

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 29 de septiembre de 2025

ACEPTADO: 07 de enero de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i4.28>

■ Movimiento dancístico y su influencia en la composición musical para danza contemporánea Dance Movement and Its Influence on Musical Composition for Contemporary Dance

Arturo Charles Valdez¹

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) México

Contacto: contacto.arturocharles@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9171-5849>

Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich²

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / México

Contacto: rodrigo@cmmas.org

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6871-0127>

¹ Compositor, investigador y artista transdisciplinario mexicano originario de Monterrey, Nuevo León, México. Su trabajo se ha definido por la interdisciplina con danza contemporánea, la música interactiva minimalista y la exploración sonora en medios audiovisuales e instalaciones.

² Compositor y gestor cultural, así como profesor titular de tiempo completo en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Morelia, de la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde es coordinador de la Licenciatura en Música y Tecnología Artística.



Movimiento dancístico y su influencia en la composición musical para danza contemporánea

Dance Movement and Its Influence on Musical Composition for Contemporary Dance

Resumen

La relación entre la danza y la música tiene una historia extensa e importante. La evolución conjunta e independiente a lo largo de los años, además de los desarrollos tecnológicos, han dotado de características y metodologías particulares a cada una de las disciplinas. El presente trabajo profundiza en los elementos que emergen al momento de la colaboración entre música y danza contemporánea, partiendo de los términos propuestos por Paul Hodgins (1991), ilustrado bajo una propuesta de categorización de componentes o eventualidades que surgen a partir de los requerimientos de los creadores escénicos y compositores, específicamente enfocándonos en los distintos tipos de movimientos dancísticos o escénicos. Para este trabajo se realizó análisis de trabajos interdisciplinarios y transdisciplinarios que involucran principalmente la composición musical contemporánea y la danza contemporánea, así como la implementación de nuevas tecnologías en los procesos de creación de dichas obras; además se revisó bibliografía de autores pioneros como R. Murray Schafer (1993) y Michel Chion (1994), entre otros, así como de autoras y autores contemporáneos cuya especialidad radica en el estudio de esta interdisciplina como Katherine Teck (2011), Juliet McMains y Ben Thomas (2013), y Lucile Desblache (2019). El objetivo de este trabajo es esclarecer las convergencias entre la composición coreográfica y la composición musical y el potencial creativo que tiene la implementación consciente de estas convergencias en los procesos creativos de danza y música contemporánea.

Palabras clave: música, danza contemporánea, transdisciplina, interdisciplina, coreomusical.

Abstract

The relationship between dance and music has a long and significant history. Their parallel and independent evolution over time, along with technological developments, has endowed each discipline with distinct characteristics and methodologies. This paper explores the elements that emerge from the collaboration between contemporary music and contemporary dance, drawing on the concepts proposed by Paul Hodgins (1991) and presenting a framework for categorizing components or eventualities that arise from the needs of choreographers and composers, with particular emphasis on different types of dances or stage movement.

This study analyzes interdisciplinary and transdisciplinary works primarily involving contemporary musical composition and contemporary dance, as well as the integration of new technologies within creative processes. Additionally, it reviews foundational literature by pioneering authors such as R. Murray Schafer (1993) and Michel Chion (1994), alongside the work of contemporary scholars specializing in this field of study, including Katherine Teck (2011), Juliet McMains and Ben Thomas (2013), and Lucile Desblache (2019). The objective of this paper is to clarify the convergences between choreographic composition and musical composition and to highlight the creative potential of consciously integrating these convergences within contemporary dance and music creative processes.

Keywords: Music, contemporary dance, transdisciplinary, interdisciplinary, choreomusicality.

1. Introducción

La relación entre la música y la danza se ha mantenido en una constante transformación a lo largo de la historia. Ambas disciplinas reflejan los cambios culturales, estéticos y tecnológicos de su tiempo. Esta evolución permite redefinir el vínculo entre sonido y movimiento en un sentido discursivo-estético, dentro del ámbito escénico.

En la actualidad, la tecnología ofrece herramientas composicionales que abren nuevas perspectivas para la creación musical. Entre ellas se encuentran diversos *softwares* de creación y edición sonora (Ableton, Reaper, Logic), sistemas de control y comunicación de datos como MIDI u OSC (Max, TouchDesigner), entornos de programación o composición algorítmica (Max/MSP, SuperCollider), así como tecnologías de procesamiento y espacialización de sonido. Al integrar estas herramientas con el análisis de los elementos escénicos de la danza, es posible profundizar en el entendimiento del proceso creativo tanto de compositoras y compositores como de coreógrafas y coreógrafos, además de fortalecer colaboraciones interdisciplinarias más sólidas entre música y danza contemporánea.

El reconocimiento de estas metodologías compositivas y su relación con el movimiento corporal, como eje central de esta interdisciplina, ofrece herramientas fundamentales para el análisis de obras contemporáneas, así como para la interpretación o reinterpretación de obras preexistentes. De igual manera, este trabajo contribuye al registro y la categorización de algunos procesos compositivos musicales dirigidos a la danza contemporánea.

La motivación para el desarrollo de esta propuesta surge de la experiencia personal en la composición de música electrónica para danza contemporánea de Arturo Charles Valdez, uno de los autores de este artículo. En los inicios de su formación universitaria, mostró una inclinación por la exploración musical basada en el movimiento, así como por sistemas multicanal, el movimiento acústico y su control mediante el cuerpo, es decir, cómo el sonido puede desplazarse a través de un arreglo de múltiples bocinas o monitores dispuestos en un espacio determinado, a partir del movimiento corporal dancístico, o bien, del movimiento escénico de bailarines como fuente para trazar trayectorias sonoras. Con el tiempo, aunado a la revisión de sus primeros proyectos académicos, pudo identificar una tendencia constante hacia la integración del sonido con el movimiento como el eje central de su proceso creativo. Esta revisión, extendida a proyectos más recientes, reafirmó un interés estético-narrativo en la relación interdependiente entre la danza y la música.

Este escrito busca evidenciar, mediante ejemplos, análisis y estudios de caso, la convergencia entre la composición coreográfica y la composición musical, especialmente en procesos orientados a la creación de música para danza contemporánea. Se focaliza la atención en la influencia del movimiento corporal —ya sea individual o grupal, espacial o sobre la kinesfera del intérprete— dentro del proceso compositivo de dichas piezas musicales. Además, se realiza un cotejo entre distintas metodologías y enfoques de análisis con el fin de comparar diversas formas de relación entre sonoridad y danza en la creación de obras escénicas multidisciplinarias.

Ted Shawn (2011) menciona que “si un compositor realmente compone para la danza, debería estudiar con bailarines, vivir y trabajar con ellos, aprender los principios de la danza desde las bases” (p. 37). Gertrude Lippincott (2011), estudiante y coreógrafa de danza, así como alumna de Louis

Horst³, comparte que cuando el alumnado de Horst se volvía capaz de pensar de manera simultánea en la estructura y en la coreografía, alcanzaba una verdadera libertad estética. Asimismo, Horst sostenía que el cuerpo humano era un instrumento que debía aprender a controlarse (Lippincott, 2011, p. 56). Sobre su aproximación a la composición, Wallingford Riegger (2011) señala: “entre más me involucraba, más me convencía de que la solución correcta yacía en considerar, tanto la música como la danza, de igual importancia” (p. 59). De igual manera, respecto al juicio sobre una composición, Norman Lloyd (2011) sostiene que: “un *score* para danza no puede ser juzgado solamente en términos musicales. Es necesario saber qué está ocurriendo en el escenario para poder juzgar la verdadera efectividad de la música” (p.98).

Danza y música se presentan no como disciplinas paralelas distanciadas, sino como lenguajes interdependientes cuya relación podría fortalecerse a partir de una comprensión mutua de principios estructurales, expresivos, técnicos y tecnológicos. La incorporación de tecnologías contemporáneas, aunada a metodologías compositivas basadas en el movimiento corporal, abre un campo fértil para replantear procesos creativos, ampliar el espectro creativo y expandir las posibilidades estético-narrativas de la obra escénica. El análisis de estas prácticas permite no solo una lectura más detallada de producciones actuales, sino también una paleta de herramientas para la creación, interpretación y reinterpretación de obras multidisciplinarias, en las que sonido y movimiento sostienen un diálogo bilateral orgánico. Este trabajo busca reconocer la equivalencia y el diálogo constante entre ambas manifestaciones artísticas, así como sus convergencias, como eje fundamental de la creación escénica contemporánea interdisciplinaria.

2. Materiales y metodología: elementos coreomusicales

El eje central de esta propuesta se basa en la sinergia entre la composición musical y coreográfica. La propuesta coreográfica no solo da forma al espacio escénico, sino que también influye directamente en la experiencia audiovisual y, por ende, en la interpretación del espectador. La interacción de estos elementos conforma el fenómeno coreomusical en su totalidad.

En cuanto a la relación entre composición musical y composición coreográfica, el análisis parte de los conceptos propuestos por Juliet McMains y Ben Thomas (2013), desarrollados en las secciones siguientes, así como de las posibles influencias del resultado sobre el movimiento dancístico de sus intérpretes. Respecto al espacio escénico, se exploran las disposiciones más comunes en la danza contemporánea —uno, dos, tres y cuatro frentes— y su potencial impacto en la experiencia audiovisual, en diálogo con el uso del espacio acústico a partir de los planteamientos de Michel Chion (1994) sobre sus métodos de escucha, los cuales se adaptan, para fines de este trabajo, como “métodos de visualización”. Este enfoque permite profundizar en las posibilidades interpretativas del espectador al presenciar una obra coreográfica, así como en la relación entre el espacio escénico y el espacio acústico, entendido desde el trabajo de R. Murray Schafer (1993).

³ Pianista, compositor y acompañante principal de Martha Graham y su compañía.

2.1 La transmutación de las disciplinas

Lucile Desblache (2019), pensadora y musicóloga francesa, en su libro *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age* ahonda sobre los conflictos que enfrentan los artistas al intentar trasladar sus obras a otras disciplinas. Plantea que el problema principal radica más en una relación de poder que en la fiabilidad de la traducción; es decir, “la mayor objeción ocurre por el pensamiento de que una forma de arte es superior a otra” (p. 315). También afirma que “hoy en día, la cultura popular está impulsada por eventos intersemióticos: las imágenes se usan para mediar la música y la música da distintos matices al contenido visual” (p. 316). Coincidimos con esta idea, pues consideramos que la interdisciplina permite concebir obras integrales y ricas en discurso artístico.

Si una obra artística consolidada en cierta disciplina migra a otra distinta y se separa de su forma original, sufrirá cambios potenciales en su interpretación. El catalizador se transforma en el momento de la reinterpretación y no vuelve a ser el mismo. Por ello, se prefiere el término *transmutar* antes que *traducir*, al hablar de interdisciplina. En alquimia, la transmutación alude al cambio de un elemento a otro mediante la alteración de los núcleos atómicos; por ejemplo, al retirar tres protones al plomo, sería posible convertirlo en oro. Este procedimiento requiere una enorme cantidad de energía, por lo que resulta muy costoso: el gasto energético supera cualquier ganancia potencial derivada del oro producido.

Del mismo modo, la música debe perder —o ganar— propiedades para convertirse en otra cosa, así, cambia de manera irreversible tanto la interpretación de la obra por parte del espectador, como el discurso artístico. Toda obra cuenta con un vehículo material: el soporte físico a través del cual la obra se hace perceptible. Este vehículo es el punto de encuentro entre la concepción del artista y la existencia concreta de la obra.

Zanpronha (2005) sugiere que la materialidad y el contenido mantienen una relación muy estrecha. El vehículo material y el contenido son tan próximos en la disciplina musical que el término “significado” parece inadecuado para referirse a ambos. En cambio, “significación” aparece como una alternativa para nombrar el proceso mediante el cual una secuencia de sonidos se convierte en algo inteligible, sin referencia al lenguaje verbal (p. 7).

Al retirar el sonido del lenguaje musical, eliminamos material y nos vemos obligados a utilizar otros recursos interpretativos. Por ejemplo, al analizar partituras a simple vista, espectrogramas o incluso código de programación, es posible tener una experiencia estética sin sonido, a través de algunas de sus probables representaciones.

Una experiencia estética específica conlleva una interpretación igualmente específica. Como sugiere Zanpronha, será necesario pensar menos en el “significado” de nuestro discurso artístico y más en la significación que se produce a través del espectador y del medio por el cual se experimente la obra.

El plano kinestésico también cumple un papel dentro de la práctica musical, en primer término, a nivel interpretativo. Se requiere movimiento corporal para tocar un instrumento y un dominio minucioso del cuerpo para interpretar una pieza. Según Jorge Sad (2009) “El acto de producción de las formas sonoras implica una gestualidad específica (inclusive en el caso de la música electroacústica en el que el compositor acude a tecnologías que pueden prescindir de acciones corporales para generarlas)” (p. 16).

En ese mismo texto, Sad profundiza en la importancia que adquirió el gesto físico del instrumentista como concepto teórico una vez que se popularizaron formatos de escucha que prescindían de la experiencia en vivo. Propone que estos elementos permiten acceder a otra capa de materialidad en la música, al recuperar la corporalidad y el contenido. Hoy es común escuchar música sin músicos presentes: la experiencia estética de la escucha musical ya no está condicionada a una sala de conciertos ni al proceso de asistir a un recinto. Probablemente, cuando alguien escucha un fragmento de *El Lago de los Cisnes*, no piense en cómo se mueven los músicos que lo interpretan ni en cómo esos movimientos inciden en la interpretación musical.

Sería interesante conocer la experiencia estética del público si intervinieramos los papeles. Si dejamos los movimientos que se producen al ejecutar un instrumento y eliminamos la capa sonora, podemos llegar a un discurso totalmente diferente, uno que tal vez la gran mayoría ignora, una especie de performance mudo cuyo contenido es la información musical, emocional e interpretativa expresada únicamente a través del cuerpo del intérprete y sus movimientos.

A grandes rasgos, a la danza le compete de manera más fundamental lo visual/kinésico antes que lo musical. También puede llevarse a otros planos, por ejemplo, al gráfico, mediante sistemas de notación como el de Laban, u otros no estandarizados, o a formatos como la videodanza. La danza puede prescindir de la música y, aun así, alterar su discurso o interpretación manteniendo coherencia y lógica interpretativas.

La música y la danza mantienen una relación más inclinada a lo complementario que a lo dependiente, pues el ejercicio entre ambas tiende a acentuar o atenuar dimensiones de una u otra. Norman Lloyd (2011) habla del “espacio metafísico” del bailarín, un espacio en el que la música no puede —o no debe— intervenir (p. 98). Louis Horst propone que la música cumple en la danza una función semejante a la de un marco en una pintura: no es totalmente necesaria, pero ayuda de manera muy significativa (Horst, 2011).

El plano kinésico juega un papel importante tanto en la música como en la danza; sin embargo, su relevancia se percibe de manera distinta, pues tiene un peso sustancialmente diferente para quienes hacen danza que para quienes hacemos música. Para los coreógrafos, es su lienzo en blanco donde se plasmará el trabajo; para nosotros, en cambio, puede resultar irrelevante, con algunas excepciones, por supuesto. Los coreógrafos consideran con mayor frecuencia el fenómeno coreomusical —término acuñado por Paul Hodgins (1991)— al realizar una pieza de danza. Por otro lado, existen numerosos ejemplos, como los de John Cage y Merce Cunningham, que evidencian el interés de mantener ambas disciplinas, la danza y la música, separadas, dejando trabajar el alineamiento y la probabilidad (McMains y Thomas, 2013).

La consolidación de la traducción/transmutación de las disciplinas puede resumirse en la relación que conforman a través de los efectos coreomusicales. El ejercicio consciente de dichos efectos, ya sea en una interpretación musical o dancística, puede entenderse como una transmutación entre ambas disciplinas: una conversación que acontece en tiempo real se configura, desconfigura, complementa, destroza, entiende y choca dando como resultado obras artísticas interdisciplinarias que enriquecen activamente sus discursos en la ejecución.

2.2 Movimiento y música

El método de análisis propuesto por McMains y Thomas parte de dos ejes principales: la amplificación y la aparición. Ambos ejes pueden mantener una relación intrínseca o extrínseca entre danza y música, en lo que respecta a su discurso.

Cuando los cambios en velocidad, volumen o densidad musical generan un cambio directo sobre la interpretación dancística, se dice que existe una relación intrínseca: si la música va más rápido, el cuerpo de baile corre más rápido, la coreografía se acelera o el gesto se hace más grande (McMains & Thomas, 2013).

Cuando la música coincide con un gesto físico cargado de un símbolo que es identificable para el público (puede tratarse de una danza tradicional, un tipo de caminata o incluso del número de intérpretes en escena) y la suma de ambos elementos hace que la escena cobre un significado distinto, se dice que existe una relación extrínseca. El ejemplo que ponen los autores es el siguiente: en una obra de danza, comienza a sonar la marcha nupcial y una pareja camina lentamente a través del escenario, el público da por entendido que presencia una boda, aunque los intérpretes no necesariamente utilicen el vestuario tradicional de la ceremonia.

Se usa el concepto de amplificación para referirse a tres situaciones específicas: cuando la música amplifica elementos de la danza, cuando la danza amplifica elementos de la música y cuando ambas se amplifican mutuamente, sin que una asuma un papel protagónico sobre otra (McMains & Thomas, 2013).

- a) Cuando la danza amplifica elementos discursivos o técnicos de la música
 - Coincidencia aislada: momentos esporádicos en la coreografía en los que el movimiento coincide con el sonido, casi mimetizándolo.
 - Oposición aislada: a diferencia del caso anterior, se trata de momentos. esporádicos en los que el movimiento se aleja de cualquier indicio musical.
 - Reorquestación: momentos en los que el movimiento corporal resalta un instrumento o una textura musical, de modo que el espectador preste atención a un elemento que, de otra manera, podría pasar desapercibido.
- b) Cuando la música amplifica elementos discursivos o técnicos de la danza
 - Este escenario aparece principalmente en contextos de improvisación, donde el músico intérprete observa a los bailarines y puede anticipar o acentuar movimientos con su instrumento musical, generando un acompañamiento o contrapunto.
- c) Cuando la música y la danza se amplifican mutuamente
 - Suele ocurrir, principalmente, en obras concebidas en conjunto entre compositores y coreógrafos: el discurso musical y el dancístico convergen y comunican en unidad al espectador.

Por último, respecto al concepto de aparición⁴, los autores proponen que no es necesario que exista una relación directa de significado entre música y danza —es decir, una relación extrínseca—, pues su interacción puede crear (hacer emerger) un nuevo significado sin la necesidad de contextualizar al espectador. Para ello, los autores citan a Nicholas Cook, quien emplea este término para describir relaciones discursivas en obras intermediales (McMains & Thomas, 2013).

⁴ *Emergence* en el texto original.

2.3 El espacio escénico y el espacio acústico

El espacio escénico es un elemento creativo que trasciende su función utilitaria como espacio de interpretación o simplemente donde se lleva a cabo una obra. Constituye una capa más de potencial narrativo tanto para coreógrafos como para compositores. En este espacio, los cuerpos interactúan entre sí y con los espectadores; por ello, resulta fundamental, ya que suele ser el primer contacto del público con la obra.

Pellettieri (1996) expone lo siguiente:

El espacio escénico y la escenografía constituyen esencialmente las coordenadas espacio-temporales del espectáculo. En la gran mayoría de los casos, esas coordenadas quedan establecidas desde el comienzo del espectáculo y ya no varían. Pero las coordenadas no siempre son fijas. El espacio y la escenografía crean un ámbito en perpetua metamorfosis. No se trata de cientismo escénico, tal como en general lo entendemos: un espacio contenedor invariable y una escenografía que cambia de forma o de estructura ante la vista del espectador. Por el contrario, se trata de crear un espacio y una escenografía que, de manera dinámica, vayan proponiendo diferentes coordenadas espaciotemporales. Y esa propuesta es tan regular y sigilosa que, en general, el espectador no llega a darse cuenta de cómo las coordenadas se han ido reemplazando unas a otras (p. 56).

El uso del espacio escénico en teatro y danza puede compararse, en términos generales, con el uso del espacio acústico en la composición electroacústica. Conviene subrayarlo, ya que pueden presentarse situaciones en las que la espacialización sonora sea considerada por alguno de los compositores con fines narrativos vinculados a la coreografía.

2.4 El espacio acústico

En *The Tuning of the World* (1993), R. Murray Schafer explica que el espacio acústico no es simplemente un lugar donde ocurre el sonido, sino un campo de relaciones en el que interactúan las fuentes sonoras, el oyente y el ambiente. Por su parte, Michel Chion, en *Audio-vision* (1994), propone tres tipos de escucha. Cada uno de ellos ofrece metodologías para el análisis no solo sonoro, sino también coreográfico. En este sentido, tales tipos de escucha pueden extrapolarse y aplicarse al análisis de obra dancística.

2.4.1 La escucha causal. En primer lugar, la escucha causal se limita a brindar al oyente información sobre la causa que genera un sonido. Señala que es la escucha más extendida, es decir, la que más se utiliza, aunque no por ello la más entrenada, pues también es la más susceptible de verse influida o engañada (p.28). Los ejemplos de la escucha causal son prácticamente infinitos; lo que varía en cada caso es su complejidad textural o la cantidad de capas sonoras involucradas. Por ejemplo, reconocer la voz de algún amigo en una escucha individual es relativamente sencillo; en cambio, identificarla dentro de un grupo de voces que suenan al unísono puede resultar complicado o incluso imposible. De manera similar, así como podemos reconocer una voz, podemos reconocer una silueta o una forma de caminar en casos de aislamiento u observación individual; en un tumulto de gente caminando en la misma dirección, ese reconocimiento se vuelve mucho más difícil.

Chion también alude a la historia causal del sonido: la posibilidad de reconocer una fuente sonora a través de su evolución. Por ejemplo, si una tetera silba mientras el agua se calienta, podríamos asumir que se trata de una tetera, sin embargo; no sabríamos su color, si está sobre una fogata o una estufa, o si lo que hierve es té, agua o alguna otra bebida, siempre que no estemos viendo la fuente sonora.

Extrapolar este ejemplo a la observación dancística resulta complejo, pues para construir una historia causal habría que prescindir de la visualización del objeto en cuestión, y en danza se trata, precisamente, de observación. No obstante, podría pensarse en un caso de oscuridad total durante una obra de danza: una compañía de veinte personas, en una fila a lo ancho del escenario, ejecuta un fuerte piso-tón, uno tras otro, a un ritmo aproximado de 140 BPM, en el cual, a los oídos (y vista) del espectador, no sea la compañía quien hace esto, sino una persona que pasa corriendo a toda prisa huyendo de algo. Un ejemplo menos complicado sería que la compañía chasquee los dedos rápidamente sin sincronía, generando la ilusión de que ha comenzado a llover.

En el mismo texto, Chion (1994) explica que, de manera más general, lo que el oyente llega a reconocer es la naturaleza causante del sonido: algo mecánico, algo animal o algo humano (p. 29). Ante la falta de certeza, estas categorías funcionan como indicios de la fuente sonora y brindan una referencia sobre el posible emisor del sonido. A partir de ello, es posible aplicar algunos principios a una “observación causal” del movimiento: sin música alguna podríamos decir que el movimiento ejecutado por un bailarín podría ser mecánico —repetitivo, rígido y estructurado— u orgánico —con gestos fluidos, libres y orgánicos—.

Dentro de esta comparativa, un ejemplo que llamó especialmente nuestra atención al momento de pensar en puntos de comparación de la escucha y la observación casual, es la falta de sonido contra la falta de movimiento. En la escucha causal, la ausencia de sonido supone una falta casi absoluta de información, pues no existe referencia alguna sobre el fenómeno sonoro. Sin objetos sonoros no podemos identificar fuentes, emisores, narrativas o discursos. En cambio, la ausencia de movimiento en la danza puede operar como un recurso narrativo de gran peso, precisamente por el contraste con el movimiento dancístico. Imaginemos una compañía de veinte personas caminando en círculos: aceleran el paso y terminan corriendo a más no poder, como si huyeran de algo y, de repente, se detienen en seco. En términos de la escucha causal, esto podría equivaler a percibir el *crescendo* de una masa sonora que evoluciona en texturas e intensidad y, de pronto, sin más, se va al silencio, sin golpe o remate, simplemente silencio repentino.

En música, podría resultar decepcionante que, después de tal crecimiento, la masa sonora llegue a un silencio sin más, pues la tensión desaparece junto con el sonido. Sin embargo, en danza ocurre lo opuesto: si solo estamos viendo a esas personas correr cada vez más rápido y los vemos congelarse de repente, podemos interpretar distintas cosas: ¿Por qué se detuvieron? ¿Los atrapó eso que los perseguía? ¿Se cansaron de huir? ¿Van a cambiar de dirección? Todas estas preguntas son potenciales continuaciones narrativas.

2.4.2 La escucha semántica. La escucha semántica se orienta, primordialmente, a la escucha de un mensaje por interpretar: un lenguaje hablado o un código específico cargado de significado explícito.

Esta escucha, de funcionamiento extremadamente complejo, es la que constituye el objeto de la investigación lingüística y ha sido la mejor estudiada. Se ha observado, en particular, que es puramente diferencial. Un fonema no se escucha por su valor acústico absoluto, sino a través de todo un sistema de oposiciones y diferencias (Chion, 1994, p. 28).

A diferencia de los idiomas, la música y la danza no tienen interpretación objetiva. La música, aunque esté compuesta por sonido al igual que el idioma, carece de un significado unívoco: una progresión de acordes puede transmitir cierto sentir, pero no puede ser interpretada de la misma manera por todos, a diferencia de una oración. No obstante, existen sonidos y movimientos que pueden estar cargados de un mensaje concreto sin recurrir a lo lingüístico ni a códigos como el morse.

2.4.3 La escucha reducida. El tercer y último tipo de escucha no fue establecido por Michel Chion, sino por el compositor francés Pierre Schaefer. La escucha reducida invita a despojar al sonido de su significado y de su origen para dismantelarlo y apreciarlo por sus cualidades intrínsecas (Chion, 1994, p. 30). El sonido deja de ser parte de “algo” y se eleva hasta convertirse en objeto sonoro. La escucha reducida invita al oyente al análisis exhaustivo de los componentes de un sonido, deconstruyéndolo hasta los huesos, entendiendo sus elementos, dejando de ser “algo” para convertirse en “una masa de algo(s)”.

Bajo esta categoría caben todas las obras de “movimiento por movimiento” el equivalente abstracto de la danza consolidado por el coreógrafo Alwin Nikolais (2005), en el sentido de un abstracto estructural, técnico y narrativo como parte fundamental de la obra en sí, liberándola de limitantes tradicionales y narrativas.

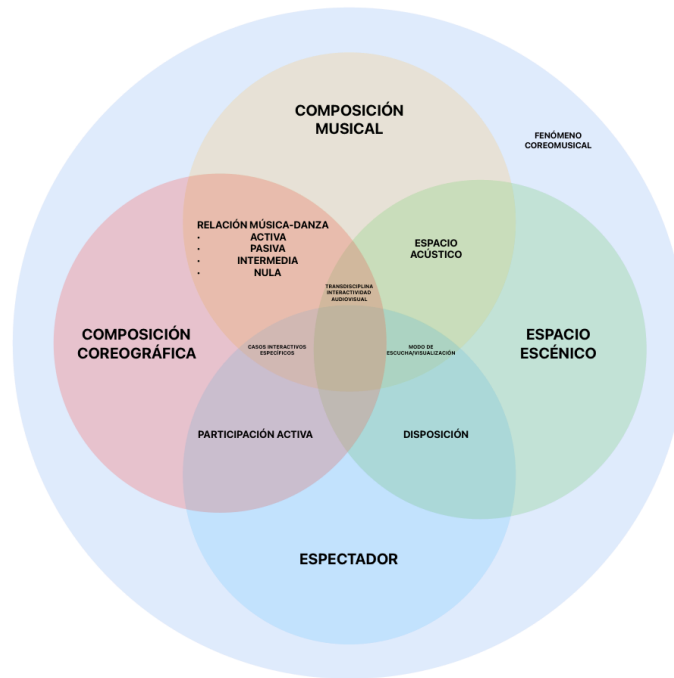
Si bien podríamos deconstruir un movimiento corporal en componentes fisiológicos —qué cuadrante, grupo muscular, tendones, huesos o falanges se mueven y hacia dónde—, conocer esta información no necesariamente enriquece el valor narrativo del movimiento, a diferencia de lo que suele ocurrir con el análisis del sonido. Tal vez, en un nivel formativo, este ejercicio resulte fructífero para que los bailarines conozcan su cuerpo y comprendan cómo reacciona ante distintos estímulos. La escucha reducida en la danza, esencialmente, se puede abordar desde lo somático y no desde lo visual, pues implica “sentir” el cuerpo sin verlo. Para el público esto puede ser más complejo, pero no imposible.

2.5 Elementos coreomusicales

Los conceptos expuestos con anterioridad convergen, en nuestra propuesta, de la siguiente manera para el análisis del fenómeno coreomusical.

Figura 1

Propuesta de categorización de elementos coreomusicales y sus potenciales relaciones.



Fuente: Elaboración propia de Arturo Charles Valdez.

Esta propuesta parte de la idea de que los elementos enunciados anteriormente forman parte de la estructura que conforma el fenómeno coreomusical. El diagrama visualiza las potenciales relaciones entre dichos elementos. Cabe destacar que estos conceptos no están obligados a asumir un papel en específico ni a influenciarse forzosamente entre ellos, es decir, están sujetos al rol que el artista quiera darles en función a lo que la obra requiera en un momento determinado.

En la convergencia entre la composición coreográfica y la composición musical proponemos caracterizar la naturaleza de la relación entre ambas disciplinas a partir de cuatro categorías:

- Activa: el movimiento influye de manera directa en el resultado sonoro en tiempo real; se incorporan elementos interactivos que generan resultados sonoros de índole generativa.
- Pasiva: existe una exploración de movimiento previa a la composición musical que incorpora los gestos corporales y espaciales a la misma. La composición musical es fija y no se modifica de ninguna manera por el movimiento en vivo de los intérpretes.
- Intermedia: durante el desarrollo de la obra existen momentos de influencia activa y pasiva del movimiento hacia la música.
- Nula: no existe relación entre movimiento y resultado sonoro en ninguna de sus formas.

En el lado derecho del diagrama se ubican las convergencias de tres campos: el espectador, el espacio escénico y la composición musical. La relación entre el espacio escénico y el espectador, como ya mencionamos en la sección 2.3 de este artículo, se enfoca principalmente en la disposición en la que se sitúa a este al momento de presenciar una obra. Aquí se pueden abordar disposiciones tradicionales⁵ y libres o no-tradicionales. En la relación entre espacio escénico y composición musical abordamos el espacio acústico, que rige la experiencia auditiva del espectador e influye, en mayor o menor medida, en la experiencia performática del intérprete. Al igual que con las artes escénicas, se puede hablar de disposiciones tradicionales —mono, estéreo, cuadrafónico, octafónico— y disposiciones libres.

Ahora bien, al considerar el espacio acústico y las relaciones de la composición entre música y danza, podemos hablar de interacciones en tiempo real, multimedia, *mapping* y otros elementos propios de la transdisciplina, de manera que puedan servir a los creadores escénicos o musicales al momento de trabajar con una obra.

De nuevo conviene resaltar que estos componentes no son condicionantes del fenómeno coreomusical: como creadores, no estamos obligados a hacer que aparezcan ni a otorgarles un papel protagónico en nuestras obras. Esta propuesta de categorización sigue en desarrollo y busca, eventualmente, llegar a un formato de categorización que logre englobar los papeles activos y pasivos de dichos elementos o eventualidades, con el fin de ser promovidos entre creadores escénicos y musicales.

3. Resultados y discusión

El gesto dancístico y el movimiento, en general, poseen un alcance creativo que va más allá de las concepciones tradicionales; concede un potencial creativo, para lo cual es fundamental conocer y examinar sus múltiples posibilidades, desde la representación visual o gráfica hasta enfoques interactivos que expandan su aplicación en ambas o todas las disciplinas involucradas. Si bien la incorporación de estas metodologías en los procesos compositivos no determina su valor artístico, se trata de un campo que amerita mayor profundización y desarrollo.

En relación con el movimiento y sus maneras de implementarse en la composición de música electrónica, podemos resaltar la generación y control del sonido a través del movimiento. David Pirrò (s.f.), artista e investigador austriaco, especialmente su trabajo de investigación *On Traces* (2015) realizó una investigación interdisciplinaria que desarrolló con los coreógrafos Anna Nowak (Polonia) y Alexander Gottfarb (Suecia), la lingüista Christine Ericsson (Suecia), además del compositor y artista sonoro Gerhard Eckel (Austria). Esta investigación articula las prácticas de coreografía, fonética y composición musical, generando distintas propuestas performativas centradas en la relación entre el movimiento corporal y el sonido vocal. Durante la performance, era posible para los intérpretes dibujar trazos de sonidos en tiempo real en un espacio físico para ser revisitados y reproducidos a voluntad a lo largo de la obra.

Pirrò (s.f.) explora un resultado gráfico como materia prima para un resultado sonoro. En este proceso, la danza y la representación gráfica anteceden a la composición musical; así, puede hablarse de un proceso cíclico en el que una música preexistente, — no influida inicialmente por pautas de movimiento corporal o espacial — termina incidiendo en el movimiento de los intérpretes dentro de la

⁵ Disposiciones que se encuentran en la enseñanza básica de las artes escénicas: a la italiana, de empuje, circular o de travesía.

instalación. Dicho movimiento afecta los patrones gráficos que estos generan y, por ende, modifica el resultado sonoro final. Esto resulta en una serie de relaciones interdisciplinarias que se retroalimentan de manera indefinida. En relación con el diagrama presentado (figura 1), Pirrò explora un área difusa entre composición musical y coreográfica, incorporando una participación activa del intérprete tanto en el movimiento escénico como en la construcción de la atmósfera sonora. Esto confiere una naturaleza de composición activa, con elementos transdisciplinarios propios del arte de nuevos medios.

Los distintos métodos transdisciplinarios varían: incluyen el uso de sensores de movimiento, la captura de datos y el mapeo del gesto dancístico, que permiten traducir dichos gestos en efectos, texturas y ritmos acordes con la calidad, cualidad e intensidad de movimiento corporal. A través de estas estrategias, la música y la danza se fusionan de manera orgánica, dando lugar a una expresión artística unificada.

Estos acercamientos técnicos contribuyen a esclarecer los procesos creativos de los compositores; sin embargo, resultan igualmente relevantes los enfoques teóricos y prácticos derivados del trabajo directo con coreógrafos y bailarines. Para poder sobrellevar la barrera semántica que suele presentarse entre músicos y bailarines en proyectos multidisciplinarios, es primordial establecer estrategias de comunicación que permitan una comprensión efectiva entre ambas partes. Como hemos visto con la comparativa de McMains y Thomas, el establecimiento del lenguaje compartido puede facilitar la traducción de conceptos entre ambas disciplinas. Sin embargo, existen otras metodologías que permiten el entendimiento de la disciplina a través de la práctica, como la exploración conjunta, la improvisación guiada o el análisis de movimiento y sonido en tiempo real. Estos ejercicios generan espacios de experimentación donde músicos y bailarines comienzan a desarrollar una sensibilidad hacia la disciplina con la que coexisten en ese momento.

En el ámbito de la colaboración, un coreógrafo con formación musical suele establecer una comunicación más fluida tanto con compositores como con músicos. No obstante, la necesidad de comprender los lenguajes narrativos y técnicos de las disciplinas con las que se colabora no se limita entre danza y música. El aprendizaje de la semiótica musical por parte de los coreógrafos no es la única manera de enriquecer las colaboraciones entre disciplinas, otro aspecto relevante es la integración del propio cuerpo del compositor como herramienta de aprendizaje.

No existe un camino más directo para entender las necesidades musicales de un bailarín o coreógrafo que bailando en carne propia. Fomentar la participación física de los compositores en ejercicios de movimiento presenta tanto desafíos como oportunidades para la creación de la música para danza. Este involucramiento permite, principalmente, una comprensión más profunda de la relación entre sonido y movimiento. Dicha participación por parte del compositor o de los músicos permite internalizar los elementos que componen el movimiento: la espacialidad, la inercia, el peso, etc., además de una mayor conciencia de los esfuerzos físicos y emocionales que implica la interpretación de una coreografía.

Elo Masing (2012) propone, desde su experiencia como compositora para danza contemporánea, dos principios que resultan efectivos en el trabajo con danza: 1) el músico debe definirse a sí mismo un rol dentro de la obra de igual importancia que el de los bailarines; y 2) debe encontrar un terreno común con los bailarines, integrándose de manera orgánica a la danza y reconociendo el común

denominador (p. 98).

La música y la danza deben situarse en un plano de igualdad y diálogo constante, ampliando sus posibilidades expresivas y generando procesos creativos en los que sonido, cuerpo y espacio interactúan de manera interdependiente. Reconocer el movimiento como una fuente activa de inspiración compositiva, así como reconocer la experiencia física de la danza como parte del proceso de colaboración interdisciplinaria, abre el espacio a prácticas más sensibles, horizontales y coherentes con la naturaleza de ambas disciplinas. La convergencia entre música y danza no solo enriquece el resultado en sí, sino que, cuando se implementa de manera activa y con consciencia, permite redefinir los modos de creación, interpretación y colaboración en las artes escénicas multidisciplinarias contemporáneas.

Referencias

- Chion, M., (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. Columbia University Press.
- Desblache, L. (2019). *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. Palgrave.
- Hodgins, P. (1991) Making Sense of the Dance-Music Partnership: A Paradigm for Choreomusical Analysis. *International Guild of Musicians in Dance Journal*, 1, 38-41.
- Horst, L. (2011). Music and Dance: The New Generation's Change in Methods. En K. Teck (Ed.), *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art* (p. 98). Oxford University Press.
- Lippincott, G. (2011) A Quiet Genius Himself: A Dance Teacher's Tribute to Louis Horst. En K. Teck (Ed.), *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art* (p. 56). Oxford University Press.
- Lloyd, N. (2011) Composing for the Dance: An Overview of Procedures; Personal Experiences; and Advice to Collaborators. En K. Teck (Ed.), *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art* (p. 98). Oxford University Press.
- Masing, E. (2012). Movement in Sound/Sound in Movement: A Musician's Point of View. *Congress on Research in Dance Conference Proceedings, 2012*, 97-102. <https://doi.org/10.1017/cor.2012.13>
- McMains, J., & Thomas, B. (2013). Translating from Pitch to Plié: Music Theory for Dance Scholars and Close Movement Analysis for Music Scholars. *Dance Chronicle*, 36(2), 196-217. <https://doi.org/10.1080/01472526.2013.792714>
- Nikolais, A., & Louis, M. (2005). *The Nikolais/Louis Dance Technique: A Philosophy and Method of Modern Dance*. Psychology Press.
- Pellettieri, O. (1996). *El teatro y sus claves: Estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Editorial Galerna.
- Pirró, D. (s. f.). *On Traces – Dancing the Voice*. Dancing the Voice/David Pirró. <https://pirro.mur.at/traces.html>
- Riegger, W. (2011) Synthesizing Music and the Dance. En K. Teck (Ed.), *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art* (p. 59). Oxford University Press.
- Sad, J. (2009) Sonido, Gesto, Interacción Musical. *Ideas Sónicas*, 2(1), 16-24.
- Schafer, R. M. (1993) *The Tuning of the World. A Pioneering Exploration into the Past History and Present State of the Most Neglected Aspect of Our Environment: The Soundscape* Arcana Books.
- Shawn, T. (2011). American Music and Composers: What Dancers Need. En K. Teck (Ed.), *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art* (p. 37). Oxford University Press.
- Teck, K. (2011). *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art*. Oxford University Press.
- Zanpronha, E. (2005). Gesture in contemporary music: on the edge between sound materiality and signification. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9),0. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200917>

Fuentes de consulta

- Collins, N., & Rincón, J. d' E. (2007). *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge University Press.
- Hugill, A. (2007). *The Digital Musician*. Taylor & Francis.
- Lu, Y. (2022). *Analysis of body and emotion in dance performance. Proceedings of the 2021 Conference on Art and Design: Inheritance and Innovation (ADII 2021)*, 46–50. Atlantis Press.
<https://doi.org/10.2991/assehr.k.220205.008>