



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS Y AUDIOVISUALES

LA MÚSICA ELECTRÓNICA EN SU APROXIMACIÓN KINÉSICO-SONORA CON EL
DESARROLLO CREATIVO DANCÍSTICO EN PRÁCTICAS DE IMPROVISACIÓN

Alumno: Olivares, Annais

Profesor guía: González Martínez, Marco

Seminario de Grado para optar al grado Licenciada en Danza

Santiago, 2023

Dedicatoria y/o Agradecimientos

Agradezco a la Danza por cruzarse en mi camino, por iluminar mis días. Me agradezco a mí por el esfuerzo y dedicación. A Marco por su compromiso, disposición. A mis amigas por estar abiertas a mis dudas y mi familia por su apoyo incondicional.

Tabla de contenidos

Introducción.....	4
Capítulo I. Planteamiento del problema	7
1.1 Datos de contexto. ¿Qué es investigar en artes?	7
1.2 Problematización.....	7
1.3 Pregunta de investigación	15
1.4Objetivo general de la investigación.....	15
1.5Objetivos específicos	15
2.1 Improvisación: El acto de estar presente.....	17
2.2 La experiencia del cuerpo.....	19
2.3 Conjugación del cuerpo en la improvisación.....	20
3. Capítulo III. Marco Metodológico.....	22
3.1 Enfoque de la investigación	22
3.2 Muestra de estudio	23
3.3 Técnica de investigación. La observación participante	24
4.Capítulo IV. Análisis.....	28
4.1 Análisis del documento	28
4.1.2 La música electrónica a través del cuerpo.....	31
4.1.3 Lo que surge de la "entrevista etnográfica" o la "relación social"	33
4.1.4 ¿Es la escena electrónica un posible aporte a la práctica de Danza improvisación?	34
Conclusiones.....	36

Bibliografia38

Introducción

La presente investigación nació a partir de una práctica de improvisación el año 2022. Recuerdo que fue una práctica que inicio con música electrónica, entre bases de cumbias, reggaetón y otras mezclas, mi cuerpo se abrió a un espacio creativo que hasta ese entonces no había notado. Era como si mi cuerpo dialogará con la música y nacieran nuevas maneras de moverse. No había ninguna forma definida, solo mi cuerpo accionando en el dialogo con la música, en el encuentro subjetivo del propio movimiento. Por lo que la pulsión central de investigar siempre fue la relación de "reciprocidad" entre música y cuerpo en prácticas de improvisación intencionado en la búsqueda tácita del propio movimiento como individuo, en el descubrimiento y en hacer aparecer lo imprevisto. Sin embargo, ya instalada mi propuesta interdisciplinar, que tenía como objetivo principal transitar estas dos disciplinas desde una mirada académica, considerando el desarrollo y contexto de la investigación. Sin embargo, luego de una de las primeras exposiciones acerca de mi investigación, en la cual se abordó la música y luego la práctica de improvisación como no un hecho aislado a la vida cotidiana de cualquier individuo, si no como algo que siempre está presente. Terminada la exposición se abrió un espacio en la audiencia para preguntas y/u aportes, uno de los asistentes pregunto si podía considerarse "bailar en un antro" una práctica de improvisación, la primera respuesta de mi parte fue un "sí" y desde ese momento comenzó el viaje teórico para más tarde asumirlo desde la experiencia. Su pregunta era interesante, el espacio mencionado como "antro" reunía a la música, la improvisación y por qué no decirlo la Danza. Por lo que todo se rearticulo y sin querer direccionamos y ampliamos la mirada fuera de lo académico, en consideración a que sucede fuera de este espacio académico.

Por otro lado, los fundamentos que lo sustentan subyacen en dar "textualidad" a eso que se concibe como "arte", permitiendo que el campo se expanda de manera teórica a personas que no se dedican al arte, por ejemplo. Cabe destacar, que dar textualidad a eso que se crea a partir del cuerpo (pensando en la Danza) permite plasmar lo

efímero de la creación y su vez lograr escapar del "solo para entendidos". Acerca del objetivo general de esta investigación es analizar que propone la "escena electrónica" (a desarrollarse en Santiago de Chile), en específico su relación kinésico-sonora a la práctica dancística de improvisación. Mientras que los objetivos específicos constan de 3 verbos los cuales dos son de análisis y uno de conocimiento. En primer lugar, consideramos reconocer como afecta al cuerpo la música electrónica en espacios relacionados con la escena electrónica en Santiago de Chile. En segundo lugar, inferir cuáles son y en qué momentos ocurre la idea de "de viaje" que plantean los autores expuestos y, por último, identificar sí la música electrónica es un aporte al desarrollo creativo dancístico en prácticas de improvisación. Todo lo anterior en la pretensión de interés de analizar la escena electrónica en su aproximación con el cuerpo y su relación con lo sonoro en su aproximación con la práctica de Danza improvisación. En vista de lo anterior, el viaje comienza con el primer capítulo que lleva por título "Planteamiento del problema" en el que se desarrollan teóricamente hitos que van trazando el camino, delimitando de alguna manera, pero al mismo tiempo abriendo posibilidades. En él podrán transitar, sobre qué es investigar en artes y también se evidencia la historia contada anteriormente sobre mi primera exposición, donde se presentan conceptos como la música y la improvisación para luego ampliar la mirada investigativa con el uso de palabras clave como "antro" "pista de baile". Las cuales fueron tomando lugar de manera teórica dentro del capítulo con autores muy relevantes en el desarrollo de la "escena electrónica" como Blázquez (2012) y Lenarduzzi (2016). Estas lecturas permitieron establecer una pregunta de investigación. Por otro lado, el segundo capítulo que corresponde al marco teórico de la investigación el cual transcurre por dos conceptos centrales los cuales son improvisación y cuerpo. El primer concepto se define desde la disciplina de la Danza como también en su protagonismo dentro de la vida cotidiana del ser humano. Es decir, como algo implícito de la experiencia. El segundo concepto que es cuerpo se torna de la mirada antropológica considerando el sentido de percepción con el que reconocemos el mundo en la normativa tácita con la cual se conforma el cuerpo. Evidenciando que el cuerpo traduce un código cultural en el cual esta inverso.

La metodología utilizada para llevar a cabo la investigación se establece a partir de un enfoque cualitativo debido a su aproximación subjetiva en la inversión de la propia experiencia de los diferentes actores, por lo que asumir este enfoque desde la Danza permite precisamente ahondar en lo antes mencionado, lo subjetivo y lo experiencial, hitos cruciales en cualquier disciplina relacionada con el arte. La muestra de estudio consiste en asistir y observar "Raves" de música electrónica en Santiago de Chile. El concepto "Raves" se desarrolla como mayor profundidad durante el capítulo. La técnica para llevar a cabo lo propuesto es la de "Observación Participante" debido a la pretensión de inversión a la escena electrónica desde la observación sensible y participación receptiva a lo que sucede en el campo. Por último, el capítulo de análisis, donde se aborda el trabajo de campo de manera descriptiva e interpretativa, permitiendo ahondar en detalles que se convertirán en anclajes en la construcción de los resultados relevantes para esta investigación. En síntesis, cabe destacar que el desafío principal fue escribir desde y para la Danza evidenciando la complejidad que conlleva y asumiendo la negación de traducir y plasmar de manera textual eso que no se puede "explicar con palabras" y solo el cuerpo entiende. Por lo que el desafío se transformó en convicción al darle sentido de manera teórica a la Danza y nuestro interés investigativo. Por último, esta investigación constituye a un viaje interdisciplinario que escapa del círculo académico para ahondar en lo que "sucede fuera", en el interés de buscar otros escenarios escénicos en donde se evidencia la relación de los actores con la música, el goce y el reconocimiento en la "pista de baile".

Capítulo I. Planteamiento del problema

1.1 Datos de contexto. ¿Qué es investigar en artes?

En las artes escénicas ha sido un tema complejo de abordar, debido a la baja validación por parte de sectores académicos, ya que la investigación en artes difiere en los “modos de hacer” en relación con otras investigaciones no relacionadas al arte, por ejemplo. La investigación en artes, que se lleva a cabo por artistas, en general emplea métodos experimentales e interpretativos debido al conocimiento que se articula tanto en la práctica artística como en el objeto y el proceso artístico (Borgdorff, 2010). Al respecto, se ha dicho que “Las prácticas artísticas implican conductas, en el sentido de que los trabajos artísticos y los procesos creativos influyen en nosotros, nos ponen en movimiento y alteran nuestra interpretación y visión del mundo, también en un sentido moral” (Borgdorff, 2010, p.34). Por otro lado, siguiendo a Sánchez (2010) “La investigación en artes es un proceso de conocimiento” (p.37), en el cual se articulan y se construyen modos de hacer investigación.

1.2 Problematización

Si bien las artes, se componen de varias disciplinas, el siguiente texto, apunta solo a una en particular, sin negar los entramados con las otras, por ejemplo, con la música. Por lo que la Danza improvisación y su relación con la música en especial la electroacústica es nuestro objeto de estudio. En este capítulo indagaremos, sobre qué es la Danza improvisación y la música en específico, su relación con lo cotidiano y su desarrollo en espacios no convencionales.

Si bien, la práctica artística de Danza improvisación es algo desconocido y complejo para muchas personas, es necesario enfatizar, que ella es algo que ocurre a lo largo de la vida y la Danza Contemporánea (entendida como tiempo) lo utiliza, precisamente para habitar el cuerpo, ese cuerpo que habita en el mundo. De ese modo, se puede señalar que, para Lorena Hurtado, artista colaboradora del proyecto

“El cuerpo es presente, metodologías de improvisación para el trabajo creativo y pedagógico”. Desde una perspectiva personal da cuenta de su experiencia en torno a la improvisación y como ha influido en su proceso, tanto como bailarina, profesora y coreógrafa. En lo que respecta a la búsqueda de definiciones como qué es la improvisación en contextos metodológicos para la creación. El término improvisación no termina por definirse, por el contrario, se abre y se expande desde las distintas miradas colaboradoras (Hurtado, 2021). Por lo que pretende Hurtado (2021) de algún modo adentrarse a definiciones desde la experiencia, desde lo que ha vivido el cuerpo en prácticas de Danza improvisación. Al respecto señala que:

De la improvisación, pensándola de una perspectiva más cotidiana, puedo decir que pasé parte importante de mi niñez improvisando, y creo que todas/os lo hemos hecho en mayor o menor medida, pues muchas de las circunstancias que nos tocan vivir nos sitúan en un lugar donde debemos improvisar: en relación con los pares, el profesor los padres, la arquitectura y en los juegos que a pesar de tener sus reglas, existe un espacio donde la improvisación es fundamental, improvisación que deviene en técnica (Hurtado, 2021, p. 94).

En relación con la música y sus implicancias en esta investigación se establece una relación junto con la improvisación en la Danza. Si bien, cada cuales un mundo complejo por explorar. La música viene a incrementar y enriquecer las posibilidades de la práctica artística interpretativa, con su mundo sonoro, cualidad, emoción, manera de ejecución, estilos, etc.

Por lo que se refiere a “musicalidad” ahondar en términos más específicos como el sonido, por ejemplo, permite comprender de mejor manera el lenguaje musical en su conjunto. Edgar Willems (2011) respecto a lo anterior, señala que: “Sólo ampliando el sentido del término podemos llamar música a cualquier fenómeno sonoro” (p.59). Por otro lado, Jerónimo Labrada (2009) con su texto: Es el sentido del sonido, la expresión sonora en el audiovisual nos dice que “A través de la audición se

desarrolla una percepción más intensa de determinados sucesos, incluso mayor que cuando lo vemos" (p.24).

Los fenómenos sonoros, la música, se dividen en diferentes conceptos y cada uno tiene su propia definición. Si bien no suceden por separado, es necesario definir y destacar sus diferencias en plena concordancia al crear una atmósfera sonora. Jerónimo Labrada (2009) lo define como: Atributos del sonido y formas expresivas. En este apartado consideramos cuatro definiciones expuestas por el autor, las cuales son: la intensidad, la tonalidad, el timbre y el ritmo.

Como señala Jerónimo Labrada (2009) "La intensidad con la que se produce y se escucha un sonido es una de las características más impactantes que se genera sobre los seres vivos y especialmente en los humanos" (p.76). Nuestra capacidad auditiva, percibe distintas intensidades en la naturaleza. Por ejemplo, el sonido que experimentamos en un temblor en Chile generalmente es de alta intensidad, por lo que nos pone en alerta e identificamos inmediatamente que estamos en una situación de peligro. Nuestro cuerpo se tensa y los latidos del corazón se incrementan. El cuerpo busca, de forma inmediata, la supervivencia. Por otro lado, están "los sonidos delicados y sutiles, el riachuelo, la brisa suave (...) están asociados a sensaciones de tranquilidad y placer" (Labrada, 2009, p.76).

Siguiendo con la tonalidad, se refiere a la altura o tonos del sonido, ya sea graves, medios y agudos. Labrada (2009) dice que los sonidos catastróficos, por ejemplo, suenan en registros graves. A diferencia de un silbido o el canto de los pájaros, los cuales suenan en registros agudos. Gracias a nuestra "Gama dinámica" (Labrada, 2009, p.77). Podemos percibir estas diferencias, en lo que respecta a la tonalidad o intensidad, por ejemplo.

Siguiendo con el timbre después de leer la definición escrita por Labrada (2009). Se entiende por timbre, el sonido característico de algo. Por ejemplo, en Chile se habla el idioma español, sin embargo, ninguna persona "habla igual". Es decir, su timbre de voz particular, lo diferencia del resto.

Por último, en cuanto a la definición de ritmo, "san Agustín: "El ritmo es un bello movimiento" (Willems,2011, p.45). Estamos, sumergidos constantemente, en el ritmo de la vida. Como afirma Labrada (2009) "Vivimos rodeados de ondas y fenómenos

cíclicos que se repiten en el tiempo” (p.82). El tic- tac del reloj en la pared, nuestro caminar, el latir de nuestro corazón, el estornudo, etc. Son repeticiones en el tiempo, que por consecuencia es ritmo.

Por consiguiente, dado las cuatro definiciones de los subconceptos, es necesario enfatizar, que las definiciones expuestas, son una pincelada de otros conceptos que componen el complejo mundo sonoro y que más adelante pretendemos analizar. No obstante, ahondar más en sus definiciones, tiene como característica un lenguaje más complejo de abordar. De acuerdo con aquello, podemos mencionar que el sonido tiene una estrecha relación con la física, en estudio de ondas frecuencias sonoras.

Siguiendo con Edgar Willems (2011) “El oído, como órgano de audición, es, según Dupré y Nathan, “el intermediario entre el mundo objetivo de las vibraciones y el mundo subjetivo de las imágenes sonoras” (p.67). Este sistema complejo, consta de varias piezas. Y se pueden subdividir en tres grupos, el oído externo, el oído medio y oído interno; “sólo este último, con el caracol, es esencial para la audición” (Willems, 2011, p.67).

Labrada (2009) dice que, en el oído interno, se encuentra el aparato vestibular, encargado de la señal que se entrega al cerebro del equilibrio. Y también se encuentra el caracol, “laberinto óseo lleno de líquido acuoso por el que se propagan las vibraciones desde la ventana oval” (p.139). Si bien el sonido “pasa” y se percibe a través de este sistema complejo (oído) en conjunto con el cerebro traducen la información sonora. Este acercamiento teórico del órgano auditivo permite establecer vínculos con nuestro objeto estudio, en relación con el cuerpo en movimiento a través de atmósferas sonoras percibidas. Existe una sensibilidad particular a los estímulos sonoros, que se van desarrollando con el pasar del tiempo, al estar expuestos constantemente a ellos. Es también a lo que se refería Labrada (2009) con nuestra “Gama Dinámica” encarga de reconocer, diferenciar, ritmos, tonalidades, timbres e intensidades.

Gustavo Blázquez (2012) con su texto: *I feel love*, performance y performatividad en la pista de baile. Da cuenta, de un estudio desarrollado junto a otros investigadores, de las prácticas nocturnas, que realizan los “jóvenes” de Córdoba, Argentina. En honor a la diversión, el goce, el baile y la libertad del cuerpo, que experimentan

ciertos grupos, en recintos (clubs nocturnos) que proporcionan atmósferas sonoras de música electrónica, pista de baile y la libertad de consumo de estupefacientes que cada persona controla. Al respecto señala que:

“La noche” se hacía de y en una serie de prácticas y discursos asociados con el tiempo libre, el ocio, la diversión, la alegría, el éxtasis, el frenesí, el erotismo y la experimentación con otros estados de conciencia, pero también con el orden, el control, la seguridad y la prevención (p.292).

Es interesante de desarrollar el término improvisación desde la mirada que propone Gustavo debido a los contrastes, pero encrucijadas respecto a lo que sucede en la experiencia nocturna. La pista de baile y lo que sucede ahí, es el objetivo principal de abordar. Según Blázquez (2012) “El club y más específicamente la pista de baile posibilitaban la construcción de intensas experiencias sensoriales” (p.302). Es necesario mencionar, que existen variados estímulos incrementando la experiencia sensorial en la pista de baile. Ya sea el consumo de drogas, luces, etc. No obstante, es la música al encuentro del movimiento corporal quien se roba todas las miradas. Blázquez (2012) mediante las respuestas de sus entrevistados, define como *viaje*, el estado que proporciona la pista de baile, donde los sujetos, entregados al placer que les produce bailar, de algún modo desaparecían en el viaje.

Por otro lado, desde una perspectiva occidental Lenarduzzi (2016) da cuenta, al igual que Blázquez, de su interés por la pista de baile, esta vez vinculada a la escena de festivales de música electrónica, los cuales implican grandes aglomeraciones a diferencia de los clubs nocturnos mencionados anteriormente. Estos festivales que hoy en día se realizan alrededor del mundo, Lenarduzzi (2016) los define como un fenómeno global. Al respecto señala que “Se trata de una cultura que dio lugar a una renovación y revalorización del movimiento corporal, la experimentación sensorial y encuentro con el otro en el ritmo” (p. 93). La importancia que adquiere la música y el movimiento en estos contextos tiene por consecuencia establecer las encrucijadas con la improvisación. Lenarduzzi (2016) respecto a la pista de baile y su relación inherente con los mundos sónicos que los Dj proponen, enfatiza en la acción del estar

presente en el “aquí y el ahora” en la espontaneidad del hacer en relación con los estímulos sensoriales que se van incorporando durante la experiencia. Al respecto señala que:

La pista de baile es una configuración diferente y pone al público en una relación involucrada con la acción, la espontaneidad y el movimiento, ya que –como se adelantó- las personas forman parte- no están a parte de lo que acontece allí. La pista de baile no es un lugar en el cual se produce una “experiencia contemplativa” sino una cierta forma de socialidad constituida por la convergencia de las relaciones entre sujetos, movimiento corporal y música/sonoridad (Lenarduzzi, 2016, p.95)

Si bien, dicha experiencia está condicionada por el consumo de éxtasis como lo habíamos mencionado anteriormente. Es necesario enfatizar, en esta distancia crucial con nuestro objeto de estudio a la hora de abordar el uso de estupefacientes, debido, a que precisamente analizar estos estados perceptivos alterados pretende de algún modo, establecer las diferencias con las prácticas artísticas y sin duda sus afinidades en su aporte al objetivo de estudio. En lo referente al uso de estupefacientes en fiestas electrónicas, en específico MDMA (metilendioximetilanfetamina) considerado en la actualidad como éxtasis. En su composición podemos encontrar la sustancia estimulante anfetamina y la sustancia alucinógena mezcalina. Sin embargo, Lenarduzzi (2014) dice al respecto:

Hacia 1977, Shulgin le hizo conocer del tema al psicólogo Leo Zoff, que la distribuyó entre los colegas y planteó sus posibles usos terapéuticos. Plateaban estudiar sus efectos y sus potenciales para la expansión de la vida psíquica, los aportes a la mejora de las relaciones personales, el desplazamiento de bloqueos y traumas subjetivos, etcétera. (p.80).

Entre sus efectos Antonio Escohotado el MDMA “tiende a evocar disposiciones de amor y benevolencia” (Lenarduzzi, 2014, p.79). En su desvinculación al uso terapéutico

en la actualidad y su penalización al considerarla droga, se aproxima a la escena electrónica al encuentro del placer en la interacción sonora kinésica que la escena electroacústica propone (Lenarduzzi, 2014). El interés recae en la alteración perceptiva durante la experiencia que como se señaló anteriormente se vincula a una experiencia afectiva tanto subjetiva como en la relación con un otro, considerando contextos multitudinarios que la escena electrónica propone. Modificando las formas habituales de percibir el mundo. Al respecto Lenarduzzi (2014) citando a Bourdieu:

Son formas artísticas que en lugar de un “espacio simbólico autónomo y privado” apuntan a intervenir en “la esfera de las interacciones humanas y su contexto social” proporcionando espacios de indagación y juegos perceptivos, modos de participación y experimentación, formas de interactuar abiertas a lo no previsto (p.84).

Por otro lado, respecto al sonido y las atmosferas sonoras propuestas. Es la sonoridad la encargada de interpelar los órganos de manera sensorial; la piel, los ritmos viscerales en concordancia a los estímulos sonoros, que precisamente no se escuchan, se sienten por todo el cuerpo (Lenarduzzi, 2016). Al igual que Blázquez, Lenarduzzi (2016) hace el alcance con la idea de “viaje”, lo describe como “sensaciones y percepciones en submundos sónicos” (p.94). Al respecto, señala que este viaje a través del sonido tiene como objetivo poner a los cuerpos en movimiento. Sumergirlos en el ritmo en contextos multitudinarios, donde el cuerpo a cuerpo se vivencia sin restricción alguna. “Solamente inmerso en la masa puede liberarse de este temor a ser tocado” (Lenarduzzi, 2016, p.100). Por lo que se refiere a nuevas formas de comunicación, en la transformación y el devenir del cuerpo en la rearticulación de conceptos establecidos culturalmente. Al respecto Le Bretón (2010) señala que “La experiencia antropológica, o de viaje, son familiaridades perceptivas para acoger otras modalidades de aproximación” (pp. 63-64). El sonido como aproximación al trance, en la rearticulación de significados que suceden en concordancia a lo que siente el cuerpo en el “transporte a una dimensión espacio-temporal diferenciada” (Lenarduzzi, 2016, p.100).

El diálogo que ocurre en la aproximación de la escena electrónica con la práctica de Danza improvisación nos sumerge en investigaciones como EDIPA Escucha y Danza: Interacción/ Percepción/ Acción. Una investigación desde la práctica artística realizada en el año 2017 por Georgia del Campo vinculada a la Danza y José Miguel Candela vinculado al desarrollo de la música electroacústica en Chile. Su investigación propone “qué posibles consecuencias en la autoconciencia de un bailarín emergen gracias a su dialogo con un sistema musical interactivo y autogenerativo (sistema MUCIA)” (Del Campo y Candela, 2017).

Para esclarecer su funcionamiento el sistema MUCIA consta de 3 fases: La observación interfásica con el uso de una interfaz que cuenta con una cámara RGB, logrando captar el movimiento de todo el cuerpo. Para luego la información que fue captada se traduce a través de un software bajo un protocolo OSC, para finalmente la generación musical, “la información OSC es recibida en la plataforma Pure Data” sistema computacional que consta de “la respuesta musical de interacción en tiempo real” (Del Campo y Candela, 2017). Esta investigación práctica se realizó en espacio NIMIKU con la participación de 12 bailarines. El espacio se encuentra delimitado en forma triangular con un sistema cuadrafónico de parlantes.

El objeto de interés de esta investigación recae en el diálogo corporal del interprete con el sonido. En tal sentido, dirán “nuestro interés inicial fue develar la diferencia perceptiva en el intérprete al moverse con una música “fija” o al moverse con una música que va dialogando con él mientras baila, es decir una música que se (auto)genera como consecuencia de sus propios movimientos” (Del campo y Candela, 2017, p.25). El interés recae principalmente en que el sistema propiciaba ampliar el “desarrollo creativo del material corporal” manifestándose en la acción, en el presente, el en cuerpo, en el movimiento, inclusive acercándose a prácticas meditativas (Del campo y Candela, 2017).

En definitiva, unos de los ejes centrales de la práctica Danza improvisación, por ejemplo, es el suspender los pensamientos o en este sentido a lo que se refiere Le Bretón (2010) en “acoger otras modalidades de aproximación” y a lo que Aschiere (2014) se refiere con la suspensión de “habitus” “organicidad construida por el código técnico corporal en que fueron socializados” los bailarines (p.281).

De este modo, focalizándonos en los dos ejes centrales de esta investigación, los cuales son la escena electrónica y la práctica de improvisación en Danza. Permite de algún modo adentrarse en una pregunta de investigación la cual da cuenta de la conjugación que se establece a partir de considerar la "escena electrónica" y en especial su relación con el sonido y el cuerpo como posible herramienta en desarrollo creativo dancístico en prácticas de improvisación. Por lo que, considerar sus aportes hacia las prácticas de improvisación en Danza recae en el ánimo de despejarnos dentro de la práctica dancística, de nuestros "habitus" y así permitir sumergirnos en nuevas maneras de moverse. A partir de lo expuesto y considerando la complejidad de la "escena electrónica" es preciso establecer el objeto de interés que recae en lo que demanda nuestra atención "orientada al baile, al disfrute del ritmo y el movimiento, en síntesis, a la experiencia kinésico-sonora" (Lenarduzzi, 2014, p.85). Por tanto, en la presente monografía se interroga:

1.3 Pregunta de investigación

¿Qué propone la "escena electrónica" (a desarrollarse en Santiago de Chile), en específico su relación kinésico-sonora a la práctica dancística de improvisación?

1.4 Objetivo general de la investigación

Analizar que propone la "escena electrónica" (a desarrollarse en Santiago de Chile), en específico su relación kinésico-sonora a la práctica dancística de improvisación.

1.5 Objetivos específicos

- Identificar como afecta al cuerpo la música electrónica en espacios relacionados con la escena electrónica en Santiago de Chile.

- Inferir cuáles son y en qué momentos ocurre la idea de “de viaje” que plantean los autores expuestos.
- Reconocer sí la música electrónica es un aporte al desarrollo creativo dancístico en prácticas de improvisación.

2.Capítulo II. Marco Teórico

2.1 Improvisación: El acto de estar presente.

Se ha dicho que “Uno de los conceptos centrales de la Danza posmoderna es el de “improvisación”. A través de esta práctica, los bailarines y los coreógrafos han logrado integrar la tendencia a establecer concepciones de trabajo “menos jerárquicas” (Aschieri, 2012, p.273). Y su vez a despojarse de los esquemas impuestos preexistentes a la hora de pensar el movimiento. Inclusive en prácticas de improvisación se pretende de algún modo llegar a estados como “bailar sin pensamientos” o “dejar los pensamientos de lado” (Aschieri, 2012).

La Danza *Butoh* de origen Japones que surge en 1959 inversa en la experiencia de la improvisación es considerada como “baile meditativo” o “meditación en movimiento” (Aschieri, 2012). Greiner (2014) la define como “Mas que un género artístico, la experiencia butoh fue un operador cognitivo que desestabilizo presupuestos acerca de la conciencia humana, de la relación entre la vida y la muerte y de la posición del hombre frente a la naturaleza, a la cultura y objetos inanimados” (p.39). En este sentido, la experiencia de la improvisación se vuelve a la acción, al acto de estar presente.

Por otro lado, como ya habíamos mencionado en el capítulo anterior la improvisación ocurre la mayor parte del tiempo durante nuestra vida cotidiana. Insistir en esta cuestión en particular, nos posiciona en escenarios cercanos, pero complejos a la vez. Al respecto Stephen Nachmanovitch (2008) dice que:

Cuando pensamos en improvisación tendemos a pensar en primer lugar en música o teatro o danza improvisados; pero más allá de los placeres que brindan, estas formas del arte son puertas hacia una experiencia que constituye el total de la vida cotidiana. Todos somos improvisadores (p.29).

La compra en el supermercado puede ser una experiencia improvisada, por ejemplo, pero sin duda había una necesidad de buscar alimento que condiciona la experiencia. Por lo que hay ciertas reglas, ciertos parámetros que condicionan la improvisación y la hacen ser en el momento preciso. En la Danza por ejemplo existen, "JAMS" de contacto improvisación, para contextualizar de que se trata esta práctica en particular, de manera breve, ya que más adelante indagaremos profundamente en su total relevancia para esta investigación.

La Danza de contacto improvisación sucede es un espacio determinado, donde personas atraídas por el movimiento, se conectan a través del tacto, en lo más amplio del sentido, cuerpo en contacto. Volviendo al ejemplo anterior, es un misterio que va a pasar durante la jornada "JAMS", pero lo que si saben es a la hora que empieza y termina.

Por otra parte, siguiendo con Stephen Nachmanovitch (2008) propone en su texto la idea de "juego" debido a que se relaciona directamente con este carácter espontaneo de la improvisación. Es en nuestra infancia donde más reconocemos la noción de "juego", nos involucramos, exploramos, creamos e interactuamos con otros mediante juegos ya establecidos o no, que cambian y se combinan, de formas impensables e infinitas. Al jugar se amplían nuestras percepciones sensoriales (un total del cuerpo) al estar involucrados con el hacer, con la práctica, con la acción misma en el presente, en estados imaginativos y creativos flexibles, en los cuales se intercambian roles reconocidos, pero que se afectan prolongado el tiempo de "juego" ya sea mediante el incremento de la imaginación (individual), como del intercambio con otros (colectivo). Al respecto David Le Breton (2010) dice que: "El cuerpo es una materia inagotable de prácticas sociales" (p.10).

El juego, en definitiva, es la forma más próxima de reconocernos con nuestro entorno, con las exigencias ya existentes. Pero con la libertad de crear nuevas maneras de establecer vinculo "con lo que me rodea".

2.2 La experiencia del cuerpo.

David Le Breton (2010) sostiene que estamos culturalmente “moldeados” y que nuestro cuerpo responde a los códigos aprendidos en un territorio determinado. Es a lo que el sociólogo Bourdieu (2000) denomina “habitus”, estructuras establecidas, que se adquieren en la relación con otro, con el mundo. Por lo que nuestras acciones, gestos, valores están delimitadas a ciertas estructuras culturalmente aprendidas. Siguiendo con Aschieri (2012) respecto a la Danza considera el “habitus” también en la formación de técnica adquiridas, en un modelamiento disciplinar del cuerpo en relación con el movimiento. Es decir, de alguna manera el cuerpo tiende a la reproducción de movimientos incorporados durante su formación disciplinar en relación con técnicas como ballet, contemporáneo y moderno, por ejemplo. Estas formas de moverse o estos códigos aprendidos durante la formación se transforman en conocimiento y se transmiten mediante metodologías creadas a partir de experiencias, que han pasado por el cuerpo. Como señala David Le Breton (2010) “El mismo el mismo es el lugar de la experiencia que se propone como modelo” (p.34). Lo que ha vivido, el aprendizaje que adquirió a través del cuerpo, de la *mímesis*, que por definición se refiere a la imitación o representación, se establecen códigos, lenguajes corporales “transferibles”. Parafraseando a Giovanni Gutiérrez (2016) “Sobre el concepto de mimesis en la antigua Grecia”. Señala que, el termino *mímesis*, más que una definición de representación o imitación responde a escenarios, complejos e históricos. Al respecto cita a Bozal (1987):

“Mímesis”, deriva de “mimós” y “mimeisthai”, términos que se refieren originariamente al cambio de personalidad que algunos fieles experimentan en ciertos rituales, cuando sentían que en ellos se encarnaban seres de naturaleza no humana -divina o animal- o seres de otro tiempo. “Memeisthai” no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno (p.99).

En la Danza el cuerpo es el conocimiento. Es decir, son códigos corporales transferibles (a modo explicativo) a otros, mediante conexiones sensibles vividas o

experimentadas a lo largo del tiempo. A la práctica artística, llevamos lo que somos, lo aprendido en tanto a la práctica social, cultural de un territorio/espacio determinado y lo aprendido e incorporado en la sociabilización de una técnica determinada. Por lo que en la Danza surgen nuevos códigos de reconocimiento, se amplían las percepciones sensibles del cuerpo y surgen otros lenguajes, complejos, como la Danza improvisación, por ejemplo, que sin duda es algo difícil de describir con palabras y es a lo que Borgdorff (2010) se refiere, en relación con las prácticas artísticas, las cuales influyen y alteran nuestras percepciones del mundo.

2.3 Conjugación del cuerpo en la improvisación.

David Le Breton (2010) sostiene que siempre estamos conectados con la experiencia sensible. Nuestros sentidos están alertas en todo momento. En la experiencia de improvisación en la danza, esta experiencia sensible, se incrementa y su vez se rearticulan, de modo que surgen nuevas maneras de habitar el "Cuerpo sensible". En relación con lo anterior se ha señalado que:

La experiencia antropológica, o la del viaje, son maneras de desprenderse de las familiaridades perceptivas para acoger otras modalidades de aproximación y sentir la multiplicidad de mundos que se articulan en un solo mundo: inventa de modo inédito el degustar, el oír, el tocar, el sentir; rompe con las rutinas del pensamiento; llama a despojarse de los esquemas antiguos de inteligibilidad a fin de abrirse a un ensanchamiento de mundo (Le Breton, 2010, pp. 63-64).

En este sentido, la experiencia antropológica, o la del viaje que se propone, pretende asociarse de manera directa con la improvisación y sus definiciones expuestas en este estudio. La experiencia sensible, se despliega con toda libertad en la experiencia improvisada. Asimismo, Lorena Hurtado (2021) tuvo la oportunidad de participar de un seminario con Carmen Beuchat en 1992 precursora en Chile de prácticas de improvisación para la Danza. Describe la experiencia a modo general como un viaje,

entre los conceptos que utiliza para describirla utiliza, el estar presente, la construcción de nuevas temporalidades, las formas nuevas de tocar y el despliegue de la subjetividad, "porque para mí improvisar constituyó una forma de viajar" (Hurtado, 2021, p.93). En este mismo sentido potenciar su desarrollo descriptivo en torno a la idea de viaje que propone diferentes actores, Lenarduzzi (2016) observa que a diferencia de otras actividades que implican movimiento en el baile se produce una suerte de "transporte a una dimensión espacio-temporal diferenciada (de ahí toda la fantasía de viaje o vuelo que aparecen en sus narrativas" (p.100).

En síntesis, la construcción corporal de movimiento en la espontaneidad se traduce en el transporte a una dimensión desconocida. Hacer hincapié en lo expuesto por Aschieri (2012) al "bailar sin pensamiento" o en lo que propone Le Breton (2010) en la pretensión de reconfigurar nuestros estados perceptivos. De alguna manera, lo anterior, traza el camino, teniendo en cuenta la orientación del planteamiento del problema en el marco de poner al cuerpo en el centro de atención.

3. Capítulo III. Marco Metodológico

3.1 Enfoque de la investigación

La presente investigación es de tipo cualitativa debido a su cercanía, en términos metodológicos con las artes y con el estudio presente. Para Ruiz (2012) el enfoque cualitativo “Destaca los aspectos subjetivos de la conducta humana sobre las características objetivas, y explora, sobre todo, el significado que las acciones tienen para los diferentes actores” (p.44). A partir de lo que plantea Ruiz (2012) el enfoque cualitativo tiene como característica principal, comprender en profundidad, la realidad que se investiga, teniendo en cuenta la existencia de una relación significativa entre investigador y los participantes de la investigación (sujetos de estudio) en la aproximación que se establece en el interés de sus experiencias subjetivas. “Matices, particularidad, emoción, fresca percepción son para Eisner (2001: 137, 141) características que la buena investigación cualitativa comparte con en el arte” (Vasilachis, 2006, p.28). La problemática de esta investigación pretende analizar la “escena electrónica” en su aproximación kinésico-sonora a partir de la relación que se le otorga con la práctica de Danza improvisada. Por lo tanto, los ejes centrales de estudio serán el cuerpo y desde otros escenarios la improvisación. Respecto a lo anterior Mármol et al. (2012) dice que:

Esta propuesta implica que las ciencias sociales no se detengan en el estudio del cuerpo, sino que avancen hacia la inclusión de estudios desde el cuerpo; es decir que el cuerpo no sólo sea objeto de investigación, sino herramienta y sujeto de conocimiento, lo que implica dar centralidad al cuerpo actuante del investigador o la investigadora.

3.2 Muestra de estudio

La muestra de estudio consiste en asistir y observar "Raves" de música electrónica en Santiago de Chile como "Distorsion underground hardtechno" o "Techno diversidad/ Colerio vivo". Los denominados "raves" fiestas de música electrónica es donde convergen diferentes subgéneros de este estilo musical, se llevan a cabo en locaciones apartadas de la población, muchas veces en lugares abandonados, en medio de la naturaleza y en la mayoría de los casos no cuentan con los permisos para efectuarse (Juan y Viñuela, 2023). La conformación de comunidad por parte de los participantes crea esferas culturales de reconocimiento denominada la "cultura rave" al respecto Fernández et al., (2015) postulan al respecto que "Los ravers pueden ser entendidos como un movimiento grupal, que comparte actitudes, valores y conductas que los diferencian de otros miembros de las sociedades en las que viven" (p.10).

El movimiento rave transita en el espacio de tiempo libre y ocio de los actores, en la construcción salida de la norma prevista y la rearticulación de nuevos escenarios subjetivos (Juan y Viñuela, 2023). Adentrarse en paralelo a otras maneras de hacer "prácticas de improvisación", en contextos diferenciados, pero sin duda complementarios al considerar sus definiciones (expuestas por lo distintos autores), considerar el "cómo se mueven" las personas que no se dedican a la Danza profesionalmente proporciona nuevos horizontes en la construcción de conocimiento para esta investigación. Por lo que se pretende ahondar en los hallazgos que la muestra de estudio proporcione para así traerlos a la práctica de improvisación en Danza.

3.3 Técnica de investigación. La observación participante

La técnica de investigación que utilizará este estudio es de observación participante. Esta técnica se caracteriza principalmente por las implicancias del autor en el objeto de estudio. La utilización de técnicas de investigación como participación-observante es un método que establece relación con el estudio corporal debido a sus implicancias en el desarrollo de estudios "desde el cuerpo" en la descripción de fenómenos a través de la antropología y la etnografía. Dar cuenta de una experiencia corporal "que no se limita a lo discursivo" implica adentrarse en lo que se vive "desde el cuerpo" (Mármol et al., 2012). Una de las características principales del trabajo de campo o participación-observante es a lo que Vasilachis (2006) denomina como "proceso de socialización" es decir, la construcción del conocimiento de esta técnica consiste principalmente en la relación con un "otro" es preciso señalar el dialogo que surge en el trabajo de campo con los diferentes actores, evidenciando sus testimonios como parte de la experiencia. Al respecto Vasilachis (2006) señala que:

Hacer alusión al "campo" implica referirme a un lugar en particular, aquel en el que los actores sociales despliegan su vida, donde se encuentran e interactúan, en donde se generan y producen situaciones y acontecimientos que demandan nuestra atención (p.117).

El descubrimiento tácito de observar en profundidad y en presencia directa requiere de construcción de un dialogo sensible, sensitivo y perceptivo con lo "demanda nuestra atención". Borgdorff (2010) al respecto señala que la mejor manera de llevar a cabo la investigación es "desde adentro" considerando el acceso privilegiado artístico en el dominio de la investigación. "Por lo tanto, la respuesta a la cuestión metodológica es, brevemente, que el diseño de la investigación incorpora la experimentación y participación en la práctica y la interpretación de esa práctica" (p.40).

Para llevar a cabo nuestra observación participante es necesario tomar registro de lo observado en el campo. Registrar implica expresar y dar lugar a lo que accedemos de manera sensible en el desafío de inversión a lo ignorado. Poniendo énfasis en lo descubierto y relevado por el investigador. Hacer registro "implica brindar "textualidad" a la experiencia" (Vasilachis, 2006). Se ha diseñado la siguiente pauta para tomar notas de campo (véase el cuadro de la pág. 26 y 27). En los cuales se pueden apreciar un informe condensado y un informe ampliado. El primero consiste en tomar notas in situ, frases, apuntes que se pueden desarrollar en mayor profundidad en el segundo cuadro que sería el informe ampliado, donde las reflexiones, apreciaciones se condensan de manera minuciosa (Vasilachis, 2006). Los cuadros se realizan en consideración a lo planteado sobre registro y notas de campo del texto "Estrategias de investigación cualitativa" (Vasilachis, 2006).

Registro notas de campo

Nombre del Evento:		Fecha:
Lugar donde se desarrolla y cantidad de actores aproximado:		
Hora	Informe condensado	
	Diálogos, conversaciones con los actores (entrevista etnográfica):	
	Lo que escucho:	
	Apreciaciones/ sentimientos:	

Informe ampliado

4. Capítulo IV. Análisis

4.1 Análisis del documento

El trabajo de campo realizado ocurre a finales de septiembre, la primavera se hace notar, con la calidez del sol y en Chile específicamente en la región metropolitana en el cambio de horario. El cual permite disfrutar más de la luz del sol, oscureciéndose entre las ocho, nueve horas pm. Este cambio de horario y estación permite ver más a personas disfrutando del deporte, de áreas verdes y de otras actividades que suceden al aire libre. En otros términos, el cuerpo en invierno por ejemplo tiende a la inactividad y ya en primavera surge la tendencia de activar más el cuerpo.

Dicho lo anterior, el primer encuentro y trabajo de campo se sitúa en "Plaza Uruguay" de la comuna de Providencia (Santiago de Chile) el lugar bordea el río Mapocho. Es un día soleado, son las 17:30 en punto, en lugar se evidencia el deporte con bicicletas y patines en el desplazamiento de la ciclovía, el paseo de perros y familias transitando el lugar. El evento se realiza en un segmento de la plaza ocupando aproximadamente una cuadra, por lo que la intersección con actores que no se interesan por el evento es involuntaria. De igual modo en algunos transeúntes, el evento logra captar su atención y queda en pausa el deporte, el paseo de perros y se convierten en espectadores o en uno más de la escena rave. Cabe destacar que el evento es para un público específico: disidentes pertenecientes a la comunidad Lgtbiq+. Como la divulgación de estos eventos es por redes sociales, es ahí donde especifican el tipo público. Sin embargo, el espacio queda abierto para quienes se interesen, siempre en la medida que la comunidad no se vea afectada. De algún modo, el espacio que se crea a partir del público específico tiende al sentido de reconocimiento dentro la construcción de "comunidad" que el espacio y productores proponen para el despliegue de subjetivades sin fronteras. Políticas identitarias se manifiestan en la libertad de mostrarse "tal cual soy" sin la necesidad de aprobación.

La música suena fuerte, es el principal captador de atención y sirve de señalizador para ubicar más rápido el lugar. El espacio del dj está cercado, delimitado en una

especie de cuadrículo formado por bandas de seguridad, ahí se encuentran los parlantes, y la mesa de mezcla. Dentro también se encuentran los denominados "Gogos" quienes bailan al ritmo de la música, proponiendo movimientos. Llevan atuendos novedosos, extravagantes, al igual que sus peinados y maquillaje, con múltiples colores. El espacio del Dj y la "pista de baile" están sobre la tierra muy cerca de la baranda de protección del río, la baranda se convierte en espacio seguro para bicicletas. En el lugar se evidencian dos grupos, unos están sentados en el pasto y otros están de pie frente y muy cerca del Dj (sintiendo la música). Quienes están sentados, son quienes recién van llegando, observan la escena, se toman un momento antes de entrar "a la pista de baile", conversan, comienza el consumo de estupefacientes, predominando el alcohol y la marihuana, en una suerte de preparativo para lograr entrar.

Se evidencia muy poca gente no consumiendo algún tipo de droga. Pasado el tiempo, se observa tranquilidad, en relación con el movimiento, es sutil pero perceptible evidenciando el predominio del ritmo muy por encima. Sin embargo, la cercanía con el Dj no se termina, predomina el *House, Techno Melodic Progressive* entre otros. Se mueven al ritmo que propone el set, en el tren superior se evidencia la repercusión del ritmo. A las 19 horas se evidencia una sincronía entre los actores, entre los cuerpos, comienza la aglomeración, el cuerpo a cuerpo, siempre en una intencionalidad de estar muy cerca del Dj, como si la aglomeración forzara la cercanía, por lo que no se evidencian espacios vacíos en la pista de baile. De un momento a otro llegan los carabineros y guardias de la comuna de Providencia. Los actores no dejan de Bailar, hay una leve alerta por parte de la gente sentada que consume alcohol. Pero nada, importante de observar, la música sigue sonando y los actores bailando al ritmo del set. La observación y la participación se acerca a la cabina del Dj, el cual es relevado por otro. La policía abandona el lugar. No hubo mayores incidentes entre los actores y la seguridad policial, solo hablaron con los encargados del evento y abandonaron el lugar, para dar lugar una pequeña ovación por su retirada. En el cambio de Dj surgen nuevas maneras de moverse, el artista, comienza con un set que se diferencia del Dj anterior, ya utiliza el "dembow" o base de reggaetón, se suman "Gogos" y su propuesta performativa influencia de algún modo

los movimientos en la pista de baile. Son ovacionados por los asistentes. Esta vez, hay un cambio de energía, hay más euforia y goce, sincronía. El movimiento es desde la pelvis, las caderas y la conexión con la tierra. En otras palabras, predomina la sensualidad en el cuerpo, en la seguridad de sentirse parte de algo. A diferencia de la escena propuesta por el artista anterior donde el movimiento predominaba en el tren superior y la cabeza por consecuencia seguía el ritmo. Productores terminan el evento debido a que no cuenta con los permisos para su realización en ese lugar y proponen moverse a otro lugar para que siga la fiesta.

El segundo encuentro "Rave" y trabajo de campo se realizó, en Parque los reyes en Santiago de Chile. Cabe destacar que lugar consta de 13 hectáreas, con espacios de recreación con lagunas, juegos infantiles y espacio para el deporte como futbol, calistenia, escalada entre otros. Es necesario mencionar lo anterior, ya que para lograr dar con la ubicación de rave "*Distorsion Hardtechno*" se hizo recorrido no menor, en el cual se contemplaban todos los espacios recreacionales mencionados anteriormente. No fue fácil, encontrar el lugar, el camino en algún momento se hizo angustiante debido a que la luz del sol ya estaba por desaparecer. Llegando casi al final del parque, en la comuna de Quinta normal, se podía apreciar la música a una distancia de 10 metros del lugar. Ya casi no había luz y la única luz que podía iluminar era la de la cabina del Dj. Estaba muy oscuro, por lo que los actores no se logran ver del todo. Los parlantes, están casi que revientan, la pista de baile, al igual que rave anterior, también está en suelo de tierra, porque de alguna forma favorece el retumbar del "*Hardtechno*". Se evidencia público menor entre 15-25 años, las drogas y su venta exagerada propicia un escenario más complejo a diferencia del anterior. El acento de la música está en el torso con repercusión en la cabeza, se observa una energía fuerte, rápida y central. Según anotaciones para describir los movimientos en Danza, este movimiento por características mencionadas se denominaría como "STOSS", en su traducción al español es "empujar". Actores que van llegando al lugar, realizan comentarios como "Que miedo" "Esta muy oscuro". Hay "bailes" que se abren en medio de la pista de baile, los cuales logran resaltar en medio de la aglomeración. Quienes lo protagonizan son menores de edad, entre conversaciones informales, existe un actor clave, quien comenta "Eso es Hakken baile de Holanda, se hizo viral

en redes sociales". También comenta sobre el Jamstyle y Shuffle "estilo antiguo". La luna llena está saliendo, la escena también contempla y bordea el río Mapocho, se puede apreciar el norte de Santiago desde el lugar. La noche y la luna propicia un escenario conmovedor para la escena rave he incentiva de algún modo, el misterio inicial que predomina al llegar al lugar.

En síntesis, cabe destacar que en primera instancia nuestro trabajo de campo apuntaba a lo que teóricamente Lenarduzzi (2016) expuso en relación a festivales de música electrónica. Por lo que el interés apuntaba a realizar el trabajo de campo en festivales de música electrónica como por ejemplo "Creamfilds" a desarrollarse en Santiago de Chile. Debido al alto precio de entradas, el cambio de dirección en la muestra de estudio era necesario. Por lo que, entre investigaciones, conversaciones con diferentes actores que fueron de gran ayuda para esta investigación emergió el concepto "Rave", que desde la ignorancia comenzó a cobrar sentido en la muestra de estudio, tanto teóricamente como en el trabajo de campo. Por lo que asistir a estos eventos "Rave" fue desde un principio, algo nuevo y desconocido que incitaba la incertidumbre de no saber a qué nos enfrentábamos. Sin embargo, la rearticulación y el posicionamiento teórico de la investigación se transforma en la medida que el estudio vuelca la mirada hacia y desde la experiencia. En primera instancia fue el excesivo consumo de drogas que predominaba en escena "Rave" y que, por tanto, en el algún momento era como si solo eso fuera todo y no había nada más. Este hito, contrarrestaba la teoría, debido que solo se menciona el éxtasis como la droga que predominaba en los festivales, pero sin duda era más que eso. Si bien asumir este hito se aleja del objetivo de la investigación, sin duda, de alguna manera permitió abrir la mirada en el campo, observando, reconociendo, analizando, comprendiendo los objetivos preponderantes.

4.1.2 La música electrónica a través del cuerpo

Identificar como afecta al cuerpo la música electrónica en espacios relacionados con la escena electrónica en Santiago de Chile, en la interpretación que emerge desde el

campo y en donde diferentes actores despliegan sus subjetividades en "la pista de baile" a partir de la relación que existe y establecen entre música y cuerpo. Entre conversaciones informales con actores claves, uno de ellos describe su primera experiencia asistiendo a un evento de música electrónica en los siguientes términos:

Y cuando fui la verdad sentí que, como que uno dentro de todo, como pese que yo no estaba drogada, ni borracha ni nada, si sentí como conexión con la música, ya sea como, según lo que escuchaba iba moviéndome, me movía, ya por inercia, no porque yo quisiera forzar un movimiento, no sé cómo explicarlo, pero sentí todo muy natural, todo como si se ponía la música más rápido, automáticamente mi cuerpo se movía más rápido, si era más lenta la música, me movía más lento, era como si uno no manejara eso de su cuerpo, como que la música te mueve, no sé (actor clave).

Lenarduzzi (2016) respecto a lo anterior, define como "baile extático" a la experiencia "sónico-kinésico-somática" posibilitada por ciertos tipos de música electrónica contemporánea las cuales presentan una "alternativa" experiencial que no accedemos en la vida cotidiana y que su vez proporciona una recepción corporal que se traduce en un lenguaje común sincrónico perceptivo en la rearticulación al acceso de otras maneras de concebir el "mundo" y específico la interacción inherente entre música y cuerpo. Quizás unas de las posibilidades que se abren, en la experiencia de la música electrónica a través del cuerpo es evidenciar la manera de "comunicar" lo que el cuerpo, en su totalidad está comprendiendo en un dialogo complejo que no se traduce en palabras y es difícil de explicar. En la medida que el trabajo de campo cobro sentido, el hito que marca la inversión a la "pista de baile" fue el incentivo de la música en la provocación de mover el cuerpo. Pese a la negación de mantenerse el margen, para mantener una vista general en primera instancia, la música actuó como imán a volcar la observación y la participación desde la pista la baile.

4.1.3 Lo que surge de la "entrevista etnográfica" o la "relación social"

En cuanto a lo expuesto por los diferentes autores, en relación con inferir cuáles son y en qué momento ocurre la idea de "de viaje" que propone tanto la escena electrónica y la práctica de Danza improvisación, cabe destacar que este hito se desarrolla a partir de lo que surge de la interpretación del trabajo de campo del segundo encuentro "rave" *Hardtechno*, debido al testimonio de un actor clave el cual precisa en la cuestión en particular. Volviendo hacia atrás, considerar el escenario que ofrecía la escena en lo respecta a la "oscuridad" "el misterio" "el miedo" a lo que acontecía en el lugar, se establece conexión con la idea de "viaje" propuesta. Lo que surge de la entrevista etnográfica o la relación social en el dialogo espontaneo o previsto, el actor señala y precisa que es el "*Hardtechno*" y cómo este subgénero en particular propone una contraparte a la escena propuesta por Lenarduzzi (2016) por ejemplo, debido a que su estudio apunta al fenómeno global contemporáneo de festivales de música electrónica, al respecto el actor clave (manager) señala que:

Porque el hard techno es un subgénero de la música techno que se caracteriza por un estilo más duro y sincopado, con una atmósfera más oscura y profunda se pueden expresar diversos temas sociales de integración de respeto de humanidad además de la crítica social y sociopolítica. Es un género que nos acomoda ya que de ahí se puede mezclar lo que sea para moldear un set que sin duda te hará viajar por ende también la gente se expresa y se libera. En lo que respecta al tema socio político y crítica social el house por ejemplo es un género que en nuestro país lo escucha una clase social donde predomina los eventos comerciales, en cambio, con el hard techno está más ligado a lo underground la contraparte. Yo creo que, como todo en la existencia, se debe saber expresar la dificultad para enfrentar distintos obstáculos en la vida y el hard techno se puede apreciar a la gente tratando de conocerse a sí misma a través de estupefacientes una especie de catarsis o ritual personal para así conocernos y abordar nuestro autoconocimiento, además, por otro lado, no

necesariamente se llega a todo esto a través de la droga, conozco y he visto mucha gente disfrutando sin tener que acudir a eso (actor clave).

Para inferir principios acerca de la idea de “viaje”, es preciso establecer conclusiones a partir del cuerpo y la música. Si bien el uso de estupefacientes cumple un rol (dentro de la experiencia) en la mayoría de los actores, y de algún modo, sobre todo en el trabajo de campo, se lleva todas las miradas, debido su protagonismo como también acerca del juicio inscrito en la sociedad. Sin embargo, reconocer en profundidad, el observar más allá, más adentro, propicia detenerse en un factor clave y es precisamente poner al cuerpo, en su complejidad en el centro de atención. Y es a lo que Lorena Hurtado (2016) se refería a su experiencia de improvisación en Danza, la experiencia constituía un viaje porque surgían nuevas temporalidades, surgían nuevas formas de tocar y había un despliegue en la subjetividad que no transita fácilmente en la cotidianeidad, mostrándose y estableciendo diálogos kinésicos en relación con la atmosfera sonora propuesta. En este sentido “El sonido opera como una instancia de umbral y transición” ya que “posee la virtud de romper la temporalidad anterior y crear de entrada un nuevo ambiente, de delimitarlo y unificar un acontecimiento entre sus manifestaciones” (Le Breton, 2007, p.127). Por lo que “bailar” constituye por sí misma una manera de viajar en consideración al dialogo que emerge desde el propio cuerpo.

4.1.4 ¿Es la escena electrónica un posible aporte a la práctica de Danza improvisación?

En cuanto a la respuesta del siguiente análisis, indagar dentro de estos dos escenarios desde la mirada teórica y práctica abrió posibilidades de reconocer hitos importantes en la relación kinésico-sonora como un potenciador para el desarrollo creativo para la práctica de improvisación. Asumir que la pulsión inicial de este trabajo de investigación recae precisamente en el vínculo que emerge entre cuerpo “moviente” y la música en relación con prácticas de Danza improvisación. Considerando lo

expuesto por Aschieri (2012) respecto a esta práctica en particular, la cual pretende de algún modo “bailar sin pensamientos” o dejar los modelamientos organizacionales que tiende a la reproducción de movimientos, para que surjan nuevas maneras de “mover” y específico el despliegue de la subjetividad, al reconocer el “yo” en su singularidad en el aporte a una comunidad. Pero sin duda, recociendo “mi propia manera de bailar”. Respecto a lo anterior y volviendo hacia atrás reconocer lo sonoro como un potenciador en el “desarrollo creativo del material corporal” manifestándose en la acción, en el presente, en el cuerpo, en el movimiento, inclusive acercándose a prácticas meditativas (Del campo y Candela, 2017). Permite de algún modo, reconocer la escena electrónica, como un espacio necesario de indagar, debido al protagonismo que toma el cuerpo en cuestión en relación con el movimiento y a su exposición con las atmosferas sonoras, que en definitiva propicia abrir espacios temporales diferenciados, que salen de la estructura perceptiva, para dar lugar a lo que Le Breton (2010) propone de igual modo anteriormente sobre la experiencia antropológica, al respecto señala que:

La experiencia antropológica, o la del viaje, son maneras de desprenderse de las familiaridades perceptivas para acoger otras modalidades de aproximación y sentir la multiplicidad de mundos que se articulan en un solo mundo: inventa de modo inédito el degustar, el oír, el tocar, el sentir; rompe con las rutinas del pensamiento; llama a despojarse de los esquemas antiguos de inteligibilidad a fin de abrirse a un ensanchamiento de mundo (pp. 63-64).

El estudio permitió, establecer y por tanto reconocer “la pista de baile” como un espacio de correspondencia con la práctica de improvisación, debido a que precisamente ahí, en “la pista de baile” ocurre el despojo estructural predominante y que la práctica de improvisación propone como un ideal alcanzable de reconocimiento e inversión en el desarrollo creativo dancístico. Por lo que y si en la práctica dancística de improvisación ¿Solo nos rendimos al despliegue de nuestra subjetividad en la conexión real con la música?

Conclusiones

Se evidencia que “la escena electrónica” en su aproximación kinésico-sonora propicia e incita a que el cuerpo se mueva de manera involuntaria. Se especifica precisamente en su aproximación kinésico-sonora debido al protagonismo del cuerpo en relación al sentido sonoro que la escena propone. Otro hallazgo relevante es la sincronización corporal que se configura a partir del movimiento, del cuerpo a cuerpo, que en la medida que comienza la aglomeración es como si todos esos cuerpos se fusionaran y se convirtieran en uno solo debido a su cercanía en la simultaneidad de seguir el ritmo o más bien de ser llevado involuntariamente por la intensidad predominante de la atmósfera sonora propuesta. Si bien la participación a estos espacios es un respiro a la cotidianidad predominante, ya que se diferencia de las maneras de actuar y relacionarse de los actores insertos en una sociedad con ciertas normativas perceptivas. Este respiro, sin duda, es “algo” destinado a ser, de alguna u otra forma el ser humano busca relacionarse a partir de su naturaleza. Tanto en el incentivo del vínculo colectivo, afectivo y tangible con otros. Como del vínculo interior subjetivo. De ahí la idea de viaje de ritual, al asumir lo sonoro como un potenciador en la alteración de estados perceptivos. Dando paso al goce, al reconocimiento, a la confianza instalada a partir del diálogo que emerge desde el cuerpo, limitando el recurso verbal accesible. Si bien, el arte por sí mismo, ya es el “respiro” que mencionábamos anteriormente, considerando su sensibilidad diferenciada de mirar el mundo, atendiendo al cotidiano y su vez transformándolo. En la medida de darle valor a lo que nos rodea, en la minuciosidad de encontrar en lo que se escapa a la vista, los escollos, lo profundo, la belleza. Sin embargo, en la construcción conocimiento, el arte se torna academicista y por ende el desarrollo del arte se vuelve estructural y responde de alguna manera a las normativas impuestas. Sin pretensión alguna de discutir lo anterior, a lo que apunta es a lo que se refería Aschieri (2012) con la estructura organizacionales de reproducción de movimientos, debido al estudio exhaustivo de técnicas para bailarines. Técnicas de preparación y conciencia corporal que sin duda son un aporte crucial para el desarrollo artístico. Toda esta

preparación del cuerpo se instala desde la Danza como herramientas en el desafío de re-articular lo aprendido para luego permitir que la subjetividad haga lo suyo, evidenciando el poder creativo individual en una suerte de querer mostrar lo que "yo soy" dentro de un colectivo. Todo lo anterior, para esclarecer aún más el objeto de estudio, teniendo en cuenta el trabajo de campo y la relación kinésico-sonora que la escena electrónica y específicamente la escena "Rave" propuso a partir del interés de traer "desde afuera" premisas, maneras de habitar la Danza, en específico la práctica de improvisación, desde lugares de goce, de reconocimiento, de dejarse llevar en la construcción involuntaria del cuerpo, solo permitiéndose "bailar" sin pensamientos. Por otro lado, dar lugar a la figura del Dj como impulsor y lector en la propuesta performativa de poner al cuerpo a la disposición de "la pista de baile" configurando el espacio- tiempo en lo que respecta a la mezcla en su estado dinámico en relación con sus formas expresivas sonoras. Cabe destacar que su protagonismo en la escena es crucial para que suceda el desplazamiento del cuerpo a torno al movimiento que emerge, por lo que insistir en su importancia demanda establecer este rol durante la práctica de improvisación. Para finalizar, entre las proyecciones futuras la investigación pretende indagar en el estudio del sonido, la acústica. En específico el efecto de frecuencias sonoras en el cuerpo, que tras estudios científicos se instala como una corriente terapéutica en el uso de frecuencias específicas para el cuerpo. Hacer estudio de este fenómeno abriría un campo interesante, debido al entendimiento conceptual y teórico de cada fenómeno sonoro a partir de su relación con el cuerpo. Si bien en todo momento estamos relacionados con el fenómeno sonoro, es relevante el estudio exhaustivo de este, para así reconocer de manera ampliada como afectan al organismo ciertas frecuencias. Para terminar, mencionar también el interés de proyección desde la mirada antropológica evidenciando el estudio del cuerpo en el despliegue de sus subjetividades en la escena electrónica.

Bibliografía

- Blázquez, G. (2012). I feel love performance y performatividad en la pista de baile. *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas* (pp. 291-306).
- Bellestín, B. Fábregres, S. (2018). *La práctica de la investigación cualitativa en ciencias sociales y de educación*. Editorial Barcelona.
- Borgdorff, Henk (2010). El debate sobre la Investigación en Artes, *Cairon: revista de ciencias de la danza* (13), 25-46.
- Cohen, V. (s.f). *Cuerpo presente en la danza butoh*. UNA. 1-12.
- Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Citro, S. y Aschieri, P. 1ª ed. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Del Campo, G., Candela, J. (2017). EDIPA Escucha y Danza: Interacción/ Percepción/ Acción. Proyecto financiado por fondart.
- Del Mármol, M., Mora, A. S., & Sáez, M. L. (2012). Experimentar, contabilizar, interpretar. *Conjunciones metodológicas para el estudio del cuerpo en la danza*.
- Gutiérrez, G. (2016). Sobre el concepto de mimesis en la antigua Grecia. *Byzantionneahellás*, (35), 97-106. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-84712016000100005>

Hernández, R., Fernández, C., Baptista, P. (2010). Metodología de la investigación. Editorial el comercio.

Juan, E., Viñuela, E. (2023). La rave como contexto de consumo musical: escena rave en Asturias (Tesis en historia y ciencias de la música, Universidad de Oviedo, España).

https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/66367/TFG_EstefaniaJuanAlvarez.pdf?sequence=4&isAllowed=y#:~:text=Una%20rave%20es%20una%20fiesta,subg%C3%A9neros%20de%20este%20estilo%20musical

Labrada, J. (2009). El sentido del sonido, la expresión sonora en el medio audiovisual. (1ª ed.). Alba.

Le Breton, D. (2007). El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos. Nueva Visión, Buenos Aires.

Le Breton, D. (2010). Cuerpo sensible. Metales pesados.

Lenarduzzi, V. (2016). La pista de Baile: escena de la comunicación contemporánea. La trama de la comunicación, 20(2), 91-109.

Lenarduzzi, V. (2014). Química y electrónica. Las técnicas del placer en el baile contemporáneo. Intersecciones en Comunicación, 75-95.

Matus, Ch. y Palma, D. (2021). El cuerpo es presente. Proyecto financiado por el fondo nacional de desarrollo cultural y las artes (Fondart) 2020.

Nachmanovitch, S. (2008). Free Play: La improvisación en la vida y el arte. (2ª ed.). Paidós.

Pierre, B. (2000). Cosas Dichas. (2ª reimp.). Gedisa, S.A.

Sánchez, J. A. (2010). Indefiniciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes La Revista*, 13, 36-51.

Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Editorial Gedisa.

Willems, E. (2011). *Las bases psicológicas de la educación musical*. (1ª ed.). Paidós Ecuador.