



**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES**

**MUSICALIZACIÓN DE LA OBRA DE DANZA CONTEMPORÁNEA 2/3 Y UN BAÑO.
DOCUMENTACIÓN DE UN PROCESO CREATIVO RELACIONADO CON EL ANÁLISIS DE TRES
CANCIONES EN UN CONTEXTO DE MÚSICA INDEPENDIENTE.**

RENE ALEJANDRO MORENO RODRIGUEZ

20081098025

ÉNFASIS INTERPRETACIÓN PIANO

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: CREACIÓN O INTERPRETACIÓN

BOGOTÁ. NOVIEMBRE DE 2019

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

**MUSICALIZACIÓN DE LA OBRA DE DANZA CONTEMPORÁNEA 2/3 Y UN BAÑO.
DOCUMENTACIÓN DE UN PROCESO CREATIVO RELACIONADO CON EL ANÁLISIS DE TRES
CANCIONES EN UN CONTEXTO DE MÚSICA INDEPENDIENTE**

RENÉ ALEJANDRO MORENO RODRIGUEZ

20081098025

ÉNFASIS INTERPRETACIÓN PIANO

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: CREACIÓN O INTERPRETACIÓN

**DIRECTORA DE TRABAJO DE GRADO:
MYRIAM ARROYAVE**

BOGOTÁ. NOVIEMBRE DE 2019

*"Rationality is what we do to organize the world,
to make it possible to predict. Art is the rehearsal
for the inapplicability and failure of that process."*

- Brian Eno.

Agradecimientos:

A la compañía de danza CONCUERPOS por permitirme acompañar con sonido sus obras.

A Luis Fernando Sanchez por acompañar el comienzo de este trabajo.

A Myriam Arroyave por la dedicación y paciencia acompañando la terminación de este proceso.

A mi mamá Myrian Rodriguez, mi papá Isaias Moreno y mi hermano Oscar Moreno.

A William Marín por su amistad (y la digitalización de algunos gráficos).

A Los demás amigos, especialmente a Liliana Astroza y a Camilo Colmenares por acompañarme alrededor de diez años.

A Fabio...

Resumen

En este trabajo de grado se propone una aproximación analítica a algunos productos que, valiéndose de los nuevos artificios de la industria, lograron protagonizar el periodo 2007-2011 en la categoría pop/rock y en el marco de la etiqueta *indie*. Los temas analizados son “Bros” de Panda Bear; “I Never Learn to Share” de James Blake y “I’m Not Done” de Fever Ray Karin Dreijer, los cuales son relacionados con el concepto de “canción diversa” propuesto por Umberto Eco; de estos se evidencian los rasgos musicales específicos que sirven, posteriormente, como materia prima para la creación de música para la escena. No es el objeto de este estudio realizar análisis de parámetros como la armonía, pues sólo se dará cuenta de los elementos musicales que resultan relevantes y cercanos a las inquietudes musicales de las producciones adscritas a la categoría *indie*. Es decir, lo primordial es definir los aspectos diferenciadores, cómo se contraponen y cómo se configuran para generar los productos, y luego, reconocer los alcances creativos para su entendimiento como objeto de arte y no como solo un producto. El material analizado expone diversos parámetros sonoros, y estructuras musicales, a partir de los cuales se busca discernir algunas características estilísticas sobresalientes que serán luego insumo para la creación de un diseño sonoro para la obra de danza contemporánea *2/3 Un Baño*, ganadora de la convocatoria Beca de Creación en Danza de IDARTES del año 2019. El proceso creativo es presentado como parte del documento escrito.

Palabras clave: Canción diversa, *indie*, pop/rock, música para la escena, análisis musical del *indie*.

Abstract

This paper proposes an analytical approach to some products that, using the new devices of the industry, managed to star in the 2007-2011 period in the pop / rock category and within the framework of the indie label. The topics analyzed are "Bros" by Panda Bear; "I Never Learn to Share" by James Blake and "I'm Not Done" by Fever Ray Karin Dreijer, which are related to the concept of "diverse song" proposed by Umberto Eco; These show the specific musical features that serve, subsequently, as raw material for the creation of music score for the scene. It is not the object of this study to perform analysis of parameters such as harmony, because you will only notice the musical elements that are relevant and close to the musical concerns of the productions assigned to the *indie* category. That is, the main thing is to define the differentiating aspects, how they are contrasted and how they are configured to generate the products, and then, to recognize the creative scopes for their understanding as an object of art and not as just a product. The analyzed material exposes various sound parameters, and musical structures, from which it is sought to discern some outstanding stylistic characteristics that will then be input for the creation of a sound design for contemporary dance work *2/3 Y UN BAÑO*, winner of the IDARTES Dance Creation Scholarship call for the year 2019 in Bogota Colombia. The creative process is presented as part of the written document.

Key Words: Diverse Song, Indie, Pop/rock, music for the scene, music analyze in indie music.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. ENTRE ETIQUETAS, ESTILOS Y GÉNEROS. APROXIMACIÓN ANALÍTICA	9
1. ALREDEDOR DE LAS DINÁMICAS ACTUALES DE DIFUSIÓN Y CONSUMO DE LA MÚSICA	9
1.1. La canción de consumo y la canción diversa	9
1.2. La estética independiente y lo Indie	10
1.3. La posible preponderancia de un contexto de época sobre uno de lugar.	12
2. UNA MIRADA A LA PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE A PARTIR DE LA DESCRIPCIÓN DE TRES CANCIONES	13
2.1 « Bros ». Panda Bear. 2007. El sampleo y la difuminación de la forma.	13
2.2. I Never Learnt to Share». James Blake. 2011. El timbre como articulador del discurso musical.	18
2.3. "I'm Not Done" – Fever Ray (Karin Dreijer). 2009. Un pop sin batería.	22
CAPÍTULO II. MUSICALIZACIÓN DE LA OBRA DE DANZA CONTEMPORÁNEA	25
2/3 UN BAÑO (CONCUERPOS 2019). DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO	
1. "LA LLAMADA" (VERÓNICA Y FELIPE)	27
2. "SIN TAPUJOS" (PAULA Y MARIA JOSÉ)	27
3. "CONFESIONES" (DUETO TELEMÁTICO ENTRE LORENZA Y LAISVIE)	28
4. "BUS LIMA - TRUJILLO" (FELIPE Y MICHEL)	29
5. "LAS MUERTES DE MAJO 1, 2 Y 3" (MARIA JOSÉ, LORENZA Y MICHEL)	30
6. "UN SOLO CUERPO" (VERÓNICA Y LAURA)	31
7. "PECERAS" (TRÍO PAULA, LAURA Y FELIPE Y DUETO MICHEL Y VERÓNICA)	33
8. "BANCO DE OLORES" (LAURA, PAULA, VERÓNICA Y FELIPE)	34
9. "LAS MUERTES DE MAJO" 4, 5, 6 Y 7 (MARIA JOSÉ, LORENZA Y MICHEL)	34
10. "LA MASA" (TODOS LOS BAILARINES)	35
11. RELACIÓN ENTRE LA OBSERVACIÓN Y LA CREACIÓN.	36
CONCLUSIONES	39
BIBLIOGRAFÍA	41

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Estructura de “Bros” de Panda Bear.	17
Figura 2. Esquema que representa la evolución del timbre en “I Never Learnt to Share” de James Blake.	21
Figura 3. Figuración rítmica del sintetizador 1 y 2, compases 1 y 2, de “I’m Not Donne” de Fever Ray	22
Figura 4. Primera aceleración de la clave 2, acompañada de la clave 1 y el bombo; compás 14, de “I’m Not Donne” de Fever Ray.	23
Figura 5. Ritmo sincopado del bajo desde el minuto 0’58. “I’m Not Donne” de Fever Ray.	23
Figura 6. Acumulación rítmica de claves, bombo y tom de piso, compás 26. “I’m Not Donne” de Fever Ray.	23
Figura 7. Diagrama de conexiones de los artefactos usados para la composición musical y tipos de conexión entre ellos.	26
Figura 8. Diagrama de sampleo <i>Ableton Live 10</i> . Pasos para la extracción y almacenamiento de una muestra de audio.	28
Figura 9. Cartel de promoción de la obra <i>2/3 Un baño</i> , imagen relacionada con la escena “Bus Lima-Trujillo”. (Foto: Jorge Velázquez)	30
Figura 10. Fotografía tomada en la pre-muestra de la obra para el Centro de Experimentación Coreográfico. Octubre 2019.	31
Figura 11. Ventana sample y parámetro transpose del <i>Ableton Live 10</i> , usado en la escena “Un solo cuerpo”.	32
Figura 12. Cartel de promoción de la obra <i>2/3 Un baño</i> , imagen relacionada con la escena “Un solo cuerpo”. (Foto: Jorge Velázquez)	33
Figura 13. Fotografías tomadas en un ensayo de la escena “Peceras”.	33
Figura 14. Fotografía tomada en un ensayo de la escena “La Masa”.	35
Figura 15. Cartel de promoción de la obra <i>2/3 Un baño</i> , imagen relacionada con la escena “La Masa”. (Foto: Jorge Velázquez)	36

INTRODUCCIÓN

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Este trabajo de grado se desarrolla en la modalidad Creación o Interpretación, por lo cual presenta dos productos, uno creativo y otro de reflexión. La propuesta creativa consiste en la musicalización de la obra de danza contemporánea *2/3 Un Baño*, obra seleccionada en la convocatoria Beca de Creación en Danza de IDARTES del año 2019. El documento escrito propone, por un lado, el análisis de tres exponentes de la aquí entendida como “canción diversa”, adscritas a la etiqueta de música independiente angloparlante o *indie*. Por otro lado, retomando y abstrayendo características musicales sobresalientes de cada canción analizada (el timbre, al sampleo, la estructura) se enfoca un proceso creativo que tiene como fin el diseño sonoro que hace parte de la obra de danza mencionada.

Antecedentes

Las ideas y motivaciones principales para desarrollar este documento nacen de las coyunturas y puntos de encuentro entre las habilidades desarrolladas durante el pregrado (estudios en el énfasis en interpretación en piano y prácticas con el ensamble de música contemporánea EMCA) con las actividades externas que, al margen de lo académico, desarrollo en el campo tanto del diseño de sonido aplicado a danza contemporánea o artes plásticas y la propia música que consumo, la cual atraviesa todo lo anteriormente mencionado.

Como antecedente a este trabajo puedo mencionar las experiencias que describo enseguida, las cuales me ha hecho transitar musicalmente entre lugares que van desde la música clásica pasando por la música incidental, la música concreta y la música pop/rock asociada al *indie* y a géneros industriales, muchos de estos tránsitos dentro de una misma obra, lo cual subraya mis inquietudes sobre los diálogos presentes en la música a analizar y cómo esto puede resultar útil para generar encuentros con otras disciplinas.

Para el año 2012, el artista plástico Camilo Acosta me pide por encargo la musicalización de su tesis de pregrado en la Facultad de Artes ASAB llamada *Tanatofobia* una instalación de video proyectada sobre texturas cuya música tenía que dar cuenta del aspecto principal a desarrollar el cual era el miedo a la muerte. La música la realicé de manera electrónica, a partir de software y controladores MIDI con elementos vocales también modificados digitalmente. Al escuchar el producto final, fueron muy evidentes las diferentes influencias tanto de la música independiente que consumía como de la música académica que interpretaba en ese momento.

También, mi quehacer como músico se ha desarrollado componiendo e interpretando música para teatro y danza, las primeras aproximaciones fueron en las obras *El vuelo de la cigarra* (Francisco Rincón beca de creación en danza –IDARTES, 2012) y *El espejo de la reina* (Sarah Storer – Montaje institucional V año de danza – Facultad de Artes ASAB). Para la musicalización de estas obras, los

directores quisieron usar música ya editada en un 70% y mi trabajo consistía en musicalizar e incidentalizar el 30% restante, grabarlo y editarlo junto con el resto, entonces el producto final resultó en dos líneas de audio en *Pro-Tools* de aproximadamente 60 minutos cada una, cuyos elementos todos eran pregrabados y la performance se basaba en mover cada elemento para que concordara con cada una de las escenas, las cuales no siempre duraban el mismo tiempo. Lo anterior fue importante para pensar las líneas de audio como obras en sí mismas, cuyas transiciones y elementos tenían que mostrar una conexión y coherencia entre sí sin importar lo ecléctico de los materiales.

Para la obra *El oso* (Casa del Teatro Nacional 2012, 2013, 2014 y 2019), la manera de musicalizar fue completamente opuesta pues se interpretaba en vivo por Camilo Colmenares (cantante) y yo al piano, sin ningún tipo de modificación digital y, en algunos casos, sin amplificación. El repertorio interpretado iba desde el canto lírico hasta el pop (por sugerencia del director), lo cual subrayaba el uso de elementos dispares en aras de reforzar las curvas emocionales de la obra; la disposición y el tono al interpretar necesitaba gran precisión y delicadeza para coincidir con el estado de los actores.

La obra *Otra vez la primera vez* fue producto de una residencia interdisciplinar en el Teatro La Factoría L'Explose durante todo el mes de Julio de 2016, en la cual no solo intervenía como productor de sonido sino como performer, bailarín y cantante. Las actividades realizadas durante la residencia fueron propuestas por cada uno de los participantes –un bailarín, un artista plástico, un escenógrafo y un diseñador de sonido- y se desarrollaban durante una semana. Cada actividad se enfocaba en la especialidad de cada uno: así, la primera semana se exploraba el cuerpo, luego el dibujo proyectado, luego la escenografía y, por último, el sonido. El resultado final fueron dos bloques, el primero conformado por tres pequeñas escenas cuyo tratamiento sonoro iba desde sonidos vocales pasando por una pieza compuesta y pregrabada por mí para piano preparado, hasta una grabación de una sinfonía de Tchaikovski, y el segundo bloque era una puesta en escena más larga basada en la acumulación de los elementos performáticos y escenográficos y cuyo sonido se hizo a partir del muestreo de material previamente grabado en los ensayos. Durante este último bloque, la consola de sonido estaba dentro del escenario y los artistas podían interactuar y modificar aspectos sonoros en tiempo real. Esta fue quizá una de las experiencias más estimulantes pues expandió mis límites creativos sin pensar en un guión preconcebido y me permitió usar a los demás artistas como intérpretes sonoros para completar la experiencia auditiva del público.

Para *El David* (Concuerpos – Beca de creación IDARTES, 2017) y *La vía láctea* (Andrés Lagos, grupo institucional de danza de la Universidad Javeriana, 2017) ya había completado un programa de mezcla y producción de música electrónica en la academia DNA Music, lo cual me aportó diferentes herramientas como la síntesis granular y modular, el uso de diferentes DAW como *Ableton Live* y *FL Studio*, y la mezcla de música electrónica a partir de unidades DJ, esto fue determinante al momento de musicalizar estas obras, las cuales ya contenían un 100% de material inédito el cual fue interpretado en vivo a partir de un sintetizador MicroKorg, un modulador vocal BOSS, un iPad y dos controladores MIDI manejados a partir de *Ableton Live*. Durante estos

procesos se pudieron integrar la mayoría de inquietudes musicales que me han acompañado con la ventaja de haber reflexionado sobre la experiencia del bailarín pudiendo extraer aspectos musicales que resultan definitivos para el disfrute al momento de la puesta en escena.

Radio And Juliet es una obra de danza creada por la compañía eslovena Ballet Maribor en 2005, ambientada con adaptaciones de música de Radiohead, en donde se pueden ver las relaciones y usos de la música indie/rock y la danza.

Supertejido Limbo es una obra de danza contemporánea dirigida por el colombiano Jorge Bernal ambientada con música de la corriente principal de música independiente, más exactamente con piezas de Fever Ray, artista relacionada en este documento.

Justificación

Este trabajo se realiza con el fin de documentar y analizar un proceso creativo de la musicalización e incidentalización de la obra de danza contemporánea *2/3 y un Baño* (Beca de Creación en Danza de IDARTES, 2019) sin detenerme sólo en los aspectos técnicos de la experiencia en sí, sino en la observación y comparación con las músicas que me han servido y me servirán de influencia para la toma de decisiones formales y estéticas, como una manera de integrar las diferentes maneras de vivenciar la música, desde su consumo hasta su uso como influencia al momento de crear. Es importante para mí la realización de este documento para observar de manera más consciente y precisa mis propios procesos creativos, y a partir de esto nutrir y desarrollar un lenguaje personal, encaminado a procesos de creación interdisciplinar.

Durante mi experiencia académica he notado que las exploraciones e investigaciones de los estudiantes de música se centran en algún género en específico y sus detalles, o la observación de prácticas interpretativas asociadas a un único repertorio, sin embargo, uno de los escenarios laborales que tiene más fuerza dentro de la comunidad son las prácticas interdisciplinarias. Este documento pretende dar cuenta de la experiencia de crear y producir música al servicio de las artes escénicas, lo cual, si bien se trabaja a partir de los intereses artísticos de coreógrafos y directores, también es atravesado por la experiencia y las influencias sonoras de los músicos en sí, siendo esto último uno de los aspectos más relevantes puesto que es el punto de partida de casi cualquier proceso creativo y el menos tenido en cuenta al momento de documentarlo. De esta manera, este trabajo puede ser de utilidad para estudiantes y músicos que, en algún momento de su actividad laboral, enfrenten la necesidad de realizar música para la escena, porque aquí se muestra de manera detallada un proceso creativo donde se utilizan tecnologías y herramientas asociados a una corriente destacada de música independiente.

Este proyecto se acerca a la línea de investigación *Estética y Teorías del Arte* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas ya que se realiza a partir de inquietudes personales desde la observación del desarrollo de la música independiente de la última década y hace una contribución creativa que da cuenta de un acercamiento muy personal a corrientes estéticas que se desarrollan dentro del movimiento independiente. Esta propuesta

artística hace una contribución al campo de la música para las artes escénicas en contexto latinoamericano, tema del que poco se ha escrito y por lo cual se hace necesario exponer un punto de vista, sobre todo dentro de la Facultad de Artes ASAB, espacio que propicia un gran número de manifestaciones artísticas que dialogan constantemente. Como parte de la propuesta creativa, la experimentación y el uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación aplicadas a la realización musical ocupa un lugar central, por lo que este proyecto se puede inscribir en la línea de investigación *Música, Ciencias y Tecnología* del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la ASAB.

PREGUNTA PROBLEMA

¿Cuáles serían algunos alcances creativos específicos, dentro de una corriente de música independiente angloparlante, que actúen como diferenciadores de la corriente principal? Y ¿de qué manera pueden influir en la creación de música para la escena?

OBJETIVO GENERAL

Documentar y diseccionar el proceso de musicalización de la obra de danza contemporánea *2/3 Un Baño* a partir de la aproximación y observación musical de tres piezas adscritas a la corriente principal de música independiente angloparlante o *indie*.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Documentar el proceso creativo de musicalizar la obra *2/3 Un Baño*.
- Transcribir, observar y analizar aspectos musicales y estéticos de la música *indie* angloparlante lanzada entre 2007 y 2011 a través de la aproximación a tres exponentes de la "canción diversa": "Bros" de Panda Bear; "I Never Learn to Share" de James Blake y "I'm Not Done" de Fever Ray Karin Dreijer
- Evidenciar los puntos de encuentro entre las influencias musicales y los procesos de creación musical.
- Evidenciar los desafíos formales y estéticos de la creación interdisciplinar que se presentan en la musicalización de la obra *2/3 Un baño*, en este caso entre música y danza contemporánea

DOCUMENTOS QUE APOYAN LA REALIZACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Pitchfork Media es un blog especializado en crítica musical, que es considerado como uno de los medios más influyentes y definitivos para la consolidación de un nicho de mercado específico enfocado en géneros musicales asociados a la música independiente o *indie/rock* con preponderancia sobre lanzamientos provenientes de EE.UU. y U.K. y es el referente más recurrente cuando se trata de ubicar el momento preciso en que la industria comienza a trasladar sus métodos de legitimación desde la radio o la televisión hacia internet. Este blog es de consulta obligada para cualquier trabajo que se enfoque, por un lado, en el género y, por otro lado, en los

productos y creadores más influyentes dentro del mismo género. Este documento nos sirve para ver los aspectos que los críticos consideran relevantes al momento de medir el éxito de un producto.

“The Record Industry in the 21st Century: The Irrelevance of the Nation State” (Briggs, 2010) es un artículo que se encuentra publicado en la plataforma journals.openedition.org el cual reflexiona sobre las transiciones de dominación de la industria musical desde el mercado angloamericano el cual dominaba la industria musical antes de la llegada de internet, situación que el autor denomina “Imperialismo cultural” - hasta una nueva etapa que el autor llama “Transculturación global” primero que todo para evidenciar las intenciones de un conglomerado de multinacionales en donde los adjetivos “estadounidense” o “británico” comienzan a resultar inútiles para dar cuenta de los estilos musicales en un mundo globalizado. Es interesante este documento porque permite evidenciar que las líneas divisorias relacionadas con el país de origen no determinan necesariamente una división dentro los géneros.

En el año de 1964 fue publicado *Apocalípticos e integrados*, un libro de Umberto Eco donde se abordan diferentes ítems de la comunicación moderna, entre ellos la música, y el primero desde donde se ponen en evidencia las líneas divisorias entre la música hecha con genuinas motivaciones artísticas y la música con motivaciones comerciales, lo anterior resulta relevante puesto que la música a analizar parte del formato de canción que, si bien será distribuida comercialmente, permite al artista desarrollar libremente sus inquietudes artísticas de una manera mucho más frecuente que en la época en la que fue escrito el libro de Eco.

The Needle Drop es el videoblog más grande de *Youtube* dedicado a las reseñas y la crítica musical el cual responde al crecimiento y perpetuación de los nuevos mecanismos de consumo y legitimación de productos no solamente asociados a la etiqueta Indie o independiente sino todo tipo de productos, incluso comerciales, que comparten ese nicho de mercado. *The Needle Drop* también ha sido una influencia muy importante para un nuevo grupo de video bloggers o Vlogueros que se dedican a reseñar música incluso sin tener conocimientos académicos. Una de las maneras más directas de conocer los aspectos musicales relevantes de un producto indie dentro de su propio contexto es remitiéndose a este videoblog, ya que desde un punto de vista subjetivo, trata generalidades pero también detalles de cada producto, detalles que la mayoría de espectadores desconocen y resulta muy útil para indagar en las inquietudes esenciales de cada álbum o track/canción. *The Needle Drop* es un buen ejemplo de la apropiación y diversidad de la corriente independiente de música angloparlante.

“Bros” es el segundo sencillo de *Person Pitch* una producción del 2007 realizada por Noah Lennox, reconocido productor musical estadounidense bajo el pseudónimo Panda Bear. En este canción se explora el tratamiento de la forma y algunos aspecto del muestreo.

James Blake publicó en el año 2011 su primer álbum, *James Blake*. En esta trabajo se encuentra la canción “I Never Learnt To Share”, el cuarto corte de su álbum homónimo. Aquí exploraremos el tratamiento del timbre a partir de algunos aspectos de la síntesis.

Karin Dreijer es la cantante de la banda The Knife; más conocida con el pseudónimo Fever Ray, el cual da el nombre a su primer álbum en solitario. El octavo corte de *Fever Ray* (2009) se llama “I’m Not Done”, canción que es estudiada en este trabajo para mostrar las intensiones a nivel de percusión y ritmo de la compositora.

METODOLOGÍA

Este proyecto tiene un enfoque cualitativo, se propone explorar las maneras de ejecución instrumental, a través de la recolección de datos de tipo vivencial, dejando de lado los métodos cuantitativos. Es cualitativo-descriptivo pues los elementos estudiados aquí, tanto obras como el proceso de creación, son observados atentamente, luego se registra la información que se obtiene y se describe de manera detallada. Este proceso da paso a la etapa analítica, base de este trabajo, donde se interpreta la información obtenida y se interpreta a la luz de los intereses del trabajo, de este modo, también tiene un enfoque cualitativo analítico. Finalmente, un componente importante del trabajo es la aproximación auto-etnográfica, que tiene como fin dar cuenta de un proceso creativo, las preguntas, selecciones y decisiones que surgen en el proceso de diseño sonoro de una pieza que acompaña un montaje dancístico

- ☐ Consulta bibliográfica de documentos, artículos y libros relacionados con crítica musical asociada a la etiqueta indie/independiente que exploren los cambios en la manera de componer y producir música en la era de internet y que evidencien las líneas divisorias entre los intereses artísticos en contraposición a los comerciales.
- ☐ Consulta de archivos sonoros y música en general relacionada con productos relevantes a nivel de crítica y público asociados a la etiqueta indie/independiente de productos lanzados entre 2007 y 2011
- ☐ Transcripciones de aspectos musicales relevantes dentro de la música a analizar que actúen como agente diferenciador de la música comercial dentro de su género.
- ☐ Análisis de las transcripciones realizadas de los temas “Bros” de Panda Bear; “I Never Learn to Share” de James Blake y “I’m Not Done” de Fever Ray Karin Dreijer
- ☐ Análisis de las experiencias sonoras de cada una de las canciones estudiadas para extraer los aspectos relevantes que dentro de una experiencia estética resultan útiles para una experiencia creativa.
- ☐ Realización de diagramas y gráficos que apoyen el trabajo analítico de los temas
- ☐ Edición de texto y de partitura
- ☐ Musicalización de la obra *2/3 un baño*
- ☐ Producción y posproducción de las maquetas sonoras en Ableton Live y otros *Daw*
- ☐ Socialización del trabajo de grado

Herramientas Metodológicas

- ☐ Los diarios de campo serán indispensables para documentar la relación entre coreógrafo, bailarines y músico, servirán para detallar aspectos técnicos y detalles del uso de equipos

El primer capítulo de este documento se titula “**Entre etiquetas, estilos y géneros. Aproximación analítica**”. Aquí se desarrollan dos temáticas. Inicialmente se hace un contexto de algunos términos útiles para contextualizar los temas analizados; se visitan terminologías como “canción diversa”, *indie*, *mainstream*, etc. También en este capítulo se presenta una aproximación analítica a tres temas catalogados como “canción diversa”, etiquetados dentro de la categoría *indie*: “Bros” de Panda Bear; “I Never Learn to Share” de James Blake y “I’m Not Done” de Fever Ray Karin Dreijer.

El segundo capítulo tiene como nombre “Musicalización de la obra de danza contemporánea *2/3 y un baño* (CONCUERPOS 2019). Descripción del proceso creativo” y en él se abordan aspectos de la sonorización de la obra para danza contemporánea *2/3 un baño*, creada para el colectivo de danza ConCuerpos y que hace parte de una obra que fue seleccionada por IDARTES como parte de los estímulos a la creación del año 2019. En este capítulo se describe el material tecnológico y musical utilizado, también las ideas que dieron origen a la propuesta y los elementos del proceso de creación colectiva.

CAPÍTULO I.

. ENTRE ETIQUETAS, ESTILOS Y GÉNEROS. APROXIMACIÓN ANALÍTICA.

En esta parte del trabajo se realiza una aproximación analítica a tres canciones que fueron asociadas a la etiqueta *indie* o pop/rock independiente, lanzadas entre 2007 y 2011, un lustro definitivo que estableció el uso hegemónico de internet alrededor del globo. A partir de este análisis y de un acercamiento al contexto de la producción de la música relacionada con esta etiqueta se busca dar una visión generalizada del fenómeno de la música independiente y, a sabiendas de que no se puede analizar todos y cada uno de los álbumes lanzados durante el periodo propuesto, la elección de la discografía está basada en el éxito de los temas y el consenso a nivel de la crítica de la música independiente que se encuentra en los blogs, los fanzines¹, los portales de video y las redes sociales.

1. ALREDEDOR DE LAS DINÁMICAS ACTUALES DE DIFUSIÓN Y CONSUMO DE LA MÚSICA

1.1 La canción de consumo y la canción diversa

La música popular, más exactamente la canción de consumo, ha sabido protagonizar y dar cuenta de gran parte de la actividad musical de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI, de sus coyunturas políticas y, en general, del proceso de la masificación del consumo de productos culturales. Esta época se destaca por ser un momento en el que la industria y el mercado de la música se concentran en seducir la mayor cantidad de público posible para sentir simpatía por determinado producto, en otras palabras, entretener perpetuando un modelo económico eficaz.

En *Apocalípticos e Integrados* (1965), Umberto Eco utiliza el término “canción de consumo” para contraponerlo a las prácticas de la música académica. Según el autor, en la canción de consumo, “la fórmula reemplaza la forma”, la repetición y la perpetuación de dicha fórmula tiene como función principal entretener, propiciando, a su vez, que el modelo económico sea eficaz. De este modo, términos como *obra* o *composición* son reemplazados por otros como *producto* o *producción*, términos que me permito utilizar para el desarrollo de temáticas posteriores.

Por otra parte, Eco en un tono de menor denuncia, menciona y propone otra denominación para aquella canción que es motor de cierta música popular pero que está mediada por el uso de herramientas y/o sonoridades poco usuales dentro de la música de consumo masivo, sonoridades quizá provenientes de estéticas académicas y de vanguardia, a este otro tipo de canción Eco la denomina “canción diversa” o “canción distinta” y la asume como contraposición al modelo ya mencionado de la canción de consumo, dándole un carácter de respeto e interés artístico.

¹ Fanzine: abreviatura en [inglés](#) de *fan's magazine*, es decir, revista para fanáticos.

Este tipo de canción se comienza a distribuir en circuitos para un público reducido como bares especializados o radio universitaria y los recursos para su producción y divulgación, en la mayoría de los casos, provienen de los mismos artistas, desligándose en un principio de las premisas de la industria y adquiriendo, de esta manera, la etiqueta *independiente*, con la cual se conocerá este tipo de canción hasta nuestros días, etiqueta que no necesariamente da cuenta del contenido musical de los productos sino de una estética y unos rasgos específicos que son permitidos, precisamente, por no ajustarse a los moldes del mercado y las premisas del consumo.

De cualquier forma, el modelo de canción es un formato ya perpetuado con unos intereses específicos y no es de extrañarse que los creadores involucrados o con interés en la composición de música destinada al consumo masivo lo asuman como única posibilidad para crear. Así mismo, con la masificación del uso de la internet, la manera en la que el oyente dialoga con los productos o canciones cambia, pero el formato de canción nunca desaparece, está arraigado en los hábitos de consumo, entonces la música pop seguirá siendo compuesta y difundida de esta manera, sin importar la nueva “libertad” que proporcionan las herramientas y plataformas de difusión a través de la red.

Ya asumiendo la canción como una posibilidad creativa siempre vigente, se han advertido algunas excepciones que se vislumbran cada cierto tiempo como puntos de vista artísticamente trascendentes alrededor de los cuales se generan diversos movimientos de masas que, aunque no abarquen la totalidad del público, movilizan la industria hacia aquello que pareciera diferenciarse de la corriente principal pero que, a fin de cuentas, se dirige a un número significativo de personas.

1.2 La estética Independiente y lo Indie

Al aproximarnos a la observación de una corriente específica de música angloparlante usaremos algunos términos y/o anglicismos útiles dentro del contexto de la música independiente, que son usados incluso en lugares de habla hispana para delimitar géneros y estéticas musicales. Actualmente la etiqueta *indie* es usada por el público en general y por varios autores como Ryan Hibbet y Wendy Fonarow para referirse a una corriente del pop/rock angloparlante, cuyas características musicales como el timbre y la forma; están asociadas a una estética de lo independiente en contraposición a los rasgos estéticos de la producción musical *mainstream*, termino también usado por Frédéric Martel en *Cultura Mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas* (2010) para referirse a los productos culturales predominantes, en este caso pop y rock, producidos y difundidos por un conglomerado de disqueras y medios de comunicación que, a menudo, es visto como económicamente privilegiado pero artísticamente inferior.

En los años noventa, las compañías discográficas prefieren transferir su toma de riesgos para las entidades más pequeñas, tales como editores, productores o sellos independientes, que actúan como buscadores de talento para las empresas más grandes. Los sellos disqueros pequeños reciben artistas sin trayectoria, que presentan productos novedosos y de gran acogida, estas

pequeñas compañías, al comenzar a tener visibilidad, pueden ser rastreados y posteriormente comprados por casas disqueras más grandes. La mayoría de las veces esta practica no constituye un cambio en el estilo de sus artistas, sino que ocurre para tener un control de las tendencias que futuramente puedan convertirse en un producto vendible. Entonces, la música asociada a la etiqueta *indie* goza de cierto porcentaje de libertad creativa, que si bien opera dentro de las lógicas del pop o el rock, da un margen de exploración y experimentación sonora que da cuenta de puntos de vista personales, aspecto poco frecuente dentro de la música del *mainstream*. Sin embargo, a pesar de esta libertad, ya existen unas convenciones asociadas a la tradición de los géneros, lo cual establece los limites al momento de crear y entrar al mismo tiempo dentro de la etiqueta Indie.

La tendencia en la industria de la música *indie*, así como en el *mainstream*, también es abarcar cada vez más publico alrededor del globo, imponiendo un numero reducido de artistas “independientes” como pertinentes para un determinado momento; no es extraño que las maneras e incluso los recursos con los que operan los sellos independientes sean compartidos con las principales disqueras. Por ejemplo, dos de los portales más influyentes en el ámbito del pop/rock independiente son *NME* y *Pitchfork* media, ambos dedicados a la rotación y critica tanto de música en el *mainstream* anglo-parlante pero con predilección hacia la música independiente. Ambos portales cuentan con un amplio equipo de colaboradores, cada uno conocedor de un estilo o una corriente en específico, quienes periódicamente publican criticas sobre nuevo material y, en algunos casos, estas criticas terminan siendo definitivas tanto para el éxito como para el fracaso de un track², un álbum o un Ep.

El termino *Indie*, bien sea para referirse a artistas independientes o para establecer un nicho de mercado, se vuelve popular hasta finales de los 80, primero en Estados Unidos luego en el Reino Unido, sin embargo, en Latinoamérica es hasta entrada la década del 2000 que el termino se populariza, puesto que era más común encontrar la etiqueta “rock alternativo” o incluso “rock en español”. Entonces, para el momento en que se comienza a utilizar la etiqueta *Indie* no se apropia como término para identificar modos de producción, ni siquiera para otorgar el estatus de independiente, como se utilizaba en un comienzo, sino que se utiliza como si se tratase de un único género musical determinado, el “IndieRock”, a partir del mismo formato de banda.

Actualmente, el uso de la etiqueta *Indie* dentro de la industria angloparlante agrupa distintos géneros, tales como el *Showgaze*, *NewWave* o *PostRock*, incluso se han creado nuevas etiquetas o nuevos géneros para identificar nuevos artistas y sonoridades tales como *ChillWave*, *Post Dubstep* o *IDM (Intelligent Dance Music)*. Tales géneros o etiquetas seguramente no se adscriban de manifiesto al *Indie* pero se relacionan puesto que las herramientas para su promoción dirigen sus productos hacia casi el mismo nicho de mercado.

² Track: canción o fragmento de un álbum, se unifica el termino en el ingles y el español para música difundida en la internet.

1.3 La posible preponderancia de un contexto de época sobre uno de lugar.

Hablemos de los lugares y el contexto en donde convergen estas músicas. En primera medida, podríamos ubicar espacialmente una buena cantidad de artistas independientes en Estocolmo, Londres y Los Ángeles pero, como bien sabemos, algunas ramas de la industria han volcado la mirada hacia esta música y el lugar de origen, específicamente el país de donde proviene, ha perdido relevancia, es decir, cuando un artista es firmado por un sello discográfico, una de las premisas es ubicar un común denominador en el producto que lo haga funcional en la mayor cantidad de regiones. Un ejemplo de esto es el cantante Manu Chao. Su trabajo contiene elementos derivados de diferentes culturas, creando un mosaico de español, árabe y francés con influencias de viejo rock estadounidense. También canta a menudo en la misma canción en varios idiomas, mezclando idiomas, y esto también contribuye a hacer su trabajo de fácil acceso a muchas culturas diferentes en todo el mundo. No son dinámicas desconocidas para la comercialización del “mainstream”, de hecho, Wallis y Malm en su artículo “Patterns of change” (1984) denominan el fenómeno como cultura transnacionalizada o transcultura, pero este fenómeno comienza a resultar peligroso cuando sucede en la corriente de la música independiente, pues lo que en algún momento fue intercambio cultural se convertiría, al igual que el “mainstream”, en dominación cultural o imperialismo cultural.

De todas maneras, y no sólo tratándose de música, la internet, las migraciones y, en general, un mundo de fuerte interacción global diaria, propician que la importancia de lo local pierda su significado, así que no es de extrañarse que el arte comience a reflejar ese carácter hegemónico, que no sólo se ve reflejado estéticamente a través de regionalismos, sino a través de estilos. Propongámonos mirar más detalladamente canciones (o aquellos puntos de vista personales) perpetuados a través de internet y protagonistas de la escena musical de los últimos años en cuanto a música independiente se refiere. Internet sigue siendo una opción más al lado de la radio y la televisión, sin embargo, resultaría irresponsable en muchos niveles hablar de música popular en este tiempo sin referirse a este medio evidentemente masivo. Lo que sucede con los fenómenos masivos es que generan dinero y, cuando algo genera dinero, moviliza una industria; es en ese punto donde los nuevos creadores tienen que generar otro tipo de consciencia distinta a la económica, consciencia que a nivel creativo ya ha dado sus frutos pero que en un descuido, como ya habíamos mencionado antes, dejaría de ser un intercambio cultural para ser imperialismo cultural.

2. UNA MIRADA A LA PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE A PARTIR DEL ANÁLISIS DE TRES CANCIONES

Enseguida se realiza una descripción de tres piezas destacadas de la producción llamada independiente de la primera década del segundo milenio. En esta descripción se privilegia bien sea la forma, el timbre o el ritmo, elementos que son característicos de cada tema seleccionado.

2.1 « BROS ». PANDA BEAR. 2007. EL SAMPLEO Y LA DIFUMINACIÓN DE LA FORMA

De manera general, puede decirse que la forma es uno de los parámetros más importantes para la estandarización de la canción popular, ya que, sin importar cuán diferente sea el estilo musical, el grueso de las producciones reproduce de igual manera este parámetro y las diferencias suelen ser minúsculas o poco substanciales. De esta manera, es familiar para la mayoría de nosotros la estructura y los términos Introducción, verso o estribillo, sin embargo, no es una sorpresa que la corriente de artistas *indie* a quienes nos aproximamos, muestre distintos y notables cambios, variaciones y usos del anterior tipo de estructura, en donde “Bros” de Panda Bear viene siendo un claro ejemplo de los cambios mencionados, valiéndose también de otra herramienta necesaria para el entendimiento de este tipo de música que es el sampleo.

Panda Bear es el nombre artístico del productor estadounidense Noah Lennox, un músico experimental, fundador de la banda de rock Animal Collective, muy conocida en la primera década del 2000. Como productor, se destaca por explorar el uso de *samples* e instrumentos electrónicos. Tiene una producción en solitario que va desde 1998 hasta la fecha. *Person Pitch*, su tercer álbum, fue publicado en 2007 e incluye el tema “Bros” una catártica pieza de doce minutos y medio que se convirtió en una de las canciones emblema de Panda Bear. Su trabajo se caracteriza por el uso de muestras de diversa índole como temas de otros artistas, sonidos concretos tomados de la cotidianidad, sonidos instrumentales mínimamente desarrollados, exploración de superposiciones métricas y amalgamas rítmicas, tanto de los *samples* utilizados como de los instrumentos que él mismo interpreta. Lennox, como productor, es un referente del sampleo. Podemos entender como sampleo a la técnica de cortar un fragmento corto de una pieza para darle un uso distinto en otra, o de tomar muestras de sonidos de diversa índole, *sample* será la manera de denominar dicho fragmento, lo anterior tiene una amplia tradición desde la música concreta, sin embargo, el sampleo usado por Noah Lennox está más cercano al sampleo digital establecido dentro del hip-hop en los años 80.

“Bros” es el segundo sencillo de *Person Pitch*, cuyo género oscila entre el pop y el rock psicodélico de la década de los 60, algunas veces asociado con el folk sin que este sea el caso. La canción cuenta con 12,30 minutos de duración y su instrumentación está hecha, casi en su totalidad, a partir del sampleo de otras canciones como “Red Roses and a Sky of Blue” de The Tornados, “I’ve Found a Love” de Cat Stevens y “Rub a Dub Dub” de The Equals. El tema utilizado de The Tornados hace parte de *The Original Telstar: Sounds of Tornados*, publicado en 1962. Este grupo británico fue el primero en ocupar, con un tema con instrumentación electrónica, el Hot 100 de Billboard

de los EEUU durante tres semanas seguidas. Por su parte, el cantante inglés Cat Stevens publicó en 1967 "I've Found a Love", dentro de su primera producción discográfica *Matthew and Son*, la cual ocupó también primeros lugares en ventas. Finalmente, "Rub a Dub Dub" hace parte de *Baby, come Back* de la agrupación británica The Equals, publicado en 1968.

Formalmente, la pieza se divide en dos grandes secciones **A** y **B**, aunque cada una de estas secciones tenga otras divisiones dentro; hay también una zona de transición entre sección y sección muy importante en longitud que puede pensarse como una parte más, en esta descripción se denominará **ABt**. La primera parte **A**, va desde el minuto 0:05 hasta el minuto 5:21, y de ahí hasta el minuto 7:12 se presenta la transición entre **A** a **B**, o sea, **ABt**. La sección **A** se divide -justo en el minuto 2:42- en dos partes iguales: **a1** y **a2**, división marcada por la presencia de *samples* de llantos y genidos de hombres y mujeres: Cada una de estas partes tiene la siguiente estructura: Introducción – verso – estribillo 1 y estribillo 2, muy en los órdenes del pop aunque los cambios no estén articulados por sus mecanismos convencionales (como redobles de batería o cambios de instrumentación y armonía), sino simplemente por el carácter de las melodías vocales. El *sample* de cuatro pulsos o un compás tomado de The Tornados incluye un bajo y una guitarra arpegiada en un único acorde de Re mayor, apoyada por una pandereta, lo cual constituye la base de toda la sección **A**, tal vez como sugerencia de una idea de desarrollo que poco tendrá que ver con un tratamiento armónico como tradicionalmente lo conocemos, de esta manera redirige o libera uno de nuestras principales herramientas de juicio de la música pop a otros lugares.

El primer verso contiene dos frases vocales cada una de seis compases (o samples). Relacionamos un compás con un *sample* porque precisamente en este tema el sampleado se hizo sobre un compas o la agrupación de cuatro pulsos de la pieza de The Tornados. Luego, el primer estribillo contiene cuatro frases de diez compases cada una, subdivididas en cuatro y seis compases; hacía el compas final de cada una de estas frases se puede oír una melodía vocal cortada, la cual suena completa hasta al final de la cuarta frase y por cuatro compases más, así Lennox nos va mostrando que no solo samplea piezas editadas sino sus propias melodías cantadas; ya el segundo estribillo se divide más regularmente en seis frases de cuatro compases cada una.

Desde el comienzo de la pieza con el sonido de un buho se empiezan a sugerir sonoridades de carácter concreto como gritos o sonidos de brisa o carros que, a veces, funcionan como articuladores entre partes; para el minuto 2:00 de la pieza, resulta evidente un posible discurso de acumulación a través de una pequeña variación en el *sample* de guitarra que hasta el momento ha actuado como base, esta base es complementada con más percusión menor, en lo que se puede escuchar como una maraca ya entrado el primer coro de **a2**.

Lo que denominamos **ABt** (5:21) es un paulatino proceso de *decrecendo* de la base rítmico-armónica de **A** hasta el minuto 7:12 mientras empieza **B**, puesto en marcha a partir del *sample* de cuatro compases de Cat Stevens, que hace exactamente lo contrario durante el mismo periodo de tiempo, es decir, un *crescendo*, produciendo una gran acumulación de sonoridades en medio del traslapamiento de ambas partes (**A** y **B**). La sección **B**, cuya característica principal es la presencia constante de la base instrumental del tema de Cat Stevens, entra en desfase un pulso después de

A, a pesar de compartir la misma agrupación de cuatro pulsos; esto, por supuesto, crea algunas tensiones rítmicas y dificulta en un comienzo la percepción clara del material expuesto en **B** en el cual ya se puede escuchar el tercer *sample* de The Equals cuyo material ya no es instrumental sino vocal, confundándose con la voz del propio Noah, hasta el minuto 7:12, donde empieza formalmente la sección.

B también se divide en dos partes muy similares, al igual que **A**, conteniendo cada una, introducción, verso y estribillo. En **b1** la percusión se escucha más marcada por los golpes de redoblante en los últimos dos compases de cada *sample*, las melodías vocales son distintas y, a su vez, modificadas en la edición utilizando tanto frases más cortas, *samples* de su propia voz, como efectos de *delay* y/o *echo*, con las cuales el discurso rítmico se comienza a percibir como más complejo, esto resulta evidente hacia el minuto 7:34, en mitad de las dos frases del verso, donde una voz irrumpe cantando dos agrupaciones de once ataques sobre ocho pulsos con la sílaba Ah/Up(?) seguramente producto de un sampleo más minucioso. El estribillo en **b1** (7:56) vuelve a contener el *sample* de The Equals al cual se suman otros dos *samples*, uno con una melodía de metales también agrupada en ocho pulsos cuyo material rítmico evoca la aceleración en la agrupación de once, ya más atresillada; y otro con una melodía más festiva cantada por Noah. El texto cantado de este estribillo entra hacia el minuto 8:14, se repite una vez más y, al terminar, la melodía que había sido cantada en el *sample* vocal de esta misma sección ahora es interpretada por un instrumento más agudo hasta el minuto 8:58, en donde toda la acumulación se detiene y comienza la segunda parte de **B**, **b2**.

b2 es articulada por un llanto, nuevas sonoridades de disparos y guerra justo en mitad del verso donde se re-exponen las agrupaciones de once ataques vocales, y luego otro llanto, esta vez infantil, articula el estribillo de **B2**, cuyo texto cantado escucharemos tres veces y no dos como **B1**, terminando hacia el minuto 10.47, es el último momento de “Bros” que termina en un *fade out* del master sin deshacer ningún proceso, dejando toda la acumulación como última sonoridad.

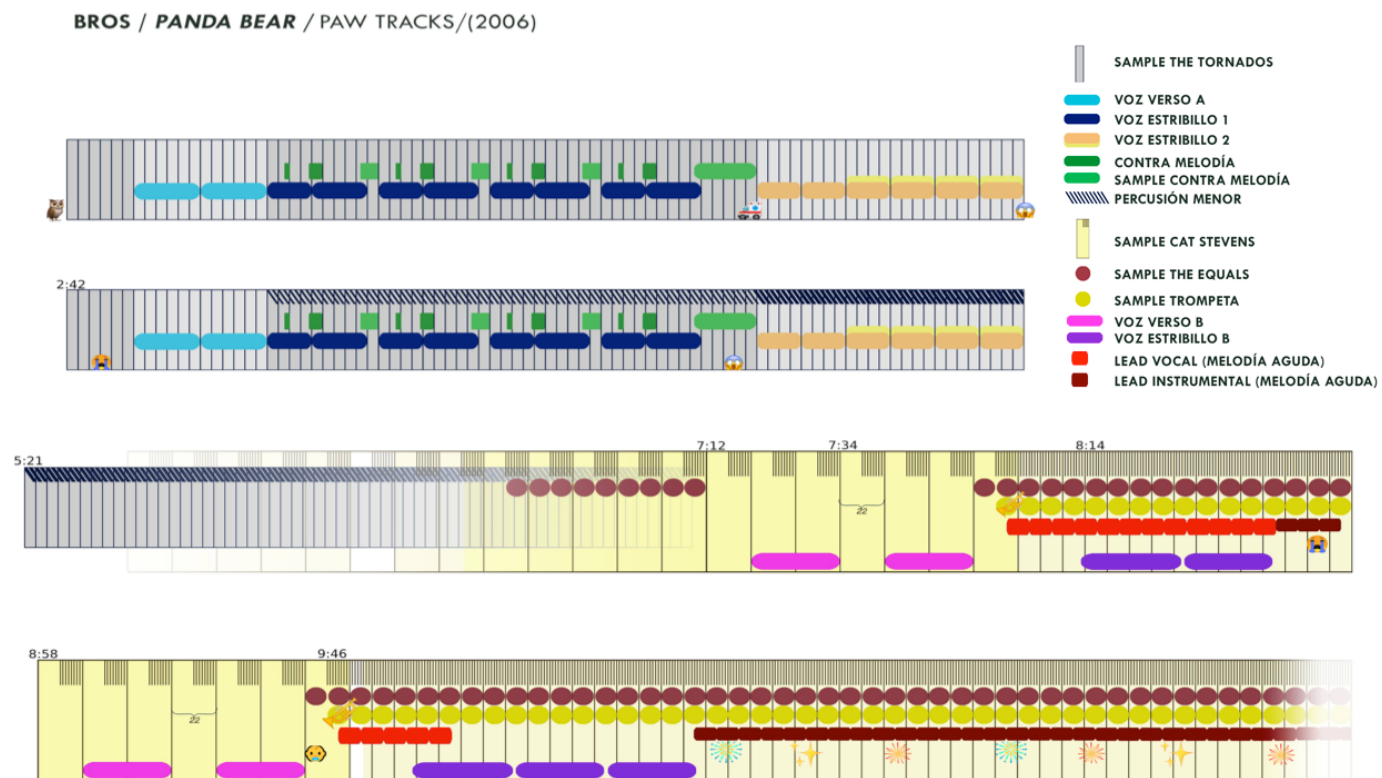
Finalizando la pieza, se persiste en el material de **b2**, ya sin voces cantadas, con nuevos sonidos de fuegos artificiales, difuminándose todo el material acumulado hasta el final. A este tipo de secciones que finalizan una pieza, suele denominárseles en el ámbito de la música electrónica como *Outro* (en contraposición al termino *Intro*) cuando ya se evidencia un direccionamiento al cierre del tema.

Curtis Roads, compositor y autor estadounidense, en su libro *Microsound* (2004), primordialmente escrito para la observación y el análisis de procesos algorítmicos de síntesis pero frecuentemente extrapolado hacia la observación de otras músicas, expone y desarrolla el concepto de *escalas de tiempo* estableciendo nueve tipos: Infinita, supra, macro, meso, objeto sonoro, micro, sample, sub-sample e infinitesimal. según Roads en el nivel *meso* se desarrollan las secuencias, combinaciones y transmutaciones que constituyen ideas musicales; las relaciones melódicas, armónicas y contrapuntísticas suceden en este nivel temporal, al igual que procesos como tema y variaciones, y muchos tipos de desarrollo, progresión y yuxtaposición. Algunos patrones rítmicos y métricos también se desarrollan en este estrato. Como se puede ver, la forma de “Bros”, **a1-a2-**

ABt-b1-b2, no es el aspecto más importante, tanto para el entendimiento de la pieza como para determinar los parámetros que la hacen significativa, en cambio, la sección **ABt** parece desarrollarse en la *escala de tiempo meso* de la que habla Roads, pues se trata de un proceso de yuxtaposición y desfase más que de acumulación, aunque también lo es en parte.

Los tres samples usados en esta canción provienen de piezas que fueron la cara B o la parte menos conocida de producciones muy exitosas y fundacionales de sus creadores, todos británicos durante la década de los 60, dando así un carácter “poco moderno” en la sonoridad, lo cual manifiesta, por parte de Lennox, un punto de vista revisionista hacía un momento muy específico de la música, mostrando, tal vez, lo ocurrido si el pop de esa época hubiese respondido a las inquietudes de la música académica de su tiempo como las persistencias rítmicas en desfase. Las tres piezas también desarrollan líricamente aspectos del amor romántico y, si las comparamos con las letras que Lennox escribió para “Bros”, se nota la intención de indagar por un tipo de amor más práctico que responda a las necesidades de su vida adulta.

Figura 1. Estructura de “Bros” de Panda Bear.



2.2 « I Never Learnt To Share». JAMES BLAKE. 2011. El timbre como articulador del discurso.

Una de las inquietudes fundamentales al momento de crear música en este tiempo es el tratamiento del timbre; si bien dicha inquietud atañe a cualquier tipo de creador sonoro, pareciera que los artistas *indie* han convertido el timbre en quizá el factor diferenciador de su producción en comparación con el *mainstream*, lo anterior incluso resulta tan obvio que se puede encontrar literatura al respecto como el artículo del teórico David K. Blake: “Timbre As Differentiation in Indie Music” (2012), en el cual se comparan directamente canciones de ambas corrientes, *indie* y *mainstream*, con armonía similar, en donde el único elemento útil para establecer sus diferencias es el análisis del timbre; resulta curioso también que David Blake subraya el gran interés de la academia en el problema referente al timbre en el *indie*, pero solo al nivel de los estudios culturales y la sociología, con muy poca aportación de los teóricos en música.

“I Never Learnt To Share” es el cuarto corte extraído del primer álbum de James Blake titulado *James Blake*, asociado al subgénero *Post-Dubstep*, con elementos de Soul y Rock electrónico, y tiene una duración de 4:52 minutos.

Dentro de las convenciones que el *Post-Dubstep* comparte con el *Dub-Step* se puede encontrar el procesamiento de los materiales vocales que, en ambos casos, se realiza a partir de las mismas herramientas o *plugins* como el *melodyne* o el *newtone*, también, rítmicamente siguen compartiendo la base de un golpe de bombo en el primer tiempo y un golpe de caja en el tercer tiempo, con una predilección por sincopar el resto de materiales (palmas, platillos, claves), articularlos aleatoriamente o distribuirlos en forma de tresillos y subdivisiones distintas a las derivadas comúnmente de una rejilla o compas de 4/4, lo cual acentúa la sensación de inestabilidad rítmica y aleja a estos géneros del patrón *four on the floor* tan común en la música electrónica bailable. Pese a todos estos aspectos en común, hacia finales de la década del 2000 y comienzos del 2010 se hizo necesario para algunos críticos la utilización de esta nueva etiqueta *post-dubstep* puesto que el resultado musical de artistas como Mount Kimbie o James Blake, entre otros tantos, era ya muy distinto al *dub-step* aún cuando sus bases seguían sentadas en el género; las preocupaciones de los artistas asociados al *post-dubstep* no estaban encaminadas a agregar más elementos, ni a acelerar los ritmos, que es lo que venía ocurriendo gradualmente con el *dub-step*; en el *post-dubstep* se opta por una reducción de los materiales para desarrollarlos de una manera más detallada y prominente, dejando de lado el carácter estridente del *dub-step*. Así, el *post-dubstep* es un claro ejemplo de la cantidad de micro-movimientos y variables dentro de un mismo género, en este caso el *dubstep*, ya de por sí derivado del *dub*, como resultado de la democratización en los modos de producir y publicar música.

“I Never Learnt to Share” comienza con una melodía *a capella* que luego es re-armonizada por otras dos voces superpuestas cantadas por el mismo intérprete a partir de un pedal *looper*, cuya función es acumular el material grabado, dicha melodía se repite durante casi la totalidad del corte con el texto: “My brother and my sister don’t speak to me, but I don’t blame them”³, según

³ “Mi hermano y mi hermana no me hablan, pero no los culpo”

Blake es una especie de broma hacia él mismo, pues siempre resintió ser hijo único y nunca aprendió las habilidades sociales básicas que otros niños desarrollaron a través de la interacción con sus hermanos, de ahí lo curioso del título “I Never Learnt to Share”⁴, es posible que la existencia de las tres voces antes mencionadas tenga correspondencia con los sujetos mencionados en el texto, “my brother, my sister” y él mismo. Blake también admite una reconciliación con dicha circunstancia, manifestando la satisfacción de poder crear una relación consigo mismo, y esto se puede escuchar representado durante el corte hacia el minuto 3:08, en donde se auto-responde el predicado de la primera frase “but I don’t blame them”⁵ repetidas veces como en una especie de conversación interna.

Posteriormente, una guitarra eléctrica, reverberada y distorsionada por lo que parece un *overdrive*, irrumpe con un fa sostenido precedido por un acorde de sol semi-disminuido cuya duración se prolonga utilizando un tremolo, lo anterior sin ningún ánimo de exponer alguna frase sino más bien un tono o estado que anticipa la entrada de lo que se puede oír como un órgano interpretado por un sintetizador Prophet ’08, cuyo material musical oscila entre algunos cromatismos apoyados en acordes alterados, tal vez de dominantes secundarias en la tonalidad de re mayor, y una progresión más estable muy característica del góspel que, al ser interpretada por un sintetizador distorsionado, hace que la referencia no sea muy directa, pero da cuenta de las influencias y la formación musical temprana de James Blake.

La segunda parte entra en movimiento a partir del material primeramente expuesto pero con un pulso y armonía mejor definidos por la percusión y el bajo respectivamente; el bombo evidencia la métrica 4/4 con un ataque en cada pulso y una apertura de la reverberación cada segundo y cuarto pulso del compas; esta apertura de la reverberación también es expuesta por la guitarra y se puede escuchar un aumento y posterior caída de la dinámica a pesar de ser atacada solamente una vez (del minuto 1:51 al 1:53 y del 2:05 al 2:06), esto podría pensarse como algún material aleatorio, pero teniendo en cuenta que, dentro del álbum, otra de las piezas llamada “The Wilhelm Scream”, expone de manera más evidente el uso de distintas reverberaciones, se puede entender que, para Blake, los fenómenos de persistencia acústica⁶ resultan indispensables para desarrollar su discurso.

Al momento de re-exponer el material vocal un *rimshot* ataca el segundo pulso durante cinco compases, ataque que posteriormente es desplazado a la mitad del segundo pulso, luego al cuarto y luego al tercer pulso completando una sección de ocho compases. La idea de desarrollo en esta sección se resalta duplicando los ataques del bombo en el minuto 2:46 acentuando la sensación de aceleración, y va de la mano de la interpretación del sintetizador Prophet ’08 en donde el discurso evoluciona a partir de cambios tímbricos por encima de los cambios de armonía, y dichos cambios de timbre se hacen de manera lenta pero continua a través de la modificación de parámetros

⁴ “Nunca aprendí a compartir”. (traducción nuestra)

⁵ “Pero no los culpo”. (traducción nuestra)

⁶ En este caso se habla de persistencia acústica porque, diferente a la reverberación, las sonoridades son enriquecidas con ecos y reflexiones del sonido distintas a la reverberación.

propios de la síntesis substractiva como el filtro *Low Pass*, con el cual se apoya la sensación de crescendo y el *Pan Spread* que permite mover las ondas/voces desde un centro muy comprimido hacia afuera del campo estéreo, así los armónicos propios de la onda diente de sierra comienzan a abarcar cada vez más lugar dentro del espectro, todo esto mientras se ejecuta una escala cromática ascendente en pulso de negras, luego acelerada en corcheas en lo que se escucha como la búsqueda de un pico dinámico o climax (minuto 3:15 - 3:40).

Para articular el final de la pieza, el bombo duplicado regresa a sus cuatro ataques por compás habituales y la frase que hasta ahora había ascendido comienza a descender en una especie de *glissando* mientras se exponen nuevas frases con el nuevo timbre creado, es decir que lo que había sido un *voicing* de órgano entendido como un solo elemento, ahora se divide en dos materiales contrastantes. Posteriormente y sin detener el proceso descendente antes mencionado, reaparece el primer material expuesto por el sintetizador con lo cual tendríamos tres materiales claramente diferenciables interpretados por el mismo sintetizador, lo cual resulta muy útil para comparar el cambio tímbrico al cual fue expuesto el primer material del órgano.

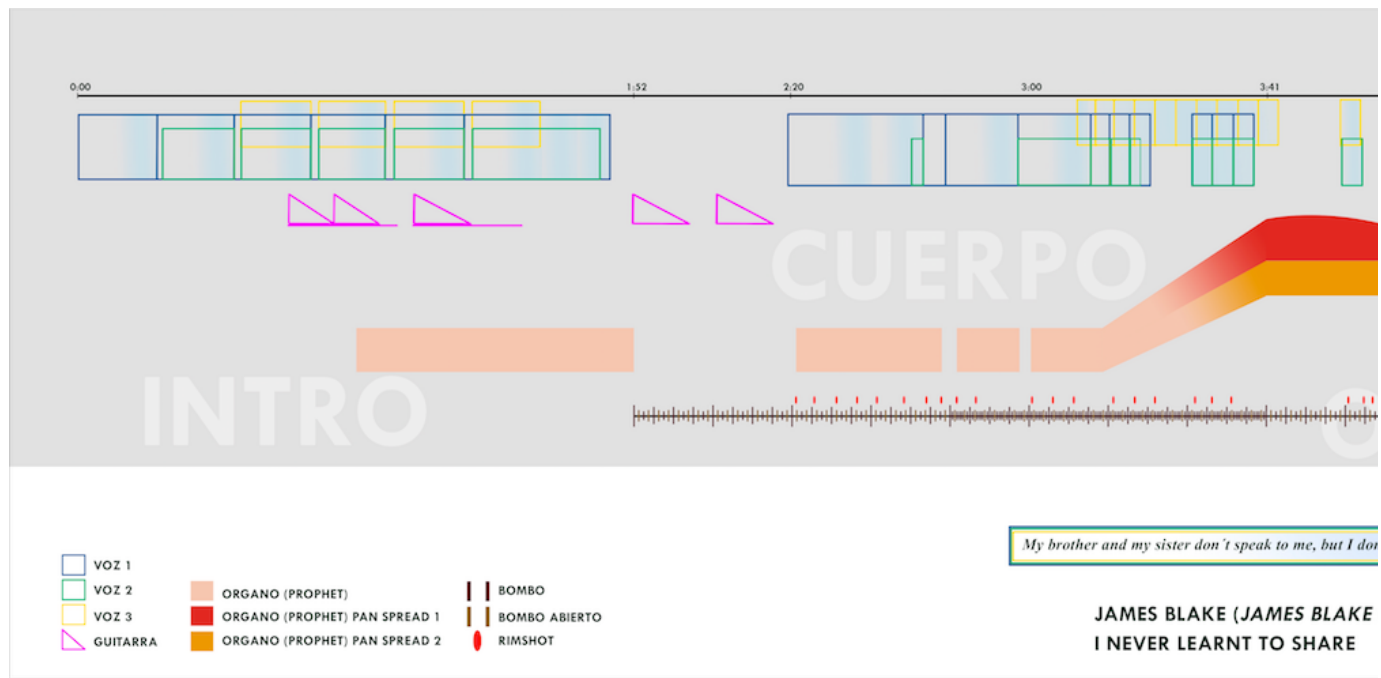


Figura 2. Esquema que representa la evolución del timbre en “I Never Learnt to Share” de James Blake.

2.3 “I’M NOT DONE” – FEVER RAY (KARIN DREIJER). 2009. UN POP SIN BATERIA

De las tres piezas analizadas “I’m Not Done” es quizá la pieza más cercana al pop, pues parte de su discurso lo desarrolla sobre una base de cuatro acordes en una progresión modal de Re Dórico, sobre esto podemos escuchar tratamientos tímbricos interesantes como la articulación en *glissando* de las voces y el sintetizador, o un manejo de la forma articulado más por las acumulaciones que por la división de secciones, sin embargo el aspecto del cuál nos vamos a ocupar mayormente, es del manejo de la percusión y sus configuraciones rítmicas, pues la percusión de “I’m Not Done” es un buen ejemplo de lo que casi se ha convertido en norma en gran parte de las producciones *indie*, y es generar percusiones que denoten la intención de alejarse de la sonoridad de batería o por lo menos de sus estándares y vicios de interpretación.

“I’m Not Done” es el octavo corte de *Fever Ray* (2009) el primer álbum en solitario de la cantante de la banda The Knife, Karin Dreijer, cuyo pseudónimo también es Fever Ray, un álbum de electropop sueco con algunos acercamientos hacia algunas músicas tribales africanas. Formalmente, “I’m Not Done” se divide en dos secciones, la primera hasta el minuto 2:09, en donde se expone la totalidad del texto cantado y, la segunda, del minuto 2:09 hasta el final, donde se exponen nuevos materiales rítmicos, instrumentales y vocales sobre la misma base primeramente expuesta.

La percusión en “I’m Not Done” carece de cajas o platillos, sonoridades recurrentes en el pop o el rock, y la métrica para toda la canción es de 12/8 acentuada cada seis corcheas por el bombo. Para el primer compas, a pesar de que la percusión ataca las doce corcheas del compas, las acentuaciones son dadas por los sintetizadores con una sonoridad similar al *SteelDrum* cada tres corcheas, no desde el primer tiempo sino con un desplazamiento de una corchea para el sintetizador 1 y de cinco semicorcheas para el sintetizador 2, casi como anticipación de un ataque regular en octavos. El resultado, una percepción casi binaria al interior del compás donde los ataques de los sintetizadores parecieran pensados cada corchea con puntillo, acentuando una idea de dosillos al momento de escuchar los dos sintetizadores en conjunto.



Figura 3. Figuración rítmica del sintetizador 1 y 2, compases 1 y 2, de “I’m Not Donne” de Fever Ray

Dichos materiales aparecen casi en la totalidad de la canción y, de acuerdo a lo mencionado anteriormente, van apareciendo periódicamente a manera de acumulación como un rasgo relevante dentro de la percepción de la canción, por ejemplo, hacia el minuto 0:58, donde la percusión utiliza semicorcheas para articular una nueva sección.



Figura 4. Primera aceleración de la clave 2, acompañada de la clave 1 y el bombo; compás 14, de "I'm Not Donne" de Fever Ray.

En el caso del bajo, sigue un patrón rítmico de corcheas, pero desplazadas una semicorchea por el ataque de corchea con punto, el cual sigue la acentuación métrica cada 6 octavos en un compás de 12.



Figura 5. Ritmo sincopado del bajo desde el minuto 0'58. "I'm Not Donne" de Fever Ray.

Ya para este punto, las claves siguen acumulando ataques, llenando todo con las semicorcheas faltantes sobre un bajo y un bombo sincopados y, para la segunda parte, la inclusión de un tom de piso articula la segunda y última parte a manera de coda, retomando material de las voces, agregando cantos sobreagudos y zampoñas, todo en consecuencia con la sonoridad tribal que la pieza y el álbum en sí proponen.



Figura 6. Acumulación rítmica de claves, bombo y tom de piso, compás 26. "I'm Not Donne" de Fever Ray.

Para el minuto 3:56 durante los últimos segundos de la canción, el bombo se ausenta y la clave que había estado tocando semicorcheas ahora ejecuta tresillos de semicorchea casi como un redoble, evidenciando los intereses de aceleración al nivel de la percusión de una manera muy estricta y casi matemática, en donde la compositora se vale exclusivamente de las subdivisiones disponibles para acumular ataques sin dejar lugar a la improvisación, logrando una base solida en la cual los otros instrumentos y sonoridades sí puedan articular material de manera más libre.

CAPÍTULO II

MUSICALIZACIÓN DE LA OBRA DE DANZA CONTEMPORÁNEA 2/3 UN BAÑO (CONCUERPOS 2019)

DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO

ConCuerpos es una compañía y organización bogotana pionera en el campo de la danza contemporánea inclusiva, quienes también desarrollan actividades en el ámbito de la pedagogía y la investigación, ofreciendo así escenarios accesibles para la exploración del movimiento en personas con y sin discapacidad. Para el año 2019 ConCuerpos es premiada por el programa distrital de estímulos *Beca de creación en danza – Idartes* y así comienza a tomar forma la creación La obra 2/3 y un baño.

Desde sus inicios, ConCuerpos ha tenido que solventar diferentes problemáticas respecto a la movilidad y el manejo de sus bailarines en condición de discapacidad, la más notable de estas problemáticas es la referente al uso del baño, el cual generalmente no es un lugar pensado para personas con movilidad limitada y su uso genera una serie de tensiones que los bailarines usaron para establecer los principales ejes temáticos como punto de partida para el proceso de creación.

Para hallar estos ejes temáticos, cada bailarín expuso una historia en la cual el baño es el espacio principal y la desarrolló haciendo énfasis en la manera que tal circunstancia afecta su mirada hacia el entorno, la carga emocional y los hábitos o rituales que tiene que llevar a cabo diariamente para su supervivencia. Reuniendo la experiencia de todos los bailarines, resultaron tres dicotomías a explorar: lo íntimo y lo público; lo accesible y lo inaccesible; y la presencia y la ausencia.

Basados en las historias se establecieron ocho escenas, cada una con una duración aproximada de 7 minutos; cinco duetos, dos tríos y un coro en donde participan todos los bailarines, de allí el origen del nombre pues el proceso de creación se enfocó en la exploración corporal de duetos y tríos.

Como materia prima para la creación del sonido, se grabaron las historias narradas por cada uno de los bailarines y se les pidió grabar una nota de audio desde sus celulares en donde se pudiera escuchar parte de su cotidianidad en el baño con la duración que ellos quisieran, para así tener disponibles los sonidos requeridos por la directora; se sugirieron sonoridades como la del agua corriendo en duchas, lavamanos y retretes; también golpes de puertas, cantos y sonidos guturales. La mayoría de estas grabaciones quedaron en la calidad que permiten los dispositivos móviles, sin embargo, esta pérdida de definición generó, en parte, una estética que se puede denominar *Lo-Fi* o de baja definición, muy utilizada en los tipos de músicas a desarrollar para apoyar así una sonoridad más íntima, cotidiana e inmediata. Algunos otros sonidos como las voces se grabaron semi-profesionalmente, no en un estudio pero sí con micrófonos de condensador e interfaces de audio.

La percusión fue realizada muestreando las grabaciones recopiladas y añadiendo algunas cajas de ritmo virtuales, controladas externamente por un controlador MIDI para percusión, también conocido como pad, marca Alesis; los teclados usados fueron el sintetizador MicroKorg y el Yamaha DGX630, este último también usado como controlador MIDI; también se usó un procesador de voces marca BOSS VE-5 para modular el timbre no solo de las voces sino de una melódica marca MAXINE; para las cuerdas y otros instrumentos se usaron los sintetizadores virtuales de la suite ARTURIA compatible con el software o DAW (Digital Audio Workstation) *Ableton Live 10*.

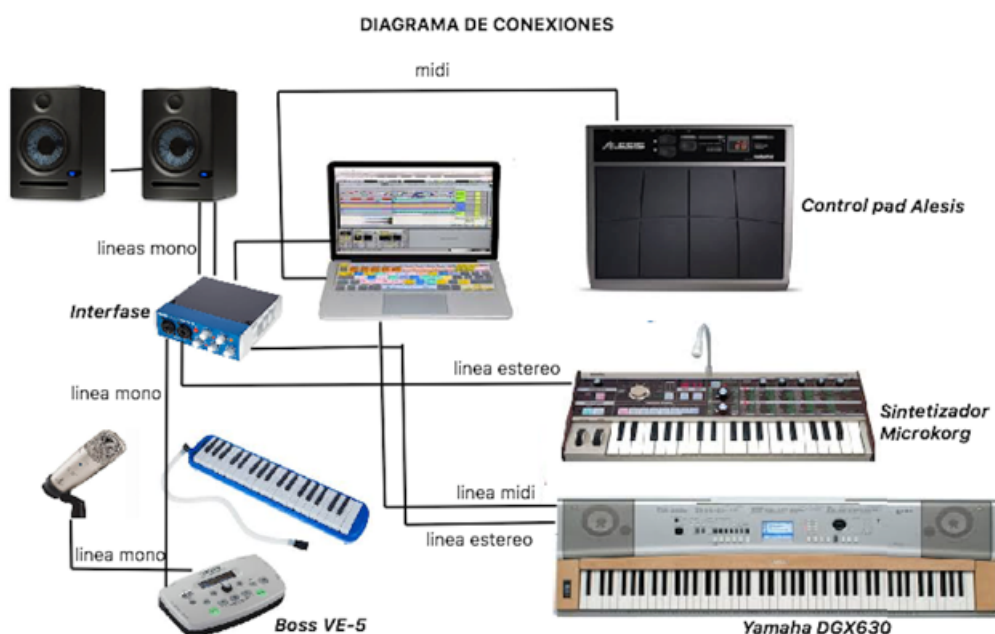


Figura 7. Diagrama de conexiones de los artefactos usados para la composición musical y tipos de conexión entre ellos.

Como se puede ver, el centro de la estación es el computador al cual van conectados el sintetizador Yamaha usado como controlador y el control pad Alesis, el tipo de conexión es vía MIDI por USB, es decir que ninguno de los dos artefactos produce sonido en si mismo sino que envían información para que el software instalado en el computador ejecute los sonidos programados, también vía USB se conecta la interface de audio Presonus, pues ella es la encargada de traducir el sonido proveniente del micrófono, a su vez conectado al procesador vocal BOSS, para que el computador pueda recibir los datos sonoros; de igual forma la interface se encarga de recopilar toda la información sonora y ponerla en dirección de la amplificación disponible, es decir que procesa todo el audio análogo de entrada y direcciona todos los sonidos análogos y digitales de salida. Enseguida se describe el proceso de musicalización de las diez

escenas que conforman la pieza, se presentan en orden cronológico y con el nombre asignado por el colectivo. Estos nombres de las escenas son descriptivos y funcionales, y dan cuenta de lo que sucede en cada una de ellas.

1. “LA LLAMADA” (VERÓNICA Y FELIPE)

La primera escena empieza con el escenario vacío y una proyección de una video llamada realizada, a través de teléfonos celulares, por los dos bailarines, cada uno dentro de un baño diferente dentro del mismo recinto; posteriormente, los bailarines salen del baño y se dirigen hacia el escenario donde una tercera cámara está filmando su entrada, entonces en la proyección se pueden ver tres puntos de vista de la misma escena. A medida que se acercan los teléfonos, estos comienzan a generar un sonido producto de la retroalimentación de frecuencias conocido comúnmente como acople o *feedback*, que, al ser emitido por dos teléfonos, no genera mayor molestia y, en cambio, será el punto de partida en cuanto al desarrollo del material sonoro. Esta sonoridad es complementada por una nota larga sobreaguda, emitida desde el oscilador numero 1 con una onda sinusoidal en el microkorg, que sirve de puente para la entrada de la escena siguiente.

2. “SIN TAPUJOS” (PAULA Y MARIA JOSÉ)

Paula y María José, quienes se han instalado en el escenario desde mediados de la primera escena, desarrollan una danza de piso, en donde las limitaciones de movilidad en las piernas de María José, son usadas a nivel coreográfico. El aspecto sonoro que más se resalta en esta escena es el sonido de las respiraciones de ambas bailarinas, por lo cual se instalan dos micrófonos de ambiente que conectados al procesador de voces BOSS VE-5, en un comienzo las respiraciones se amplifican de manera natural y, posteriormente, se modifica el *pitch*⁷ y el *delay*⁸. Entonces, la configuración de Sin Tapujos será la nota sobreaguda, las voces limpias y procesadas más otras muestras muy cortas tomadas de las notas de voz y, para dar profundidad pero aún así poder seguir oyendo lo tenue de las respiraciones, se incluye una especie de nube de frecuencias bajas a cargo de un pre-set⁹ de *Analog-Lab*, otro sintetizador virtual de la suite Arturia.

3. “CONFESIONES” (DUETO TELEMÁTICO ENTRE LORENZA Y LAISVIE)

La denominación dueto telemático hace referencia a que una de las bailarinas, Laisvie, no baila de manera presencial en sala, pues está en otro país; su performance es transmitida y proyectada para complementar a su compañera de dueto Lorenza. Para esta escena, las bailarinas proponen unas acciones y movimientos muy específicos, articulados con un pulso constante en una frecuencia de 63 *bpm*, agrupados en compases de cuatro pulsos intuitivamente por las bailarinas; por petición de la directora, dicho pulso se debe percibir a partir de los sonidos recolectados en las duchas como el rechinar de los grifos, la fricción del cabello largo mojado, la caída de objetos en el

⁷ Transportador de frecuencias

⁸ Repetición de eventos sonoros

⁹ Configuración pre- establecida

agua, etc., también se sugiere una acumulación y aceleración de estos materiales. A continuación se describe el proceso mediante el cual se concreta el sonido de la escena.

Para la concreción del sonido de la escena fue importante el uso del *Ableton Live 10*, el cual cuenta con dos modos de trabajo el modo *edit* y el modo *live*, en el modo *edit* se recolectaron las notas de audio en diferentes pistas para poder ser procesadas. El primer ejercicio es escuchar las notas e ir cortando los fragmentos de interés, algunos de estos fragmentos necesitan ser editados a partir de fundidos o compresiones para potenciar su impacto sonoro; posteriormente, se creó un canal midi en el modo *edit* en donde se señaló una de las cajas de ritmos nativas de *Ableton* llamada *Drum Rack*, la cual tiene varios kits de percusión disponibles, pero para este ejercicio dicha caja se usó vacía.

Las muestras ya cortadas y editadas se arrastraron una por una, a cada una de las cajas del *Drum Rack*, se pueden ver 16 cajas pero están disponibles 128 y solo se usaron 8 pues es el número de pads con que cuenta el controlador Alesis. Se buscaron sonidos graves como portazos para semejar un bombo, el sonido de la tapa de un sanitario se usó como un redoblante y, así sucesivamente, se fue configurando una especie de batería con un carácter algo industrial.

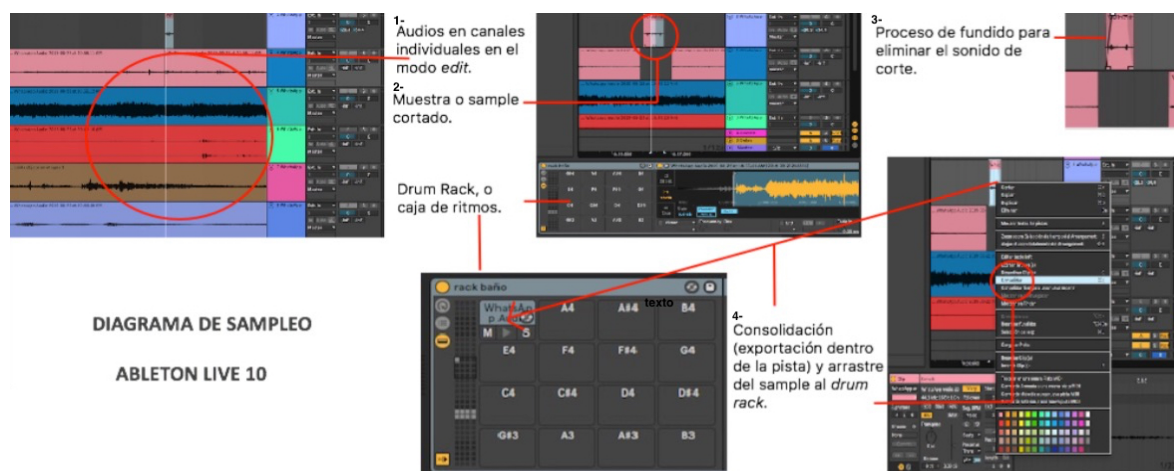


Figura 8. Diagrama de sampleo *Ableton Live 10*. Pasos para la extracción y almacenamiento de una muestra de audio.

En un comienzo, se pensó dejar la escena solo con los sonidos de la batería creada, sin embargo, el material bailado por el dueto mutó de las acciones específicas, casi robóticas, a las frases largas articuladas por movimientos más sensuales que sugieren una escena de baile íntimo antes y durante una ducha. Lo anterior reclamaba una música menos industrial y más cercana al pop, así que se usaron tres instrumentos virtuales, para agregar un bajo y algunas placas, y también se usó el *microkorg* para interpretar una frase recurrente mientras se modula su timbre lentamente durante el transcurso de la pieza, a partir de los parámetros *cutoff*, que hace un barrido de frecuencias de agudos a bajos; *gate* que establece el rango de frecuencias que se modificaran en

cutoff, y *resonance* que delimita el nivel de profundidad y claridad de la señal. En mitad de esta frase una muestra de audio larga descrita en la escena *Bus Lima-Trujillo* aparece también lentamente, de forma que la mayoría del material expuesto en un comienzo, no puede ser reconocido.

4. “BUS LIMA - TRUJILLO” (FELIPE Y MICHEL)

Esta escena cuenta la historia de un viaje en bus al interior de Perú que tuvieron los integrantes de la compañía; aprovechando que un conocido viajó a Perú por los días en que esta escena fue creada, se le pedí pidió el favor de recopilar material sonoro dentro de los buses, el cual fue la materia prima para el sonido de esta escena. La muestra tomada de estas grabaciones es bastante larga y está cargada de ruido y voces que suenan en conjunto con algunas muestras sobrantes de sonidos acuáticos de la escena anterior, mientras Felipe y Michel se sacuden como compartiendo el asiento de un bus por una vía destapada. En este momento de la obra, Felipe narra unos textos referentes a este viaje, los textos se emiten intermitentes y, para que puedan ser escuchados, se baja el volumen y se vuelve a subir cuando vuelven a bailar; como estas subidas y bajadas se vuelven cada vez mas recurrentes, la perilla que afecta la ganancia es interpretada como un instrumento más y casi se puede percibir un desarrollo rítmico solo con la afectación de este parámetro, conjuntamente se activa en la pista que reproduce este audio, una distorsión nativa de *Ableton* llamada *FuzzMachine* la cual genera el ruido a partir de las ondas de audio insertadas, esta distorsión está en cero, pero, a medida que la danza se va haciendo más frenética, el nivel de ruido comienza a crecer modificando el parámetro *noise*. Sumado a esto, usando *solina*¹⁰ el sintetizador virtual de cuerdas frotadas, se vuelven a articular notas largas en el registro medio con pequeños *glissandos* microtonales para tratar de emular el giro de los buses en la distancia.

Cada canal o pista en *Ableton* cuenta con dos efectos por envío, *A reverb* y *B delay*, es decir, el *reverb* y el *delay* se encuentran en dos canales quienes que comparten/envían el efecto a todas las pistas; y en cada pista se decide cuánta cantidad de este efecto se quiere usar girando las perillas A o B; mientras el ruido de la pista va en ascenso, la perilla de *delay* B también asciende para que, al reproducir la siguiente sub-escena, quede la persistencia rítmica del ruido.

Durante los ensayos, varios de estos duetos tenían que ser ensayados al tiempo dentro del mismo espacio mientras se probaba el material sonoro de cada escena, así que mientras se reproducía el material sonoro de la escena seis (Un solo cuerpo), Felipe y Michel me manifestaron la conexión y el disfrute que sentían con esta música, entonces se toma la información MIDI del material del piano de la escena seis, y se pega en un *pre-set* de un piano más eléctrico, a su vez, se transporta de tonalidad y se cambia el pulso de reproducción o *bpm*. Este piano entra justo cuando la pista anterior se detiene y queda el ruido con *delay* antes mencionado, pues la intención de la directora era crear la sensación de burbuja temporal en la que Felipe y Michel puedan desarrollar una danza

¹⁰ Sintetizador virtual de cuerdas frotadas de la suite de Arturia.

más emocional y orgánica que la propuesta en la primera parte de la escena de tipo más frenético.



Figura 9. Cartel de promoción de la obra *2/3 Un baño*, imagen relacionada con la escena “Bus Lima-Trujillo”. (Foto: Jorge Velázquez)

Durante esta burbuja de tiempo, las notas largas de las cuerdas continúan, esta vez haciendo coincidir algunas notas con el material del piano y, dado que este material es menos ruidoso, los textos siguientes se entienden sin necesidad de mover la ganancia. Posteriormente, sin detener la reproducción del piano y las cuerdas, poco a poco vuelve a entrar la pista del bus mientras el piano sale también muy lentamente, la danza vuelve a tomar su tono frenético y es apoyada de nuevo por la inclusión de ruido dando así final a la escena.

5. “LAS MUERTES DE MAJO 1, 2 Y 3” (MARIA JOSÉ, LORENZA Y MICHEL)

Para dar una dirección más ligera y divertida a la obra, se establecen tres momentos cortos en donde María José narra una por una sus caídas en el baño y luego se representan en una acción corta de no más de diez segundos, estas narraciones han sido pregrabadas y modificadas tenuemente de manera digital. Las acciones son apoyadas sonoramente con el uso de timbales virtuales ejecutando algunos ataques sorprendidos interpretados en el *control-pad Alesis*. Se usa otro ensamble de cuerdas articuladas en *tremolo*, también virtual, en donde el *glissando* vuelve a ser utilizado, así como una muestra de violonchelo tomada del sintetizador *Solina*. Como se puede ver, el uso del *glissando* articulado a través del *pitch-bend* del sintetizador/controlador Yamaha ha sido y será muy recurrente, pues resulta muy efectivo cuando se trata de plasmar las intenciones de inestabilidad que la mayoría de materiales bailados proponen.

6. “UN SOLO CUERPO” (VERÓNICA Y LAURA)

La coreografía de este dueto habla del tratamiento de un pariente en condición de discapacidad al momento de bañarlo con todos los trabajos que implica transportar, limpiar y manipular un cuerpo que no se puede mover o sostener por sí mismo.

Entonces, las bailarinas establecieron su danza en tres niveles, primero ambas en el suelo, luego Laura en una silla de baño mientras Verónica la limpia y, por último, Verónica tratando de cargar y transportar a Laura fuera de su silla de baño. La primera sugerencia por parte de la dirección para la música era la idea de vals, y la coreografía en sí sugería una carga emocional importante que debía ser apoyada sobre todo en el momento de la silla donde Laura es bañada por Verónica.



Figura 10. Fotografía tomada en la pre-muestra de la obra para el Centro de Experimentación Coreográfico. Octubre 2019.

El primer sonido escogido da contexto del escenario, en este caso, la ducha, pero rápidamente este sonido de ducha es modificado simplemente con el parámetro *transpose* presente en cada clip de audio en la ventana *sample*, en donde se pueden modificar otros parámetros de la muestra como el punto de arranque y el numero de repeticiones, entonces este sonido de ducha se percibe cada vez más como ruido; esta es la introducción de la escena. Posteriormente, se escoge uno de los sintetizadores virtuales para emular un contrabajo que dé la base del vals sugerido, la métrica escogida es una amalgama compuesta por dos compases de 3/4 y uno de 2/4 para acentuar la sensación de cojera presente en casi toda la escena; armónicamente, la escena está en Mi bemol mixolidio con algunos escapes hacia el modo lidio durante los compases de 2/4.



Figura 11. Ventana sample y parámetro transpose del Ableton Live 10, usado en la escena “Un solo cuerpo”.

Para el momento de la silla y como complemento del contrabajo, el sintetizador virtual de cuerdas Solina articula la entrada de esta segunda parte, en la que las cuerdas ejecutan varios *glissandos* de una octava, en su mayoría ascendentes, subrayando así la sensación de inestabilidad dentro de una base estable y apoyando la imagen en la que Verónica hala de manera abrupta a Laura, también hacía arriba. En mitad de esta parte, Verónica desarrolla una danza más acrobática a manera de escape, mientras Laura también proyecta movimientos hacia fuera del espacio delimitado, la decisión a nivel sonoro fue no acelerar el material expuesto, sino que, dejándolo como base, se introdujeron unas percusiones más vivaces en un compás de 4/4 entrando de manera desplazada con un metrónomo a 95, también a manera de escape. Luego de que Verónica vuelve a la silla con Laura, se vuelve a percibir claramente el bajo del vals, retirando las cuerdas y, para la entrada de la tercera parte, en la cual Verónica alza a Laura y la transporta en una torpe marcha, varios acordes de piano distorsionados digitalmente a partir de un efecto *overdrive* nativo de *Ableton*, se intercalan agudos y graves entremezclándose con el bajo y las cuerdas en *glissando* que entran de nuevo para concretar uno de los momentos más emocionales de toda la obra, en donde las referencias sonoras como el bajo, el piano y las cuerdas ejecutando un vals, vienen cargadas de significados históricos que facilitan al público hacer relaciones con sus propias experiencias estéticas, aportándoles nuevos tratamientos tímbricos, métricas inestables y percusiones inesperadas.



Figura 12. Cartel de promoción de la obra *2/3 Un baño*, imagen relacionada con la escena “Un solo cuerpo”.
(Foto: Jorge Velázquez)

7. PECERAS (TRÍO PAULA, LAURA Y FELIPE Y DUETO MICHEL Y VERÓNICA)

Para esta escena los tres bailarines se ubican detrás de tres peceras llenas de agua, las cuales, iluminadas desde abajo, permiten ver las acciones y juegos que los bailarines realizan dentro y fuera de ellas, primero realizan gestos con los rostros pegados a las peceras, y luego introducen sus manos y sus caras para producir burbujas. Como se puede apreciar, el tono de la obra vuelve a tornarse ligero y el material propuesto debe dejar espacio para que los sonidos de las burbujas puedan ser escuchados. Se vuelve entonces a usar el mismo sonido de contrabajo pero con un material más ligero en una métrica de 4/4 y se agregan algunas pequeñas melodías muy agudas, a manera de respuesta al bajo, estas melodías son ejecutadas con el *microkorg*, en cuya configuración solo opera un oscilador cuya onda sinusoidal esta vez se modifica desde el modo *MOD FX* o modo de efectos, el cual permite escoger tres tipos: *flanger*, *ensamble* y *phaser*, en los cuales se puede modificar la velocidad de *LFO*¹¹ y la profundidad *Effect Depth*. El efecto escogido es el *flanger* pues aporta calidez a la señal; también se vuelve a usar el sonido de piano eléctrico, solo para incluir algunas notas sobre agudas.



Figura 13. Fotografías tomadas en un ensayo de la escena “Peceras”.

La escena *peceras* contiene otra escena dentro sí; mientras Paula, Laura y Felipe continúan jugando con el agua, Michel y Verónica intervienen con una danza más corporal y dramática, dejando en segundo plano el juego del agua, para esto se conserva una pequeña célula rítmica del contrabajo que ahora propone un desarrollo en una métrica de $\frac{3}{4}$ con el mismo pulso, cambio que acentúa una sensación de aceleración, a esto se agregan percusiones de tipo tribal ejecutadas con los mismos timbales usados en la quinta escena -Las Muertes de Majo 1, 2 ,3-, aunque ahora, aprovechando las posibilidades que dan los instrumentos virtuales, estos timbales son transportados tres semitonos por debajo de su sonido original, esto para dar una sonoridad más grave y también para favorecer la mezcla con un nuevo material del piano eléctrico que se retoma en un registro medio.

8. BANCO DE OLORES (LAURA, PAULA, VERÓNICA Y FELIPE)

¹¹ Onda que no produce ningún sonido pero que regula la periodicidad del efecto.

Los bailarines se sientan horizontalmente hasta que el espacio queda en total silencio, al sonar un redoble de timbales, interpretado con el *control-pad Alesis*, son avisados para comenzar lo que podríamos llamar un coro de respiraciones, algunas fuertes, algunas tenues; los micrófonos de ambiente están abiertos y envían la señal al procesador de voces *Boss-VE5* que modifica la señal con un *pre-set* de nombre *space-designer* y da a las respiraciones un sentido más robótico; cada una de estas configuraciones nativas o *pre-sets* tiene un gran número de parámetros modificables, en este caso se aumenta y disminuye periódicamente la velocidad del *delay* en vivo, teniendo de nuevo la intención de usar las perillas (*knobs*) como instrumentos.

Mientras tanto, las respiraciones se vuelven más rápidas y sonoras; un pulso constante interpretado con los timbales virtuales se va complejizando, añadiendo subdivisiones hasta el punto de parecer un redoble constante. Dado que los bailarines realizan pausas aleatorias en sus respiraciones y dichas pausas son apoyadas también con el silencio de los timbales, se decide no usar material pregrabado, así la aceleración de los timbales y las pausas se pueden hacer de manera exacta sólo con la observación de los bailarines.

9. LAS MUERTES DE MAJO 4, 5, 6 Y 7 (MARIA JOSÉ, LORENZA Y MICHEL)

Esta escena comienza casi de manera idéntica a la escena llamada Las muertes de Majo 1, 2 y 3, esta vez con distintos textos para las muertes 4, 5 y 6, exceptuando que estos ya no son pregrabados sino dichos en vivo. Para la séptima muerte, los bailarines desarrollan toda una coreografía de cuatro minutos aproximadamente, ya no una acción de diez segundos, en donde bailan en distintos niveles, bailan en el suelo, sentados, de pie e incluso en el aire cuando entre ellos se alzan. Sonoramente se usan los mismos tres instrumentos virtuales de las muertes anteriores, los timbales, el ensamble de cuerdas en *tremolo* y el violonchelo, con los cuales se compone una secuencia musicalmente más estable y menos incidental, en donde ocasionalmente vuelven a aparecer los sonidos de agua expuestos en la tercera escena, Confesiones, la secuencia musical se reproduce a partir de *loops*¹² para poder ejecutar los sonidos del agua desde el *control-pad*.

10. LA MASA (TODOS LOS BAILARINES: MARÍA JOSÉ, LAURA, LORENZA, PAULA, VERÓNICA, MICHEL Y FELIPE)

Para esta escena, todos los bailarines entran en escena desvistiéndose, para crear una masa de cuerpos en la cual se proyecta material visual donde se contraponen imágenes de una selva con imágenes de baños urbanos, así que la música compuesta para esta escena busca resaltar esta metáfora del baño como lugar hostil comparado con una jungla, en donde, según los bailarines con limitaciones de movimiento, todos los días se juega la vida.

Al ser la última escena, musicalmente se intenta integrar elementos sonoros de toda obra y, a la vez, crear un ecosistema sonoro completamente nuevo en donde los bailarines puedan apoyarse para lograr la catarsis escénica que demanda este final. Para esto se usa el *drum-rack* con los

¹² Pistas que al terminar vuelven a reproducirse.

timbales transpuestos y se crea otro para integrar sonidos externos como platillos y panderetas con los sonidos existentes de puertas y tapas de retrete, se vuelve a usar el *Analog-lab* de Arturia para crear más nubes sonoras; el bajo es pregrabado desde el *microkorg* al cual se le modifica el parámetro *release* para prolongar la extinción de su señal, también se decide usar la melódica *maxine* cuya señal es atrapada por el procesador de voces *BOSS VE-5*, el cual agrega una tenue distorsión, más una reverberación, las frases propuestas por la melódica son, en gran medida, erráticas e improvisadas y son las encargadas de dirigir el discurso melódicamente hablando.



Figura 14. Fotografía tomada en un ensayo de la escena “La Masa”.

El controlador/sintetizador *Yamaha-dgx630* contiene una función de modulación rítmica con tres tipos: *echo*, tremolo y trino (cuando se trata de más una nota), allí se puede configurar la velocidad de esta modulación escogiendo en tipo de subdivisión bien sea $1/4$, $1/8$, $1/16$ o $1/32$; mientras ocurre la improvisación de la melódica *Maxine* sobre la base de timbales y bajo, una sola nota de piano saliente del sintetizador *Yamaha* es repetida constantemente, acelerándose y desacelerándose con el parámetro de modulación rítmica antes mencionado, mientras esto ocurre varias voces pregrabadas con las narraciones de los bailarines irrumpen en diferentes lugares del espectro estero usando a través de un modulador de paneo aleatorio nativo de *Ableton*, llamado *pan-spread*, complejizando así la densidad del sonido y subrayando la idea de masa corporal con una masa sonora; los instrumentos se desvanecen uno por uno hasta que solo queda un timbal y el eco de algunas voces, mientras ya todo el escenario se queda a oscuras.



Figura 15. Cartel de promoción de la obra *2/3 Un baño*, imagen relacionada con la escena “La Masa”. (Foto: Jorge Velázquez)

11. RELACIÓN ENTRE LA OBSERVACIÓN Y LA CREACIÓN.

Como podemos ver, en cada una de las escenas existe predilección por uno o varios de los aspectos musicales expuestos en las observaciones analíticas del primer capítulo, el solo concepto de muestreo o sampleo parece implícito en la música de todas las escenas, aunque mayormente en la escena 3. *Confesiones*, en donde también, la modificación paulatina del timbre es quizá más responsable de articular todo el discurso musical, pues en términos de percepción de las jerarquías, este desarrollo tímbrico se ubica por encima de los otros materiales.

En términos de forma también pudimos ver, como varios cambios en mitad de las escenas demandaban una transición lenta y un traslapamiento de los materiales que algunas veces terminaba estableciendo otra sección (escena 3 a 4), y otras veces solo obedecía a la evolución de la misma (escena 7). Si bien rítmicamente hubo procesos de aceleración y acumulación como el de la última escena, fue mucho más importante y notorio el muestreo de sonidos cotidianos para la creación de los patrones rítmicos, en donde el portamento (termino usado a menudo en el estudio de síntesis de sonido) o la articulación de los ataques, fue sorpresivamente determinante para consolidar una identidad en toda la pieza, tanto en la articulación de las percusiones como de los sintetizadores.

CONCLUSIONES

Durante una etapa muy temprana de la realización de la primera parte del trabajo, fue notoria la necesidad de contextualizar a fondo el tipo de música a observar, antes de dirigirse a la propia música, pues cuando se observa material musical al cual se ha estado expuesto durante gran cantidad de tiempo, y con el cual hay algún tipo de identificación, el contexto en el que se desarrolla comienza a parecer obvio y suele dejarse de lado al momento de exponer los hallazgos musicales a terceros. También, al momento de analizar la música, la realización de diagramas fue indispensable para el entendimiento de algunos fenómenos sonoros que no se tenían tan claros, por ejemplo, antes de diagramar “Bros” de Panda Bear, solo con la audición parecía que se trataba de un proceso de acumulación, pero luego de la transcripción fue evidente el proceso de desfase. Este tipo de acercamientos dan cuenta de la importancia de representar gráficamente los materiales sonoros, practica muy frecuente en el análisis de músicas cultas o académicas, que ciertamente aporta mucho al analizar música popular.

Para la segunda parte del trabajo fue gratificante encontrar plasmados en la música compuesta los aspectos previamente analizados, sin que esto resultase en un producto muy parecido, lo cual resalta la importancia del análisis para la creación de nuevos lenguajes sin necesidad de copiar algún estilo. Durante esta parte, en ocasiones también fueron evidentes las tensiones entre las ideas de musicalización de la dirección, los bailarines y mis propias ideas; en el proceso creativo fue indispensable lograr flexibilidad para cambiar los materiales propuestos o la manera de interpretarlos.

En un comienzo se pensó este trabajo solo como una investigación sobre un repertorio específico, sin embargo, la idea de conducir este tipo de acercamientos a actividades de tipo más vivencial cobró sentido, aún más cuando la práctica musical se realizó en el contexto de un trabajo colectivo donde están en el mismo escenario expresiones artísticas diversas. En un momento en el que las prácticas interdisciplinarias, cada vez más, se convierten en objeto de observación o estudio, puede resultar de gran interés para la comunidad académica en general ser partícipes del alcance creativo de manifestaciones artísticas producidas en grupo, desde los intereses particulares de cada uno de los artistas.

Cuando se trata de una práctica interdisciplinaria es mucho lo que se desconoce de la actividad del otro, en este caso el bailarín, entonces durante el proceso de documentación y escritura del componente musical fueron bastantes las limitaciones teóricas al momento de describir los pasos y movimientos de los bailarines, estas limitaciones también ocurrieron en sentido contrario, en el momento en el que los bailarines y la directora intentaban plasmar sus expectativas al nivel de la música. Durante el momento de la ejecución, muchos de los materiales expuestos tuvieron que ser pregrabados, pues era casi imposible ejecutarlos al mismo tiempo, así que resulta incierto

cuánto de esto afecta el resultado final, en contraposición a una interpretación enteramente en tiempo real, que tal vez necesite de más interpretes.

Como se manifestó en los antecedentes, mi acercamiento a la danza no siempre ha sido como músico; los bailarines, también al momento de decir sus textos o emitir sonidos incurrir en una práctica musical; todavía queda entonces la inquietud de entender en qué medida las prácticas escénicas afectan la creación musical, o si las prácticas sonoras afectan la creación escénica, y qué tipo de conexiones se crean cuando se incursiona en una actividad distinta a la propia, pero con evidentes posibilidades de retroalimentación. También fue complejo establecer los límites en cuanto a la descripción de los procesos más técnicos, pues la mayoría están perfectamente documentados, sin embargo, puede que el valor de este tipo de descripciones esté en su uso específico, y estará por definir cuánto de esas minucias resulta útil para consolidar un conocimiento menos genérico.

Las etapas descritas esbozan muchos temas, partiendo desde el contexto en el que se desarrolla la música hacia su observación conducente a la creación, en este caso, en un ámbito interdisciplinar. Lo anterior sugiere muchas posibilidades de acercamiento para cada tema en particular, pero también abre inquietudes para la investigación de movimientos culturales más complejos cuyo eje transversal es, en definitiva, la música. También, a pesar de que la auto-observación muchas veces resulta en apreciaciones subjetivas, pareciera que es el camino más directo para ubicar con exactitud el germen de las habilidades, rudimentos y motivaciones que posteriormente articularán los movimientos antes mencionados, movimientos que están ocurriendo cada vez de manera más veloz, cuyo rastreo en un mundo globalizado resulta cada vez más incierto.

BIBLIOGRAFÍA

- Briggs, Tamsin. 2004. « The Record Industry in the 21st Century: The Irrelevance of the Nation State ». En *Revue Lisa E-Journal vol II*. Rennes, Francia : Presses Universitaires Rennes (PUR). pp. 20-40. Recuperado de <https://journals.openedition.org/lisa/2978?lang=fr>
- Blake David. 2012. "Timbre As a Differentiation in Indie Music" en MTO Music Theory Online
- Eco, Humberto. 1965. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Manning, Peter. 2004. *Electronic and computer music*, New York: Oxford University Press.
- Roads, Curtis. 2004. *Microsund*. Massachusetts: The MIT Press.
- Roads, Curtis. 1996. *Computer music tutorial*. Massachusetts: The MIT Press
- Tenney, James. 1977. « Meta – Meta / Hodos ». En *Journal of Experimental Aesthetics (JEA)*. Volumen 1, Número 1. Vancouver, Canadá: ARC Publications. pp. 1-100. Recuperado de <http://www.vasulka.org/archive/Artists9/Tenney,James/JournalExpAesthetic.pdf>
- Wallis, Roger y Malm, Krister. 2005. "Patterns of change". En *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Eds. Frith, Simon & Goodwin, Andrew. London/New York: Routledge, 2000. pp.134-154. Disponible en https://www.academia.edu/8455647/Simon_Frith_Andrew_Goodwin_On_Record_Rock_Pop_Book_Fi_org

Discografía

- Animal Collective. 2009. *Merriweather Post Pavilion*. Europa & Reino Unido: Domino.
- Blake, James. 2011. "I Never Learn to Share". En *James Blake*. Reino Unido: Atlas, A&M, Polydor.
- Burial. 2007. *Untrue*. Reino Unido: Hyperdub.
- Dreijer, Karin (Fever Ray). "I'm Not Done". En *Fever Ray*. Europa: Rabid Records.
- Gang Gang Dance. 2011. *Eye Contact*. Reino Unido: 4AD.
- ICD Soundsystem. 2010. *This is Happening*. USA : DFA Virgin.

Jaar, Nicolas. 2011. *Space is Only Noise*. Europa, Reino Unido y USA: Circus Company.

Lennox, Noah (Panda Bear). 2007. "Bros". En *Person Pitch*. Estados Unidos: Green Ufos, S.L.

Lopatin, Daniel (Oneohtrix Point never). 2011. *Replica*. Europa y USA: Mexican Summer, Software.

Naid, Dan (Caribou). 2010. *Swim*. Reino Unido: City Slang Cooperative Music. Merge Records.