



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Musicales

Presentación artística

Intermedios: Obra transdisciplinaria entre la música y la danza, el azar como detonador de la composición.

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Artes Musicales y Sonoras

Autor/a:

Mauricio Andrés Bombon Zuleta

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

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

Yo, Mauricio Bombon 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

Roberto Moscoso

Tutor del Proyecto

Oscar Santana

Cotutor del Proyecto

Manuel Larrea

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Le doy gracias a mi familia por apoyarme en mi etapa universitaria. A la carrera de danza y a sus docentes, por enseñarme a comprender mi cuerpo. A la carrera de Artes musicales y sonoras, por enseñarme otras maneras de hacer música. A los docentes Oscar Santana y Lorena Delgado, por estar siempre prestos para cualquier ocurrencia mía. Al docente Roberto Moscoso, por guiarme y apoyarme durante todo el proceso de titulación. A Darashea Toala, por ser un pilar fundamental para el entendimiento de mi danza. Y, por último, a todos mis amigos y compañeros, que influyeron en lo que ahora me he convertido.

Dedicatoria:

Esta tesis va dedicada a mis padres, Carlos Bombon y Diana Zuleta. También para Darashea Toala, mi editora personal y compañera de vida.

Resumen

El propósito de este trabajo de investigación teórico, sonoro y corporal se basa en la creación de una obra transdisciplinar utilizando métodos de composición experimentales que permitan al interprete-compositor salir de su zona de confort. Para ello, se trabajaron los conceptos de música escénica, espacio rítmico común y azar. La música escénica, sirvió para que los músicos-bailarines interactúe con el espacio de formas que habitualmente no acostumbran. El espacio rítmico, posibilitó la interacción, intercambio, autonomía y conjunción entre la música y la danza. Y el azar, sirvió como catalizador del espacio, con la intención de llevarlos a lugares inesperados. Cabe mencionar, que este trabajo cuenta con varias partituras, donde se explican los recursos que fueron empleados. Por otra parte, se llegaron a ciertas conclusiones a través del diálogo desarrollado durante el proceso de montaje.

Palabras Claves: transdisciplinar, danza, música, espacio rítmico común, azar, música escénica.

Abstract

The purpose of this theoretical, sound and body research work is based on the creation of a transdisciplinary work using experimental composition methods that allow the performer-composer to get out of their comfort zone. For this, the concepts of stage music, common rhythmic space and chance were worked on. The stage music served for the musicians-dancers to interact with the space in ways that they are not usually accustomed to. The rhythmic space enables interaction, exchange, autonomy and conjunction between music and dance. And chance served as a catalyst for space, with the intention of taking them to unexpected places. It is worth mentioning that this work has several scores, where the resources that were used are explained. On the other hand, certain conclusions were reached through the dialogue developed during the editing process.

Key words: transdisciplinary, dance, music, common rhythmic space, chance, stage music

ÍNDICE GENERAL

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación	2
Miembros del tribunal de defensa	3
Agradecimientos	4
Dedicatoria	5
Resumen	6
Abstract	6
1. Introducción.....	8
2. Marco teórico.....	9
2.1 La transdisciplinariedad.....	9
2.2 Música, indeterminación y azar	11
2.3 El aficionado, la música y la danza	13
3. Objetivos del proyecto	19
4. Metodología	19
4.1 La posición del aficionado	20
4.2 Partitura.....	20
4.3.1 Consignas de creación	20
4.3.2 Indeterminación y azar	21
4.4 Criterios de selección	21
5. Proceso de creación artística	21
5.1 Procedimiento.....	22
5.2 Cronograma.....	29
5.3 Recursos materiales y humanos	30
5.4 Presupuesto.....	31
6. Discusión y conclusión	32
Bibliografía	35
Anexo 1: Tablas	37
Anexo 2: Partituras	37
Anexos 3: Registro fotográfico	42

1. Introducción

Como respuesta al pensamiento cartesiano, donde la subjetividad era tildada de metafísica y; por lo tanto, menospreciada¹, surge «una mirada desde una perspectiva compleja, unificadora, transversal»². Aquello, busca romper con la unidireccionalidad disciplinar, tras incluir conceptos y paradigmas que se creían opuestos, como el uso de sistemas abiertos de investigación y de diálogos entre disciplinas, lo cual generó una mirada integradora del conocimiento. A todo esto, se le denominó: *transdisciplinariedad*.

El uso de la transdisciplinariedad dentro del campo artístico no es reciente. Artistas de diversas ramas basan su trabajo en desentrañar el significado de lo transdisciplinar y han desarrollado herramientas alternativas que no pertenecen a un ámbito artístico en particular. A través de este pensamiento, grandes exponentes del arte han buscado los límites dentro de sus campos y han experimentado con ellos tratando de desintegrar las barreras que dividen una disciplina de otra.

Existen hoy día centenas de disciplinas. Cómo un físico teórico de partículas podría verdaderamente dialogar con un neurofisiólogo, un matemático con un poeta, un biólogo con un economista, un político con un informático, más allá de generalidades más o menos banales? Y sin embargo un verdadero *decideur* debería poder dialogar con todos a la vez. El lenguaje disciplinario es una barrera aparentemente infranqueable para

¹ Pedro Barboza, «Creación transdisciplinaria: más allá de la creación entre disciplinas», *Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia*, n.º 8 (2010): 61, <https://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/16000>.

² Pedro Barboza, «Creación transdisciplinaria...», 61.

un neófito. Y todos somos neófitos los unos de los otros. Será inevitable la Torre de Babel?³

Con este proyecto se busca generar una propuesta para componer música, basada en la colaboración con el otro y la constante experimentación sonora. Además, se piensa que, herramientas derivadas de un pensamiento transdisciplinar pueden aportar y potenciar el proceso de creación artística. Para esto, primero se explica lo que es la transdisciplinariedad. Luego, se analizan obras de artistas que utilizan la transdisciplinariedad como potenciador creativo. Y, por último, se buscan relaciones entre la música y la danza.

2. Marco teórico

2.1 La transdisciplinariedad

El término transdisciplinar hace referencia a la mirada analítica que combina e integra, por lo menos, dos perspectivas de diferentes disciplinas.⁴ «Como su prefijo “trans” lo indica, es lo que *está* a la vez *entre* las disciplinas, *a través* de las diferentes disciplinas y *más allá* de toda disciplina».⁵ Surgió en consecuencia al pensamiento cartesiano, que estaba basado en la razón.

Nos dice que el mundo se encuentra ordenado y por ello lo podemos conocer si lo analizamos por partes, esto hace que desde la base del edificio de la ciencia construido con esta experiencia, se encuentre la mono

³ Basarab Nicolescu, *La Transdisciplinariedad. Manifiesto* (México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 2009), 33.

⁴ Rodrigo de la Mora Pérez Arce, «Reflexiones sobre disciplina, interdisciplina y transdisciplina a partir de una experiencia de investigación sobre la música wixarika», en *Diálogos sobre transdisciplina: los investigadores y su objeto de estudio*, coord. De Elba Noemí Gómez Gómez, Rubiela Arboleda Gómez (México: ITESO, 2015), 223

⁵ Nicolescu, *La Transdisciplinariedad...*, 35.

disciplina, o mejor dicho las disciplinas separadas, cada una con sus métodos y que de ésta forma se promueve un “diálogo de sordos”, pues dos científicos de ramas diferentes no se pueden entender en lo más mínimo, nos encontramos ante el fenómeno correspondiente a “dos culturas”, a dos formas del lenguaje: el de las ciencias experimentales y el de las ciencias humanas.⁶

Según Nuria Pérez Mato y Emilio Setién Quesada, el origen de la transdisciplinariedad se dio en tres momentos importantes de la historia:

El primero marcaría su surgimiento y se inicia con el pensamiento occidental, desde los clásicos de la antigua Grecia hasta los pensadores contemporáneos. En esta etapa, en el año 1637, la obra de *Descartes, El discurso del método*, con la *res cogitans*, cosa que piensa y la *res extensa*, cosa medible, describir el primer planteamiento de la división sujeto y objeto, el elemento que origina la variedad de las disciplinas y que puede tomarse como punto de partida. El segundo momento podría ubicarse de la Primera Guerra mundial hasta los años 30 con esfuerzos aislados sin connotación en el mundo académico; el tercero, desde finales de la Segunda Guerra mundial hasta el presente.⁷

Por otro lado, en el mundo del arte, diferentes artistas han acogido esta cosmovisión y cuestionan la unidireccionalidad creativa que ciertas academias y/o

⁶ «Qué es la transdisciplinariedad», Edgar Morin: El padre del pensamiento complejo, acceso el 17 de diciembre del 2021, <https://www.edgarmorinmultiversidad.org/index.php/que-es-transdisciplinariedad.html>.

⁷ Nuria Esther Pérez Matos y Emilio Setién Quesada, «La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias: una mirada a la teoría Biológico-informativa», *ACIMED* 18, n.º 4 (2008): 3, <http://scielo.sld.cu/pdf/aci/v18n4/aci31008.pdf>.

instituciones construyen desde hace ya varios años, todo esto con un fin integrador, en donde las diferentes disciplinas puedan cohabitar en un mismo espacio y así potenciar el acto creador.

Uno de los ejemplos más importantes en el ámbito de la transdisciplinariedad artística, fue el de *Parade*, una obra creada por los artistas, Jean Cocteau, Erik Satie y Pablo Picasso. Esta propuesta artística llamó la atención por su carácter colaborativo y por su ruptura con las convencionalidades de la época. Laura Valeria Cozzo, en su artículo *Una especie de triádica surrealista: Parade y Das triadische ballet*, señala que, en las primeras décadas del siglo anterior, el arte empezó un proceso de hibridación. Las vanguardias históricas junto con las artes escénicas traían consigo propuestas artísticas diferentes y escandalosas.⁸ Cozzo también comenta que Apollinaire, quien fue un poeta, dramaturgo, teórico y crítico de arte, destacaba la originalidad de *Parade*, tras haber dicho que la obra es una perfecta combinación entre diferentes disciplinas artísticas y que marcaba un punto de partida para un arte más completo por venir.⁹

2.2 Música, indeterminación y azar

En el siglo XX se desarrollaron dos tendencias principales con respecto a la notación musical y al intérprete. Una de ellas posicionó al compositor como único encargado de la creación de una obra, mientras que la otra buscó compartir la experiencia del proceso creativo con el intérprete o incluso con el espectador; tras responsabilizarlo de una parte de la composición. Esto conllevó a la ruptura de la forma que, hasta mediados del siglo XX, se consideraba el plan general de ideas musicales expuestas y desarrolladas

⁸ Laura Valeria Cozzo, «Una especie de triádica surrealista: Parade y Das triadische ballet», Mi Jean Cocteau, acceso el 15 de julio de 2022, <https://mijeancocteau.home.blog/2019/03/27/una-especie-de-triadica-surrealista-parade-y-das-triadische-ballet/>.

⁹ Cozzo, «Una especie de triádica surrealista: Parade y Das triadische ballet», Mi Jean Cocteau.

de diversas maneras. Siempre dentro de un orden común.¹⁰ Por esta razón, el compositor y el intérprete se ven envueltos en un proceso colectivo, en donde las decisiones que tomen cambiarán significativamente el resultado de la pieza sonora.

Por otra parte, Henry Cowell experimentó con la “notación elástica”. Esto consistía en manipular ciertos compases *ad libitum* para dar libertad al intérprete de seleccionar un conjunto de secuencias aisladas. Aquella idea fue desarrollada más adelante por John Cage en su obra *Concierto para piano y orquesta* (1957-1958). De igual manera, en *Bacchanale* (1938), Cage introdujo el concepto de la indeterminación al modificar los sonidos de una escala cromática de forma indefinida.¹¹ Precizando así, que lo indeterminado sea lo incompleto, donde un margen de la ejecución de la obra es dejado a voluntad del intérprete. Así mismo, esta noción la extiende en su obra *Music of Changes*, a través del siguiente pensamiento:

La obra de arte no es un objeto terminado, por lo tanto determinado, sino que la música puede ser un proceso abierto a los ruidos del medio ambiente, proceso que se asemeja a la naturaleza misma.¹²

Por otro lado, el azar está estrechamente relacionado a lo aleatorio y es distinto al concepto de determinación. Para Cage el En la actualidad, se piensa que Mozart es uno de los precursores del azar, ya que, dentro de su obra *Juegos de dados musicales para escribir un vals*, utilizó dados para seleccionar fragmentos musicales reconstruidos. De igual manera, John Cage usó el libro de adivinación china *I Ching* para emplear el azar

¹⁰ Velia Nieto, «La forma abierta en la música del siglo XX», *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, n.º 92 (2008): 192, doi: 10.22201/iie.18703062e.2008.92.2264.

¹¹ Velia Nieto, «La forma abierta en la música del siglo XX», 194.

¹² Velia Nieto, «La forma abierta en la música del siglo XX», 194.

en su obra *Music of Changes*. Este método consistía en 26 tablas que contenían diferentes parámetros musicales, y estos eran seleccionados a través de dados.¹³

Por otro lado, Norberto Bayo comenta que la música de John Cage comparte territorios con la dramaturgia escénica, ya que relaciona trágicamente textos, música, danza y acción contemporánea a través del juego, lo que genera una escucha compartida.¹⁴

Así:

La música de Cage se hace teatro, es decir, una experiencia que implica a la vista y al oído, a los sentidos públicos, los sentidos que no pueden huir de la presencia sonido de las cosas. El compositor explica que ofrece una definición de teatro tan simple, para que cada uno pueda considerar su propia vida como teatro, como simultaneidad, tal como se muestra con *Theatre Piece* (1960), obra que es iniciada como un proceso, superponiendo cosas y tomando medidas y dejando al interprete la continuación del proceso. El origen de la noción cageana de teatro y de *musicircus* la sitúa el músico en la experiencia de la multiplicidad que sintió.¹⁵

2.3 El aficionado, la música y la danza

Antoine Hennion, en su artículo, *Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto*, explica que el gusto musical o “vinculación”, como él lo denomina, no solo es el placer que viene del objeto sonoro, sino que es un

¹³ «Notación musical: Notación e indeterminación», en la web oficial de Fabrice Lengronne, acceso el 28 de mayo de 2022, <https://anarchipel.net/tex.mus-cast.html>.

¹⁴ Norberto Bayo, «La escucha declinada en “Theatre Piece”, de John Cage», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes escénicas* 14, n.º 1 (2019): 89, doi: 10.11144/javeriana.mavae14-1.lede.

¹⁵ Bayo, «La escucha declinada en “Theatre Piece”, de John Cage», 91.

hacer del cuerpo, una práctica colectiva con efectos inciertos; algo que es irreversible entre humanos y cosas. De igual manera, habla de los aficionados a la música, quienes configuran sus comportamientos en base a un proceso de tecnificación de su quehacer. De esta forma, «el aficionado es un virtuoso de la experimentación estética, social, técnica, corporal y mental».¹⁶ Esto, posiciono al aficionado como aquel que, a través de la experiencia empírica, es capaz de crear engranajes entre las distintas disciplinas.

En este ámbito las vinculaciones que se generan entre el gusto y el objeto le permiten al aficionado ser acreedor de aptitudes sociológicas de las que antes era despojado. De esta forma, pone a reflexión «la presencia problemática del objeto en el gusto»;¹⁷ ya que, «por el hecho de estar “construidos socialmente”, el objeto no deja de existir: es, al contrario, por ello está más presente».¹⁸ Es esta mirada del aficionado lo que permite apropiarse del objeto, no solo musicalmente, sino desde cualquier otra disciplina.

Así, vinculaciones que antes se creían ajenas una de otras, pueden intercambiar conocimientos para crear algo totalmente nuevo. En este sentido, el aficionado brinda un espacio neutro que beneficia la aparición de un objeto de estudio transdisciplinario. Es por eso por lo que, al abordar lo transdisciplinar desde la perspectiva del aficionado, se pueden generar reflexiones que aporten al desarrollo de los campos involucrados sin caer en la subordinación entre disciplinas.

Por ejemplo, Mark Applebeaum reflexiona sobre el concepto de la música y cuestiona la posición del compositor dentro de un proceso artístico. En su conferencia, habla de cómo el aburrimiento puede llevar al artista a explorar roles que normalmente

¹⁶ Antoine Hennion, «Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto», *Revista Científica de Educomunicación*, n.º 34. (2010): 28, doi: 10.3916/C34-2010-02-02.

¹⁷ Hennion, «Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto», 32.

¹⁸ Hennion, «Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto», 32.

no acostumbra. Así, lo aburrido es la excusa para buscar algo más interesante.¹⁹ De esta manera, el aficionado aparece nuevamente y de forma explícita en las diferentes obras de Applebeaum, permitiéndole ser intérprete, compositor, inventor, coreógrafo, etc. Y, por lo tanto, se observa que hay diferentes disciplinas involucradas, lo que forma un caso de estudio transdisciplinario.

Por otro lado, Ramiro Mansilla Pons, en su libro *El que compone no baila*, busca encontrar vinculaciones entre la música y la danza. Para esto, realiza entrevistas a coreógrafas y compositores de la escena platense; analiza componentes musicales, coreográficos y visuales; y estudia la música incidental para la danza con sus respectivas formas y estructuras. Además, explica que algunos conceptos musicales, como la repetición y el pulso, pueden relacionarse con facultades corporales como el carácter y el tono. Del mismo modo, habla de cómo las cadencias musicales refuerzan las anticipaciones y los cambios repentinos, lo que permite la creación de espacios para la puesta en escena. Así mismo, relaciona el ritmo con el movimiento tras mencionar que «el ritmo es movimiento, un continuo temporal signado por el cambio, una sucesión de eventos que no necesariamente son periódicos y regulares».²⁰ Y concluye que:

La composición para Danza contemporánea platense resulta, bajo la luz de este trabajo, como una práctica colectiva e interdisciplinar con características singulares, rica en procedimientos compositivos y estéticos, que se encuentran actualmente en un proceso de perfeccionamiento y crecimiento.²¹

¹⁹ TED, “Mark Applebeaum: El científico loco de la música”, vídeo de Youtube, 16:50, publicado el 03 de agosto de 2012, https://www.youtube.com/watch?v=46w99bZ3W_M.

²⁰ Ramiro Mansilla Pons, *El que compone no baila*, (La plata: Universidad Nacional de La Plata, 2018), 26.

²¹ Mansilla Pons, *El que compone...*, 156.

De igual manera en su artículo, *Músicas para ver: prácticas colaborativas en la música escénica*, reflexiona sobre el proceso de creación artística musical y menciona que el intérprete está sujeto a los deseos del compositor. Este, por lo general, compone sin considerar las habilidades técnicas del intérprete, lo que conlleva a un estado de subordinación. Debido a esto, Mansilla encuentra que el acto creador está en manos de una sola persona y como alternativa propone un proceso de creación más colectivo donde las decisiones sean producto de un diálogo entre las distintas partes.

A esto se refiere cuando habla de la *música escénica*. Este concepto proviene de su tesis de doctorado, donde plantea una mirada transdisciplinar al combinar la música con una escenificación. Esto, parte desde lo musical, ya que se concibe y desarrolla desde ella; pero va más allá al utilizar recursos provenientes del campo de la danza, el circo, el video, el cine, entre otras. Es así como Mansilla da ejemplos de artistas que usan esta línea de trabajo y habla sobre Mathias Giuliani, Agustina Crespo y Valentín Pelisch, artistas que aprovechan la «prueba y error»²² como potenciador para la creación. Del mismo modo, Mansilla explica cómo cada uno de ellos interactúan con el espacio de distintas maneras y de qué forma integran al intérprete en la obra.

Así, Mansilla en su texto *Entre la música y la performance. Características singulares en la producción musical escénica de Mathias Giuliani*, explica de manera minuciosa la forma de componer de este peculiar compositor y concluye que:

El trabajo de Giuliani, según lo hemos observado, se aleja notablemente de las estandarizaciones propias del concierto musical, para ubicarse en el terreno de lo performático propiamente dicho. Esto implica varias

²² Ramiro Mansilla Pons, «Músicas para ver: prácticas colaborativas en las músicas escénicas», *Metal 5*, n.º 5 (2019): 3, doi: 10.24215/24516643e013.

características en su producción: un proceso compositivo colaborativo que se presenta como instancia privilegiada; el abandono de la síntesis, el acontecimiento efímero, una revalorización de los y las intérpretes como individuos específicos, el cuestionamiento de uso de la notación y una posición crítica frente al concierto, su historia y sus agentes.²³

En otras palabras, Giuliani critica el concepto del genio creador. Además, se interesa más por el proceso que por la obra terminada, se enfoca en el aquí y ahora, y les da protagonismo a los intérpretes, tras darles presencia escénica. Así mismo, cuestiona el uso de la partitura, y mira de manera crítica la forma en la que la música académica ha venido desarrollándose.

Por otro lado, Darashea Toala Vera, fundadora del colectivo Piel Lírica, en su tesis, *Creación de una obra interdisciplinaria 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* buscó crear espacios en común a través del ritmo. Ella propuso la creación de una obra interdisciplinar mediante un trabajo colaborativo basado en la *autonomía*, la *conjunción* y el *intercambio* de disciplinas, más la conceptualización de un *espacio rítmico común*.²⁴ En su obra *Acumulación*, Toala integró a un músico dentro de escena. No solo lo ubicó en un espacio en concreto, sino que buscó que se desplazara, bailara y cantara, obligándolo a combinar herramientas de composición musical junto con

²³ Ramiro Mansilla Pons, «Entre la música y la performance. Características singulares en la producción musical escénica de Matías Giuliani», *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*, n.º 3 (2020): 39, https://inmev.cultura.gob.ar/media/uploads/site-32/multimedia/Cuadernos%20N%203%202020/2-entre_la_musica_y_la_performance.caracteristicas_singulares_en_la_produccion_musical_escenica_de_matias_giuliani.pdf.

²⁴ Darashea Toala Vera, «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». (Tesis de licenciatura, Universidad de las Artes, 2021), 10.

herramientas técnicas de movimiento. Así mismo, ella como bailarina, se adentró en el espacio rítmico del músico, en donde tuvo que aplaudir a un ritmo específico, cantar y tocar un piano.

Toala habla de la conjunción entre disciplinas, que permiten el intercambio y la decodificación de conceptos, para facilitar la comprensión hacia la otra persona. De igual manera, comenta que es necesario la autonomía dentro de este proceso, ya que proporciona libertad creativa según la subjetividad de cada individuo. En este sentido, Toala, en su obra *Acumulación*, utiliza la noción de ritmo para consolidar un *espacio rítmico común* en donde las disciplinas de la música y la danza estén en conjunción dentro de la puesta en escena.

De esta manera, Toala analiza el ritmo de dos formas, una musical y otra corporal. Primero, habla de Gérard Grisey, quien concibe el ritmo musical como «el vehículo del tiempo, elemento esencia de la composición: periodicidad, aceleración y desaceleración».²⁵ Y después, menciona a Dom André Mocquereau, quien explica que, desde el cuerpo, «poseemos en nosotros el ritmo en estado viviente».²⁶ En este sentido, aparece el *ritmo-analista* que, según Henri Lefebvre y en palabras de Toala, es «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».²⁷

Es en función de esto, que el ritmo-analista es un ente que lo observa todo, y más que eso, se deja afectar por todo. Por lo tanto, este cuerpo afectado por lo cotidiano es

²⁵ 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/67334597/Gerard_Grisey_periodicita_oscillazioni_e_risonanze_in_Tempus_ex_machina_2007.

²⁶ Teodoro Pedro Cromberg, «Reflexiones sobre el ritmo en la perspectiva del siglo XXI», *Rhuthmos* (2015): 3. <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article1600>

²⁷ Toala Vera, «Creación de una obra...», 13.

capaz de percibir el ritmo al que corre la vida. Esto quiere decir, que esta persona puede moverse entre ritmos y construir una amalgama de sensaciones que pueden servir como detonador de la creatividad.

De esta manera, Toala por medio del ritmo de las cosas-objetos pudo establecer un espacio neutro donde las disciplinas de la música y la danza cohabitaron, y encontró 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 (...) 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.²⁸

3. Objetivos del proyecto

General

- Crear una obra transdisciplinar entre la música y la danza mediante el uso del azar como herramienta compositiva.

Específicos

- Definir el concepto de la transdisciplinariedad y su relación con el arte
- Identificar relaciones entre la música y la danza.
- Construir herramientas compositivas a través del azar.

4. Metodología

²⁸ Toala Vera, «Creación de una obra...», 45-47.

Durante el diseño de la metodología se estableció un proceso de investigación teórica y práctica con una duración de 14 semanas y un total de 400 horas.

Por otra parte, se establecieron ciertas herramientas metodológicas para proceder con la construcción de la obra. Entre ellas están: la posición del aficionado; concepto abordado por Antoine Hennion, la creación de partituras al azar, y los procesos de experimentación. Este último abarcaba la creación de consignas, y el uso de la indeterminación y el azar.

4.1 La posición del aficionado

Este tema fue utilizado para justificar el acto creador entre la música y la danza, ya que, desde la mirada del aficionado, se creó un espacio adecuado para el trabajo colectivo, tanto para el músico como para los bailarines. Esto permitió un mejor control dentro del entorno de trabajo, y una mayor disposición por parte de los integrantes a la hora de ejecutar las consignas de creación. De igual manera, se le dio importancia a la intuición como proceso válido para la producción de material artístico.

4.2 Partitura

Originalmente, se pensó en el diseño de una partitura para los bailarines, con el fin de tener un material sonoro-corporal dentro de sus improvisaciones. Posteriormente, para una mejor comprensión de la línea de tiempo de la obra, se decidió crear más partituras gráficas o simbólicas enfocándose en lo sonoro.

4.3 Procesos de experimentación

Dentro de este punto, se emplearon herramientas de experimentación; las cuales ayudaron a la creación de material de movimiento corporal y sonoro.

4.3.1 Consignas de creación

Dentro del proceso de creación se utilizaron consignas para generar material de composición. Aquellas se desarrollaban con relación al campo de la música y la danza, ya que permitían establecer vínculos entre ellas. Por ejemplo, terminología musical como la altura, el timbre, la intensidad, entre otras, podían ser decodificadas y utilizadas para generar movimiento. De igual manera, se podían establecer motores de movimiento a

través de lo sonoro, dándole al interprete otras herramientas, no habituales, para la composición.

4.3.2 Indeterminación y azar

Se utilizaron ciertos juegos de azar para la creación sonora y para la incorporación de elementos/objetos en la escena. De igual manera, se trabajó con la indeterminación, siendo esta de gran importancia, ya que ayudó a mantener el control y la estabilidad dentro del proceso de composición. Para esto, se emplearon las siguientes formas:

- Indeterminación de altura y dinámica: sirvió para la construcción de la partitura de los bailarines, así también como para la construcción de algunas de las composiciones sonora.
- Indeterminación de forma: sirvió para la composición musical y para darles libertad de movimiento a los intérpretes.

4.4 Criterios de selección

Para proceder con la obra, se requirió la participación de tres bailarines que estén familiarizados con la experimentación. Del mismo modo, no era necesario tener un conocimiento sobre la música, pero si era indispensable que sean intérpretes, ya que su visión, en cuanto a la composición de escena y movimiento, iba a ser de gran ayuda. Además, debían tener la disponibilidad para desarrollar un diálogo que favorezca la creación de un espacio colectivo.

Con respecto al espacio para la presentación, se decidió utilizar el Salón Patrimonial de Mz14 por varios motivos:

- Disponibilidad de parrillas para la instalación de luminarias.
- Acceso a una puerta que permita a los intérpretes entrar y salir de escena.
- Posee características sonoras favorables para la utilización de la voz.

5. Proceso de creación artística

La obra se construyó a partir de tres escenas: luz y sombras, la planta literata y los músicos bailarines. Así mismo, cada parte se desarrolló de diferente manera:

La primera escena estaba enfocada en relacionar la música y la danza, a través de uso del sonido como motor del movimiento. Esta sección fue, en un inicio, concebida como un ejercicio para que los intérpretes puedan establecer vínculos entre: el sonido de

la voz y el movimiento del cuerpo. No obstante, la relación que se generaba, desde lo sonoro y lo corporal, provocó un material interesante; el cual fue concebido como parte de la escena. Por ejemplo, se encontró que existe una especie de escucha colectiva que permite a los ejecutantes estar conectados sonora y corporalmente. Además, cuando cada integrante utiliza la voz y el cuerpo, se generan ritmos contrastantes entre ellos, lo que permite que cada bailarín tenga su calidad de movimiento y su calidad de sonido, o forma de relacionarse con el mismo. De igual manera, la creación musical que acompañó a los bailarines se inspiró en los procesos de azar de composición de John Cage.

La segunda escena se enfocó en el movimiento corporal. Para esto, se implementó la creación de roles o papel escénicos, con el objetivo de crear material desde el cuerpo. De esta forma, cada uno de los miembros del equipo exploró las posibilidades de movimiento y de sonido. Musicalmente, se buscó destacar el sonido proveniente de cada actor, por lo que no existió acompañamiento sonoro durante la mayor parte de la escena. Así mismo, se crearon dos momentos: el primero fue la decisión de implementar el uso de la voz, por medio de un micrófono inalámbrico dentro de una maceta, y el segundo consistió en utilizar una composición propia, inspirada en las cintas magnéticas que sobreponía John Cage para acompañar el solo de uno de los bailarines. Finalmente, se agregaron objetos a la escena que ayudaron con la creación de una dramaturgia.

La tercera escena fue el resultado de la experimentación con un piano, en donde fue necesario articular las cualidades de movimiento y las cualidades del sonido. Para esto, se pidió que dos de los intérpretes tocaran el instrumento al mismo tiempo, mientras el tercero improvisaba libremente. A los dos primeros se les pidió que añadieran una intensidad al movimiento y que acompañaran sonoramente el solo del tercero, lo que generó dinámicas de relación entre lo que se tocaba, cómo se tocaba y para quien se tocaba.

5.1 Procedimiento

Semana 1

Durante esta semana, se realizaron reuniones previas al proceso de creación artística, ya que era necesario que los participantes asimilaran algunos conceptos como: el aficionado, la transdisciplinariedad y el azar. Además, se señaló la importancia de

involucrarse activamente en el proyecto porque el resultado debía ser producto de un espacio de creación colectiva, donde cada uno podía implicarse a su manera. Por otra parte, se trabajó en la creación y planificación de consignas, mediante el uso del azar, como herramienta para la producción de material artístico.

Semana 2 y 3

Se explicó que la obra consistía en la creación transdisciplinar entre la música y la danza, con el uso del azar como herramienta compositiva. De igual manera, se invitó, nuevamente, a los participantes a involucrarse activamente en el proyecto. Además, se explicó que, para las siguientes semanas cada integrante debía crear una especie de escena donde interactúen diferentes disciplinas. Para esto, cada interprete debía convertirse en fotógrafo y plasmar imágenes que puedan devenir en movimiento.

Semana 4

Se llevó a cabo la primera reunión virtual donde se habló de Hennion y su concepto del *aficionado*. Esto sirvió para que los que los intérpretes justificaran la utilización de disciplinas ajenas a su campo de estudio; lo cual permitió mayor predisposición para la experimentación interdisciplinar. De igual manera, se incitó a los bailarines a usar la intuición como herramienta de creación, ya que es parte importante del quehacer del aficionado. Por otro lado, se comentó que las escenas creadas iban a mezclarse unas con otras, para así obtener más material de composición.

Semana 5

En esta semana se mostraron las escenas creadas por los bailarines. Darashea Toala creó sus escenas a partir de la construcción del personaje de una planta (Ver anexo 3: Imagen 1). Esta, se caracterizaba por usar una maceta en la cabeza, la cual impedía la visión y parcialmente la escucha. Debido a esto, sus escenas casi siempre iban en compañía de alguien. Además, no poseía sonoridad y sus movimientos eran lentos y enraizados. Por otro lado, Efrén Roque utilizó la luz y la oscuridad para la creación de sus escenas. Para esto, planteó la utilización de linternas que se movieran por el espacio y enfocaran los cuerpos de los bailarines para crear ciertas imágenes. Por último, Adrián de la Cruz, más que componer escenas, aportaba con ideas que las potenciaban. Luego,

se comenzó con un proceso de ensamble en papel (Ver anexo 1: Tabla 5.1.1) y como resultado se obtuvo un borrador, el cual debía mostrarse la siguiente semana.

Semana 6

En esta semana se tuvo la primera retroalimentación con el tutor y el cotutor. Durante esta reunión se presentó el borrador creado y, posteriormente, se habló del proceso que se había llevado a cabo en las anteriores semanas. Luego, los tutores comentaron que el proceso creativo podía salirse de control si no existía alguien que tome las decisiones compositivas. De igual manera, mencionaron que el borrador evidenciaba características teatrales, más que musicales; lo cual era un problema. Además, opinaron que era necesario delegar responsabilidades entre los distintos miembros del grupo, para así poder mantener el control durante el montaje, por ejemplo: que se dejara el trabajo escénico a los bailarines, que cada integrante cree consignas de movimiento y sonido, que haya un líder que guíe el grupo, etc.

Por otro lado, durante esta semana, Darashea Toala sugirió que cada integrante tenga un rol, ya que así era más interesante proponer movimientos y crear una intención. Al añadir las sugerencias de la retroalimentación, se propuso la consigna de crear los roles, así como lo propuso Toala, pero con la incorporación de sus respectivas sonoridades. Para esto, se realizaron diversas exploraciones, entre uno o dos minutos, donde cada integrante indagaba y relacionaba el rol con el sonido.

Luego, se tuvo una segunda sesión de ensayo práctico-teórico, donde se vincularon conceptos de música y danza. Aquella idea surgió en relación con las cualidades del movimiento según Laban²⁹ (fuerte-débil, rápido-lento, directo-indirecto). Desde mi punto de vista, esta terminología de danza se podía decodificar en terminología musical y, de esta manera, ayudar al equipo a establecer un mismo lenguaje. Por ejemplo, la fuerza del movimiento se relacionaba con la fuerza de ejecución de un instrumento. El sonido se podía convertir en un motor de movimiento, las consignas que usualmente se utilizan para la creación de obras de danza se podían utilizar para generar composiciones sonoras, las escucha que tienen los bailarines se la podía implementar dentro de un concierto de música experimenta, etc.

²⁹ Rudolf Von Laban, maestro, coreógrafo y teórico de la danza.

Es a partir de esto que, se creó la consigna de *ver y traducir*; la cual consistía en la ejecución del piano y del movimiento en tiempo real. Así, dos intérpretes tocaban el piano mientras uno se hallaba improvisando dentro de la escena. El sonido que se producía era consecuencia del movimiento corporal y era necesario pasarlo por una decodificación en tiempo real. Así, cada ejecutante iba de ser músico a ser bailarín, ya que generaba sonido y movimiento al mismo tiempo. Esto, llevaba a un estado caótico que, desde mi punto de vista, era necesario para la confrontación entre disciplinas.

Semana 7

En esta semana se continuó con el trabajo de la decodificación disciplinar, con el objetivo de generar más material. Además, se sumó la consigna del uso de voz durante las improvisaciones de movimiento corporal. Por otro lado, se plantearon posibles desplazamientos por el espacio e inclusive aparecieron posibles transiciones de movimiento para pasar de ser músico a ser bailarín. Por ejemplo, se observaba que existían contrastes corporales entre un estado y otro, lo cual se aprovechó para generar una ruptura entre disciplinas. Desde mi punto de vista, observar como el cuerpo de un bailarín se transforma, para corporalmente adoptar la forma de un músico, sirvió para establecer relaciones corporales entre la música y la danza.

Semana 8 y 9

Debido al paro nacional en el Ecuador³⁰, esta semana no se pudo ensayar dentro de las instalaciones de la universidad. No obstante, se aprovechó para empezar a componer la parte musical de la puesta en escena; además de la composición lumínica. Para esto, se decidió construir la obra mediante tres escenas, una llamada *luz y oscuridad*; tomada de los apuntes de Efrén Roque, la otra se titulaba *la planta literata*; propuesta por Darashea Toala, y la última denominada *los músico-bailarines*. A partir de estos cuadros, se comenzó a trabajar el primer borrador sonoro para la primera parte. Esta, se construyó por medio de un *juego de azar*, el cual consistía en seleccionar aleatoriamente un papelito dentro de una caja y traducir, lo ahí escrito en música. Por ejemplo, las primeras versiones que se obtuvieron fueron resultado de las palabras rasgar, salir a caminar, gritar. Cabe recalcar que en la caja existía todo tipo de detonadores para la creación, había

³⁰ Acontecimiento que empezó el 13 hasta el 30 de junio del 2022.

instrucciones, palabras, números, dibujos, etc. Así, la composición final para la secuencia 1 utilizó sonidos de viento, un piano preparado (aplicación de Android llamada *CagePiano*) y un audio aleatorio estirado.

Gracias a esto, se decidió que Ableton Live sea el host para la composición musical, ya que posee una gran versatilidad y es fácil de manejar. De igual manera, se utilizó el programa Spear; para el estiramiento del sonido, y Sound Particle; que añadió un componente azaroso al piano preparado. Por otro lado, la organización del sonido en el tiempo fue determinado por los 10 minutos que debía durar la primera parte de la puesta en escena.

Por último, se trabajó en el primer borrador de la luminaria y; para ello, se utilizó el software *Capture visualizer*, que fue de gran ayuda para ubicar la utilería, los instrumentos musicales y a los intérpretes en el espacio (Ver anexo 3: Imagen 2). Esto, dio una idea general de lo que el público iba a observar, además, sirvió como referencia para destacar eventos importantes de la obra. Posteriormente, se compartió imágenes 3D con los integrantes con el objetivo de tener una retroalimentación.

Semana 10

En esta semana, se tuvieron ensayos presenciales, se montó la parte coreográfica que fue dirigida por Darashea Toala. Para esto, se utilizó su idea de creación de roles, y como resultado aparecieron: una planta, un cadáver y un cuadrúpedo. Cada uno tenía movimientos característicos y algo sonoramente distintivo. Ella creó una narrativa surrealista donde sucedían varias acciones al mismo tiempo, donde creó una burbuja temporal para cada interprete. A esto se le añadió pautas sonoras, ya que, al utilizar una maceta, Toala no podía observar lo que sucedía a su alrededor. Así mismo, estas fueron construidas por la intérprete y eran de carácter minimalista. Por otra parte, se diseñaron los primeros bocetos de vestuario que serán utilizados dentro de esta escena (Ver anexo 3: Imagen 3).

Semana 11

A partir de esta semana, se tuvo un proceso de ensamble a través de ensayos presenciales. Para la primera escena se utilizaron las linternas de cabeza, la música incidental creada anteriormente y la voz. Primero, se pidió a los intérpretes que utilicen

la consigna de *ver y traducir* para generar movimiento. Luego, se planteó la utilización de la luminaria que se había trabado con anterioridad; la cual consistía en: 3 elipsoidales, cada uno apuntando a un intérprete y varios Par led. De igual manera, se planteó que estas luces generen pautas para la entrada y salida de los bailarines. También, se agregaron elementos como: un carrito de carga, una maleta y una lámpara de querosén. Además, se introdujeron elementos como cigarrillos, encendedor tipo zippo y otras macetas. Finalmente se actualizó el guion de la obra (Ver anexo 2: Tabla 5.1.3), se planteó la creación de una partitura que ayude a los bailarines a generar material sonoro y se creó una tabla en la que se organizan los elementos de azar, indeterminación y determinación dentro de la obra (Ver anexo 1: Tabla 5.1.2).

Semana 12

Se presentó el avance al cotutor, Oscar Santana, que consistió en mostrar toda la primera escena (*Luz y oscuridad*) y un fragmento de la segunda (*La planta literata*). El docente comentó que había demasiado ruido visual y sonoro, lo que provocaba en el espectador una gama de información, con respecto a los elementos de la escena. Esto era causado por la utilización del azar en el proceso de composición de la obra.

Al tomar en cuenta la retroalimentación, impartida por el docente Oscar Santana, se decidió quitar algunos elementos que componían la escena debido al azar, y; además, se eliminaron partes sonoras que no eran esenciales para la obra. Como resultado se obtuvo una obra más estable, donde se podía trabajar con más comodidad. A pesar de aquello, el azar seguía siendo un recurso que potenciaba la obra.

Semana 13

Esta semana se trabajó en la tercera parte, *Los músicos-bailarines*. Para esto, se retomó el juego del piano, mencionado anteriormente, y se creó la consigna: *yo me quedo con el piano*. Aquello consistía en un juego entre los intérpretes, donde uno bailaba; mientras que los otros acompañaban el movimiento con la ejecución del instrumento. Después, cambiaban de lugares y entraban en un estado de juego.

De igual manera, se culminaron detalles de la segunda escena y se trabajó en la construcción del sentido dramático. Así mismo, se creó una pequeña composición

sonora para la improvisación de uno de los intérpretes. De esta manera, se utilizó una obra inédita inspirada en las obras de John Cage, donde utilizaba cintas magnéticas.

Semana 14

Durante esta semana se tuvo una segunda retroalimentación con el tutor, la cual consistió en presentar las tres escenas. El docente, Roberto Moscoso, comentó que se percibía una construcción sonora que ayudaba a la puesta en escena; sin embargo, era necesaria la elaboración de una partitura musical que ayude a entender cómo se hace presente el sonido dentro de la obra (Ver anexo 3: Imagen 4). De igual manera, explicó que la propuesta escénica necesitaba de algunos micro clímax para que el espectador se mantenga a la expectativa. Así, la estructura de la obra quedó completa y lo que restaba era ajustar pequeños detalles como: las intenciones, las miradas, las presencias, los acentos y las pausas.

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		■	■	■	■	■	■	■	■	■	■									
Planificación para las sesiones experimentales		■		■		■		■		■		■		■						
Ensayos del montaje							■	■		■	■	■	■	■	■					
Retroalimentaciones (obra)										■		■								
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																		■		
Preparación para la defensa																		■	■	■
Periodo de 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 Mauricio Bombón

5.3 Recursos materiales y humanos

Recurso material

Elementos		Especificaciones / Observaciones
Equipos tecnológicos	1 computadora	Material del equipo gestor del proyecto
	1 interfaz	
	1 mixer	
	1 cable XIR	
	2 cables de 1/4	
	2 parlante con su respectivo alimentador	Material facilitado por la Universidad de las Artes
Vestuarios	10 pantalones	Material del equipo gestor del proyecto
	10 camisas	
	4 pares de zapatos	
	1 calzoncillo	
Utilería	1 carro de carga grande	Material facilitado por la escuela de artes sonoras – UArtes
	3 atriles	Material del equipo gestor del proyecto
	5 macetas medianas	
	1 lámpara de Querosén	
	1 encendedor tipo zippo	
	12 cigarrillos	
	1 saco	
	3 partituras	
	1 poema	
	1 piano	
	3 linternas de cabeza	
Luminarias	5 elipsoidales	Material facilitado por la Universidad de las Artes para la presentación final
	23 Par Led	

Tabla 5.3.1 Insumos para realizar el producto artístico. Creado por Mauricio Bombón

Recursos humanos

Función	Cantidad	Observaciones
Músico	1	Creador del producto artístico coreográfico
Bailarines	3	
Vestuarista	1	
Diseñador de afiche	1	
Fotógrafo	1	
Técnico de luces	1	

Tabla 5.3.2 Personas que son parte del resultado final del producto artístico. Creado por Mauricio Bombón

5.4 Presupuesto

Presupuesto sobre el recurso material y humano

Concepto	Detalles	Cantidad	Valor por unidad	Valor total	Especificaciones/ Observaciones
Transporte interno		288	\$0.30	\$83.40	Viajes para funciones y ensayos de cada uno de los participantes
Utilería	Maseta mediana	4	\$3.23	\$12.92	Financiado por el equipo gestor del proyecto
	Carpetas	3	\$0.50	\$1.50	
	Cigarrillo	12	\$0.30	\$3.60	
	Fundas de basura	24	\$0.60	\$14.40	
	Linterna de cabeza	3	\$5	\$15.00	
Tecnología	Mixer	1	\$157.56	\$157.56	Financiado por el equipo gestor del proyecto
	Pilas AA	1	\$1.50	\$1.50	
	Pilas AAA	5	\$2	\$10.00	
	Cable XLR	1	\$8	\$8.00	
	Micrófono inalámbrico	1	\$53	\$53.00	
Vestuarios	Telas	1	\$8	\$8.00	Financiado por el equipo gestor del proyecto
	Camisas	2	\$5	\$10.00	
	Mano de obra	1	\$20	\$20.00	
Espacio de ensayo		1	No aplica	No aplica	Salón de Uso Múltiples. Espacio facilitado por la Universidad de las Artes
Espacio de presentación		1	No aplica	No aplica	Salón Patrimonial. Espacio facilitado por la Universidad de las Artes
				VALOR	\$398.88

Tabla 5.4.1 Presupuesto realizado a partir de los requerimientos del proyecto. Creado por Mauricio Bombón

6. Discusión y conclusión

El tema de la transdisciplinariedad es difícil de tratar, ya que ir *más allá* de una disciplina es entrar a un terreno no explorado. Es por esto, que la experimentación se convierte, a mi parecer, en el único método para crear engranajes entre dos o más disciplinas, con el objetivo de establecer una conjunción. De esta manera, dentro del proceso artístico, la creación de la obra partió desde el concepto del azar como detonador para la composición. Esto, permitió que todo el trabajo tenga una inestabilidad medida; es decir, una indeterminación controlada.

Por otra parte, durante todo el proceso de creación se generaron tres preguntas que se relacionaban con los objetivos específicos; las cuales fueron: ¿Por qué es importante abordar la transdisciplinariedad desde el arte?, ¿cómo se pueden abordar diferentes disciplinas que se hallan alejadas unas de otras?, ¿cómo el azar puede influir en el proceso de composición artística?

Dentro de la investigación teórica, se llegó a comprender que el concepto de transdisciplinariedad fue el resultado de un mundo actualmente interconectado, de un mundo que se percibe a través de la conjunción de los sentidos, donde ya no se busca lo fragmentado, sino lo atravesado, y donde se generan nuevas formas de conocimiento colectivo. Aquello, permitió que el artista se involucrara con otros campos artísticos y; de esta manera, lograra adquirir otras herramientas para la composición o creación. Así mismo, se observó que lo transdisciplinar ayudó a que los intérpretes se salieran de su zona de confort; es decir, en la indagación de otros campos disciplinares, e ir *más allá de su mente*.

Del mismo modo, se encontró que, para involucrar otras disciplinas, es necesaria una escucha activa y colectiva; lo cual significa que debe existir un acercamiento para entender los diferentes códigos que se manejan entre sí. En el caso de la música y la danza, se observó que cada uno de sus lenguajes se podían relacionar, ya que el sonido y el movimiento se entretejían mutuamente. Así mismo, la predisposición del equipo, para mantener un diálogo constante, provocó la creación de un espacio común, conceptos abordados por Darashea Toala.

Por otra parte, el azar funcionó como un generador de material para la creación de la obra, ya que produjo secuencias de movimiento, composiciones sonoras inéditas e inserciones de objetos a la escena. Así, juegos, consignas, ideas y hasta la cotidianidad, se encargaron de darle vida a la obra. Cabe recalcar que, la utilización del azar produjo *determinación*, ya que el material obtenido estaba organizado para obtener un mejor control de lo que sucedía en escena.

Como conclusión, se podría decir que la transdisciplinariedad es algo complejo de entender y de poner en práctica; mas aún, es importante indagarla, reflexionarla y confrontarla. Así mismo, es necesario encontrar herramientas que produzcan la ruptura de las fronteras disciplinares y reflejen al ser humano dentro de la contemporaneidad en la que existe. De igual manera, se concluyó que la utilización del azar facilita ese *ir más allá* del que tanto se habla en la transdisciplinariedad, ya que añade una inestabilidad que necesita ser resuelta a través de la combinación de varias disciplinas, a través de varias miradas. Esto, obliga al artista a salir de la partitura, de los mecanismos de movimiento, de las formas, del egocentrismo y del espacio.

Limitaciones

El proceso de creación artística se vio afectado por algunos obstáculos, principalmente de carácter burocrático. Para empezar, la gestión del Salón Patrimonial de Mz14 parece estar desarticulada y se hace realmente difícil llegar a un acuerdo con las diferentes partes que la conforman. Esto, generó una pérdida de tiempo que se podría haber aprovechado de mejor manera. Por otro lado, se encontró que no se les da la prioridad necesaria a los estudiantes que están en proceso de tesis, ya que se priorizan eventos y presentaciones de artistas locales e internacionales, ajenos a la universidad. Por último, se observó que las materias impartidas del semestre no fueron de gran ayuda para la realización del proyecto transdisciplinario, porque, desde mi punto de vista, solo se enfocaban en trabajos que abordaban una sola disciplina.

Por otra parte, se encontró que la falta de tiempo para la creación de la obra limitó las posibilidades de un acercamiento profundo entre disciplinas y también obligó un montaje apresurado de la misma. De igual manera, solo se podía ensayar tres veces a la

semana, debido a que los intérpretes tenían horarios muy ajustados. Por último, el paro nacional redujo aún más el tiempo que se tenía para la puesta en escena.

Prospectiva

Por último, este trabajo puede ser abordado y nutrido por la sociología, ya que se lograría indagar más en el concepto del *aficionado* de Hennion. De igual manera, se observó que podría ser interesante el uso de la tecnología como mediador entre la música y la danza. Además, se plantea que el proyecto puede articularse con la pedagogía, ya que durante el proceso de montaje se tuvieron que aprender códigos; los cuales podrían ser registrados, mejorados y sistematizados para una posterior puesta en escena.

Bibliografía

- Barboza, Pedro. «Creación transdisciplinaria: más allá de la creación entre disciplinas». *Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia*, n.º 8 (2010): 60-66. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/16000>.
- Bayo, Norberto. «La escucha declinada en “Theatre Piece”, de John Cage». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes escénicas* 14, n.º 1 (2019): 85 – 101. doi: 10.11144/javeriana.mavae14-1.lede.
- Cromberg, Teodoro Pedro. «Reflexiones sobre el ritmo en la perspectiva del siglo XXI». *Rhuthmos* (2015): 1 – 5. <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article1600>.
- De la Mora Pérez Arce, Rodrigo. «Reflexiones sobre disciplina, interdisciplina y transdisciplina a partir de una experiencia de investigación sobre la música wixarika». En *Diálogos sobre transdisciplina: los investigadores y su objeto de estudio*, coordinación de Elba Noemí Gómez Gómez, Rubiela Arboleda Gómez. México: ITESO, 2015.
- Hennion, Antoine. «Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto». *Revista Científica de Educomunicación*, n.º 34. (2010): 25-33. doi: 10.3916/C34-2010-02-02.
- 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/67334597/Gerard_Grisey_periodicita_oscillazioni_e_risonanze_in_Tempus_ex_machina_2007.
- Mansilla Pons, Ramiro. *El que compone no baila*. La plata: Universidad Nacional de La Plata, 2018.
- Mansilla Pons, Ramiro. «Músicas para ver: prácticas colaborativas en las músicas escénicas». *Metal*, n.º 5 (2019): 1-10. doi: 10.24215/24516643eD13.
- Mansilla Pons, Ramiro. «Entre la música y la performance. Características singulares en la producción musical escénica de Matías Giuliani». *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*, n.º 3 (2020): 23 – 40. <https://inmcv.cultura.gob.ar/media/uploads/site-32/multimedia/Cuadernos%20N%203%202020/2->

[entre la musica y la performance.caracteristicas singulares en la produccion musical escenica de matias giuliani.pdf.](#)

- Nicolescu, Basarab. *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*. México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 2009.
- Nieto, Velia. «La forma abierta en la música del siglo XX». *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, n.º 92 (2008): 191 – 203. doi: 10.22201/iie.18703062e.2008.92.2264.
- Pérez Matos, Nuria Esther y Emilio Setién Quesada. «La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias: una mirada a la teoría Biológico-informativa». *ACIMED* 18, n.º 4 (2008): 1-19. <http://scielo.sld.cu/pdf/aci/v18n4/aci31008.pdf>.
- TED. “Mark Applebeaum: El científico loco de la música”. Video de Youtube, 16:50. Publicado el 03 de agosto de 2012. https://www.youtube.com/watch?v=46w99bZ3W_M.
- Toala Vera, Darashea. «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». Tesis de licenciatura. Universidad de las Artes, 2021.

Anexo 1: Tablas

Estructura de la primera parte (Prólogo)

Acciones	Observaciones
Adrián y Efrén en la escena	En ese momento son músicos
El público ingresa junto con una cuerda	La cuerda será entregada antes de ingresar al espacio
Voz en off que anuncia la primera, segunda y tercera llamada	
Mauricio entra con Dara	Cuando se anuncia la tercera llamada, Mauricio entra con un carro de cargas. Encima de este, Dara estará sentada y sostendrá una lámpara en las manos

Tabla 5.1.1 Primer borrador ensamble creado por Mauricio Bombón

Selección de elementos para el azar, la indeterminación y la determinación

	Azar		Indeterminación				Determinación				
Sonido	Ableton live	Partitura	Partitura	Voz	Voz procesada	Piano	Micrófono condensador	Música incidental	Música caótica	Texto leído	Solo del intérprete
Movimiento	Caos	Repetición	Producción por el sonido	Solo del intérprete			Improvisación para la tercera escena	Coreografía			
Luces							Cada parte está determinada				

Tabla 5.1.2 Cuadro que especifica el uso de los elementos. Creado por Mauricio Bombón

Anexo 2: Partituras

Escena: Luces y Sombras													
Público	En el espacio												
Momentos	Intérpretes D, E y A entran en el espacio junto con la gente	Se acercan a los sacos	Se sientan alrededor del saco	Buscan dentro del saco: atril, linternas de cabeza y partituras. Se dirigen al espacio designado	Arman atril, colocan partitura y se colocan linternas de cabeza	Encienden las linternas de cabeza y comienzan a moverse. M aparece en el escenario con la lámpara de querosén	D, E y A terminan bruscamente su movimiento y tapan las linternas de cabeza con la mano cuando la música se acaba. M sale del escenario	D, E y A improvisan en el espacio	D y A salen de a poco del escenario junto con sus respectivos atriles, mientras que E comienza su solo	E busca su atril	E se detiene y respira	E sale del escenario llevándose el atril	
Movimiento intérprete 1 (D)	Caminata normal		Quietud	cotidiano		Producido por el sonido		Quietud	Transformación				
Movimiento intérprete 2 (M)						Lentitud							
Movimiento intérprete 3 (E)	Caminata normal		Quietud	cotidiano		Producido por el sonido		Quietud	Transformación	Tensionado y rítmico		Provocado por el sonido de la respiración	Solemne
Movimiento intérprete 4 (A)	Caminata normal		Quietud	cotidiano		Producido por el sonido		Quietud	Transformación				
Sonido en vivo						Ruidos vocales							
Playback						Música de ambiente			Ambiente caótico			Respiración	
Vestuario intérprete 1 (D)	Cualquier ropa												
Vestuario intérprete 2 (M)	Formal												
Vestuario intérprete 3 (E)	Cualquier ropa												
Vestuario intérprete 4 (A)	Cualquier ropa												
Luminaria	1 luz ya está encendida (saco)			cuando D, E o A se levanten para ir a posición, una luz (atril) se enciende poco a poco. Esto se repite.	Apagar todas las luces				Se prende luz ambiente	se prende una luz (atril) de a poco	1 luz encendida (atril)	Se apaga 1 luz de a poco (atril)	

	Tercera parte - Planta literata										Cuarta escena - Planta literata										Quinta escena - Planta literata							
Movimiento de la planta											Al azar	Acostarse										Se sienta junto al saco	Cambiarse de ropa					
Movimiento del servidor	Correr en cuatro apoyos	Coger la maceta del saco	Camminar	Sentarse	Maceta en la cabeza						Al azar	Levantarse y caminar	Colocar la maceta en el saco	Acercarse a la maleta	Sentarse sobre la maleta	Sacar una fosforera	Encender la fosforera	Guardar el encendedor		Contracción	Transformar	Morir			Salir de la escena	Entrar con un atril	Ubicarse en el espacio	
Movimiento del cuadrúpedo						Al azar	Acercarse al carrito	Llevarse el carrito junto al cadáver			Entrar con una maleta	Sentarse			Sacar un cigarrillo	Encender el cigarrillo	Fumar el cigarrillo	Apagar el cigarrillo	Contracción		Transformar	Morir			Se sienta junto al saco	Cambiarse de ropa		
Movimiento del cadáver																								Salir de la maleta	Transformar	Morir	Se sienta junto al saco	Cambiarse de ropa
Sonidos externos								Ruedas del carrito			Deslizamiento de la maleta																	
Sonido de la planta									Voz																			
Sonido del servidor									Voz																		Poesía	
Sonido del cuadrúpedo																	Absorber	Botar	Inhalación y exhalación									
Sonido del cadáver																												
Vestuario de la planta																							Cualquier ropa					
Vestuario del servidor	Pantalón negro y camisa blanca																						Se agrega bléiser					
Vestuario del cuadrúpedo	Pantalón beige y camisa blanca										Pantalón beige y camisa blanca										Se agrega maceta	Cualquier ropa						
Vestuario del cadáver																							Desnudo	Se agrega maceta	Cualquier ropa			
Iluminación																												

Escena: Los musi-bailarines						
Público	Sentados					
Momentos		Dos intérpretes aparecen sentados frente a un piano mientras un tercer intérprete se prepara para improvisar	Mientras se está tocando el piano e improvisando M entra a escena y se dirige al saco para sacar todo y ubicarlo en el espacio	Se van alternando los roles mientras se juega con las entradas y salidas del piano	M termina de sacar todos los objetos del saco y se dirige al piano, mientras A, E y D improvisan libremente en el espacio.	A, D y E buscan un final mientras M los acompaña con el piano
Movimiento intérprete 1 (D)		Musico: se afecta por el movimiento generado al tocar el piano. El bailarín: improvisa libremente		Cada vez más caótico	caótico	Busca la quietud de manera progresiva
Movimiento intérprete 2 (M)			Solemne			
Movimiento intérprete 3 (E)		Musico: se afecta por el movimiento generado al tocar el piano. El bailarín: improvisa libremente		Cada vez más caótico	caótico	Busca la quietud de manera progresiva
Movimiento intérprete 4 (A)		Musico: se afecta por el movimiento generado al tocar el piano. El bailarín: improvisa libremente		Cada vez más caótico	caótico	Busca la quietud de manera progresiva
Vestuario intérprete 1 (D)	Cualquier ropa					
Vestuario intérprete 2 (M)	Formal					
Vestuario intérprete 3 (E)	Cualquier ropa					
Vestuario intérprete 4 (A)	Cualquier ropa					
Sonido en vivo	Piano					
Playback						
Luminaria	Se encienden luces de ambiente					Las luces se van poco a poco

Tabla 5.1.3 Partitura final sobre la estructura de la obra. Creada por Mauricio Bombon y Darashea Toala

Anexos 3: Registro fotográfico

Creación de escenas

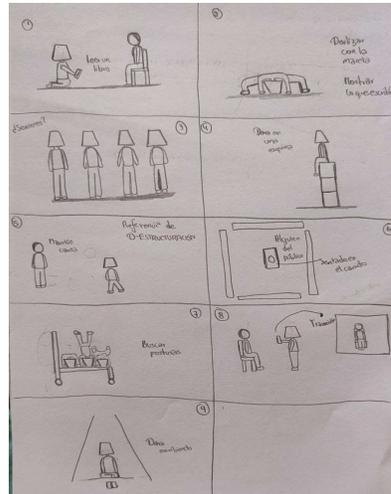


Imagen 1. Escenas creadas por Darashea Toala

Diseño de luces y ubicación de los elementos en el espacio

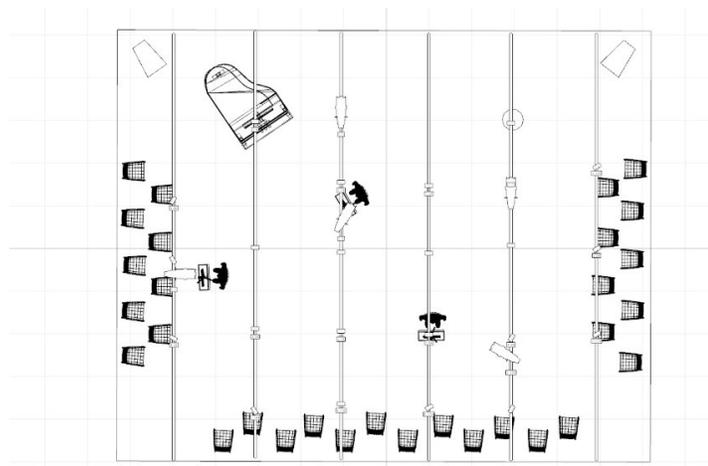


Imagen 2. Elaboración de plano de luces para la propuesta artística. Creado por Mauricio Bombón

Diseño de vestuario



Imagen 3. Vestuarios utilizados en la segunda parte de la obra. Creado por Darashea Toala

Partitura musical

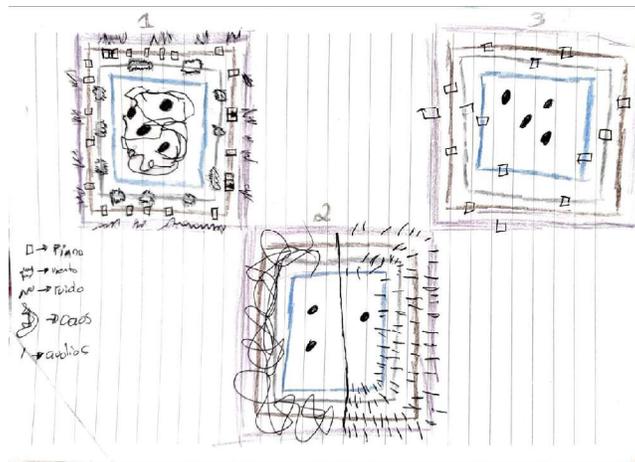


Imagen 4. Partitura enfocada a la parte sonora. Creada por Mauricio Bombón