

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES A.S.A.B

Informe de pasantía:

RITMOS DECONSTRUIDOS

(LA UNIDAD DEL DANZANTE EN RELACIÓN CON EL SOPORTE SONORO)

Diana Sofía Carpintero Cruz

Tutora: Diana Lucía León

CORPORACIÓN CÁMARA DE DANZA COMUNIDAD

OBJETIVO GENERAL:

Reflexionar en torno a las herramientas y proceso metodológico del danzante en relación con el soporte sonoro a través del Taller: *Técnicas Corporales Contemporáneas (Interfluencias Sonoras)*.

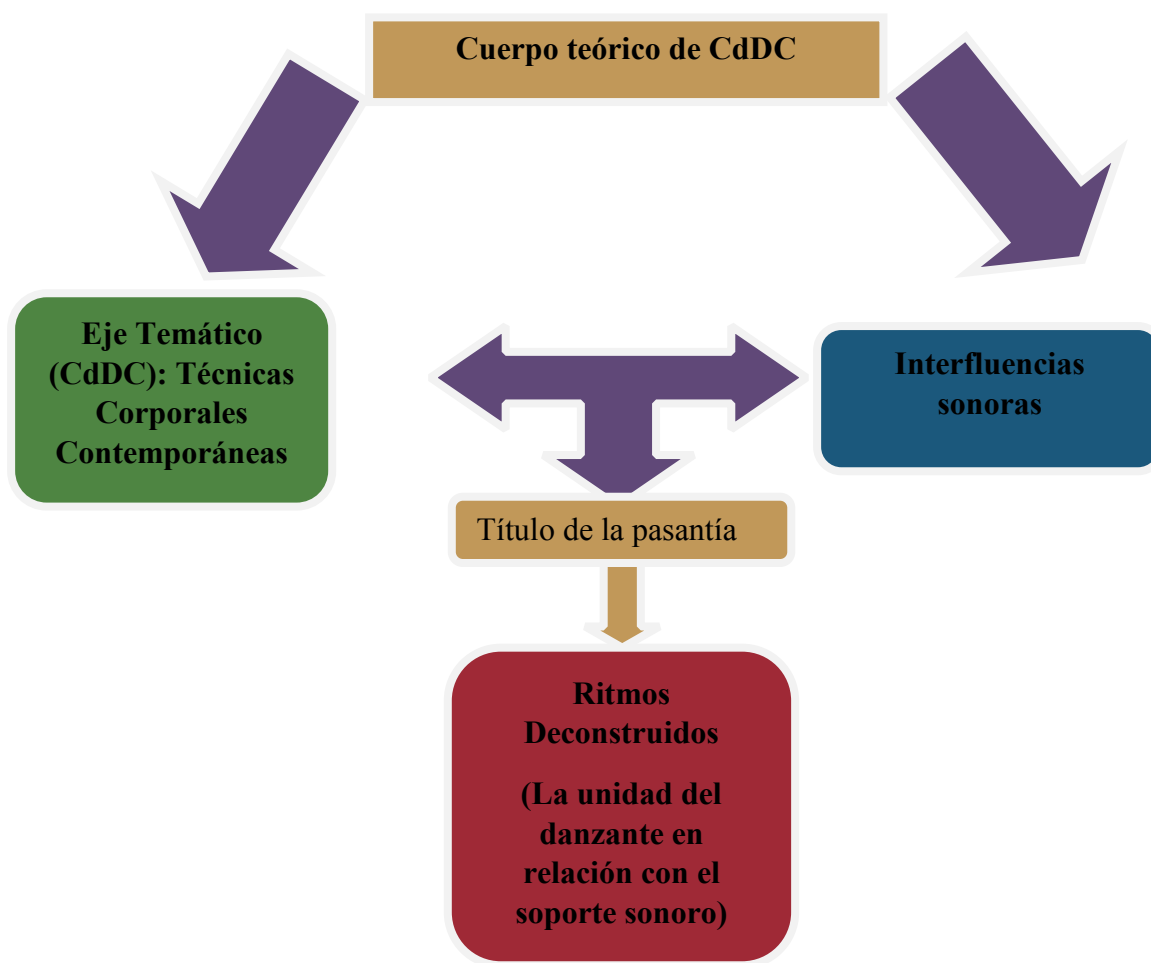
OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Digitalizar la información práctica trabajada desde la unidad temática *Técnicas Corporales Contemporáneas*, así como del tema *Interfluencias sonoras*.
- Establecer cuadros comparativos de lo abordado en la unidad temática mencionada y el tema *Interfluencias sonoras*.
- Organizar y analizar las reflexiones resultantes del trabajo realizado en las sesiones

BASE TEÓRICA

(Fundamentos, conceptos y postulados de CdDC)

Como punto de partida respecto a la pasantía realizada con la corporación Cámara de Danza Comunidad (CdDC), se hace necesario realizar una introducción en cuanto a algunos de los conceptos que constituyen el cuerpo teórico del grupo mencionado, adicionando a su vez conceptos que considero pertinentes (provenientes de la teoría de la música), a partir de los cuales abordaré el estudio y análisis del proceso. Como precedente al informe anexo el siguiente diagrama que sintetiza el marco teórico empleado:



CONTEXTO Y PUESTA EN CUESTIÓN

*“Cámara de Danza Comunidad surge a partir de la necesidad de estudiar e indagar en torno a los **niveles físico, espiritual y energético** del danzante, llevando a cabo su trabajo desde la práctica (sala de ensayo), mesas de trabajo, como también los espacios cotidianos en que se movilizan quienes le integran. En este ejercicio permanente práctico teórico se busca potenciar las distintas dimensiones que posee el individuo, con una perspectiva que contempla el cuerpo más allá del estudio **anatómico-fisiológico**. Las líneas sobre las cuales se direcciona el trabajo en CdDC son: **formación, creación, investigación y circulación**”¹.* Dentro de la línea de Formación se trabajan 5 ejes temáticos, de los cuales, para el caso de esta pasantía, tendrá lugar *Técnicas Corporales Contemporáneas (TCC)*, cuyo fundamento se direcciona "hacia las habilidades y destrezas en el hacer del cuerpo físico en la danza, ligado a un orden político (que contempla lo ético, moral, estético, así como las distintas realidades que engloban a los sujetos en el marco del contexto social) y la multiplicidad de lenguajes y atmósferas que se generan en la época contemporánea" (José Luis Tahua, 2019); por tanto, es pertinente afirmar que *TCC* apunta hacia una búsqueda del reconocimiento del *capital simbólico* y construcción de un discurso propio desde la disciplina de la danza.

Ahora bien, en cuanto al orden metodológico – correspondiente a *TCC* -, en primer lugar, se realiza el estudio de nomenclaturas, y con esto extracción de códigos - pertenecientes ya sea a técnicas de estas latitudes, así como de regiones occidentales -, y su relación con el soporte sonoro, en este proceso, se identifican los respectivos dispositivos motores que caracterizan determinados movimientos. Dichos códigos y técnicas abordados en la *sala de*

¹ Nota tomada de la presentación de CdDC.

ensayo (espacio epistémico²) (José Luis Tahua, 2019), funcionan como primeros cimientos de posibles rutas conducentes a una deslocalización de orden técnico, es decir cambios en tiempos, variaciones en los frentes y desplazamientos, distinción de tonos musculares, etc. Paralelo a esto, se realiza un análisis del soporte sonoro empleado, a partir de la diferenciación del tipo de género al que pertenece, y con esto instrumentos musicales que utiliza; así mismo, el reconocimiento de la historia de vida o contexto social y cultural del autor/es, etc., lo cual nos conduce a una manera de abordar el diálogo con dicho soporte.

Podríamos afirmar que, este planteamiento metodológico ha permitido versatilidad en las técnicas para el danzante, puesto que, en un primer lugar, se realiza un reconocimiento de las raíces u orígenes de diferentes códigos de movimiento (por tanto, el espacio/tiempo en que se han cultivado), identificando los respectivos dispositivos motores en que se basan, lo cual posteriormente, nos permite implementar cambios en las estructuras establecidas, apuntando así a una *deslocalización*. Añadiendo el hecho de que nos encontramos situados en un contexto intercultural que nos obliga - o permite - estar en permanente contacto con distintas fuentes de información, provenientes a su vez de distintas procedencias de orden social, cultural, política, etc.

Aquí es válido afirmar que dicho material analizado posee una *carga* o poder, fruto de un trayecto recorrido a lo largo del tiempo, y con esto el paso generacional que le confiere el carácter de tradición; ahora bien, frente a la lectura permanente de dicho poder

² Epistémico, según la RAE, hace referencia a la episteme, la cual se define como un “conjunto de conocimiento que condicionan las forma de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas”. Por tanto, cabría considerar el espacio de ensayo, el lugar en que se aborda la inquietud por las técnicas corporales contemporáneas de nuestro contexto, desde las reflexiones individuales y una constante indagación y análisis del trabajo corporal en relación a diferentes esferas (sociales, culturales, políticas). El espacio de ensayo como espacio epistémico es la visión y concepto del director de CdDC.

simbólico³ que contiene tanto el campo de la danza como la música en nuestro territorio y así mismo, de todas las corrientes externas que han generado influencia, se establece el tema *Interfluencias sonoras (IS)* “Comprendido como un cruce de flujos sonoros, los cuales poseen una realidad de contexto en el cual se desarrollan, además de instrumentos y herramientas particulares que los producen, una geografía que rodea y dicta cadencias, ritmos, etc., prácticas culturales institucionalizadas, e improntas del devenir histórico que los soporta”, (José Luis Tahua, 2019).

De lo anterior, desde la inquietud sobre la relación danza y música, denomino “Ritmos Deconstruidos⁴ (La Unidad del Danzante en Relación al Soporte Sonoro)”, haciendo alusión a inquietudes frente a las transformaciones generadas en la relación entre danza y música; la afección generada durante el punto o momento de convergencia entre dichos lugares⁵, que bien sea de disyunción, complementariedad, acuerdo, etc., permite hacer emergencia a cambios en una relación orgánica dada.

De acuerdo a lo anterior, hago la observación (desde mi vivencia en la Facultad de Artes ASAB, y en espacios alternos) de que generalmente la danza busca *hacer eco* a lo propuesto por la música, es decir, se da una relación *responsorial* de la danza frente al soporte sonoro. Por ejemplo, en las clases de danza se utilizaba la música para encontrar una manera de *interpretar* los ejercicios, esquemas de movimiento, o secuencias establecidas, resultantes del tema o temática en cuestión (de orden técnico), allí, cabría

³ Término acuñado por el sociólogo Pierre Bordieu, quien afirma que el capital simbólico consiste en una serie de propiedades intangibles del individuo. Hacemos entonces, un préstamo conceptual, tomando dichas propiedades como los aprendizajes que cada danzante ha apropiado y así mismo, de las propiedades que hacen parte de la construcción de la danza, en función de este trabajo de construcción de lenguaje(...).

⁴ Haciendo referencia al concepto de *deconstrucción* como un análisis de una estructura que compone un discurso.

⁵ Considerando la danza y la música como disciplinas o campos que ocupan un lugar, poseen una voz y una postura.

afirmar que el único cambio evidente correspondía a la velocidad en la ejecución de acuerdo al *Tempo* que llevaba cada canción utilizada; no obstante, a mi parecer hay cierto reduccionismo en cuanto a la intención propia que debe tener el practicante de danza para entrar a relacionarse con la música. En mi opinión, plantear los ejercicios en ese orden permitirá a su vez evitar asuntos de exclusiva emoción para la interpretación del danzante, abriendo paso a un siguiente nivel en que a partir de los ejercicios técnicos de la danza se de una relación biunívoca donde cada parte o disciplina le aporta/propone a la otra.

TALLER TÉCNICAS CORPORALES CONTEMPORÁNEAS

(INTERFLUENCIAS SONORAS)

Partiendo del panorama anteriormente descrito de CdDC, en el cual hallamos un entrenamiento, preparación y cultivo del cuerpo determinado, se procede a la realización de un taller (que tuvo lugar en fechas del 15 al 19 de julio del 2019) conducente a un orden metodológico en la investigación desde el eje temático *TCC*, en relación al tema *Interfluencias sonoras (IS)*, con el objetivo de poner en práctica el cuerpo teórico trabajado en CdDC, y más específicamente el diálogo existente entre la danza y la música, los aportes generados a partir de la *conjugación, complemento, contrapunto y contraste* - conceptos desarrollados por CdDC -, la lectura paralela entre conceptos pertenecientes a la teoría de la música y la teoría del movimiento.

Objetivo general:

Identificar la metodología de trabajo (CDC) que permite brindarle al danzante herramientas para establecer un diálogo permanente con el soporte sonoro.

Objetivos específicos:

- Desarrollar *ritmos que son de tiempo*⁶ en ejercicios planteados haciendo *contrapunto*⁷ con elementos determinados del soporte sonoro, esto es, melodía, base rítmica, etc.

⁶ Concepto utilizado por CdDC y que son traídos desde una sociedad tradicional.

⁷ Cabe aclarar que el concepto y aplicación de *contrapunto* es distinto en la teoría de la música como en la teoría del movimiento.

- Aplicar variables (espacio, niveles, direcciones, etc.) – es decir, *ritmos relacionados con el espacio*⁸ - a una sucesión de códigos establecidos en la sesión, estableciendo una relación de *contraste* con el soporte sonoro.
- Identificar en el soporte sonoro momentos específicos que establezcan diálogo con diferentes dinámicas de movimiento, evidenciando así el *complemento* entre ambos elementos.
- Transformar las calidades de movimiento de los *filtros* (establecidos en CdDC) de acuerdo a distintos soportes sonoros.

Resultados esperados (por CdDC):

- Potenciar en el danzante la capacidad de aplicar diferentes tiempos a los códigos (sin modificar dichos códigos) en relación con la música.
- Optimizar la capacidad de transformar los códigos (niveles, direcciones, amplitudes en el espacio) introduciendo otros ritmos al soporte sonoro.
- Evidenciar en el danzante la capacidad de dar otra intención a un mismo ejercicio de movimiento, de acuerdo a distintos soportes sonoros.

⁸ Concepto utilizado por CdDC perteneciente a la teoría del movimiento que este grupo desarrolla.

RELATORÍA DE LAS SESIONES

PRIMERA SESIÓN DEL TALLER

Fecha: 16 de julio del 2019.

Objetivo de la sesión: Aplicar desde el movimiento nociones básicas de los conceptos *pulso, tiempo, compás, ritmo*, pertenecientes a la música.

Tiempo: 2 horas 20 minutos.

COMPONENTE	ACTIVIDAD
Exposición de los conceptos: - Pulso y tiempo fuerte - Ritmo	- Definición básica de los conceptos <i>pulso, tiempo, compás y ritmo</i>. - Con la ayuda de un metrónomo marcar con palmas el pulso y con los pies el tiempo fuerte y débil - Con el filtro uno (ejercicios específicos en CDdC) marcar el tiempo fuerte con un pequeño ajuste en el movimiento que se de en ese momento. - Entender el compás de 4/4 con el ritmo del Flamenco, “al padre santo de roma-paco de lucia”

DESCRIPCIÓN:

La sesión inicia a las 6:35am en el Centro de Arte y Cultura (Casa Republicana) en la universidad Jorge Tadeo Lozano; inicialmente partimos con una exposición donde se

definen conceptos base de la música. A continuación, anexo tabla con dichos contenidos conceptuales:

CONCEPTO	DEFINICIÓN
Pulso	Es una unidad que permite realizar la medición del tiempo- esto es beats por minuto BPD, que corresponde a la cantidad de golpes que se dan por minuto-, es la base del ritmo y sobre él se desarrollan los sonidos y silencios con sus diversas duraciones.
Tiempo	Hace referencia a la velocidad con la que debe ejecutarse una pieza musical, esto se denominaba a partir de definiciones en idioma italiano como: adagio, andante, allegro y presto.
Compás	Es la cantidad métrica musical compuesta por varias unidades de tiempo (figuras musicales) que se organizan en grupos en los que se da una contraposición entre las partes, acentuadas y átonas. En función del número de tiempos que los forman surgen los compases binarios, ternarios y cuaternarios.
Ritmo	Es la organización de los pulsos y de los acentos (el énfasis del pulso) que percibimos a modo de estructura de la composición.

Una vez terminada la exposición, se prosigue con el primer ejercicio, el cual consiste en marcar con las palmas el pulso, con la pierna derecha el tiempo fuerte y la pierna izquierda el tiempo débil (esto con la ayuda de la aplicación Soundbrenner).

Entender el tiempo fuerte y el tiempo débil hace parte de identificar el compás de una canción, es por esto, que decido configurar el metrónomo en 4/4, considerando éste el compás más familiar en nuestro contexto⁹. En seguida, se hace un breve calentamiento marcando el filtro #1¹⁰, donde se procede a distinguir por medio de ajustes en el movimiento los tiempos fuertes del compás. Durante el ejercicio son fijados momentos en que deben realizarse los ajustes, sin embargo, dada la complejidad en relación al nivel técnico de los integrantes, el ejercicio no es cumplido, por tanto, se repite varias veces.

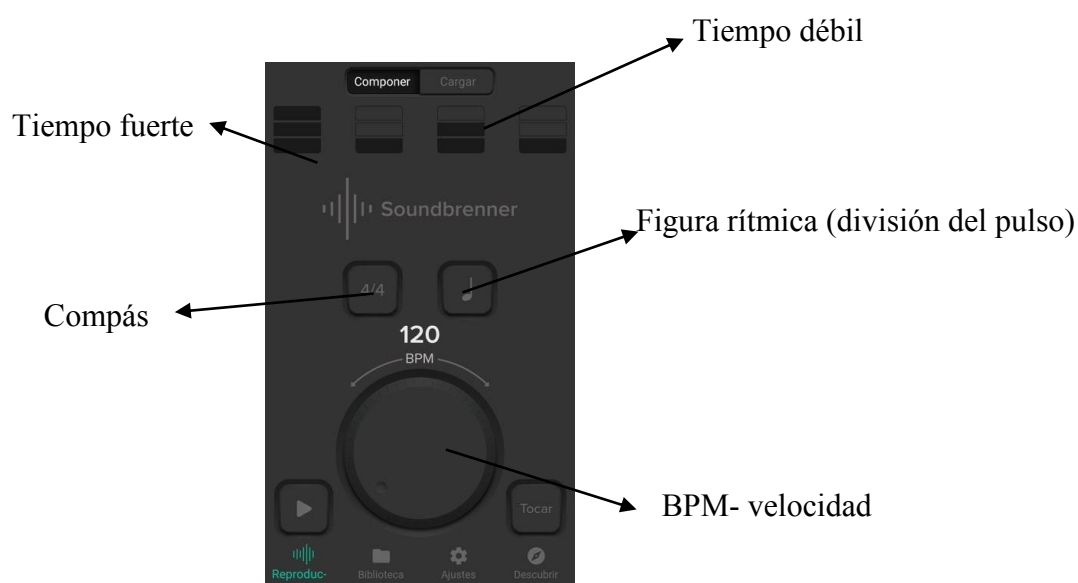
Después de repetir el ejercicio y lograr un afianzamiento en cuanto a los tiempos, procedemos a dividir el pulso en semicorchea manteniendo la misma velocidad (Bpm). Lo anterior generó una aceleración del movimiento, y con ello, los momentos pautados de ajuste cambian; dicho esto, es importante aclarar que la variación resultante no se daba precisamente por una aceleración del pulso, sino por un cambio de la figura rítmica, es decir, que en el ejercicio los integrantes se dieron cuenta que a pesar de estar subdividido el pulso, la velocidad seguía siendo la misma, y por tanto el ajuste de los tiempos fuertes en el movimiento seguían siendo en el mismo momento del filtro, sin embargo, a pesar de no cambiar la velocidad del pulso, el hecho de tener otra figura rítmica, desde el movimiento esto se puede ver como un recurso donde el danzante puede acogerse para aumentar la velocidad.

⁹ Menciono esto ya que la mayoría de los géneros musicales que habitan la ciudad (Bogotá), se adscriben a dicho compás, y esto le permite al practicante resolver de manera más orgánica los patrones rítmicos puestos en cuestión.

¹⁰ Los *filtros* corresponden a ejercicios de movimiento específicos – creados por CdDC -, cuya finalidad es distinguir el nivel en que se encuentra cada practicante - por tanto, subdividirlos-; es una herramienta pedagógica empleada en la línea de formación.

Por último, entendiendo que el ritmo es la forma de ordenar, suceder y alternar una serie de sonidos que caracterizan un género musical, y que, debido a esto, es distinto y se determina de acuerdo al contexto donde es generado, acudo a una canción de Tango flamenco interpretada por el cantaor Paco de Lucía- al padre santo de Roma -, ya que la manera en la que se acentúan los pulsos es particular y posee un *juego rítmico* que considero permite encontrar distintas maneras de relacionarse con la música. Lo dicho hasta aquí supone que, el danzante debe estar en la capacidad de captar la propuesta rítmica que puede contener un soporte sonoro, para así conjugarse con el mismo, de modo que al poner este soporte pudimos observar un grado de dificultad mayor al momento de ejecutar el filtro con dicha canción.

Imagen de la aplicación “Soundbrenner” y sus partes.



Para finalizar la sesión se hace una conversación con los integrantes. Aquí, considero pertinente resaltar dos de las reflexiones emergentes:

1. Surge la inquietud de ¿Por qué existe una afinidad o gusto (popularizada o general) hacia el género flamenco? Una de las integrantes responde que éste “se encuentra cargado de un significado” (Yannaia Kadamani), y aquí el maestro José Luis añade “...un poder simbólico, ya que éste tiene una carga de significación profunda, la cual se ve en sus formas, que son las que nos arrojan el nivel de veracidad”. A partir de allí, se plantea la pregunta **¿A qué hace referencia la veracidad en la forma?** A lo que el maestro José Luis hace la aclaración “...es verídica porque la forma responde a una visión, un contenido, construcción de sentido, una carga de significado que el *pensamiento social* lo denomina *constelación de significados*, responde a una escucha de partituras que están vibrando en algún lugar del universo...” en otras palabras, tiene un poder simbólico y es verídico en un lugar específico, y, este es tan fuerte que irradia en los alrededores, porque recoge el sentir de una comunidad de tal manera que se vuelve universal.
2. Juan Manuel hace una acotación sobre el tema en cuestión “el reto es grande, en el sentido de vincular unas matrices sociales a una teoría de movimiento y unas *Interfluencias sonoras*, ya que parece una relación fácil de entablar, pero en realidad es muy compleja, darle un sentido y no quedarse en la generalización, donde las matrices están separadas de la danza”, a lo que el maestro José Luis Tahua responde “no se alcanza a entender la complejidad social de la cual proviene”, de donde se infiere que es una investigación en proceso y hay teoría por desarrollar.

OBSERVACIONES:

- En este proceso que busca profundizar en cuanto a la relación establecida con el soporte sonoro, se parte de conceptos que son fundamentales al momento de entender la música, a su vez, son aspectos que hacen parte la naturaleza humana, es decir, entender las pulsaciones con la que nos movemos, los tiempos que requerimos y usamos para efectuar cualquier tipo de acción, permite una activación consciente de una organización en aspectos que conciernen a los quehaceres de la vida misma, las palpitaciones en nuestro cuerpo develan un estado, y es gracias a la capacidad de poseer un control sobre ellos, que puedo llegar a entender las pulsaciones del entorno mismo, teniendo en cuenta que esta relación es inherente a la vida, en síntesis, lo que quiero decir con esto, es que para llevar a cabo un discurso propio de la danza, desde la teoría del movimiento, es necesario partir de una universalidad (en este caso desde lo que se ha conceptualizado académicamente) del *pulso, tiempo, ritmo*.
- Teniendo en cuenta que las prácticas artísticas (música, danza, teatro) provienen de un devenir histórico socio cultural – particular a cada territorio -, donde los patrones surgen a partir de unas necesidades y expresiones del contexto, es de entender que así mismo estos patrones hacen parte de identidades diferenciadas entre sí, y que son el resultado de sucesos históricos, políticos, culturales, etc. En otras palabras, no se puede desligar un hecho artístico de un estado social y/o político, con esto me propongo exponer el valor que tiene, en primer lugar, reconocer en nuestro contexto las expresiones artísticas que evidencian el estado u orden actual (desde distintos aspectos), y en segundo lugar, las influencias que existen en esto mismo, baste como muestra la inquietud sobre el flamenco, que tiene una significación tan

sincera desde su proveniencia, que es inevitable dejarse permear por la práctica; sin embargo, en Bogotá específicamente, se evidencia más la influencia de las técnicas de occidente para el caso de los espacios académicos en danza, tal y como si existiera una brecha en relación a *lo que es propio*, en una expresión que parta de una manera sincera de nuestras necesidades, vivencias, estados, siendo así un proceso donde hay que descontextualizar aquello de donde nos sujetamos.

- Acerca del tema *Interfluencias sonoras*¹¹, es necesario recalcar que es un concepto en proceso de desarrollo.

SEGUNDA SESIÓN DEL TALLER

Fecha: 17 de julio.

Objetivo de la sesión: Aplicar desde el movimiento nociones básicas del concepto contrapunto.

Tiempo: 1 hora y 50 minutos.

COMPONENTE	ACTIVIDAD
Exposición teórica del concepto <i>contrapunto</i>	Conversación sostenida con los integrantes
Ejercicio de compás	A través de palmas los integrantes harán un “juego” de contrapunto, la propuesta rítmica de cada uno, deberá ser memorizada

¹¹ Concepto y práctica que ha *adoptado* CdDC y lo desarrolla en sus sesiones de entrenamiento.

Del ritmo al movimiento	Una vez memorizado el ejercicio rítmico, cada uno deberá crear una secuencia de movimiento que corresponda a su propuesta rítmica.
Cierre	Reflexiones y dudas del grupo

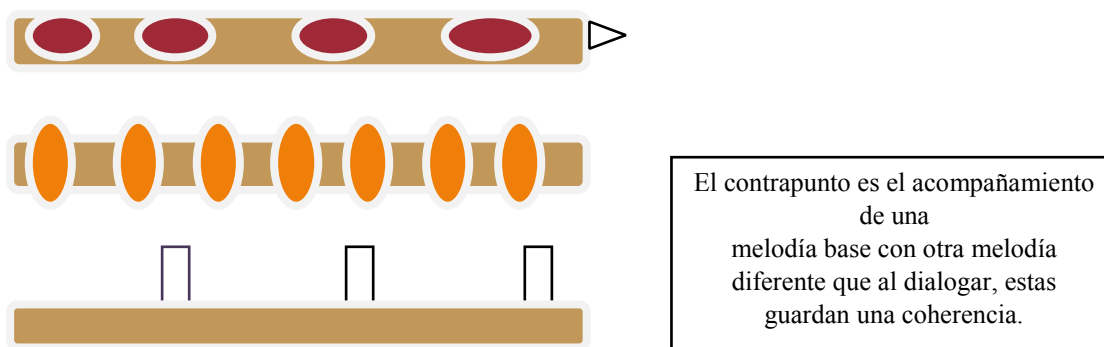
Descripción:

Al inicio se hace una breve repaso y revisión de lo tratado en la sesión anterior, ya que, la asistencia de los integrantes no es la misma – aunque se mantiene un grupo base y de regular asistencia -, posterior, entramos a abordar conceptos complementarios que permiten aclarar el término de *contrapunto*. Estos son: *melodía*, *armonía*, *ritmo*, *contrapunto*. Anexo tabla.

CONCEPTO	DEFINICIÓN
MELODÍA	Sucesión lineal de sonidos que construida de una manera coherente es la principal característica sonora de cualquier pieza o motivo musical.
ARMONÍA	Es la combinación de diferentes sonidos o notas dispuestos de manera vertical, que se emiten al mismo tiempo. Funciona como acompañamiento de las melodías o como una base sobre la que se desarrollan varias melodías simultáneas.
RITMO	Es la proporción existente entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente. La organización de los compases, los pulsos y los acentos determinan la forma en la cual el oyente percibe el ritmo y, por lo tanto, la

	estructura de la obra.
CONTRAPUNTO	Desde lo académico, es una técnica de improvisación o composición que consiste en el acompañamiento de una melodía base, en relación a una o varias melodías o voces, las cuales son independientes, pero guardan un equilibrio armónico entre ellas.

Durante la exposición de este cuadro – que es un punto de partida hacia una lectura paralela con la *teoría del movimiento* – y su posterior paso a las gráficas seguidas, se busca explicar y afianzar cada uno de los conceptos planteados, y con esto encontrar puntos de convergencia y diferencia con la teoría del movimiento, ya que es a partir de allí que dicha definición se transforma debido a la manera de ejecutar el diálogo¹² mencionado. A continuación, la gráfica resultante:



¹² Cabría aclarar que el contrapunto es definido como acompañamiento desde la teoría musical, mientras que, para la teoría del movimiento, “**El diseño de movimiento** o texto físico establece *contrapuntos* (suerte de agregado de técnicas) en relación a un elemento específico (es decir, armonía, pulso, ritmo, acento, etc. anclado a un instrumento) de la estructura sonora. Desde la teoría del movimiento se denomina *ritmos que son de tiempo*”- (Cámara de Danza Comunidad, 2019)



Melodía



Armonía



Ritmo



Contrapunto



Partitura

En el transcurso de la exposición, fue necesario hacer una aclaración frente a *contrapunto* y *contrapunteo*, ya que a pesar de ser diferentes, tienden a ser empleados de manera coloquial sin distinguir su definición – por lo tanto procedencia –; desde el ámbito académico *contrapunto* es definido como se muestra en la gráfica (pg. 17), y *contrapunteo* es perteneciente a la música llanera colombo-venezolana, en la que tiene otro significado¹³. Llegados a este punto, se procede a hacer el traslado hacia lo que corresponde en la teoría del movimiento, teniendo en cuenta que si el acompañamiento desde la música es dado por una melodía distinta a una melodía base, desde lo corporal estaría dado por una variación de los tiempos de cada código, esto quiere decir que es desde la velocidad y/o los cambios en calidades de movimiento sin modificar la estructura planteada, para establecer contrapunteo con el soporte sonoro, donde se puede construir otra propuesta rítmica que tenga coherencia con la música.

Para aterrizar en la práctica lo anterior, doy inicio al primer ejercicio, el cual consiste en que cada practicante va a escuchar el compás de 4/4 y con las palmas va a hacer una

¹³ Esto es, improvisación de coplas entonadas bajo una melodía específica.

variación rítmica que se conjugue con la marcación de los tiempos fuertes y débiles del mismo; aquí, se evidencia en algunos la facilidad de crear un ritmo, así como en otros no tanto, entonces me surge la pregunta de cómo se podría aclarar este tipo de dificultades. En un principio, planteé una solución desde la coordinación – resolver asuntos del tren inferior en conjugación con tren superior -, porque veía que la dificultad estaba en llevar los tiempos con los pies y la variación rítmica con las palmas, sin embargo, también se presentaban impases para encontrar dichos tiempos.

Partiendo de esto, una de las integrantes realiza la observación/reflexión en cuanto al proceso que se debería llevar a cabo con los niños, menciona: “La activación de los sentidos en los niños permitiría más adelante hacer estos ejercicios con mayor facilidad” (Paula Aguilar). Enseguida el maestro denomina como “Afinación de la audición” a la capacidad de identificar los sonidos, como ejemplo menciona el ejercicio de tener los ojos vendados y escuchar el entorno, así llegar a reconocer hasta los sonidos más sutiles; para profundizar sobre la idea, pregunta: ¿Qué es la afinación? A lo cual María- integrante del grupo de formación y estudiante de música en la Universidad Javeriana- Responde que “La afinación es la precisión al ejecutar una altura”, aclarando con esto que altura hace referencia a una nota musical; por otra parte Gabriel (integrante) adiciona: “Es estar bien *colocado*”, aquí no se aclara muy bien el significado de la colocación, sin embargo (debido a que el maestro José Luis tenía dudas al respecto) él hace la salvedad en cuanto a la afinación y el estar colocado, señalando que: “Es complejo hablar de una estructura pues tenemos una escala de Do, unas escalas... y es ubicar esas escalas con la voz o la guitarra. En cambio, el estar colocado es independiente a lo que se esté...hay que estar colocado” De esto, entiendo que su intención era realizar una diferenciación entre colocación y afinación. El maestro José Luis, toma como punto de partida la pregunta *¿Cómo me coloco respecto a*

una nota? Para realizar un traslado al ejercicio rítmico, explicando cómo debería ser la colocación o disposición corporal para ejecutar tiempos determinados, con los movimientos respectivos y no con una postura abandonada. Aquí María suma: Entendiendo que, si para el caso de la afinación en la música hace referencia a la ejecución de una nota musical, en el caso de dicho ejercicio rítmico, no se podría hablar de hacer ciertas notas musicales, sino se haría referencia a la precisión de entender el pulso del compás o los tiempos. El maestro contra argumentando lo descrito por María, explica que tomó dichas referencias debido a la pregunta que yo hice inicialmente sobre la coordinación, señala que es un aspecto que se debería tomar desde más atrás, es decir, la colocación y afinación, las cuales él relaciona con los procesos corporales, ya que estos, requieren trabajos con el sonido y la audición desde un nivel básico, para empezar a colocarse en relación a un sonido producido por un objeto en particular – como telas, zapatos, esferas, etc.- hablar de coordinar sería un paso posterior.

Prosiguiendo con el ejercicio, cada integrante debe aprenderse la propuesta rítmica creada, para conducirla a movimientos que evidencien el ritmo construido, que posteriormente, deben ser ejecutados con el soporte sonoro *Keep on-Alfa Mist*.

Mientras los integrantes ejecutaban el ejercicio, conversaba con el maestro, una manera alterna de llegar al objetivo- esto es, encontrar una variación rítmica desde el movimiento al soporte sonoro-. Por un lado, el maestro proponía realizar un ejercicio de escucha, sin marcación de compás, mientras que, por otro lado, mi persona proponía el ejercicio mencionado. En vista de que teníamos un integrante el cual se le dificultó el ejercicio propuesto al inicio de la sesión, se probó ambas propuestas, concluyendo así que ambas son viables.

Observaciones:

Existe el concepto de *afinación rítmica*, el cual se traduce en precisión al llevar un ritmo determinado, podemos abordar esta definición con el siguiente ejemplo: Partiendo de un ejercicio que consiste en configurar el metrónomo a 50 BPM (golpes por minuto) con la figura rítmica *negra*. Se marca con las palmas, o un instrumento en la marcha de dicho pulso, por lo que se pone en evidencia la capacidad de ir con un tiempo determinado. Partiendo de lo anterior quise proponer el ejercicio mencionado en la sesión, si bien son ejercicios que de manera intuitiva se podrían trabajar (pero tratándose de un grupo de integrantes adultos y algunos egresados de la carrera profesional en danza) es fundamental que exista una consciencia teórica y práctica sobre conceptos básicos y universales que se han definido en la música. Es de aclarar que son métodos que pueden no ser funcionales para todas las personas, indistintamente del nivel en que se encuentre la persona.

Lo anterior hace parte de la teoría del movimiento desarrollada en CdDC; en ella se denomina como *Ritmos que son de tiempo*, a la variación que se puede hallar a los tiempos de un código específico, sin cambiar el mismo; no obstante, caben otros aspectos a tener en cuenta a la hora de ejecutar un movimiento, pues existen unos previos, como el estar en la disposición corporal para emprender un movimiento – con esto quiero decir una preparación físico donde se evidencie un fortalecimiento a nivel anatómico-fisiológico y mental, por tanto una postura activa -, con claridad de las rutas que posee para poder hallar otros tiempos, logrando una conjugación con lo que se está escuchando. Acuña la analogía que hacía María en cuanto a la afinación desde lo musical - y lo que se entendería como afinación desde el movimiento -, es importante aclarar que en este proceso

no se busca calcar las significación de los conceptos que han tenido lugar en la música, ya que dichas definiciones son provenientes de procesos cuyo desarrollo ha sido diferente en la música y en la danza (así mismo, de los préstamos conceptuales hechos desde otra disciplina), no obstante, “...la precisión de entender el pulso del compás o los tiempos” como María lo mencionaba en cuanto al movimiento, hace parte de entender los *ritmos que son de tiempo* ya en el marco de un ejercicio grupal, donde se requiere que todos vayan a un mismo *tempo* o de relacionarse con un soporte sonoro.

En cuanto al ejercicio propuesto, buscaba ver cómo desde un ritmo corporal era posible entablar contrapunto con la música. Es claro que una vez estemos situados en el movimiento dicho contrapunto no se entiende de la misma manera, es decir, ya saliéndonos del uso que se da en la música, sin embargo quise partir del mismo método- este es, a partir de una base rítmica, hacer otra diferente que tenga coherencia con la inicial- para esto era necesario que cada integrante tuviera claridad sobre lo que había creado, pues estaba sobre el mismo compás de la canción que les pondría después, entonces, inicialmente pensé que esto permitiría hacer el ejercicio de manera más clara, sin embargo, no todos entendieron las indicaciones, pues algunos al momento de crear el movimiento no tuvieron en cuenta que era con la propuesta rítmica de cada uno, otros, al momento de mostrar el ejercicio, les costaba mantener su “propio” ritmo, con la canción, lo único que puedo agregar de esto, por ahora, es resaltar la importancia de realizar ejercicios rítmicos como parte de la formación en danza.

Tercera sesión del taller- 18 de julio

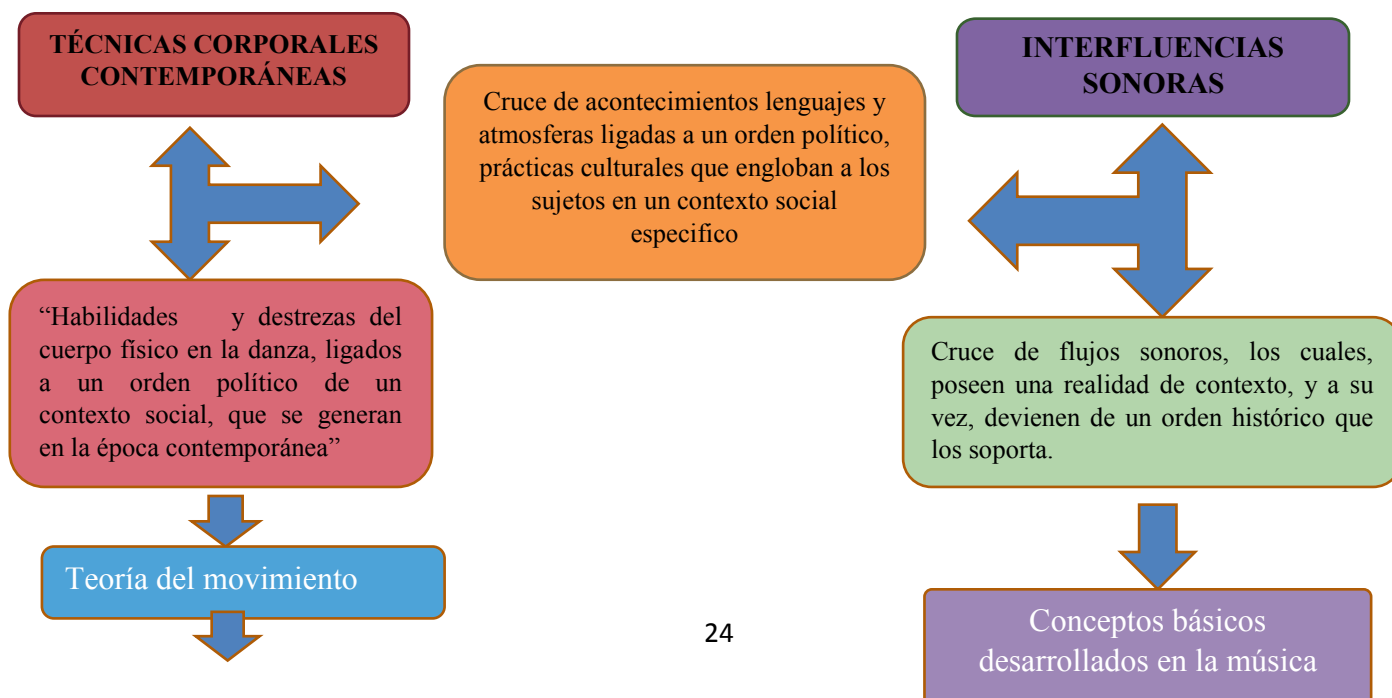
Objetivo: Aplicar desde el movimiento nociones básicas del concepto *contraste*.

Tiempo: 2:00 horas

COMPONENTE	ACTIVIDAD
Exposición teórica	Recopilación de los temas e introducción al tema del día
Contraste con la música	Acudiendo al filtro 1 se empezará a hacer contraste cambiando los tiempos, es decir, por un lado ir con el tiempo de la música y con la indicación de mi palma cambiar el tiempo a más lento que el de la canción Alfa mist-keep on.
Contraste del movimiento	Se buscará encontrar puntos de quiebre en el filtro 1, cambiando direcciones, ligeramente algunos códigos que evidencien un contraste en la estructura de movimiento

Descripción

A continuación, anexo el esquema con el que mostré la recopilación de los temas tratados hasta ese momento en el taller:



Pulso, tiempos para cada código.

Desde la teoría del movimiento *contrapunto* se denomina *ritmos que son de tiempo*.

Contraste desde la teoría del movimiento se denomina como una sucesión de códigos, soportados en *ritmos relacionados con el espacio*.



- PULSO, TEMPO, COMPÁS, RITMO
- MELODÍA, ARMONÍA, RITMO, CONTRAPUNTO
- CONTRASTE

CONTRASTE

TEORÍA DEL MOVIMIENTO



Corresponde a una sucesión de códigos, (líneas, geometrias organizadas y coherentes), soportados en *ritmos relacionados con el espacio* – esto es aplicación de las variables que se pueden encontrar en los tiempos correspondientes a una técnica en el espacio, niveles en el cambio de foco, cambio de direcciones, etc. - que hagan oposición o dinamicen la propuesta base del soporte sonoro sin que pierda coherencia.

TEORÍA MUSICAL



Se define como unos de los tres principios base para la composición (repetición, contraste y variación), hace referencia a introducir un tema o melodía nueva a la misma que fundamenta la obra, así mismo, corresponde a la diferencia notable entre sonidos los cuales se marcan por diferentes pautas, algunas son:

-**Timbre**: Corresponde al color del sonido de acuerdo a los instrumentos.

-**Matiz**: Corresponde al volumen del sonido.

-**Tempo**: velocidad del pulso en BPM

-**Carácter**: Intensión alegre, moderada, etc.

Una vez aclarado el concepto de contraste desde la música- esto es, la introducción de un tema o melodía nueva a la misma que fundamenta la obra, y que tenga coherencia en- procedo a indicar la manera en la que entiendo este concepto desde la teoría del movimiento, la cual concibo desde dos aspectos:

-El primero, desde la relación del danzante con el soporte sonoro, esto desde los cambios que se pueden encontrar en cuanto al *tempo* de la música.

-En segundo lugar, desde un orden técnico netamente del movimiento, que puede ser la variación de un código (se transforma), cambios de niveles, direcciones, en resumen, no solamente cambian los tiempos de las técnicas sino sus dispositivos motores, etc. Aquí el maestro dice:

“Creería que no va tanto en el espacio sino con los tiempos utilizados y los dispositivos a los cuales acude para dinamizar el movimiento y poder contrastarlo con el soporte sonoro...es desde el tiempo, y si acaso en el eje del movimiento, el eje en el cual la técnica está siendo utilizada no es tanto por desplazamiento en el espacio...” José Luis Tahua.

A lo que yo agrego mencionando los dos aspectos antes mencionados -la relación directa con el soporte sonoro que es el contraste desde la introducción de otros tiempos al de la canción y las transformaciones que se pueden dar en un código, cambios de niveles, etc.- para explicar que lo que el maestro menciona hace parte de dichos contrastes. Indira Molina (integrante) resume con lo siguiente:

“pensaría que cuando hay unas variaciones en el espacio se entra a contrastar la misma estructura, por ejemplo, si el ejercicio/coreografía tiene un frente, se empieza a jugar con los diferentes frentes y niveles, habría un contraste, pero de acuerdo a la estructura de

movimiento no tanto de acuerdo al soporte sonoro, en el soporte sonoro sería directamente con el tiempo”

De lo anterior, surge la pregunta de ¿cuál es la diferencia entre contrapunto y contraste desde la teoría del movimiento? Primero, aclaro que es una inquietud que aún no he resuelto, y que son conceptos que están en desarrollo y por tanto redefiniendo.

De la inquietud mencionada, explico que el contrapunto, es entendido como la variación rítmica que se le da a un código sin que este se transforme *-ritmos que son de tiempo-* aquí el maestro, anuncia que son conceptos que hay que ir estudiando individual y detenidamente, prosiguiendo con el concepto de *contraste*, la diferencia está en que, se da una transformación de ese código ya que el contraste consiste en imprimir algo nuevo a lo planteado inicialmente -esto es, al tema de una obra, o las técnicas de un ejercicio de movimiento, todo lo que haga parte de contenido, etc.- en cuanto a los componentes de la composición en la música (los cuales son *repetición, contraste y variación*¹⁴) se diferencia de la variación, la cual retoma contenido del inicio con unos ligeros cambios, mientras que el contraste aporta variedad en la música complementando con algo diferente, distinto. Por esto desde la teoría del movimiento se desprende en los dos aspectos mencionados relación con el soporte sonoro desde el tiempo, y una transformación del movimiento.

Dejando la exposición en ese punto, se procede a iniciar los ejercicios, donde la primera indicación es que, una vez esté clara la velocidad de la canción *Alfa mist-Keep on*, cuando yo de una palma, deben cambiar a una velocidad más lenta que la de la canción, en el transcurso de la sesión surgieron los siguientes aspectos:

1. Fue necesario aclarar los tiempos del filtro, ya que el grupo no iba sincronizado.

¹⁴ http://maralboran.org/wikipedia/index.php/Repetici%C3%B3n%2C_contraste%2C_variaci%C3%B3n

2. Luego de haber aclarado los tiempos del filtro, se pudo dar paso a los contrastes con la música.
3. Se le hicieron agregados al *filtro*-en cuanto a las técnicas- sin embargo, se hizo más evidente el contraste, del movimiento, cuando el maestro decide poner a dos integrantes a hacer el filtro al mismo tiempo, con la diferencia en que una hacia el filtro ya establecido y la otra con los cambios agregados.
4. De manera individual, se hace un ejercicio de improvisación donde el danzante debe hacer agregados al filtro, teniendo coherencia con la música.
5. Como una forma de hacer contraste un integrante menciona el concepto Half time feel- el cual consiste en generar una sensación subjetiva de aceleración o retraso del tempo- a su vez, relacionaba esto con el hecho de alargar un movimiento, por ejemplo, tenemos un movimiento que consiste en subir el brazo en 4 tiempos, el contraste estaría en hacer dicho movimiento, pero en 8 tiempos, es doblar la velocidad del pulso, pero dentro del mismo compás, esto daría la sensación de estar atrasado,
6. Se habla de la *adaptabilidad* que tiene el *filtro* uno a otras dinámicas de tiempos y movimientos, ya que en sesiones pasadas se le había hecho unos agregados con técnicas de danza tradicional y se pudo hacer la combinación de manera fluida, es decir, no se veía cortado el ejercicio,
7. Por otra parte el integrante también menciona otro concepto, este es la *heterofonía*, donde existe libertad interpretativa dentro de una misma melodía, es decir, sirve como ejercicio de improvisación donde uno de los músico hace pequeños agregados a la melodía base, volviendo a la misma original, relacionando esto con los ejercicios, cabría dentro de la improvisación que hace el danzante al encontrar otras

rutas al ejercicio sin salir completamente del mismo, es decir sin cambiarlo totalmente, y dialogando con el soporte sonoro.

8. Al hablar de *carácter*, desde la teoría del movimiento éste se encuentra anclado al género en que el danzante se inscribe. Desde la música, se relaciona con el motivo rítmico o melódico.

Observaciones:

Inscribirse en un género de danza, es anclarse también a su devenir histórico, ya que no se puede desligar una expresión artística de todo lo que atañe al contexto social que la crea. Siendo parte de un contexto intercultural, donde llega tanta información, por un lado, podría ser positivo en la medida en que amplía el conocimiento, es decir que se puede ver enriquecida las construcciones propias con otras que poseen otros puntos de vista y sirven como complemento a lo que ya poseemos, claro está, teniendo claridad de lo que poseemos solidificando lo que corresponde al lugar propio. Lo anterior frente a lo trabajado en el taller, considero que este trabajo no solo tendría aportes a lo que corresponde a la disciplina-esto es, teoría del movimiento- sino también a una forma de recibir la información, analizarla y pensar en cómo me relaciono con eso que me rodea (música, danza, pintura, teatro,etc), además, es de resaltar el hecho de que en el grupo existen personas que vienen de otras disciplinas (física, derecho, sociología, entre otras) se vuelve incluso más grande y de mucha más responsabilidad buscar otras formas de entender lo que buscamos como un discurso propio, y lo que ya poseemos proveniente de influencias externas, es desde el trabajo del cuerpo, que emergen otras formas de pensar y analizar nuestro accionar en la vida.

CUARTA SESIÓN DEL TALLER

Fecha: 19 de julio.

Objetivo de la sesión: Aplicar desde el movimiento nociones básicas del concepto *conjugación*.

Partiendo de la aclaración que he venido haciendo en cuanto a los conceptos mencionados que están en desarrollo en el CdDC, en la introducción al tema de *conjugación* intenté hacer un acercamiento desde lo que yo entendía al respecto, no obstante, no fue posible ya que no pude resolver ciertas dudas en cuanto al concepto. A continuación dejaré lo que pude explicar:

- De las 5 líneas sobre las que el espacio CdDC direcciona el trabajo, es desde la formación que se sitúa esta pasantía, siendo así, en la misma existen una serie de temas a tratar, entre esto unos ejes temáticos de los cuales solo se aborda el de *Técnicas Corporales Contemporáneas (TCC)* y dentro de esto *Interfluencias Sonoras (IS)*.
 - TCC apunta a la búsqueda de reconocimiento del capital simbólico y construcción de un discurso propio, donde en torno al hecho de reconocer esta el distinguir unas características propias, identificar o establecer una identidad y examinar en este caso el estado de la danza latinoamericana, y en cuanto a la construcción, la cual desde la arquitectura se denomina como “construcción a todo aquello que exige, antes de hacerse...” Hace parte en la teoría del movimiento, donde -como un orden

metodológico- se hace un “préstamo conceptual” de otras disciplinas, a partir de los cuales se busca desarrollar la inquietud por la relación con el soporte sonoro.

- El concepto de *conjugación*, no se encuentra dentro de la teoría de la música, sin embargo hace parte de los componentes a partir de los cuales se relaciona con el soporte sonoro. Partiendo de la definición universal que tiene la palabra conjugación esta se define como “Acción de conjugar o combinar dos o más cosas”. Desde la teoría del movimiento se entiende como la identificación de las características técnicas de acuerdo a lo que propone el soporte sonoro, puede ser desde su base rítmica o de alguna línea melódica de un instrumento específico. Entiendo que la relación aquí con el soporte sonoro, parte directamente a lo que corresponde al género a abordar, por ejemplo: si fuera el caso de un Currulao se entraría a ejecutar los códigos correspondientes al mismo, y posterior se entraría a extrapolar estos códigos con otros soportes sonoros o desde el mismo soporte pero conjugando con otras dinámicas o calidades de movimiento, sin embargo, me queda la duda de el funcionamiento de este concepto porque no encuentro la diferencia con los otros conceptos.

QUINTA SESIÓN DEL TALLER

Fecha: 22 de Julio

Objetivo de la sesión: Recopilación de los temas y cierre del taller.

La sesión inició a las 7am en la casona de la danza, para este día correspondía el concepto de *complemento*, el cual no aborde por la misma razón de no tener claridad en este, por tal motivo se procede a retomar, en primer lugar, el *contrapunto* esta vez desde una propuesta rítmica que mi persona les marcaba con las palmas para aplicarla al filtro 1, es decir, que las técnicas debían ser ejecutadas con los tiempos que yo marcaba, luego de varias repeticiones, en vista de que existían dudas, se pasa a conversar, de aquí surgieron dudas sobre el ritmo, la melodía, el pulso -no solo de los asistentes que apenas pudieron estar en la última sesión, sino también de los demás que sí habían asistido-, a lo que yo nuevamente hago explicación breve. Para finalizar cada uno de los integrantes deja un comentario que evidencia el impacto que tuvo el taller:

- “Organización de las ideas y como eso me permite tener un ritmo al escuchar y enunciar y extrapolar los ejercicios práctico teóricos a ejercicios de la vida en cuanto a las acciones cotidianas”.
- “Disposición para escuchar y dialogar las ideas”.
- “Seguir empapándose del tema ya que la noción del movimiento y la música es lejana y expuesta de manera “oral” es confusa”.
- “En una investigación hay que saber a quien se tiene al frente, esto en las dos vías de comunicación, por un lado pensar en por qué se asiste a una sesión, qué busco, si sólo me quiero mover, y en cuanto a exponer o dirigir un tema, como la

metodología y estrategias que creó para abordar a unas personas me permiten en el espacio-tiempo presente resolver”.

- “Pensar desde qué punto doy mis ideas y desde qué punto las recibo, abrirse a otras posibilidades de aprender.”

-”Buscar claridades para estar en los espacios ya que hay inasistencias que no permiten que todos tengan toda la información, es responsabilidad del integrante informarse de lo que se trata en las sesiones.”

- “Como desde cada disciplina se abordan diferentes temáticas.”
- “Aprender estas nociones básicas de la música desde la teoría, no es tan sencillo cuando se ha trabajado la relación con la misma desde una manera más intuitiva.”
- “Se experimentó dos sensaciones, la primera un desespero por no entender nada, y por otra parte cómo eso de no sé, se transformaba en una motivación por seguir investigando.”
- “En cuanto a la educación rítmica, es importante ya que es el aporte que se hace al gremio y en general a la sociedad.”

EVALUACIÓN Y CUMPLIMIENTO DE LOS OBJETIVOS DE LA PASANTÍA

Teniendo en cuenta que el objetivo es reflexionar desde la práctica, la relación de la unidad del danzante con el soporte sonoro, se puede afirmar que se cumplió con el objetivo, ya que existió un proceso en el cual los integrantes tuvieron otra perspectiva de dicha relación, reconociendo nociones básicas de la música desde su teoría y desde la práctica, dejando interrogantes que aportan (o podrían servir como esbozo) a la investigación de la Corporación Cámara de Danza Comunidad.

Surgen tres puntos de anclaje a partir de los cuales se desarrolló el proceso de realización y sistematización del taller:

1. Entendimiento básico frente al desarrollo psicomotriz-rítmico, entendiendo con esto la aplicación de conceptos extraídos de la teoría de la música (tiempos,, melodía, contratiempos, etc.) a la práctica dancística. Lo cual permite que el practicante asimile una serie de componentes y variables de la teoría musical (básica) a sus técnicas de movimiento.
2. Reconocimiento, análisis, aplicabilidad, del danzante en cuanto al uso de los soportes sonoros en procesos de creación y/o pedagógicos. Aquí se hace pertinente la indagación de elementos del contexto histórico/social, autor, género musical, cargas simbólicas.
3. ¿Cuál es el aporte de la danza al soporte sonoro y viceversa? Teniendo en cuenta que tanto la partitura musical como la construcción coreográfica, poseen un orden y estructura determinada en cuanto a lo técnico, un poder simbólico articulado al cuerpo de lo social o de la comunidad, además de un *hecho político* dado en todo proceso de formación y/o creación.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Plantear la inquietud por la relación que tiene el danzante con la música, brinda no solo un gran aporte a nivel de composición en la danza, también desde la pedagogía es una forma de rescatar la importancia que hay, en primer lugar, de investigar lo que es tan esencial para el movimiento, esto es el *ritmo*, considero que de ello se desencadena la manera en la que entendemos los tiempos no solo de un movimiento, sino también de otras dinámicas de contexto donde surgen un sin fin de sonidos con un orden determinado-esto es el soporte sonoro-, que muchas veces el danzante entra a conjugar de una manera indiferente y superficial, por otro lado tener una educación rítmica permite organizar y entender, aspectos técnicos de la danza -esto es dispositivos motores, tiempos para cada técnica en su ejecución y en el espacio, etc.- individual y colectivamente. Una parte de los integrantes de la corporación no son danzantes de profesión, como lo dije anteriormente, vienen de otras disciplinas, entonces, tratándose de una persona que quiera trabajar su cuerpo o iniciar el camino de la danza, si se le imprime una claridad de tiempos, podría llegar a organizar de una manera más fluida dichos ritmos en su cuerpo, así mismo su capacidad de escuchar cualquier otra indicación.

Desde lo que atañe a un nivel más avanzado del danzante, el hecho de estar en la capacidad consciente de aplicar variables al movimiento, esto es extrapolar las técnicas que hacen parte de unas nomenclaturas de movimiento provenientes de otros contextos podría ser un paso hacia una postura política porque poseería una participación activa frente a una construcción artística que analiza lo que viene de afuera y reivindica lo que es propio, encontrando así un discurso propio desde la individualidad y colectividad.

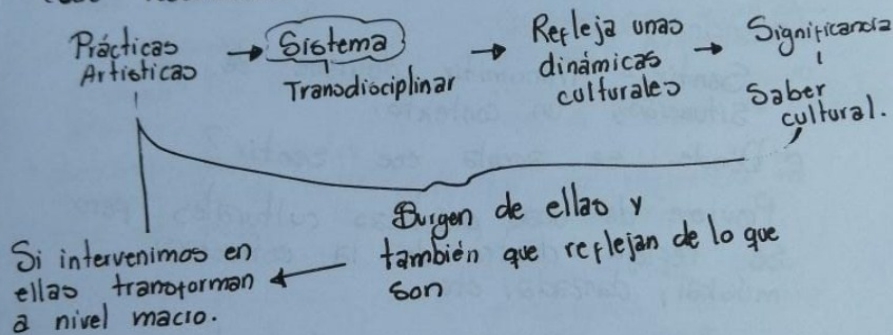
BIBLIOGRAFÍA

- Real Academia Española. (2001). Obtenido de <http://www.rae.es/recursos/diccionarios>*
- Definición.De. 2010. Obtenido de <https://definicion.de/ritmo/>*
- Andres. R. (2000). Adiestramiento Rítmico-corporal y melódico-vocal para actores.*
- Arond. C (1939). What to listen for in music. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México*
- Colaboratorio.2017.Obtenidode:(<https://colaboratorio.net/xphnx/multimedia/audio/2017/la-musica-ritmo-melodia-y-armonia/>)*
- Conxa Taller Flix. (s.f). Obtenido de:(<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11525/1/EL%20OIDO%20MUSICAL.pdf>)*

ANEXOS

Anexo 1. Notas de algunos integrantes

Soportes sonoros tradicionales me toca totalmente.
En realidad todo lo que hablamos hoy es un regalo para mí. Ver esos ecosistemas culturales como un sentir auténtico, ver la incidencia o la razón por la que la danza, la música, la voz tienen toda una carga simbólica de una cultura le da nombre a todo lo que me interesa investigar - Explorar, mis máximas resonancias.
Hoy sentí que se aterrizaron en palabras tangibles esas resonancias.

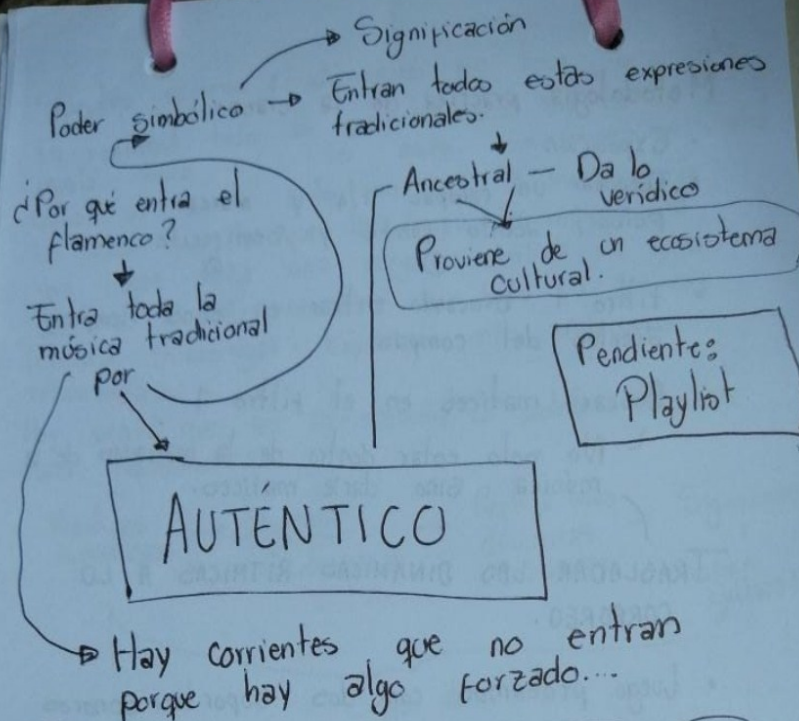


Ej: Hábito cultural $4/4$ me genera unas creencias, unos modos de actuar.

Si me vuelvo + versátil. $4/4$ $3/4$ $5/8$ etc. me transformo en todos los niveles.

VARIACIÓN - APRENDIZAJE - Es el eje de la transformación.

Apertura de posibilidades
↳ Libertad



Forma verídica porque responde a un estar social-cultural

Sentir de una comunidad que se vuelve universal.

Viene de un orden interno → Sentir

Interfluencias Sonoras — Sincretismo
¿Hay relación?

Intención Rítmica → ¿cómo es lo que se quiere transmitir?

Características particulares.

* Contra punto →
ACADÉMICO.

MELODÍA → ^{de alturas} ~~vertical~~ ^{logico} ~~lineal~~

Combinación de los dos → variaciones

ARMONIA : Varias notas al tiempo

LA DIFERENCIA → ordenamientos
RITMO → ~~de las alturas~~

MELODÍA

→ DANZA → MATOS 4to
RITMO Tren inferior.

Julio
July

Julio
July

Jueves

18

Cd DC / Miércoles 17

7. Interfluencia Sonora.

- 8. Pulso (lo más básico): Golpe constante ~~de~~ el tiempo. Unidad, marca con constante.
- 9. Tempo: (Palabra italiana) velocidades (lentas, ^{cerdas} largas, moderadas)
- 10. Interfluencia: Cuentos pulsos hay en un espacio.
- 11. Compás: Ordenamiento de los tiempos. Pulsos. Medida.
- 12. Ritmo: Ordenamiento de los tiempos y el acento.
 - ~~Organización~~ estructura general, variable.

12. Características: Intencional

1. Particular: rítmica

2. ' ↓

3. ' ↓

4. ' ↓

→ Corresponde a un sentir o una intención comunicativa que surge de un contexto y unas dinámicas correspondientes a un espacio-tiempo.

→ Melodía: → Sucesión lineal de sonidos. Característica de una pieza. Puede haber una o varias melodías.

5. Contrapunto

6. ' ↓

→ Armonía: Varios sonidos "notas" despectos de manera vertical, se emiten al mismo tiempo.

7. Dado la teoría del nacimiento, el ritmo es el ordenamiento de unas características técnicas, dadas por el ser humano.

Agosto

Dado que

L M M J V S D
1 2 3 4 5 6
7 8 9 10 11 12 13
14 15 16 17 18 19 20
21 22 23 24 25 26 27
28 29 30 31

August

¿Puede haber varias melodías simultáneas?

Contra punto - Intervención desde la música

Ritmos que son de tiempo

Ritmo - Tren inferior > coordinación

Tiempo - Tren superior

Contraste - Ritmos relacionados con el espacio

Variación de una manera lineal
• Timbre - color del sonido, carácter del sonido depende del instrumento

• Matiz - Intensidad

• Tempo - beats

• Carácter - Sonido

↳ teoría del movimiento - género

Contraste - Danza - Calidades de movimiento

Contraste a lo que propone la música

Velocidades y tiempo
Audiencia de diferentes dispositivos

Reconocimiento del capital simbólico - construcción de un discurso propio - técnicas corporales contemporáneas

T.C.C

Reconocimiento

• Capital simbólico
• Discurso propio

Distinguir

• Características propias

Identificar

• Reconocer una identidad

Examinar

• Estado actual

Aplicar

• Espacio
• Técnica
• Tiempo
• Intención

→ Epistemologías del sur
Boaventura de Sousa

Danza contemporánea Latinoamericana

Nos aproximamos a los deportes sonores desde

conjugación
contraste
complemento

Elementos Musicales

- Pulso Golpe constante en el tiempo
- Tempo Velocidad
- Compas Divisiones ternario, binario
- Ritmo otras dinámicas, acentos, silencios
- Se determina con el contexto
- Se va a determinar el ritmo y la intención
- Anclado a prácticas socio-culturales
- Ritmos pertenecientes a un contexto específico

Época → tiempo, históricos → Dinámicas Sociales, pensamiento

Arquitectura - empaquetamiento de pensamientos

Sobre el verbo → Pausas para escuchar lo que se dice

dimensión rítmica.

Extraigo y aplico mi propia mitología personal

- Danzas y músicas con poder simbólico
- Llamas la atención → Carga de significación profunda

Memoria ~~atavica~~ atavica, la música está registrada

Contrapunto

- Melodía: Sucesión lineal de sonidos
- La melodía ~~se~~ nunca cambia - aunque la base rítmica si cambie.

Sucesión de alturas con sentido lógico

Sucesión de alturas con diferentes notas.

Acorde - notas al mismo tiempo, acompañamiento a la armonía.

Vertical - Horizontal → Principios ying-yang.

Postura de orden espiritual

Identificación de unas características que incluyen el tren inferior

- Música - Arte en el tiempo

• Coherencia - Correspondencia - posibilitar una armonía

• El danzante interactúa con la música es parte de la partitura

Anexo 2. CARTA CONCEPTO.



Bogotá D.C., 28 de agosto del 2018

Señores
COMITÉ DE CURRÍCULO
Proyecto Curricular, Arte Danzario
Facultad de Artes. Universidad Distrital F.J. de Caldas
Ciudad

Asunto: Concepto Pasantía estudiante Diana Sofia Carpintero Cruz

La practicante **DIANA SOFÍA CARPINTERO CRUZ**, identificada con Cédula de Ciudadanía N° 1022981834 de Bogotá, cumplió con actividades concernientes a la Pasantía **RITMOS DECONSTRUIDOS (La unidad del danzante en relación al soporte sonoro)**, de acuerdo al proceso metodológico, se realizaron: trabajos de mesa – integrando a danzantes de CdDC -, taller Interfluencias Sonoras (Ritmos que son de tiempo y ritmos relacionados con el espacio); trabajo personalizado. En estas actividades la estudiante en mención, cumplió con responsabilidad de acuerdo al cronograma propuesto. Así mismo aportó conceptos, observaciones pertinentes, lecturas paralelas que posibilitaron el análisis, frente al tema tratado.

Se entrega el presente documento de acuerdo a formalidades del caso, esto es, trámites de orden académico.

JOSE LUIS TAHUA GARCÉS – DIRECTOR
Asesor Proyectos Pedagógicos en Danza
Mg. Investigación Social Interdisciplinaria
Universidad Distrital FJC.

<https://camaradedanza.wixsite.com/inicio>

Bogotá: +573178462088
Medellín: +573002744091

[e-mail: cámara.de.danza@gmail.com](mailto:camara.de.danza@gmail.com)

camaradedanzacomunidad.blogspot.com