



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Montaje coreográfico o presentación artística

Creación de una obra interdisciplinar a partir de la construcción de un espacio rítmico común entre la música y la danza: una aproximación a la relación entre sonoridad y movilidad

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Danza

Autor/a:

Cristina Darashea Toala Vera

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Cristina Darashea Toala Vera declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (nombre de la carrera que cursa). Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Oscar Santana

Tutor del Proyecto

Fredy Vallejos

Cotutor del Proyecto

Carolina Pepper

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Le doy gracias a mi familia por apoyarme en mi etapa universitaria. A mi tutor, Oscar Santana, y cotutor, Fredy Vallejos, quienes me acompañaron en mi tesis. A mi coordinadora de la carrera, Lorena Delgado, por ser una guía fundamental en mi aprendizaje. A todos mis docentes que me enseñaron a amar la danza. A mis amigos Daniel Quiñónez, Michelle Viera y Jeffry Luna, quienes me ayudaron en las últimas semanas del montaje. Y, sobre todo, a Mauricio Bombón por ser parte de mis proyectos artísticos.

Dedicatoria:

Esta tesis va dedica a mis padres, Maris Vera y Sandry Toala. Y para mi amiga, Beatriz Madrid.

Resumen

El propósito de este trabajo de investigación teórica y corporal, se basa en la creación de una obra interdisciplinar mediante métodos de composición que permitan la construcción de un espacio rítmico común. Para ello, se trabajó en diferentes maneras donde la música y la danza pudieran relacionarse a través de conceptos como: la conjunción, la autonomía y el intercambio de disciplinas. Además, se tomaron como referencias los términos de repetición, cotidianidad y cuerpo como metrónomo para la exploración del material de movimiento y de sonido. Cabe mencionar, que este trabajo cuenta con una partitura, donde se explican los recursos que fueron empleados. Por otra parte, se llegaron a ciertas conclusiones que ayudaron a resolver las hipótesis planteadas, a través del diálogo desarrollado durante el proceso de montaje. De esta manera, lo común fue resuelto como aquel estado de pertenencia donde ambas disciplinas convergen para crear un ritmo general dentro de un mismo espacio en particular.

Palabras Claves: danza, música, interdisciplinar, espacio rítmico común

Abstract

The purpose of this work of theoretical and corporal research is based on the creation of an interdisciplinary work through methods of composition that allow the construction of a common rhythmic space. Subsequently, music and dance could relate through concepts such as: conjunction, autonomy and the exchange of disciplines. In addition, the terms of repetition, everyday life and body were taken as references as metronome for the exploration of motion and sound material. It should be mentioned that this work has a score that explain the required resources. On the other hand, in the discussion generated on the staging process, conclusions were reached aiming to solve the hypotheses. And the idea of common was defined as a state of pertaining in which both disciplines converge creating a general rhythm within a particular space.

Key words: dance, music, interdisciplinary, common rhythmic space

ÍNDICE GENERAL

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación	1
Miembros del tribunal de defensa	2
Agradecimientos	3
Dedicatoria.....	3
Resumen	4
Abstract	4
1. Introducción.....	6
2. Marco teórico.....	9
2.1 El ritmo	9
2.1.1 La repetición	11
2.1.2 El cuerpo como metrónomo para el análisis del ritmo	13
2.2 El ritmo en la danza	15
2.2.1 La convergencia o no convergencia entre la música y la danza	18
2.2.2 La interdisciplinariedad como herramienta para la creación.....	21
2.3 El ritmo como puente de construcción para un espacio en común.....	22
2.3.1 La importancia del ritmo para la creación de una puesta en escena.....	23
2.3.2 El ritmo como parte de la creación coreográfica/escénica dentro de un espacio en común	24
3. Objetivos del proyecto	25
4. Metodología	25
4.1 Criterios de selección.....	26
5. Proceso de creación artística	27
5.1 Procedimiento	30
5.3 Recursos materiales y humanos	43
5.4 Presupuesto.....	44
6. Discusión y conclusión	45
Bibliografía	49
Anexo 1: Tablas	51
Anexo 2: Partituras	53
Anexo 3: Guión sonoro	55
Anexo 4 Acumulaciones	57
Anexo 5: Registro fotográfico.....	58

1. Introducción

Comprender como intérprete creador los cambios de dinámica que se producen en un espacio escénico, no solo permite visualizar el ritmo que se crea dentro de una puesta en escena, sino que genera en el espectador una construcción de sentido por medio de la imagen y el texto. Además, se puede observar la relación que existe entre el tiempo y el espacio con respecto a los cuerpos que son parte de la escenografía, ya que el ritmo permite la organización y conjunción de los elementos que conforman la obra. En este sentido, el ritmo se convierte en un conector entre la puesta en escena junto con la apreciación del espectador, el cual otorga diferentes cadencias y dinámicas para el desarrollo y comprensión de la obra.

Del mismo modo, tener una mirada activa al igual que el *ritmo-analista*¹ quien es capaz de analizar los ritmos de los cuerpos, cambia la perspectiva sobre nuestro entorno y le otorga a cada objeto un ritmo que lo vuelve presencia, ya que proporciona diferentes significados y encuentra un porqué o un sentido de lo que observa con relación a los elementos de una propuesta artística. Sin embargo, en la creación de una puesta en escena no solo el creador, director y coreógrafo deben reconocer las distintas carencias y dinámicas que se dan en un espacio escénico, sino que los bailarines o intérpretes también necesitan comprender cómo su cuerpo produce un ritmo al desplazarse, moverse e interactuar con otros cuerpos, ya sean vivos o inertes.

Por otro lado, se podría decir que, en algunas obras de danza, principalmente las obras de ballet clásico, el movimiento se halla subordinado a la duración de una composición sonora, siendo la música la encargada de marcar el inicio y el final, mientras que la danza se ajusta a los tiempos y dinámicas que propone el músico. No

¹ Término empleado por Henry Lefebvre en *Ritmo-análisis: Espacio, tiempo y vida cotidiana*

obstante, hay propuestas escénicas donde la música funciona como un acompañamiento para crear cierta atmósfera, lo que permite a la danza definir el tiempo y el ritmo de sus movimientos con respecto a la obra.

De forma similar, también puede existir una conjunción, un intercambio y una autonomía. La conjunción permite que ambas disciplinas se encuentren y compartan en un mismo espacio escénico, el intercambio decodifica los conceptos para facilitar la comprensión hacia la otra persona y, por último, la autonomía proporciona la libertad de crear según su propia subjetividad, sin perder la temática o enfoque principal.

Mediante estas nociones, se puede comprender cómo la música y la danza establecen ciertos diálogos de creación que trae consigo la producción de diferentes dinámicas con respecto al ritmo de un espacio en particular. En este caso, el ritmo no solo se encarga de organizar los elementos de una puesta en escena, sino que ordena los sonidos y los movimientos dentro de un espacio escénico. Para ello, la problemática que se genera en esta investigación se perfila hacia encontrar los elementos comunes entre la música y la danza, y los caminos para crear un *espacio rítmico común* entre estas. Por este motivo, las hipótesis que se plantearon fueron que al momento de hablar de *espacio rítmico común* se hace alusión a un ritmo general que se crea a partir de los demás ritmos individuales; mientras que lo *común* sería un estado de *pertenencia* de igual a igual, donde el desarrollo de una obra en particular se crea mediante el aporte de cada disciplina. Para profundizar en la problemática se indagó en algunas nociones que fueron distribuidas en tres capítulos, cada uno de ellos relacionados con el proceso artístico.

Al comienzo del desarrollo teórico se aclara que el ritmo es un término genérico y es conceptualizado según la rama de estudio con el que se vincule. No obstante, para

esta investigación se mencionan ciertos términos tratados en subcapítulos para la exploración y reconocimiento de un ritmo individual, los cuales son trabajados de forma práctica mediante la *repetición* y el *análisis del cuerpo como metrónomo*. Siendo la primera aquella acción que se repite de diversas formas sin que exista una monotonía, además de generar memoria por medio del reconocimiento de una estructura rítmica; y la segunda que despierta los sentidos y percibe los ritmos que hay en otros cuerpos.

Después se explican algunos ejemplos sobre el proceso de investigación corporal con relación al ritmo, al igual que el estado de dependencia e independencia que ha tenido la danza con la música. Para ello, el propósito de estos apartados es tomar ciertos modelos para desarrollar un ritmo en común entre las disciplinas mencionadas mediante la conjunción, autonomía e intercambio, términos que ya fueron mencionados anteriormente, con la intención de generar un producto artístico.

Por último, se justifica el producto, tras responder cuestiones como qué es una puesta en escena y cómo el ritmo se convierte en ese puente de relaciones entre un bailarín, los elementos simbólicos, el espacio y el tiempo. Además, se exponen tres aspectos para analizar la rítmica de un espacio en común con relación a la música y la danza; el primero son los ritmos que crea la música y la danza, el segundo los ritmos que provoca el cuerpo del músico y del bailarín, y el tercero el ritmo general de toda la puesta en escena.

Entre los resultados que se pretenden alcanzar para comprobar o no las hipótesis planteadas en la metodología, son crear una obra que responda a las preguntas generadas en la problemática y de esta manera, construir un *espacio rítmico común* entre la música y la danza. Cabe recalcar, que el propósito de esta tesis no solo se basa en una sustentación teórica, más bien se busca emplear un proceso práctico en el que se

explore y analice la rítmica que se construye dentro de una puesta en escena. Del mismo modo, al ser un trabajo interdisciplinar se requiere de un acompañamiento mutuo durante el proceso de montaje, donde cada decisión sea dialogada y trabajada conjuntamente.

2. Marco teórico

2.1 El ritmo

Entre una de las definiciones más recurrentes sobre el ritmo se menciona que es un fenómeno periódico vinculado al movimiento, el cual genera una repetición sucesiva dentro de un espacio y tiempo como los cambios de estación, el transcurso del día a la noche, el movimiento de las olas, el palpitar del corazón, entre otras. Sin embargo, la noción de ritmo se puede articular desde varias perspectivas, debido a los diversos conceptos empíricos que exceden su definición. Henri Meschonnic considera que aquel término no debería ser aplicado a todos los fenómenos naturales y a todas las formas de expresión, porque aquello implicaría «una reducción que impide el reconocimiento de la especificidad de las manifestaciones empíricas del ritmo»². En este sentido, el ritmo no sería «un concepto unívoco, sino un término genérico».³

Amparo Lasén menciona que «el ritmo echa raíces tanto en el medio natural como en el social»⁴, lo que nos da a entender que el ritmo también se encuentra incorporado en las diferentes relaciones que puede tener un cuerpo vivo o inerte con

² Lucie Bourassa, «La forme du mouvement (sur la notion de rythme)», *Horizons philosophiques* 3, n°1 (1992): 104, doi: 10.7202/800912ar

³ Paul Fraisse, *Les Structures rythmiques : Étude psychologique* (Louvain : Publications universitaires de Louvain, 1956), 331-338

⁴ Amparo Lasén Díaz, «Ritmos sociales y arritmia de la modernidad», *Política y Sociedad* n°25 (1997): 185, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=154472>

otros cuerpos tangibles e intangibles, mediante la creación de un *presente común*⁵. En este caso, el cuerpo del ser humano es un mecanismo rítmico influenciado por otros cuerpos que coexisten junto a él. De esta manera, podemos observar que el término no solo es vinculado a una definición en particular, sino que abarca todo el movimiento que se genera en un espacio y tiempo social.

En el campo de la música resulta común vincular el término de ritmo con la métrica, ya que la función de la métrica es organizar los elementos musicales mediante una estructura temporal. Cuando Carolina Palmer y Carol L. Krumhansi dan una cierta descripción general sobre el ritmo en *Mental Représentations for Musical Meter*, citan a Cooper y Meyer para referirse al ritmo como «un grupo de eventos musicales que contienen un evento acentuado y uno o más eventos sin acento»⁶. Aquellos grupos de eventos hacen referencia a los elementos que componen la estructura temporal como la duración, la pulsación y los acentos. Esto provoca en el oyente una interpretación rítmica que conlleva a percibir un ritmo musical mediante la repetición de los componentes musicales. Por otro lado, Luigi Manfrin recalca que Gérard Grisey no concibe al ritmo como una estructura, sino como «el vehículo del tiempo, elemento esencial de la composición: periodicidad, aceleración y desaceleración son los tres polos en los que oscila el discurso musical».⁷

Con estos ejemplos, observamos que la concepción de ritmo es amplia según el campo de estudio de cada persona. Sin embargo, para continuar con el desarrollo de esta

⁵ Lasén, *Ritmos sociales...*, 185-204.

⁶ Grosvenor Cooper y Léonard Meyer, *The rhythmic structure of music* (Chicago: Chicago University Press, 1960), 85.

⁷ Luigi Manfrin, *Gérard Grisey: periodicità, oscillazioni e risonanze in Tempus ex machina al limite tra udibilità e inudibilità* (s/l, 2003-2007), 7. https://www.academia.edu/31030129/Gérard_Grisey_periodicità_oscillazioni_e_risonanze_in_Tempus_ex_machina_al_limite_tra_udibilità_e_inudibilità

investigación, se toman como temas referenciales algunos términos que serán profundizados en los siguientes apartados, los cuales se hallan vinculados a la noción del ritmo.

2.1.1 La repetición

Dom André Mocquereau menciona que «poseemos en nosotros el ritmo en estado viviente. La vida que existe en nosotros se manifiesta a través del tiempo por una serie de movimientos ordenados regularmente»⁸. No obstante, aquel orden en el tiempo es relativo a la repetición, ya que «no hay ritmo sin repetición en el tiempo y en el espacio, sin que *repite*, sin vueltas, en fin, sin medida [*mesure*]»⁹. Si consideramos a Lefebvre y su texto sobre *Ritmo-análisis*, él identifica a la repetición a través de dos tipos: lo cíclico y lo lineal.

Los ritmos cíclicos, cada uno con su determinado periodo o frecuencia, son también los ritmos de volver a comenzar: del "revenir" que no se opone al "devenir", podríamos decir, modificando una frase de René Crevel. El amanecer es siempre nuevo. Lo lineal, por contraste, se define a través de la consecución y la reproducción de un mismo fenómeno, casi idéntica, si no idénticas, a intervalos más o menos similares; por ejemplo, una serie de golpes de martillo, una serie repetitiva en la que son introducidos golpes más duros y más suaves, e incluso silencios, aunque a intervalos regulares.¹⁰

⁸ Teodoro Pedro Cromberg, «Reflexiones sobre el ritmo en la perspectiva del siglo XXI», *Rhuthmos* (2015) <http://rhuthmos.eu/spip.php?article1600>

⁹ Henri Lefebvre, *Ritmo-análisis: Espacio, tiempo y vida cotidiana*, trad. por Stuart Elden y Gerald Moore (London: Continuum, 2004), 9.

¹⁰ Lefebvre, *Ritmo-análisis...*, 55.

La relación que se genera entre lo cíclico y lo lineal se convierte en una dialéctica en la que «todo es repetición cíclica a través de repeticiones lineales»¹¹. Esto quiere decir, que uno regresa al comienzo mediante la reproducción de un mismo fenómeno. Sin embargo, es importante mencionar que la repetición no se basa en la igualdad ni en la monotonía, simplemente marca el ritmo y el tiempo, y demuestra las regularidades en los cambios del cuerpo y del entorno. Cuando se hace referencia a la marcación del ritmo y del tiempo, Amparo Lasén también nos comenta que, al escuchar la repetición de varios sonidos, instauramos de manera inconsciente una estructura rítmica (Lasén, 1997). Esto provoca que el ser humano sea capaz de percibir el tiempo, debido a la pulsación constante del ritmo que se crea.

Por otra parte, la repetición representa un estado de transmisión para el aprendizaje, ya que «uno amansa a otro ser humano viviente haciéndoles repetir un acto determinado, un cierto gesto o movimiento»¹². Cuando los niños son pequeños observan e imitan a otros seres humanos, repiten sus acciones o movimientos otorgándoles la capacidad de aprender algo nuevo. Los seres humanos adquirimos el conocimiento o el desarrollo de una disciplina basado en la reproducción y ejecución de tal acción.

Del mismo modo, dentro de una sociedad la repetición también se haya presente en la corporalidad del ser humano, debido a que estos seres se encuentran sometidos a una dinámica conductual que responde a las normas y leyes de un lugar. Esto conlleva al reconocimiento del ritmo que se genera entre los cuerpos, ya que no solo observamos, sino que reconocemos lo que habita en el cuerpo del otro con relación a su entorno.

¹¹ Lefebvre, *Ritmo-análisis...*, 11.

¹² Lefebvre, *Ritmo-análisis...*, 28.

2.1.2 El cuerpo como metrónomo para el análisis del ritmo

Según Henri Lefebvre, «el ritmo se encuentra en el funcionamiento de nuestros pueblos y ciudades, en la vida urbana y el movimiento a través del espacio»¹³. Además, considera que «en todas partes donde hay una interacción entre lugar, un tiempo y un gasto de energía, hay ritmo»¹⁴. En la noción de lo cotidiano toma aquel término como herramienta para analizar la dicotomía cíclica y lineal de un espacio y tiempo social, «el primero originario de la naturaleza y los ritmos cósmicos, y el segundo relacionado con la técnica, la razón y los procesos acumulativos».¹⁵

Para ello, Lefebvre considera al *ritmo-analista* como aquella persona que observa y comprende el ritmo que se genera en un espacio y tiempo social mediante el uso del cuerpo como temporalidad vivida, ya que este escucha, aprecia y aprende los ritmos externos.

Él siempre está "escuchando a fondo", pero no sólo escucha palabras, discursos, ruidos y sonidos, sino que es capaz de escuchar una casa, una calle, una ciudad como quien oye una sinfonía, una ópera. Por supuesto, se trata de conocer cómo esta música ha sido compuesta, quién ejecuta y para quién y, en consecuencia, no sólo observa las actividades humanas, también las oye, en el doble sentido de la palabra: darse cuenta y entender.¹⁶

Si nos encontramos en una estación de autobús; ya sea parados o sentados, observamos el transitar de los carros, el caminar o correr de las personas, el movimiento

¹³ Lefebvre, *Ritmo-análisis...*, 3.

¹⁴ Lefebvre, *Ritmo-análisis...*, 15.

¹⁵ Claire Revol, «The Lefebvrian rhythm of times and social spaces, Draft of a rhythmalytic practice with aesthetic and ethical aims», *Rhuthmos* (2019) <http://rhuthmos.eu/spip.php?article1102>

¹⁶ Lefebvre, *Ritmo-análisis...*, 53.

de las nubes, los colores y alturas de los edificios, y escuchamos los sonidos que produce el viento, los humanos, los animales y los objetos. Pero, más allá de percibir todo aquello sujeto a un espacio-temporal conjunto, cada uno tiene su propio ritmo. Por ende, el ritmo-analista se encarga de vivir el presente, «él se viste a sí mismo de este tejido de lo vivido, de lo cotidiano»¹⁷. Va en contra de una sociedad que neutraliza sus sentidos y observa a una sociedad con transparencia.

En el caso de los seres humanos, al momento de entender qué clase de ritmo se genera en el cuerpo, hay que tener en cuenta que nuestra manera de movernos y actuar se haya relacionado con la sociedad, sin descartar los procesos biológicos y fisiológicos. El cuerpo del *ritmo-analista*, como temporalidad vivida, se convierte en un metrónomo que percibe estos diferentes ritmos, ya sea de manera externa e interna. Para ello, el cuerpo debe ser afectado por los flujos temporales de una ciudad, no solo observar desde afuera sino también desde adentro. Percibir lo que sucede con los cuerpos y sentir los cambios de dinámicas y tonalidades que se producen.

Sin embargo, el *ritmo-analista* también debe percatarse de la relación que existe entre el presente y la presencia. El presente siendo una *cosa* inmóvil y privado de sentido, mientras que la presencia integra la *cosa* y le proporciona un conjunto de significados. Para ello, habría que entender el término de *cosa* como la abstracción del objeto con el fin de borrar el significante para el cual fue creado. Además, la *cosa* como tal no posee un tiempo, un lugar y un ritmo.

El acto del ritmo-análisis [*le geste rythmanaly-tique*] transforma todo en presencias, incluido el *presente*, entendido y percibido como tal. El acto [geste] no se encierra en la ideología de la *cosa*. Se percibe la *cosa* en la

¹⁷ Lefebvre, *Ritmo-análisis...*, 18.

proximidad del *presente*, una instancia del presente, así como la imagen es otro ejemplo. Así la cosa se hace presente, pero no presencia. Por el contrario, el acto de ritmo-análisis integra estas cosas – este muro, esta mesa, estos árboles – en un devenir dramático, en un conjunto lleno de significado, transformándose no en cosas diversas, pero en presencias.¹⁸

De esta manera, el *ritmo-analista* vuelve presencia la *cosa* al momento de observar los ritmos que poseen los cuerpos. Finalmente, la relación del cuerpo como metrónomo y como temporalidad vivida otorga una mayor sensibilidad de los ritmos que se producen dentro de una cotidianidad.

2.2 El ritmo en la danza

Jaques-Dalcroze, considerado como uno de los precursores importantes de la danza moderna, creó el *Método Dalcroze Eurhythmics* que consistía en enseñar música a los estudiantes para que puedan adquirir cierto sentido musical a través del ritmo corporal. Desde un principio se oponía al aprendizaje mecánico de la música, por lo que abordó una serie de actividades a través del movimiento para la educación del oído y el desarrollo de la percepción del ritmo. Cuando comenzó a impartir clases se pudo dar cuenta de que la mayoría de sus estudiantes presentaban problemas de rítmica, afinación y de capacidad para escuchar correctamente los enlaces armónicos.

Dalcroze pensó que el sentido rítmico era esencialmente muscular y que se relacionaba con el tiempo y la energía en el espacio. A través de la sensación muscular, el estudiante lograría crear una imagen interna del sonido, el ritmo y la forma musical para mejorar la audición y la interpretación. Para ello, consideraba lo siguiente:

¹⁸ Lefebvre, *Ritmo-análisis...*, 19.

Todos los matices de tiempo -allegro, andante, acelerando, ritenuto- y todos los matices de la energía -forte, piano, crescendo, diminuendo- se pueden realizar en nuestro cuerpo, y la agudeza de nuestro sentimiento musical dependerá de la agudeza de nuestras sensaciones corporales.¹⁹

Rudolf Von Laban coincidía con la noción del ritmo y de armonía motriz que Dalcroze planteaba sobre la educación para el desarrollo de la expresividad, la cual consistía en que la música sería el principal fundamento para la estimulación del movimiento. Laban creía que la música se originaba desde el movimiento rítmico de nuestro cuerpo donde «no existe ninguna relación posible, ni siquiera pensable, entre los elementos musicales y los del movimiento».²⁰

Por otro lado, Adriana Guzmán menciona que los ritmos en la danza se crean a partir de la cadencia y dinámica que genera el bailarín.

Los ritmos propios de la cadencia son construidos a partir de cuatro fuentes de organización rítmica: *a)* el aparato respiratorio, origen del fraseo y de la frase misma; *b)* aquellos, prácticamente inconscientes de las funciones orgánicas, como los latidos del corazón, la perístole, la contracción y la dilatación de los músculos, las ondas de percepción y sensación de las terminaciones nerviosas; *c)* el mecanismo propulsor, sobre todo las piernas, y *d)* el ritmo emocional, que involucra el surgimiento y la declinación de la emoción o sentimiento (...)

¹⁹ Émile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation* (Lausanne : Foetisch Frères éditeurs, 1965), 57.

²⁰ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, trad. por Antonio Fernández Lara (España : Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 501.

fundamental para el ritmo en su totalidad, pues influye de manera directa en los otros ritmos.²¹

Si nos referimos a la dinámica como el estudio y la causa que provoca el movimiento, el cuerpo del bailarín se acciona mediante un impulso que es convertido en algún gesto; el cual se haya cargado de simbolismo y de significación. Para ello, Guzmán comenta que la dinámica es importante para la danza, ya que sin ella solo se destacaría la fuerza, la destreza y la elasticidad muscular. Además, resalta ciertas cualidades como la *tensión*, la *linealidad*, el *área* y la *proyección*.

La cualidad *tensional* existe únicamente proyectada a través del movimiento; está vinculada de manera directa con la intención que se le busca dar al movimiento. La *linealidad* es la actitud direccional que el cuerpo proyecta cuando se mueve (...) relacionado con el foco. El *área* son los diseños y patrones creados por el movimiento del bailarín (...) *Proyección* es la forma en la que la fuerza es proyectada.²²

En *Le Rythmé primordial et Souvenir*, Fernand Schirren considera que el ritmo se produce desde el centro corporal, ligeramente por encima del *hara*²³. Este centro se localiza en el plexo solar, el cual se irradia por todo el cuerpo hasta ser transmitido a otra persona, generándole una pulsación. Del mismo modo, menciona que la pulsación está compuesta por las fases de movimiento y las fases de no movimiento. Para ello, llama a la primera *Et* y a la segunda *Boum* «con el *Et* el centro se eleva y desciende; con

²¹ Adriana Guzmán, «Danza: creación de tiempos», *Alteridades* 24, n°48 (2014): 35-45. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/809>

²² Guzmán, «Danza: creación de tiempos», 43.

²³ Pedro Fernández Jabalera, «Hara centro vital», *ShenSations: Shiatsu & Masajes*, acceso el 15 de agosto de 2021, <https://shensations.es/hara-centro-vital/>
El *hara* es un término japonés que significa centro vital. Se encuentra localizado entre el tórax y la pelvis, y permite la conexión entre el alma y el cuerpo.

el *Boum*, el centro se detiene y no hace nada»²⁴. Estas fases de movimiento y no movimiento, llegan a transformarse en duración. Sin embargo, la palabra duración es utilizada mediante un sentido bergsoniano en la que el movimiento no se piensa a través del tiempo, sino mediante una vivencia interior.²⁵

Mediante estas nociones sobre el trabajo del ritmo en la danza, nos percatamos de varias maneras o ideas establecidas de cómo se trabaja el ritmo corporal. La primera consiste en que una pieza musical estimula el cuerpo del bailarín a través de una interpretación rítmica, lo que básicamente sería la representación sonora de lo que percibe; mientras que la segunda, se basa en que el movimiento en sí ya tiene una musicalidad generada a través de las cadencias y dinámicas que realiza el bailarín.

2.2.1 La convergencia o no convergencia entre la música y la danza

Si hablamos sobre la relación que tiene la música con la danza dentro de una puesta en escena, en la mayoría de las propuestas coreográficas, es frecuente escuchar que la música representa un acompañamiento importante para el movimiento. Como ya se lo mencionó con anterioridad, la música estimula el movimiento del bailarín y provoca en él diferentes calidades y tonicidades, y crea un estado emocional a partir de la afectación subjetiva de la melodía que llega a poseer. Sin embargo, han existido propuestas donde la música no es el impulso primordial para que el movimiento genere su ritmo interno. Por ejemplo, durante la época de la danza moderna, Mary Wigman desarrolló su propia manera de comprender la danza. Fue la primera persona que realizó

²⁴ Fernand Schirren, *Le rythme primordial et souverain* (Bruxelles : Contredanse, 1996), 384.

²⁵ Mario Alfonso Araujo, «Tiempo como duración en Henri Bergson». (Tesis de pregrado, Bogotá: Universidad de la Salle, 2018), 9, https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/84
Bergson consideraba dos formas de tiempo: tiempo homogéneo y tiempo heterogéneo. El primero considerado como un tiempo falso y mecánico, construido por el ser humano. El segundo como aquel tiempo real donde el hombre no fija alguna medida, su duración proviene del interior.

coreografías en silencio con la finalidad de prescindir de la música y dejarse llevar por la música interior, ya que consideraba que el cuerpo posee su propia musicalidad mediante el ritmo que se genera en el movimiento. Además, desarrolló obras en donde la danza se convertía en la protagonista y la música en coprotagonista, sin que la primera se deje influenciar por el ritmo sonoro que el músico realiza a través de un instrumento musical. Del mismo modo, para Wigman la danza y la música cumplían diferentes roles dentro de una escena, ya que «los músicos cuentan según la línea musical mientras que los bailarines cuentan según el ritmo del movimiento».²⁶

Por otra parte, Leticia Miramontes menciona que Merce Cunningham proponía las primeras composiciones aleatorias en donde la «organización rítmica de los movimientos y la creación musical obedecen cada una a su propia propuesta y no dependen una de la otra»²⁷. Las composiciones aleatorias se basaban mediante el uso de dados o monedas que determinaban los movimientos en una frase -orden, direcciones y secuencias del movimiento- siendo parte del proceso central para el desarrollo de las coreografías. Además, Cunningham no se interesaba por las afectaciones subjetivas que le podría proporcionar la música u otra disciplina artística, ya que él prefería explorar el movimiento en sí mismo. En contraste a esto, Anne Teresa de Keersmaeker, en una entrevista para el periódico francés *Le Monde*, menciona que todas sus piezas han tenido una estrecha relación con la partitura musical y esto provoca un cambio en la percepción

²⁶ Mary Wigman, *Langage de la danse* (Paris : Éditions Papiers, 1986), 103.

²⁷ Leticia Miramontes, « El ritmo en la música y la danza : su función como organizador », *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica*, n°9 (2009): 6, doi:10.34096/tdf.n9.9360

del espectador porque no solo observa la danza y escucha la música, sino que también mira la música y escucha el baile.²⁸

En *La Consagración de la Primavera* creada por Nijinsky, los bailarines de *Los Ballets Rusos de Diaghilev* tuvieron que aprender la técnica rítmica de Dalcroze, ya que las características sonoras planteadas por el compositor Igor Stravinski provocaban dificultad para coordinar los movimientos con la música. Por este motivo, el coreógrafo ruso propuso que ambas disciplinas sean independientes sin la necesidad de encontrar factores sonoros que otorguen movilidad a los cuerpos de los bailarines, similar a lo que procuraba Merce Cunningham al momento de realizar sus obras. Para ello, Nijinsky planteaba lo siguiente:

Una de las maneras de que la música y la danza pudieran confluír sin tener que ser dependientes una de la otra, era estudiar y analizar la rítmica como nexo común donde la coreografía y la partitura musical podían encontrar un único lenguaje afín: el ritmo.²⁹

De esta manera, nos percatamos del estado de independencia entre la danza y la música, al igual de la convergencia que puede existir en ambas disciplinas como parte de una propuesta artística. Además, el ritmo se convierte en un hilo conector capaz de organizar los elementos sonoros y corporales con la finalidad de crear un solo lenguaje.

²⁸ Rosita Boisseau, «Anne Teresa de Keersmaeker: La musique a construit ma relation au mouvement», *Le Monde* (10 de septiembre de 2018), https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/09/10/anne-teresa-de-keersmaeker-la-musique-a-construit-ma-relation-au-mouvement_5352847_3246.html

²⁹ Juan Bernardo Pineda, «Música y sonido en la danza contemporánea occidental del siglo XX», *Música Oral del Sur*, n° 10 (2013). <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/musica-y-sonido-en-la-danza-contemporanea-occidental-siglo-XX.pdf>

2.2.2 La interdisciplinariedad como herramienta para la creación

Uno de los principales obstáculos para el desarrollo de la interdisciplina, tiene que ver con la especialización de disciplinas, la cual impide aprender desde otro ámbito que no sea el de uno mismo. Para ello, Edgar Morin manifiesta, con respecto a las disciplinas, que «cada una de ellas tiende a su autonomía, a establecer fronteras y especificidades que solo los especializados en ella pueden entrar y entender»³⁰. Del mismo modo, Max Neef menciona que la disciplinariedad es una «especialización en aislamiento»³¹, ya que se enfoca para y en sí misma en lugar de optar por una visión holística. No obstante, los desafíos por adquirir nuevas habilidades y competencias provocan un acercamiento hacia el trabajo colectivo como una manera más trascendental que la contribución individual. En efecto, la interdisciplinariedad ha permitido plantear las posibles relaciones donde se genera una interacción a partir del diálogo y la colaboración.

Por otro lado, Amayrani Peralta³², recalca que el resultado de una obra en particular no puede ser categorizada como interdisciplinar, ya que lo importante es reconocer los métodos que fueron empleados por los creadores o directores. En este sentido, sería engañoso afirmar que el producto presentado para cierto público, donde varias disciplinas convergen dentro de un mismo espacio, denominarlo interdisciplinar sin antes conocer el proceso que conllevó al montaje y propuesta final.

Entre las diversas maneras para desarrollar un diálogo que permita la creación de alguna obra en particular, se debe realizar un proceso donde se pongan en práctica los

³⁰ Edgar Morin, «Interdisciplinarité et transdisciplinarité», *Transversales Science Culture*, n°9 (1994): 4-8.

³¹ Manfred Max-Neef, «Foundations of transdisciplinarity», *Ecological Economics*, n°53 (1994): 5-16, doi:10.1016/j.ecolecon.2005.01.014

³² Amayrani Peralta, «La interdisciplina como proceso de creación en las artes escénicas. Estudio de caso Tr3s (1997) de Alicia Sánchez» (tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 2019), 85.

distintos estados de convergencia, ya sea mediante la autonomía, la conjunción y el intercambio; siendo la primera la que proporciona la libertad de crear a partir de sus propias propuestas rítmicas sin perder la temática o enfoque principal; mientras que la segunda permite el encuentro y el compartir de un mismo espacio; y la tercera decodifica los conceptos para facilitar la comprensión hacia la otra persona con la intención de intercambiar los roles.

2.3 El ritmo como puente de construcción para un espacio en común

Al igual que la noción de ritmo, el espacio abarca múltiples concepciones según el campo de estudio con el que se relacione. Albert Einstein, define al espacio como la «cualidad de posición de un objeto material (...) y como contenedor de todos los objetos materiales»³³. Adolphe Appia menciona que «nuestro cuerpo viviente es la expresión del espacio durante el tiempo, y del tiempo en el espacio»³⁴. Y para Iraitz Lizarraga «el espacio surge a través del movimiento y a la vez, es el espacio el que determina la relación entre los objetos y la persona».³⁵

Dentro de una puesta en escena el espacio se modifica, se transforma y se convierte en un organismo viviente. Se encuentra repleto de signos que proporcionan recuerdos e imágenes interpretadas ante la mirada del creador y del espectador. Sin embargo, para que estos signos tengan una relación con la dinámica que se genera en el espacio, debe haber un ritmo entre ellos.

³³ Max Jammer, *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics* (New York: Dover Publications, 1993), 15.

³⁴ Adolphe Appia, *L'oeuvre d'art vivant* (Genève-Paris: Ater, 1921), 72.

³⁵ Iraitz Lizarraga, «El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf Laban», *Revista Diagonal*, n°40 (2015), 3 <http://www.revistadiagonal.com/articles/analisi-critica/espacio-rudolf-laban/>

2.3.1 La importancia del ritmo para la creación de una puesta en escena

Según Pavis la puesta en escena sería «la puesta en relación, en un espacio y tiempo dados, de diversos materiales (sistemas significantes), en función de un público»³⁶. Cada uno de los elementos que son parte del escenario deben provocar en el espectador un mensaje con relación a la idea general. Para que esto suceda, es importante tener en cuenta cuáles son los elementos que intervienen dentro de una puesta en escena; escenografía, iluminación, sonido e interpretación, que conllevan a la proyección de una imagen dirigida hacia el o los espectadores.

En efecto, el ritmo se encarga de provocar distintas dinámicas y cadencias entre la acción y los elementos del espacio. No solo organiza los elementos, sino que los transforma y los vuelve *presencia*.

El ritmo es el lugar de intercambio entre las señales emitidas por el entorno plástico, sonoro, simbólico y el cuerpo que los integra, los devuelve y los transfigura a través del conjunto de sus reacciones orgánicas (...) El ritmo implica una transformación profunda de la materia, una perturbación dinámica de sustancias y energías.³⁷

De esta forma, nos permite visualizar el tiempo en el espacio, siendo el tiempo quien otorga la direccionalidad y continuidad con la que se desarrolla el movimiento, mientras que el espacio nos proporciona un conjunto de signos que, junto a la escenografía, construyen una dramaturgia. «El ritmo se presenta, por lo tanto, como el

³⁶ Patrice Pavis, *Teatro contemporáneo: Imágenes y voces* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998), 87.

³⁷ Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 148.

eje que permite el desarrollo y la transformación del tiempo y del espacio por su propia capacidad interior». ³⁸

2.3.2 El ritmo como parte de la creación coreográfica/escénica dentro de un espacio en común

Cuando nos referimos a un *espacio en común*, lo primero que pensamos es en varios cuerpos que habitan o coexisten dentro de un mismo espacio, donde se producen encuentros e interacciones de diálogos. Sin embargo, al hablar de *espacio rítmico común* hay una percepción más global en identificar o analizar las dinámicas que se generan dentro de un espacio en particular.

Si tomamos como ejemplo una partitura musical observamos que, al momento de ordenar las notas musicales en un pentagrama, mediante símbolos de duración de tiempo como la blanca (4 tiempos), la negra (1 tiempo), la corchea (1/2 tiempo), etcétera, se generan ritmos pequeños de tiempos fuertes y tiempos débiles que obedecen al pulso general de una partitura. En efecto, cuando el pentagrama posee una estructura métrica, por ejemplo, el compás de 4/4 forma una propuesta de ritmo global que agrupa el espacio-tiempo en 4 (1 compás). En una puesta en escena puede suceder lo mismo. Cuando un bailarín entra a escena, marca el inicio de un nuevo espacio-temporal. El ritmo se hace presente a partir del momento en que un cuerpo interactúa con otros cuerpos. El cuerpo del bailarín organiza y unifica la heterogeneidad de los ritmos en cada transición.

³⁸ Ramón Gázquez, *El modelo teatral rítmico. Sociología y estética en la creación escénica contemporánea* (España: Academia de las Artes Escénicas, 2020), 61. https://academiadelasartesescenicas.es/archivos/files/publicaciones/V_Premio/Modelo_ritmico_WebPub.html

Al ser la música y la danza, las disciplinas que prevalecen para esta investigación, no solo se analiza el cuerpo del bailarín como el factor que genera el ritmo dentro de una escena, sino que el cuerpo del músico puede provocar el impulso que marcaría el ritmo de toda obra. No obstante, la conjunción entre estas dos disciplinas no solo crea ritmos en total coordinación, ya que también genera ritmos individuales o independientes dentro de un mismo espacio.

3. Objetivos del proyecto

General

- Crear una obra interdisciplinar que permita la construcción de un *espacio rítmico común* entre la música y la danza.

Específicos

- Identificar los ritmos individuales de la música y la danza, que se forman en una puesta en escena a partir de la repetición y el análisis del cuerpo como metrónomo.
- Identificar un ritmo en común entre la música y la danza mediante la conjunción, autonomía e intercambio de disciplinas.
- Desarrollar un espacio en común para la creación de una propuesta coreográfica.

4. Metodología

A partir de los objetivos planteados para la construcción de un *espacio rítmico común* entre la música y la danza, se generan dos hipótesis. La primera trata de resolver el segundo y tercer objetivo, mediante el planteamiento de la palabra *común* como un estado de pertenencia donde el ritmo creado, más el espacio que es cohabitado, le

corresponde tanto a la música como a la danza. En este sentido, ambas disciplinas serían importantes para la creación de una puesta en escena. Por otro lado, la segunda toma de referencia el primer objetivo, que intenta comprobar si el ritmo general de una obra se produce a partir de los demás ritmos individuales, a través de un estado de conjunción, autonomía e intercambio de disciplinas.

La principal estrategia utilizada para comprobar las hipótesis mencionadas fue la creación de una propuesta artística coreográfica. Para ello, se llevó a cabo un proceso de investigación teórica y práctica, con una duración de 16 semanas y un total de 400 horas.

4.1 Criterios de selección

Para el proceso de la investigación práctica se requirió la participación de un músico con conocimientos sobre la danza, no necesariamente a nivel profesional, sino tan solo que entendiera sus posibilidades de movimiento, al igual que la noción del ritmo corporal. De igual manera, debía tener la disponibilidad de tiempo para desarrollar un diálogo continuo y un trabajo equitativo durante el proceso.

Por otro lado, para la construcción del montaje fue necesario el uso de un espacio para realizar los ensayos y que, paralelamente, cuente con las infraestructuras adecuadas para una puesta en escena, ya que el espacio puede generar experiencias en las que el movimiento y el sonido dialogan con él. Así, desde el punto de vista de la creadora, es importante presentar un producto en el espacio donde surgió todo el proceso de creación. Por este motivo, se escogió uno de los salones del Antiguo Edificio del Telégrafo, debido a que cumple con el propósito de la presentación final. Del mismo modo, era primordial que la bailarina y el músico compartan el mismo espacio, sobre

todo para las exploraciones, las tomas de decisiones, el intercambio del diálogo y la retroalimentación, ya que ambas disciplinas deben crear un estado de pertenencia con respecto al proceso de la obra.

5. Proceso de creación artística

El plan de acción para lograr los objetivos en la investigación práctica, consistió en realizar improvisaciones mediante el uso de una misma consigna aplicada independientemente a ambos intérpretes (bailarina y músico), que se basaba en tomar ciertos elementos del espacio para representarlos a través del sonido y el movimiento. Esto permitía la búsqueda de un ritmo individual, que era identificado ya que cada uno podía crear sin la necesidad de observar o escuchar al otro. Además, se tomaron en cuenta ciertas variables generadas en la investigación teórica que podrían ser utilizadas para identificar los distintos ritmos que se generaban, las cuales eran: la repetición y el cuerpo como metrónomo. La repetición provocaba en el músico y en la bailarina el reconocimiento de los ritmos desarrollados individualmente, mientras que el cuerpo como metrónomo ayudaba a entender esos ritmos que se construían.

Dentro de las posibilidades de convergencia entre el músico y la bailarina, se desarrollaron dinámicas de conjunción, donde cada uno creaba a partir de lo que escuchaba u observaba del otro. En este caso, la bailarina se dejaba influenciar por el sonido de la música, y el músico utilizaba el movimiento de la bailarina como referente para la composición musical. Otra de las dinámicas fue el intercambio de roles, donde el músico interpreta el papel de la bailarina y la bailarina el del músico, esto surgió con la finalidad en que ambos generen un trabajo interdisciplinar para que se obtengan los conocimientos y experiencias del otro. Finalmente, la autonomía ayudó a establecer

parámetros para la composición de una forma más libre e independiente, sin olvidar la consigna general, la cual consistía en la exploración e indagación con respecto a qué sonidos o movimientos se producen en el entorno y cómo se convierten en material para la escena.

Al cohesionar el ritmo con lo común se pensó en analizar el ritmo global que se construía durante el montaje de la coreografía. Para ello, había que tener en cuenta cuáles eran los materiales y medios que conformaban una puesta en escena y cómo se relacionaban con las transiciones que realizaban los cuerpos de los intérpretes con el espacio. Por esta razón, se tomó como referencia la concepción del cuerpo como metrónomo para volver presencia los elementos que fueron utilizados, con la intención de otorgarle un ritmo e identificar la rítmica de cada uno de ellos y su relación a los cambios de dinámicas. La idea de espacio físico se daba a partir de la transformación de un salón de clases a una puesta en escena mediante la representación de las tres estaciones, lo cual conllevaba el traslado del espectador e intérprete hacia un escenario cotidiano; mientras que el espacio temporal se relacionaba con la rítmica que se mantenía durante el comienzo y el final de la obra, construido a partir de los ritmos individuales de la música y la danza.

Para la creación de la propuesta artística se tomaron como referencias los conceptos teóricos de *repetición* y *cuerpo como metrónomo*, las cuales serán exploradas de las siguientes maneras: la primera mediante la repetición de los gestos y acciones, más la repetición de la obra completa como mecanismo de memoria para los intérpretes y espectadores; mientras que la segunda le otorgará cierta presencia a los cuerpos que componen una puesta en escena, con la intención de analizar los cambios de dinámicas que se generan en el espacio.

Estaciones

Dentro de la propuesta coreográfica se trabajará con la cotidianidad, a través de la observación y asimilación de las acciones de los demás seres que conforman el entorno del músico y la bailarina, ya que se considera una forma metodológica para la creación del material de movimiento y de sonido. Por esta razón, se observarán y analizarán tres instantes: *El desayuno por la mañana, la parada de bus y el recorrido en el bus*; los cuales son denominados como *las tres estaciones*, nombres claves para el desarrollo de la propuesta.

En la primera estación se creará un paisaje sonoro con los elementos que proporcione el lugar, para ello se recrearán los sonidos y las acciones que se producen desde el momento en que uno se despierta hasta concluir con los preparativos del desayuno. Estos sonidos no solo ambientarán la escena, también marcarán cierta métrica en el movimiento de la bailarina, la cual no necesariamente debe permanecer en un estado de subordinación, más bien se pretende generar un diálogo entre lo que se escucha y lo que se observa en el movimiento.

La segunda estación consistirá en extraer las acciones y gestos de ciertas personas que se encuentran en una parada de bus, con el propósito de generar material de movimiento para llevarlo a la escena. Esta iniciativa nació como referencia a los movimientos cotidianos que empleaba el *Judson Dance Theater* como método de composición.³⁹ La propuesta sonora será la misma que la utilizada en la primera estación; sin embargo, no existirá un diálogo entre sonido y acción, ya que se pretende que ambas disciplinas sigan su propia rítmica en la creación.

³⁹ Los métodos de composición que el *Judson Dance Theater* empleaba, se basaban en la recopilación de movimientos y gestos cotidianos con el fin de llevar a escena procesos no convencionales.

Finalmente, en la tercera estación se observarán a las personas dentro del bus, con el objetivo de analizar las posturas que poseen al estar sentados o parados, ya sea con pocas o varias personas que exceden la capacidad del transporte urbano. El paisaje sonoro será creado a partir de la sonoridad interna del bus, como el sonido de la radio y los bostezos que generan las personas.

Una vez concluidas las tres estaciones, el cuerpo y el sonido comienzan a descomponerse hasta no reconocer la procedencia de sus acciones, después permanecen en un estado de quietud por varios minutos para generar en el espectador una resonancia intangible de lo observado. Finalmente, se vuelve a repetir toda la obra.

5.1 Procedimiento

Semana 1

Durante las primeras sesiones se realizó una partitura de la propuesta coreográfica, y dentro de ella se establecieron las tres estaciones mencionadas anteriormente, que tenían como finalidad la acumulación de sonidos, ritmos y sensaciones. Además, mediante la repetición de los movimientos en el espacio, se proporciona a la bailarina diferentes estímulos en el accionar, y se provoca en el espectador un trabajo de memoria, a modo de recuerdo. Esta idea nació como referencia al cuerpo como temporalidad vivida, que planteaba Lefebvre en su texto de *Ritmo-análisis*. También, se abordó como pregunta inicial ¿cuál es mi propio ritmo, calidad o gesto?, tanto movimiento como sonido.

Del mismo modo, en esta semana se comenzó a trabajar en la segunda estación; para ello, se escogió una parada de bus localizada en la Av. Luis Plaza Dañín y Francisco Orellana, en Guayaquil, de donde se extrajeron las acciones y gestos de

cuatro personas que se encontraban a la espera de un bus, y de otra persona que simplemente solicitaba la ayuda de quienes se hallaban en el lugar (Ver anexo 1: Tabla 5.1.1). Con estas acciones y gestos se procedió a realizar la primera secuencia de movimiento para la estación 2 (Ver anexo 1: Tabla 5.1.2 - Secuencia 1).

Para la composición sonora se decidió construir un paisaje sonoro con la intención de ambientar el espacio escénico. Para ello, se pensó en usar efectos folies, también conocidos como efectos de sala, para recrear los sonidos naturales, cotidianos y propios del entorno.

Semana 2

A partir de la secuencia de movimiento planteada en la semana 1, surgió una segunda idea que consistía en repetir la secuencia mediante la incorporación de diferentes velocidades y matices (Ver anexo 1: Tabla 5.1.2 – Repetición 1 y 2). De la misma forma, al realizar la secuencia y las repeticiones, se decidió efectuarlas en una sola posición del espacio, sin proceder a los desplazamientos. Esta decisión fue tomada porque el caminar generaba una pérdida visual de lo que sucedía desde la parte superior del cuerpo. Después se requirió la presencia de otro cuerpo y se le solicitó al músico su participación dentro de la puesta en escena para que realizara las acciones de la *primera persona* (Ver anexo 1: Tabla 5.1.1). De esta manera, se lograba visualizar un contraste entre la velocidad y la cantidad de acciones de ambas personas dentro del espacio.

Algo importante que mencionar, es que era necesario cumplir con las acciones designadas e incorporar en el cuerpo la precisión e intención de cada movimiento, ya que al no hacerlo de esa manera el ritmo y la energía decaían. Por otro lado, surgió la idea de crear un dueto, entre el músico y la bailarina, a través del escucha y sincronización de los movimientos. También se optó por que el músico hiciera una sola

vez la primera secuencia de movimientos, la misma que la bailarina realizó durante la semana 1 (Ver anexo 1: Tabla 5.1.2 – Secuencia 1). Para ello, tenía que enfocarse en la proyección y presencia de su cuerpo.

Semana 3

En esta semana se decidió fijar un boceto de la estación 2 con la finalidad de deconstruirlo poco a poco y seguir avanzando con las demás estaciones. Para ello, se definieron tres partes: la primera consiste en que la bailarina, al momento de realizar la secuencia con sus respectivas repeticiones, el músico, que es quien ejecuta las acciones de la primera persona, comience a moverse lentamente; la segunda trata de que cuando la bailarina termine con la segunda repetición, realice otra más que le otorgará ciertos impulsos para desplazarse y acercarse al músico, después se detiene y ambos se miran, el músico registra su bolsillo y no encuentra nada; la bailarina se sienta y adopta la posición inicial que tenía el músico, luego realizan las mismas acciones de la primera persona y las repiten tres veces. La tercera concluye al instante en que la bailarina se levanta junto al músico y se marcha de la escena, mientras que el músico realiza la secuencia inicial de la bailarina, termina y se va.

Por otro lado, para la estación 1 *el desayuno por la mañana*, se establecieron dos consignas: la primera era escoger dos sonidos repetitivos que se generaban al momento de realizar el desayuno, y la segunda consistía en analizar el ritmo del sonido con la finalidad de implementarlo en el cuerpo. La bailarina escogió el agua que descendía por el grifo y el músico tomó como referencia el sonido del cascabel que posee en su tobillo izquierdo. Al momento de realizar la exploración, se realizó una grabación de 6 minutos aproximadamente para observar el movimiento generado. Después se preguntó por las

sensaciones que se crearon en el cuerpo, con la finalidad de unificar movimiento y sensación (Ver anexo 1: Tabla 5.1.3 y 5.1.4).

Semana 4

A lo largo de esta semana se retomaron los movimientos y las sensaciones efectuados por el músico. Entre las acciones escogidas para realizar los ejercicios de exploración, primero se ahondó en el deslizamiento del pie, donde surgieron algunos movimientos como deslizar y levantar, caer, arrastrar con el talón y asentar; los cuales creaban un ritmo y una sonoridad repetitiva. Después, se necesitó la ayuda de un metrónomo para identificar el ritmo, ya que resultaba difícil para la bailarina mantener el compás de 2/4 sin la ayuda del metrónomo (Ver anexo 1: Tabla 5.1.5). Luego, se propuso establecer la cantidad de repeticiones que iba a tener el movimiento junto con el caminar (Ver anexo 1: Tabla 5.1.6).

La segunda acción fue sacudir el cascabel; sin embargo, la idea provocaba una pérdida de intención en el cuerpo y no se comprendían las direcciones que dibujaba el pie. Por esta razón, se pensó en otorgarle cierta característica que consistía en observar con sus yemas el espacio donde se encontraba. Al realizar esta acción casualmente un avión pasó cerca del lugar y provocó que el movimiento se condicionara a la calidad del sonido que se escuchaba. De esta manera, se estableció la primera partitura para la estación 1 (Ver anexo 2: Tabla 5.1.7).

Una de las ideas para la estación 1 era crear un paisaje sonoro con los sonidos que se generaban al momento de preparar el desayuno. Para ello, el músico se encargó de escribir un guión con siete escenas⁴⁰ donde describe los sonidos que se producen a

⁴⁰ Las escenas que se mencionan a continuación con relación al guión sonoro, fueron denominadas de tal manera por el músico para describir los momentos que conlleva los preparativos para desayuno por la mañana

partir del despertar por la mañana hasta finalizar con los preparativos de la comida (Ver anexo 2: Tabla 5.1.12).

Después se conectó la acción de caminar escrita en la partitura 1 para la estación 1 (Ver anexo: 2 Tabla 5.1.7) con algunos sonidos del guión sonoro (Ver anexo: Tabla 5.1.12 - Descripción escena 2). De esta manera se creó la segunda partitura para la estación 1 (Ver anexos 1: Tabla 5.1.8)

Semana 5

Como continuación de la semana anterior, se trató de conectar la partitura 2 (Ver anexo 1: Tabla 5.1.8) con la escena inicial de toda la obra, que consistía en que la bailarina permanecía sentada en una silla y repentinamente camina por todo el espacio. No obstante, se tomó como modelo el guión realizado por el músico para la exploración de ciertas acciones y sonidos con relación a la escena 1 (Ver anexo 1: Tabla 5.1.12 - Descripción escena 1). De esta manera, se creó otra partitura con dos momentos: el primero denominado *desorden* y el segundo nombrado *rutina*. (Ver anexo 1: Tabla 5.1.9).

Por otro lado, la bailarina requirió observar la manera de caminar, correr y jugar de su mascota. Y, como parte de la tercera exploración del momento 1 de la partitura 3 (Ver anexo 1: Tabla 5.1.9), se definieron las direcciones para desplazarse por el espacio y la posibilidad de tener un elemento que caracterice el personaje del gato. Además, se pensó en utilizar una silla de madera como parte fundamental para la escenografía de la obra, ya que este elemento puede poseer varios significantes y cumplir diversas funciones dentro de la puesta en escena. Sin embargo, durante los días de ensayos se comenzó a utilizar dos sillas de plástico hasta la adquisición de esta.

Como se lo mencionó en la semana 4, al momento de escoger los sonidos del guión sonoro que iban a ser recreados, se procedió a grabar cada uno de ellos mediante una interfaz pequeña denominada *behringer um2* y con un micrófono *behringer c1*. Después se procesó en la computadora mediante el programa *Reaper (DAW)* para realizar el respectivo paisaje sonoro.

Para culminar con esta semana el cotutor sugirió la creación de una partitura donde se visualice el movimiento y el sonido. Esto no solo ayudará a entender el tiempo que ocupa cada cosa, sino también a encontrar un ritmo determinado en las estaciones propuestas.

Semana 6

A partir de esta semana, los ensayos comenzaron a realizarse en el salón 101 del Antiguo Edificio del Telégrafo⁴¹. Uno de los primeros pasos fue realizar el diseño y ubicación de la escenografía para la estación 1, al igual que el desplazamiento de la bailarina a partir del momento 2 (Ver anexo 5: Imagen 1 y 2). Del mismo modo, se usó un metrónomo para identificar el tiempo de cada cambio de dirección por el espacio. Esto ayudaba a establecer el tiempo de entrada y salida de cada sonido generado por la computadora.

Al momento de observar la grabación, la bailarina se percató de ciertos vacíos en el espacio. La energía, los movimientos y desplazamientos no eran suficientes para crear una dinámica del cuerpo con el espacio. Por esta razón, se necesitó que el músico también esté dentro de la escena y la pregunta que surgió en ese momento fue ¿cómo el músico entraría a la escena? La primera idea fue que estuviera sentado con el público y cuando se aproxime su momento, simplemente se coloque de pie y comience a caminar,

⁴¹ Cabe mencionar que, durante las semanas posteriores, el material fue trabajado desde casa, debido a las restricciones que provocó el Covid-19 en el mes de mayo de 2021 en el Ecuador.

y para que se pueda realizar tal acción, el paisaje sonoro tendría que construirse previamente para ser reproducido a través de una computadora, sin la necesidad de que el músico esté pendiente de esta (Ver anexo 5: Imagen 3)

Después, se procedió a organizar el material recolectado para la estación 1, con la finalidad de definir una estructura. Para ello, se utilizaron los momentos de la partitura 3 (Ver anexo 1: Tabla 5.1.9); mientras que el paisaje sonoro se encargó de recrear el entorno de los sonidos que sucedían dentro y fuera del hogar.

Semana 7

Al tener en cuenta las recomendaciones durante la retroalimentación de la semana pasada, primero se practicó la caminata del músico, tras enseñarle la alineación que debe poseer su cuerpo y el pisar desde el talón hasta la punta de los pies. Después, se utilizó el metrónomo a 100BPM para contabilizar el tiempo que le tomaba al músico en desplazarse en el espacio y se le agregó el juego de la mirada para que la intención de su caminata cambiara. Esto también provocaba una cercanía con el espacio y con el espectador. Después de observar el video, se eliminaron ciertos materiales y uno de ellos fue el ritmo creado para la caminata por el espacio ligado al tiempo del compás de $1/2$ (Ver anexo 1: Tabla 5.1.5), ya que esto confundía al músico y no encontraba la disociación, con las acciones designadas a cada pierna.

Por otra parte, para el comienzo de la pieza se decidió tomar en cuenta los sonidos del exterior y hacerlos parte de la escena. Además, se exploraron algunos sonidos a partir de la voz, la cual resultó en un elemento que relacionaba al músico con la bailarina, debido a que ambos necesitaban escuchar al otro para que el sonido con la acción, comenzara a sincronizarse.

Una vez concluida la estructura de la estación 1, se comenzó a trabajar con el material de la estación 2 que fue realizado desde casa durante la semana 1, 2 y 3. (Ver anexo 5: Imagen 4 y 5). Algunas partes fueron adaptadas a las sillas, como el trabajo en unísono que el músico y la bailarina tenían. Del mismo modo, el músico sugirió utilizar el celular para controlar la reproducción de la música; para ello se requirió instalar la aplicación *TouchOSC*, ya que permite una conexión remota entre la computadora y el celular mediante el uso del wifi. Esto ayudaba a que el músico sea parte de la escena y, a la vez, controle el sonido sin deshacerse de su personificación.

Semana 8

Tras obtener la estructura de movimiento de la estación 1 y 2, se comenzó a diseñar la estación 3. Entre las imágenes que se tuvo en mente fue que el músico llevara una radio que cuelgue desde su cuello con la intención de ambientar el espacio a través de la música que generaba este objeto, y dar la sensación hacia los espectadores de estar dentro de un bus. El recorrido que realizaba se efectuó a una velocidad lenta, dándole la oportunidad a la bailarina de realizar las acciones asignadas (Ver anexo 2: Tabla 5.1.10 y ver anexo 5: Imagen 6). Otra de las ideas, fue que el músico comenzara a deconstruir la música de la radio mediante la alteración de su melodía, para que se pueda efectuar tal acción, debía estar atento a la canción que sintonizada en la radio.

Por otra parte, para anexar la estación 1 con la estación 2 era necesario que las acumulaciones se comenzaran a trabajar. De esta manera, se realizó un esquema con las acciones de cada una de las estaciones. Lo primero que se pensó es que el músico mencione las acciones sin ningún orden, mientras que la bailarina simplemente reaccionaría a ellas. Sin embargo, esta idea no funcionó ya que generaba distracción y dilatación en el movimiento. Por esta razón, se armó una estructura en donde la

bailarina podía jugar con los cambios de dinámica de una acción a otra según su propio ritmo (Ver anexo 4: Tabla 5.1.13).

Por otra parte, se comenzó a tener inconvenientes con el avance de la composición sonora, debido a la ausencia de parlantes desde la semana 7. Esto provocó que en los últimos ensayos no se haya utilizado la música como un recurso que condicione al movimiento. Tras observar los videos grabados, el músico se mantenía en un constante diálogo con la bailarina para tratar de componer la pieza sonora a través de las estructuras ya definidas.

Para la segunda retroalimentación se tomó prestado el parlante del otro salón para mostrar el resultado al docente tutor y, al momento de sincronizar la maqueta sonora con cada una de las estructuras de las estaciones, había sonidos que se encontraban desfasados de tiempo, lo que provocaba algunos silencios en la escena.

Por otro lado, se realizó una partitura con relación al movimiento y el sonido por recomendación del cotutor, para la claridad de la obra (Ver anexo 5: Imagen 7).

Semana 9

Al observar el video de la semana pasada, se realizaron algunas apreciaciones para continuar con el proceso, de donde se obtiene que: en la estación 1 se debe notar la pérdida del equilibrio cuando la bailarina corre en cuatro apoyos para cambiar a dos; acelerar la caminata del músico a 110BMP y al mismo tiempo, tener cuidado de no tropezarse. En la estación 2 hay que ir aumentando la velocidad en el juego de las sillas; trabajar en la intención de los gestos del músico; y buscar otras maneras de utilizar el celular. En la estación 3 solo habría que explorar diferentes maneras de cruzar entre las sillas. Y de manera general, es necesario que ambos intérpretes caminen con más presencia escénica, ya que la energía de sus cuerpos se ve apagada.

Después de trabajar en las observaciones que se hicieron para pulir el montaje, surgió la siguiente pregunta para la estación 3 *¿Qué sucede dentro de un bus?* Para ello, las respuestas por parte de la bailarina fueron *Cuerpos escurridos para salir, cuerpos que empujan para salir, cuerpos que obstruyen el camino, cuerpos que pierden el equilibrio y cuerpos que tocan otros cuerpos*. Con estas palabras, se adquirió la sensación que debía tener el movimiento; sin embargo, se vio la necesidad de colocar unos ventiladores entre las sillas, con el objetivo de ocupar el espacio y otorgarle a la bailarina otras formas de desplazarse.

Por otro lado, para el diseño del vestuario correspondiente en la estación 3 se escogió que el músico llevara puesto un blazer y un pantalón de tela para que genere en el espectador un referente sobre las personas que buscan trabajo por la ciudad y se suben a los buses para recolectar dinero (Ver anexo 5: Imagen 8 – Vestuario 3).

Semana 10

Para esta semana tuvimos la oportunidad de ocupar un parlante para los ensayos, lo que nos permitió sincronizar los sonidos de cada una de las estaciones con el movimiento. En la estación 1, se coordinó el tiempo del avión, lo que resultó un poco complejo, debido a que el músico necesitaba encontrar el momento exacto para presionar el botón desde la aplicación *TouchOSC*. De la misma manera, se pudo apreciar el trabajo sonoro que él mismo realizó para la estación 2, la acumulación 1 y la acumulación 2 (Ver anexo 5: Imagen 10).

Durante la exploración para la acumulación 3 se tomó como consigna agregar el juego de sillas modificándolas por el espacio. En la parte sonora, se decidió que la música sea en vivo; es decir, que el músico después de terminar la estación 3 se dirija hacia la computadora para generar un diálogo con el movimiento. Al finalizar la

acumulación, se debían trasladar las sillas y ubicarlas como al comienzo de la pieza; para ello, se generó un juego con la silla donde la bailarina le daba más importancia a cómo se movilizaba por el espacio. Ese pequeño momento lo denominó el *volver a estar de las sillas*.

Semana 11

A partir de esta semana, se realizaron varias repeticiones desde la estación 1 a la estación 2. Entre los cambios que se efectuaron, se volvió a modificar el ritmo de la caminata del músico a 120BPM para que el ritmo se aumentara progresivamente. En la sección de las sillas, se agregaron más sonidos que identificaran la transición de un momento a otro. El músico tuvo que repetir varias veces la secuencia de los gestos cotidianos, ya que su cuerpo aún no lograba disociar cada acción. La bailarina no pudo trabajar con el celular, ya que hubo un problema con el software; lo cual atrasó la exploración de los sonidos que debía realizar durante el accionar del músico.

En la parte del *volver a estar de las sillas*, se decidió que la música afectara al estado corporal de la bailarina mientras trasladaba y ubicaba las sillas. Para ello, el músico grabó la voz de ella donde se generaba una sensación chiclosa y pesada. Así, en la estación 3 la bailarina se dejó afectar por la melodía de la canción.

Algo que mencionar con respecto a esta estación, es que el músico escogió un arreglo de la canción *Collar de Lágrimas* de Segundo Bautista producida por Juan Pazmiño⁴², la cual provocaba en el cuerpo de la bailarina una sensación de cansancio y sueño.

Por otro lado, durante esta semana se logró concluir con el montaje de la obra. Anteriormente se pretendía repetir tres veces la estructura con pequeños cambios, tras

⁴² Egresado de la Universidad de las Artes como Licenciado en producción musical

tomar como referencia el concepto de repetición cíclica lineal⁴³. No obstante, se decidió trabajar la repetición como una herramienta de memoria mediante el desplazamiento por el espacio escénico.

Después de la retroalimentación por parte del tutor y cotutor, se sustituyeron las sillas de plástico por dos de madera, ya que las sillas de plástico no se deslizaban completamente por el piso y tendían a rebotar constantemente. Para la creación del vestuario, se comenzó a observar el atuendo de las personas que se encontraban en la calle, ya que esto me ayudaría a definir los colores y calidades de tela que deseo incorporar a la escena.

Semana 12 y 13

Al tomar en cuenta las apreciaciones por parte del tutor, las semanas 12 y 13 de trabajo consistieron en pulir ciertos detalles de la obra. El cambio de las sillas de plástico a unas de madera provocó que el movimiento tuviera otra calidad y resultó un poco complejo trasladarlas debido al peso que poseen.

También se utilizó otro parlante como recomendación del cotutor, ya que el sonido no llenaba por completo el espacio. Además, sugirió jugar con las tensiones y reposos para que la pieza no se vuelva lineal. Esto consistía en jugar con los contrastes tanto de movimiento como de sonido.

Por otro lado, se diseñó una propuesta de vestuario tras recolectar imágenes de diferentes personas con relación a su forma de vestir (Ver anexo 5: Imagen 8). Por último, se diseñó la partitura final de montaje de la obra (Ver anexo 2: Tabla 5.1.11).

⁴³ Esta concepción de lo cíclico lineal, tiene que ver con la idea de volver a repetir ciertos momentos, tras tomar como consciencia los fenómenos que ocurren en cada repetición, con la intención de hacerlo visible ante la mirada del espectador.

5.2 Cronograma

Actividades para la elaboración de la tesis

Actividades	Semanas																			
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Investigación teórica para el trabajo de titulación		■	■	■	■	■	■	■	■	■	■									
Ensayos del montaje		■	■	■	■	■	■		■	■	■	■	■	■	■	■				
Retroalimentaciones						■		■			■									
Revisión CEAT					■												■			
Gestión de espacios, equipos técnicos e insumos	■													■	■	■	■	■	■	
Diseño y creación de vestuario														■	■	■	■	■		
Ensayo general de la obra																	■			
Entrega de avances de tesis								■									■			
Entrega de solicitudes de defensa																		■		
Periodo de defensa																				■
Preparación para la defensa																	■	■	■	

Tabla 5.2.1 Proceso para la elaboración de la tesis con referencia a las fechas establecidas de la Universidad de las Artes. Creado por Darashea Toala

5.3 Recursos materiales y humanos

Recurso material

Elementos		Especificaciones / Observaciones
Equipos tecnológicos	1 computadora	Material del equipo gestor del proyecto
	1 interfaz	
	1 celular	
	1 cable RCA a AUX	
	1 cable USB	
	2 parlante con su respectivo alimentador	Material facilitado por la Universidad de las Artes
Vestuarios	4 camisas	Material del equipo gestor del proyecto
	4 pantalones	
	1 par de zapatos	
	1 blazer	
	1 pantalón de tela	
Utilería	2 sillas de maderas	Material facilitado por la escuela de artes escénicas – UArtes
	1 taburete pequeño	Material del equipo gestor del proyecto
	1 radio	
Luminarias	6 Par Led	Material facilitado por Muégano Teatro para la presentación final
	3 diabras	
	5 elipsoidales	

Tabla 5.3.1 Insumos para realizar el producto artístico. Creado por Darashea Toala

Recursos humanos

Función	Cantidad	Observaciones
Músico	1	
Bailarina	1	Creadora del producto artístico coreográfico
Vestuarista	1	
Fotógrafo	1	
Técnico de luces	1	

Tabla 5.3.2 Personas que son parte del resultado final del producto artístico. Creado por Darashea Toala

5.4 Presupuesto

Presupuesto sobre el recurso material y humano

Concepto	Detalles	Cantidad	Valor por unidad	Valor total	Especificaciones/ Observaciones
Transporte interno		200	\$0.30	\$60	Viajes para funciones y ensayos de cada uno de los participantes. Financiado por el equipo gestor del proyecto
Adquisición de materiales para el proceso de creación	Radio	1	\$10	\$18.50	Financiado por el equipo gestor del proyecto
	Pintura negra y brocha	1	\$4		
	Taburete desarmable	1	\$4.50		
Software	Aplicación <i>TouchOSC</i> para el celular	1	\$10	\$10	Financiado por el equipo gestor del proyecto
Vestuarios	Telas	12	\$5	\$100	Financiado por el equipo gestor del proyecto
	Mano de obra	2	\$20		
Alimentación	Botellas de agua	100	\$1	\$200	Financiado por el equipo gestor del proyecto
	Frutas	100	\$1		
Música	Arreglo de la canción <i>Collar de lágrimas</i>	1	\$50	\$50	Arreglo producido por Juan Pazmiño. Financiado por el equipo gestor del proyecto
Espacio de ensayo		1	No aplica	No aplica	Sala acondicionada para ensayos de danza. El espacio es facilitado por la Universidad de las Artes
Espacio de presentación		4		\$258.50	Muégano Teatro Espacio acondicionado para danza y música
				VALOR	\$ 697

Tabla 5.4.1 Presupuesto realizado a partir de los requerimientos del proyecto. Creado por Darashea Toala

6. Discusión y conclusión

Para la creación de una obra interdisciplinar entre la música y la danza se abordó como tema principal la construcción de un *espacio rítmico común*, donde ambas disciplinas generen un producto artístico a través de un estado de pertenencia. Durante los métodos empleados para el proceso de montaje, se determinaron formas de composición mediante la exploración de conceptos como la repetición y la cotidianidad. Sin embargo, este último término no fue tratado con profundidad dentro de la investigación teórica, más bien se abordó como punto de partida para el reconocimiento de los ritmos que posee una sociedad y extraer esa información como parte del material de investigación dentro de la puesta en escena.

Por otra parte, para comprobar las dos hipótesis se plantearon tres objetivos. El primer objetivo era identificar el ritmo individual de la música y la danza, que se forma en una puesta en escena a partir de la repetición y el análisis del cuerpo como metrónomo. Al hablar de ritmo individual con relación a las disciplinas mencionadas, se puede hacer referencia al proceso del montaje durante la construcción de la obra, ya que el músico y la bailarina creaban individualmente a partir de la temática de cada estación. Los movimientos tenían su propio ritmo al igual que la música, sobre todo, la aleatoriedad en los sonidos por el uso del programa *Ableton Live 11*.

A lo largo de los ensayos, el hecho de repetir una y otra vez las estaciones, produjo un reconocimiento de los ritmos de ambas disciplinas. Del mismo modo, el ser conscientes de estos ritmos permitió la sincronización de los materiales dentro de la puesta en escena. Es posible concluir que, la *repetición* funcionó como un recurso de memoria e identificación; mientras que el *cuerpo como metrónomo* ayudó a la percepción de los ritmos con el fin de generar un solo lenguaje.

El segundo objetivo consistía en identificar un ritmo en común entre la música y la danza mediante la conjunción, autonomía e intercambio de disciplinas. Al principio, se tomaron como recursos estas distintas maneras de relacionarse, para que el músico y la bailarina encontraran otras formas de crear en un mismo espacio. Sin embargo, durante los ensayos la concepción de autonomía que fue planteada en el marco teórico respondía a la ejecución del primer objetivo. Por otro lado, el intercambio permitió el diálogo y comprensión de lo que cada uno realizaba y; por último, la conjunción ayudó a la sincronización del sonido y del movimiento dentro de un mismo espacio escénico. Se llega a la conclusión, que estos medios facilitaron la construcción de un ritmo en común a partir del trabajo en conjunto.

El tercer objetivo que trataba sobre el desarrollo de un espacio en común físico y temporal, se tomó en cuenta que lo temporal tiene que ver con un desarrollo rítmico dentro del proceso de montaje, mientras que lo físico se relacionó a la manera en que los sonidos y los movimientos transformaban el espacio a una escena particular, y a la vez, la forma en la el espacio físico afectaba a los materiales para la composición. En síntesis, al pensar lo común desde ese estado de pertenencia, el espacio escénico se formó a partir del momento en que la música y la danza comenzaron a crear conjuntamente, a través del diálogo continuo.

A partir del planteamiento y los resultados que abordaron cada uno de los objetivos, se pudo comprobar la hipótesis de que lo *común* es aquel estado de pertenencia donde la música y la danza convergen para crear un producto final; mientras que el ritmo general es creado mediante la construcción de los ritmos individuales dentro de un mismo espacio físico y temporal.

Una de las conclusiones más importantes sobre el trabajo de investigación teórica, es posible decir que, se encontraron herramientas y recursos para la creación de la obra. No obstante, al momento de escribir la propuesta artística y ejecutar su respectiva metodología, no resultó exactamente como se pretendía, ya que al instaurar en el cuerpo y en la composición sonora los conceptos teóricos, se modificó la estructura de la propuesta inicial. De igual forma, se incorporaron otras maneras de llevar a escena la corporalidad del músico y de la bailarina, debido a la diferencia y contraste de movilidad que ambos poseían. Además, el hecho de abordar una investigación a partir de la cotidianidad de otros cuerpos dentro de una sociedad, ayudó a delimitar qué movimientos podrían funcionar para la puesta en escena.

Entre una de las aportaciones que puede tener este trabajo de tesis, es corroborar la interdisciplinariedad como un camino para el desarrollo de nuevas propuestas de investigación. De esta manera, se generan distintos diálogos e intercambios de saberes que motivan al creador a explorar más allá de su zona de confort. Además, me parece apropiado generar términos o conceptos entre ambas disciplinas para facilitar la comprensión de lo que se quiere decir o hacer. Del mismo modo, el proceso redactado sobre la creación de la propuesta artística, más la partitura de la obra pueden ser borradores para futuras exploraciones.

Limitaciones

Dentro del proceso de montaje, hubo ciertas limitaciones que provocaron que la obra no estuviera en el tiempo propuesto. Como se lo mencionó anteriormente, en la descripción del procedimiento, el hecho de utilizar un espacio amplio, que cuente con las infraestructuras adecuadas y que no sea el espacio reducido de tu hogar, hubiera

permitido agilizar el trabajo y entender cómo el cuerpo y el sonido se conjugan dentro de él. También existieron problemas con la computadora que complicaron el desarrollo de la propuesta sonora; además de la falta de parlantes para escuchar cómo el sonido se adaptaba al espacio. Esto provocó que la música se trabajara en casa, sin poderla vincular directamente a la estructura coreográfica.

De igual manera, el proceso de montaje fue muy corto para la cantidad de semanas establecidas, ya que, al ser una investigación teórica y práctica, hay varios recursos que debieron ser vinculados conjuntamente y explorados con minuciosidad. En ocasiones, se trataba de ser lo más fiel a la sustentación teórica junto a los objetivos del proyecto, para no agregar materiales sin sentido.

Por otra parte, al ser un trabajo interdisciplinar, era necesario que ambas personas puedan tener un conocimiento de la disciplina del otro y no simplemente asumir que lo había. Esto también requería de cierto tiempo para generar un diálogo continuo entre ambas disciplinas.

Prospectiva

Finalmente, este proyecto de investigación, que ha sido enfocado a la creación de una propuesta artística, puede ser de utilidad para futuros trabajos que se encuentran vinculados a procesos interdisciplinarios. Al tomar de ejemplo la concepción de lo *común* como el estado de pertenencia, posibilita el desarrollo de diferentes diálogos y convergencias entre disciplinas para adquirir un producto final. De la misma manera, creo pertinente mencionar que, al extraer movimientos corporales y sonoros de una sociedad en particular, se genera un acercamiento hacia el análisis de los comportamientos sociales.

Bibliografía

- Appia, Adolphe. *L'oeuvre d'art vivant*. Genève-Paris: Ater, 1921.
- Araujo, Mario Alfonso. «Tiempo como duración en Henri Bergson» Tesis de pregrado. Bogotá: Universidad de la Salle, 2018.
https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/84
- Bernardo Pineda, Juan. «Música y sonido en la danza contemporánea occidental del siglo XX». *Música Oral del Sur*, n°10 (2013): 218-225.
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/musica-y-sonido-en-la-danza-contemporanea-occidental-siglo-XX.pdf>
- Bourassa, Lucie. «La forme du mouvement (sur la notion de rythme)». *Horizons philosophiques* 3, n°1 (1992): 104-120. doi: 10.7202/800912ar
- Cooper, Grosvenor y Léonard Meyer. *The rhythmic structure of music*. Chicago: Chicago University Press, 1960.
- Fernández Jabalera, Pedro. «Hara centro vital». ShenSations: Shiatsu & Masajes. Acceso el 15 de agosto de 2021. <https://shensations.es/hara-centro-vital/>
- Fraisse, Paul. *Les Structures rythmiques : Étude psychologique*. Louvain: Publications universitaires de Louvain, 1956.
- Gázquez, Ramón. *El modelo teatral rítmico. Sociología y estética en la creación escénica contemporánea*. España: Academia de las Artes Escénicas, 2020.
https://academiadelasartescenicass.es/archivos/files/publicaciones/V_Premio/Modelo_ritmico_WebPub.html
- Guzmán, Adriana. «Danza: creación de tiempos». *Alteridades* 24, n°48 (2014): 35-45.
<https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/809>
- Jammer, Max. *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*. New York: Dover Publications, 1993.
- Jaques-Dalcroze, Émile. *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*. Lausanne: Foetisch Frères éditeurs, 1965.
- Lasén Díaz, Amparo. «Ritmos sociales y arritmia de la modernidad». *Política y Sociedad*, n°25 (1997): 185-204.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=154472>

- Lefebvre, Henri. *Ritmo-análisis: Espacio, tiempo y vida cotidiana*. Trad. por Stuart Elden y Gerald Moore. Londonien: Continuum, 2004.
- Lizarraga, Iraitz. «El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf Laban». *Revista Diagonal*, n°40 (2015): 1-11. <http://www.revistadiagonal.com/articles/analisis-critica/espacio-rudolf-laban/>
- Louppe, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Trad. por Antonio Fernández Lara. España : Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- Manfrin, Luigi. *Gérard Grisey: periodicità, oscillazioni e risonanze in Tempus ex machina al limite tra udibilità e inudibilità*. s/l, 2003-2007. https://www.academia.edu/31030129/Gérard_Grisey_periodicità_oscillazioni_e_risonanze_in_Tempus_ex_machina_al_limite_tra_udibilità_e_inudibilità
- Max-Neef, Manfred. «Foundations of transdisciplinarity». *Ecological Economics*, n°53 (1994): 5-16. doi:10.1016/j.ecolecon.2005.01.014
- Miramontes, Leticia. «El ritmo en la música y la danza: su función como organizador». *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica*, n°9 (2009): 1-10. doi:10.34096/tdf.n9.9360
- Morin, Edgar. «Interdisciplinarité et transdisciplinarité». *Transversales Science Culture*, n°29 (1994): 4-8.
- Pavis, Patrice. *Teatro contemporáneo: Imágenes y voces*. Santiago de Chile : LOM Ediciones, 1998.
- Peralta, Amayrani. «La interdisciplina como proceso de creación en las artes escénicas. Estudio de caso Tr3s (1997) de Alicia Sánchez». Tesis de maestría. Universidad Veracruzana, 2019.
- Schirren, Fernand. *Le rythme primordial et souverain*. Bruxelles : Contredanse, 1996
- Wigman, Mary. *Langage de la danse*. Paris : Éditions Papiers, 1986.

Anexo 1: Tablas

Acciones cotidianas en la parada de bus

Persona 1	Persona 2	Persona 3	Persona 4	Persona 5
Sentado, se inclina, se recuesta y observa el celular	De pie, mira hacia arriba, se mete la mano derecha al bolsillo, saca algo y observa, lo vuelve a meter, espera con la mano en la cintura y se va en la línea 116	De pie con las dos manos sobre la cadera, relaja los brazos, las manos se agarran por atrás, se rasca la cabeza con la mano derecha, las manos vuelven a tomarse por atrás, el cuerpo se balancea, cruza los brazos hacia adelante, mira hacia atrás, me observa, alza el brazo para que el bus se detenga y se va en la línea 42	Se acerca a la primera persona y le pregunta ¿Usted sabe si por aquí pasa la 64?	Se detiene con la cabeza agachada, levanta la cabeza, pregunta ¿Tiene 25 centavos?, tambalea el brazo derecho, escucha la respuesta “No, no tengo”, agacha la cabeza y se va caminando mientras se sujeta el pantalón

Tabla 5.1.1 Material de movimiento y de sonido para la estación 2. Creado por Darashea Toala

Acciones cotidianas en la parada de bus

Secuencia 1	Repetición 1	Repetición 2
Agarrarse las manos por atrás	Agarrarse las manos por atrás	Agarrarse las manos por atrás
Rascarse la cabeza con la mano derecha	Rascarse la cabeza con la mano derecha	Rascarse la cabeza con la mano derecha
Agarrarse las manos por atrás	Agarrarse las manos por atrás	Meterse la mano derecha al bolsillo
Rascarse la cabeza con la mano derecha	Rascarse la cabeza con la mano derecha	Sacar algo del bolsillo y observar
Agarrarse las manos por atrás	Meterse la mano derecha al bolsillo	Mirar hacia atrás
Rascarse la cabeza con la mano derecha	Sacar algo del bolsillo y observar	Meterse la mano derecha al bolsillo
Meterse la mano derecha al bolsillo	Mirar hacia atrás	Aflojar los brazos
Sacar algo del bolsillo y observar	Meterse la mano derecha al bolsillo	Rascarse la cabeza con la mano derecha
Meterse la mano derecha al bolsillo	Aflojar los brazos	Aflojar los brazos
Sacar algo del bolsillo y observar	Rascarse la cabeza con la mano derecha	Cruzar los brazos hacia adelante
Mirar hacia atrás	Aflojar los brazos	Mirara hacia atrás
Meterse la mano derecha al bolsillo	Cruzar los brazos hacia adelante	Aflojar los brazos
Aflojar los brazos	Aflojar los brazos	
Rascarse la cabeza con la mano derecha	Rascarse la cabeza con la mano derecha	
Aflojar los brazos	Aflojar los brazos	
Cruzar los brazos hacia adelante	Cruzar los brazos hacia adelante	
Aflojar los brazos	Mirara hacia atrás	
Rascarse la cabeza con la mano derecha	Aflojar los brazos	
Aflojar los brazos		
Cruzar los brazos hacia adelante		
Mirara hacia atrás		
Aflojar los brazos		

Tabla 5.1.2 Secuencia y repetición de movimientos para la estación 2. Creado por Darashea Toala

Exploración realizada por el músico a través del cascabel

Movimiento	Sensación
Sacude el cascabel	Granular
Repercusión de las piernas y los brazos	Montón de pepitas en el espacio
Desliza el pie	Adaptarme con mi cuerpo a la forma del cascabel
Su cuerpo se mueve según la frecuencia del sonido	Yo era el cascabel y me volví circular
Levanta la pierna y mueve el pie	El cascabel rebotaba
Los brazos se sacuden	Caminaba dando pasos chiquitos
El cuerpo está dentro del cascabel	

Tabla 5.1.3 Exploración del material de movimiento para la estación 1. Creado por Mauricio Bombón

Exploración realizada por la bailarina

Movimiento	Sensación
Se mantiene en una sola ubicación	Pienso en una dirección
Sacude el cuerpo rápido y lento	Desciendo con la gravedad
Cae y se levanta circularmente	Hago círculos sin perder la forma
Los brazos se sacuden	Sensación de cerrar y abrir
La cara se sacude	El agua salpica y se crea un caos en la dirección
Los brazos se mantienen junto al cuerpo	
Los pies giran hacia adentro	

Tabla 5.1.4 Exploración del material de movimiento para la estación 1. Creado por Darashea Toala

Movimiento ligado al tiempo del compás de 1/2

1	Subdivisión	2	Subdivisión
Sonido suave	Sonido fuerte	Sonido fuerte	
Desliza y levanta	Cae	Arrastra con el talón	Asienta el pie

Tabla 5.1.5 Deslizamiento del pie para la estación 1. Creado por Darashea Toala

Ritmo de los pies, caminata por el espacio

Caminar	2 repeticiones
Caminar	5 repeticiones
Caminar	3 repeticiones
Caminar	7 repeticiones

Tabla 5.1.6 Secuencia para el desplazamiento por el espacio en la estación 1. Creado por Darashea Toala

Anexo 2: Partituras

Partitura 1 desplazamiento por el espacio

Caminar
Ritmo con los pies
Sonido del avión
Pie que observa y sacude

Tabla 5.1.7 Primera partitura para la estación 1. Creado por Darashea Toala

Partitura 2 desplazamiento por el espacio

Caminar
Sonidos de la escena 2 junto con el caminar
Caminar
Ritmo con los pies
Pie que observa y sacude

Tabla 5.1.8 Segunda partitura para la estación 1. Creado por Darashea Toala

Partitura 3 desplazamiento por el espacio

Momento 1 Desorden	Momento 2 Rutina
Sentada	Caminar
Desciende como baba	Sonidos de la escena 2 junto con el caminar
El cuerpo se transforma en gato	Caminar
Jugar	Ritmo con los pies
Escarbar en la arena	Sonido del avión
Las flores caen	Pie que observa y sacude
Corrida alborotada	
Dormir	
El gato se convierte en humano	

Tabla 5.1.9 Tercera partitura para la estación 1. Creado por Darashea Toala

Partitura 4 Acciones dentro del bus

Acciones de la bailarina	Acciones del músico
Dormir	Caminar por el espacio
Observar	Observar
Mirar a alguien	Cantar
Sentarse en otro asiento	Cantar (cambiar de posición)
Cantar	Cantar (cambiar de posición)
Mirar hacia los lados	Cantar
Transitar por los cuerpos	Cantar
Bajarse	Cantar
Subirse	Cantar
Rodar	Cantar
Desequilibrio	Cantar

Tabla 5.1.10 Primera partitura de movimiento para la estación 3. Creado por Darashea Toala

Partitura 5 Movimiento y sonido

	Movimiento Intérprete 1	Movimiento Intérprete 2	Sonido en vivo		Playback	Vestuario Intérprete 1	Vestuario Intérprete 2
Comienzo	Deslizarse					Collage cotidiano 1	Collage cotidiano 2
Estación 1	Gato		Entorno (silencio)				
		Caminar	Escarbar en el arenero (voz)				
		Sentarse	Lenguaje extraterrestre (voz)				
		Levantarse	Grito (voz)				
		Estructura de sillas 1					
	Humano	Sentarse					
	Lentitud 1		Nota sostenida (voz)		Arenero		
		Levantarse					
	Gato	Caminar			Ukelele deconstruido		
	Caminar		Rítmica con manos				
	Sacudir						
Lentitud 2	Estructura de sillas 2			Avión			
Pie viviente		Cascabel					
Acumulación 1	Repetición 1	Manejo de celular (sentado)	Pad				
			Batería				
Estación 2	Gestos cotidianos	Juego de sillas	Varios Vst aleatorios				
	Juego de sillas		Varios Vst aleatorios				
	Manejo de celular	Gestos cotidianos	Rítmica con los pies	Varios Vst aleatorios			
	Estructura de sillas A		Varios Vst aleatorios				
	Gestos cotidianos		Estructura de sillas 3				
Acumulación 2	Repetición 2		Nota sostenida (voz)				
					Pad		
					Batería		
					Pájaros deconstruidos		
			Nota sostenida (voz)				
Estación 3	Sentarse						
	Dormirse	Lentitud A	Radio				
	Desplazamientos entre sillas	Sentarse	Collar de Lágrimas (cover)				
		Levantarse	Nota sostenida (voz)	Collar de Lágrimas (cover)			
	Lentitud 3	Lentitud B	Collar de Lágrimas (cover)				
Acumulación 3	Repetición 3		Pad				
			Batería				
					Pájaros deconstruidos		
			Juego con voz				
Retorno	Estructura de sillas B				Bostezo deconstruido		
	Sentarse	Salir					
Comienzo	Deslizarse					Traje formal	

Tabla 5.1.11 Partitura final sobre la estructura de la obra. Creado por Darashea Toala y Mauricio Bombón

Anexo 3: Guión sonoro

Guión sonoro

Descripción: escena 1	Acción	Sonido	Ambos
Escarbar arenero	X		
Flores que caen		X	
Giro en la cama	X		
Respiración profunda	X		
Buscar zapatillas con los pies	X		
Ponerse las zapatillas lentamente	X		
Carros		X	
Motos		X	
Aire acondicionado		X	
Avión		X	
Personas que hablan			X
Señor que grita	X		
Pajaritos		X	
Descripción: escena 2			
Caminar	X		
Pisadas de gato		X	
Limpiar el arenero con la pala		X	
Arrojar la defecación al inodoro		X	
Sacudir la pala		X	
Bajar tapa del inodoro		X	
Bajar la válvula		X	
Martillos		X	
Taladro		X	
Perro que llora		X	
Caminar	X		
Descripción: escena 3			
El afuera invade la habitación		X	
Descripción: escena 4			
Gatas que maúllan		X	
Sentarse en el filo de la cama	X		
Ponerse las zapatillas	X		
Recipiente de comida de las gatas		X	
Maúllan y siguen a Dara		X	
Depositar croquetas en los platos de las gatas		X	
Gatas comiendo		X	
Caminar	X		
Refrigeradora que se abre		X	

Tomar agua de una olla	X		
Cerrar refrigeradora		X	
Caminar	X		
Aire acondicionado que se apaga		X	
Sirena de carro		X	
Descripción: escena 5			
Suena la alarma		X	
Apago la alarma	X		
Me duermo	X		
Descripción: escena 6			
Caminar descalza		X	
Escurredor		X	
Platos		X	
Tenedor		X	
Cuchillo		X	
Refrigerador		X	
Mojar verduras		X	
Rebanar verduras		X	
Colocar aceite		X	
Colocar sartén		X	
Encender la hornilla		X	
Colocar las verduras en el sartén		X	
Huevos que se rompen en un plato		X	
Mezclar los huevos con el tenedor		X	
Descripción: escena 7			
El afuera invade la habitación		X	
El fuego de la hornilla		X	
El movimiento del sartén		X	

Tabla 5.1.12 Propuesta de guión sonoro para la construcción de la estación 2. Creado por Mauricio Bombón

Anexo 4: Acumulaciones

Estructura de movimientos para las acumulaciones

	Acumulación 1	Acumulación 2
1	Caminar lento	Caminar lento
1	Caminar lento	Caminar lento
2	Sentarse	Sentarse
1	Caminar lento	Caminar lento
2	Sentarse	Sentarse
3	Raspar	Raspar
1	Caminar lento	Caminar lento
2	Sentarse	Sentarse
3	Raspar	Raspar
4	Acostarse	Acostarse
1	Caminar lento	Caminar lento
2	Sentarse	Sentarse
3	Raspar	Raspar
4	Acostarse	Acostarse
5	Correr como gato	Correr como gato
1		Caminar lento
2		Sentarse
3		Raspar
4		Acostarse
5		Correr como gato
6		Rascarse
1		Caminar lento
2		Sentarse
3		Raspar
4		Acostarse
5		Correr como gato
6		Rascarse
7		Sacar y mirar el celular

Tabla 5.1.13 Secuencia y repetición de movimientos para las acumulaciones. Creado por Darashea Toala

Anexo 5: Registro fotográfico

Diseño y ubicación de escenografía para la estación 1

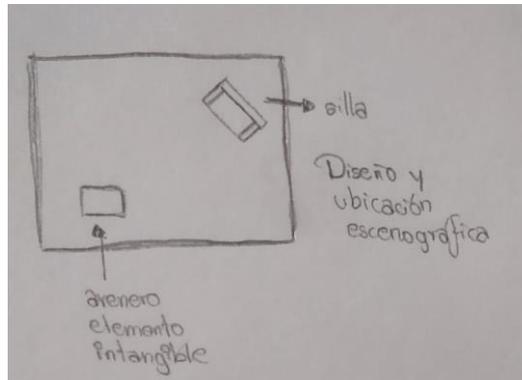


Imagen 1. Dibujo para el reconocimiento espacial de la estación 1. Creado por Darashea Toala

Desplazamiento 1 de la estación 1

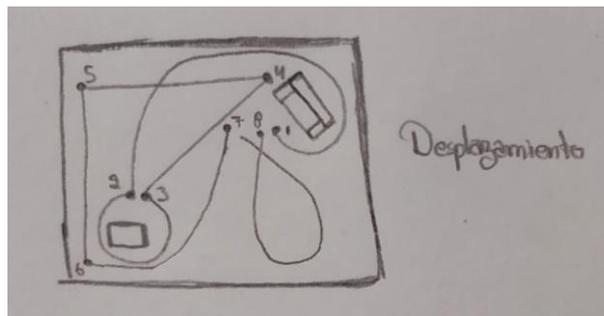


Imagen 2. Dibujo realizado para el desplazamiento espacial de la estación 1. Creado por Darashea Toala

Desplazamientos del músico y la bailarina durante la estación 1

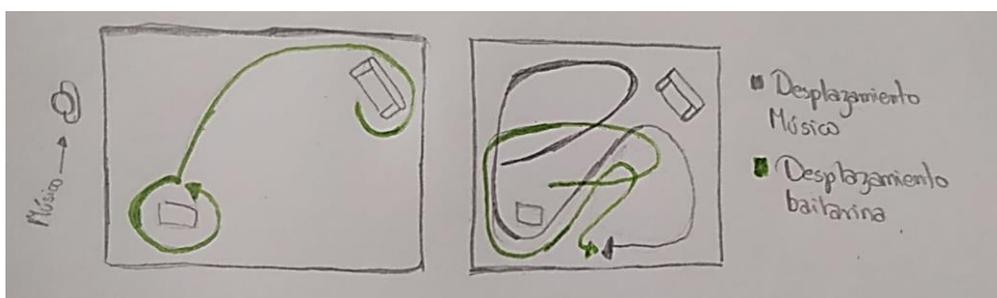


Imagen 3. Dibujo para los desplazamientos de ambos intérpretes durante el momento 2 de la estación 1. Creado por Darashea Toala

Desplazamiento de sillas durante la estación 2



Imagen 4. Desplazamientos realizados por los intérpretes para la modificación de la sillas. Creado por Darashea Toala

Ubicación de sillas estación 2

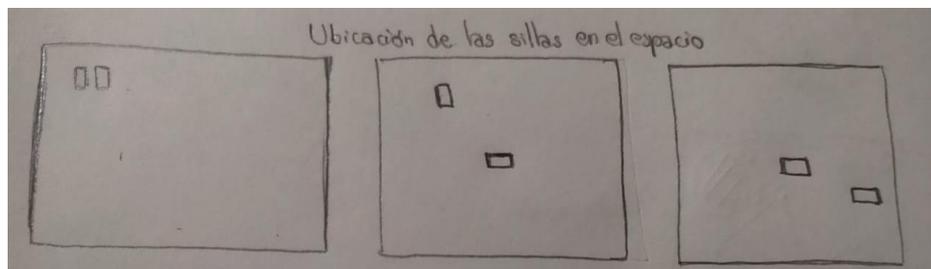


Imagen 5. Ubicación de las dos sillas desde la estación 2 hasta la estación 3. Creado por Darashea Toala

Desplazamiento del músico en la estación 3



Imagen 6. Creado por Darashea Toala

Diseño de vestuario

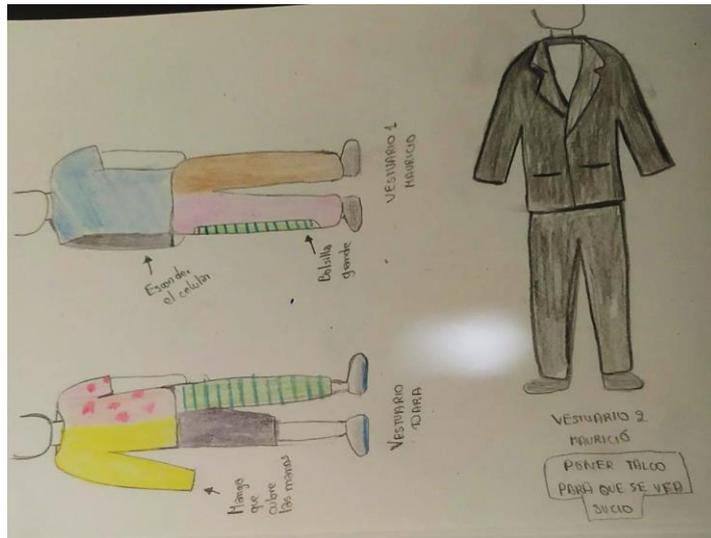
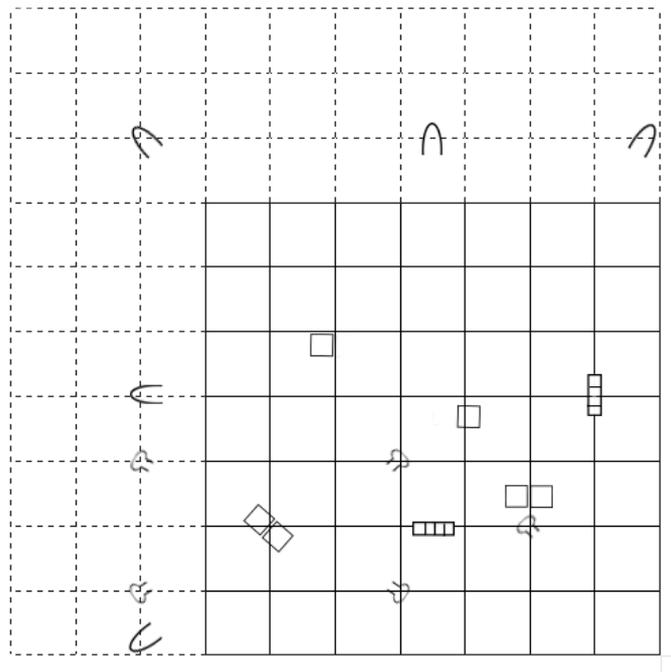


Imagen 8. Creado por Darashea Toala

Diseño de luces



Darashea Toala Vera	Elipsoidal	
Espacio Muégano Teatro	Par Led	
Acumulación	Diablas	
10, 11 y 12 de septiembre 2021		

Esc. 1:56

Imagen 9. Elaboración del plano de luces final para la propuesta artística según parrilla de luces del Espacio Muégano Teatro. Creado por Darashea Toala

Interface de la aplicación *TouchOSC* para celular

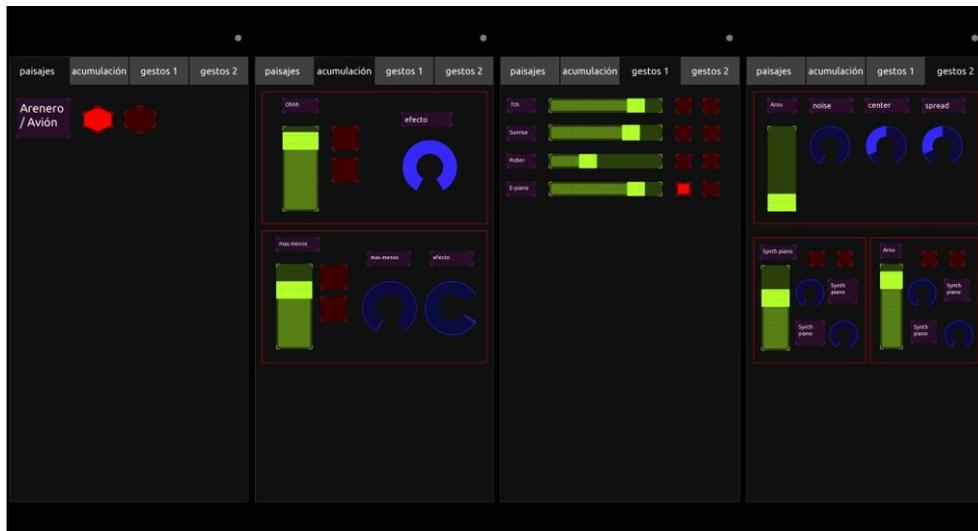


Imagen 10 Elaboración de un patch sonoro para la propuesta artística. Creado por Mauricio Bombón