



Universidad Academia de humanismo cristiano.

Facultad de arte

Departamento de danza

La musicalidad en la composición coreográfica, una propuesta transdisciplinaria
que busca desarrollar lenguaje musical en la danza.

Memoria Monográfica para optar al título de Coreógrafa

Roma Graciela Gutiérrez Martínez.

Tutora de la mención coreográfica

Elizabeth Rodríguez.

Santiago de Chile

Diciembre del 2014

Introducción

En este documento se plantea la musicalidad en la composición coreográfica, como una propuesta a generar procesos creativos desde enfoques interdisciplinarios o transdisciplinarios.

Para esto se sugiere trabajar la composición desde lenguajes integrados; donde el artista escénico, el coreógrafo y el equipo en general, pueda desenvolverse desde sus inteligencias múltiples.

Esto, exigirá instalar a la composición como un trabajo colectivo, en el cual se construyan lenguajes a partir de las diversas realidades expresivas y comunicativas que aportan todos los involucrados en la composición.

Comprendiendo lo anterior, podremos visualizar, que la composición debiese ser un trabajo que identifique a un equipo, a un grupo y no solo a un compositor o coreógrafo.

A raíz de lo anterior, se presentan cuatro trabajos coreográficos que desarrollé durante la mención de coreografía, en la carrera de danza, más un proyecto de investigación artística independiente; en estos trabajos, se proponen diferentes experiencias interdisciplinarias y transdisciplinarias, que integran lenguaje musical en la danza.

A través del análisis descriptivo de estos trabajos, se presenta una síntesis y una sistematización de los principales fundamentos, procesos, dinámicas y recursos metodológicos y compositivos, los cuales puedan significar un aporte a la generación de herramientas que promuevan la musicalidad en la composición coreográfica.

Índice:

1-Marco teórico	4
1.1-Como abordaremos la composición coreográfica	4
1.2-Que entendemos por musicalidad en la danza.	7
2-Aspectos metodológicos planteados en esta memoria:	12
2.1-Tema.	12
2.2-Pregunta.	12
2.3-Objetivo General y Objetivos Específicos.	12
2.4-Metodología.	12
3-Composiciones coreográficas con lenguajes musicales.	14
3.1-Metodología de composición	14
3.2-Composiciones Interdisciplinarias.	15
3.2.1) Conecta-dos	15
3.2.2) Dale gusto al cuerpo	16
3.2.3) ENTRANSITO	18
3.3-Composición Transdisciplinaria.	18
3.3.1) MOVIMIENTOS ONO RO	19
4-Investigación Músico-Corporal	20
4.1-Primera etapa: proceso de reflexión	20
4.2-Segunda etapa: proceso de formación	21
4.3-Tercera etapa: proceso de práctica	22
5-Recursos para componer musicalidad en la danza	24
5.1-Recursos metodológicos	24
5.1.1-Requerimientos previos	24
5.1.2-Partes de una sesión	26
5.2-Recursos compositivos	27
5.2.1-Medios	27
5.2.2-Tipos de comunicación	29
6-Bibliografía	38
7-Anexo	40

1-Marco teórico

1.1- Como abordaremos la composición coreográfica

a) Orgánica de composición

En la composición coreográfica existe una relación muy importante en el grupo humano con el que se trabaje. A partir de la experiencia compositiva, en la construcción de ciertos trabajos coreográficos que más adelante se detallarán, se pudo constatar que la convivencia influye y determina el proceso coreográfico, afectando tanto en la organización de los tiempos de ensayo, como también en el material compositivo que cada artista pueda aportar a un determinado proceso de creación. Por lo tanto se contemplará a la convivencia como un elemento relevante en el proceso compositivo.

La relación humana es un factor que no tiene que ver con lo técnico propiamente tal, pero debido a la entrega que cada artista escénico debe disponer en un proceso de creación, como el nivel de convivencia que demanda el trabajar de manera colectiva; hacen que la relación humana se torne un factor indispensable en la composición coreográfica.

En este documento se presentan cuatro coreografías que abordaron en sus metodologías y en sus procesos, diversos factores humanos, educativos, interpretativos y creativos, como parte de una misma construcción compositiva.

Dichos factores transcurren de manera dinámica en la composición, convergiendo simultáneamente.

La integración de estos diversos factores, es organizada por medio de una estructura compositiva, compuesta por siete puntos que conforman una “orgánica de composición”.

1-El primer punto considera lo más general de la composición coreográfica, la “Estructura” coreográfica; esta puede ser “preestablecida”, lo cual significa que la coreografía está construida por un texto fijo, predeterminado y por ende muy bien calculado; como también esta “Estructura” puede ser “dinámica”, lo cual significa que el texto coreográfico tiene ciertos acuerdos (espaciales, temporales, corporales, entre otros), pero estos están sujetos a un factor sorpresa el cual deben resolver los intérpretes en escena. También ocurren composiciones “mixtas”, como “Estructuras” dinámicas,

con materiales predeterminados; o “Estructuras” preestablecidas, con materiales dinámicos.

2-El segundo punto, considera las “partes” o las “escenas” con que se organiza la “Estructura”. Las cuales se relacionarán de acuerdo a la dramaturgia de la obra.

3-En el tercer punto, identificamos si la dramaturgia está situada en un “contexto” (temático, histórico, social, entre otros.) O en un estado (sicológico, emocional, físico, entre otros.).

4-En el cuarto punto, se consideran las “dimensiones compositivas” con que se aborda la creación coreográfica.

En los trabajos coreográficos que se presentan en este documento, se abordarán tres dimensiones compositivas: dimensión sonora, dimensión espacial y dimensión de movimiento.

5-En el quinto punto, se abordan los “elementos escénicos”, con que se compone cada “dimensión”. De acuerdo a la relación que cada coreografía establezca sobre sus “dimensiones”, podremos identificar lenguajes, materiales y dinámicas específicas.

6-En el sexto punto se identifican los “medios de comunicación”, con los cuales se abordarán estrategias para construir lenguajes, materiales y dinámicas.

7-En el séptimo y último punto se encuentran los “rudimentos”¹; que corresponden a los elementos más básicos para aplicar algún lenguaje. Los rudimentos son la partícula más pequeña en la cadena de la composición coreográfica.

Los “rudimentos” que nosotros abordaremos estarán enfocados en la elaboración de lenguajes musicales en la danza.

b) La composición y la investigación: un espacio para “reencontrar”.

Todos los seres humanos, nacen con múltiples capacidades comunicacionales y expresivas que luego son moldeadas y reprimidas por la sociedad, los modos de crianza y el ser humano mismo, que es quien termina replicando este mismo patrón. Como esto es un hecho cultural, se planteó un trabajo para “reencontrar” estas capacidades expresivas desde diversos medios de comunicación humana, social y artística.

¹ Rudimentos: “primeros elementos de una ciencia o arte” (Diccionario de la lengua española, 1991:599).

A través de la composición y la investigación artística, se pueden generar diversas herramientas para conectar medios de expresión y comunicación.

“El término expresión deriva del verbo premo, presum, que significa apretar, da origen a muchas palabras, tales como; comprimir, oprimir, presión, reprimir. El prefijo ex, significa lo contrario; por lo tanto, ex-presión sería algo que permite salir, que libera la presión” (Lavanchy, citado por Vergara, 2013).

En tanto el término “comunicación” corresponde a la acción de comunicar; significa trato, relación. Comunicar es transmitir, hacer parte de; tratar; tener paso o unión. (Diccionario de la lengua Española, 1991:154).

El “Permitir salir”, “liberar la presión”, “hacer parte de” y “unión”, son requerimientos necesarios para desarrollar experiencias comunicativas y expresivas. Se ha constatado que cuando no hay expresión ni comunicación, no es posible realizar dinámicas de exploración, pues se ve dificultada la escucha grupal y se pierden muchas posibilidades de interacción física, corporal, espacial y sonora. En definitiva, si no hay expresión ni comunicación, no se dan las condiciones para que el material compositivo fluya y traspase de lo personal a lo colectivo.

Es por esto que se ha buscado integrar una herramienta de conexión expresiva y comunicativa, denominada “inteligencias múltiples”.

“Inteligencias múltiples”, es un término que planteó Howard Gardner para referirse a la variedad de habilidades que todos los seres humanos poseen agrupándolas en siete “categorías comprensivas” o “inteligencias múltiples”: lingüística, matemática-lógica, espacial, musical, corporal-kinética, inter e intrapersonal. Todas estas categorías funcionan de una manera particular en cada persona. (Armstrong, citado por Vergara, 2014:2).

Para trabajar desde las “inteligencias múltiples”, es necesario comprender que todos los involucrados en un determinado proceso coreográfico o investigativo, cuentan con un potencial en estas siete categorías comprensivas o “inteligencias múltiples”. A través del ingenio y la creatividad, se pueden ampliar los horizontes para construir estrategias que integren diversas habilidades lingüísticas, espaciales, musicales, matemática-lógicas, inter e interpersonal; dando espacio a lenguajes diversos, que hagan de la composición coreográfica una experiencia humana significativa; que identifique a todo el equipo de trabajo.

1.2- Que entendemos por musicalidad en la danza.

Para Carlos Bevilacqua la musicalidad *“es la capacidad de interpretar la música con el cuerpo o la relación que se consigue con la música que se está bailando”*. (Bevilacqua, 2010). Se tomará esta afirmación, especificando que la “relación que se consigue con la música cuando se está bailando”, es una estrategia para desarrollar musicalidad en la danza, y que así como ésta, existen otras estrategias musicales y de movimiento corporal, para abordar la musicalidad en el baile o mejor dicho en la danza.

Es importante contextualizar, que la definición que realiza Carlos Bevilacqua respecto a la musicalidad, se refiere a una reflexión planteada desde un estilo de baile en particular, el tango. En esta memoria monográfica, se buscará abordar la musicalidad desde conceptos más generales que permitan instalar al lenguaje musical en la composición coreográfica. Por lo tanto, en vez de baile, se utilizará el término de danza para referirse al movimiento y al lenguaje de expresión corporal en general. Este término engloba una visión más amplia en la cual se contempla al “baile” como también a otras expresiones, tales como la danza contemporánea, la danza moderna, el folclore, entre otras. Al hablar de danza, se estará refiriendo a todas las expresiones provenientes del movimiento corporal, y no solo a un “estilo” de danza.

De igual manera, se acordará utilizar el término de “música”, para referirse a los sonidos en general. Sonidos que nos rodean *“estemos o no en una sala de concierto”*. (Cage, citado por Schafer, 1969: 13). Se contemplará sonidos de instrumentos, de objetos y del cuerpo humano. Los músicos serán *“cualquiera y cualquier cosa que suene”* (Cage, citado por Hemsy en Schafer, 1969:10).

Es importante identificar al sonido como la base de la construcción musical y al movimiento corporal como la base de la danza. Reconociendo las materias primas de cada disciplina, se podrá generar estrategias de dialogo y comunicación entre el sonido y el movimiento en la composición coreográfica. Entendiendo por “comunicación”, a la generación de dialogo entre dos expresiones, en este caso entre la música y la danza. Tal dialogo se construirá a partir de diversas “estrategias comunicacionales”.

Algunos ejemplos de “estrategias comunicacionales” las plantea Carlos Bevilacqua, cuando señala que *“la relación con la música puede ser la más común, siguiendo el ritmo, pero uno también puede seguir la melodía, algún instrumento y, desde ya, ir cambiando de referencias durante la escucha de un mismo tema musical”* (Bevilacqua, 2010). En este caso seguir el ritmo, la melodía, algún instrumento musical o “ir cambiando de referencias”, corresponden a posibilidades de resolver una misma

estrategia comunicacional: Interpretar la música con el cuerpo. Así como ésta, otras estrategias también serán parte de un mismo tipo de comunicación: la “Comunicación del movimiento en relación al sonido”.

De acuerdo a las posibilidades de generar dialogo entre el movimiento y el sonido en la composición coreográfica, se encuentran tres tipos más de comunicación, estos son: “Comunicación de movimiento en relación a otro movimiento”, “Comunicación sonora en relación a otro sonido”, y “Comunicación sonora en relación al movimiento”.

a) Relación del movimiento con el sonido.

Para el músico, compositor e investigador Murray Schafer, entender el movimiento es entender el origen del sonido, *“todo en cuanto se mueve en nuestro mundo hace vibrar el aire. Si se mueve de tal manera que oscila más de aproximadamente 16 veces por segundo este movimiento se oye como sonido”*. (Schafer; 1969:17).

De acuerdo a lo anterior, todo sonido proviene de algo que está en movimiento. En el caso de la música instrumental se podrían visualizar cuerdas, cueros, semillas, platillos, teclas, que están en movimiento y generan sonido. En el caso de la danza, se encuentran en el cuerpo diversas posibilidades de generar sonido; percutiendo los muslos, el estómago, el pecho, las palmas, las plantas de los pies o hacer vibrar las cuerdas vocales, entre otras. En el caso de los objetos, se encuentran múltiples posibilidades de emitir sonido, a través de cualquier objeto que al movilizarlo presente características sonoras, tales como: una tela, un tubo de plástico, unos zapatos, un cierre, etcétera; identificándolos como “objetos sonoros”.

Debido a la amplia gama de elementos capaces de generar sonido, se considera tanto a instrumentos musicales, objetos sonoros y al sonido corporal, como parte de los “elementos sonoros”; los cuales brindarán la posibilidad de generar musicalidad en la danza.

A través de la relación de algo que está en movimiento vibrando y es capaz de generar sonido, se buscará construir lenguajes musicales en la danza; desarrollando sonido a través del movimiento y movimiento a través del sonido.

Trabajar la musicalidad en la danza, implica generar nexos de comunicación entre el lenguaje corporal-kinético, el lenguaje espacial y el lenguaje sonoro. Para esto es indispensable desarrollar dialogo entre el sonido y el movimiento del cuerpo con instrumentos u objetos sonoros.

Trabajar la musicalidad en la danza, implica también, componer desde visiones amplias, con las cuales se puede expandir la construcción de lo disciplinario, hacia lo interdisciplinario y lo transdisciplinario. Estos enfoques permitirán articular conceptos y metodologías, en donde la composición coreográfica puede dialogar con diversos lenguajes y expresiones artísticas.

b) Herramientas desde lo Interdisciplinar.

La interdisciplina, corresponde a un *“conjunto de disciplinas conexas entre sí y con relaciones definidas, a fin de que sus actividades no se produzcan en forma aislada, dispersa y fraccionada”*. (Tamayo y Tamayo, citado por Inthamoussú, 2008:35).

En este texto se presentarán algunos trabajos coreográficos Interdisciplinarios, en los cuales es posible identificar *“disciplinas conexas entre sí”* y *“relaciones definidas”*, por medio de nexos que generen diálogo entre la danza y la música.

Trabajar desde un enfoque interdisciplinario, le exige a todas las disciplinas involucradas *“renunciar a creer que la propia disciplina es suficiente para dar cuenta del problema, narrar un conflicto o montar una obra”* (Inthamoussú, 2008:34).

La composición interdisciplinaria contempla a los distintos lenguajes artísticos, con la misma importancia compositiva; al respecto, Martín Inthamoussú señala que el trabajo interdisciplinario *“no es posible si no existe una relación democrática entre las disciplinas que participan de la tarea. Entendiendo como democracia una relación horizontal entre las mismas”* (Inthamoussú, 2008:35). En un contexto coreográfico puede resultar incluso, que una disciplina tenga un mayor protagonismo escénico, pero no por esto una disciplina va a ser más importante que la otra. Lo más importante es la puesta en escena, el trabajo compositivo. Y para esto debe primar el dialogo y la comunicación y no el ego o el individualismo disciplinario, por sobre el trabajo compositivo.

El dialogo interdisciplinario es un puente, un camino para comprender y construir lenguajes transdisciplinarios. En donde se busca trascender e ir más allá del dialogo interdisciplinario, hacia la construcción de lenguajes nuevos.

c) Una mirada Transdisciplinaria.

La transdisciplina es una mirada del mundo, que busca construir conocimientos desde un punto de vista lo más complejo posible. Edgar Morin, plantea que el concepto de lo complejo es propio de la construcción del conocimiento y no tiene relación con lo complicado, si no que está relacionado con la idea de integrar a este conocimiento, los diversos saberes humanos, como también los diversos factores que de manera simultánea, se desarrollan en la naturaleza. (Morin, 2012)

Para llevar a cabo esta construcción del conocimiento complejo es necesario trascender la lógica de construcción disciplinaria, hacia una lógica de construcción transdisciplinaria. Basarab Nicolescu plantea una *“comprensión de la transdisciplina que enfatiza el “ir más allá” de las disciplinas, trascenderlas”*. Señala que a la transdisciplina le concierne una indagación que se realice entre las disciplinas, las atraviese, y continúe *“más allá de ellas”*. De acuerdo a lo anterior menciona que la transdisciplina *“ya no se circunscribe a la disciplina, sino que intenta una comprensión del mundo bajo los imperativos de la unidad del conocimiento”*. (Nicolescu, citado por Morin, 2012).

Von Foerster, en tanto, señala que desde un enfoque transdisciplinario, la realidad *“puede ser vista como un prisma de múltiples caras o niveles de realidad”*, debido a que *“no existe un único punto de vista (disciplina), sino múltiples visiones de un mismo objeto”*. Con respecto al ejercicio transdisciplinario, señala que este *“no elimina a las disciplinas lo que elimina es esa verdad que dice que el conocimiento disciplinario es totalizador, cambia el enfoque disciplinario por uno que lo atraviesa, el transdisciplinario”*. (Foerster, citado por Morin, 2012).

Desde la ciencia, la transdisciplina se plantea desde la *“necesidad de que los conocimientos científicos se nutran y aporten una mirada global que no se reduzca a las disciplinas ni a sus campos, que vaya en la dirección de considerar el mundo en su unidad diversa. Que no lo separe, aunque distinga las diferencias”*. (Morin, 2012)

En el arte, se contempla el trabajo transdisciplinario desde la integración de lenguajes artísticos, o desde la *“convergencia entre disciplinas, acompañado por una integración mutua de las correspondientes filosofías y epistemologías disciplinares”*. (Inthamoussú, 2008:36). A partir de este proceso Martín Inthamoussú, señala que se da un nuevo lenguaje. *“Teníamos una disciplina A en convergencia con otra disciplina B (o disciplinas C, D, E, etc.) que como resultado pueden quedarse en una interdisciplina*

o trabajar en el desarrollo de una transdisciplina X”, correspondiente a un “nuevo lenguaje”. (Inthamoussú, op. cit.)

En este documento se plantea la “musicalidad en la danza”, como un ejercicio artístico transdisciplinario, que busca por medio de dos expresiones, la danza (disciplina A) y la música (disciplina B), encontrar un nuevo lenguaje (lenguaje X), que exprese musicalidad en la danza; con la idea de integrar expresiones artísticas que amplíen, nutran y renueven los medios de comunicación de nuestro oficio.

2- Aspectos metodológicos planteados en esta memoria.

2.1- Tema:

La musicalidad en la composición coreográfica, una propuesta transdisciplinaria para componer lenguajes musicales en la danza.

2.2- Pregunta:

A raíz de los lenguajes musicales, desarrollados en trabajos artísticos durante la mención coreográfica, ¿qué recursos se podrían generar, para componer musicalidad en la composición coreográfica?

2.3- Objetivo General:

Sistematizar elementos interdisciplinarios y transdisciplinarios, aplicados en trabajos de composición e investigación artística; y diseñar con estos elementos, recursos expresivos y comunicativos que contribuyan al desarrollo de lenguajes musicales en la composición coreográfica.

-Objetivos Específicos:

- a) Diseñar síntesis de procesos, fundamentos, etapas y dinámicas, desarrolladas en la investigación artística musical y corporal.
- b) Analizar y relacionar las metodologías y los lenguajes musicales utilizados en las composiciones coreográficas.
- b) Analizar y sintetizar los rudimentos y los tipos de comunicación que se han utilizado tanto en las composiciones coreográficas, como en la investigación de arte músico-corporal.

2.4- Metodología:

- a) Se recopilará material de los principales referentes teóricos y artísticos, que han influido en la investigación de lo musical en la composición coreográfica.
- b) Se recopilará información de bitácoras e informes realizados durante el año 2012 y 2013, sobre los principales procesos de los trabajos artísticos realizados.
- c) Se analizarán registros audiovisuales, sobre los contenidos y los materiales utilizados en la investigación y en las composiciones coreográficas.

d) Se identificarán y se analizarán las metodologías y los lenguajes empleados en los procesos de composición.

e) Se recopilarán y se organizarán los contenidos, los medios de comunicación, los tipos de comunicación y las dinámicas utilizadas en composiciones e investigaciones, las cuales desarrollen lenguaje musical en la danza.

3- Composiciones coreográficas con lenguajes musicales:

A continuación se presentan cuatro trabajos coreográficos, los cuales se dirigieron a partir de una búsqueda transversal por relacionar la música y lenguajes musicales en la composición coreográfica.

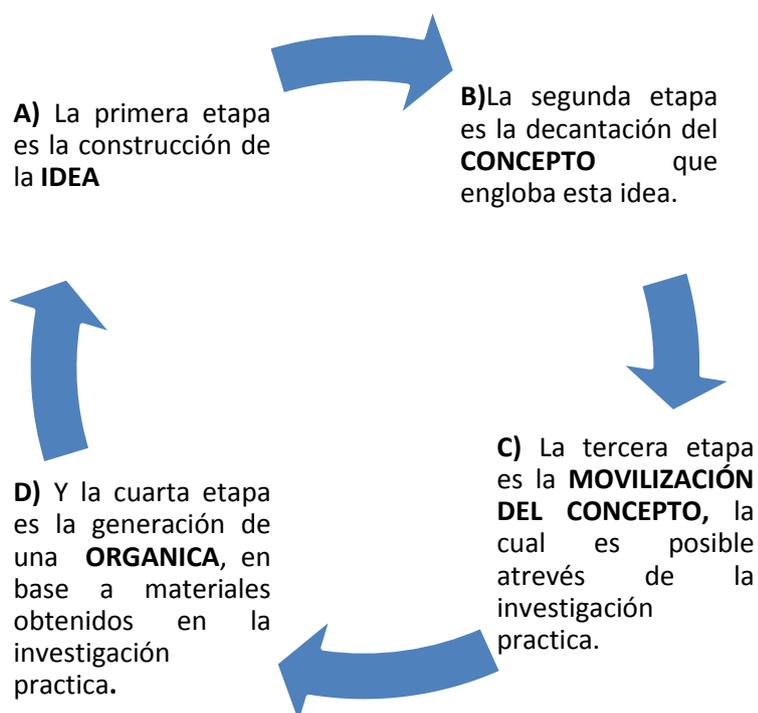
Se hará hincapié en los recursos metodológicos que se utilizaron, a través de enfoques Interdisciplinarios y Transdisciplinarios. Y se abordarán los principales elementos y contextos desarrollados, los cuales puedan aportar al desarrollo de herramientas para componer desde la musicalidad de la danza.

3.1-Metodología de composición:

La metodología aplicada enfatiza la integración de lenguajes y promueve la expresión y la comunicación de las “inteligencias múltiples”. A través de ciertos medios y métodos se conjugaron diversos elementos artísticos, humanos, educativos y sociales, que incidieron y determinaron la composición.

a) Medios Metodológicos:

Corresponden a un circuito que se desarrolla de manera cíclica, por medio de cuatro etapas; con las cuales se procesan ideas, se desarrollan conceptos y se elaboran diversas orgánicas, para llevar a cabo elementos determinados. Este circuito se denomina como “ciclo de la composición”:



b) Métodos:

Corresponden a dos maneras de llevar a cabo un determinado material de trabajo. En una se aplican métodos inductivos y en la otra se aplican métodos deductivos.

Los métodos inductivos se utilizaron para elaborar materiales compositivos preestablecidos; y para generar material de trabajo por imitación, en donde el intérprete buscó reproducir a cabalidad el texto (corporal o sonoro) señalado por el director.

En tanto, los métodos deductivos se utilizaron para elaborar materiales coreográficos colectivos; en los cuales se contempló la participación de los intérpretes en la investigación. A través de métodos deductivos se contempla la integración de lenguajes en el proceso compositivo. Y se considera tanto a músicos como a bailarines, artistas escénicos propositivos, con la capacidad de expresar y comunicar desde lenguajes múltiples.

3.2-Composiciones Interdisciplinarias:

A continuación se presentan tres coreografías, que a partir de la relación de la danza con la música, definen la composición de sus dimensiones; generando dialogo y lenguajes en común.

Algunas coreografías consideradas Interdisciplinarias, presentan un lenguaje transdisciplinario en su proceso de composición o montaje, sin embargo se han incluido en este ítem, porque en su totalidad coreográfica presenta un mayor desarrollo Interdisciplinario.

3.2.1) Conecta-dos:

Artista escénico: Roberto Rojas/ Intérprete sonora: Roma Gutiérrez.



Esta coreografía es un solo realizado el segundo semestre del 2014. Está compuesto por una estructura dinámica, en la cual la dimensión sonora con la dimensión de movimiento, se acompañan y determinan mutuamente.

La dimensión sonora, se desarrolló como una herramienta para dirigir al artista escénico. A través de indicaciones verbales emitidas a partir de un pulso y una melodía musical, se construyó un sistema de dirección musical denominado “palabra cantada”. A través de la “palabra cantada”, más instrumentos y objetos sonoros, se instaló un medio musical para interactuar con la dimensión de movimiento, sostenida por el artista escénico.

Con este medio de dirección musical pronto se creó un lenguaje de comunicación, en el cual dialoga la dimensión sonora con la dimensión de movimiento, poniendo en práctica la percepción corporal y sonora. La dimensión de movimiento, sostenida por el artista escénico, modifica las cualidades del sonido² de los elementos sonoros, como también éstos modifican las cualidades del movimiento³ del artista escénico.

Los elementos sonoros utilizados son: trompe, maracas, zapatos, “trueno”⁴, chaschas⁵ y “trompeta de pvc”⁶. Estos elementos se definieron a partir de la relación del lenguaje corporal con el lenguaje musical.

La música es en vivo y se desarrolla dentro de la escena.

3.2.2) Dale gusto al cuerpo:

Artistas escénicas: Macarena Parraguez, Cristina Estay y Susana Allende/ Músico: Marco Arias/ Apoyo musical: Roma Gutiérrez/ Letra: “Dale gusto al cuerpo”, versión del conjunto musical “Las niñas”.



Esta coreografía es un trío realizado durante el año 2014. Está compuesto por una estructura predeterminada, que incluye materiales dinámicos.

² Cualidades del sonido. Ver anexo numero 1.

³ Cualidades del movimiento. Ver anexo numero 2.

⁴ Instrumento artesanal que simula el sonido de un trueno.

⁵ Instrumento artesanal, compuesto por un manojo de pesuñas de cabra disecadas.

⁶ Corresponde a un tubo flexible de pvc, adecuado para ser utilizado como elemento similar a una trompeta.

Su contexto se sitúa en el universo de la cueca urbana, donde se instala un sentido de identidad del género femenino y del cuerpo social de la mujer.

La relación de la dimensión sonora y la dimensión de movimiento fue construida en tres etapas. La primera se abordó con las artistas escénicas, elaborando dinámicas transdisciplinarias, que desarrollan expresión sonora a través del cuerpo. Con estos materiales se compuso una primera estructura coreográfica. Los elementos sonoros que se utilizaron en esta etapa fueron: vocalización, resonancia, canto, percusión corporal y zapateo; también se utilizaron instrumentos musicales como: platillos, pandero y tañador.

En una segunda etapa se incorpora al músico, con quien se abordó un proceso de integración e interacción, en relación a la estructura anteriormente señalada; lo cual complementó y determinó las partes de la estructura, incorporando una propuesta musical instrumentalizada que acompaña a las artistas escénicas. Este trabajo culminó con la construcción de una segunda estructura coreográfica.

En la tercera etapa se redistribuye la participación de las dimensiones. Se le atribuye un mayor desarrollo sonoro al músico, quien es capaz de sostener y precisar la armonía y el volumen; y se le atribuye mayor desarrollo de movimiento a las artistas escénicas, quienes continúan manteniendo una participación sonora desde el canto y la percusión. La dimensión espacial en tanto, toma un rol fundamental en esta etapa. Ésta, determina los espacios en que se desarrollan las dimensiones, asignando roles según el grado de participación que tengan las artistas escénicas en el lenguaje sonoro o en el lenguaje de movimiento. Trascurrido este proceso de diálogo entre la dimensión sonora y la dimensión de movimiento, se construye la última estructura correspondiente a la composición coreográfica final.

La música instrumental se presenta en vivo y se desarrolla dentro de la escena.

Los elementos sonoros que se utilizan son: guitarra, cajón, pandero, zapatos, percusión corporal y canto.

3.2.3) ENTRANSITO

Artistas Escénicos: Jorge Yáñez, Rubén Calixto, Alfredo Espejo, Paula Guzmán, Pamela Moya y Janet Varas/ Música: “Triste” (Alberto Gienastera), “Conga de Fuego” (Arturo Márquez)/ Intervención musical: sonido ambiental de metro.



Esta coreografía es un sexteto que se realizó durante el año 2014. El contexto, corresponde a un estado y a una reflexión, sobre el hacinamiento y atropello que se experimenta cotidianamente al transitar en locomoción pública, principalmente en el metro a horario punta.

Está compuesta por una estructura mixta, con tres escenas. En la primera y la segunda escena se construye la dimensión de movimiento y la dimensión espacial con materiales predeterminados, que relacionan elementos, técnicos y emotivos, obtenidos desde dos partituras de música clásica, “Triste” (Alberto Gienastera) y “Conga de Fuego” (Arturo Márquez).

En la tercera escena, se construye la dimensión de movimiento y la dimensión sonora con materiales dinámicos, en los cuales los artistas escénicos desarrollan lenguajes musicales, corporales-kinéticos y espaciales; a partir del sonido y el movimiento de sus cuerpos.

3.3- Composición Transdisciplinaria:

A continuación se presenta una coreografía, que define y construye sus dimensiones compositivas a partir de elementos sonoros y de relaciones musicales en la danza. Tanto la “dimensión sonora” como la “dimensión de movimiento” están expresadas por los artistas escénicos; quienes interpretan la música y la danza de la obra.

3.3.1) MOvimientosonoRO.

Artistas Escénicos: Sofía Veliz, Fernanda Gonzales, Felipe Vergara y Jaime Arias/

Composición musical: Felipe Vergara y Roma Gutiérrez.



Es un cuarteto realizado el segundo semestre del 2014, forma parte de un proceso de investigación músico-corporal, en el cual se buscó expresar lenguajes musicales y lenguajes corporales a la vez. Por lo tanto en este trabajo se aplican lenguajes y materiales obtenidos tras esta investigación; como también dinámicas músico-corporales⁷, propias de esta experiencia coreográfica, humana y transdisciplinaria.

La coreografía está compuesta por una estructura dinámica, con elementos predeterminados. En donde se desarrollan ejercicios de percepción sonora y corporal; ensambles músico-corporales⁸ tales como: ensamble de “Oshossi”⁹ y ensamble de Hip-hop-Cumbia¹⁰; improvisación músico-corporal¹¹ y percusión corporal.

A través de un lenguaje transdisciplinario, los artistas escénicos interpretan tanto la dimensión sonora como la dimensión de movimiento.

La coreografía tiene un formato acústico. Los elementos sonoros que se utilizan son: quena, tubos de pvc, maracas, zapatos, percusión corporal y voz.

* *ver anexo 3, video de MOvimientosonoRO.*

⁷ Las dinámicas músico-corporales, corresponden lógicas espaciales, musicales y corporales a la vez.

⁸ Los ensambles músico-corporales, son composiciones musicales que desarrollan con el cuerpo.

⁹ Ensamble con el toque del Orisha Oshossi.

¹⁰ Ensamble que combina ritmos del Hip-hop y de la Cumbia.

¹¹ La improvisación músico-corporal, corresponde a dinámicas de improvisación que contemplan la expresión de lenguajes musicales y de lenguajes corporales a la vez.

4- Investigación Músico-Corporal.

Desde febrero del 2013 se comienza una investigación teórica y práctica, junto al músico y profesor Felipe Vergara, sobre la relación del sonido y el movimiento en la expresión corporal. El objetivo de esta investigación fue construir instancias de expresión y de comunicación musical y corporal (músico-corporal), donde el cuerpo fuese la herramienta principal para generar lenguaje.

A través de esta experiencia investigativa, se pudo retroalimentar y profundizar los lenguajes artísticos de cada oficio (la música y la danza); como también se pudo generar espacios de identidad, construyendo dinámicas, materiales y conceptos desde los lenguajes múltiples; expandiendo horizontes desde lo disciplinario y lo interdisciplinario hacia lo transdisciplinario.

A continuación se presentan las principales etapas, fundamentos, procesos, y acuerdos de esta investigación músico-corporal.

4.1-Primera etapa: proceso de reflexión.

En esta etapa se desarrolló un proceso de reflexión, en el cual se conformaron los fundamentos; estos están basados principalmente en la relación del sonido y el movimiento con el entorno cotidiano.

Uno de los autores analizados fue Murray Sheaffer, músico, profesor e investigador, quien plantea el término de “paisaje sonoro”¹² para referirse al entorno sonoro que se habita constantemente; señala que el mundo está lleno de sonidos, por lo tanto “*Escuchen*” (Schafer; 1969:17).

También se tomaron fundamentos del filósofo Federico Engels, quien plantea en la “Dialéctica de la naturaleza”, que a diferentes escalas el movimiento se distingue como un elemento esencial, señalando que “*El movimiento, (...) abarca todos y cada uno de los procesos que se operan en el universo, desde el simple desplazamiento de lugar hasta el pensamiento*”. (Engels; 1961:47). De este modo se instala al movimiento en una relación dialogante con nuestro entorno cotidiano.

A partir de esto se considera que el entorno sonoro y el constante movimiento corporal, atómico, molecular y planetario, en el que nos desenvolvemos constantemente, forma parte de una construcción socio-cultural en la cual todo es parte de una generación de

¹² Entenderemos por paisaje sonoro, a cualquier agrupación de objetos sonoros, tanto a nivel colectivo como individual. (Penaglia, Vergara, Tupper, 2008:12).

lenguajes y medios de expresión sonora y corporal en movimiento. Por lo cual el ser humano, a través de la interacción de sus sonidos y sus movimientos, puede reconocerse como participante activo de su entorno cotidiano.

4.2- Segunda etapa: proceso de formación.

En esta etapa se desarrolló un proceso de formación en música y en danza, en el que se abordaron contenidos teóricos y técnicos, como también ejercicios transdisciplinarios; con los cuales se construyeron conceptos y materiales músico-corporales.

a) Se comenzó trabajando teoría y técnica musical, los principales contenidos tratados fueron: subdivisión binaria y ternaria del pulso, figuras rítmicas, superposición métrica¹³, cualidades sonoras, vocalización y trabajo de resonadores. Estos contenidos se identificaron como los **“elementos musicales”**.

b) Luego se inició un trabajo de traducción desde los **“elementos musicales”** hacia **“elementos del movimiento corporal”**, con lo cual se inicia un proceso de **formación en danza**. Los contenidos tratados fueron: disociación corporal, cualidades del movimiento y uso del peso¹⁴.

c) De esta experiencia de traducción desde el lenguaje sonoro al lenguaje corporal se desarrolló el primer material, un ensamble músico-corporal, con percusión corporal.

d) A continuación se estableció como base temporal el pulso regular y se creó un concepto musical denominado **“MELoritMO”**, para abarcar sonidos con facultades melódicas y rítmicas de manera simultánea; MElo, viene de **“melodía”** y ritMO, viene de ritmo. En la melodía, se tienen los espacios que permiten dialogar entre las diferentes alturas y en el ritmo, se pueden agrupar diferentes duraciones del sonido.

e) Luego se incorpora a los **“elementos musicales”** y a los **“elementos del movimiento corporal”**, ritmos y danzas populares como Cumbia y Hip-Hop.

f) A continuación, desde dinámicas de Improvisación se desarrollan medios de expresión y comunicación, que a través del juego, permitieron encontrar diversos lenguajes músico-corporales.

g) Se identifica la pausa y el **“pulso libre”**¹⁵, como también el flujo¹⁶ continuo y discontinuo.

¹³ Superposición métrica, corresponde al uso de distintas métricas en la música. Ejemplo 6/8 con 4/4.

¹⁴ El peso es un factor, correspondiente a las cualidades del movimiento. (Fernández, 2010:59)

¹⁵ Pulso libre, es la expresión sonora sin un pulso regular o constante.

h) Por último, se instalan dinámicas de improvisación músico-corporal, en diversos espacios. Esto permitió utilizar al entorno, como un recurso de interacción sonora y espacial.

4.3- Tercera etapa: proceso de práctica.

En esta etapa se desarrolla un proceso práctico, en el que se realiza un taller de exploración en danza y música desde el cuerpo.

Durante cuatro meses aproximadamente, se dan reuniones una vez por semana en el centro de danza espiral, donde se trabaja con jóvenes y adultos que tienen alguna relación con la danza o la música.

Los contenidos trabajados están basados en los “elementos musicales” y en los “elementos del movimiento corporal”, desarrollados durante el proceso de formación; estos contemplan un entrenamiento técnico en danza y música, aplicados por medio de materiales músico-corporales predeterminados, con secuencias de percusión corporal; como también por medio de dinámicas de improvisación músico-corporal, aplicadas desde la dirección sonoro-corporal. Esta corresponde a una forma de dirección, en la cual se contemplan indicaciones verbales y corporales, desde un pulso y una melodía musical, con la finalidad de integrar a la dirección en la improvisación colectiva.

Para cada sesión de improvisación músico-corporal, el juego permitió desarrollar la expresión y la comunicación personal y colectiva; para esto se establecieron cuatro acuerdos denominamos **“reglas del juego”**:

a) La primera consiste en mantenerse en un pulso unificador.

El pulso es identificado como el corazón de la improvisación músico-corporal, este puede ser regular o libre y permite dialogar tanto personal como grupalmente.

b) La segunda es proponer desde el sonido y el movimiento del cuerpo. Pueden ser estos dos lenguajes al unísono o por separado.

c) La tercera es saber escuchar y observar, para poder proponer o imitar.

d) La cuarta y última, consiste en No tener miedo ni vergüenza de expresarse.

¹⁶ El flujo es un factor, correspondiente a las cualidades del movimiento. (Fernández, 2010:50)

Resumen: proceso de formación, exploración y práctica, hacia un lenguaje Músico-Corporal:



**ver anexo 4, video correspondiente al primer proceso de investigación músico-corporal.*

5- Recursos para componer musicalidad en la danza.

A raíz del análisis de los trabajos coreográficos y de la investigación músico-corporal realizada durante la mención coreográfica; se presenta a continuación una síntesis y una sistematización de los principales recursos metodológicos y compositivos que se utilizaron en dichas experiencias, los cuales apuntan al desarrollo de la musicalidad en la composición coreográfica.

5.1) Recursos Metodológicos:

En estos se contemplan los requerimientos fundamentales a considerar en forma metódica, sesión tras sesión, para llevar a cabo un trabajo óptimo, en el cual se puedan instalar ciertas condiciones que contribuirán al desarrollo de la musicalidad en la composición coreográfica.

5.1.1) Requerimientos previos:

Corresponden a cuatro aspectos que se debieran planificar antes de comenzar una sesión de trabajo.

a) Aspectos materiales:

a.1) El espacio: teniendo conciencia que las condiciones materiales y físicas de cierto lugar, puedan favorecer el respectivo trabajo de movimiento y sonido corporal. Por ejemplo, si necesita trabajar a pies descalzo y contar con la tranquilidad de desplazarse en el suelo, será conveniente disponer de un espacio amplio y con un piso liso.

a.2) Los materiales de trabajo: son todos los elementos sonoros con los cuales se podrá desarrollar lenguaje musical en la danza, tales como: instrumentos, objetos sonoro y posibilidades sonoras del cuerpo. Puede que a lo largo de un proceso siempre se esté incorporando nuevos materiales, pero es importante mantener una práctica prolongada con cada uno, para descubrir y comprender la relación física y sensitiva que se puede desarrollar en cada material. Dependiendo de la particularidad de cada proceso y contexto; puede que sea útil definir los elementos sonoros de acuerdo a su capacidad melódica o rítmica.

b) Aspectos sonoros:

b.1) La acústica del lugar: siempre es bueno situarse en un lugar que pueda enriquecer el contexto sonoro que se haya planteado, esto favorecerá el lenguaje sonoro que se esté desarrollando. Por ejemplo, en el caso de necesitar un lugar “acústico” en el cual se pueda utilizar “zapatos” como elemento sonoro para percutir. O bien poder situarse en un espacio público, una plaza, donde se encuentran muchas variantes que pueden favorecer un trabajo de improvisación, dinamizando el espacio y encontrando nuevos potenciales sonoros; como también este mismo lugar puede tornarse en una desagradable competencia sonora, donde solo los sonidos con mayor volumen logren distinguirse, por sobre los otros sonidos de menor volumen; afectando nuestra percepción y haciendo imposible trabajar la escucha grupal.

c) Aspectos estéticos

c.1) Iluminación: esta corresponde a la cantidad de luz con que se trabaje en un espacio determinado. La iluminación es un factor que influye en la predisposición grupal del trabajo, por lo tanto, afecta de manera negativa o positiva a la propuesta colectiva.

d) Objetivos:

Estos se determinaran de acuerdo a los procesos y dinámicas de cada grupo, por lo que no son universales, por lo tanto se deben determinar los objetivos de acuerdo a cada experiencia.

Es necesario instalar cada sesión dentro de un objetivo, el cual se debe ir intencionado cuidadosamente, observando el proceso con la mayor sensibilidad posible, procurando flexibilizar(se) frente a las “nuevas” e infinitas posibilidades que se puedan redescubrir en la práctica.

5.1.2) Partes de una sesión:

Corresponde a los ítems que se debieran considerar, sesión tras sesión, para construir un trabajo que sea capaz de integrar lenguajes.

a) Calentamiento:

En este ítem se busca por un lado, adquirir herramientas técnicas que ayuden a desarrollar lenguaje musical en la danza y por otro lado, busca aumentar la temperatura corporal, procurando generar una actividad física cardiovascular. Estos elementos contribuyen a un estado físico y mental, que permite mayor conciencia corporal, espacial y auditiva; condición necesaria para expresar (se) y comunicar (se) con el cuerpo.

b) Exploración grupal:

En este segundo ítem se busca desarrollar un trabajo en torno a dinámicas grupales, en las cuales se busca poner en práctica ciertos contenidos y rudimentos; por medio de actividades grupales que permitan explorar e improvisar diversos lenguajes musicales en la danza. El juego es el mejor aliado para desarrollar y cultivar la expresión y la comunicación en cada experiencia, en la cual se necesita “estar alerta” para encontrar y proponer elementos que logren traspasar de lo personal a lo colectivo.

c) Reflexión grupal:

En este tercer ítem se busca desarrollar un trabajo para el término de cada sesión, orientado a reconocer teóricamente los elementos que se han puesto en práctica, como también a sacar conclusiones y aprendizajes grupales; esta información permitirá construir nuevas estrategias comunicacionales, nacidas desde las diversas experiencias que han expresado lenguaje musical en la danza.

5.2) Recursos Compositivos:

En estos se contemplan los medios por los cuales se puede generar musicalidad en la danza, como también los tipos de comunicación que se pueden generar a partir de la relación del sonido y el movimiento con el cuerpo y con objetos o elementos sonoros.

5.2.1) Medios:

Estos corresponden a tres rudimentos o elementos sonoros, con los cuales se puede generar lenguaje musical en la danza.

a) Cuerpo Instrumento:

Son las posibilidades que tiene el ser humano de generar sonidos a través su cuerpo.

Por medio de este elemento sonoro y corporal, se han desarrollado hasta ahora tres cuerpos instrumentos:

a.1) Voz:

a.1.1) Movilizando los resonadores: Para esto se amplifican los resonadores a lo largo de toda la columna vertebral, permitiendo que el sonido transite por la columna; se sitúa en el coxis a las alturas sonoras más graves y en el cráneo a las alturas sonoras más agudas. Con este ejercicio se utiliza a la columna vertebral como instrumentos de alturas sonoras.

a.1.2) Palabra cantada: La cual corresponde a la utilización de la palabra a partir de un sentido musical, por medio de un pulso y de una melodía musical

a.1.3) Improvisación vocal: A partir de este rudimento se pueden poner en práctica múltiples recursos vocales, los cuales le permitirán al artista escénico, explorar más allá de los recursos establecidos.

a.2) Percusión corporal:

Esta se puede desarrollar tanto en el cuerpo propio, como en el cuerpo de otro(s), instalando diferencia de alturas sonoras según la parte del cuerpo que se esté percutiendo. Esto se puede aplicar:

a.2.1) Percutiendo con las manos.

a.2.2) Percutiendo con los pies.

a.3) “Chasquido”:

Esto corresponde al sonido que se puede emitir con las manos, al presionar la yemas del dedo pulgar con el dedo del al medio.

b) Objetos sonoros:

Corresponden a todo tipo de objeto, que no ha sido diseñado con fines musicales, pero a través de cierto uso y movilidad, presentan la capacidad de emitir sonidos.

b.1) Ejemplo 1: Tubos delgados de pvc, utilizados como zampoña.

b.2) Ejemplo 2: Trompeta de pvc. Corresponde a un tubo flexible de pvc, el cual se puede utilizar como una especie de trompeta, soplando uno de sus extremos; o haciendo girar una de sus puntas, como una hélice.

b.3) Ejemplo 3: Zapatos: Dependiendo del tipo de zapato, se puede utilizar este objeto en diferentes formas para percutir; si el zapato tiene un taco cuadrado se puede utilizar manipulándolo con las manos para hacer percutir taco con taco, o si se utilizan los zapatos en los pies se puede amplificar la percusión plantar. Este último recurso es muy utilizado en diferentes culturas, que en sus danzas practican la percusión plantar, amplificada con zapatos, con un sentido de expresión musical y corporal; algunos ejemplos los podemos ver en la cueca centrina en Chile, en la marinera Limeña y de Trujillo en Perú, en el actual zapateo Afro Peruano, en el flamenco en España, entre otros.

b.4) Ejemplo 4: Accesorios de vestuario, tales como: un cortaviento, del cual servirá el sonido que genera la fricción de esta particular tela, como también el sonido que genera el cierre, al abrirlo lo al cerrarlo; o tobilleras y muñequeras construidas con cascabeles, sonajas o semillas.

c) Instrumentos manipulables:

Los instrumentos musicales manipulables, son instrumentos que debido su peso, su tamaño y a sus posibilidades de movimiento y desplazamiento, pueden ser fácilmente incluidos en dinámicas de movimiento corporal.

c.1) Ejemplo 1: Maracas manipuladas con las manos, lo cual le permitirá al artista escénico desplazarse incluyendo a estas en una dinámica espacial y rítmica.

c.2) Ejemplo 2: Platillos, manipulados con las manos, lo cual le permitirá al artista escénico movilizarse, generando acentos sonoros rítmicos.

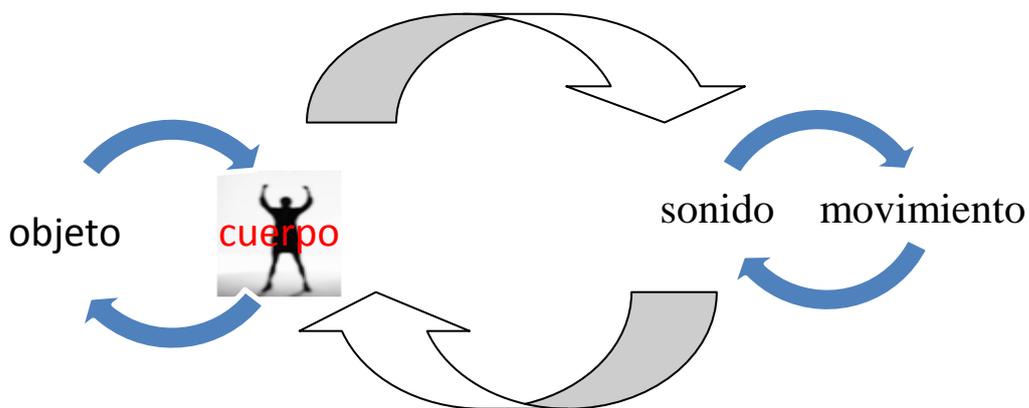
5.2.2) Tipos de comunicación

Se le da este nombre tomando como base que la construcción de lenguaje se da a partir de la comunicación del sonido con el movimiento.

Los tipos de comunicación corresponden a cuatro posibilidades de relacionar los siguientes factores: sonido, movimiento, cuerpo y objetos o instrumentos sonoros.

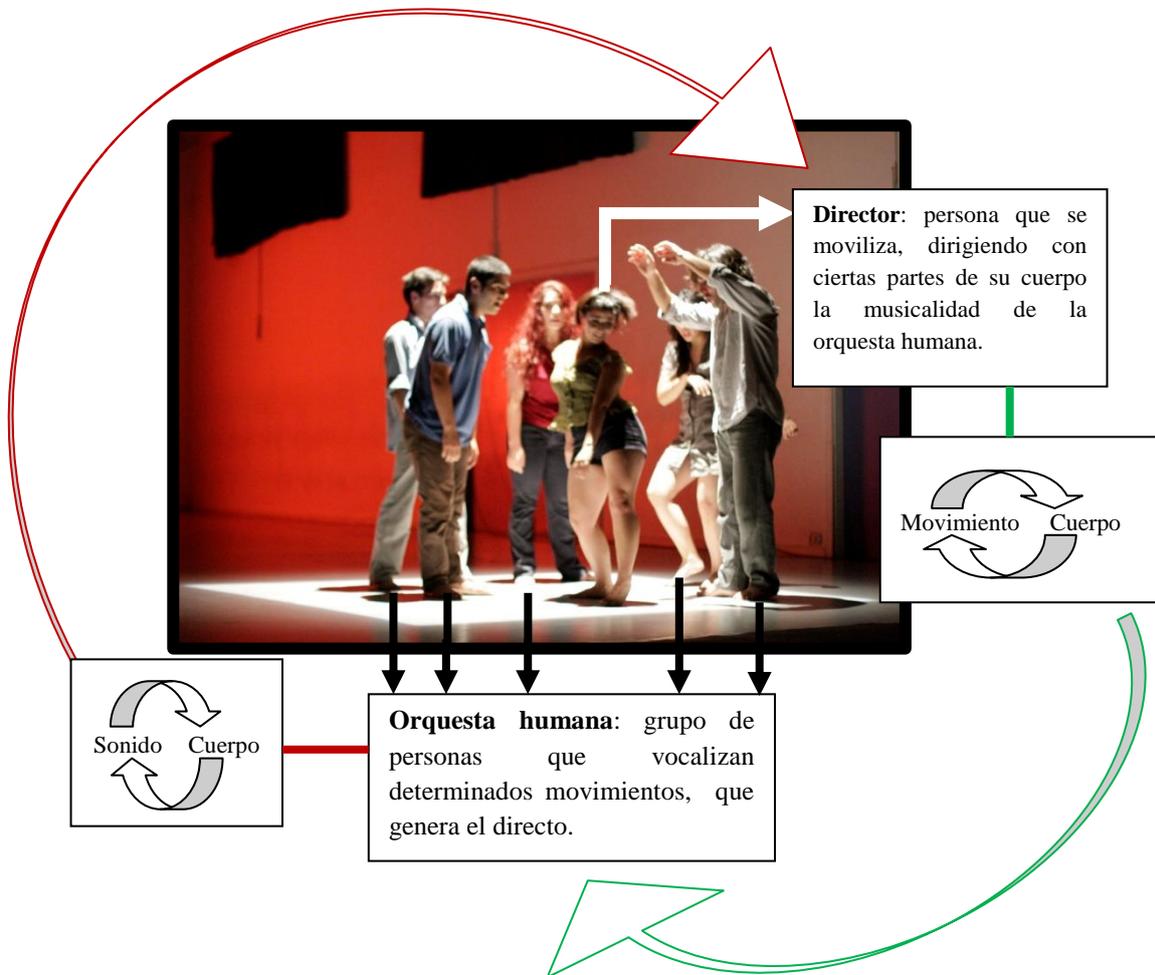
Se debe considerar que los diversos tipos de comunicación pueden desarrollarse de manera simultánea.

Relación:

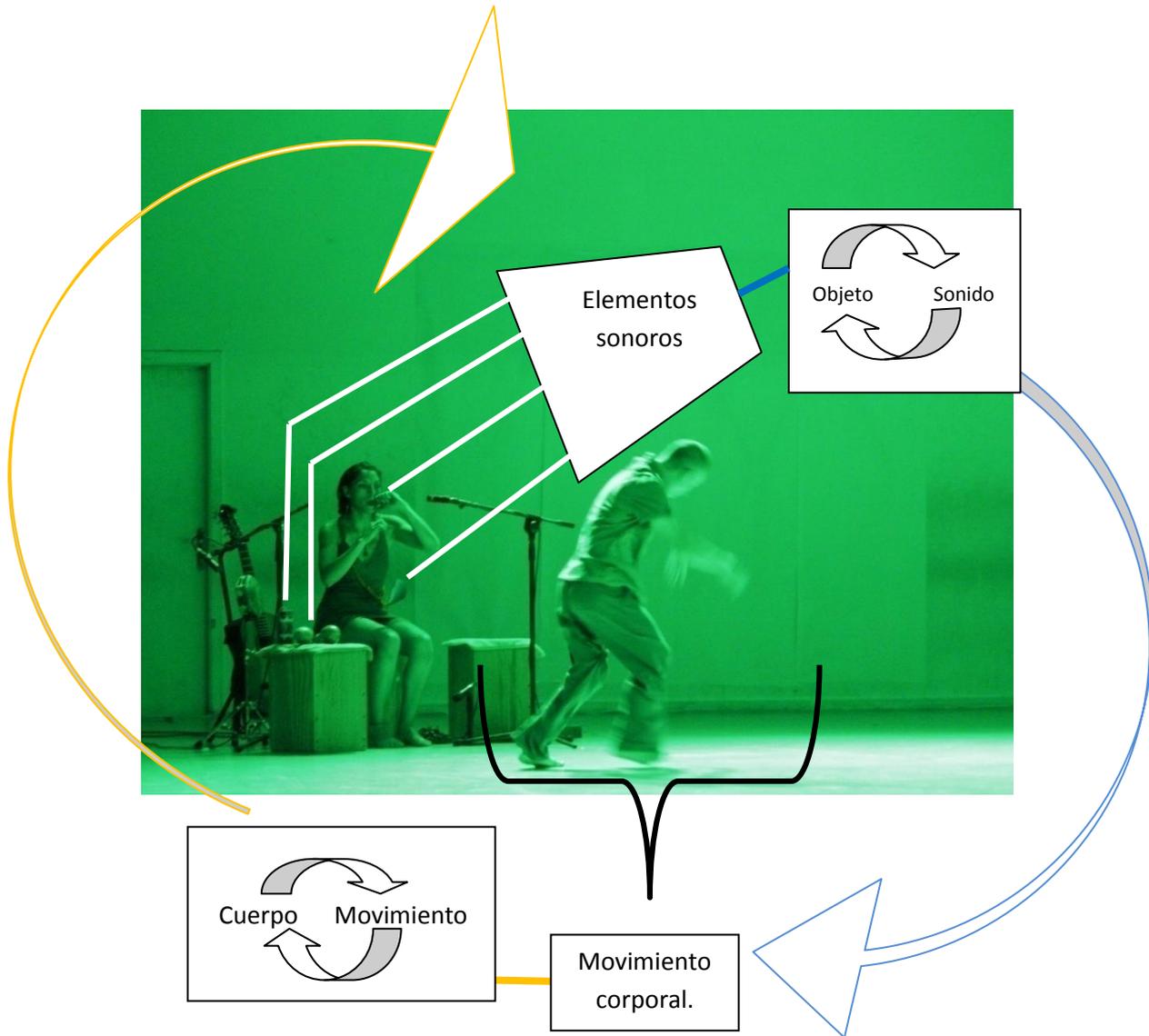


a) Comunicación Sonora en relación al movimiento:

a.1) Ejemplo 1: El cuerpo instrumento genera sonido a partir del cuerpo en movimiento. En este ejemplo los sonidos estarán determinados por la duración temporal del movimiento.



a.2) Ejemplo 2: Las cualidades sonoras de elementos sonoros, se construyen a partir del lenguaje corporal del artista escénico. En este ejemplo los elementos sonoros determinan las cualidades de movimiento del artista escénico, como también el movimiento del artista escénico determina a las cualidades sonoras de los elementos sonoros.

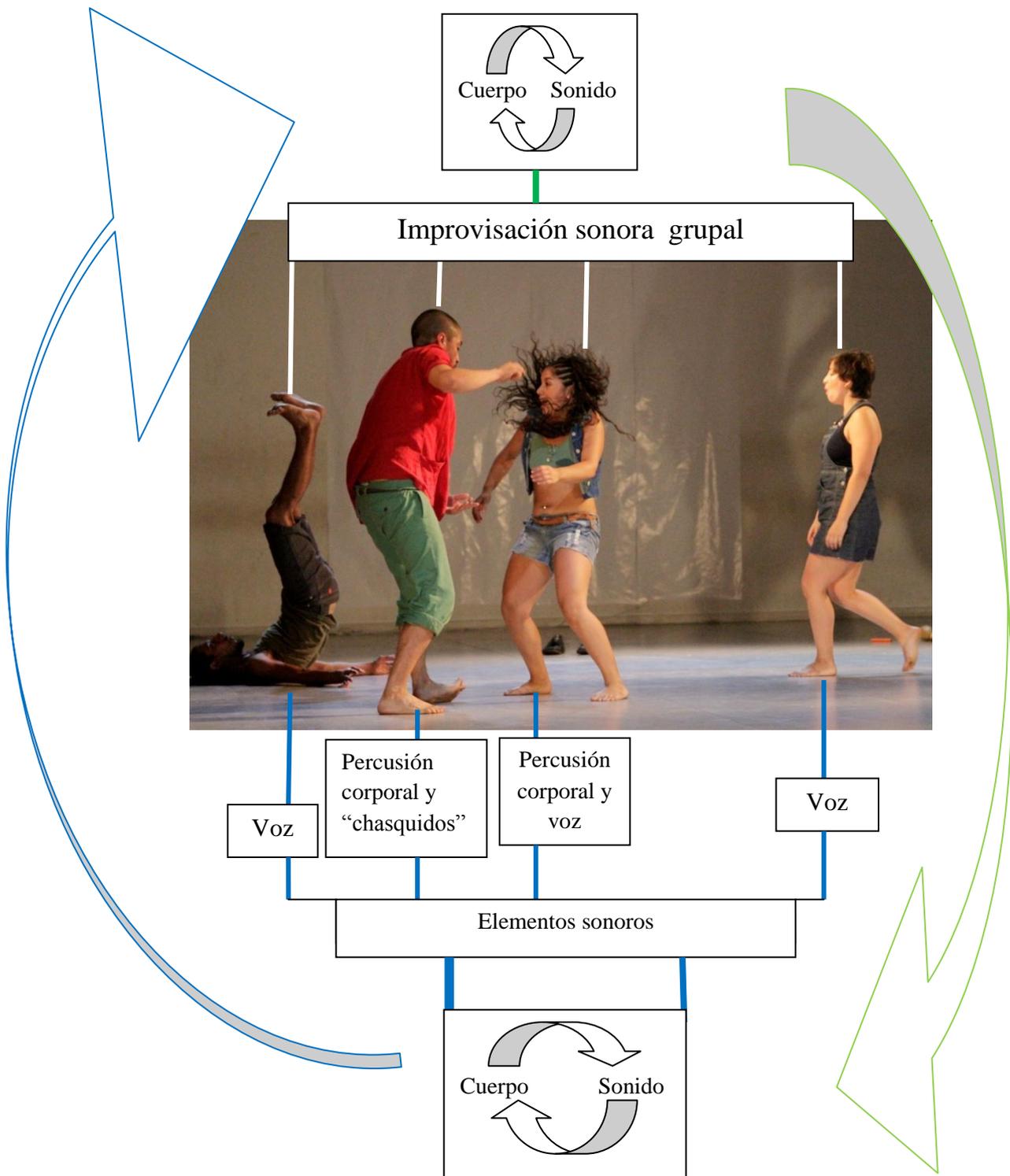


b) Comunicación Sonora en relación a otro sonido:

b.1) Ejemplo 1: Los elementos sonoros generan sonido a partir de una percusión corporal. En este ejemplo la participación rítmica de los elementos sonoros es construida a partir de otros sonidos, un ensamble de percusión corporal.

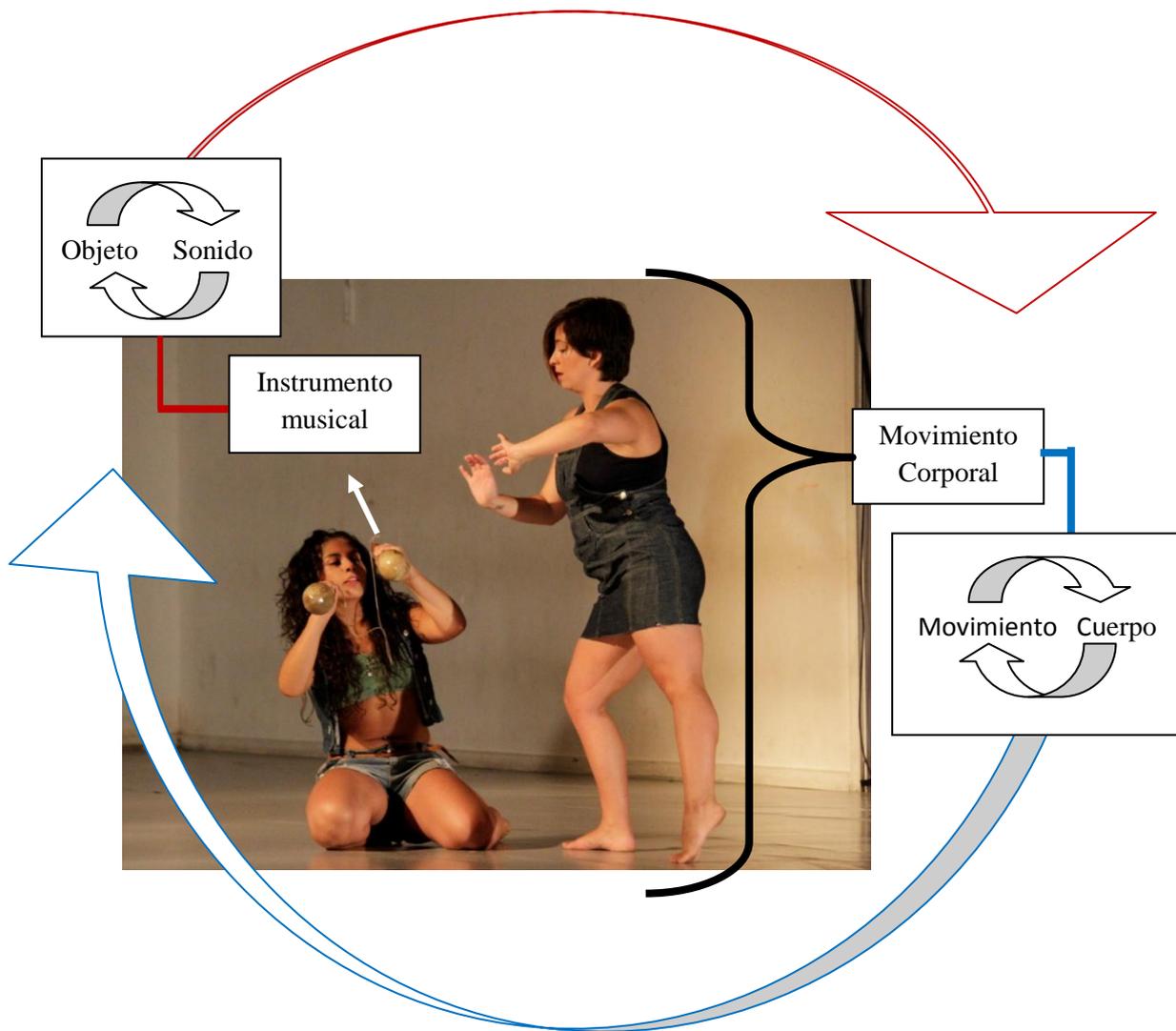


b.2) Ejemplo 2: La construcción sonora es a partir de la “improvisación sonora”, donde se pueden utilizar diversos “elementos sonoros”, tales como: percusión corporal, voz, chasquidos, entre otros. En este ejemplo el sonido de un cuerpo instrumento es determinado por el sonido de otro cuerpo instrumento

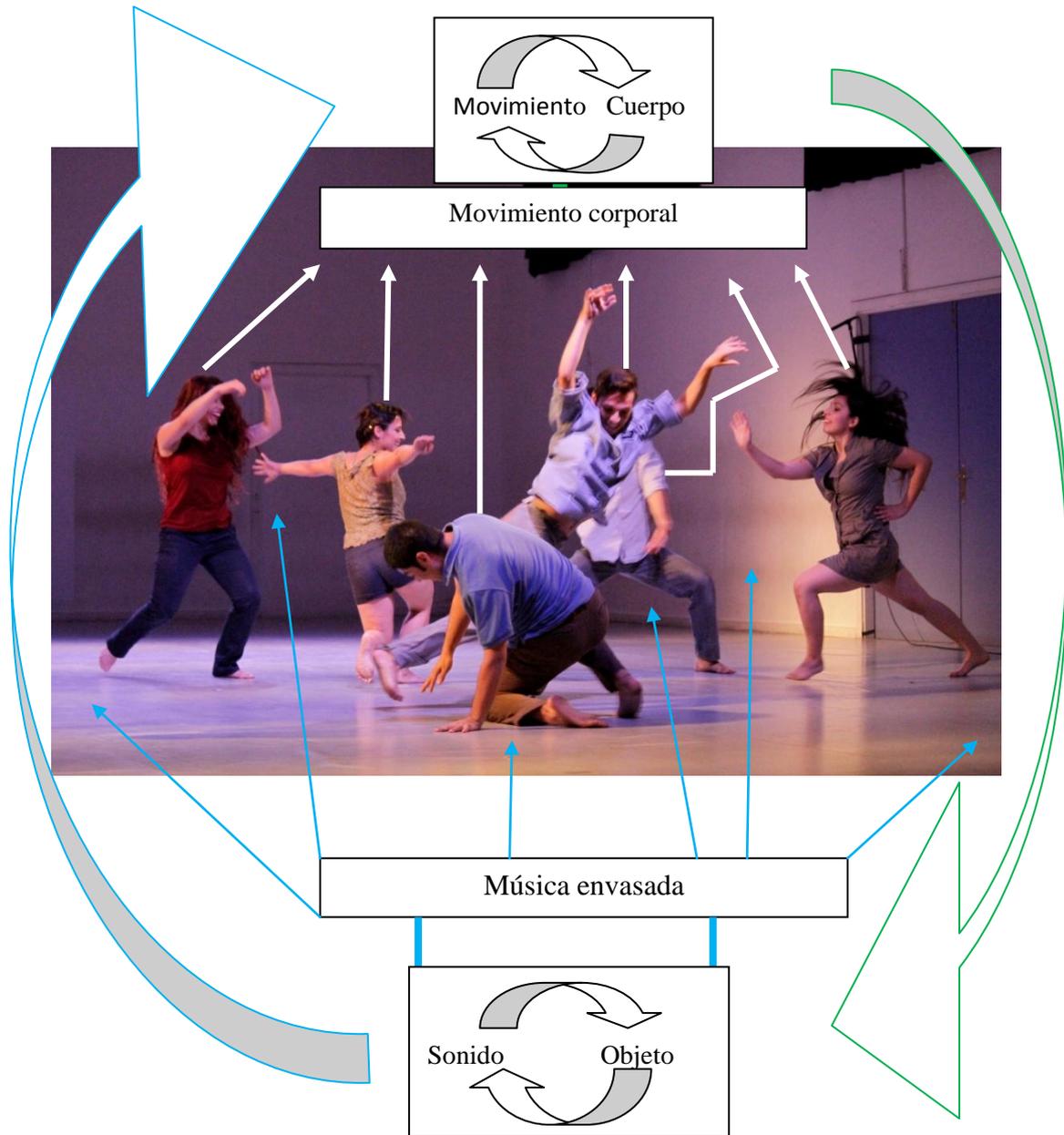


c) Comunicación de Movimiento en relación al sonido.

c.1) Ejemplo 1: El movimiento se construye a partir del sonido de un instrumento musical. En este ejemplo el movimiento del artista escénico es determinado por un instrumento manipulable.

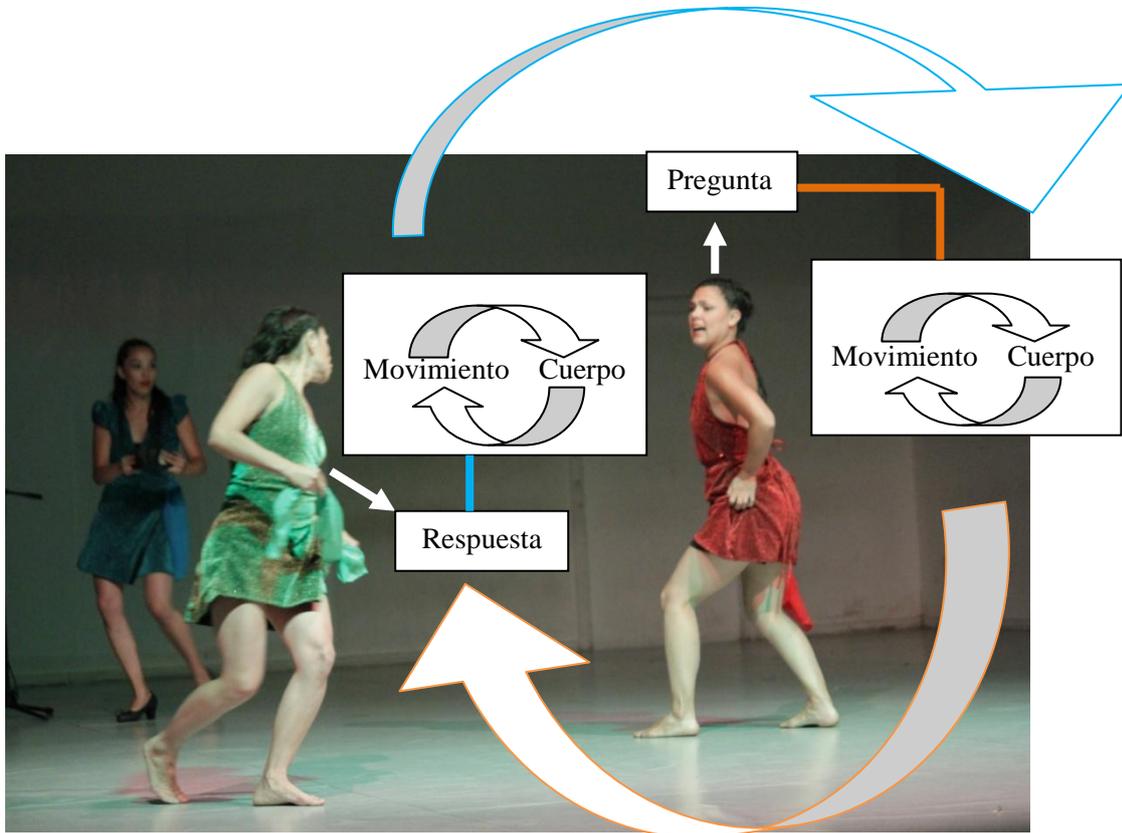


c.2) Ejemplo 2: La composición de los movimientos se construye a partir de una música envasada. En este ejemplo la construcción de movimiento de los artistas escénicos, es determinada por el sonido de un tema instrumental envasado.

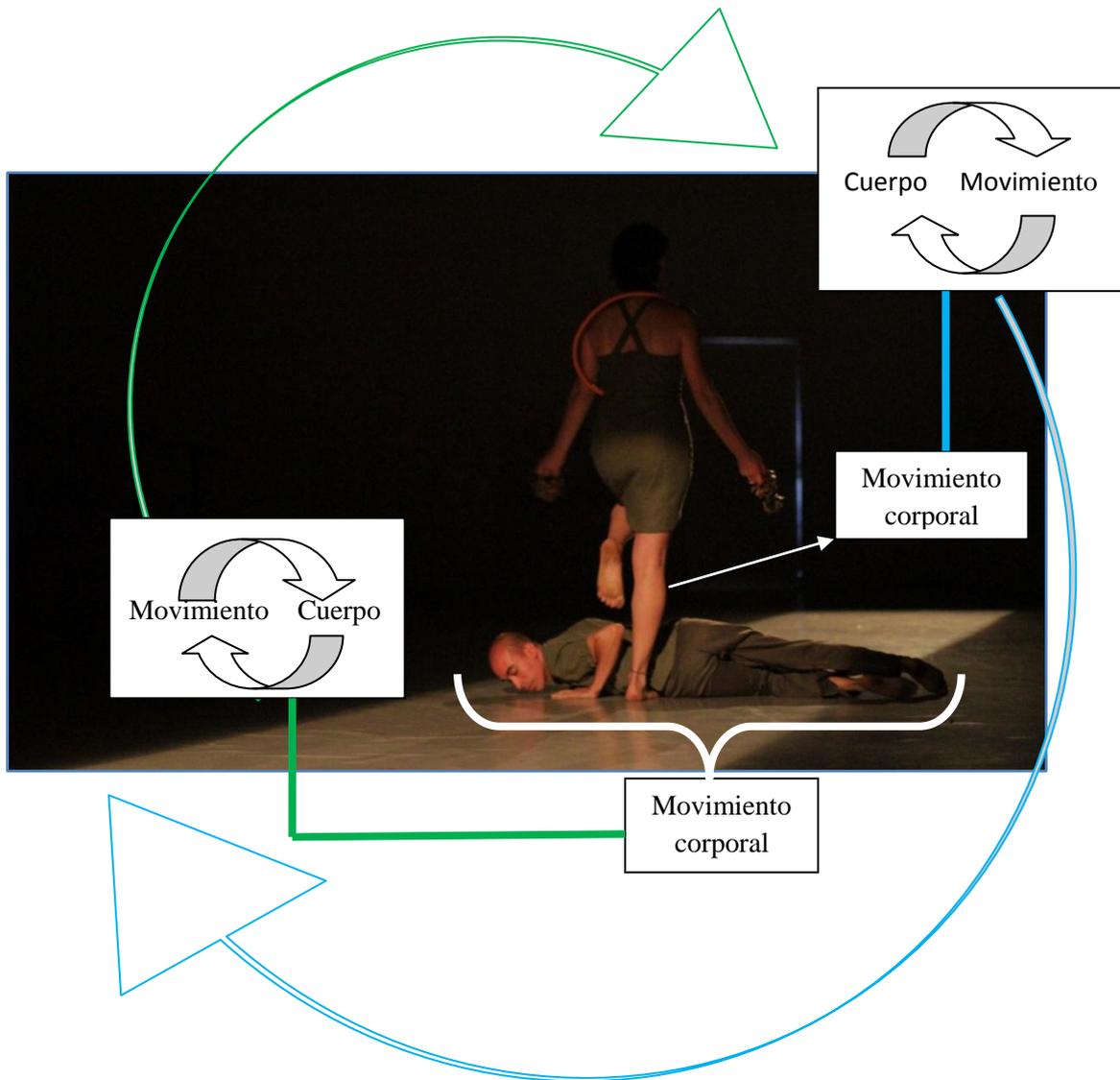


d) Comunicación de movimiento en relación a otro movimiento.

d.1) Ejemplo 1: La construcción de movimiento se genera a partir de un sistema de turnos, donde un artista escénico presenta una propuesta de movimiento (pregunta) y frente a esta propuesta, otro artista escénico propone movimiento (respuesta).



d.2) Ejemplo 2: El desarrollo del movimiento se genera a partir de la percepción espacial y corporal mutua, donde las posibilidades de movimientos de un artista escénico dependen del otro y viceversa. En este ejemplo el movimiento corporal de un artista escénico depende del movimiento corporal de otro artista escénico.



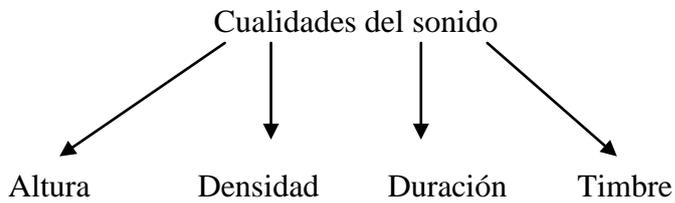
Bibliografía:

- 1) Armstrong, citado por Vergara, Felipe (2014). Didáctica para el aprendizaje. Programa inédito para la didáctica pedagógica. (Ver anexo 5).
- 2) Bevilacqua, Carlos (20, Mayo, 2014). Fractura expuesta: Una aproximación al concepto de musicalidad. Recuperado de <http://www.fracturaexpuesta.com.ar/baile/20100723.html>
- 3) Cage, citado por Hemsy en Schafer, Murray (1969). El nuevo paisaje sonoro. Argentina: Editorial RICORDI.
- 4) Cage, citado por Schafer, Murray (1969). El nuevo paisaje sonoro. Argentina: Editorial RICORDI.
- 5) Diccionario de la lengua Española. (1991). Manual básico, España: Editorial Veron.
- 6) Engels, Federico (1961). Didáctica de la naturaleza. México: Editorial Grijalbo.
- 7) Fernández, Rodrigo y otros. (2010). La Eukinética: contenidos y un acercamiento a su relación con la interpretación y la coreografía. Eukinética. Profundizando las cualidades del movimiento. Chile: Consejo Nacional de la cultura y las artes, Gobierno de Chile.
- 8) Foerster, citado por Morin, Edgar (13, julio, 2014). Edgar Morin. El padre del pensamiento complejo. ¿Qué es transdisciplinariedad? Recuperado de <http://www.edgarmorin.org/que-es-transdisciplinariedad.html>
- 9) Inthamoussú, Martín (20, Junio, 2014). Revista Cuerpo y Objetos: Interdisciplina, Transdisciplina y Multidisciplina. Uruguay: Dirección Nacional de Cultura, Programa Laboratorio. Recuperado de issuu.com/inaeuruguay/docs/revista_-_cuerpo_y_objetos/1

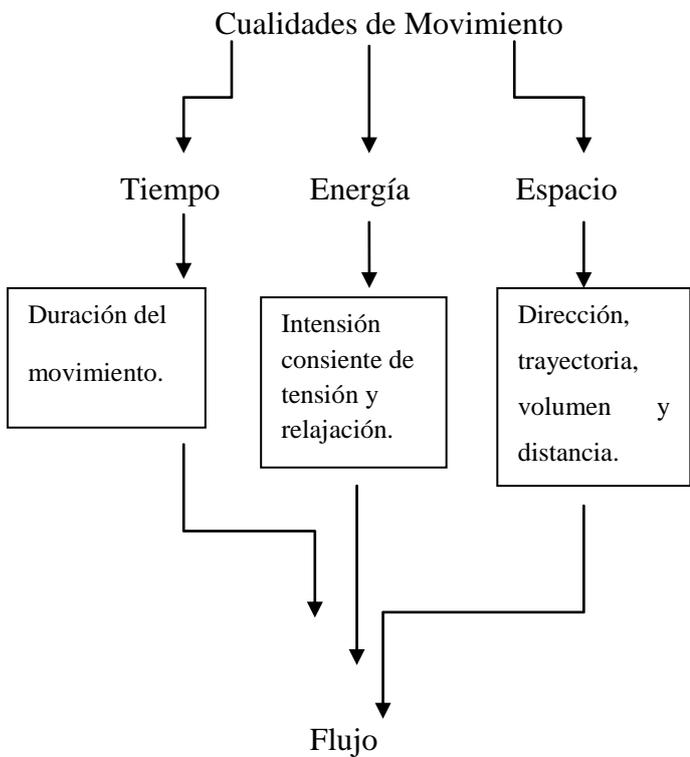
- 10) Lavanchy, citado por Vergara, Felipe (2013). ¿Música? Documento pedagógico Inédito. (Ver anexo 5).
- 11) Morin, Edgar (13, julio, 2012). Edgar Morin. El padre del pensamiento complejo. ¿Qué es transdisciplinariedad? Recuperado de <http://www.edgarmorin.org/que-es-transdisciplinariedad.html>
- 12) Nicolescu, citado por Morin, Edgar (13, julio, 2014). Edgar Morin. El padre del pensamiento complejo. ¿Qué es transdisciplinariedad? Recuperado de <http://www.edgarmorin.org/que-es-transdisciplinariedad.html>
- 13) Penaglia, Vergara, Tupper (2008).El desarrollo de la escucha a través del paisaje sonoro; una propuesta para mejorar la comunicación en el aula. (Tesis de titulación, Universidad tecnológica de Chile-INAPAC, Santiago, Chile).
- 14) Schafer, Murray (1969).El nuevo paisaje sonoro. Argentina: Editorial RICORDI.
- 15) Tamayo y Tamayo, citado por Inthamoussú, Martín (20, Junio, 2014). Revista Cuerpo y Objetos: Interdisciplina, Transdisciplina y Multidisciplina. Uruguay: Dirección Nacional de Cultura, Programa Laboratorio. Recuperado de issuu.com/inaeuruguay/docs/revista_-_cuerpo_y_objetos/1 (Junio, 2008).

Anexos:

1) Anexo 1:



2) Anexo 2:



3) Anexo 3: Link correspondiente a un material audiovisual, en el que se presenta una sinopsis de la coreografía MOVimientosonoRO. <https://www.youtube.com/watch?v=VF3WyKEq6Q8>

4) Anexo 4: Link correspondiente a un material audiovisual, registro de la investigación músico-corporal: etapa práctica. https://www.youtube.com/watch?v=g-_vWdWivtc