



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE DANZA

LA SINESTESIA CROMÁTICA-AUDITIVA EN EL PROCESO CREATIVO DE UNA OBRA DE DANZA CONTEMPORÁNEA

Alumna: Sprenger García, Claudia

Profesor guía: Becar Ayala, Guillermo

Tesis para optar a la licenciatura en Danza con mención en Coreografía

Santiago, 2021

Índice

1. Introducción.....	3
1.1 Planteamiento del problema.....	3
1.2 Justificación del problema.....	10
1.3 Pregunta de investigación.....	13
1.4 Objetivo general.....	13
1.5 Objetivos específicos.....	13
2.1 Marco teórico.....	13
2.1.1 Sinestesia.....	13
2.1.2 Color y música.....	24
2.1.3 Sinestesia en el proceso creativo de danza contemporánea.....	30
3.1 Marco metodológico.....	35
4. Análisis.....	37
4.1 Estudio de movimiento desde la audición.....	37
4.2 Sinestesia cromática-auditiva.....	42
4.3 Estudio del movimiento desde los estímulos visuales del color.....	45
5. Conclusión.....	52
6. Bibliografía.....	54
7. Anexos.....	57
7.1 Laboratorio 1.....	57
7.2 Laboratorio 2.....	80
7.3 Laboratorio 3.....	91
8. Fotogramas.....	119

1. Introducción

1.1 Planteamiento del problema:

En esta investigación se abordará la sinestesia cromática-auditiva, para desarrollar un proceso creativo de una obra de danza contemporánea en Santiago, Chile.

El uso del color dentro de cualquier obra de arte escénica es algo innegable, ya sea en blanco y negro o un estallido de colores. El arte escénico se comprende bajo sus dos palabras «arte» y «escénico», por tanto: arte en escena. Tal como una obra de carácter visual, una obra coreográfica se compone de historias, movimientos, cuerpos, emociones y un sin fin de elementos. Sin embargo, en lo que se diferencia el arte visual del arte escénico, o más bien, la danza, es que un cuerpo (o muchos cuerpos) en movimiento sostienen un momento que es efímero; en un segundo algo en escena ya se movió, el tiempo pasó y fue tan rápido o lento como un suspiro. Dentro de los muchos elementos que comprende una obra existe uno de los más visibles: la composición de los colores.

Realizar una composición de colores equivale a colocar dos o varios colores de manera que den una expresión neta y llena de carácter. En aquello que concierne a esta expresión, la elección de los colores, sus posiciones respectivas, su localización y su orientación en el interior de la composición, el trazado de las relaciones que unen y de las formas simultáneas, su tamaño y las relaciones de contraste ofrecen una importancia capital. (Itten, 1975, 91).

Para entender los colores lo primero es entender por qué se ven, cómo existen. El autor Johannes Itten explica la física del color, comprendiendo en primer lugar que fue Isaac Newton quien descubrió la física del color descomponiendo la luz solar blanca del espectro, haciendo que choquen contra un prisma triangular. (Itten, 1975).

Si se divide la franja espectral en dos partes, por un lado rojo-anaranjado-amarillo y por el otro verde-azul-violado, y se reúnen cada uno de estos dos grupos en un lente, se obtendrán dos colores mixtos los cuales, mezclados a su vez, darán el blanco. Estos dos tipos de luz que, mezclados, dan el blanco, se llaman complementarios. (p-16.)

Entonces, es seguro decir que los colores nacen a partir de la luz y ojos. Por ejemplo, para dar más claridad respecto al concepto de luz dentro de los colores, Itten menciona:

Si iluminamos un papel rojo, es decir una superficie que ha absorbido todos los rayos excepto el rojo, con una luz verde, el papel aparecerá negro ya que la luz verde no contiene el color rojo que pueda ser reflejado. (p-17.)

Los colores vibran y esa vibración tiene un efecto en lo que está vivo, sea de carácter psicológico o físico. Jean-Michel Weiss y Maurice Chavelli, manifiestan que: “Los efectos de las vibraciones de los colores son una realidad (...). Los animales y las plantas reaccionan ante los estímulos de los colores. De esta manera hemos podido acelerar o relentizar el crecimiento de granos (...)” (Weiss y Chavelli, 1995, 18). Esto afirma que los colores producen algunas alteraciones físicas en ciertas situaciones más bien científicas. Entonces, entender los colores de esta forma puede ser la base para entenderlos desde una perspectiva sensible. Los colores se dividen en dos categorías: caliente y frío y esto puede ser un concepto más tangible que las propias sensaciones.

En la habitación pintada azul-verde, las personas encontraban que hacía frío en 15 grados celsius; en la habitación pintada en rojo-anaranjado solo sentían frío a 11

o 12 grados celsius. Esto prueba científicamente que el color azul-verde tranquiliza la circulación mientras que el color rojo-anaranjado la activa. (Itten, 1975, 45).

El autor Martínez Cañellas menciona que “Cada color provoca en nosotros una reacción espontánea, cada uno tiene un sentido simbólico completo y concreto.” (Martínez, 1979, 34). Los colores han sido usados para representar lo oscuro, lo luminoso, lo frío y lo cálido. Goethe, en 1810, hace una investigación sobre el efecto de los colores en cada persona. Llega a la conclusión que cada color significa algo en común para todos. Por ejemplo el blanco representa paz y el negro el silencio, lo oscuro o lo elegante. (Ricupero, 2007). Existen también colores fuertes y colores suaves y dentro de ellos también se manifiestan emociones que cada humano puede asociar. (Martínez, 1979).

Por ejemplo, el color rojo puede provocar una vibración anímica parecida a la del fuego, con el que se le asocia comúnmente. El rojo cálido quizá sea excitante, hasta el punto de que puede ser doloroso, por su parecido con la sangre. El color, en este caso, recuerda a otro agente físico que produce un efecto psíquico doloroso. Si esto fuera así, podríamos explicar sin dificultad, mediante la asociación, los efectos físicos del color no sólo sobre el sentido de la vista, sino también sobre los demás sentidos. Podríamos deducir, por ejemplo, que el amarillo claro produce una sensación ácida por asociación con el limón. (...) Esto demuestra, en cualquier caso, que el color tiene una fuerza enorme pero poco estudiada, y que puede influir sobre el cuerpo humano en tanto que al organismo físico.” (Kandinsky, 1912, 42-44).

Wassily Kandinsky, quien escribió la cita anterior, es un artista que nace en Rusia el año 1866 y muere en Francia el año 1944. Fue un pintor expresionista que dejó mucho que aprender tras sus importantes textos. Se puede deducir de sus escritos

que tenía una sensibilidad especial para conectarse con el arte, de hecho algunos científicos aclaran que tenía sinestesia, aunque esta condición sigue siendo debatida hasta el día de hoy. “Kandinsky tenía experiencias sinestésicas que combinaban la música y el color dentro de un concepto artístico concebido como un todo.” (Troyán, 2012, 24).

La sinestesia se refiere al proceso sensorial en el que un sentido crea una respuesta al estímulo de otro. El ser humano tiene cinco sentidos: el tacto, la vista, el olfato, el gusto y la audición. “Los sentidos son el medio de percepción de nuestro cuerpo y del mundo que nos rodea; en la experiencia artística los sentidos son portadores del lado material de la obra. El arte es, también, sensible.” (Valcárcel, 2005, 13). Existen diversos niveles y tipos de sinestesia en las personas que declaran tener, una de las más comunes es el conjunto auditivo-visual de los sentidos, como era en el caso del artista Kandinsky que: “Quiso evocar el sonido a través de la vista y crear el equivalente pictórico de una sinfonía que no sólo estimula los ojos, pero también las orejas.” (Di Marco, 21).

Las autoras María José de Córdoba Serrano y Dina Riccò estudiaron esta condición creando un libro donde exponen a investigadores que se enfocaron especialmente en la relación música-color. Por ejemplo, Karwoski y Odbert afirmaban que: “(...) la sinestesia auditivo-visual no es un fenómeno que se despliega en individuos extraños cuyos ‘cables sensoriales están cruzados’ sino que es una característica fundamental del pensamiento humano(...)” (2012, p. 35). Sin embargo, en el grupo humano que estudiaron existían dos tipos de personas, al ponerles música algunos solo pensaban los colores, otros sentían los colores y otros veían los colores a través de lo que escuchaban de la música. “En el primero de estos estudios se encontró que había una fuerte correlación entre los colores y los estados emocionales

evocados por una variedad de selecciones musicales.” (2012, p. 34). Por lo tanto, es aquí donde vuelve la teoría de los colores que manifiesta Kandinsky en 1912: “La fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma.” (p-42).

En las artes visuales el color y el sonido son elementos muy importantes, en ellos pueden esconderse diferentes apreciaciones y explicaciones de la obra. Asimismo, en las artes escénicas y específicamente éstos son elementos escénicos fundamentales, pues se busque o no abordar la obra desde estos sentidos, los colores siempre estarán presente en la vida del ser humano, al igual que los sonidos. Incluso, si es que el coreógrafo o la coreógrafa lo permite, pueden llegar a ser elementos para nutrir la imaginación y la ingeniosidad en el proceso creativo de una obra. Es así como esta investigación se centrará en la creación de una obra de danza contemporánea cuyo estudio elemental será el uso de la sinestesia cromática-auditiva.

De esta manera es posible, al considerar la capacidad cognitiva de cada persona, realizar asociaciones de diversas e infinitas maneras; por ejemplo, oler la música, sentir el ritmo de los colores, colorear los sabores, etc. La sinestesia puede funcionar como un elemento que propicia la creación al momento de sensibilizar un cuerpo. Al decirle a un intérprete que se mueva de un color azul, que se mueva libremente expresando lo que la música lo hace sentir, que mueva su cuerpo imaginando un cierto sabor, finalmente se trenzan los sentidos desde un cuerpo sensible.

Respecto a la creación artística, Stefan Zweig, (en Díaz, 2013) expresa que “Crear es una lucha continua entre la consciencia y la inconsciencia. Sin estos dos elementos no puede realizarse el acto artístico (...) Sometido a esa ley, es libre.” (¶ 1). En el arte, tanto en la literatura como en la música, la danza o en el teatro, hay

referentes muy importantes en la creación de obras. Existe diversidad en la manera que cada artista enfrenta la creación de una obra; hay creadores que toman tres días en realizar una obra, mientras que otros tardan una vida entera en culminar su trabajo. Hay que ser consciente del momento en que se crean las obras, pues las obras que están creadas durante guerras tendrán un significado histórico diferente a las obras que se han creado en una pandemia, por ejemplo. “En el caso de Goya, podemos observar el carácter depresivo, cuando plasma el mundo de lo irracional en su época creativa conocida como ‘etapa negra’ (afectado por la guerra, y una sordera que le llevó al aislamiento y la soledad).” (Díaz, 2013, ¶ 25). Así el autor rescata el contexto histórico y emocional en el que se situaba el artista, lo que es crucial conocer de toda obra artística. Asimismo también es importante poder diferenciar el espacio donde cada obra se crea y/o muestra, por ejemplo los murales del muro de Berlín tienen un peso distinto a los graffitis contemporáneos del museo de la Reina Sofía.

Al momento de crear una obra de danza ya existe un contexto histórico del cual se puede o no ser consciente, depende de cada coreógrafa/o querer abordarlo o no, o hacerlo explícita o implícitamente. Sin embargo, inevitablemente quedarán atisbos de historia en cada obra que se cree, pues las huellas que deja el tiempo, en este plano de la existencia, no se pueden negar.

Debido a grandes sucesos y rupturas en la historia de la danza en este momento existen una infinidad de posibilidades para experimentar con el cuerpo y el movimiento, una de ellas la sensibilización del cuerpo para llegar a una improvisación. “A través de la danza se aprende un modo distinto de vivir y de comunicarse. De comunicarse con nosotros mismos, con nuestro cuerpo, con lo que somos por dentro, con nuestra historia y con los demás.” (Padilla, 2004, 1). Al improvisar el cuerpo se

desprende de estructuras, el cuerpo comienza a moverse espontáneamente, lo esencial es estar presente y activo para continuar el movimiento.

El cuerpo nunca es solamente lo que pensamos que es (*los bailarines prestan atención a esta diferencia*). Engañoso, siempre en acción, el cuerpo es en el mejor de los casos parecido a algo, pero nunca es ese algo. De este modo, las metáforas que aluden a él, enunciadas en el habla o en el movimiento, son lo que dan al cuerpo su más tangible sustancia. (Leigh en Naverán, 2013, 10).

Si la improvisación es por donde se desea empezar, la coreógrafa o el coreógrafo comienza a desarrollar sus métodos compositivos cuando se ha improvisado con el cuerpo para llegar a un estado sensible con lo que existe alrededor y con el propio ser. El cuerpo es, en general, el elemento que tiene vida natural en la danza, un corazón que palpita, que varía entre lo conocido y desconocido, lo ambiguo y lo que está claro. El cuerpo no se detiene en una pausa real, el tiempo corre y el cuerpo también, “La rodilla crujiente de hoy no es la rodilla que ayer subía la cuesta al trote.” (Leigh en Naverán, 2013, 9). En ese sentido es que se debe comprender que un proceso de creación en la danza depende de cuerpos externos que cambian constantemente de físico, de humor, de relaciones.

Dentro de la experimentación en la composición de una obra se pueden buscar diferentes herramientas para ejercitar al cuerpo sensible. Existen cualidades en todos los movimientos de un cuerpo y en este sentido es posible enfocarse en encontrar una eukinética única en cada intérprete. “(...) las sucesiones de movimientos acentuados por los esfuerzos físicos, constituían la nueva danza atendiendo a las variables de peso, espacio, tiempo y flujo, enfrentando esta técnica con la tradicional, considerando una nueva manera de danza escénica y danza social.” (Vernia, 2012,

4). Todo ejercicio sensorial funciona para comenzar a construir una idea y estructurar movimientos, y a través de un entrenamiento sinestésico, se puede llegar a encontrar cualidades y movimientos deseados que sean coherentes con todo lo que compone la obra. Por ejemplo, el movimiento de un color amarillo no será el mismo movimiento de un color azul, y los movimientos y/o pensamientos que puede provocar una música docta, no será lo mismo que una música electrónica.

1.2 Justificación del problema

La composición de un auto debe ser perfectamente correcta para que sea seguro y funcione bien, al igual que la composición de un edificio, de un cuerpo humano, de una ciudad completa. “Un cuerpo (...) Sus hábitos y posturas, gestos y demostraciones, toda acción de sus diversas regiones, áreas y partes, todo ello emerge de prácticas culturales, verbales o no, que construyen significado corpóreo.” (Leigh en Naverán, 2013, 9).

En el arte existen una infinidad de formas de composición, más aún en esta era contemporánea, en la que existe el espacio abierto a la expresión y la libertad. “Por composición visual entendemos la manera en la que forma, color y movimiento se combinan en una obra de arte.” (Arnheim, 1998, 9).

En este momento tiende a cuestionarse el objetivo de una composición, porque se compone de cierta manera y qué quiso mostrar el autor. El arte invita a reflexionar y conectarse tanto con las raíces como con los frutos.

En la danza la composición varía, depende de cada proceso coreográfico y de el/la coreógrafa/o. Una obra de danza se compone de cuerpos, una o más escenas, luces, colores, vestuarios, músicas, silencios, voces, movimientos, ritmo, irregularidad, regularidad, desencarnamiento, exposición, honestidad, interpretaciones,

sensibilidades, sensaciones, entre muchos otros conceptos. Es por todo esto que el espectador puede dejarse llevar o detenerse a reflexionar. El trabajo va en cómo él/la coreógrafo/a maneje toda esta información y se detenga a cuestionar: “¿por qué hago lo que hago?”

Es bien sabido que, desde el comienzo del siglo XX, las nuevas formas de la danza se vivieron como algo fuertemente ligado a las posibilidades del ser humano contemporáneo; que el movimiento autónomo del cuerpo desveló nuevos potenciales para la experiencia y las relaciones humanas, y que tuvo un efecto emancipador en la comprensión del futuro. Dicho de otra forma, se entendía que las nuevas formas de la danza moderna (Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman, etc.) rompían con los viejos modos de percepción proporcionando la posibilidad de una nueva experiencia estética, debido a la relación intrínseca entre movimiento y libertad que se les presuponía a prácticamente todas las tentativas de reforma del movimiento. Incluso hoy, como escribe Bojana Cvejić, ‘la danza todavía funciona como esa metáfora que está por encima de los contratos, los sistemas, las estructuras, como modelo para teorizar en torno a la subjetividad, al arte, a la sociedad y a la política’ (Cvejić, 2004). (Kunst en Naverán, 2013, 45).

Es necesario hacerse cargo de la responsabilidad que se acarrea al crear una obra de danza. Se está mostrando un pasado y un presente visible en la historia del movimiento, del cuerpo e incluso de la sociedad. La danza, como los colores y la música, puede repercutir en muchos espectadores porque ellos también tienen un cuerpo, un cuerpo que tiene sentidos, por lo tanto un cuerpo sensible que puede ser invitado a explorar.

El color también puede cobrar más sentido sensorial al ser estudiado junto con la sinestesia cromática, tanto para el o la coreógrafa/o, los intérpretes y los espectadores. “Kandinsky no se equivocaba cuando decía que el color era un medio para ejercer una influencia directa en el alma, porque podía suscitar ciertas emociones psíquicas.” (Troyán, 2012, 24.)

Existe la necesidad de abordar el estudio compositivo y kinético a raíz de la sinestesia para poder profundizar en lo que significan los cuerpos, los procesos de creación y las obras en sí. El solo estudio de los colores abre una gran puerta para abarcar la composición de muchas maneras.

1.— Un efecto puramente físico: la fascinación por la belleza y las cualidades del color. El espectador podrá sentir, o bien una satisfacción y una alegría semejantes a las del sibarita cuando disfruta de un buen manjar, o bien una excitación como la del paladar ante un manjar picante. Luego se sosiega y la sensación desaparece, como tras haber tocado hielo con los dedos. Se trata pues de sensaciones físicas que, como tales, son de corta duración, superficiales y no dejan una impresión permanente en el alma. De la misma forma que al tocar el hielo sólo se siente el frío físico y se olvida esta sensación cuando el dedo se calienta de nuevo, así desaparece el efecto físico del color al apartar la vista. Y así como la sensación física del hielo frío puede ser más penetrante, despertar sensaciones más profundas y provocar una serie de vivencias psicológicas, la impresión superficial del color puede también convertirse en vivencia. (Kandinsky, 1912, 40-41).

Asimismo puede ser valioso el estudio del cuerpo mediante la sinestesia cromática-auditiva porque permite que se pueda convertir en una profunda vivencia para quien crea, interpreta y observa. “Todo el mundo puede ser clasificado como

sinestésico o como no sinestésico. (...) la mayoría de los no sinestésicos reconocen muchas de las mismas leyes de traducción intermodal que son evidentes en sinestesias como la sinestesia sonido-color.” (Serrano, Riccò, pg -30). Este elemento como experiencia de creación también es un potente desarrollador de cualidades de movimiento, como se entiende, por ejemplo, cuando se trabaja con la eukinética. Por este motivo dentro del proceso se pueden conocer maneras infinitas de jugar con la composición desde el movimiento, la gráfica y lo auditivo. Todo a partir de un trabajo profundo que encuentre y trence conexiones en los sentidos del cuerpo.

1.3 Pregunta de investigación: ¿Cómo impacta el uso de la sinestesia cromática-auditiva en el proceso creativo de una obra de danza contemporánea?

1.4 Objetivo general: Analizar el impacto de la sinestesia cromática-auditiva, en el proceso creativo de una obra de danza contemporánea.

1.5 Objetivos específicos:

- Conocer la sinestesia como mecanismos de respuesta a estímulos sensoriales.
- Analizar la relación del color con la respuesta sinestésica auditiva.
- Diseñar diferentes tipos de estímulos visuales de color.

2.1 Marco teórico

A continuación se formulará una discusión en torno a tres ejes de investigación: Sinestesia, color y música, y la sinestesia en el proceso creativo de danza contemporánea.

Estos tres ejes se abordarán desde la mirada teórica e investigativa de una serie de autores, donde Kandinsky (1912) y Le Breton (2007) se destacan especialmente para conectar cada concepto con sus conocimientos del arte y de lo sensible.

2.1.1 Sinestesia:

Generalmente, cuando un ser humano nace trae consigo cinco sentidos que le ayudarán a percibir el mundo como una totalidad. Esos cinco sentidos, que son los motores para que cada ser humano pueda desarrollarse de la mejor forma posible en su entorno, se conocen como olfato, gusto, tacto, vista y audición. Naturalmente, cada sentido se asocia a una parte del cuerpo que atañe a su funcionamiento, como si fuera un ente por sí solo; el olfato con la nariz, el gusto a la boca o a la lengua, el tacto a la piel, la vista a los ojos y la audición a los oídos. Sin embargo, comúnmente estos sentidos están lejos de ser entes por sí solos. El autor francés David Le Breton, explica que cada sentido es una actividad, más que solo una parte individual del cuerpo que percibe su alrededor. “La percepción no es la huella de un objeto en un órgano sensorial pasivo, sino una actividad de conocimiento diluida en la evidencia o fruto de una reflexión.” (2007, p. 22). Es decir que cada ser humano, consciente o inconscientemente, receptiona lo que lo rodea y lo convierte en sus propias sensibilidades, de acuerdo a sus experiencias.

Los sentidos concurren en conjunto para hacer que el mundo resulte coherente y habitable. No son ellos quienes descifran al mundo, sino el individuo a través de su sensibilidad y su educación. Las percepciones sensoriales lo ponen en el mundo, pero él es el maestro de la obra. No son sus ojos los que ven, sus orejas las que escuchan o sus manos las que tocan; él está por entero en su presencia en el mundo y los sentidos se mezclan a cada momento en la sensación de existir que experimenta. (p. 46)

Comenzando por el sentido del olfato, que es: “(...) el más desconocido, pero también el primero, el más directo, el que más recuerdos evoca y el que más perdura

en nuestra memoria.” (Lopez-Mascaraque, Alonso, 2017, 1). Los olores se posan en la memoria y recuerdos como algo sin palabras. “Los olores detonan suavemente en nuestra memoria como minas, ocultos bajo la hierba de muchos años y experiencias. Pero basta con tropezar con un invisible cable de olor, y los recuerdos explotan al instante.” (Ackerman, 1992, 21). Diane Ackerman, quien escribe el libro “Una historia natural de los sentidos,” plantea que los seres humanos pueden detectar más de diez mil olores diferentes, sin embargo comenta que a su vez el olor es “el sentido mudo” (p. 22). Pues en éste no existe la lengua ni la gama de colores, cada uno con su propio nombre que se puede observar y leer en el mundo de la vista. Los olores quedan en la memoria y se pueden convertir en un sentido poético, intentando buscar las palabras para entender y describir lo que se huele.

Ackerman manifiesta un punto importante, si: “Nos cubrimos los ojos y dejamos de ver, nos tapamos las orejas y dejamos de oír, pero si nos tapamos la nariz y tratamos de dejar de oler, nos morimos.” (p. 22). El sentido del olfato estará activo, consciente o inconscientemente, desde que una persona nace hasta que muere. Los olores, en consecuencia, ingresan al cuerpo para quedarse en la memoria, mezclándose con otros sentidos para crear un sin fin de sensaciones y recuerdos.

Otro sentido es el gusto, que se relaciona directamente con las papilas gustativas al momento de probar sabores.

Vistas a través de un microscopio electrónico, nuestras papilas gustativas parecen tan inmensas como los volcanes de Marte (...) En realidad, las papilas gustativas son extremadamente pequeñas. Los adultos tienen unas diez mil, agrupadas por <<tema>> (salado, agrio, dulce, amargo) en distintos sitios de la boca. Dentro de cada una, cincuenta células gustativas se ocupan de transmitir información a una neurona,

la que alertará al cerebro. En el centro de la lengua no se lleva a cabo mucha degustación, pero también hay algunas papilas gustativas en el paladar, la faringe y las amígdalas, que cuelgan como murciélagos en las húmedas paredes de una caverna. (p. 168).

La lengua, según Ackerman (1992), se divide entre norte, sur, este y oeste, pues en cada extremo de la lengua existe una característica única, por ejemplo la punta de la lengua siente sabores más intensos que la parte de abajo o la parte del centro, entonces la divide en puntos cardinales para la mejor comprensión de las papilas gustativas.

Para la autora, el gusto "(...) es en gran medida social" (p. 155). Afirma que los seres humanos naturalmente comparten comida con quienes quieren y que: "Si la intención es que un acontecimiento tenga un peso emocional, simbólico o místico, habrá comida para santificarlo o sellarlo." (p. 155) Como es en el caso general de la mayoría de los matrimonios, los cumpleaños, encuentro con amigos y cualquier tipo de celebración social.

El siguiente sentido es el tacto, que se manifiesta superficial y externamente como la piel que cubre a cada ser humano. Ackerman hace énfasis en que la piel está viva, que "respira y excreta (...) regula el flujo sanguíneo, actúa como marco para nuestro sentido de tacto, nos guía en la atracción sexual, define nuestra individualidad y contiene toda la carne y los humores, dentro de nosotros, donde deben estar." (p. 89). La piel, por lo tanto, es un órgano que además de proteger todo lo que existe dentro del ser humano, internaliza a través del tacto lo que está afuera del cuerpo. La piel tiene un gran rol en lograr que se pueda crear un juicio de lo que existe ajeno al cuerpo, en conjunto con los demás sentidos.

Al igual que la lengua, la piel tiene sectores con mayor o menor sensibilidad a uno u otro estímulo. Por ejemplo “la punta de los dedos y la lengua son mucho más sensibles que la espalda. Algunas partes del cuerpo son sensibles a las cosquillas y en otras sentimos picazones, estremecimientos o <<piel de gallina>>.” (Ackerman, 1992, p.90). La sensibilidad y expresividad de la piel puede navegar entre la objetividad y la poesía. Por una parte, es posible tocar un elemento, y sin necesidad de los cuatro otros sentidos, identificarlo a partir de su forma y/o textura. Por otra parte, la piel puede expresar externamente emociones o sentimientos a través de escalofríos o piel de gallina. La piel sabe, siente y muestra.

Clarificando la taquigrafía de la vista y añadiéndole datos, el tacto nos enseña que vivimos en un mundo tridimensional. Miramos una fotografía tomada con alguien que amamos, en un pequeño circo, en una ciudad rural, y recordamos lo pegajoso de ese día de verano. (...) Recordamos el contacto de la mano del ser amado, las formas de su cuerpo, la textura de su cabello. El tacto nos permite encontrar nuestro camino en el mundo, en la oscuridad o en otras circunstancias en que no podemos utilizar plenamente nuestros otros sentidos. (p. 119).

Para Ackerman (1992), el sentido del tacto puede entenderse como los ojos de la piel, pues ambos sentidos ayudan al ser humano a entender su alrededor, a recordar, a juzgar y a conectar. Sin embargo, el penúltimo sentido (de los dos que quedan) es la audición, que tal como se acaba de mencionar, también ayuda a entender, recordar juzgar y conectar con el exterior. Cada vez que se comprende la función de un sentido se va esclareciendo que cada uno de ellos sirve para algo específico, pero a su vez están ahí para trabajar en conjunto para la labor mayor de poder percibir estímulos externos al cuerpo, e interiorizarlas como un puzle completo, como un todo.

La audición se relaciona con los oídos, con el sonido que se escucha. “Los sonidos espesan el guisado sensorial de nuestras vidas, y dependemos de ellos para que nos ayuden a interpretar el mundo que nos rodea, comunicarnos con él y expresarlo.” (p. 209). Este sentido, al igual que el gusto, se relaciona con aspectos sociales importantes como la música, las conversaciones, el reconocimiento de voces, el estado de alerta, entre muchos otros conceptos que implican moverse junto a otros seres vivos. La autora, además de dar una larga lista de ejemplos que se relacionan con el ser humano como un ser sociable a través de la audición, demuestra cómo éste sentido acompaña de manera fundamental al olfato, al gusto, al tacto y a la vista.

De todos los sentidos, el oído es el que más se parece a un dispositivo que un fontanero ingenioso hubiera montado con elementos conseguidos al azar. Su función es parcialmente especial. El suave susurro de un campo de cereal maduro que parece transmitirnos la voz misma de la tierra no tiene la urgencia de un gruñido de pantera que se produjera a nuestro lado. Los sonidos tienen que ser localizados en el espacio, identificados por tipo, intensidad y otros rasgos. En la audición hay, por tanto, una cualidad geográfica. (212).

Según los estudios de Diane Ackerman, cada sonido se expande de manera circular a través de las vibraciones en el aire que llegan a todos quienes puedan escuchar (p. 211). En general, los sonidos dependen de qué tan potente sea su vibración, si es muy fuerte se escuchará de manera enérgica y a mayor distancia que una vibración suave.

Uno de los sonidos más distinguidos del ser humano es la música, “el perfume del oído.” (p. 236). La música es propia del ser humano desde hace muchos años atrás. “Los primeros instrumentos utilizados en la música occidental fueron probablemente

sólo ramas o rocas golpeadas entre sí para producir un ritmo” (p. 239). De hecho, según lo que escribe Ackerman, “se han encontrado instrumentos mesopotámicos que datan de cinco mil quinientos años atrás.” (p. 239). Por lo tanto se puede decir que para el ser humano la necesidad de escuchar y sentir ritmos, melodías y armonías viene de un instinto innato. “No es necesario entender las notas para conmoverse.” (p. 243). Esta composición de sonidos cobra también un sentido emocional y puro, pues “(...) nos libra así de la incomodidad y la inadecuación de las palabras. Un pasaje musical puede hacernos llorar, o aumentarnos la presión.” (p. 244). El sentido de la audición es tan poético como lo son los demás sentidos, produce dentro del cuerpo un sin fin de sensaciones ruidosas, silenciosas, armónicas, fuertes o suaves, entre infinitas otras.

Finalmente queda el sentido de la vista, que se asocia directamente a los ojos. Dentro de la vista hay un elemento que quizás es el más fundamental: la luz, y dentro de la luz, el color. Primero que todo, tal como los otros sentidos, para plantear información de la vista hay que tener por lo menos una vaga noción de cómo trabajan los ojos. Según lo que han estudiado los autores J. Sancho, E. Bota y J.J. de Castro:

La visión es un fenómeno complejo basado en el siguiente proceso: La señal luminosa incide sobre la retina, que es la capa fotosensible del ojo, provocando unos impulsos eléctricos que son conducidos por el nervio óptico a través del tracto óptico hasta el cerebro en el que sensación visual se percibe y es interpretada. (1999, p. 45).

Teniendo en cuenta lo que proponen estos autores, a grandes rasgos, la visión pasa por este proceso para llegar a nuestro cerebro y se puede inferir que la capacidad de ver colores es también bastante compleja. Pues el color “(...) resulta de la interacción de la luz en la retina y un componente físico que depende de

determinadas características de la luz. Estas características son, esencialmente el tono o matiz, la saturación o pureza y la luminosidad o brillo.” (Sancho et al., Bota, de Castro, 1999, p. 51). Según Ackerman, el general de las personas puede reconocer y distinguir entre ciento cincuenta y doscientos colores. Sin embargo, la autora hace énfasis que los colores también se perciben emocionalmente, y que “manchan el mundo que vemos.” (p. 293). Asimismo se debe tener en consideración la zona geográfica de cada grupo humano, pues quienes viven en los polos del planeta, rodeados de nieve todo el año, deben distinguir más gamas de blanco que cualquier ser humano que viva en una ciudad tropical, por ejemplo.

Los cinco sentidos del cuerpo humano, el olfato, el gusto, el tacto, la audición y la vista, trabajan para que se pueda percibir el entorno enteramente. Le Breton (2007) investiga los sentidos para desarrollar la idea de que cada sentido es valioso por sí solo y a su vez se amalgaman dentro de cada cuerpo para crear una percepción única del mundo. Volviendo a sus escritos, el autor plantea que “El mundo es la emanación de un cuerpo que lo penetra. Entre la sensación de las cosas y la sensación de sí mismo se instaura un vaivén. Antes del pensamiento, están los sentidos.” (p. 11).

Arthur Rimbaud, poeta y escritor nacido en Francia el año 1854, se refiere al tema desde una mirada artística a través de su poema escrito entre 1870 y 1871, “Vocales”:

A negra, E blanca, U verde, O azul, vocales,

Yo diré en secreto vuestras genealogías.

A, negro corset velludo de las moscas letales

Que brillan y pululan en las carroñas frías.

Golfos de sombra; E, candor de flotantes cendales,

Lunas blancas, armiños y crisar de peonías;

I, púrpura, sangre de esputos, risa de labios carnales

En cóleras y embriagueces impías;

U, círculos, temblor del mar divino, olas y fugas,

Paz de praderas animales, paz de arrugas

Que alquimia en frentes sabias deja como despojos;

O, supremo clarín de estridencias extrañas,

Silencio a través de ángeles, mundos y montañas:

¡Oh, el Omega, rayo violeta de Sus Ojos!

En este momento de la historia no es seguro afirmar si este poema fue creado como una broma o seriamente, pues según la autora e investigadora Edin Starkie en su libro "Arthur Rimbaud: una biografía," se dice que "Cuanto más se le estudia, sin embargo, más se advierte(...) que sus poemas -este soneto en particular- se escribieron con la mayor seriedad." (1961, p. 214). Algunos detalles que se deben tener en consideración al analizar este poema es que Rimbaud lo escribió durante la corriente simbolista en Europa, aportando al ocultismo de la época. Starkie menciona que el poeta estaba pasando por un periodo de magia y alquimia, en el cual los colores eran protagonistas. Pues como es posible apreciar, Rimbaud le da un color a cada vocal y "Los colores son, por así decirlo, el lenguaje o la taquigrafía que todos los alquimistas leen e interpretan y son muchas las imágenes, metáforas y alegorías para presentarlos o para ocultarlos." (1961, p. 213).

A pesar del profundo análisis que este poema deja por investigar, lo primero que se manifiesta es que cada vocal lleva un color y posteriormente se crean imágenes que se conectan con los colores y las vocales; es decir, existe un cruce de antecedentes en cómo Rimbaud percibía sus sentidos y cómo los plasmó en su obra escrita. En los años en que se escribió este soneto algunos poetas, músicos y artistas ya habían experimentado en la mezcla de sus sentidos al momento de inspirarse y crear. Al respecto Starkie manifiesta que: “(...) Ballanche, Hoffman, Gauties, Baudelaire -e incluso Balzac- habían descrito las sensaciones de los colores como idénticas a las de los sonidos, y habían hablado de la posibilidad de estimular un determinado sentido por medio de otro.” (1961, p 214). Es en ésta última frase que se hace posible figurar una idea de la sinestesia.

La palabra sinestesia viene: “del griego ‘syn’ (unión) + ‘aisthesis’ (sensación) es decir, sensación sumada.” (Alonso, 2011, 31); es un proceso sensorial donde un sentido del cuerpo humano crea una respuesta al estímulo de otro. Durante los años se han concretado diversos estudios respecto a esta condición y existe más de un solo tipo y/o nivel de sinestesia. Por ejemplo: “Una persona que experimenta sinestesia vívida, las letras o los números impresos acromáticamente (...) pueden tener colores únicos e individuales (algunos perceptores sinestésicos ven estos colores proyectados en las propias letras o números; otros los ven localizados menos específicamente.)” (Serrano, Riccó, 2012, 25). La sinestesia vivida, en la mayoría de los casos, son experiencias involuntarias o consecuencias de alguna enfermedad cerebral. (p. 26).

Según las investigaciones de la autora Amalia Alonso, fue el psicólogo británico Simon Baron-Cohen quien estudió la sinestesia desde que una persona nace hasta que ya es mayor de edad. Sus estudios revelan que desde los primeros meses de

nacimiento los bebés “confunden la visión con el oído, el tacto o el gusto.” (Alonso, 2011, 34). Entonces, la teoría de Baron-Cohen, según lo que explica Alonso, apunta a que el cerebro se desarrolla rápidamente dentro del útero y que al nacer los bebés se exponen a miles de estímulos sensoriales que nunca antes habían experimentado, entonces naturalmente los perciben como una mezcla. Por ejemplo, “(...) los neonatos pueden experimentar gustativamente la voz de la madre.” (p. 34).

Dado esta característica de todos los bebés que plantea Baron-Cohen, algunas personas se quedan con esa manera de percibir el mundo, mientras otra gran mayoría divide sus sentidos y cada uno queda como un ente especializado y diferente al otro. “Podría ser que los sinestésicos no hubiesen perdido algunas de esas conexiones.” (p. 34). Esta es una visión de las muchas que siguen apareciendo de cómo abordar esta condición. De lo estudiado, es posible inferir que la sinestesia es una especie de des-evolución desde el punto de vista de crecer sin desarrollar cada sentido por sí solo. Sin embargo también se puede considerar lo contrario, que es una mezcla brillante y avanzada, evolutivamente hablando, de los sentidos humanos, que permite entender aún más los estímulos y el arte que navegan dentro y fuera del cuerpo.

A lo largo de los años, y a partir de estudios, se ha llegado a la conclusión de que el tipo de sinestesia más común es la auditivo-visual, que según los textos de Amalia Alonso, Jakobson investigó y denominó “audición coloreada o sinapsia.” (Alonso, 2011, 33).

Los individuos son capaces de visualizar formas geométricas y corrientes de color, que se encuentran en movimiento o de manera estática. Proceden de distintas direcciones y se desplazan de diferente forma en función de si la melodía se mueve

por pasos, por saltos o si usa notas repetidas. Pueden hacer círculos o espirales e incluso formas cóncavas y convexas. La gama de colores va cambiando según suene una trompeta, un chelo o un violín. (p. 33)

La autora describe dos tipos de casos, uno donde la sinestesia se presenta siempre de la misma manera y otro en el que “cada persona tiene sus propias reglas.” (Alonso, 2011, p. 34). Por ejemplo, una persona puede visualizar una línea amarilla atravesando el espacio cada vez que escucha sonar un timbre, pero puede haber otras personas sinestésicas que ven formas y colores diferentes y variables cada vez que escuchan el sonido de un timbre. Sin embargo, la autora plantea que la más común es donde la sinestesia se manifiesta siempre de la misma manera. Según Alonso (2011) existen estudios que muestran incluso a personas con alzheimer manifiestan siempre la presencia de la misma figura asociada con el mismo sonido. Depende de cada persona sinestésica cómo, cuándo y dónde la vive.

A lo largo de la historia han existido algunos artistas que manifiestan esta manera de percibir el mundo. Entre ellos es probable que el pintor ruso Wassily Kandinsky (1866 - 1944) haya presentado síntomas de sinestesia, sin embargo se discute si era realmente sinestesia vívida o una manifestación de sinestesia consciente. Kandinsky es reconocido por sus pinturas expresionistas de colores vívidos y figuras abstractas. En su libro “De lo espiritual en el arte” (1912) el artista explora y explica este concepto de lo abstracto, entre muchos otros conceptos como la espiritualidad, el arte de la naturaleza, la música y los diferentes tipos de arte. Estudia delicadamente la sensibilidad de cada figura, línea, color y todos los elementos que constituyen una obra de arte. De esta manera plantea:

El estridente amarillo limón duele a la vista como el tono alto de una trompeta al oído, la mirada no podrá fijarse y buscará la calma profunda del azul o el verde. En un nivel de sensibilidad superior, este efecto elemental trae consigo otro más profundo: una conmoción emocional. (Kandinsky, 1912, p. 42).

El artista busca cualidades, incorporando su conocimiento de diferentes áreas como la música y la literatura. Busca el ritmo de la pintura, los colores de los sonidos, la profundidad metafórica de las formas, y así un sin fin de conexiones sensibles para entender también lo que es el arte como tal, la naturaleza y la espiritualidad.

2.1.2 Color y música

Cada sentido de alguna u otra manera se puede relacionar con el arte, entendiendo que éstos navegan indudablemente dentro del sentir humano, ayudando o impulsando la creación artística. Sin embargo, de estos cinco sentidos, en esta investigación se le dará especial profundización a la vista y a la audición, para así poder conectar con la sensibilidad artística del color y la música. Se buscará mezclar estos elementos para acercarse a la idea de una sinestesia auditivo-visual desde un punto de vista artístico, entendiéndolo esta sinestesia no como una condición o una afección, sino como un confluir de las artes y estos sentidos.

El arte es, para el ser humano sensible, un canal de liberación y expresión fundamental para su desarrollo como persona y/o como artista. Richard Wagner (1813 - 1883), compositor musical y teórico artístico alemán del siglo XIX, plantea diversas ideas sobre el arte en su libro "La obra de arte del futuro" (1849). En él relaciona el arte con la naturaleza, la ciencia, la filosofía, la sociedad, entre muchos otros conceptos. Manifiesta que el ser humano se conecta con el arte de la misma manera que lo hace con la naturaleza, es decir, inmediatamente. "La obra de arte real, es

decir, la obra de arte que se presenta de un modo inmediatamente sensible, en el momento de su manifestación más corpórea, es también, por lo tanto y ante todo, la salvación del artista (...)" (p. 5). Wagner y Kandinsky tuvieron una relación artística bastante importante, pues ambos desarrollaron la idea de unir las artes en modo de crear una *obra total*, como la conceptualizaba Wagner. Esto se dio con mayor fuerza cuando se inauguró la escuela del Bauhaus en 1919.

(...) fue durante la década de los años 20 el centro del diseño moderno en Alemania, un lugar sin igual para la experimentación y representaciones sinestésicas. (...) La finalidad prioritaria dada a la escuela (...) fue la de buscar la constitución de la *obra total*, mito estético de Richard Wagner, la obra de arte unitaria en la cual puedan confluir todas las disciplinas: arquitectura, pintura, escultura, artes aplicadas y artesanía. (Alonso, 2011, 38).

Por consiguiente, es seguro decir que el arte ha sido filosofado, estudiado y experimentado como la unión, liberación y expresión de los sentidos y de todas las formas que existen de expresar.

Comenzando por comprender lo que es el color para el ser humano, Le Breton (2007) plantea que "ante todo, es un hecho de la percepción. (...) El hombre interpreta los colores, no los registra. Son ante todo categorías de sentido y no resultan percibidos del mismo modo en las distintas sociedades humanas." (p. 80). El color lleva dentro de sí un sin fin de ciencias, simbolismos, metáforas, poesías, sensaciones, temperaturas y así puede seguir corriendo la lista de conceptos.

El autor combina este elemento con percepciones sociales que varían entre culturas y zona geográficas, por ejemplo: "En francés, alemán, inglés, la palabra rojo es abundantemente empleada para traducir palabras que en el texto griego o en

hebreo no remite a una idea de coloración, sino a ideas de riqueza, de fuerza, de prestigio (...)" (Pastoureau, 2002, 19 en Le Breton, p. 80). Le Breton se acerca a los colores de un modo historiográfico y sociocultural, analizando cómo se ha destacado este elemento a lo largo de la humanidad. Por ejemplo, compara la vista con la audición de manera lineal en las creencias de la humanidad. Manifiesta que la audición llega primero al ser humano gracias a las creencias religiosas, que "Aguzar el oído es una necesidad de la fe y del diálogo con Dios." (p. 32) en un contexto en que todo se divulgaba por voz, pues la gran mayoría de la población no sabía escribir y leer. Luego plantea diversas teorías relacionando la vista con la religión, llegando cronológicamente a la invención de la imprenta, quien fue la propulsora de "destronar al oído" (p. 36).

Por lo tanto, resumiendo lo que Le Breton anuncia sobre los colores, éstos "se encastran dentro de un sistema de valores, de simbolismos locales, que subordina cualquier denominación a un contexto en particular." (p. 83).

Por otro lado, Kandinsky (1912) en su texto de "Lo espiritual en el arte" se refiere al color como un elemento para evolucionar el alma, entre muchas otras cosas. El artista es guiado fuertemente por su conexión espiritual para abordar todo tipo de arte, mezclándolos en un modo sinestésico, pero también inspirado por sus demás colegas, como Wagner, Rachmaninov, entre otros.

El artista hace especial énfasis en la sinestesia cuando relata lo que cuenta un médico Alemán sobre uno de sus pacientes. Éste, según lo que relata Kandinsky, era una persona brillante y altamente sensible, pues le contaba al doctor que cuando probaba una salsa "la sentía como el color azul." (p. 43). De este modo es como el artista reflexiona sobre este ser que cruza dos sentidos diferentes, y lo describe así:

(...) precisamente en los seres más sensibles, los accesos al alma son tan directos y las impresiones sobre ésta tan inmediatas, que el sabor le alcanza inmediatamente produciendo vibraciones en las vías que la unen con otros órganos sensoriales (en este caso el ojo). Sería una especie de eco o resonancia como la que se produce en aquellos instrumentos musicales que sin ser tocados directamente vibran al unísono con otro. Los seres tan sensibles serían como los buenos violines muy usados, que con cada ligero contacto del arco vibran en todas sus partes y partículas. (p. 43)

Cabe mencionar que Kandinsky nunca expone la palabra ni la idea de sinestesia como tal, sólo se refiere a ella como es mencionado en la cita anterior. En su texto da una serie de ejemplos de cómo asocia las figuras con un determinado color, inconsciente o conscientemente, con o sin explicación. También traslada las notas musicales a los colores, planteando que “ a nadie se le ocurriría reproducir la impresión que produce el amarillo claro sobre las teclas bajas del piano, o describir el barniz de granza oscuro como una voz de soprano.” (p. 44). En esta cita, no explica porqué el amarillo claro no puede ser relacionado con las teclas bajas del piano, ni porqué el barniz de granza oscuro puede asociarse con una voz soprano, para él es así sin necesidad de buscar símbolos o historia. De esta apasionada manera Kandinsky siente los colores y la música.

La música para el artista fue uno de los elementos más inspiradores para sus obras. Al igual que el color, la música atraviesa, o más bien penetra el espíritu. Es en este sentido que Kandinsky cita a Goethe, entendiendo por qué éste plantea que “la pintura tiene que encontrar su *bajo continuo*,” (p. 46). Porque tal como los colores provocan estados anímicos a los seres sensibles, la música también. Ambos pueden jugar en su propia confluencia creando un sin fin de universos sensoriales.

El autor de “Música para todos”, Casto Lobos (2003) junta cinco definiciones para entender lo que es la música:

“ a. ‘Es el arte de los sonidos’

b. ‘Es la organización de sonidos o ruidos que producen un determinado interés en el hombre.’

c. ‘Es el arte de combinar los sonidos de un modo agradable al oído.’

d. ‘La música consiste en sonidos organizados que expresan pensamientos y sentimientos.’

e. ‘La música es la expresión sonora de la belleza.’” (s/p).

La música es, sin lugar a dudas, una manifestación sonora del arte. Depende de cada artista musical cómo la expresa y qué sentido tiene para él/ella. De igual manera, es importante considerar cómo siente estas exquisitas vibraciones de sonidos los receptores. Para Kandinsky, como se ha mencionado anteriormente, la música traía inestimables inspiraciones para crear pinturas.

Otro ejemplo de los incontables artistas visuales que han sido inspirados a crear trabajos a partir de la música es James McNeill Whistler (1834 - 1903). Durante el siglo XIX, aparece este pintor estadounidense, cuya gran parte de obras fueron desarrolladas dentro del movimiento simbolista e impresionista. Whistler se inspiró en los nocturnos musicales, pues según el autor Jp. A. Calosse, fue en 1872 que “utiliza por primera vez el término ‘nocturno’ y otros tomados del vocabulario propio de la música.” (S/A, p. 61).

Los nocturnos son una denominación musical, que más que buscar una estructura específica, se constituyen melodías que evocan “tristeza, alegría, vida, dolor,

nostalgia; todo, absolutamente todo, está en los nocturnos.” (Romero, 2008, s/p). Así es como Romero define lo que son los nocturnos, enfatizando específicamente en los del compositor polaco Frédéric Chopin (1810 - 1849). Esta clasificación musical se encuentra generalmente en los compositores románticos, Romero (2008) plantea que:

(...) ya en los siglos XVII y XVIII se escribieron algunas obras bajo la denominación de <<nocturno>>, como el compuesto de Haydn para flauta, oboe, dos trompas y cuerda o los Nocturnos para voz de Mozart (...) El creador de la fórmula pianística del nocturno fue el irlandés de Dublín John Field, quien estableció en la veintena de nocturnos que compuso entre 1814 y 1835 un modelo cuya denominación atiende a la sugerencia del ambiente poético y misterioso de la noche. Sin embargo fue Chopin quien confirió el género su más universal y elaborada configuración a través de los veintiuno que escribió desde 1829, en que compone el *Nocturno en mi menor, opus postumo 72, número 1*, hasta el verano de 1846, cuando estampa su firma sobre el manuscrito del *Nocturno de Mi mayor opus 62, número 2*. (s/p).

Si se observa la pintura *Nocturno en negro y oro: el cohete cayendo* (1874) de Whistler, se pueden apreciar tonos oscuros con variaciones que conforman un paisaje, además de algunos destellos de luces cálidas. El color está representando la noche y el estallido de fuegos artificiales sobre Cremorne Gardens. Así es como Robert Rosenblum y H. W. Janson (1984) narran el contexto de esta pintura. “Un fenómeno tan efímero de luces con color que parpadean y desaparecen en un cielo nocturno requería, para poder ser trasplantado al lienzo, el talento de un artista que supiera captar una rápida impresión de extrema sutileza (...)” (p. 438). Con esa rapidez, Whistler también logra hacer aparecer pequeños salpicones de luces en el pueblo y más adelante, según los autores, los músicos Debussy y Stravinsky fueron

inspirados por los fuegos artificiales y se crea en la música una especie de “fantasías igualmente breves y evocadoras” (p. 438). Cabe mencionar que estos dos músicos trabajaron, al igual que Whistler, en el movimiento impresionista de la época.

Por lo tanto, el color y la música pueden converger en un mundo de sensibilidades artísticas a medida de que cada ser humano lo vaya entendiendo y permitiendo. Así también, a través de las filosofías de Kandinsky y de Wagner, es posible construir esta *obra total* que une los sentidos y las diferentes ramas que existen del arte. Tanto el color como la música tienen innumerables características por sí solas, que, combinadas entre sí en cuerpos sensibles, pueden transformar la simpleza de un estímulo en una creación artística conectada con la amplitud del sentir.

2.1.3 Sinestesia en el proceso creativo de danza contemporánea

Por lo general los cinco sentidos que ocupa el ser humano corresponden a un cuerpo único en el mundo. El cuerpo tiene un sin fin de definiciones que lo construyen desde la materia hasta el alma, pasando por la consciencia, lo sensible, lo inconsciente, lo etéreo, etc. Dentro de él se alberga una vida percibiendo un entorno de incalculables maneras, el mundo interno de cada persona es un viaje que difícilmente se acaba. El cuerpo sensible, visto como materia para albergar todo lo que se siente, es el instrumento que cada persona tiene para poder vivir en este mundo.

Lo primero en lo que debemos reparar para pensar el cuerpo es en tantas metáforas cotidianas que lo ilustran como recipiente del alma, mente o espíritu; no nos resultará extraño entender que si Platón (VII, 514a-516d) definió el cuerpo como la caverna en la que está encerrada el alma, la misma idea de prisión se trasladara al cuerpo del actor o del bailarín por autores como Aristóteles, cuya discriminación del

cuerpo afectó a las puestas en escena tanto como a la concepción misma del cuerpo, colocándolo por debajo del dominio de la palabra. Hicieron falta muchas generaciones de músicos, directores de teatro y ópera, coreógrafos, bailarinas y performers para recobrar la potencia creadora del cuerpo entero que da lugar a la música, a la danza, al canto y a la palabra. (Fediuk y Prieto, 2016, 49).

Siguiendo la línea reflexiva de los autores Fediuk y Prieto, el concepto “cuerpo” tuvo que vivir largas etapas de entendimiento para lograr salir del juicio que definía a esta materia como una prisión del alma. Sin embargo, el cuerpo como “potencia creadora” en algunos puntos de vista, como Kandinsky, no se aleja de una mirada espiritual. No es el lugar donde el alma se encierra, si no que es donde fluyen necesidades tan profundas que el propio movimiento y creatividad de un ser humano pueden ayudar a liberar, expresar y dejar fluir.

Hay diversas maneras de vivir y ser consciente del cuerpo propio, por ejemplo en el libro “Vigilar y castigar,” publicado el año 1975, por el autor Foucault, se reflexiona sobre cómo el capitalismo ha afectado enormemente el sistema educacional a lo largo de la historia. Se construyen conciencias fáciles de manipular, rápidas y eficientes para favorecer el crecimiento del capitalismo, castigando a quienes no pueden cumplir con lo que se ordena y dejando completamente de lado al cuerpo como ser sensible.

El problema de este sistema que ha planteado la sociedad moderna es que no queda espacio para una educación corporal creativa, tal como el arte, la música, el teatro y la danza. Sin embargo, estas ramas del arte han estado presentes durante toda la historia, siendo uno de los pilares más importantes de la humanidad, sostenedoras del cuerpo como un todo y de la creación como herramienta de liberación y expresión.

La danza es una de las muchas experiencias humanas que no pueden ser suprimidas. La danza ha existido siempre, entre todas las personas y razas. La danza es una forma de expresión dada al hombre tal como el lenguaje, filosofía, pintura o música: el hombre que comienza a bailar debido a un deseo interior lo hace quizás por una sensación de alegría, o un éxtasis espiritual que transforma sus pasos normales en pasos de danza, aunque el mismo no esté consciente de este cambio. (Wigman, 1933, 1).

La danza es un arte que trabaja con el cuerpo, los autores Fediuk y Prieto lo plantean de esta manera: “Es la presencia en un espacio determinado lo que distingue el evento escénico del resto de las artes; hay escena porque ‘hay cuerpo’: material vivo (...)” (2016, 49). Existen muchos espacios donde una bailarina o un bailarín puede danzar, una o un coreógrafo puede crear una obra viva y transmitir un mensaje, donde “se producen espacios de ficción, de pensamiento, de poesía y de introspección.” (2016, 49).

Ma. Cristina Mendoza, autora del libro “La coreografía: un caso concreto: Nellie Happee” (2002), junta los estudios de diversos coreógrafos alrededor del mundo para reflexionar sobre la creación y la composición, manifiesta que “Crear es dar vida a algo intangible: la creación provoca una conexión con el ‘yo’ interno que se extrae, para ofrendarlo al exterior.” (164). Por lo tanto, desde la posición de la o el coreógrafo existe un potente acto de investigar un mundo interno para luego poder construir ese imaginario o ese sentir en algo existente en el espacio.

La danza brinda una información, a la vez que establece una relación afectiva inmediata: además ofrece a la percepción una multiplicidad de canales: no sólo es un arte visual, sino kinético, y un fenómeno multidimensional, visual, aural, táctil, olfativo.

Aserva, por lo tanto, que es un medio de comunicación muy poderoso, pues si todos los canales transmiten un solo mensaje, el impacto es superlativo. (169).

Es por eso que la sinestesia, como instrumento de inspiración creativa, puede ser una herramienta valiosa para un proceso creativo de danza. El trabajo de componer una obra de danza, como lo menciona Mendoza, es “una elaboración del mundo interno del autor que se esfuerza por traducir y mostrar a través de imágenes complejas (...) experiencias e interpretaciones subjetivas, sean de orden puramente sensorial, emotivo, psíquico, físico o cualquier otro.” (163). Por lo tanto, trabajar en entremezclar las partes sensoriales del cuerpo para estudiar lo que existe dentro de éste de manera abstracta, puede traer un sin fin de formas de sentir.

Una visión interesante sobre cómo abordar la percepción y el movimiento es la de la autora Laurence Lauppe, quien escribe también sobre el uso del espacio según Laban.

De hecho, el cuerpo en danza no se limita a una arquitectura determinada, por sutil que esta sea, menos aún a un volumen cerrado cuya epidermis sería el último contorno, «frontera entre el yo y el no yo», según la expresión de Didier Anzieu". Aunque la piel constituya una superficie de contacto importante entre el sujeto y el mundo, no se limita, para el bailarín, a delimitar una topología del ser. En primer lugar, porque la localización del ser está primordialmente determinada por lo gravitatorio, como recuerda Bonnie Bainbridge Cohen (con su célebre fórmula: «Por mi peso, sé dónde estoy»), Además, porque la piel contiene, por otra parte, una riqueza de información que va más allá de esa propiedad exclusiva: Hubert Godard, citando al maestro de noh Zeami, recuerda que hay danzas de piel, como las hay de espalda y de carne'). La piel es un medio perceptivo, que pone el cuerpo en relación con todos

los puntos del espacio. No juega una función de cierre, de envoltorio del paquete orgánico, sino que, por el contrario, abre, crea volúmenes. (1997, 67).

Por consiguiente, el cuerpo ya de por sí es un ser poroso que puede percibir gracias a la propia piel que lo envuelve, activando el sentido del tacto. Sin embargo, también se activa el sentido de simplemente abrirse a un espacio que permite el acto poético del cuerpo desenvuelto en él.

Entonces, para la creación de la danza, el cuerpo une sus sentidos para lograr, además de diversos movimientos, establecer un trabajo con el espacio. Louppe estudia a uno de los grandes investigadores de la espacialidad dentro de la danza, Laban. Este hombre es quien creó el concepto de “cinesfera”, que: “circunscribe el espacio gestual sin desplazamiento. Allí se elabora el ser del cuerpo. Porque el cuerpo no es allí una materia central ni aislada: nace en lo gestual que está allí para hacerle encontrar su propia identidad.” (p. 67).

La danza puede nutrirse de la sensibilidad del propio cuerpo, pudiendo además conectar con diferentes elementos del espacio. Así también se puede alimentar la coreografía al conectarse con los sentidos corporales. Al explorar, por ejemplo, lo que vive una persona cuando escucha una música específica, ocupando la sinestesia como motor de creación, se pueden encontrar incontables formas, colores, figuras, sonidos, etc. De esta manera la o el coreógrafo puede ir buscando estímulos para ir concretando esta abstracción visceral en imágenes sensibles dentro de la danza y junto al espacio.

3.1 Marco Metodológico

A continuación se desarrollará el marco metodológico, donde se entenderá el tipo de investigación, definición de muestra, unidad de análisis, técnica de recolección y técnica de análisis.

3.1.2 Tipo de investigación

Esta investigación se abordará desde las artes, es decir que a raíz de ella se desenvolverá un campo práctico de estudio. Se analizarán diversas experiencias corporales respecto a los sentidos visuales y auditivos, así mismo, se desarrollará un laboratorio para ejercitar una sinestesia visual-corporal. Dada la indagación de estudios de diversos filósofos, artistas visuales y escénicos, esta investigación se desarrolla bajo un enfoque cualitativo. Se profundizará en la sensibilidad de cada cuerpo en movimiento, danzando bajo diferentes estímulos sensoriales.

3.1.3 Definición de la muestra

Se explorará la sinestesia como motor de creación, desarrollando tres laboratorios dentro de un proceso creativo de danza contemporánea, donde cuatro intérpretes chilenas de danza contemporánea participarán. Se crearán diversos ejercicios sensoriales para estudiar la sinestesia de cada intérprete, teniendo en consideración que estas cuatro bailarinas son también cuatro personas diferentes, por ende cada una se conectará con su sensibilidad de manera única. Esto es lo que producirá una gran profundización en cómo se entrecruzan los sentidos dentro de tres mujeres que vienen del arte.

3.1.4 Unidad de análisis

Dentro de esta investigación se buscará estudiar la sensibilidad de cuatro intérpretes chilenas, variando entre los 20 y 30 años de edad. Por lo tanto, serán mujeres que estén estudiando danza o que hayan egresado de esta carrera hace no

más de diez años. Idealmente se escogerán mujeres que tengan diferentes maneras de percibir, ya sea por su formación en danza, su contexto histórico y/o social, su principal estado anímico, etc. Así creando diversidad en las respuestas sensoriales.

3.1.5 Técnica de recolección

Dentro de esta investigación se desarrollarán tres laboratorios pertenecientes a un proceso creativo de danza contemporánea. El primero trabajará el sentido de la audición en relación a la danza, creando diferentes estímulos sonoros y observando cómo responde el cuerpo a ellos. El segundo abordará la sinestesia cromática-auditiva, analizando cómo las intérpretes perciben la música a través de un dibujo. En el tercer laboratorio se creará un efecto visual con luces de colores, para que una sala de danza se pueda ver teñida de un solo color, así se podrá estudiar cómo el cuerpo reacciona ante diferentes colores.

3.1.6 Técnica de análisis

En cada uno de los tres laboratorios se estudiará la sensibilidad de las intérpretes y desde eso, se buscarán elementos que propicien la creación de una obra de danza contemporánea. Una vez obtenida la información de los laboratorios, se analizará en profundidad la respuesta sensorial de cada participante, vinculando también el análisis teórico con la práctica, pudiendo así responder a la pregunta y los objetivos de esta investigación.

4. Análisis

Para el estudio de esta investigación, se desarrollaron tres laboratorios que permitieron reflexionar y ahondar en la exploración del uso de la sinestesia en un proceso creativo de danza contemporánea. Por lo tanto se estudiaron los conceptos

bases del movimiento desde la audición, la sinestesia auditivo-cromática y el estudio del movimiento desde los estímulos visuales del color.

4.1 Estudio de movimiento desde la audición

En este laboratorio se exploraron diversas maneras de crear material sonoro, siendo tres los sonidos que destacaron: sonido de tazas chocando, sonido de agua cayendo y el sonido de una flauta. Para la autora Ackerman, “Los sonidos espesan el guisado sensorial de nuestras vidas, y dependemos de ellos para que nos ayuden a interpretar el mundo que nos rodea, comunicarnos con él y expresarlo.” (1992, p. 209). Para la autora, es importante manifestar que gracias al oído humano se pueden identificar una variedad innumerable de sonidos, siendo especial, pues también existen un sin fin de maneras para entender el sonido que se escucha.

Esta exploración se llevó a cabo el día 16 de noviembre del año 2020, con tres intérpretes de danza variando entre los 20 a 30 años (I1, I2, I3). Debido a la pandemia del virus Sars-Cov2 que se ha enfrentado el mundo estos meses, este laboratorio tuvo que ser ejecutado de forma virtual vía la plataforma de video llamada Zoom. El ejercicio consistió en hacer sonar los tres sonidos, uno a la vez por un tiempo prolongado para que las intérpretes pudieran buscar su propia manera de conectar con este material sonoro y lo pudieran vincular al sentir de su danza.

El primer material que se escuchó fueron dos tazas de losa chocando, estas tenían una gran semejanza al ruido de un metal vibrando agudo, al encontrarse una con la otra provocan una vibración que dura unos segundos. Si bien la autora Diane Ackerman manifiesta que los humanos tienen un especial funcionamiento del oído para identificar de dónde viene cada sonido, en este ejercicio se intentó crear ondas vibracionales que no fueran fáciles de identificar, así buscando que las intérpretes se

concentren solo en sentir el sonido emitido y no pensar en el objeto ni la geografía de este. Como dice Le Breton en su libro "El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos":

Entre la sensación de las cosas y la sensación de sí mismo se instaura un vaivén. Antes del pensamiento , están los sentidos. Decir, con Descartes, "Pienso, luego existo" significa omitir la inmersión sensorial del hombre en el seno del mundo. "Siento, luego existo" es otra manera de plantear que la condición humana no es por completo espiritual, sino ante todo corporal. (2007, p. 11).

La intérprete 1, incorporó este material sonoro en sus movimientos con una espacialidad central, su energía muscular permaneció leve en todo momento. Parecía comprender el movimiento desde sus huesos más que el uso de una musculatura activa, por lo que se observan movimientos sueltos, rápidos y sin forma, como si sus huesos fuesen de losa y los estuviera moviendo para provocar este sonido.

La danza de la segunda intérprete varía entre una espacialidad central y periférica, junto con una temporalidad lenta y energía que va cambiando entre lo leve y lo denso. Si bien sus movimientos periféricos son bastante largos, por sus propias proporciones corporales, se siente que cada acción proviene desde su centro. Por ende se mantiene con una gravedad estable durante todo este sonido, lo que causa un contraste interesante de lo que se está escuchando y lo que se observa. Pues hay momentos donde las tazas construyen un ritmo rápido, sin embargo, se queda en una temporalidad lenta, lo que provoca una oposición con un sentido coherente.

La intérprete 3 se conectó con esta vibración sonora con sus ojos cerrados, eso ya demuestra un proceso de imaginario interno dentro de ella. Comienza serpenteando su cuerpo con una energía leve y central, ocupando sus soportes para

insistir en un tambaleo que repercute en todo su cuerpo. Durante la mayoría del ejercicio con este sonido, se observa que el movimiento proviene de sus pies, sin embargo interesantemente se siente dentro de una energía bastante ingrávida, como flotante.

El contexto del encuentro no fue el ideal para explorar sonidos, ya que el audio en la virtualidad no siempre fluye de manera óptima. Tampoco se puede esperar que el sonido se escuche igual en la presencialidad que canalizado por un micrófono y parlante. Sin embargo, hubo un sentir en común al presentar las tazas chocando, en general las tres intérpretes recurrieron a una espacialidad central y energía leve. Dentro de esta eukinética compartida, las tres pudieron desarrollar su danza de manera individual y única, cada una con sus propias maneras de mover el cuerpo, dándole una libertad de invitar a sus sentidos a escuchar para crear.

Luego de las tazas, se comenzó a escuchar un sonido de agua cayendo, el sonido caía despacio, pudiendo crear numerosos escenarios en cada imaginación. Los movimientos de la intérprete 1 rápidamente se tornaron centrales y ondulantes, creando movimientos como el aguantarse las ganas de orinar. Se observa también una tensión en sus extremidades, exageradas por las flexiones de sus pies y la fuerte energía de sus manos. A pesar de la densidad y centralidad, nunca dejó de moverse onduladamente, creando una sensación acuosa interna y externamente.

Al momento que comenzó el agua a sonar, la segunda intérprete empezó a mover sus caderas lentamente. Movilizó también sus brazos y piernas creando ondas y movimientos leves, pero con una energía muscular activa, como si estuviera bajo el agua o como si ella misma estuviese movilizandolos todos los líquidos en su interior.

La intérprete 3 comenzó por incorporar este material sonoro en movimientos vertebrales. La danza de su columna repercutió en su cuerpo con una sensación acuosa. Luego ese movimiento que comenzó en la espalda se esparció por cada centro de peso, en especial en el centro liviano, donde se observan los mayores cambios de energía. En este caso, se dejó llevar por una densidad leve y una especialidad periférica durante todo este ejercicio, incluso al comienzo cuando solo estaba movilizand o sus vértebras, se podía sentir su energía entregada al espacio.

En este momento, con claridad se pudo observar que el sonido del agua provoca un serpenteo corporal, ondas y movimientos curvos, como lo es el movimiento del agua en los ríos, lagos y mares. Este elemento de la tierra no solo se escucha, sino se siente, huele y observa, dejando una reflexión esclarecedora de que todo lo que es agua se asocia con movimientos ondulantes, porque el cuerpo tiene memoria y experiencia. Aunque un ser humano nunca haya presenciado las olas del mar estrellar, su propio cuerpo contiene una gran cantidad de agua, flujos y líquidos. Su gestación, el útero, el comienzo es un flujo acuoso que está dentro y fuera del cuerpo humano. Sea cual sea la energía, el espacio, la temporalidad y la intención, este elemento tiene una danza que se mueve en curvas.

Finalmente, el sonido de la flauta estuvo improvisado por diversas notas musicales pasando de las graves a las más agudas con diferentes ritmos y temporalidades. La primera intérprete danzó junto a este sonido abarcando más posibilidades espaciales, se dejó llevar por toda su kinesfera, ocupando todo su cuerpo para experimentar con estas diferentes espacialidades. Por lo tanto, hubo muchos momentos donde bajó y subió del suelo, trabajando diversas maneras de ejecutar la acción, conectando todo su ser desde la coronilla hasta los pies. Su energía se percibe, entonces, fuerte y rápida, con movimientos impulsivos en sus extremidades.

La intérprete 2 internalizó estos sonidos en su danza creando movimientos circulares y trabajando la tridimensionalidad, su espacialidad en el movimiento se volvió expansiva y diversa. Lo que más se puede observar son las formas de esfera que iba creando a medida que la flauta cambiaba de notas, trabajó numerosas maneras de girar cambiando su energía y nivel de espacio. También se puede apreciar un cambio en la estabilidad de los soportes, a ratos jugaba con mantener el equilibrio en movimientos vertiginosos, creando imágenes que van relatando cómo su mundo interno percibe este sonido.

Se observa que la tercera intérprete se abre al sonido mediante el movimiento de sus brazos, es como si estas extremidades abrieran mundos para que sus centros de peso puedan moverse ahí. Existe una sensación de movimiento enérgico y rápido, cambia de niveles de altura, sin embargo, nunca llega al suelo, son sus soportes que la ayudan en un vaivén de arriba a abajo junto al continuo movimiento de brazos y torso.

El sonido de la flauta crea diferentes estímulos sonoros, ya que el sonido que emite esta va cambiando en temporalidad y ritmo, además del uso de diferentes notas musicales. Es aquí donde el material sonoro que se ha experimentado se vuelve, en vez de un sonido, una música, “el perfume del oído.” (Ackerman, 1992, 236). Se pudo observar que esta musicalidad improvisada pudo expandir el movimiento, mucho más que los dos sonidos anteriores. Las tres jugaron con niveles y utilizaron las posibilidades de su situación espacial, por ejemplo la primera y segunda intérprete danzaron tanto arriba como abajo, utilizando el suelo para lograr una tridimensionalidad en sus cuerpos. La música, según los resultados de este ejercicio, exalta y remueve los sentidos, creando en el cuerpo una danza dinámica y espacial.

4.2 Sinestesia cromática-auditiva

Este laboratorio se ejecutó el día 30 de noviembre del año 2020, se analizó la relación del color y forma en respuesta a una música, así pudiendo entrenar una sinestesia cromática-auditiva. Las participantes (2 mujeres bailarinas, entre 20 y 30 años), en sus espacios íntimos, escucharon una meditación guiada por la tesista Claudia Sprenger con sus ojos cerrados y luego la composición musical “Nilo Sueños” del grupo chileno Entrama, que inspira el dibujo.

La meditación guiada por Claudia Sprenger funcionó para entrar en un espacio sensible y creativo para las participantes. Comienza la meditación entrando a cada una de sus tensiones musculares y bloques de energía, tratando de visualizarlas, sentir las y luego soltarlas, así pudiendo de a poco entrar en un territorio íntimo y tranquilo. Después de ese momento que invita a la relajación y seguridad, la voz de la meditación las mueve a imaginar un espiral de luz rodeando su cuerpo, este las lleva a un planeta inventado por ellas mismas. Es ahí cuando comienza la música del grupo musical Entrama, “Nilo sueños”, para que las participantes puedan crear su propio planeta de colores. Así, después de finalizar la música, ellas dibujaron su propio planeta, tomando en cuenta las figuras, texturas e imágenes que encontraron mientras escuchaban la música.

La composición musical de Entrama comienza despacio, con el instrumento de aire llamado didgeridoo creando una vibración de tonos bajos. Esta entrada le da a la música un aire místico desde el comienzo. Luego entra el instrumento de cuerdas nórdico nyckelharpa, más adelante un contrabajo creando un ritmo grave y más rápido y ya a medida que avanza la música aparecen más instrumentos como maracas y flauta traversa.



La primera participante ocupa verde, amarillo, naranja, rosado y azul como colores para su dibujo, (este dibujo pertenece a la participante 1 y es parte del archivo personal de esta investigación). Hay cuatro formas principales que llaman la atención, como las raíces rosadas que desde abajo para arriba van onduladas, largas, suaves y difuminadas hasta llegar a unas líneas cortas, rectas y fuertes. Al comienzo, la música comienza con un instrumento de aire que invita a explorar las texturas de los sonidos que se están construyendo, si se observa entonces el dibujo, se puede entender esta estructura rosada que va desde lo más suave a lo más central y fuerte. Es ahí donde se encuentra una especie de portal iluminado donde comienza un espiral que asciende de color verde. A la derecha se ve un círculo azul, envuelto por una luz gris.



El dibujo de la segunda participante (este dibujo pertenece a la participante 2 y es parte del archivo personal de esta investigación) tiene un gran espiral naranja atravesando en diagonal, una palmera a su lado derecho y un sector de pasto a su lado izquierdo. Entre éste pedazo de verde y la palmera existe

un lugar de diversas texturas y colores suaves como celeste, naranja y amarillo. Se crean como ventoleras, mar y arena. Al lado izquierdo del espiral se observa una boca roja, abierta, exhalando líneas grises y puntos celestes. Esta participante, a pesar de su abstracción, aparecen figuras que existen en el mundo terrenal, como lo es una palmera, una boca y el pasto. Se puede percibir de su dibujo que existe una cierta brisa de colores cálidos y fríos, lo que devuelve a comprender la música desde su entrada de aire.

Ambos dibujos tienen en común un espiral que fue directamente inspirado por la meditación guiada, sin embargo, a pesar de tener figuras y colores diferentes, ambos podrían caber perfectamente en el mismo campo estético. Las dos participantes ocuparon colores como el verde, tonos de azul y amarillo, que según las teorías de Kandinsky:

El estridente amarillo limón duele a la vista como el tono alto de una trompeta al oído, la mirada no podrá fijarse y buscará la calma profunda del azul o el verde. En un nivel de sensibilidad superior, este efecto elemental trae consigo otro más profundo: una conmoción emocional. (Kandinsky, 1912, 42).”

Sin embargo, las dos ocupan el amarillo de una manera sutil, donde no “duele a la vista” y son más bien atisbos de luz. El azul y el verde, en el caso de la segunda participante, se percibe que está ahí para reflejar la naturaleza y eso siempre traerá una “calma profunda.”

Estos dibujos, aunque sean de dos mujeres diferentes y figurativamente no tengan relación uno con el otro, en ambos se crea una atmósfera abstracta y mágica que tiene relación con la música que fue estudiada. Los colores, los trazos y algunas formas pueden relacionarse incluso hasta literalmente. Así mismo, estos dos dibujos

tan simples como complejos pueden ser un impulso creativo para la creación de una obra de danza.

Desde la perspectiva de la coreógrafa existe una necesidad de investigar el mundo interno de cada participante para poder transformar ese imaginario en algo visible en el espacio, llevando la eternidad de un papel coloreado a la composición impalpable de una danza efímera. Entendiendo dentro de la composición el porqué de los movimientos, los colores, las formas y las intenciones.

La música es un motor de inspiración para poder construir un mundo interno lleno de colores y formas a medida de que cada ser humano lo vaya permitiendo. Crear esta sinergia del sentido de la vista con el sentido de la audición puede lograr grandes creaciones artísticas directamente construidas desde el sentir. Kandinsky se refiere a esta manera sensible de vivir como: "(...)en los seres más sensibles, los accesos al alma son tan directos y las impresiones sobre ésta tan inmediatas, que el sabor le alcanza inmediatamente produciendo vibraciones en las vías que la unen con otros órganos sensoriales (...)." (1912, p. 43). En este caso, el artista escribe sobre los sabores, pero este ejemplo se puede dar para cualquiera de los cinco sentidos.

4.3 Estudio del movimiento desde los estímulos visuales del color

Este laboratorio tiene el objetivo de diseñar tipos de estímulos visuales de color y cómo cada color afecta el cuerpo en movimiento. Fue ejecutado el día 29 de diciembre del año 2020, dentro de un espacio compartido con la coreógrafa y tres intérpretes de danza, mujeres entre los 20 y 30 años. Este espacio está dentro de una casa, en una sala de estar, pues debido al virus Sars-Cov 2 y la crisis sanitaria que ha afectado al mundo los meses del año 2020, no se pudo conseguir una sala adecuada para un ensayo de danza. Este espacio fue acomodado para poder reflejar luces de una paleta

led, donde se exploraron uno por uno los colores: magenta, rojo, verde, azul y amarillo.

La sala ya estaba con un color neutro cuando comenzaron a llegar las intérpretes, así podían entrar a la energía de este laboratorio apenas llegaban por la puerta. No se les pidió nada más que improvisar y moverse, para que ninguna idea pudiera interferir en esta relación pura de color y movimiento. Por lo tanto se estudió cómo a estas tres intérpretes les iba cambiando su eukinética cada vez que la luz cambiaba de color.

Según Le Breton (2007):

El color no existe fuera de la mirada de un hombre que separa los objetos de la luz. No es solo un hecho óptico, físico o químico; ante todo, es un hecho de la percepción. No se deduce mecánicamente de las diferentes modalidades del espectro de Newton; es un dato personal impregnado por la educación. El hombre interpreta los colores, no los registra. Son ante todo categorías de sentido y no resultan percibidos del mismo modo en las distintas sociedades humanas. (p. 80).

Comenzando por la primera intérprete envuelta en luz magenta, danza enérgicamente utilizando todo el espacio. Comienza moviendo sus brazos de manera sagital, creando líneas en un espacio bidimensional. A lo largo del tiempo que estuvo experimentando sus movimientos sumergida en este color, su cuerpo se transforma en una danza tridimensional, jugando con diversas cualidades. Se observa cómo pasa de una temporalidad lenta a una rápida de manera sorpresiva, al igual que su energía y espacialidad. Sus movimientos, dentro de este color, se perciben como un juego.

La segunda intérprete comienza por seguir el movimiento de sus brazos utilizando direcciones sagitales y horizontales. Muchas veces se ve que esta intérprete dirige su

danza a la pared del lado derecho, pues era ahí donde se proyectaba la mayor intensidad de color. El movimiento de sus piernas, al igual que el de sus brazos, se sienten conectados por su centro que los estabiliza, aún cuando la intérprete crea este juego de relevé, pasé y pequeños saltos sobre un soporte.

Para la tercera intérprete, desde un comienzo se pudo percibir que fue atraída por la pared, que utilizó casi todo el tiempo del ejercicio improvisando movimientos. En este contacto fue que comenzó a jugar con los niveles del suelo y el contrapeso de su propio cuerpo. Se percibe que tiene una curiosidad sobre el espacio y ambiente que la rodea, como si la luz estuviera en el aire, actuando como un sentido táctil.

La luz magenta provocó en las intérpretes un estado que se percibía alegre y curioso, como si estuvieran danzando dentro de algo mágico. Sin embargo, no se debe dejar de lado que este fue el primer color con el que se exploró esta investigación, haciendo un efecto sorpresivo en las intérpretes, ya que de una luz natural, la sala se convirtió completamente en color magenta. Según el autor Itten, quien escribe “El arte del color” en 1975:

Las reacciones sensorias del ojo y del cerebro así como la relación que existe entre la realidad de los colores y sus efectos sobre el hombre, constituyen la búsqueda más importante del artista. Los fenómenos ópticos, psíquicos y espirituales van íntimamente interrelacionados en el dominio que tratamos” (p. 14)

La luz magenta accede a un estado específico, dependiendo de cómo cada persona se relacione con este color. En este caso, las tres intérpretes se conectaron con un energía liviana y como mencionado anteriormente, alegre y curiosa. Este color viene de los colores rosados y morados, por lo que se puede deducir que se conectaron con su niña interior, jugando, entendiendo, explorando.

La luz roja, en general, se pudo observar como un dolor compartido entre las bailarinas. Cuando el ambiente se transformó en este color, la intérprete 1 enseguida buscó el suelo. Al comienzo estuvo envuelta en sí misma, abrazando sus rodillas, pero de a poco se desenvolvió en un ser de cuatro apoyos. El color rojo en el ambiente fue uno de los colores que más intensamente se pudo percibir, ya que absorbía todos los demás colores, menos el negro. En este ambiente, experimentó el movimiento de columna y pelvis en cuatro apoyos, cambiando sutilmente de niveles. Su temporalidad es lenta y juega con una doble tensión constante entre el arriba, el abajo, lo leve y lo fuerte.

La segunda intérprete comienza su viaje por la luz roja en el suelo, con una energía densa, fuerte y lenta. Se percibe también una necesidad de expandirse, esto se puede observar en la gran tensión que les entrega a sus articulaciones. Esta intérprete suele jugar la disociación articular, sin embargo dentro de esta luz estuvieron todas movilizándose para algo en común, rígidas, pero a la vez móviles, como si dentro de ella estuviera este rojo causando un gran y denso dolor.

La tercera intérprete comienza a moverse desde su centro, todo lo que danza nace desde su abdomen hacia afuera. Se percibe que está intentando expresar que algo le está causando conflicto dentro de ella. Existe una gran densidad en sus extremidades y un centro extremadamente controlado, que además controla toda su corporalidad, provocando a veces el uso de doble tensión con su espacialidad.

Lo observado en la exploración del color rojo coincide con la teoría de este color según Kandinsky:

(...) el color rojo puede provocar una vibración anímica parecida a la del fuego, con el que se le asocia comúnmente. El rojo cálido quizá sea excitante, hasta el punto de

que puede ser doloroso, por su parecido con la sangre. El color, en este caso, recuerda a otro agente físico que produce un efecto psíquico doloroso. Si esto fuera así, podríamos explicar sin dificultad, mediante la asociación, los efectos físicos del color no sólo sobre el sentido de la vista, sino también sobre los demás sentidos. (1912, p. 43).

El rojo en las intérpretes causó movimientos desde el centro, a veces muy densos, a veces ondulantes, variando entre lo sensual y doloroso. Según el autor Itten, está comprobado científicamente que los colores calientes y fríos, es decir rojos y azules, tienen un cierto grado de afecto en la circulación de la sangre. “En la habitación pintada en azul-verde, las personas encontraban que hacía frío a 15 grados C; en la habitación pintada en rojo-anaranjado, sólo sentían frío a 11 o 12 grados C.” (p. 45). Por lo tanto, Itten menciona que los colores fríos relajan la circulación sanguínea y los calientes la aceleran. En este caso, se pudo ver claramente como la luz roja activó enérgicamente el centro de cada intérprete.

Cuando la luz cambió al color verde, la intérprete 1 comienza en el suelo, buscando un arriba. Todo el ejercicio con la luz verde, esta intérprete estuvo acostada de espaldas, mirando hacia arriba, con sus manos entrelazando el aire, como si estuviera moviendo luces o buscando energías. Predominó su levedad e introspección, si bien estaba con el foco hacia afuera, su energía se percibía bastante interna.

La intérprete 2 comenzó a perder su dirección y se pudo observar como rápidamente su foco se internalizó y empezó a rechazar su centro y gravedad. De a poco se pudo ir sintiendo como la intérprete se perdía dentro de esta luz, sin rumbo ni forma, con una energía leve y movimientos sin acción muscular, más bien un uso suelto de las articulaciones.

A la tercera intérprete le gatilló un estado de locura que se pudo observar de manera explícita. Al comienzo comenzó a perder su dirección y rápidamente logró entrar a una cualidad lábil. De pronto su cuerpo encontró el sillón que había en la sala de ensayo y comenzó a tirarse a éste. Todo el tiempo de luz verde, estaba desplomando su cuerpo en el sillón y parándose para nuevamente caer. Lo que se pudo observar de este vertiginoso momento, fue el estado lábil, mareado y exhausto de la intérprete.

La luz azul, a la primera intérprete le provocó una entrega y un arrojó de energía, parecía como si este color la moviera a lugares profundos dentro de ella. Se pudo percibir a una bailarina vulnerable, pero a la vez decidida en cómo se movía y cuánto entregaba a este color azul. Su danza estuvo constantemente en acción, variando en cambios de energía y espacio. Sin embargo, en su espacialidad usó principalmente su corporalidad periférica, como si quisiera dejar entrar la luz a su ser.

La segunda intérprete, al presenciar el cambio de luz al color azul, comenzó a disminuir la energía de su cuerpo drásticamente, como haber entrado a un estado depresivo y triste. Su cuerpo de pronto comenzó a no formar figuras en el espacio, si no solo movimientos comunes, como caminar, mover los brazos con un fuelle lento y sin energía. De vez en cuando los dedos de sus manos se movían, tratando de explicar algo, pero eran movimientos casi impredecibles, por lo que dificultó el entendimiento de lo que se podría haber leído. Sin embargo, la danza no siempre es algo que se tiene que leer ni entender, a veces solo queda sentir, y lo que esta intérprete transmitía de su sentir era una tremenda tristeza y ahogo de energía.

Para la tercera intérprete, el azul fue una luz que la dejó, por varios segundos, inmobilizada. Se pudo percibir cómo estaba sintiendo este color entrar a sus sentidos,

lo primero que hizo fue apuntar a la pared con su mano derecha. Luego de estar un tiempo así, con sus dos brazos hizo un gesto de abrazo, este momento se sintió lento, sagrado y energético. Si bien fue un abrazo con un foco interno, la energía que se desarrolló de sus brazos y centros era muy fuerte. Esta intérprete estuvo todo este ejercicio moviendo su cuerpo lentamente, tocando con cuidado el aire que habitaba.

El azul, por sobre todo, se pudo percibir como la profundidad del sentir, sea cual sea ese sentir.

Finalmente, la luz amarilla gatilló un remezón para la primera intérprete, al comienzo se pudo percibir que tuvo que ajustar su vista para poder adentrarse al color amarillo, luego que lo comprendió, su cuerpo rápidamente comenzó a tiritar. Esta vibración corporal no era solo una manera de hacer vibrar el cuerpo, sino un sentir nervioso, con una ansiedad que venía desde sus órganos. Fue tanto este nerviosismo que se tuvo que sentar en el sillón que alojaba en la sala. Fue ahí donde con sus manos se agarró la cabeza, con una energía rígida y fuerte, donde se podía sentir su cuerpo necesitando explotar, pero a la vez estando contenido por un sistema nervioso extremadamente tenso y ahogado.

La segunda intérprete, en el espacio amarillo, comenzó a bailar sin una musculatura activa, sino que soltando todos los huesos de su cuerpo. Fue tanto el ejercicio de soltar, que su cuerpo solo comenzó a vibrar, como tiritando. Sin embargo, este tiritar fue más bien una vibración desde su interior que se sentía como un ejercicio experimental. Su espacialidad estuvo centrada y su energía permaneció leve y suelta durante todo el tiempo que estuvo presente el color amarillo.

La tercera intérprete, al percibir la luz amarilla del ambiente, comenzó a desconectarse del ser humano y se vio fuertemente una transformación animal en su

corporalidad. Dentro de muy poco tiempo, se pudo observar como la luz amarilla provocaba en ella la sensación de ser un animal asustado, ingrátido y perdido. Su energía estuvo constantemente en alerta y un poco nerviosa, al igual que su espacialidad, muy pocas veces se abrió a lo periférico. Su temporalidad estuvo en general bastante rápida, pues el temor que se pudo percibir en sus pasos permitía que tuviera una actitud ansiosa y angustiosa, lo que le facilitaba las acciones rápidas en sus soportes y eso repercutió en todo su cuerpo.

Este tercer laboratorio ayudó para descubrir cómo se mueve el cuerpo humano afectado por diferentes colores. Los cambios de cada color fueron claros, variando en energía, tiempo, espacio, flujo y sensación anímica. En lo estudiado dentro de este laboratorio se puede dejar probado que los cinco colores explorados conmovieron los sentidos de diferentes maneras. Por ejemplo, el color magenta tenía una energía liviana, alegre y saltarina, a contrario del color verde que provocó una despersonalización en las bailarinas. El azul, a su vez, causó a ratos momentos bastante sagrados, como lo es un abrazo, la expansión y la introspección. El rojo fue un color que transformó a los cuerpos de manera intensa, creando una doble tensión general, buscando una sangre fuera del cuerpo guiada entre la fragilidad del dolor y la excitación.

5. Conclusión

En esta investigación se estudió cómo la sinestesia cromática-auditiva afecta el proceso creativo de una obra de danza contemporánea, en esto es posible identificar dos elementos importantes: lo auditivo y lo cromático.

Tras haber realizado tres laboratorios explorando diferentes maneras de conectar con lo sensible, se pudo comprender dos grandes hitos de los auditivos. En primer

lugar, se abordó cómo el movimiento corporal se afecta por diferentes sonidos. Por ejemplo, se pudo observar de manera evidente cómo cada cuerpo incorporaba en su danza el sonido que se emitía. Las tres intérpretes se movilizaban de manera diferente, variando en espacio, tiempo y energía. Sin embargo, cuando después de los sonidos se integró un sonido musical (el de una flauta tocando notas de manera improvisada), las tres intérpretes se coordinaron de manera inconsciente en una danza dinámica y tridimensional. Este suceso llevó a concluir que cada sonido repercute en el cuerpo de una manera diferente, pudiendo cambiar la energía, espacialidad y temporalidad del movimiento, y que el sonido musical propicia una danza libre, afectada por la conmoción de los sentidos.

En segundo lugar, se concluye que la música, a pesar de ser escuchada por diferentes personas, puede producir confluencias similares en los sentidos de quienes escuchan. Por ejemplo, el segundo laboratorio que se realizó se les pidió a dos participantes que dibujen un planeta inventado por ellas después de escuchar e internalizar una pieza musical del grupo chileno Entrama. Los dibujos pertenecientes al archivo personal de esta investigación fueron diferentes en cuanto a los conceptos que hay en cada uno, sin embargo, ambas utilizaron una estética similar y algunos colores se repitieron en la composición. Es importante mencionar que las intérpretes estaban en sus espacios íntimos cuando dibujaron, por lo que no se pudieron afectar la una con la otra.

Se pudo comprender que la música, sea cómo sea que se trabaje, será un impulso de inspiración para poder construir materiales creativos. En este caso, cada dibujo sirve para crear una obra de danza directamente construida desde el sentir, utilizando los diversos colores, formas y texturas que se desprenden de ellos.

Por otra parte, pero relacionado con lo anterior, se investigó la respuesta en movimiento de tres intérpretes frente a estímulos lumínicos de cinco colores diferentes: magenta, rojo, verde, azul y amarillo. Los cambios de cada color dieron respuestas evidentes, variando en energía, tiempo, espacio, flujo y sensación anímica. Cada una se enfrentó al color desde su propia manera de expresar, sin embargo siempre hubo un concepto en común que se pudo destacar. Por ejemplo, en el color magenta se observó una energía alegre y liviana, en el color rojo todas estaban accionando desde su centro con una doble tensión, el color verde las llevó a un estado lábil y de despersonalización, el azul las hizo introspectivas, profundas en el sentir y finalmente el amarillo les provocó un estado nervioso y tembloroso. Por lo que se puede concluir que el color sí afecta el estado de un cuerpo, se puede observar claramente cuando éste se expone a la vulnerabilidad que trae consigo la danza.

Por lo tanto, se puede concluir que el uso de la sinestesia cromática-auditiva impacta de diferentes maneras un proceso creativo de una obra de danza contemporánea, pues es un motor de inspiración para abordar distintas maneras de crear y componer. Al ejercitar la sinestesia artística se pueden lograr sinergias sensoriales, de donde pueden surgir grandes ideas y/o creaciones. Es también un propulsor que guía a él o la coreógrafa a explorar y enamorarse del mundo interno de él o ella y de sus intérpretes, recorriendo un camino energético, espiritual, sensible y único dentro de la danza.

6. Referentes bibliográficos:

Ackerman, D. (1992) Una historia natural de los sentidos, Barcelona España, Anagrama.

Alonso, A. (2011) El color de los sonidos, Madrid España, Visión libros.

Arnheim, R. (1998), El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales, Madrid España, Ediciones Akal.

Calosse, JP. A. (S/A) Whistler. Nueva York EEUU, Parkstone Press International.

Castro Lobo, M. (2003) Música para todos. Una introducción al estudio de la música. San José Costa Rica, Editorial de la universidad de Costa Rica.

Chion, M. (1998) Le son. Paris Francia, Éditions NATHAN.

Cromer, A. (1984) Física para las ciencias de la vida, Barcelona España, Editorial Reverté.

Díaz, J. (2013). Proceso Creativo, Arte y Psicopatología. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 33(120), 749-760.

De Córdoba y Riccó. (2012). Sinestesia: Los fundamentos teóricos, artísticos y científicos, Granada España, Fundación internacional artecittà.

Di Marco y Spadaccini. (s/f), Wassily Kandinsky y la sinestesia que lo condujo a la música visual. Recuperado de: <https://alessiaspadaccini.com/wp-content/uploads/2015/05/Wassily-Kandinsky-y-la-Música-Visual.pdf>

Duchamp, M. (1996). El proceso creativo. Nombres [Nº](#) 7, págs. 187-189.

Fediuk y Prieto. (2016) Corporalidades escénicas Veracruz México, Universidad Veracruzana.

Guerman, M. (1997). Vasily Kandinsky, Nueva York EEUU, Parkstone press international.

Itten, J. (1975). El arte del color, Paris Francia, Editorial Bouret.

Kandinsky, W. (1912). De lo espiritual en el arte, Munich Alemania, R. Piper & Co.

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

Lopez-Mascaraque y Alonso. (2017) El olfato, Madrid España, Catarata.

Martinez Cañellas, A. (1979). Psicología del color. En Dinámica/plástica(35-37). S/I: Maina.

Mendoza, M. (2000) La coreografía: un caso concreto: Nellie Happee, México D.F., Cenidi danza/INBA.

Naverán y Écija. (2013). Lecturas sobre danza y coreografía. Madrid España, Editorial Artea.

Padilla y Zurdo (2004). La danza-improvisación como recurso de creatividad. El patio de educación física. Nº. 1, págs. 1-29.

Ricupero, S. (2007). Diseño gráfico en el aula, Buenos Aires Argentina, Nobuko.

Romero, J. (2008) Chopin: Raices de futuro. Madrid España, Machado libros.

Rosenblum y Janson. (1984) El arte del siglo XIX. Nueva York, EEUU, Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

Sancho, Bota y de Castro. (1999) Introducción al análisis sensorial de los alimentos, Barcelona España, Edicions de la Universitat de Barcelona.

Starkie, E. (1961) Arthur Rimbaud: Una biografía, Madrid España, Ediciones Siruela.

Troyán, A. (2012) El modelo fractal-holográfico, Murcia España, Diego Marin librero editor.

Valcárcel, E. (2005). Con los cinco sentidos. En La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos(13-16). España: Universidade da Coruña.

Vernia, A. (2012). Jaques Dalcroze y Rudolf von Laban: algunos datos sobre su concepción del movimiento. Dialnet, [Nº. 3](#), págs. 30-35.

Wagner, R. (1849) La obra de arte del futuro. Valencia España, La universitat de Valencia.

Weiss y Chavelli. (1995). La curación por los colores. Barcelona España, Robin Book.

Wigman, M. (1933) La filosofía de la danza moderna, Europa, Vol. I, No 1.

7. Anexos

7. 1 Laboratorio 1

Objetivo: Conocer la sinestesia

Fecha de ejecución: 16 de noviembre, 2020

Contexto: Cada participante en su espacio, habilitado para escuchar sonidos vía zoom.

Participantes: Emilia Fierro, bailarina de 30 años. Francisca Narváez, bailarina de 24 años. Sofía Riveros, bailarina de 23 años. (I1, I2, I3).

Análisis de tópicos: Trabajar sensibilidad sonora de intérpretes, sentido auditivo-visual.

Tópico	Acción	Muestra	Fotografía del suceso	Descripción de suceso	Análisis
Sonido de tazas chocando	Improvisar movimiento corporal	I 1	Fotograma 1	Vía zoom, se experiment	El sonido de las tazas chocando

	estimulado por diferentes sonidos.			aron diversas maneras de crear sonidos. Cada intérprete buscó su propia manera de conectar con estos sonidos y vincularlos al sentir del movimiento .	tenía una gran semejanza al ruido de un metal vibrando agudo. Esta intérprete incorporó este material sonoro en sus movimiento s con una espacialida d central, su energía muscular permaneció leve en todo momento. Parecía comprender
--	---	--	--	---	---

					<p>el movimiento desde sus huesos más que el uso de una musculatur a activa, por lo que se observan movimiento s sueltos, rápidos y sin forma, como si sus huesos fuesen de losa y los estuviera moviendo para provocar este sonido.</p>
--	--	--	--	--	--

<p>Sonido de tazas chocando</p>	<p>Improvisar movimiento corporal estimulado por diferentes sonidos.</p>	<p>1 2</p>	<p>Fotograma 2</p>	<p>Vía zoom, se experimentaron diversas maneras de crear sonidos. Cada intérprete buscó su propia manera de conectar con estos sonidos y vincularlos al sentir del movimiento .</p>	<p>El sonido de las tazas chocando tenía una gran semejanza al ruido de un metal vibrando agudo. Los movimientos de esta intérprete varían entre una espacialidad central y periférica junto con una temporalidad lenta y energía que va cambiando</p>
---------------------------------	--	------------	--------------------	---	--

					entre lo leve y lo denso. Si bien sus movimiento s periféricos son bastante largos, por sus propias proporcione s corporales, se siente que cada acción proviene desde su centro. Por ende, se mantiene con una gravedad estable
--	--	--	--	--	--

					<p>durante todo este sonido, lo que causa un contraste interesante de lo que se está escuchand o y lo que se observa. Pues hay momentos donde las tazas construyen un ritmo rápido, sin embargo, se queda en una temporalida d lenta, lo que</p>
--	--	--	--	--	--

					provoca una oposición con un sentido coherente.
Sonido de tazas chocando	Improvisar movimiento corporal estimulado por diferentes sonidos.	I 3	Fotograma 3	Vía zoom, se experimentaron diversas maneras de crear sonidos. Cada intérprete buscó su propia manera de conectar con estos sonidos y vincularlos al sentir del	El sonido de las tazas chocando tenía una gran semejanza al ruido de un metal vibrando agudo. Esta intérprete se conectó con esta vibración sonora con sus ojos cerrados, eso ya demuestra

				movimiento .	un proceso de imaginario interno dentro de ella. Comienza serpentean do su cuerpo con una energía leve y central, ocupando sus soportes para insistir en un tambaleo que repercute en todo su cuerpo. Durante la mayoría del
--	--	--	--	--------------	--

					<p>ejercicio con este sonido, se observa que el movimiento proviene de sus pies, sin embargo, interesante mente se siente dentro de una energía bastante ingrátida, como flotante.</p>
<p>Sonido de agua cayendo</p>	<p>Improvisar movimiento corporal estimulado por</p>	<p>I 1</p>	<p>Fotograma 4</p>	<p>Vía zoom, se experimentaron diversas maneras de</p>	<p>Durante el tiempo que se estuvo derramando agua, el sonido caía</p>

	diferentes sonidos.			crear sonidos. Cada intérprete buscó su propia manera de conectar con estos sonidos y vincularlos al sentir del movimiento .	despacio, pudiendo crear numerosos escenarios en cada imaginación . Los movimiento s de esta intérprete rápidament e se tornaron centrales y ondulantes, creando movimiento s como el aguantarse las ganas de orinar. Se observa también una tensión
--	------------------------	--	--	---	--

					<p>en sus extremidades, exageradas por las flexiones de sus pies y la fuerte energía de sus manos. A pesar de la densidad y centralidad, nunca dejó de moverse onduladamente, creando una sensación acuosa interna y externamente.</p>
--	--	--	--	--	--

<p>Sonido de agua cayendo</p>	<p>Improvisar movimiento corporal estimulado por diferentes sonidos.</p>	<p>1 2</p>	<p>Fotograma 5</p>	<p>Vía zoom, se experimentaron diversas maneras de crear sonidos. Cada intérprete buscó su propia manera de conectar con estos sonidos y vincularlos al sentir del movimiento.</p>	<p>Durante el tiempo que se estuvo derramando agua, el sonido caía despacio, pudiendo crear numerosos escenarios en cada imaginación. Al momento que comenzó el agua a sonar, sus caderas empezaron a moverse lentamente. Movilizó también</p>
-------------------------------	--	------------	--------------------	--	--

					<p>sus brazos y piernas creando ondas y movimiento s leves, pero con una energía muscular activa, como si estuviera bajo el agua o como si ella misma estuviese movilizando todos los líquidos en su interior.</p>
<p>Sonido de agua cayendo</p>	<p>Improvisar movimiento corporal estimulado</p>	<p>13</p>	<p>Fotograma 6</p>	<p>Vía zoom, se experimentaron</p>	<p>Durante el tiempo que se estuvo derramand</p>

	por diferentes sonidos.			diversas maneras de crear sonidos. Cada intérprete buscó su propia manera de conectar con estos sonidos y vincularlos al sentir del movimiento .	o agua, el sonido caía despacio, pudiendo crear numerosos escenarios en cada imaginación . La intérprete comenzó por incorporar este material sonoro en movimiento s vertebrales. La danza de su columna repercutía por su
--	-------------------------------	--	--	---	--

					<p>cuerpo con una sensación acuosa. Luego ese movimiento que comenzó en la espalda se esparció por cada centro de peso, en especial en el centro liviano, donde se observan los mayores cambios de energía. En este caso, se dejó</p>
--	--	--	--	--	---

					llevar por una densidad leve y una especialidad periférica durante todo este ejercicio, incluso al comienzo cuando solo estaba movilizand sus vertebras se podía sentir su energía entregada al espacio.
Sonido de flauta	Improvisar movimiento corporal estimulado	I 1	Fotograma 7	Vía zoom, se experimentaron	Finalmente, el sonido de la flauta estuvo

	por diferentes sonidos.			diversas maneras de crear sonidos. Cada intérprete buscó su propia manera de conectar con estos sonidos y vincularlos al sentir del movimiento .	improvisad o por diversas notas musicales pasando de las graves a las más agudas con diferentes ritmos y temporalida des. La intérprete danzó junto a este sonido abarcando más posibilidade s espaciales, se dejó llevar por toda su
--	-------------------------------	--	--	---	---

					kinósfera, ocupando todo su cuerpo para experiment ar con estas diferentes espacialida des. Por lo tanto, hubo muchos momentos donde bajó y subió del suelo, trabajando diversas maneras de ejecutar la acción, conectando todo su ser desde la coronilla
--	--	--	--	--	---

					hasta los pies. Su energía se percibe, entonces, fuerte y rápida, con movimientos impulsivos en sus extremidades.
Sonido de flauta	Improvisar movimiento corporal estimulado por diferentes sonidos.	12	Fotograma 8	Vía zoom, se experimentaron diversas maneras de crear sonidos. Cada intérprete buscó su propia	Finalmente, el sonido de la flauta estuvo improvisado por diversas notas musicales pasando de las graves a las más

				manera de conectar con estos sonidos y vincularlos al sentir del movimiento .	agudas con diferentes ritmos y temporalida des. La intérprete internalizó estos sonidos en su danza creando movimiento s circulares y trabajando la tridimensio nalidad, su espacialida d en el movimiento se volvió expansiva y diversa. Lo que más se
--	--	--	--	--	---

					<p>pudo observar fueron las formas de esfera que iba creando a medida que la flauta cambiaba de notas, trabajó numerosas maneras de girar cambiando su energía y niveles de altura. También se pudo apreciar un cambio en la estabilidad</p>
--	--	--	--	--	--

					de los soportes, a ratos jugaba con mantener el equilibrio en movimient s vertiginosos .
Sonido de flauta	Improvisar un movimiento corporal estimulado por diferentes sonidos.	13	Fotograma 9	Vía zoom, se experiment aron diversas maneras de crear sonidos. Cada intérprete buscó su propia manera de conectar con estos	Finalmente, el sonido de la flauta estuvo improvisad o por diversas notas musicales pasando de las graves a las más agudas con diferentes ritmos y

				sonidos y vincularlos al sentir del movimiento .	temporalidades. Se observa que la intérprete se abre al sonido mediante el movimiento de sus brazos, es como si estas extremidad es abrieran mundos para que sus centros de peso puedan moverse ahí. Existe una sensación de
--	--	--	--	--	--

					movimiento enérgico y rápido, cambia de niveles de altura, sin embargo, nunca llega al suelo, son sus soportes que la ayudan a un vaivén de arriba a abajo junto al continuo movimiento de brazos y torso.
--	--	--	--	--	---

7.2 Laboratorio 2

Objetivo: Analizar la relación del color con la respuesta sinestésica.

Fecha de ejecución: 30 de noviembre, 2020

Contexto: Cada participante en sus espacios íntimos escucha una meditación

guiada por la tesista Claudia Sprenger con sus ojos cerrados y luego escucha una música que inspira al dibujo.

Participantes: Emilia Fierro, bailarina de 30 años. Francisca Narvárez, bailarina de 24 años. (P1, P2).

Análisis de tópicos: Dibujo sinestésico

Tópico	Acción	Muestra	Fotografía del dibujo	Descripción del suceso	Análisis
Dibujo sinestésico	Escuchar una meditación guiada por Claudia Sprenger con ojos cerrados. Luego escuchar la música “Nilo Sueños” del grupo musical Entrama y	P 1	Dibujo 1	La meditación guiada por Claudia Sprenger funcionó para entrar en un espacio sensible y creativo para las participante s. Comienza la	La composición música “Nilo Sueños” del grupo musical Entrama, comienza despacio, con el instrumento de aire llamado didjeridoo creando

	crear un dibujo a partir de esta percepción auditiva.			meditación entrando a cada una de sus tensiones corporales y tratando de visualizarlas, sentir las y luego soltarlas, así pudiendo de a poco entrar en un territorio íntimo y único. Después de ese momento que invita a la relajación y	una vibración de tonos bajos. Esta entrada le da a la música un aire místico desde el comienzo. Luego entra el instrumento de cuerdas nórdico nyckelharp a, más adelante un contrabajo creando un ritmo grave y más rápido y ya a medida que avanza
--	---	--	--	--	---

				<p>seguridad, la voz de la meditación las mueve a imaginar un espiral de luz rodeando su cuerpo que las lleva a un planeta inventado por ellas mismas. Es ahí cuando comienza la música del grupo musical Entrama, “Nilo sueños”, para que las</p>	<p>la música aparecen más instrumento s como maracas y flauta traversa. La primera participante ocupa verde, amarillo, naranja, rosado y azul como colores para su dibujo. Hay cuatro formas principales que llaman</p>
--	--	--	--	--	--

				participante s puedan crear su propio planeta de colores, figuras, texturas, imágenes, percibiendo esta música.	la atención, como las raíces rosadas que desde abajo para arriba van onduladas, largas, suaves y difuminada s hasta llegar a unas líneas cortas, rectas y fuertes. Es ahí donde se encuentra una especie de portal iluminado donde
--	--	--	--	--	--

					<p>comienza un espiral que asciende de color verde. A la derecha se ve un círculo azul, envuelto por una luz gris.</p>
<p>Dibujo sinestésico</p>	<p>Escuchar una meditación guiada por Claudia Sprenger con ojos cerrados. Luego escuchar la música "Nilo Sueños" del</p>	<p>P 2</p>	<p>Dibujo 2</p>	<p>La meditación guiada por Claudia Sprenger funcionó para entrar en un espacio sensible y creativo para las participante</p>	<p>La composición musical "Nilo Sueños" del grupo musical Entrama, comienza despacio, con el instrumento de aire</p>

	<p>grupo musical Entrama y crear un dibujo a partir de esta percepción auditiva.</p>			<p>s. Comienza la meditación entrando a cada una de sus tensiones corporales y tratando de visualizarlas, sentirlas y luego soltarlas, así pudiendo de a poco entrar en un territorio íntimo y único. Después de ese momento</p>	<p>llamado didjeridu creando una vibración de tonos bajos. Esta entrada le da a la música un aire místico desde el comienzo. Luego entra el instrumento de cuerdas nórdico nyckelharp a, más adelante un contrabajo creando un ritmo grave y más</p>
--	---	--	--	---	--

				que invita a la relajación y seguridad, la voz de la meditación las mueve a imaginar un espiral de luz rodeando su cuerpo que las lleva a un planeta inventado por ellas mismas. Es ahí cuando comienza la música del grupo musical Entrama, "Nilo	rápido y ya a medida que avanza la música aparecen más instrumentos como maracas y flauta travesa. El dibujo de la participante tiene una gran espiral naranja atravesando en diagonal, una palmera a su lado
--	--	--	--	--	---

				sueños”, para que las participante s puedan crear su propio planeta de colores, figuras, texturas, imágenes, percibiendo esta música.	derecho y un sector de pasto a su lado izquierdo. Entre este pedazo de verde y la palmera existe un lugar de diversas texturas y colores suaves como celeste, naranja y amarillo. Se crean como ventoleras, mar y arena. Al lado izquierdo
--	--	--	--	---	--

					de la espiral se observa una boca roja, abierta, exhalando líneas grises y puntos celestes.
--	--	--	--	--	---

7.2.1 Análisis comparativo con relación a la música de ambos dibujos

Participante 1	Participante 2	Análisis comparativo
Esta participante utiliza el color rosado para crear una figura que se semeja a una raíz, a medida que sube se vuelve cada vez más contraída, pues se observa que las raíces están difuminadas en la	Esta participante, a pesar de su abstracción, aparecen figuras que existen en el mundo terrenal, como lo es una palmera, una boca y el pasto. Se puede percibir de su dibujo que existe	Ambos dibujos tienen en común un espiral que fue directamente inspirado por la meditación guiada, sin embargo, a pesar de tener figuras y colores diferentes, ambos podrían

<p>parte más baja. Al comienzo, la música comienza con un instrumento de aire que invita a explorar las texturas de los sonidos que se están construyendo, si se observa entonces el dibujo, se puede entender esta estructura rosada que va desde lo más suave a lo más central y fuerte.</p>	<p>una cierta brisa de colores cálidos y fríos, lo que devuelve a comprender la música desde su entrada de aire.</p>	<p>caber perfectamente en el mismo campo estético. Ambas ocuparon colores como el verde, tonos de azul y amarillo. Según Kandinsky:</p> <p>“El estridente amarillo limón duele a la vista como el tono alto de una trompeta al oído, la mirada no podrá fijarse y buscará la calma profunda del azul o el verde. En un nivel de sensibilidad superior, este efecto elemental trae consigo otro más profundo: una conmoción emocional. (Kandinsky, 1912, p. 42).”</p> <p>Sin embargo, ambas ocupan el amarillo de una manera sutil, donde no</p>
--	--	---

		<p>duele a la vista y son más bien atisbos de luz. El azul y el verde, en el caso de la segunda participante, se ven que están ahí para reflejar la naturaleza. En el dibujo de la primera participante, el verde es una luz que guía y el azul es un planeta que irradia iluminaciones grises.</p> <p>Estos dibujos, aunque sean de dos mujeres diferentes y figurativamente no tengan relación uno con el otro, en ambos se crea una atmosfera abstracta y mágica que tiene relación con la música que fue estudiada. Los colores, los trazos y algunas</p>
--	--	---

		formas pueden se relacionan incluso hasta literalmente.
--	--	---

7.3 Laboratorio 3

Objetivo: Diseñar diferentes tipos de estímulos visuales de color.

Fecha de ejecución: 29 de diciembre, 2020

Contexto: Espacio compartido con tres intérpretes, donde el espacio cambia de luz y se puede observar un solo color en todo lo que habita ahí.

Intérpretes: Emilia Fierro, bailarina de 30 años. Sofía Riveros, bailarina de 23 años. Paulina Vera, bailarina de 30 años. (I1, I2, I3).

Análisis de tópicos/Indicadores: Color de luces: magenta, roja, verde, azul, amarilla.

Tópico	Acción	Muestra	Fotografía del suceso	Análisis
Luz magenta	La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.	I 1	Fotograma 1	Envuelta en una luz magenta, esta intérprete danza enérgicamente utilizando todo el espacio.

				<p>Comienza moviendo sus brazos de manera sagital, creando líneas en el espacio bidimensional. A lo largo del tiempo que estuvo experimentan do sus movimientos sumergida en este color, su cuerpo se transforma en una danza tridimensional, jugando con diversas cualidades. Se observa cómo pasa de una</p>
--	--	--	--	--

				<p>temporalidad</p> <p>lenta a una</p> <p>rápida de</p> <p>manera</p> <p>sorpresiva, al</p> <p>igual que su</p> <p>energía y</p> <p>espacialidad.</p> <p>Sus</p> <p>movimientos,</p> <p>dentro de este</p> <p>color, se</p> <p>perciben como</p> <p>un juego.</p>
Luz magenta	La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.	1 2	Fotograma 2	<p>Se puede observar que, bajo el color de esta luz magenta, la intérprete comienza por seguir el movimiento de sus brazos utilizando</p>

				<p>direcciones sagitales y horizontales. Muchas veces se ve que dirige su danza a la pared del lado derecho, pues era ahí donde se proyectaba la mayor intensidad de color. El movimiento de sus piernas, al igual que el de sus brazos, se sienten conectados por su centro que los estabiliza, aún cuando la intérprete crea</p>
--	--	--	--	--

				este juego de relevé, pasé y pequeños saltos sobre un soporte.
Luz magenta	La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.	13	Fotograma 3	Desde un comienzo se pudo percibir que esta intérprete fue atraída por la pared que contiene la mayor intensidad del color magenta, ya que la paleta de luz led apuntaba hacia allá. Esta intérprete utilizó casi todo el tiempo del ejercicio

				<p>improvisando movimientos junto a la luz que reflejaba la pared. En este contacto fue que comenzó a jugar con los niveles del suelo y el contrapeso de su propio cuerpo contra la pared. Se percibe que tiene una curiosidad sobre el espacio y ambiente que la rodea, como si la luz estuviera en el aire, actuando</p>
--	--	--	--	--

				como un sentido táctil.
Luz roja	La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.	I 1	Fotograma 4	<p> Cuando el ambiente se transformó en un color rojo, la intérprete enseguida buscó el suelo. Al comienzo estuvo en envuelta en si misma, abrazando sus rodillas, pero de a poco se desenvolvió en un ser de cuatro apoyos. El color rojo en el ambiente fue uno de los colores que más </p>

				<p>intensamente se pudo percibir, ya que absorbía todos los demás colores, menos el negro. En este ambiente, experimentó el movimiento de columna y pelvis en cuatro apoyos, cambiando sutilmente de niveles. Su temporalidad es lenta y juega con una doble tensión constante entre el arriba, el abajo, lo</p>
--	--	--	--	--

				leve y lo fuerte.
Luz roja	La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.	1 2	Fotograma 5	La intérprete comienza su viaje por la luz roja en el suelo, con una energía densa, fuerte y lenta. Se percibe también una necesidad de expandirse, esto se puede observar en la gran tensión que les entrega a sus articulaciones. Esta intérprete suele jugar la disociación articular, sin embargo,

				dentro de esta luz estuvieron todas movilizándose para algo en común, rígidas, pero a la vez móviles, como si dentro de ella estuviera este rojo causando un gran y denso dolor.
Luz roja	La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.	13	Fotograma 6	La intérprete comienza a movilizarse desde su centro, todo lo que danza nace desde su abdominal hacia afuera. Se percibe que está

				<p>intentando expresar que algo le está causando conflicto dentro de ella. Existe una gran densidad en sus extremidades y un centro extremadamente controlado, que además controla toda su corporalidad, provocando a veces el uso de doble tensión con su espacialidad.</p>
Luz verde	La intérprete se mueve	I 1	Fotograma 7	La intérprete comienza en

	acorde al color que emite la luz.			el suelo, buscando un arriba. Todo el ejercicio con la luz verde esta intérprete estuvo acostada de espaldas, mirando hacia arriba, con sus manos entrelazando el aire, como si estuviera moviendo luces o buscando energías. Predominó su levedad e introspección, si bien estaba con el foco hacia afuera,
--	---	--	--	--

				<p>su energía se percebía bastante interna.</p>
Luz verde	<p>La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.</p>	I 2	Fotograma 8	<p>Al comenzar el ejercicio con la luz verde, esta intérprete comenzó a perder su dirección y se pude observar como rápidamente su foco se internalizó y empezó a rechazar su centro y gravedad. De a poco se pudo ir sintiendo como la</p>

				<p>intérprete se perdía dentro de esta luz, sin rumbo ni forma, con una energía leve y movimientos sin acción muscular, más bien un uso suelto de las articulaciones.</p>
Luz verde	<p>La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.</p>	13	Fotograma 9	<p>La luz verde a esta intérprete le gatilló un estado de locura que se pudo observar de manera explícita. Al comienzo comenzó a perder su dirección y</p>

				<p>rápidamente logró entrar a una cualidad lábil. De pronto su cuerpo encontró el sillón que había en la sala de ensayo y comenzó a tirarse a éste. Todo el tiempo que estuvo la luz verde, ella desplomaba su cuerpo en el sillón y se paraba para nuevamente caer. Lo que se pudo observar de</p>
--	--	--	--	---

				<p>este vertiginoso momento, fue el estado lábil, mareado y exhausto de la intérprete.</p>
Luz azul	<p>La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.</p>	I 1	Fotograma 10	<p>La luz azul en esta intérprete provocó una entrega y un arroyo de energía, parecía como si este color la moviera a lugares profundos dentro de ella. Se pudo percibir a una intérprete vulnerable, pero a la vez decidida en</p>

				<p>cómo se movía y cuánto entregaba a este color azul. Su danza estuvo constantemente e en acción, variando en cambios de energía y espacio. Sin embargo, en su espacialidad usó principalmente su corporalidad periférica, como si quisiera dejar entrar la luz a su ser.</p>
--	--	--	--	--

Luz azul	La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.	I 2	Fotograma 11	Esta intérprete, al presenciar el cambio de luz al color azul, comenzó a disminuir la energía de su cuerpo drásticamente, como haber entrado a un estado depresivo y triste. Su cuerpo de pronto comenzó a no formar figuras en el espacio, si no solo movimientos comunes, como caminar, mover los
----------	--	-----	--------------	---

				<p>brazos con un fuelle lento y sin energía. De vez en cuando los dedos de sus manos se movían, como tratando de explicar algo, pero eran movimientos casi impredecibles, por lo que dificultaba el entendimiento de lo que se podría haber leído. Sin embargo, la danza no siempre es algo que se tiene que leer</p>
--	--	--	--	---

				<p>ni entender, a veces solo queda sentir, y lo que esta intérprete transmitía de su sentir era una tremenda tristeza y ahogo de energía.</p>
Luz azul	<p>La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.</p>	I 3	Fotograma 12	<p>El color azul para esta intérprete fue una luz que la dejó, por varios segundos, inmobilizada. Se pudo percibir cómo estaba sintiendo este color entrar a sus sentidos,</p>

				<p>lo primero que hizo fue apuntar a la pared con su mano derecha donde la luz se veía con mucha intensidad. Luego de estar un tiempo así, con sus dos brazos hizo un gesto de abrazo, este momento se sintió lento, sagrado y energético. Si bien fue un abrazo con un foco interno, la energía que se</p>
--	--	--	--	---

				<p>desenvolvía de sus brazos y centros era muy fuerte. Esta intérprete estuvo todo este ejercicio moviendo su cuerpo lentamente, tocando con cuidado el aire que habitaba.</p>
Luz amarilla	<p>La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.</p>	I 1	Fotograma 13	<p>La luz amarilla gatilló un remezón para la intérprete, al comienzo se pudo percibir que tuvo que ajustar su vista para poder adentrarse al</p>

				<p>color amarillo, luego que lo comprendió su cuerpo rápidamente comenzó a tiritar. Esta vibración corporal no era solo una manera de hacer vibrar el cuerpo, sino un sentir nervioso, con una ansiedad que venía desde sus órganos. Fue tanto este nerviosismo que se tuvo que sentar en el sillón que alojaba en la</p>
--	--	--	--	---

				<p>sala. Fue ahí donde con sus manos se agarró la cabeza, con una energía rígida y fuerte, donde se podía sentir su cuerpo necesitando explotar, pero a la vez estando contenido por un sistema nervioso extremadamente tenso y ahogado.</p>
Luz amarilla	La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.	12	Fotograma 14	Esta intérprete, en el espacio amarillo, comenzó a

				<p>danzar sin una musculatura activa, sino que soltando todos los huesos de su cuerpo. Fue tanto el ejercicio de soltar, que su cuerpo solo comenzó a vibrar, como tiritando. Sin embargo, este tiritar fue más bien una vibración desde su interior que se sentía como un ejercicio experimental. Su espacialidad</p>
--	--	--	--	--

				<p>estuvo centrada y su energía permaneció leve y suelta durante todo el tiempo que estuvo presente el color amarillo.</p>
Luz amarilla	La intérprete se mueve acorde al color que emite la luz.	I 3	Fotograma 15	<p>Esta intérprete, al percibir la luz amarilla del ambiente, comenzó a desconectarse del ser humano y se vio fuertemente una transformación animal en su corporalidad.</p>

				Dentro de muy poco tiempo, se pudo observar como la luz amarilla provocaba en ella la sensación de ser un animal asustado, ingrátido y perdido. Su energía estuvo constantemente e en alerta y un poco nerviosa, al igual que su espacialidad, que muy pocas veces se abrió a lo periférico. Su
--	--	--	--	---

				temporalidad estuvo en general bastante rápida, pues el temor que se pudo percibir en sus pasos permitía que tuviera una actitud ansiosa y angustiosa, lo que le facilitaba las acciones rápidas en sus soportes y eso repercutió en todo su cuerpo.
--	--	--	--	--

8. Fotogramas

Laboratorio 1

Fotograma 1



Fotograma 2



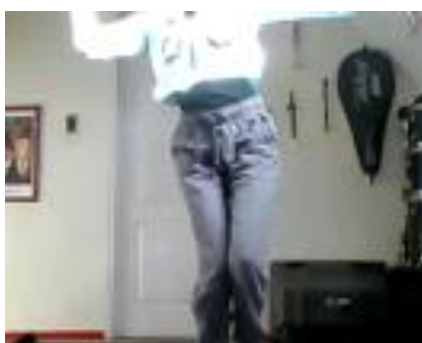
Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Laboratorio 2

Dibujo 1



Dibujo 2



Laboratorio 3

Fotograma 1



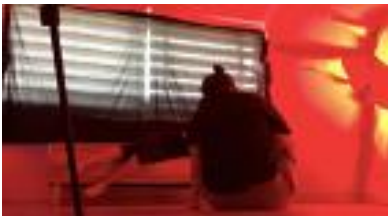
Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



