarrollar una creación conjunta? Es una interrogante compleja de abordar. A continuación, expondré investigaciones que se han llevado a cabo a través de los estudios coreomusicales, las cuales pueden ser esclarecedoras.

2.6.1 Teorías Coreomusicales

El coreógrafo australiano, Beth Shelton, ha identificado tres maneras de abordar las relaciones entre la música y la danza:

¹¹¹ UNGVARY, T., WATERS, S., RAJKA, P. [s.a]. p.59

¹¹² Ídem.

a) El sonido es movimiento, el movimiento es sonido: Aquí se vislumbra una corriente procedente del cine, llamada *Mickey Mousing*¹¹³, donde lo visual y lo auditivo se representan exactamente entre sí. En el caso de la danza y la música, los movimientos van acordes al sonido; ritmos y/o figuras y cualidades, se ven figuradas en la movilidad o viceversa.

b) Música y danza: Mundos coexistentes, creados por separado. Pueden ambos medios convivir en un mismo espacio/tiempo, pero cada disciplina genera su creación de manera individual, sin interrelacionarse ni para crearse, ni para presentarse en conjunto.

c) Música y danza, entes entrelazados; relacionados pero separados (colaboración): Existe relación en cuanto a su creación, donde se aportan mutuamente aspectos que intensifiquen su idea creativa. Se crean de manera individual, pero en consciencia de la relación entre sí.¹¹⁴

En este punto ejemplifico con una obra solista personal, llevada a cabo en el ramo “Taller de Escenificación I” (2019), donde integro música y danza de manera dialogante (se muestran más detalles en Anexos).

Reflexionando sobre nuestra interrogante, en esta distinción se percibe una supeditación entre una y otra disciplina, especialmente en el caso: “Sonido es movimiento, movimiento es sonido”. Porque para llegar a una precisa

¹¹³ Mickey Mousing es una técnica cinematográfica que sincroniza la música con la imagen.

¹¹⁴ MASON, P. 2012. p. 17

representación, se necesita prestar atención a cada detalle, y así transmitirlo igualmente en movimiento o en sonido según corresponda. Por otro lado, en 1992, los compositores Tamas Ungvary y Simon Waters, junto al coreógrafo Peter Rajka, teorizaron otra estructura de relación entre ambas disciplinas:

a) Analogía: Es similar al primer concepto de Shelton, una correspondencia entre lo audible y lo visible. Aquí existe una relación directa entre los aspectos musicales y corporales, pero no necesariamente está siempre ligado a lo rítmico o lo melódico, sino también existe una relación subjetiva. De todas formas, la interacción entre ambos refuerza la intención a transmitir. ¹¹⁵

b) Diálogo: El diálogo entre la música y la danza vislumbra contradicción y divergencia, como también momentos de acuerdo y complementación. A través de esta conversación se desprenden nuevas ideas, que enriquecen el motivo de expresión. ¹¹⁶

c) Estructuralmente interdependiente: Los motivos musicales o coreográficos cobran sentido en cuanto se relacionan con el otro, generando así una interacción de confianza y acuerdos mutuos para lograr los objetivos. ¹¹⁷

d) Totalmente independiente: Las creaciones de cada área son producciones totalmente separadas unas de otras, donde no hay motivos que los una. ¹¹⁸

¹¹⁵ UNGVARY, T., WATERS, S., RAJKA, P. [s.a]. p.61

¹¹⁶ Ídem.

¹¹⁷ MASON, P. 2012. p. 5

¹¹⁸ Ídem.

Igualmente, es inevitable que, al presentarse a un espectador, éstos si puedan generar conexiones, al ser experiencias que coinciden en el mismo espacio/tiempo.¹¹⁹

Considero que la cuestión sobre subordinación entre las disciplinas a la hora de coordinarse para su concordancia puede ser necesaria y/o evidente en lo analógico y lo estructuralmente interdependiente, ya que se requiere de atender a factores previamente determinados y acoplarse a ellos. Como último apartado, podemos mencionar lo que Paul Hodgins, músico canadiense, crítico artístico y académico para bailarines/as, ha reconocido como factores intrínsecos y extrínsecos en cuanto a la relación entre la danza y la música.¹²⁰ Lo intrínseco se refiere a los elementos y estructuras propias de cada disciplina y la relación que desprenden entre ambos. Aquí se encuentra lo rítmico, dinámico, textural, estructural, cualitativo y/o mímesis. A continuación, se mostrarán algunos ejemplos.

Tabla 7: Factores intrínsecos entre la música y la danza

Rítmico	Coincidencia de elementos rítmicos entre música y danza, de manera reiterativa.
---------	---

¹¹⁹ UNGVARY, T., WATERS, S., RAJKA, P. [s.a]. p.61

¹²⁰ MASON, P. 2012. p. 18.

Dinámico	Cambios de sonidos o intensidades en la música, junto a cambios en ocupación del espacio del cuerpo en movimiento, o juegos de tensión.
Textural	Los elementos musicales coinciden con los elementos dancísticos: Un solo instrumental y un solo de danza, distintos instrumentos y distintos tipos de interpretaciones corporales.
Estructural	La estructura musical coincide con la estructura coreográfica.
Cualitativo	Las cualidades musicales, las que le dan matices y dinamismo a las piezas musicales, coinciden con las cualidades del movimiento.
Mímesis	Imitación; ya sea de un instrumento/sonido al movimiento o viceversa.

Lo extrínseco hace referencia a factores arquetípicos, emocionales o narrativos. Los factores arquetípicos envuelven aspectos propios de una cultura

o sociedad, demostrándose en simbología. Lo emocional, a la interpretación de cómo se percibe tal o cual sentimiento/emoción. Y lo narrativo, a contar conjuntamente una historia.¹²¹

Tabla 8: Factores extrínsecos entre la música y la danza

Arquetípico	Asociaciones coreomusicales que remitan una cultura.
Emocional	Tonalidades menores o mayores, a movimientos y gestualidad de tristeza (cuerpo céntrico, cabizbajo, frágil), o alegría (periférico, saltos, exterioridad), respectivamente.
Narrativo	A través de la ambientación y articulación sonora, sumada a la disposición coreográfica, tipo de movimiento y gestualidad, se cuenta una historia.

¹²¹ Idem.

Volviendo a la pregunta sobre predominancia de una por sobre otra disciplina, considero que, en cada una de las descripciones, intrínsecas y extrínsecas, es necesario prestar atención a lo que ya está creado. En este sentido, puede que la música se acople a los factores implícitos dentro de la danza o viceversa, y de esta manera confluir en simultaneidad y coincidencia. La música es fundamentalmente un arte audible, y la danza es fundamentalmente un arte visual.¹²² Ya se ha mencionado gran cantidad de factores que están implícitos para desarrollar cada área artística, pero indudablemente, la esencia que los moviliza a crear es este fin perceptible y receptivo para los/las intérpretes y los/as espectadores/as; la tangibilidad del producto artístico como sentido de su propio hacer.

Ambas artes se han trabajado e investigado mayoritariamente a partir de la perspectiva de una de las dos áreas, de manera que el sentido colaborativo queda es un espectro menos consistente, menos abordado y más frágil. Junto a esto, menciono la percepción de Paul Hodgins: “Se debe adoptar un enfoque más amplio e interdisciplinario, aceptando la música y la danza como socios artísticos iguales, asumiendo que actúan en sinergia (en lugar de independencia o incluso oposición) en cualquier obra maestra colaborativa”.¹²³ Bajo esta perspectiva, considero imprescindible que a la hora de que la música y la danza trabajen en

¹²² MASON, P. 2012. p. 16

¹²³ HODGINS, P. 1992. p.214

conjunto, exista consciencia de esta relación cooperativa, apelando a una interrelación, independiente de la forma que los entrelace (como hemos mencionado en este apartado), conociéndose entre sí, para poder potenciar su impulso y necesidad creativa. Como se ha descrito; la danza es visual y la música audible. Pero la unión entre ambas puede generar un producto creativo más profundo, amplio, y potente, porque envuelve muchos estímulos sensoriales que impactan más fuertemente la idea a transmitir.

2.6.2 Relación coreógrafo/a – compositor/a

Por otro lado, cabe destacar las relaciones creativas que se forman entre los/las compositores/as y coreógrafos/as, lo cual se puede describir bajo tres perspectivas:

a) Los/las coreógrafos/as trabajan a partir de música preexistente: La inspiración y estructura coreográfica nace por las estructuras y factores presentes en la musicalidad. Lo cual da un camino previamente construido y con indicaciones, guiando (o influenciando) de algún modo, el material dancístico.

b) Los/las coreógrafos/as y los compositores/as trabajan de manera colaborativa: La construcción creativa puede desarrollarse a partir de previas organizaciones, generando material en conjunto de manera simultánea, o, puede que tras indicaciones del/la coreógrafo/a la música se forme, o viceversa.

c) Los/las compositores/as crean música a partir de coreografías preexistentes:

La música se desarrolla a partir de la visualización del material dancístico ya acabado. Puede ser sobre grabaciones de las coreografías, en vivo, o en notación.¹²⁴

La compositora británica Jess Rymer, plantea diferentes aspectos colaborativos entre compositores/as y coreógrafos/as, ordenándolos según el proceso creativo y sus grados.¹²⁵ Entre ellos destaco los siguientes:

a) Jerarquía: Los/las compositores/as o los/las coreógrafos/as pueden estar en control absoluto de la creación o abiertos a la discusión. Puede haber colaboración con uno de ellos como director, o ninguna jerarquía entre ambos.

b) Emergencia del concepto: Se realiza tal cual el concepto planteado por el/la compositor/a o el/la coreógrafo/a. Se interpreta el concepto de uno de ambos y se desarrolla en discusión con el otro artista, o, también puede crearse en conjunto.

c) Requerimientos del/la compositor/a y del coreógrafo/a: Se crea la idea y estructura según sus propios parámetros, o, puede éste estar pensando según las capacidades o estilo del otro. También pueden estar influenciados por la sensibilidad al movimiento o a la música según sea el caso.

Es importante reconocer las diferentes miradas sobre los contenidos que entrelazan la música y la danza, junto a las posibles formas de vinculación entre los/las compositores/as y coreógrafos/as, para así establecer lazos concisos, y tanto el

¹²⁴ UNGVARY, T., WATERS, S., RAJKA, P. 2012. p.62

¹²⁵ RYMER, J. 2017. pp.190-191

proceso como el producto creativo, sea eficiente, llevadero y exitoso. Por otro lado, como espectadores/as nos es de gran utilidad poder distinguir todos los detalles que constituyen una pieza o composición coreomusical, para apreciarla en completitud junto a la infinidad de interpretaciones personales.

3. DESARROLLO DE LA FORMACIÓN MUSICAL PARA BAILARINES EN LA UNIVERSIDAD DE CHILE

En el presente capítulo, expondré los programas de música impartidos en la carrera de Licenciatura en Artes con Mención en Danza de la Universidad de Chile. Dichos programas los describiré y analizaré respectivamente, como también, se cuenta con las descripciones y apreciaciones propias de los profesores que imparten las asignaturas: Eleonora Coloma y José Miguel Candela. Para la realización de este capítulo, conté con entrevistas a cada uno de los profesores, tanto para profundizar en el material, como para obtener sus consideraciones y visiones en torno al contexto de la música dentro de la disciplina dancística. La licenciatura consta de cuatro años, pero se le suman un año previo, a modo de instrucción/nivelación: la Etapa Básica¹²⁶, y un año posterior de especialización, pudiendo optar por “Profesor/a Especializado/a en Danza” - actualmente “Artista de la Danza Especializado/a en Procesos Formativos” (cambió de nombre el año 2020) - o “Intérprete con Mención en Danza”.

¹²⁶ Debido a modificaciones de la malla curricular, la Etapa Básica de Danza dejó de realizarse en 2021, pues desde 2022, el ingreso a la Licenciatura se realiza directamente a primer año.

Si bien, los ramos de música comienzan a impartirse desde Etapa Básica, para este análisis revisaremos los cuatro años de Licenciatura. Cabe mencionar que las especialidades no consideran asignaturas musicales. Por último, a modo de investigación de la percepción e intereses de los/las estudiantes de la carrera, contamos con una encuesta realizada a todos los niveles de la licenciatura. Se incluye la especialidad y los/las estudiantes egresados/as de la generación 2020.

3.1 Descripción de programas

Dentro de los ramos de música a lo largo de la licenciatura se encuentran:

Tabla 9: Asignaturas musicales de la Licenciatura en Artes con Mención en Danza

Semestre	Asignatura	Profesor(a)
1	Música y Movimiento	José Miguel Candela
2	Música y Espacio	Eleonora Coloma
3	Música y Escena	José Miguel Candela
4	Música y Audiovisión	José Miguel Candela
5	Taller de Redes Coreomusicales	José Miguel Candela

3.1.1 Música y Movimiento

Esta asignatura tiene como propósito formativo la integración entre la teoría y la práctica, abordando conceptos de cuerpo, tiempo, espacio y energía, vinculándose directamente con aspectos musicales. Se busca la relación entre los elementos esenciales de la danza: tiempo, espacio y energía, y los parámetros de la música: altura, duración, intensidad y timbre. El enfoque en adquirir dichos conocimientos se basa en la utilización de ellos en los procesos de creación coreográfica de los/las estudiantes, como también en desarrollar pensamiento crítico respecto a las dinámicas y relaciones entre música y danza.¹²⁷ El curso consta de los siguientes contenidos básicos y esenciales:

Tabla 10: Contenidos de la asignatura Música y Movimiento¹²⁸

I. Conceptualización y análisis inicial de los conceptos sonido, ruido, silencio y ritmo (movimiento y límite del movimiento), estableciendo nexos reflexivos entre música y danza, en relación con sus soportes de expresión como sus vínculos.
II. Lectura e interpretación de pulso, acento métrico simple y compuesto, subdivisión métrica binaria y ternaria.
III. Sintaxis musical

¹²⁷ CANDELA, J. 2015. p.1

¹²⁸ Ídem. p. 2

IV. Improvisación sonora y partituras no convencional.

Los resultados de aprendizaje del programa formativo son los siguientes:

Tabla 11: Resultados de aprendizaje de la asignatura Música y Movimiento¹²⁹

1. Aplica de manera práctica y teórica conceptos musicales a la realización de trozos que vinculan sonido y movimiento.
2. Interpreta trozos musicales de acento métrico simple y compuesto aplicando la subdivisión binaria y ternaria, ejecutando un pulso regular y su acentuación a secuencias de movimiento creadas por los/las estudiantes.
3. Selecciona y analiza, en términos de los recursos sonoros y musicales, material musical envasado aplicable a propuestas de movimiento simples, dadas por los/las estudiantes
4. Crea e interpreta partituras simples de improvisación, integrando sonidos de objetos y/o en interacción con el cuerpo, fonemas, fonos, palabras, frases y sonidos vocales, logrando variar altura, duración, intensidad y timbre.

¹²⁹ Ídem.

Para llevar a cabo los objetivos y abordar los contenidos, el curso se divide en tres unidades:

a) Análisis de textos y procesos investigativos: Una de las primeras actividades relacionadas con la investigación y pensamiento crítico, es la lectura y análisis de diferentes textos. Para ello, el grupo curso se divide en parejas, y a dos parejas se les entrega el mismo texto, de modo que haya más de un análisis de este. Otro objetivo con este trabajo es enriquecer el conocimiento con la mayor diversidad de textos, sumado a bibliografía escogida por el estudiante, con la finalidad de realizar un escrito que aborde sus aprendizajes, reflexiones e investigaciones. Posteriormente, los/las alumnos/as junto al profesor se reúnen para compartir la experiencia de aprendizaje, y retroalimentarse entre sí.

b) Comprensión y análisis musical: Se aprende a reconocer los aspectos básicos de la música, y se lleva a cabo el análisis e interpretación de una partitura, desde la corporalidad.

c) Creación de una propia partitura no convencional: Mediante los conocimientos previamente abordados, los/las alumnos/as proceden a crear su propia partitura, con la finalidad de trasladar la interpretación a sus saberes corporales, integrando los aspectos tiempo, espacio y energía, junto a su interpretación en sonidos.¹³⁰

¹³⁰ CANDELA, J. 2021

3.1.1.1 Entrevista al profesor sobre el programa

A continuación, expondré mis conclusiones respecto a dos temas que consideré fundamentales de abordar: la enseñanza de la apreciación del aspecto armónico y melódico, y, el valor de lo emocional en relación con la música y la danza. Según lo conversado con Candela, la melodía y la armonía son abordados de manera muy básica en esta asignatura, y cobra un valor importante el reconocimiento de la melodía y las voces acompañantes. En este contexto, se busca identificar qué tipo de relación tiene la voz protagonista con el acompañamiento. Respecto al segundo tema, al momento de hacer una relación entre los contenidos de la danza y los parámetros musicales, Candela busca que los/las estudiantes pesquisen cómo visualizan y reconocen estos aspectos en la otra dimensión: los musicales en los dancísticos y viceversa, de modo que comprendan la información. Este tema se compone de un aspecto creativo, lo que para Candela es fundamental al implementar los ramos musicales, vinculando lo expresivo y lo sensible libremente.¹³¹

3.1.1.2 Análisis del programa

Dentro del curso inicial, se aborda de manera coherente la relación entre los aspectos musicales y dancísticos, desde un lugar reflexivo e investigativo, tal

¹³¹ Ídem.

como apunta el propósito formativo. El material teórico y práctico se entrelaza de manera eficaz según las actividades abordadas, considerando los conocimientos corporales previos junto al aprendizaje de análisis musical. Si el propósito es, incorporar herramientas de apreciación musical en el currículum de danza, es fundamental tener este encadenamiento relacional entre lo musical y lo corporal, desde la comprensión y aprehensión desde el cuerpo, absorbiendo y comprendiendo el material desde la propia interpretación y movilidad del bailarín. En este sentido, el propósito de que el/la bailarín/a sea capaz de generar su propia partitura vinculándose directamente con su movimiento y la interprete desde su corporalidad, es un trabajo que conlleva un proceso enriquecido e interdisciplinar fundamental, generando un apoyo a la hora de componer sus propias creaciones coreográficas, lo cual, a su vez, es un propósito formativo en el presente curso. Este tipo de trabajo se verá desarrollado en los siguientes cursos, ya que cada año se profundizará más en la materia, siempre en directa vinculación con la danza.

3.1.2 Música y Espacio

El propósito formativo de esta asignatura se comprende de la profundización de los elementos musicales, prácticos y teóricos, abordados en Música y Movimiento, llevando dichos contenidos al análisis musical de una partitura básica, (figuras musicales, forma y estructura), y la creación musical. La finalidad del

curso es que los/las alumnos/as desarrollen la audición y la lectoescritura en un nivel inicial, pudiendo realizar trabajos grupales en diferentes voces melódicas y/o rítmicas, generen variaciones de intensidad y velocidad (dinámica y agógica respectivamente), y vinculen la sonoridad/musicalidad con el cuerpo en movimiento, y el sonido con la espacialidad.¹³² El curso contempla saberes analíticos y creativos, abordados de la siguiente manera:

Tabla 12: Contenidos de la asignatura Música y Espacio¹³³

1. Creación e interpretación de secuencias rítmicas que integran variaciones de agógica y dinámica.
2. Análisis de los conceptos forma y estructura aplicados a la creación e interpretación de los/las estudiantes.
3. Escritura no tradicional, creación e interpretación de trozos polifónicos que integren sonido, movimiento y espacialización de la música.

Los resultados de aprendizaje postulados para el curso son:

¹³² COLOMA, E. 2015. p. 1

¹³³ Ídem. p. 2

Tabla 13: Resultados de aprendizaje de la asignatura Música y Espacio¹³⁴

1. Realiza, interpreta y crea en forma corporal y/o vocal, frases, secuencias y/o piezas sonoro-musicales de compás compuesto, mixto y simple con diferentes valores y su subdivisión.
2. Experimenta con la espacialización del sonido a través del cuerpo en la realización, interpretación y creación de trozos y/o piezas sonoro musicales.
3. Analiza las formas y estructuras sonoro musicales corporales interpretadas y creadas.

Para llevar a cabo los objetivos y abordar los contenidos, se utilizan diversas herramientas metodológicas. Entre ellas se encuentra el análisis musical con énfasis en lo interpretativo. Es decir, los aspectos formales y teóricos tales como las figuras musicales y su duración respectiva, tipo de compás (binario o ternario), intensidad y velocidad, se reflejan en la partitura, la cual es trasladada a la interpretación percutiva, vocal y corporal del estudiante, reflejando los matices propuestos en la partitura. En términos de análisis y lectoescritura, el enfoque es integrar los conocimientos teóricos formales previamente aprendidos, y generar creaciones musicales aplicadas al cuerpo y el espacio. Las partituras pueden ser

¹³⁴ Ídem.

escritas de manera convencional o representadas de manera experimental. Aquí, lo fundamental es la estructuración del material, para ser comprendido e interpretado con el cuerpo y en el espacio.¹³⁵

Para esta asignatura, la profesora Coloma compone una pieza musical con diferentes voces, las cuales son comprendidas como rumbos¹³⁶. Cada rumbo tiene sus propias figuras e interpretaciones, que son representadas por un grupo de estudiantes, de manera sincrónica (podemos pensar la imagen como si los cuerpos fuesen los instrumentos de una pieza musical). Aquí la música es interpretada desde el cuerpo, incluyendo percusión corporal y voz, y la imprescindible espacialización del sonido.

3.1.2.1 Entrevista a la profesora sobre el programa

Entre la información conversada con la profesora Coloma, considero importante mencionar, que, a lo largo de los años, las actividades precisas para cada curso han sufrido ciertas modificaciones, donde se destacan dos situaciones relevantes. Coloma, anteriormente realizaba el ramo Música y Movimiento, y aquí propuso una actividad fuera del aula. Los/las estudiantes con los ojos tapados salían a la calle, con el fin de agudizar la percepción de los ruidos/sonidos del

¹³⁵ COLOMA, E. 2021

¹³⁶ Rumbos: Término creado por la profesora Eleonora Coloma, en analogía con el término de viaje/camino (a raíz de los puntos cardinales), pensando las distintas voces con un rumbo particular, desplazando el sonido por el espacio.

ambiente. He aquí donde el concepto de paisaje sonoro¹³⁷ cobra relevancia. Por otro lado, debemos contextualizar que las actividades de los cursos impartidos en los años de pandemia mundial (2020 – 2021 hasta la fecha), han tenido que modificarse, y actualmente, la profesora traslada la interpretación de la partitura y su espacialización al contexto y espacio personal de cada estudiante. A su vez, trabaja con las *Bagatelles* de Anton Webern^{138, 139}.

3.1.2.2 Análisis del programa

Considero crucial el desarrollo progresivo que se refleja en el programa y en las actividades de la asignatura, donde los contenidos aprendidos con anterioridad se trasladan desde el cuerpo al espacio, profundizando el material teórico a la práctica transdisciplinar. Hay un aspecto poético que se abstrae de los rumbos, donde no sólo cobra valor el sonido y el movimiento, sino todo el componente simbólico: la importancia del lugar que se ocupa en el espacio, el recorrido, el encadenamiento de las líneas melódicas/percutivas, y el cuerpo generando sonidos dentro de un espacio físico determinado.

¹³⁷ Paisaje sonoro: dicho de los sonidos propios de un lugar determinado, o un ambiente de sonidos imaginario.

¹³⁸ Anton Weber (1883 – 1945), fue músico y compositor austriaco. Su obra *Bagatelles* está compuesta por seis piezas.

¹³⁹ COLOMA, E. 2021

3.1.3 Música y Escena

Dentro del propósito formativo del curso, es esencial el proceso reflexivo y crítico del estudiante, en torno a los conceptos musicales y sonoros en vinculación con sus propias prácticas corporales. Los recursos por utilizar en el curso se basan en herramientas tecnológicas, que permitan al alumno investigar e indagar de manera libre e intuitiva con el sonido, generando sus propias creaciones musicales. La finalidad del ramo es propiciar un vínculo interdisciplinar entre su creación coreográfica y su creación musical, integrando sus decisiones reflexivas y artísticas en una composición integral.¹⁴⁰ Música y Escena, se compone de tres etapas, considerando una parte teórica de los contenidos relacionados con la utilización de herramientas tecnológicas, y una parte netamente creativa, más autónoma.

Tabla 14: Contenidos de la asignatura Música y Escena¹⁴¹

1. Planificación y prescripción del trabajo creativo
2. Audio Digital: Protocolos de audio. Edición de audio. Mezcla y masterización de audio
3. Música y Creación: Creación musical para escena enfocado desde perspectivas que emanen del proyecto creativo (parámetros musicales,

¹⁴⁰ CANDELA, J. 2015

¹⁴¹ Ídem. p.2

análisis musical, etc.)

Los resultados de aprendizaje del programa formativo son los siguientes:

Tabla 15: Resultados de aprendizaje de la asignatura Música y Escena¹⁴²

1. Analiza metódicamente el discurso musical desde diversas perspectivas.
2. Inspecciona y experimenta de manera colectiva, organizada y planificada, ejercicios creativos que comprometen cuerpo y sonido desde las perspectivas de análisis antes descrita, resolviendo los diversos desafíos implicados.
3. Descubre las implicancias interdisciplinarias presentes en la experimentación con música y escena.

Para llevar a cabo las etapas y el propósito del curso, en un inicio se entrega el material teórico con relación a audio digital. Para esto, se usa el programa Audacity, programa editor de audio de código abierto y de libre descarga. En este aspecto, se orienta a que el/la alumno/a comprenda qué es componer y qué es audio digital y sus etapas. Posteriormente, los/las alumnos/as acceden a la utilización del programa, integrando sus conocimientos teóricos musicales previos,

¹⁴² Ídem.

junto a sus nuevos saberes para llevar a cabo una creación musical digital. En este sentido, los/las estudiantes generan reflexión y análisis en torno a sus afinidades musicales, intereses y enfoques, desarrollando una línea personal vinculada a su propias inquietudes y necesidades.¹⁴³

3.1.3.1 Entrevista al profesor sobre el programa

En síntesis, de la entrevista al profesor Candela sobre el curso Música y Escena, considero importante rescatar que la esencia del curso es que los/las alumnos/as tengan la experiencia de componer. Brindarles herramientas que puedan explorar e investigar, de modo que dimensionen el significado de una composición musical, lo cual, al momento de ejercer como pedagogos/as, coreógrafos/as y/o intérpretes entiendan la densidad del trabajo musical, y acudan a herramientas que les permitan comunicarse y/o vincularse con el compositor y/o musicalidad. Música y Escena, se enfoca en recursos tecnológicos, principalmente para la accesibilidad y realidad de los estudiantes, quienes, si bien conocen materia de teoría musical básica, no tienen los conocimientos ni las prácticas para componer música de manera convencional. Por lo tanto, este medio les favorece en su búsqueda creativa.¹⁴⁴

¹⁴³ CANDELA, J. 2021

¹⁴⁴ Ídem.

3.1.3.2 Análisis del programa

Es crucial y enriquecedor que los/las bailarines/as cuenten con este proceso formativo, donde las herramientas estén a su disposición libremente, potenciando su creatividad. Los/las estudiantes son capaces de componer, gracias a la tecnología en este caso, relacionando integralmente su danza y su musicalidad, con un firme proceso reflexivo. Además, cada uno puede desplegar su individualidad y afectividad reflejada en su exploración y sus creaciones. Considero coherente y asertivo, que la progresión en relación con los ramos de música anteriores, se reflejen en este curso con nuevos conceptos y recursos adaptados a la realidad de los/las bailarines/as.

3.1.4 Música y Audiovisión

El enfoque formativo de esta asignatura se basa en la profundización de los conocimientos y la experiencia adquirida en Música y Escena, con motivo de relacionar conceptos corporales y sonoros generando material creativo audiovisual¹⁴⁵. La finalidad del curso es vincular los conocimientos y resultados creativos con el ramo de dirección coreográfica en paralelo.¹⁴⁶ Música y Audiovisión cuenta con cinco saberes/contenidos a desarrollar, los cuales son:

¹⁴⁵ Audiovisual entendido como un producto de la audiovisión, concepto abordado a lo largo del todo el curso, el cual contempla la relación escénica entre lo sonoro y lo corporal, con dinámicas recíprocas. Este término refiere al factor potencial del vínculo transdisciplinar.

¹⁴⁶ CANDELA, J. 2015

Tabla 16: Contenidos de la asignatura Música y Audiovisión¹⁴⁷

1. Audiovisión y percepción
2. Síncresis
3. Valor añadido.
4. Campo (tricírculo de Chion)
5. Extensiones sonoras y visuales.

Los resultados de aprendizaje del programa formativo son los siguientes:

Tabla 17: Resultados de aprendizaje de la asignatura Música y Audiovisión¹⁴⁸

1. Distingue y aplica, mediante la planificación de la práctica creativa escénica colectiva, recursos relacionados con el concepto de audiovisión.
2. Relaciona y sintetiza, considerando una perspectiva transdisciplinar, diversas articulaciones entre música y sonido con el cuerpo en escena.

¹⁴⁷ Audiovisión y percepción, refiere al factor de reciprocidad; el sonido se percibe distinto sin la imagen, y la imagen se percibe distinto sin el sonido. El valor añadido, se vincula con el concepto de síncresis, ya que es el valor expresivo/informativo con el que el sonido enriquece una imagen dada, siendo estas realizadas al mismo tiempo. El tricírculo de Chion, se compone del sonido fuera de campo (lo acusmático en relación con la imagen), sonido in, refiere a que la fuente del sonido está en la imagen, y sonido off, refiere a que el sonido no pertenece ni es congruente a la imagen. La extensiones sonoras y visuales son el espacio más o menos amplio y abierto que los sonidos hacen sentir alrededor del campo y al interior de este.

¹⁴⁸ Ídem.

Para desarrollar los propósitos del presente curso, se profundizan conceptos de audiovisión, término acuñado por Michel Chion desde la perspectiva del cine, fundada en investigaciones en torno a la relación de lo sonoro y la imagen en el cine. El profesor Candela, extrapola estos conocimientos y contenidos a la relación de la danza y la musicalidad, donde indudablemente entra en juego lo sonoro y lo visual. Los saberes teóricos se profundizan con ejemplos de escenas de películas y escenas de obras de danza, de modo que se identifique el material a tratar. Estas herramientas están enfocadas para que el/la alumno/a haga uso de ellas, conozca las relaciones que se generan escenográficamente al sincronizar música y danza, o, sonido y movimiento/cuerpo, al momento de generar sus propias composiciones coreográficas. Paralelamente, en este cuarto semestre de la formación en danza, los/las estudiantes cursan el ramo de Taller de Escenificación II.¹⁴⁹ Los/las estudiantes deben crear y dirigir su propia obra coreográfica, y unir los conocimientos de Música y Audiovisión.

3.1.4.1 Entrevista al profesor sobre el programa

Se destaca que el fundamento de este ramo es en mayor medida un aporte para la comprensión y asimilación de los procesos coreomusicales de los que participe el/la bailarín/a. Está estrechamente vinculado a Taller de Escenificación

¹⁴⁹ CANDELA, J. 2021

II, pero es una herramienta transversal para todos los procesos del/la bailarín/a.¹⁵⁰

3.1.4.2 Análisis del programa

Trasladar un conocimiento desde el área del cine hacia las relaciones entre música y danza / sonido y movimiento, es un aporte enriquecedor para los/las estudiantes. Los contenidos abordados en el curso se adaptan a toda creación escénica, una fuente versátil que el alumno puede manejar según sus necesidades e intereses. Es crucial, que, dentro del currículum de danza, se expongan a disposición estos factores transdisciplinarios para que sean aplicados en sus creaciones artísticas. Junto a ello, poder contar con herramientas de comunicación con otras áreas del arte; como el cine y la música, en este caso, para que logren alcanzar sus ideas compositivas, de manera potencializada.

3.1.5 Taller de Redes Coreomusicales.

El presente curso fue implementado en el currículum de la carrera a partir del año 2021, como ramo electivo de interpretación. Consta de un propósito formativo teórico – práctico, que vincula estrecha y metódicamente herramientas y conocimientos corporales – dancísticos con lo musical y lo sonoro. Se trata de la

¹⁵⁰ Ídem.

aplicación del concepto de redes entre la danza y la música, entrelazando los saberes desde una perspectiva reflexiva, investigativa y práctica del quehacer. Tiene por finalidad potenciar las competencias específicas de cada disciplina en relación.¹⁵¹ Este ramo, se compone de dos saberes/contenidos:

Tabla 18: Contenidos de la asignatura Taller de Redes Coreomusicales¹⁵²

1. Teoría de las redes coreomusicales.
2. Metodología para la exploración de las redes coreomusicales.

En el primer contenido; Teoría de las redes coreomusicales, se abordan las investigaciones presentadas en el capítulo 2: Factores Coreomusicales. Donde se vislumbran distintas relaciones que pueden aparecer en escenas de música y danza. La metodología para la exploración de las redes coreomusicales, nace a partir de una investigación realizada por el profesor Candela, para su investigación doctoral para optar al grado de Doctor en Artes con mención en Música, en la Universidad Católica de Chile, basándose en los estudios de coreomusicología ya existentes, y la Teoría del Actor – Red o *Actor Network Theory* (ANT)¹⁵³. A

¹⁵¹ CANDELA, J. 2015. p.1

¹⁵² Ídem. p.1

¹⁵³ El ANT es una propuesta metodológica y epistemológica que estudia las relaciones que son simultáneamente materiales y conceptuales, las cuales integran implícitamente al ser humano y las tecnologías. Postula que todo está relacionado.

continuación, estos son los resultados de aprendizaje que declara el programa Taller de Redes Coreomusicales:

Tabla 19: Resultados de aprendizaje de la asignatura Taller de Redes Coreomusicales¹⁵⁴

1. Distingue y aplica, mediante la planificación de la práctica creativa escénica colectiva, recursos provenientes de la metodología de las Redes Coreomusicales.
2. Relaciona y sintetiza, considerando una perspectiva transdisciplinar, diversas articulaciones entre música y sonido con el cuerpo en escena.

Evidentemente, estos resultados de aprendizaje son el reflejo de un estudio de las relaciones coreomusicales, en vínculo con los saberes que han adquirido a lo largo de los años de la licenciatura ya contemplados. Aquí se vislumbra el proceso reflexivo del/la estudiante en torno a las decisiones escénicas, relacionando música y danza.

¹⁵⁴ Ídem. p.2

3.1.5.1 Entrevista al profesor sobre el programa

Se destaca la necesidad de abordar este ramo específico de relaciones coreomusicales, donde se puede profundizar en mayor medida y concretamente los vínculos músico dancísticos, de modo que se puedan plasmar los aprendizajes que han adquirido a lo largo de la carrera con un enfoque encaminado por estudios y métodos específicos; herramientas que les permiten comprender concretamente las relaciones coreomusicales. Por otro lado, cabe destacar que el concepto de Redes Coreomusicales no existía antes de ser creado por el profesor Candela, en base a los estudios de coreomusicología y las ANT.¹⁵⁵

3.1.5.2 Análisis del programa

Considero un gran aporte el implementar este ramo electivo en la carrera, plasmando y explayando el conocimiento a los/las artistas de la danza en formación.

Contar con herramientas acabadas y estudiadas en torno a las relaciones coreomusicales es un respaldo que ensalza y potencia las competencias del/la bailarín, pudiendo aplicar dichos conocimientos a sus creaciones, más aún, cuando éste ha tenido un proceso de aprendizaje que se ha construido a lo largo de años, durante la carrera universitaria.

¹⁵⁵ CANDELA, 2021.

3.2 Apreciaciones de los estudiantes de danza sobre sus conocimientos y su relación con la música.

Para poder tener una impresión de cómo impactan en los/las estudiantes los contenidos y competencias que los cursos de música de la Licenciatura abordan, realicé una encuesta dirigida a todos los niveles de la Licenciatura, la Especialidad y la generación de egresados 2020. Para ello, me enfoqué en preguntar acerca de su experiencia con los ramos de música impartidos a lo largo de su formación, y los conocimientos adquiridos a lo largo del proceso, junto a la relación personal que el estudiante tiene con la música, tanto desde una perspectiva de aula, como desde sus propias experiencias creativas y proyecciones artísticas. Los niveles que participaron de la encuesta son:

Tabla 20: Participantes de la encuesta

Nivel	Porcentaje
Segundo año superior	20 %
Cuarto año superior	20 %
Especialidad	40 %
Egresados	20%

El porcentaje declarado recientemente, corresponde a la cantidad de alumnos/as de su respectivo nivel en específico. La encuesta la presentaré detallada en Anexos.¹⁵⁶

En relación con los aportes entregados por los ramos de música impartidos a lo largo de la carrera, los/las estudiantes mencionan en gran medida que ha sido significativo en su proceso formativo, porque les ha permitido comprender la relación estrecha que existe entre la danza y la música, y tener estos conocimientos son herramientas para implementar en sus procesos creativos. Se considera que, tener nociones básicas de la teoría y la práctica musical es positivo para su formación como bailarines/as y muy influyente en sus expresiones artísticas. Un factor muy relevante, es el aprendizaje de métodos y recursos tecnológicos, para homologar con sus prácticas dancísticas, en este caso, el uso del programa editor de audio Audacity, con el cual pudieron expandir su sensorialidad e incrementar su sensibilidad con los aspectos y parámetros musicales.¹⁵⁷ En la encuesta, se propuso exponer cinco aspectos musicales aprendidos durante la carrera, que han sido relevantes en su formación como bailarines/as. Las respuestas arrojaron que el elemento más significativo fue el ritmo, desprendiendo de él la métrica. Además, aprender en nivel inicial lectura de partituras junto a la creación e interpretación de ellas desde la corporalidad, ha tenido alto impacto en su aprendizaje

¹⁵⁶ Anexos. p.123

¹⁵⁷ Anexos. p. 123 - 124

y vinculación con este medio, influyendo en relacionar la música y la danza con conocimientos de utilidad para sus propias creaciones artísticas.¹⁵⁸

Otra de las preguntas de la encuesta fue si los/las estudiantes perciben mayor comprensión y vinculación con la música a lo largo de la carrera, a lo que en su mayoría responden positivamente. Quienes perciben este avance, además mencionan que, dentro de una vinculación ya existente con la música, la universidad les ha brindado nuevas perspectivas para relacionarse con ella. También, se ha evidenciado un interés en profundizar más en la materia.¹⁵⁹ Siguiendo con información sobre la formación artística en danza, se indagó en cuánta importancia se le brindan los/las estudiantes a la comprensión e integración de herramientas de apreciación musical. Sobre esto se vislumbran umbrales muy diversos y opuestos en cuanto al valor que le brindan. Las apreciaciones oscilaron entre poca y mediana importancia, con una propuesta para que sean asignaturas electivas, y otras, donde se le otorga gran valía al hecho de contar con herramientas de apreciación musical. Estos últimos plantean incluso profundizar más, declarándolas como muy útiles para sus procesos creativos. Se mencionó que tener experiencias más prácticas y vivenciales con la música es un aporte muy relevante.¹⁶⁰

En relación con el vínculo que tienen los/las estudiantes con la música, fuera

¹⁵⁸ Ídem.

¹⁵⁹ Ídem. p. 125

¹⁶⁰ Ídem. p. 126

del aula y de la experiencia universitaria, se preguntó sobre cómo es la relación con esta y su corporalidad. Aquí se despliegan una variedad de percepciones. Se enfatiza lo inseparable e incluso homologable que es la música a la danza y viceversa, la conexión que tienen con ella sintiendo el ritmo y la melodía a través del cuerpo, y la sensación de goce que esta produce. También, se alude a la música como soporte y acompañamiento de la danza, para potenciar el discurso coreográfico o netamente como acompañamiento de procesos creativos. Cuando se cuestionó cómo debería ser la relación músico dancística según sus puntos de vista, las respuestas apuntaron a que debería ser una relación estrecha, inseparable, de compañía, comunicación y diálogo constante. Una relación dinámica, que permita que a veces puedan estar muy entrelazadas y otras puedan tomarse con más distancia y/o independencia. Se recalca por otro lado, que esta relación no tiene límites, y que las posibilidades pueden ser muy amplias y diversas, siendo importante tener claridad en la intención de lo que se quiere transmitir y expresar.¹⁶¹

Otra propuesta que nació de este cuestionamiento es que no sólo se le debería dar importancia al adquirir conocimientos teóricos y encapsulados en la carrera de danza. En este sentido se detecta una necesidad de un vínculo práctico con otras carreras de la Facultad de Artes, para generar lazos transdisciplinarios,

¹⁶¹ Ídem. p. 126-127

y potenciarse entre sí. Por último, respecto a la pregunta “¿cómo le gustaría aportar al vínculo entre música y danza?”, me permito presentar cada una de las respuestas:

a) Me gustaría difundir el conocimiento de ambas disciplinas, y compartir lo influyente y presentes que están en nuestro diario vivir, en las diferentes culturas, comunidades o sociedades.

b) Me gustaría tener ramos en común con estudiantes de música y sonido.

c) Ampliar la comprensión de música y danza, comprendiendo que son actividades humanas históricas, y que se han ido transformando.

d) A través de propuestas educativas.

e) Desde la motivación y sentimiento que puede otorgar y potenciar lo musical al trabajo de lo corporal.

f) Al enseñarlo a otros.

g) Tener clases compartidas con carreras de música y danza para intercambiar visiones.

h) Creo que la idea de hacer/interpretar/bailar música es importante para ampliar el campo de lo artístico, puede ser un lugar que aporte a la identidad territorial, como un rito, o un carnaval dónde el hacer música es hacer danza y compartirse.

i) No tengo claridad.

j) En la práctica, en relaciones que pueden ser menos o más notorias, dedicándole tiempo a percibir esta relación, tener disponible la escucha y acogerla.¹⁶²

Estos insumos son de gran ayuda para percibir cómo los/las estudiantes reciben los conocimientos brindados a lo largo de su formación, y en qué punto de su escala valórica queda la música, tanto en sus prácticas como en sus proyecciones creativas. Podemos observar que no hay formas únicas ni correctas de relacionarse con la música, sino una amplia variedad de caminos.

¹⁶² Ídem. p. 127-128

4. HERRAMIENTAS PEDAGÓGICAS DE APRECIACIÓN MUSICAL

PARA BAILARINES.

A lo largo de esta tesina, he expuesto acerca de la historia de las relaciones entre música y danza, revisando aspectos importantes de la historia y parámetros de la música. Revisamos las asignaturas musicales impartidas en la Licenciatura en Artes con Mención en Danza de la Universidad de Chile, tanto sus contenidos como proceso y progresión. También, hemos revisado la encuesta a los/las estudiantes de danza, donde han expuesto sus opiniones y perspectivas respecto a su valoración de las herramientas musicales para su formación. El objetivo de este capítulo es proponer las herramientas coreomusicales que permitan establecer posibilidades de diálogo entre los parámetros corporales y los musicales y que puedan de este modo potenciar el desarrollo de la formación artística integral del bailarín. Para ello me basaré en los fundamentos anteriormente expuestos y los puntos de vista de los/las estudiantes, y los pondré en diálogo con visiones de diferentes artistas de la música y de la danza que me han compartido su experiencia profesional, sus perspectivas y herramientas para apreciar y compren-

der esta relación. Cabe señalar que los/las artistas entrevistados/as tienen estrecho enlace con ambas disciplinas: Se tratan de bailarines/as relacionados decisivamente y en conocimiento con la música, y músicos/as vinculados/as a la danza.

4.1 Aportes de artistas de la música y la danza

4.1.1 Exequiel Gómez

El oído no descansa nunca, puedo cerrar los ojos y dejar de mirar, pero no cerrar los oídos y dejar de escuchar.¹⁶³

En la danza, Exequiel Gómez se desempeña como bailarín y coreógrafo. Es miembro activo del Colectivo de Arte la Vitrina, y director de la compañía SalDemente. En la música, es pedagogo de educación musical en la UMCE¹⁶⁴. También ha dictado cátedras de Música y Didáctica para la Pedagogía en Danza de la ex Universidad ARCIS. En su actividad coreográfica, ha podido desarrollar en una

¹⁶³ GÓMEZ, E. 2021

¹⁶⁴ Universidad de Ciencias de la Educación.

gran diversidad de maneras de llevar la relación músico - dancística. Ha indagado desde la inspiración musical desde la afinidad, la reflexión sobre el origen de música ha trabajado con orquestas, bandas en vivo, y tecnologías, siempre poniendo en relación el cuerpo y el sonido, llegando a crear obras donde los intérpretes de danza son intérpretes musicales (cf. con TOTEM, Cap. 1.) Según Gómez, se desprenden varias ideas acerca de la relación entre el cuerpo y el sonido. En primer lugar, el enfoque integral que propone a sus estudiantes de música busca un diálogo permanente entre las múltiples posibilidades de cruce entre ambas áreas artísticas, de manera de percibir las como una unidad.

Gómez, considera que hay una cultura musical bastante servicial hacia la danza, y sobre todo hacia la puesta en escena. Esto termina dejando a la música en un segundo plano, un mero acompañamiento. Sin embargo, también hay artistas que tensionan dichas relaciones, complejizando y haciendo atractiva la creación, al buscar nuevas perspectivas de profundidad del sonido y su impacto en la corporalidad. Lo anterior es especialmente notorio en el trabajo del/la músico/a acompañante en las clases de danza. Esta complejidad se ve reflejada en una interacción mutua, pues tanto danza como música se afectan entre sí, siendo así lo musical parte activa de la experiencia. A esto Gómez añade que el/la músico/a acompañante en las clases de danza toma además un rol educativo, porque entrega estímulos determinados para cada técnica, condicionando así los parámetros de audición. Se atiende a ciertos elementos de la música: el ritmo, la

melodía y la armonía, pero ¿dónde queda la conexión con otras dimensiones de la música en relación con la corporalidad? Para abordar este problema Gómez propone alterar estas linealidades y trabajar con otras musicalidades. Respeto a este cuestionamiento, Gómez agrega que, sin bien se ha consolidado la idea del ritmo como fundamento para la música y el movimiento, él prefiere ampliar el concepto, poniendo en relieve la expresividad del ser humano. Esto debido a que lo anterior aborda el ritmo musical desde lo racional, y por lo tanto el movimiento como funcional. Sin embargo, el arte y su expresión es mucho más profunda.¹⁶⁵

De hecho, Gómez cree que el cuerpo en sí es un cuerpo musical, porque tiene múltiples factores que se pueden relacionar con el estado musical o lo que se entiende de él:

Hay un replanteamiento de cómo se generan relaciones entre la música y el movimiento, y hay que poner en tensión dichas relaciones. Se puede trabajar el componente armónico, sincrónico, pero ¿cómo te haces cargo del silencio y la inmovilidad? ¿cómo trabajas una textura musical? ¿cómo te encargas de la analogía sonora, y la tecnología sonora? ¿cómo te encargas de todo lo que escuchas (el entorno, atmósfera sonora), desde el cuerpo? Lo planteo en la educación y en la representación. En la representación hay un componente comunicativo, porque expones ideas frente a un grupo de personas.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Ídem.

¹⁶⁶ Ídem.

Esta perspectiva abre la posibilidad de visionar más allá sobre las enseñanzas musicales dentro de la formación de los/las bailarines/as, desde un lugar sensible y sensorial, emocional y reflexivo. Entonces, Gómez plantea la importancia de valorar el sonido, su vibración y su repercusión en el cuerpo y la creatividad, conteniendo así una dimensión más profunda, que amplía la conexión con la música desde las experiencias corporales.

4.1.2 Carolina Holzapfel

En el contemporáneo hay una libertad muy grande (...) es estar todos juntos. Improvisar a la par, con libertad musical. Es acompañar la energía.¹⁶⁷

Holzapfel es música y compositora, se ha desempeñado como música acompañante en las clases de danza de la Universidad de Chile, y actualmente realiza el mismo rol en el BANCH¹⁶⁸. Además, es compositora de música experimental, pop y música contemporánea. En su experiencia destaca el realce que le da al

¹⁶⁷ HOLZAPFEL, C. 2021

¹⁶⁸ Ballet Nacional de Chile.

aspecto atmosférico de las relaciones entre danza y música, tanto a nivel escénico – creativo como docente. Desde su visión, explica que el ritmo, el pulso y la métrica son factores importantes a la hora de establecer un diálogo entre ambas disciplinas, independientemente de si los/las coreógrafos/as o profesores/as de danza tengan el conocimiento teórico de ello. Sostiene que hay un contenido gestual de los bailarines que manifiesta el tiempo y desde la música natural poder relacionarse a éste. Holzapfel ha experimentado con el componente metafórico, en lo creativo y en lo docente. Según ella, existe una idea preconcebida de las relaciones entre las emociones y el mundo de las imágenes y de las sonoridades, lo que permite que emerja una conexión y energía en el ambiente, que proyecta los estímulos necesarios para la creación de danza y música.¹⁶⁹

4.1.3 Juan Carlos Puyó

Me sirve respirar a quien veo (...) no es respirar igual que el bailarín, sino que mi respiración contenga sus movimientos.¹⁷⁰

Puyó es músico y compositor. Por muchos años ha sido músico acompañante

¹⁶⁹ Ídem.

¹⁷⁰ PUYÓ, J. 2021

de las clases de danza de la Universidad de Chile. Puyó se plantea desde un lugar sensible, sensorial y emocional, vinculando a la música y la danza desde una dimensión energética. Tras su experiencia como músico en la danza, considera que dentro del aula o la escena, se construye una energía que permite la comunicación y el diálogo permanente entre lo que suena y la corporalidad. Puyó cree que se puede escuchar a través de todos los sentidos. Por lo tanto, su rol como músico se basa en abrirse a las sensaciones para captar qué se necesita. Se trata de mantener una conversación y la percepción abierta. Puyó, crea su sonoridad “respirando al/la bailarín/a”. Se conecta con su movimiento, lo integra en su cuerpo, y produce con esto intuitivamente el sonido. No es un respirar en el sentido estricto, sino que se trata de una conexión con la energía del/la bailarín/a. En todo esto, lo rítmico cobra un gran valor, siendo lo que permite conectar en unidad el sonido y el movimiento.¹⁷¹

En su rol como acompañante muchas veces ha buscado afectar al cuerpo, probando frecuencias bajas o frecuencias altas. Esto provoca cambios en la sensación y la energía del movimiento, lo que produce un entrelazamiento entre música y danza muy consistente. Algo imprescindible para él es la comunicación con el/la profesor/a de danza, lo que permite recocer las necesidades y requerimientos musicales, como también de dónde nace el movimiento (si es de la pelvis, la

¹⁷¹ Ídem.

cabeza, lo interno, los dedos o la respiración) Por último, para Puyó resulta importante darle una relevancia a la historia de estas artes. Sostiene que conocer sus orígenes y evoluciones es fundamental a la hora de crear y de empatizar con los procesos paralelos, generar ideas y comprender las motivaciones.¹⁷²

4.1.4 Nuri Gutés

La música realza aquello que todavía en el movimiento o en la escena no está bien definido.¹⁷³

Nuri Gutés es bailarina, coreógrafa y académica de danza. Siempre ha mantenido una vinculación estrecha con la musicalidad, pero no exactamente desde un lugar teórico. Más bien, se deja afectar e inspirar por las obras musicales. Gutés piensa que la música y la danza no necesariamente deben tener una relación simétrica o de correspondencia. Cree firmemente que el entendimiento de la música por parte de los/las bailarines/as viene desde el movimiento, y de cómo se afecta el cuerpo por la musicalidad. Es decir, que la música tiene una repercusión en cómo se expresa el/la bailarín/a. Así, invita a plantearse cómo afecta

¹⁷² Ídem.

¹⁷³ GUTÉS, N. 2021

la música en la vinculación del cuerpo con el espacio, la relación con los otros cuerpos y el espacio, o, cómo el movimiento se desenvuelve por el estímulo sonoro a través de las direcciones, los dibujos espaciales o las sensaciones. Todo es particular. Gutés, encausa sus clases de improvisación en danza desde este sentido, comprendiendo la música desde el movimiento, siendo el cuerpo y la sensorialidad el canal que los une.¹⁷⁴

4.2 Estrategias para relacionar música y danza.

A continuación, propondré algunas estrategias de aprendizaje y apropiación de contenidos musicales en relación con la puesta en escena, para implementar en el currículum de la formación en danza.

4.2.1 Investigación de la repercusión de los parámetros musicales en el cuerpo y el movimiento del bailarín

Partiendo de la base de que los/as bailarines/as conocen los parámetros musicales básicos y elementales, es posible profundizar en cada aspecto de la música y cómo esta profundización afecta a la corporalidad. Aquí se desprenden preguntas del tipo: ¿cómo siento e interpreto este factor musical?, ¿cómo me

¹⁷⁴ GUTÉS, N. 2021

vínculo con él a través del gesto?, ¿me siento afín o disímil de este factor? Revisemos a continuación algunas proposiciones respecto a esta indagación:

a) Ritmo – tiempo – métrica: Investigar qué tipo de movilidad e interpretación realiza el/la bailarín/a con las distintas velocidades y sus cambios, con distintos pulsos y métricas. Probar distintas rítmicas, contrapuntos, intervalos de silencios, etc.

b) Textura: Explorar qué consecuencias se generan en el cuerpo y el movimiento a partir del uso de distintas texturas musicales, considerando aspectos técnicos y plásticos del cuerpo, como también las dimensiones de lo emocional y de la memoria.

c) Melodía: Probar y observar: ¿Cómo se baila una melodía específica? ¿cómo se baila una tonalidad específica? ¿a qué emoción interpela?, y bajo esa emoción o sensación: ¿cómo se presenta el cuerpo?; ¿son movimientos centrales, internos, suaves, pesados? o ¿periféricos, veloces, externos?

d) Armonía: Indagar en cómo se expresa el cuerpo con más de un estímulo melódico simultáneo en la pieza musical: ¿Hay más matices, cambios de intensidad y/o velocidad, otra energía emanada al espacio?, ¿cómo es la interpretación y la gestualidad?

4.2.2 Indagar en diferentes musicalidades

En consideración a todo lo que hasta acá he expuesto, presentaré estrategias

que creo factibles de ser implementadas en la Licenciatura en Artes con Mención en Danza de la Universidad de Chile. Propongo investigar una gran variedad de estilos musicales, exponiendo a los/as bailarines/as a una gama amplia de posibilidades de exploración, con el fin de que descubran sus afinidades y/o diferencias, inquietudes, problemáticas o inspiraciones en torno a las diferentes músicas. Para profundizar en las exploraciones arriba propuestas, sugiero los siguientes ejercicios, que pueden acompañar cada una de éstas de manera transversal:

- a) Escribir reflexiones en torno a la musicalidad y traspasarlo al movimiento.
- b) Realizar pequeñas creaciones coreográficas.
- c) Analizar cómo los factores de la danza se relacionan con lo que se escucha, y cómo esto afecta en la corporalidad y la generación de un discurso coreográfico.
- d) Analizar cómo los componentes afectivos y reflexivos que surgen al escuchar la música (emociones, sentimientos, sensaciones, pensamientos, recuerdos), impactan tanto en la composición coreográfica como en las prácticas académicas.

Bajo esta misma propuesta, profundizar a qué se vinculan estas emociones y/o reflexiones, en relación con los parámetros musicales.

4.2.3. Homologación del sonido con el movimiento

Explorar metódicamente las relaciones coreomusicales de diálogo, analogía, codependencia, y los factores intrínsecos y extrínsecos entre la música y la danza. Para ello propongo realizar creaciones coreográficas breves y/o secuencias de

movimientos que exploren los factores relacionales entre lo audible y lo corporal, de manera simétrica, correspondiente o coherente.

4.2.4. Problematización del sonido con el movimiento

Explorar la independencia de características entre la danza y la música. Se trata de poner en tensión las diferentes formas de relacionar estas dimensiones.

Algunas sugerencias para trabajar este problema son:

a) Analizar las respuestas automáticas, espontáneas e intuitivas al momento de trabajar con cierta musicalidad. Luego de ello, contradecir esa naturaleza, y comenzar a producir nuevas propuestas controversiales.

b) Profundizar los conceptos de silencio e inmovilidad en la creación escénica, a través de decisiones que pongan en manifiesto las diferentes concepciones que pueden desprenderse de la relación de música y danza en las composiciones coreográficas.

c) Integrar conceptos de tensión, anempatía y contradicción. Junto a esto, ahondar en la idea de la música y la danza puestas en escena totalmente independientes (cap. 2, sub.3).

c) Crear breves piezas coreográficas con los procesos expuestos recientemente.

4.2.5. Autogeneración de sonoridad y/o musicalidad

Brindar herramientas a los/as bailarines/as para generar sus propias musicalizaciones para sus creaciones coreográficas mediante el uso de tecnologías, instrumentos musicales, voz, percusión corporal, etc. Las propuestas de trabajo son las siguientes:

- a) Trabajar con cada uno de los recursos mencionados: programas computacionales, grabadoras (para registrar voz, paisajes sonoros, etc) Manejar técnicas vocales, y explorar diversos tipos de percusión corporal. Explorar con instrumentos musicales en la práctica escénica.
- b) Indagar en la creación incluyendo diversos aspectos de autogeneración sonora.

4.2.6. Diálogo entre el/la bailarín/a y el/la músico/a

Tras todos los saberes trabajados, se propone generar instancias de conversación y creación entre ambos para:

- a) Reflexionar entre ambos sus distintos puntos de vista respecto a las posibilidades creativas y de vinculación entre los campos artísticos.
- b) Analizar obras en conjunto para enriquecer sus perspectivas.
- c) Crear pequeñas obras con diferentes fundamentos que los sustenten en su relación coreomusical.

A los/as estudiantes de danza, esto les permitirá fortalecer sus conocimientos

musicales y procesos analíticos, enriquecer sus perspectivas coreomusical, establecer un pensamiento crítico respecto a sus propias necesidades creativas, y aumentar la confianza en el diálogo con un/a compositor/a musical.

4.3 Conclusiones sobre herramientas pedagógicas de apreciación musical para bailarines

Hemos revisado los contenidos implementados en la carrera de danza de la Universidad de Chile, las perspectivas de los/las estudiantes en la encuesta presentada, los aportes y visiones de los artistas entrevistados y mis propias consideraciones en cuanto a aplicaciones estratégicas. A continuación, realizaré una recopilación de todas las herramientas de apreciación musical presentadas hasta ahora para la formación de los/as bailarines. Sobre la base de las asignaturas de música inicial donde se aprenden los parámetros musicales y su interpretación tradicional y corporal (Música y Movimiento, Música y Espacio), se encuentra posteriormente la posibilidad de utilizar herramientas tecnológicas para crear su propia música para la creación escénica en el ramo Música y Escena. Este espacio se relaciona con mi propuesta número 5 del apartado anterior (autogeneración de sonoridad y/o musicalidad) siendo el objetivo de la asignatura profundizar en la propia creación musical a través de una herramienta tecnológica (programa Audacity) versus tener, además, otras posibilidades y/o recursos de composición

y/o exploración sonora. Música y Audiovisión es el que en mayor medida se enfoca sobre las relaciones coreomusicales, entregando herramientas respecto al sonido y la imagen cinematográfica, extrapolándolas a la relación entre danza/movimiento y la música/sonido. Además, podemos articular estrechamente estas bases con las Teorías Coreomusicales y la Metodología de Redes Coreomusicales (diseñada por Candela, saberes incluidos en el currículum de danza revisado (Taller de Redes Coreomusicales).

De los aportes entregados por los/las estudiantes, quiero destacar el interés en profundizar aspectos de la enseñanza musical en su formación, dándole importancia, en general, a la integración de éstos para su desarrollo como artistas escénicos. Dado a este planteamiento, consideré aplicar contenidos musicales ya trabajos en la carrera de Licenciatura en Artes con Mención en Danza, en mis propuestas de estrategias de enseñanza de apreciación musical, desde una perspectiva más dinámica y creativa. Finalmente, de los aportes de los/las entrevistados/as, puedo destacar: la profundización de las propiedades musicales y su afección en el/la bailarín/a (Gómez), el enriquecimiento del oído musical (Gutés), la conexión con la energía del movimiento y el sonido entrelazándose (Puyó), y la importancia de lo atmosférico y metafórico (Holzapfel). Todas estas ideas son fuentes de enriquecimiento para la formación de los/as bailarines. Pues si bien, los intereses creativos son individuales, resulta fundamental brindar saberes de respecto a estas categorías, tanto para sus propias prácticas y formación, como

para sus futuros profesionales, teniendo en cuenta que la música y la danza siempre estarán presentes en la reflexión y creación escénica.

CONCLUSIONES

En primera instancia, puedo afirmar que mi indagación a lo largo de esta tesina ha buscado contribuir a la formación profesional de los/las bailarines/as, a través de la búsqueda de información relacionada con la enseñanza de la apreciación musical, y la recopilación de herramientas necesarias para generar mis propias propuestas de enseñanza. Esta contribución tiene dos etapas: la primera se concretó a través de la presentación de este material de manera amplia y ordenada para su comprensión y distribución para los/las estudiantes. La segunda, apunta hacia un futuro, dado a que queda en voluntad y conocimiento de los/las estudiantes y/o docentes, transmitir esta inquietud por reflexionar y adquirir la información y las propuestas abordadas en la presente tesina. En cuanto a los objetivos específicos propuestos, los cuales fueron:

Tabla 21: Objetivos específicos

1. Investigar los aspectos fundamentos del ámbito musical que deban ser comprendidos por los/las bailarines/as.
2. Exponer las propiedades fundamentales de la música y de la danza para su puesta en relación.

3. Analizar los programas de música impartidos en la Licenciatura en Artes con Mención en Danza de la Universidad de Chile.
4. Proponer estrategias de enseñanza de apreciación musical para los/las bailarines/as.
5. Exponer una visión histórica de las relaciones entre música y danza.

Considero que éstos los he alcanzado de manera satisfactoria.

Ahora, en relación con mis preguntas de investigación (¿cómo se aplica la enseñanza de apreciación musical en el currículum de danza, contribuyendo a su desarrollo y potencial como artista escénico? ¿qué herramientas de conocimiento y apreciación musical contribuyen a la formación de los/las bailarines/as, potenciando sus competencias en la danza?), considero que pude encontrar varias respuestas, sobre todo a través del análisis de los programas de música de la Licenciatura en Artes con Mención en Danza, de las entrevistas a los profesores y artistas de la música y la danza y también del estudio teórico en el terreno de la coreomusicología.

A continuación, sintetizaré las respuestas a estas:

a) Los programas de música develan una progresión en cuanto a los conocimientos musicales enseñados a los bailarines, comenzando por teoría e interpretación musical básica en vinculación con la corporalidad, luego aplicar estos conocimientos en relación con el espacio (y la espacialización del sonido) y proseguir

con la autogeneración de musicalidad/sonoridad aplicada a la composición coreográfica. Posterior a estos cursos, se imparten conocimientos audiovisuales y coreomusicales (para quienes escogen Interpretación en Danza), lo cual, permitiría una mayor vinculación entre la música y la danza.

b) Resulta fundamental integrar en la formación de los/las bailarines/as la enseñanza de las propiedades de la música y los factores coreomusicales. Las entrevistas realizadas a los profesores y artistas de la música y la danza, junto a la encuesta realizada a los estudiantes, me permitieron generar las propuestas de enseñanza ya presentadas (sub.cap.4.2)

Realizar la presente investigación ha sido un proceso que me ha permitido afianzar mis convicciones en torno a las relaciones coreomusicales, y fortalecer mi idea de la importancia de la formación musical para bailarines. Ha sido satisfactorio encontrar información valiosa y consistente respecto a los estudios de coreomusicología, que hasta el momento del inicio de esta investigación desconocía. Sólo tenía mis propias ideas en cuanto a cómo concebía las relaciones músico – dancísticas y mis propios deseos de cómo impartir dicha materia en la formación de danza. Considero que investigar al respecto me permitió encaminarme con mayor seguridad a un estudio más profundo de este campo de estudios, a la vez que me despertó más deseos de insistir en esta búsqueda. Darme el espacio para estudiar y analizar los contenidos ya impartidos en la carrera de danza en mi universidad fue fructífero y esclarecedor para mi proceso. Verlo en

retrospectiva me permitió valorar la forma de compartir estos conocimientos, teniendo en cuenta la gran diversidad de estudiantes, con su propio mundo interno e intereses artísticos.

No todos/as reciben la información de igual manera, y no a todos/as les incumbe, pero el material está, abierto a que todos/as puedan aprender de ella. Junto a esto, resalto la posibilidad de entrevistar a los profesores: José Miguel Candela y Eleonora Coloma, quienes me entregaron valiosas perspectivas, con las que pude profundizar más en mi indagación más en el asunto. Sumado a esto, una fuente crucial fue poder conocer las percepciones de los/las estudiantes de la carrera, enriqueciendo la investigación. Conocer la historia entre las relaciones de música y danza, con sus respectivos exponentes y fundamentos de existencia para su época, fue para mí un gran apoyo que me permitió consolidar una conciencia histórica, desde la que pude valorar una diversidad de relaciones entre música y danza hasta nuestra actualidad. Bailar o hacer música sabiendo esta información, me permite remontarme y transportarme a otro tiempo, enalteciendo los detalles de la práctica. Ha sido imprescindible para esto poner en relieve las propiedades de la música y la danza, porque creo que brinda claridad y ordenamiento de los saberes, y entrega la base de la comprensión para el quehacer coreomusical.

En cuanto al apartado sobre danza, fue un espacio liberador de mis sentimientos, reflexiones, pensamientos y sensaciones en cuanto a mi amor por danzar y

expresarme a través del cuerpo. Me permitió además sintetizar gran parte del aprendizaje que he adquirido y del que me he formado a lo largo de mi estadía en la Facultad de Artes. En este sentido, valoro la oportunidad de haber tenido este espacio, al finalizar mi carrera, para transmitir mis intereses artísticos, mis afinidades con estas disciplinas, y mis proyecciones en cuanto a mi quehacer profesional en el arte. Sin duda, integrar y profundizar las relaciones entre música y danza se transformó en una de mis pasiones. Para finalizar este recorrido, me permito destacar la oportunidad de establecer diálogos mediante las entrevistas realizadas a los artistas Exequiel Gómez, Nuri Gutés, Carolina Holzapfel y Juan Carlos Puyó. Me fue muy nutritivo conocer sus visiones, proyecciones e intereses artísticos, así como su despliegue en sus áreas profesionales. Todos ellos me brindaron una importante información, y sobre todo, un espacio de crecimiento.

Termino estas conclusiones compartiendo una proyección central que se desprende de esta tesina. Mi intención más próxima es estudiar y ordenar más exhaustivamente las propiedades de la música y de la danza, las cuales son más amplias que las compartidas en la presente investigación de pregrado. Junto a ello, investigar detenidamente el campo naciente de la coreomusicología, ya que moviliza mi enfoque artístico y me da herramientas cruciales para mi desarrollo. Por último, una proyección necesaria que queda para un futuro desarrollo es la de poder conocer aún más perspectivas de estudiantes, con más tiempo y dedicación, como así también no limitarme sólo a la Universidad de Chile como fue

este caso, sino a otros espacios de educación dancística. Espero tener la oportunidad de desarrollar estas proyecciones en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

1. ADLER, S. 2006. El estudio de la Orquestación. Primera edición en español. Barcelona. Idea Books. 864p.
2. ALBA, A. [s.a]. Teoría Musical. Valparaíso. C. Kirsinger & Cía. 120p.
3. ALBIZU, I. 2017. Entretactos. Ensayos de filosofía y danza. Madrid. Cumbres. 186pp.
4. ALBIZU, I. 2021. Música en danza. Sobre sinfonías corporales. (en línea). <https://www.youtube.com/watch?v=Pkh7ullhquM&t=1768s&ab_channel=SEMINARIOCOMPLUTENSEINVESTIGACIONHISTORIAY-TEOR%C3%8DADELADANZA>. [consulta: 15 de septiembre de 2021].
5. BLACKING, J. 2006. ¿Hay música en el hombre?. Madrid. Alianza. 185pp.
Del libro original: BLACHINK, J. 1973. How Musical is Man?. Washington. University of Washington Press. 116p.
6. BRADLEY, K. 2009. RUDOLF LABAN. Routledge. 241p.

7. BARRIENTOS, M. 2014. Isadora Duncan y su danza. Revista Danzaratte. (8):71.
8. BECERRA, G. 1969. En torno a la definición de música. [En línea]. Revista Musical Chilena. Enero – Marzo. Vol.23. n.106. <<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13201/13477>>. [22 de octubre, 2021].
9. BUTTERWORTH, J. 2012. Dances studies. The basics. Oxford, Nueva York y Canada. Routledge. 211p
10. CLIMENHAGA, R. 2018. Pina Bausch. Segunda Edición. Oxford y Nueva York. Routledge. 160
11. CANDELA, J. 2016. TOTEM/ Concierto Corporal Electroacústico. Un Ritual de Tránsito. A.DNZ (2): 8-15.
12. CANDELA, J. y DEL CAMPO, G. 2018. El proyecto EDIPA. Una investigación liderada por la práctica artística. Revista A.DNZ. (3):132-141.
13. CANDELA, J. 2021. Entrevista sobre los programas musicales y sus perspectivas personales en relación con la música y la danza. [Videoconferencia].

Punta Arenas y Santiago, Chile. Plataforma Zoom. Entrevista online; 1 hora de duración.

14. COLOMA, E. 2021. Entrevista sobre el programa Música y Espacio, y sus perspectivas personales en torno a la relación de la música y la danza. [Videoconferencia]. Punta Arenas y Santiago, Chile. Plataforma Zoom. Entrevista online; 1 hora de duración.

15. COLOMÉ, D. 2007. Pensar la danza. Madrid. Turner. 236p.

16. COPELAND, R. 2004. Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance. Routledge. 328p.

17. CORDANTUNOPULOS, V. [s.a]. Curso de teoría musical completo. [En línea]. <http://www.pianoaventura.com/documentos/curso_completo_de_teor%C3%ADa_de_la_musica.pdf>. [20 de septiembre, 2021].

18. DALCROZE, J. 1921. Rhythm, Music and Education. Estados Unidos. Francklin Classics Trade Press. 402pp.

19. DALLAL, A. 2020. Los Elementos de la Danza. UNAM, Dirección General

de Publicaciones y Fomento Editorial: México. Edición para Kindle.

20. DE KEERSMAEKER, A. 2012. Anne Teresa De Keersmaeker: Dance Can Embody Abstract Ideas. [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=Do-jShMLN9Zk&list=PLE7PRvc2HEFk4dynRele6veTuAd5KsLdK&index=10&ab_channel=Tate>. [consulta: 20 de octubre de 2021].

21. ELLIS, N. 2010. Louis Horst. [en línea]. <<https://dance-teacher.com/louis-horst/>>. [consulta: 13 de octubre de 2021].

22. FERNÁNDEZ, R., NÚÑEZ, R. y CIFUENTES, C. 2010. Eukinética, profundizando las cualidades el movimiento. Santiago de Chile. Editorial Independiente.

23. FOGELSANGER, A. 1998. Music Composition for Dance in the Twenty-First Century: Questions about the Dance/Music Relationship. [en línea]. <<http://www.armadillodanceproject.com/af/cornell/stockholm4bonlinf.htm>>. [consulta: 28 de septiembre de 2021].

24. GÓMEZ, E. 2021. Entrevista sobre la convivencia de la música y la danza en la práctica, la investigación y la creación. [Videoconferencia]. Punta Arenas y Santiago de Chile. Plataforma Zoom. Entrevista online; 1 hr10 min. de duración.

25. GUEVARA, J. 2010. Teoría de la música. [En línea]. <<http://dragodsm.com.ar/pdf/dragodsm-musica-teoria-de-la-musica-08-2012.pdf>>. [02 de octubre, 2021].
26. GUTÉS, N. 2021. Entrevista sobre la vinculación con la música desde la danza. [Videoconferencia]. Punta Arenas y Santiago, Chile. Plataforma Zoom. Entrevista online; 40 min. de duración.
27. HODGINS, P. 1992. Relationships between score and choreography in twentieth century. *Dance: Music, movement, and metaphor*. Nueva York. The Edwin Mellen Press. 227p.
28. HOLZAPFEL, C. 2021. Entrevista sobre el rol del músico acompañante en las clases de danza y en la cía. profesional de danza BANCH. [Videoconferencia]. Punta Arenas y Santiago, Chile. Plataforma Zoom. Entrevista online; 1 hora de duración.
29. JANKÉLÉVICH, V. 2003. *Music and the Ineffable*. Estados Unidos. Princeton University Press. 200p.
30. JEONG, M. 2019. *The Green Table: A dance of death in eights scenes by*

Fritz Cohen: Toward a performance without choreography. Tesis para optar al grado de doctor en artes musicales. Estados Unidos. Universidad de Arizona. 69p.

31. LE BRETON, D. 2010. Cuerpo Sensible. Santiago de Chile. Editorial Metales Pesados. 119p.

32. MASON, P. 2012. Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice. [En línea]. Research in Dance Education. Published online: 23 Feb 2012. Vol.13. n.1. <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647893.2011.651116> >. [15 de octubre, 2021].

33. MASRI, T. 2020. When Stravinsky Met Nijinsky: Two Artists, Their Ballet, and One Extraordinary Riot. [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=1ejW_0XnLUI&t=48s&ab_channel=Music-CornerStoryTime%3AListen%2CListen>. [consulta: 12 de octubre de 2021].

34. MCGRAW HILL EDUCATION. [s.a]. Los instrumentos musicales. [En línea]. <<https://www.mheducation.es/bcv/guide/capitulo/8448177363.pdf>>. [15 de octubre, 2021].

35. MEJÍAS, G. 2018. El alma y el cuerpo en las danzas sufíes y rarámuri desde la literatura comparada. [En línea]. Inter disciplina. V.6. N.16. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2448-57052018000300251&script=sci_arttext>. [08 de octubre, 2021].
36. MICHELS, U. 1982. Atlas de la música, I. Madrid. Editorial Alianza. 288p.
37. MORALES, A. 2007. Danza clásica y moderna: Perspectiva Histórica para un análisis en Chile. Memoria para optar al título de periodista. Santiago. Universidad de Chile. 139p.
38. MORAND, F. 2015. Emovere: Cuerpo, Sonido y Movimiento. [en línea]. <<https://www.emovere.cl/emovere-cuerpo-sonido-y-movimiento/>>. [consulta: 21 de octubre de 2021].
39. P.A.R.T.S. [s.a]. Anne Teresa De keersmaeker. [en línea]. <<https://www.parts.be/anne-teresa-de-keersmaeker>>. [consulta: 20 de octubre de 2021].
40. PORCEL, M. 2010. Los instrumentos musicales en el aula de música. [En

línea]. <https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_36/ANA_M_PORCEL_2.pdf>. [16 de octubre, 2021].

41. PUYÓ, J. 2021. Entrevista sobre el rol de músico acompañante en las clases de danza de la Universidad de Chile y su experiencia personal en torno al vínculo música – danza. [Videoconferencia]. Punta Arenas y Santiago, Chile. Plataforma Zoom. Entrevista online; 1 hora de duración.

42. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2020. Sonido. [En línea]. <<https://dle.rae.es/sonido?m=form>>. [02 de octubre, 2021].

43. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2020. Ruido. [En línea]. <<https://dle.rae.es/ruido?m=form>>. [02 de octubre, 2021].

44. REYES, J. 2006. Control y Elasticidad en lo Musical: Una Aproximación a la Manipulación de Música y Sonido con Elementos Electroacústicos. [En línea]. <https://www.maginvent.org/articles/elastson/Cualidades_del_Sonido.html>. [05 de octubre, 2021].

45. RODRIGUEZ, E. [s.a]. La escritura de la danza. Evolución histórica de la escritura de la danza entre los siglos XV y XVII. Tesis doctoral. Valencia, España.

Universidad de Valencia. 402p.

46. ROSALES, M. [s.a]. Texturas musicales del mundo. [En línea]. <<https://www.teoria.com/es/articulos/texturas/> >. [12 de octubre, 2021].

47. RYMER, J. 2017. An Argument for Investigation into Collaborative. Choreo-musical Relationships within Contemporary Performance. *AVANT* (8): 181-191.

48. SANCHEZ, M. 2015. Técnicas de Danza: Huellas en el cuerpo. [En línea]. <<http://www.danzaterapiaragon.com/wp-content/uploads/Tecnicas-de-Danza-Huellas-en-el-Cuerpo.pdf>>. [28 de septiembre, 2021].

49. SANTOS, M. 2009. MARY WIGMAN. Routledge. 296p.

50. TRÍAS, E. 2007. El canto de las sirenas. Barcelona. Editorial Galaxia Guttemberg. 875p.

51. Universidad de Chile. 2015. Música y Audiovisión. Programa de actividad curricular del curso Música y Audiovisión. Santiago, Chile: CANDELA, J.

52. Universidad de Chile. 2015. Música y Escena. Programa de actividad curricular del curso Música y Escena. Santiago, Chile: CANDELA, J.
53. Universidad de Chile. 2015. Música y Espacio. Programa de actividad curricular del curso Música y Espacio. Santiago, Chile: COLOMA, E.
54. Universidad de Chile. 2015. Música y Movimiento. Programa de actividad curricular del curso Música y Movimiento. Santiago, Chile: CANDELA, J.
55. Universidad de Chile. 2015. Taller de Redes Coreomusicales. Programa de actividad curricular del curso Taller de Redes Coreomusicales. Santiago, Chile: CANDELA, J.

ANEXOS

1. Encuesta a estudiantes

1.1 Presentación de la encuesta

Encuesta a estudiantes de danza Universidad de Chile - Relación entre música y danza.

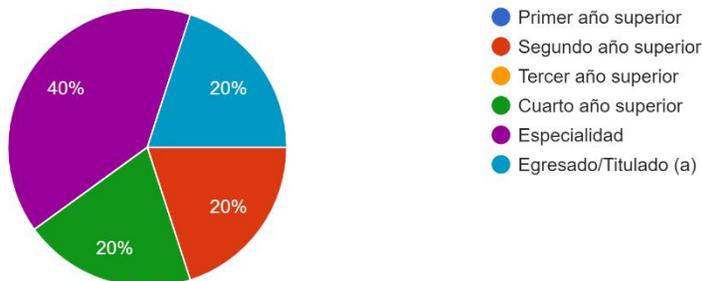
El presente formulario consta de preguntas relacionadas con su experiencia con los ramos de música impartidos a lo largo de la carrera, como también la relación que tiene usted con la musicalidad. Dicho cuestionario tiene fines de estudio para la realización de la tesis de Pedagogía en Danza - UCH, de la estudiante Paula Vivar Cárdenas.

Este formulario es anónimo, no se publicarán sus datos.

1.2 Gráfico de cursos participantes

Indique el año que cursa actualmente en la carrera

10 responses



1.3. Preguntas y respuestas

a) Para usted, ¿Cuál ha sido el aporte entregado por los ramos de música impartidos en la carrera?

- Tener nociones básicas respecto a lo influyente de la música en la danza y para la escena, y conocimiento de parámetros con los que trabaja la música.
- Ha sido un aporte significativo durante mi proceso ya que nunca tuve clases de música
- Mayor comprensión de la indisoluble relación música/danza. Mayor sensibilidad auditiva.
- Gran conocimiento teórico-práctico de elementos musicales.
- Pocos
- Entender cómo poder trabajar y crear mis propios proyectos.
- He aprendido mucho, una de las materias en las que realmente veo avance
- Comprender algunos aspectos técnicos de la música y entender qué puede ser parte de mi creatividad y expresión artística.
- Creo que el principal aporte es el poder aprender a usar programas de edición musical para crear nuestras propias piezas musicales.
- Recuerdo que nos compartieron herramientas en relación con el uso de programas de edición, que dio más posibilidades en cuanto a la creación.
- El disponernos de una manera atenta a la escucha ocupándonos de relaciones específicas en cuanto a la relación temporal, timbres, atmósferas, intensidades, etc., aportó la posibilidad de aproximarnos a ello desde lo sensorial y racional.

b) ¿Percibe en usted una mayor comprensión y vinculación con lo musical a lo largo de la carrera?

- Sí.
- Sí, pero no en gran magnitud.
- No
- De todas maneras.
- No realmente.
- Sí, se ha logrado a pesar de la virtualidad
- Creo que más que una mayor vinculación es una nueva perspectiva dentro de la vinculación que ya existía.
- Me parece que sí, pudiéndose profundizar muchísimo más.
- Creo que de una manera personal esta vinculación se da desde mucho antes y desde espacios externos a la carrera. Sin embargo, valoro el tiempo dedicado en la carrera pues se sumaba a estas relaciones, motivaciones vividas.

- **c) ¿Cuánta importancia le brinda a la comprensión e integración de herramientas de apreciación musical en su formación artística?**

- Es una relevancia básica, pero no tan influyente, o con fuerza para sentir que tiene tanto protagonismo como en la misma formación que es de danza.
- De mediana importancia, puesto que podrían ser más que nada electivos ciertos ramos.
- Poca.
- Mucha importancia.
- Creo es importante, me hubiese gustado profundizar más.
- Una base importante para poder trabajar.
- MUCHÍSIMA.
- Media.
- Me parece sumamente importante para nuestra formación como artistas, ya que es un gran aporte para la creación.
- Más que apreciación pensaría en una experiencia de vivencia de la música que amplía posibilidades.

d) ¿Cómo es la relación que tiene usted con la música desde sus conocimientos corporales?

- Es una relación estrecha, ya que me produce muchos insumos para la creación, la conexión con el sentir y el goce, entre otros intereses personales.
- Mucho mayor, pues profesionaliza la relación.
- Sentir el ritmo.
- Como dije más arriba, considero que música y danza son inseparables, de hecho, muchas veces homologables. Tengo una estrecha relación con la música a partir del cuerpo, desde lo rítmico y melódico, de la improvisación y la propuesta educativa en talleres.
- Buena relación a nivel de usarla como soporte y acompañamiento para profundizar, y potenciar el trabajo corporal, más aún cuando es en vivo. Pero una relación bastante deficiente a nivel de conocimientos musicales.
- Es una relación de apoyo, donde se puede trabajar en conjunto como por separado.
- Comprendo y aplico lo mejor que puedo.
- Desde pequeña la danza y la música siempre estuvieron muy de la mano, crecí en un ambiente donde se aprendía a cantar al mismo tiempo que a bailar, por lo que la música siempre se vivió en el cuerpo, y ahora esa

sensación se ha expandido comprendiendo la música desde otras posibilidades, ampliando también las posibilidades de la danza.

- La relación que tengo con la música es más bien en la creación de alguna composición coreográfica
- Cercana, rica de sentir, orgásmica en momentos, de compañía mutua profunda.

e) ¿Cómo debería ser para usted la relación entre la música y la danza?

- Debería ser una relación estrecha, de comunicación, diálogo constante. Proviene de un mismo origen del movimiento, pero se manifiestan con distintas magnitudes al ser encarnadas a través de nuestro cuerpo.
- Una relación dinámica, que a veces pueden estar muy entrelazadas, pero otras requieren de un distanciamiento prolongado.
- No reglada. Que cada uno haga la relación que quiera.
- Estrecha, inseparable.
- Creo que tienen mucha relación y debiese profundizarse en la carrera no solo en lo técnico de los conocimientos, sino también a nivel de relación entre carreras, de apreciación musical, de creación con y a través de esta... potenciar las artes entre ellas.
- Compañía
- Algo que no se debe separar
- Creo que no "debería" creo que puede ser muchas cosas y depende de la intención de lo que se quiere trabajar, nos podemos independizar de la música o dejarnos llevar por ella, pero ninguna opción es mejor que otra... Las posibilidades son amplias y lo importante es ser claros en la idea e intención. "Casarse con la consigna"
- Debería ser cercana ya que se potencian mutuamente en el aspecto creativo.
- Sin deberías.

f) Desde su visión artística, ¿Cómo le gustaría aportar al vínculo entre música y danza?

- Me gustaría difundir el conocimiento de ambas disciplinas, y compartir lo influyente y presentes que están en nuestro diario vivir, en las diferentes culturas, comunidades o sociedades.
- Me gustaría tener ramos en común con estudiantes de música y sonido.
- Ampliar la comprensión de música y danza, comprendiendo que son actividades humanas históricas, y que se han ido transformando.

- A través de propuestas educativas.
- Desde la motivación y sentimiento que puede otorgar y potenciar lo musical al trabajo de lo corporal.
- Al enseñarlo a otros.
- Tener clases compartidas con carreras de música y danza para intercambiar visiones.
- Creo que la idea de hacer/interpretar/bailar música es importante para ampliar el campo de lo artístico, puede ser un lugar que aporte a la identidad territorial, como un rito, o un carnaval dónde el hacer música es hacer danza y compartirse.
- No tengo claridad.
- En la práctica, en relaciones que pueden ser menos o más notorias, dedicándole tiempo a percibir esta relación, tener disponible la escucha, acogerla.

g) Detalle a continuación 5 aspectos musicales que haya aprendido en los ramos de música impartidos en la carrera, que han tenido relevancia en su formación en danza.

- Diálogo - Tempo - Ritmo - Solfeo -Estructura de composición.
- Rítmica, Edición Musical - La creación musical para la danza
- Marco teórico y conceptual amplio - Rítmica básica - Incremento sensor-percepción (sensibilización auditivo-motriz) - Incremento de la creatividad con elementos musicales.
- Conceptos de sonido ruido - Trabajo del ritmo en las creaciones - Uso de programa Audacity Notas musicales - Partituras entre lo musical y corporal.
- Ritmo - Tiempo - Métrica - Silencios – Melodía
- Leer y crear partituras - Temporalidad y métrica - Estética de la música y la danza - Creación desde la música a la danza - Creación desde la danza a la música
- Espacio (dónde se ubica el sonido) - Ritmos (tipos de métricas) - El sonido es antecedido por un movimiento que termina y lo produce (evidenciando la estrecha relación entre gesto y música) - Partitura como una especie de coreografía que puede ser escrita de múltiples maneras - Paisaje sonoro como aporte a la obra.
- Utilización de Audacity -Lectura de partituras (para mí no tiene tanta relevancia en mi formación en danza, pero es lo que recuerdo).
- Sobre la espacialidad del sonido, visto desde el cine, sobre lo que está dentro o fuera de campo y cómo eso permite escuchar lo mismo, pero adquiere una sensación, connotación distinta en la relación entre lo visual y sonoro.

2. Entrevistas capítulo 4.

Para complementar el contenido del cuarto capítulo de esta tesina, he seleccionado los aportes más destacables de cada entrevistado/a.

2.1 Exequiel Gómez

a) ¿Al ejercer las dos disciplinas, las relacionas y/o valoras de otra manera?

Tendemos a separar los saberes, pero somos una unidad. Y cualquier tipo de conocimiento debiese ser capaz de desarrollarse y expandirse, más allá de una manera lineal. Los cruces que se pueden reproducir son múltiples, diversos, no hermanables. Se pueden abordar de diferentes maneras dependiendo de qué se quiere subrayar. Esto es lo que me moviliza dentro del conocimiento con los estudiantes, en los procesos que están relacionando (dialogando realidades), y dentro del arte escénico.

b) ¿Cuál es el impacto que consigue la música en el cuerpo del/a bailarín/a?

Estamos más educados en lo que musical que en el movimiento. Y hay maneras establecidas de educar, aprensivamente. La cultura musical que tenemos está atravesada por una serie de elementos, desde el nacimiento hasta nuestro desarrollo cultural. El oído no descansa nunca, puedo cerrar los ojos y dejar de mirar, pero no cerrar los oídos y dejar de escuchar. Por lo tanto, toda la sonoridad que entra por nuestros oídos forma parte de nuestra cultura. La decisión de escuchar qué cosa, influye en tu desarrollo cultural, y por tanto influye en la corporalidad por lo que se escucha, se percibe o se aprecia.

Al consumir un tipo de música, por ejemplo, la corporalidad se refiere a ese tipo de música. La música o sonoridad te va invadiendo. Falta la posibilidad de ir buscando nuevas formas de sonoridad para buscar qué ocurre con el cuerpo también. Hay una cultura musical bastante servicial hacia la danza. Sobre todo, hacia la puesta en escena. Pareciera que se acostumbra a que la música dentro de las artes escénicas existe desde un lugar secundario. En términos generales, también hay personas que ponen en tensión dichas relaciones. Profundizan en relación con la sonoridad, y le dan un valor no convencional sobre los saberes analíticos e intelectuales (y no solo lo emocional o impulsivo) para que se *in corpore* en uno/a: poner dentro del cuerpo lo que está escuchando.

c) Conversación sobre músico/a acompañante

El músico acompañante es también una forma de educar tu oído y entender una música. Tus pasas años con un ramo de música, como materia curricular. Sin embargo, estás constantemente al lado de los músicos acompañantes, educándote musicalmente. Porque hay en diferentes técnicas, por ende, tienes más horas de audición musical que en el mismo ramo que tienes como música. En este sentido, tu corporalidad está siendo educada bajo los paradigmas de la música acompañante. Lo cual es un rol extracurricular, pero es curricular finalmente. Te acompaña, te condiciona, te entrega estímulos. A veces atienden ciertos elementos de la música y no todos. Entonces debieses decir que te has educado dentro de una música mayoritariamente rítmica, melódica y armónica. Entonces, en moderno es una música más que nada métrica, conectándote con el ritmo más que otro factor musical.

d) ¿Cómo se genera en el cuerpo del/la músico/a, la vinculación con el movimiento y la danza?

Le hago clases de movimiento a músicos, en la escuela de pedagogía de la UMCE. A principios del siglo pasado, se creía que el movimiento debía ser algo paralelo a lo rítmico de la música. Un movimiento que se trabaja desde el buen dominio de la pulsación, mantener los compases, y eso llevaría a poder realizar la lectura musical de manera más fácil. Pero esto es pensar al movimiento como una funcionalidad. Puede ser, pero en contenido, el cuerpo es más complejo porque no tenemos una educación corporal sostenida. Puede ser bueno para generar un buen lenguaje musical, pero torpemente un desarrollo corporal, sobre todo expresivo. He tratado de lidiar con el concepto antiguo de cuerpo funcional en la música, llevándolo a un cuerpo expresivo más que a un cuerpo métrico. Entender el ritmo como un elemento general, más que racional de aplicación a un lenguaje. Porque estaría minimizando las capacidades expresivas del cuerpo en relación con la musicalidad. No tan solo a un elemento de la música sino a muchos otros. Es ser complaciente con los procesos de enseñanza desde la educación escolar, porque seguiría siendo una manera racional de entender el cuerpo. El cuerpo también posee una inteligencia, la corporalidad es inteligencia más allá de sostenerlo desde la racionalidad.

e) ¿Cómo sientes tú la música danzando, y viceversa, la danza, el cuerpo y el movimiento haciendo música?

He estado pensando acerca de un cuerpo musical, que genere algún tipo de movilidad, y no necesariamente que tenga un sonido, sino que, el cuerpo sea un sonido que se visualice y se pueda extraer desde adentro. Independiente que

tenga estímulos externos, el cuerpo en sí es un cuerpo musical, porque tiene múltiples factores, cruces que se pueden relacionar con el estado musical o lo que se entiende de él. ¿Qué se entiende cómo música? – pregunta Exequiel. – prosigue- Hay un replanteamiento de cómo se generan relaciones entre la música y el movimiento, y poner en tensión dichas relaciones. Se puede trabajar el componente armónico, sincrónico, pero ¿cómo te haces cargo del silencio y la inmovilidad? ¿cómo trabajas una textura musical? ¿cómo te encargas de la analogía sonora, y la tecnología sonora? ¿cómo te encargas de todo lo escuchas (el entorno- atmósfera sonora), desde el cuerpo? Lo planteo en la educación y en la representación. En la representación hay un componente comunicativo, porque expones ideas frente a un grupo de personas.

f) En tu actividad creativa coreográfica, ¿Cómo vinculas y haces aparecer estas disciplinas?

Revisando lo que he hecho coreográficamente, entendí las diversas maneras de enfrentar la sonoridad con el cuerpo. Empecé desde un lugar intuitivo: me gusta esta música, trabajaré con esta música. El acto de poner la música y bailar. A través del tiempo, busqué nuevas metodologías para enfrentar los procesos. Seguí insistiendo en lo pulsivo, en lo que siento con una musicalidad que me gusta. Aquí decidí realizar la misma coreografía con distintas músicas, y las relaciones musicales cambiaron. La coreografía mutó y me produjo mayores satisfacciones. Luego tomé la decisión de cambiar mis elecciones musicales europeizadas (barroca, clásica), y busqué música chilena. Busqué un compositor que me muestre la música contemporánea. Escogí una, y coreografié en base a lo que esta música entregaba. Seguí trabajando con esto, y me uní a José Miguel Candela. Pensé en la importancia de trabajar con músicos e interactuar: cuatro micro piezas para piano. Interactué con la pianista, coordinando los momentos a suceder. Aquí me di cuenta en que trabajaría con la música de manera ligada.

Realizamos TOTEM con José Miguel Candela. Los músicos eran los bailarines. Primera pieza que utilizó sensores de luz. Tu estimulabas los sensores, y la información llegaba a interfaz MIDI que JMC decidía qué utilizaba. A partir de la partitura trabajamos, pero luego se desprendió. Concebimos al músico como el intérprete. El instrumento está espacializado. Todo iba a interferir en lo que sonaba. El intérprete de danza se convierte en el intérprete música. Por eso TOTEM se llama Concierto Corporal Electroacústico. Trabajo con orquesta: es una información distinta a las otras experiencias, sentir que toda la orquesta esté vibrando junto a ti. Después trabajé con una banda. Incorporé a la banda a la puesta en escena. Los músicos bailaron y los bailarines tocaron. Todos los que estaban en escena, participaron como intérpretes, musicales y corporales. Un encuentro bullicioso e íntimo. Cabeza de Chanco es el nombre. En otra los bailarines hicimos

la música. Globulares: Trabajé con dispositivos de celular con Bluetooth conectados a parlantes repartidos por la sala. Generando atmósfera sonora y considerando el sonido como elementos estéticos. Los intérpretes grabaron en su vida cotidiana los sonidos. Las calles, los autos, etc. Y su vez fabricamos audios: globos en escena y el sonido de un globo desinflándose: confundiendo al público.

Actualmente, contrapunto en vivo. El dj y el diálogo con él mientras me muevo. Mucha reflexión en torno al silencio. Espacios de vacíos. Me interesa la experiencia sensorial del público y los intérpretes. No es secundario el sonido. La danza no es la protagonista de la escena. Cuando decides poner una música que te acompañe, tomas una decisión política. Hay demasiada información y no estás otorgando espacio a la reflexión. Pareciera que todo se tiene que llenar y todo hay decirle en términos sonoros. Tapar con la música lo que con el cuerpo se dice en ideas más vagas. Hay una decisión política al pensar que hay personas dedicadas a la música en tu mismo territorio, y por qué no hacer un trabajo con ella. Convivir con tu coterráneo, y tú utilizas a Bach.

g) Sobre la formación dancística: ¿Qué factores son imprescindibles para la comprensión musical por parte de los/las bailarines/as?

Hemos estado enseñando demasiado el ritmo y lo métrico en la formación. Y hemos descuidado el valor del sonido y de lo que puede ser la vibración y lo que va a permitir la situación de movilizarte en creación a ello. Hemos sido bastante racionales para enseñar la música, muy cuantitativos para enseñar cierta musicalidad en los procesos de enseñanza. Existen técnicas y maneras de enfrentar la música de diversos modos. Hay estilos que tienen estrecha relación con la música de manera implícita, pero existen dimensiones de la música mucho más profundas. Ejemplificando con el flamenco que se percibe mayormente percusivo, el canto tiene una repercusión y dimensión muy profunda. La esencia de lo que hace a un bailarín de flamenco, no es si domina realmente los zapateos, sino cómo dialoga con la experiencia rítmica y las otras dimensiones y corporalidad. Los volúmenes, las tensiones, los descansos, cómo sostengo una precipitación, lo que se acumula, el clímax. Todos estos elementos también forman parte de la música. Entender esto de manera parcelada es muy complejo. Lo rítmico y el pulso es una manera de acentuar, de entender el cuerpo, pero no es una forma de contar el cuerpo.

Entonces ¿cuáles son las dimensiones de la música más allá de lo que académicamente se entiende de ella? Tiempo, armonía, melodía, timbre... pero no puede quedar en palabras técnicas y ya. En el timbre por ej., ¿cuáles son los elementos del timbre que afectan tu cuerpo? Si queremos movilizar (no digo que no se trabaje), ampliar, expandir el conocimiento de la música y sumergirnos en ella, hay que ahondar en las experiencias corporales que quedarnos solo en al-

gunas, e ir más allá de sentirse bien o tener afinidad con cierta musicalidad. Preguntarse ¿por qué?: “Sí me encanta esta música” - ¿por qué? -, porque da la sensación de apuro, ¿qué más?, porque los violines hacen tal forma, - ¡ah! Te gusta la sonoridad de las cuerdas frotadas- ... Entonces ¿cómo ahondar en estos lugares. ¿Más audición? ¿más exigencia en lo que uno tiene que escuchar?

Lo que estás escuchando todos los años de carrera haciendo distintas técnicas: El académico toca el piano, el moderno es más métrico y lo contemporáneo no es más atmosférico, pero por qué no un fraseo de moderno con música contemporánea, por qué no académico con otro tipo de música. Son convencionalidades estéticas, y no las estamos cuestionando. Es una reiteración auditiva en un estímulo que no terminas apreciando, sino es algo más funcional a lo que estás haciendo con el cuerpo.

2.2 Nuri Gutiérrez

a) Conversación abierta

La música simplifica ciertas cosas y complica otras. Esto es interesante porque la música realiza aquello que todavía en el movimiento o en la escena no está bien definido. O la música apaga aquello que se está generando, apareciendo, aflorando, y la música tiene el poder de vaciarlo, soslayarlo. No pienso necesariamente que la música y la danza deben ser simétricas, es muy evidente. Es cansador. La música es una marea más compleja que va entendiéndose por las grietas del movimiento, de lo escénico. Es interesante descubrir, hay que escuchar mucha música, escuchar una música mucho tiempo insistentemente, integrarlo. A veces esa pasión por esa música se va y vuelve después.

Paula: Es bonito cómo podemos encontrar una afinidad con cierta musicalidad, y cada cual con cierta música. Cada música tiene su propio espíritu, y con eso es con lo que nos conectamos. Con esta esencia nos conectamos para potenciar el trabajo, no necesariamente sincrónicamente, sino en su multiplicidad de variaciones.

Nuri: Además, hay músicas que corresponden al animé, o al cine del terror, o a la comedia. Hay músicas que permiten comprender mejor la cronología de un documental histórico. La música ha definido mucho su época, y tiene una relación super fuerte con la época en que se está creando. Cuando uno escucha un canto gregoriano o música del siglo XV, uno no se siente trasladado a esa época, sin haber estado allí. Pareciera que comprendes mejor escuchando esa música.

Paula: La música se está permeando de todo lo ocurre en ese momento, social, culturalmente, tecnológicamente. Algo tan simple como diferenciar qué instrumento se está empleando para ese tipo de música es todo un viaje.

b) ¿En qué trabajos has tenido más decisión respecto al musicalidad y la relación con la danza? ¿Qué identificas de ellos?

He viajado por distintos estilos, pero he elegido algo que tiene que ver con la armonía o la intensidad, no sé. Son distintas, pero todas son músicas donde uno se siente vivo. Tiene una fuerza vital que te hace estar más alerta, comprender más las mismas imágenes e imaginación que uno tiene, permiten atravesar ciertos umbrales en un mundo psíquico. La música te afecta. ¿Cómo la música te afecta para estar en el espacio, o para estar en relación con otros en el espacio, o para el movimiento recto o directo, curvo, soslayado, sensual, como te afecta el cuerpo para moverte? Esto probamos en improvisación. Improvisación no solamente es crear algo en el momento, sino también es afectarse con algo que no estás viendo. Y esto nos pasa con la música, porque no la ves; la escuchas y se convierte en visualidad. El poder del sonido es potente de analizar.

c) Dentro del aula ¿cómo vinculas la música en las clases?, ¿cómo la encausas con los/las estudiantes?

Lo que pasa en las clases es algo que no está tan cohesionado como en la creación de una obra. Aquí muchas veces no es tan comprendido el sentido musical. Yo pongo música que a ellos no les es afín. Entonces cuando un grupo de estudiantes comprende una música no es a través de escucharla, sino moviéndose para escucharla. Sobre todo, cuando quieres que se entienda una idea de movimiento, y si esa idea la haces con algo que está sonando, pareciera que se comprende mejor lo que está sucediendo en el movimiento. Aunque haya contracción, asimetría. Comprendes lo que escuchas a través del movimiento. Comprendes esos dos mundos. A veces los músicos creen que no entendemos la música porque nos falta teoría. Pero para mí tiene sentido cuando la estoy escuchando. Todo eso que está escrito lo comprendo desde la escucha. Entra a un plano espiritual.

2.3. Carolina Holzapfel

a) Comentarios transversales

Antes no podía diferenciar ciertos movimientos. Después de años recién es evidente ver lo que sucede realmente. En ballet y la técnica moderna, el pulso es decidor. Se marca una rítmica. En el contemporáneo hay una libertad muy grande, se pierde la necesidad de la cuadratura. Hay más indicaciones de lo atmosférico o el carácter. Acompañar contacto improvisación, es estar todos juntos. Improvisar a la par, con libertad musical. Es acompañar la energía.

b) ¿Cómo ha sido tu experiencia con la transmisión de las necesidades musicales con los/las bailarines?

Suele suceder que los bailarines no manejan un lenguaje para traspasar lo que requiere. Aunque a veces sucede que ni siquiera ellos tiene una claridad de lo quieren para sí mismos en la creación. Más que la métrica, necesito que me marque el ejercicio tal como es, y la velocidad. Sucede que a veces marcan los ejercicios y sin saber ya dieron información para el músico acompañante. Generalmente no dicen nada, sólo marcan. Yo lo veo y casi siempre siento una métrica implícita en lo que están mostrando. No es necesario acompañar todos los gestos.

c) A la hora de establecer un diálogo entre compositor/a y coreógrafo/a ¿Qué es lo importante?

El bailarín debe saber reconocer un pulso, ni hay o no, si lo necesita o no. Saber cómo se siente cada métrica y diferenciarlas. Que me pueda decir con palabras la atmósfera: necesito algo liviano, pesado, etc. A veces no es necesario que me diga lo técnico, pero sí marcando me lo dice. Cuando hay metáforas claras: fuego, chispa, etc. Eso también es entendible. Con los impresionistas como Satie, comienzan a aparecer este tipo de indicaciones, más allá de lo técnico. He aquí la atmósfera.

2.4. Juan Carlos Puyó Carroza

a) ¿Desde dónde vives la música?

Es una relación placentera, laboral y de lenguaje cuando necesito compañía donde necesito expresar cosas que me pasan y no sé qué son. Se ha convertido en una parte mía muy vital. Siempre he tenido la sensación de que la música es parte mía, una cercanía. Desde niño, la relación primaria ha sido desde la música. La relación con la danza nació desde una colaboración que una actriz, donde tuve que dirigir una obra “Jesucristo super estrella”, y me tuve que vincular también con bailarines. Desde que vi bailar, también de dieron ganas de moverme. Al dejar solamente lo que suena y ver qué pasa en lo corporal.

Los bailarines dan por hecho que es super legible lo que hacen al ojo externo, siendo que el ojo externo está super condicionado a lo que ve en el espectáculo del teatro o la televisión. Desde la forma, lo coreográfico. Pero el origen motor del movimiento, desde dónde viene la sensación de la columna, el sacro, los lugares del peso. Eso jamás lo había visto hasta que empecé a moverme. Y cuando lo

experimenté en mi cuerpo, sentí: aquí hay una posibilidad de lectura para el imaginario sonoro. La cosa de la gravedad, de qué pasa con las disociaciones y las distintas partes de mi cuerpo, en las uniones. Ya no es solo el espacio, hay algo interno. Y digo, puedo observar y respirar al bailarín, y sentir como siente la gravedad con la mirada, y componer de ese lugar.

Paula: Ese espacio y momento preciso de cómo se dio todo para conectarte con el movimiento. Tu posición de la música cambia desde poder ver la danza desde un lugar sensible, con la sensibilidad musical también. Ya no está la segregación, de danza: movimiento – espacio - mecánico, y todo el mundo musical. Es una entremezcla de expresión sensible. Además, ambas tienen ese origen interno, visceral, emocional. Y al medio se forma la danza entre ambos.

Juan Carlos: Cambió la forma en que componía la música. De lo estructural y formal que tenía concebida componer música, pero después se me desarmó todo. Hay cosas que suceden de manera simultánea. Hay energías en las que entras. Entiendo lo sonoro desde un lugar distinto, vinculándome con el movimiento.

b) En las clases de danza, ¿Hay algún aspecto de la danza con la que te guías para hacer música? ¿Y al revés, los bailarines se toman de algún aspecto musical para guiarse?

Depende de la técnica de danza. En el académico, lo rítmico es dominante. Porque está muy pegado lo sonoro a la técnica. Desde el músico, es seguir la forma y conocer las métricas de cada ejercicio. En moderno, también, pero es más libre desde lo animal, siguiendo un conteo. En contemporáneo, cambia todo. Me sirve respirar a quien veo. Escribí un artículo en la Revista de Danza: El cuerpo: la partitura del ahora. Habla de cómo traducir el movimiento del bailarín. Me imagino una esfera, su pelvis, y lo respiro. Leer los libros que leen, observar y entender la explicación del profesor. Cada detalle y metáfora. No es respirar igual que bailarín, sino que mi respiración contenga sus movimientos. Aquí aparece algo rítmico y orgánico. Recién luego de esto, comienzo a musicalizar. No es solo intelectual, eso sí está, pero es experiencial. Como músico, tomo los trainings, formo parte de los círculos de conversación, me hago parte de la experiencia. Cuando yo propongo sonoridad a partir de la sensación corporal que mencioné, los bailarines las toman. Si yo me dejo permear por esto, ellos se dejan permear de vuelta. (si le subo la frecuencia a la música, ellos también suben, y si la bajo, ellos bajan y se genera esa energía). Se genera información para allá y para acá. Propongo y reciben, y viceversa.

Paula: Me hace ruido el concepto de músico acompañante, porque no solo acompañas al conjunto que baila, sino es toda una dinámica unida que está constantemente mezclándose. Sentir la energía que emana de la música, las vibraciones del cuerpo y de los instrumentos, las respiraciones de ambos, los silencios de los cuerpos e instrumentos.

Juan Carlos: *Es un bailarín sonoro* Estás ahí, eres cuerpo también. La importancia de las sonoridades del mismo cuerpo. Si el cuerpo suena darle esa importancia que está pasando. No siempre la música por sobre, hay veces que es necesario. Otras veces todo va bajito, y sentir la respiración de los bailarines, de cómo está con el suelo, cómo siente el salto. Es un diálogo una conversación, escucharse todo el tiempo. Es intelectual, emocional, sexual, sensorial. No clasificarlo a una sola cosa, sino aceptar todo lo que te sucede. Sinceridad con lo que sientes de la experiencia.

c) A la hora de aplicar tu oficio como músico, ¿qué crees que es lo más importante?

Aceptarme a mí mismo. Si llegas a un lugar no aceptándote, es muy difícil aceptar a otro. Llegar tranquilo, con tu historia. Y quedas totalmente abierto aceptar a otro. Escuchar todas las indicaciones, no solamente ver. Entender que cada persona tiene una historia. Todos estamos recibiendo esto desde el lugar que nos toca a cada uno. Nos juntamos en el espacio geográfico, y abrazar eso. El movimiento es un nivel de exposición gigantesco. El cuerpo a disposición. Como músico, mi sensibilidad está expuesta también. Aceptar al otro, desde lo primero. Después todo lo técnico.

Paula: Hacemos arte. Ahí está implícito todo lo emocional. Es una expresión: expresión dancística, poética, musical, visual. Todo tiene una profundidad y sentido emocional y sensible. Lo primera va a ser esa base, el impulso que nos moviliza.

d) Y de los componentes técnicos, ¿qué es fundamental?

Entender el componente histórico de la técnica que estás trabajando. Porque te pone un piso. Hay veces que hay conteos super claros, nítidos, es muy importante la reunión previa con el profesor. Saber de dónde viene el ejercicio. Esto es una ayuda para el músico. Que me explique desde dónde nace corporalmente el ejercicio. La pelvis, la cabeza, etc. La cinestesia, lo imaginario.

3. Diálogos Fluctuantes: Solo Coreográfico.

Diálogos fluctuantes es mi Solo coreográfico creado el año 2019, bajo el marco de la asignatura de Taller de Escenificación I, impartido el tercer año de la Licenciatura en Artes con Mención en Danza. El equipo de profesores/as del ramo

en aquel entonces era: Paula Mellado (bailarina y coreógrafa), Rolando Jara (dramaturgo), Richard Solís (artista visual), y Katherine Leyton (bailarina y ayudante del ramo). Esta creación, se fundamenta en mis intereses y experiencia con la música y la danza. Durante los años 2009 y 2015 formé parte del ensamble de música antigua Sur Canoris de Punta Arenas, donde formé mis estudios en viela, instrumento de la época. La danza igualmente ha estado presente en mi formación durante muchos años, y por esta razón, han sido mi movilización dentro del arte.

Me enfoqué en generar una obra donde se vinculen ambas disciplinas, produciendo una atmósfera envolvente entre el sonido del instrumento y los movimientos del cuerpo, integrando la música y la danza en una energía circular.

La obra consta de tocar en escena mi instrumento; la viela, composición musical de mi autoría, mientras estas estrofas musicales en vivo dialogan con las grabaciones del mismo instrumento escuchadas por los parlantes del salón, sumado a danzar igualmente en congruencia con todos los estímulos; se trata de poner en escena una incesante plática, complementación entre las disciplinas.

Una frase que representa muy bien este trabajo es: La danza de los sonidos y la musicalidad del cuerpo. Sumado al discurso escénico se encuentra que el cuerpo también dialoga con el instrumento; lo miro, me muevo con él y cerca de él, busco diferentes formas de tocarlo no convencionalmente (el instrumento se ejecuta entre las piernas, sentada en una silla, mientras que yo lo toqué en el suelo, semi para con piernas flectadas con este entre mis piernas, y también bajo mi mentón, como un violín). Dentro de los recursos utilizados para la realización, tuve las herramientas entregadas en el ramo Música y Escena paralelamente, donde creé la musicalidad a través de grabaciones de la viela, las cuales manejé en el programa Audacity, junto a su edición.

3.1 Registros fotográficos

Fotografías capturadas por Stephanie Meyer (2019). En Sala Agustín Siré, Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

