

# Relación de la Cognición Musical Durante la Interpretación de la Danza

CORPORACIÓN UNIVERSITARIA ADVENTISTA

Facultad de Educación

Especialización en Docencia



Natalia Andrea Restrepo Rodríguez

Héctor Humberto Escobar Montoya

Medellín, Colombia

2017

**Nota de Aceptación**



CORPORACIÓN UNIVERSITARIA ADVENTISTA

FACULTAD DE EDUCACION

CENTRO DE INVESTIGACIONES

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

Los suscritos miembros de la comisión Asesora del Proyecto de Grado: **“Relación De La Cognición Musical Durante La Interpretación De La Danza”**, elaborado por los estudiantes, **NATALIA ANDREA RESTREPO RODRIGUEZ Y HECTOR HUMBERTO ESCOBAR MONTOYA**, del programa de Especialización en Docencia, nos permitimos conceptuar que éste cumple con los criterios teóricos y metodológicos exigidos por la Facultad de Educación y la Especialización en Docencia y por lo tanto se declara como:

*Aprobado*

Medellín, Noviembre 08 de 2017

Mg. Gelver Pérez Pulido  
Presidente

Mg. Sara Carmona  
Secretario (a)

Mg. Milton Andrés Jara  
Vocal

Mg. Doris Chaparro  
Vocal

Personería Jurídica según Resolución del Ministerio de Educación No. 8529 del 6 de junio de 1983 / NIT 860.403.751-3

Cra. 84 No. 33AA-1 PBX. 250 83 28 Fax. 250 79 48 Medellín <http://www.unac.edu.co>

# RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

## **Agradecimientos**

Se culmina una etapa llena de aprendizajes, experiencias, alegrías e incertidumbres, le agradezco a Dios infinitamente, por tanto.

Por mi hijo Juan José Ruiz que pacientemente toleró mis cansancios, mis ausencias, y mi escasez de tiempo, es un sabio maestro que me enseña día a día a ser mejor persona y a luchar por nuestros objetivos.

Por tener la posibilidad de hacer este constructo en compañía de mi esposo Héctor Escobar, que fue un impulsador incansable para culminar con éxito esta meta.

A los profesores Milton Jara, Doris Chaparro, Gerver Pérez, y a Sara Carmona que con sus guías y sus enseñanzas nos guiaron firme y humanamente.

Y en especial, para mis padres, mi madre y su danza, mi padre y su música. ¡Por siempre, grandes!

A todos, ¡Gracias sinceras!

Natalia Andrea Restrepo Rodríguez

## RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

Le agradezco primero que todo a Dios por haberme acompañado, guiado y bendecido en este proceso educativo, por brindarme fortaleza y valor en mis momentos de flaqueza, y sobre todo ser el guía y maestro de toda mi vida.

Le quiero agradecer a mis padres Carlos y Mercedes por su apoyo incondicional en todo momento de la vida, por los valores que me inculcaron, por el ejemplo de vida y convivencia, y en especial por ese amor que me demuestran a todo momento.

A mi esposa y compañera de batalla Natalia por su paciencia, comprensión, por su ayuda en todo momento, y sobre todo por su gran amor incondicional el cual me sirvió de luz y guía en esta etapa educativa y de mi vida personal.

Mis hijas Laura y Manuela, que son el motor principal de toda mi vida, a las cuales admiro y respeto con mucho amor, les agradezco su apoyo y palabras de motivación. Juan José tu eres parte importante en vida, gracias por tu apoyo.

Para mis hermanos Ariel, Oscar y Diego, por sus aportes y compañía para ayudarme a cumplir esta meta tan importante para mi vida profesional.

Gracias a la Universidad por brindarme la oportunidad de estar en su comunidad, a los profesores Sara Carmona, Doris Chaparro, Gerver Pérez y Milton Jara por su colaboración, y a todos esos profesores que me regalaron sus conocimientos para ayudarme a formar como un mejor profesional.

Héctor Escobar Montoya.

# RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

## Tabla de Contenido

Capítulo Uno - Planteamiento del Problema .....	1
Justificación .....	2
Planteamiento del Problema.....	4
Pregunta de Investigación .....	5
Objetivo General .....	5
Objetivos específicos. ....	6
Viabilidad del Proyecto.....	6
Recursos financieros. ....	6
Recursos humanos y colaboradores. ....	6
Recursos físicos.....	7
Alcances de la Investigación.....	7
Delimitaciones .....	7
Limitaciones.....	8
Hipótesis.....	8
Supuesto de la Investigación.....	8
Capítulo Dos – Marco Teórico .....	10
Marco Conceptual .....	10
Cognición musical y la música. ....	10

## RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

Danza .....	12
Marco Referencial .....	14
Marco Institucional .....	22
Reseña histórica .....	22
Misión .....	23
Visión .....	23
Premisas filosóficas del Sistema Educativo Adventista .....	24
Marco Histórico .....	24
Marco Legal .....	26
Naciones Unidas. Resolución aprobada por la Asamblea General [sobre la base del informe de la segunda comisión (A/65/438)] 65/166. Cultura y desarrollo. (2011).....	26
Constitución política de Colombia.(1991). .....	27
Ley General de Educación 115 (1994). .....	27
La Ley de Cultura. Ley 397. (1997).....	28
Marco Disciplinar Pedagógico.....	30
Marco Teórico.....	32
Capítulo Tres – Metodología de Investigación.....	40
Diseño de Investigación .....	40
Instrumentos para la Recolección de la Información.....	41
Estrategia de Análisis de Datos.....	43

# RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

Cronograma de Actividades.....	51
Presupuesto .....	52
Capítulo Cuatro – Resultados .....	53
Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 1 .....	53
Titulo.....	53
Autores.....	53
Palabras claves.....	53
Descripción.....	53
Fuentes.....	54
Contenido.....	54
Metodología.....	56
Resultados.....	57
Conclusiones.....	59
Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 2.....	61
Titulo.....	61
Autores.....	61
Palabras claves.....	61
Descripción.....	62
Fuentes.....	62
Contenido.....	62

## RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

Metodología. ....	63
Resultados. ....	63
Conclusiones. ....	66
Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 03 .....	67
Titulo. ....	67
Autores. ....	67
Palabras claves. ....	67
Descripción. ....	67
Fuentes. ....	68
Contenido. ....	68
Metodología. ....	69
Resultados. ....	69
Conclusiones. ....	71
Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 04 .....	72
Titulo. ....	72
Autores. ....	72
Palabras claves. ....	72
Descripción. ....	72
Fuentes. ....	72
Contenido. ....	73



## RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

Metodología. ....	73
Resultados. ....	73
Conclusiones. ....	77
Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 5.....	77
Titulo. ....	77
Autores. ....	77
Palabras claves. ....	78
Descripción. ....	78
Fuentes. ....	79
Contenido. ....	79
Metodología. ....	79
Resultados. ....	80
Conclusiones. ....	81
Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 6.....	82
Titulo. ....	82
Autores. ....	82
Palabras claves. ....	82
Descripción. ....	82
Fuentes. ....	83
Contenido. ....	83

## RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

Metodología. ....	84
Resultados. ....	84
Conclusiones. ....	85
Resumen Analítico de Investigación – Rai – No. 07 .....	85
Titulo. ....	85
Autores. ....	86
Palabras claves. ....	86
Descripción. ....	86
Fuentes. ....	86
Contenido. ....	86
Metodología. ....	87
Resultados. ....	87
Conclusiones. ....	89
Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 8 .....	89
Titulo. ....	89
Autores. ....	90
Palabras claves. ....	90
Descripción. ....	90
Fuentes. ....	90
Contenido. ....	91

## RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

Metodología. ....	92
Resultados. ....	93
Conclusiones. ....	94
Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 09.....	94
Titulo. ....	94
Autores. ....	94
Palabras claves. ....	94
Descripción. ....	95
Fuentes. ....	95
Contenido. ....	95
Metodología. ....	96
Resultados. ....	96
Conclusiones. ....	97
Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 10.....	98
Titulo. ....	98
Autores. ....	98
Palabras claves. ....	98
Descripción. ....	98
Fuentes. ....	99
Contenido. ....	99

## RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

Metodología. ....	99
Resultados. ....	99
Conclusiones. ....	102
Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 11 .....	102
Titulo. ....	102
Autores. ....	102
Palabras claves. ....	103
Descripción. ....	103
Fuentes. ....	103
Contenido. ....	103
Metodología. ....	104
Resultados. ....	104
Conclusiones. ....	106
Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 12 .....	106
Titulo. ....	106
Autores. ....	106
Palabras claves. ....	107
Descripción. ....	107
Fuentes. ....	107
Contenido. ....	107

## RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

Metodología. ....	108
Resultados. ....	108
Conclusiones. ....	110
Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 13 .....	110
Titulo. ....	110
Autores. ....	110
Palabras claves. ....	110
Descripción. ....	111
Fuentes. ....	111
Contenido. ....	111
Metodología. ....	112
Resultados. ....	112
Conclusiones. ....	117
Capítulo Cinco – Discusión .....	130
La Música y el Oyente .....	130
El Cerebro, la Música y la Danza .....	131
Música, Cuerpo y Danza .....	133
Relación entre Música y Composición Coreográfica .....	135
La Música y las Emociones Danzadas .....	137
Música y Danza dentro del Contexto Sociocultural.....	138

# RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

Condiciones y Alteraciones Relacionadas con la Música.....	141
Capítulo Seis – Conclusiones y Recomendaciones .....	143
Referencias.....	148
Anexos .....	156

**Lista de Tablas**

Tabla 1. Revisión de Material Bibliográfico.....	44
Tabla 2. Cronograma de Actividades.....	51
Tabla 3. Presupuesto .....	52
Tabla 4. Análisis de Datos .....	118

**Lista de Figuras**

Figura 1. Metodología empleada durante la investigación. ....	41
Figura 2. Formato Ficha Bibliográfica.....	42
Figura 3. Formato de los RAI. ....	42
Figura 4. Tabla de Categorías de Análisis de Datos. ....	43
Figura 5. Vista de la preparación, fase de ataque en el punto climático y retracción de la figura coreográfica.....	101
Figura 6. Modelo Neural del Procesamiento Musical.....	113
Figura 7. Etiología de la Disonía Focal del Músico.....	116
Figura 8. Áreas del cerebro que controlan la danza.....	132
Figura 9. Paralelismo entre lenguaje del movimiento y el lenguaje musical.....	135



**Resumen Proyecto de Investigación**

CORPORACIÓN UNIVERSITARIA ADVENTISTA

Facultad de Educación

Educación a Distancia

ESPECIALIZACIÓN EN DOCENCIA

Natalia Andrea Restrepo Rodríguez

Héctor Humberto Escobar Montoya

Asesor Temático: Mg. Sara Janeth Carmona Becerra

Asesor Metodológico: Mg. Milton Andrés Jara Ramírez

Fecha de Terminación del Proyecto: diciembre 24 de 201X (Fecha Firma del Acta de Aprobación)

**Problema**

A través del tiempo, muchos de los bailarines de Medellín y su área metropolitana, desde su praxis se han formado de manera autodidacta y si bien, muchos lo hacen muy bien, es innegable que el conocimiento que la mayoría de ellos tienen especialmente del lenguaje musical es muy poco. La situación presentada se da por diferentes factores como, la falta de oportunidades laborales, la poca bibliografía, y el hecho de tener en la ciudad escasas y muy nuevas ofertas académicas serias y rigurosas enfocadas en la danza. En una entrevista realizada por el periódico El Tiempo al presidente del Consejo Municipal de Danza Juan Camilo Maldonado durante el marco de la celebración del Día Internacional de la Danza en el 2015, al hablar de la situación de Medellín en torno a la danza sostuvo: “hay que apostarle más a la formación y cualificación de los bailarines” (Jiménez, 2015)

## RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

Por lo anterior se pretende analizar ¿Cómo desde el análisis argumentativo se presenta la relación de la cognición musical durante la interpretación de la danza? Por lo que, se plantea la creación de un Estado del Arte que contenga los principales hallazgos de fuentes bibliográficas que se han realizado articulando la cognición musical y la danza, entendiendo que son artes complementarias y que el segundo presenta gran dependencia del primero; y donde también, se pueda generar un constructo de consulta para aquellos que se encuentran en proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza.

### **Método**

Es un trabajo de tipo documental en modalidad revisión, que tiene un enfoque cualitativo, y durante su realización se privilegiaron las metodologías de investigación heurística y hermenéutica, las cuales posibilitaron entre otras cosas, la búsqueda, la clasificación, el procesamiento de datos, y el análisis de los mismos; así como también, la sensibilización y reflexión frente al tema investigado, y el diseño de instrumentos para la recolección de la información, la cual se hizo inicialmente, mediante Fichas Bibliográficas, luego, usando los Resúmenes Analíticos de Investigación (RAI) y por último, mediante el diseño de una tabla de Análisis de Datos que posibilitó toda la construcción del discurso y las conclusiones.

### **Resultados**

De toda la depuración bibliográfica, como resultado se logró establecer cómo se da desde diferentes perspectivas la cognición musical mientras se danza, dichas perspectivas incluyen la La Música y el Oyente, El Cerebro, la Música y la Danza; Música, Cuerpo y Danza; Relación entre Música y Composición Coreográfica, La Música y las Emociones Danzadas, Música y

# RELACIÓN ENTRE LA COGNICIÓN MUSICAL Y LA DANZA

Danza dentro del Contexto Sociocultural, y Condiciones y Alteraciones Relacionadas con la Música.

## **Conclusiones**

La Relación de la Cognición Musical durante la Interpretación de la Danza, es un trabajo que pretendía hallar de manera analítica y argumentativa respuesta al cómo se presenta la relación de la cognición musical durante la interpretación de la danza bajo la perspectiva de diferentes teóricos.

Fue así como, desde diferentes fuentes bibliográficas se fue dando respuesta a una serie de categorías de análisis que fueron establecidas para poder darle sentido y organización a la respuesta, desde esta perspectiva, se encontró que la música tiene la condición de poseer cualidades inspiracionales en la cognición del oyente, adicionalmente, está activa en el cuerpo y las emociones del ser humano, y genera desde la expresión corporal de los bailarines la posibilidad performativa expresiva, es decir, que el bailarín gracias a las emociones que le genera la música termina siendo al tiempo un actor en escena.

Ahora bien, tanto música como danza posibilitan generar identidad en sus ejecutantes y en el espectador, el cual termina clasificando y asociando a partir de su apreciación estética la puesta en escena y con ella, las emociones generadas. Aunque, también se reconoce que en ocasiones el performance del bailarín tiene la capacidad de transformar algunas percepciones musicales por otras, permitiendo así, el desarrollo de las capacidades cognitivas musicales.

## **Capítulo Uno - Planteamiento del Problema**

A través de la historia, el ser humano ha estado permeado constantemente por las artes, éstas se encuentran genéticamente asociadas a él y le han servido como medio para comunicarse, para dejar testimonio de sus expresiones, para generar ventajas a nivel evolutivo, y para promover cohesión con sus congéneres. A nivel educativo, las artes benefician la armonía, la eficiencia, y la interacción de los sistemas cerebrales; favorecen el desarrollo cognitivo, emocional, psicomotor, social, y creativo; así como también, estimulan la apreciación estética, la identidad cultural, y la sensibilidad de los individuos.

Algunas artes presentan estrecha relación por ejemplo la música y la danza, es así como, teniendo en cuenta que además del cuerpo, la energía, el espacio, la forma, y el tiempo, uno de los principales elementos de la danza es el ritmo, lo que demuestra la gran dependencia que tiene de la danza de la música, por lo tanto, dicha relación ha sido tema de interés y de investigación en diferentes campos como la educación, la neurociencia, la psicología o, las mismas artes por nombrar algunas.

En este texto, el lector encontrará los principales hallazgos realizados en torno a los estudios de diferentes autores que relacionan la música desde el lenguaje musical, la psicología musical, la cognición musical y la neurociencia de la música, con el movimiento como arte expresivo mediante la danza. Es así como, este trabajo se desarrolló en diferentes capítulos pasando por la descripción problémica, el marco teórico, y el desarrollo metodológico, la extracción de resultados, el análisis de los datos, las reflexiones y el discurso de los autores, y las conclusiones.

## **Justificación**

Aprender a bailar en Medellín se ha convertido en un fenómeno cultural, artístico, académico, identitario, social, recreativo, e incluso se usa como medio de mitigación de impactos de violencia en los jóvenes de los sectores más vulnerables de la ciudad; es así como cada vez esta práctica convoca a más personas de todas las edades, muestra de ello es que hoy en día es posible acceder a estos servicios en las numerosas escuelas de baile del área metropolitana, así mismo, dichos servicios se ofrecen desde las cajas de compensación familiar, las casas de la cultura, los centros comerciales, las clases particulares, colegios, salones de baile, y universidades, donde no sólo acaparan muchos adeptos, sino que también se han generado importantes movimientos de desarrollo económico; estadísticas como las que muestran los Modelos de Medición de Grupos de Investigación, Desarrollo Tecnológico o de Innovación y de Reconocimiento de Investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (2015), donde se hace saber que:

(...) uno de los sectores con mayor potencial de crecimiento y aporte al desarrollo es el de la cultura, el cual en los últimos años ha tenido una participación en el PIB importante; de hecho en el 2013 el sector cultural generó 20 billones COP. (Colciencias, 2015, p. 120).

De igual forma, es importante tener en cuenta el valor y significancia que presentan para los entes gubernamentales los trabajos enfocados en cultura y arte, dado que, desde el Ministerio de Cultura durante el 2016 se realizó una convocatoria para artistas, creadores, investigadores, y gestores culturales; incentivando y ofreciendo apoyo a aquellas propuestas que ayudasen a conservar, fortalecer, y difundir las costumbres y el patrimonio cultural, artístico, e inmaterial del país. (Ministerio de Cultura, 2016).

Ahora, con relación a la danza, es importante aclarar que, si bien hay muy escasas ocasiones donde ésta es ejecutada sin música y el ritmo es impuesto por el propio bailarín, es

innegable que la mayoría de las danzas y bailes que existen a nivel mundial están directamente relacionados con la música, lo que implica que el bailarín tenga la capacidad idónea de acompañar e interpretar los patrones rítmicos y melódicos impuestos por la música; supone tener conocimientos superiores en este tema de manera que los pueda impartir correctamente a sus educandos; desde este contexto, una de las mayores problemáticas que se presenta es el autodidactismo de muchos de los profesores de baile, evidenciando desarticulación conceptual, falta de dominio teórico-práctico, y en algunas ocasiones por no tener vastos conocimientos especialmente en cuanto a música se refiere; es así como, en una entrevista realizada por el periódico El Tiempo al presidente del Consejo Municipal de Danza Juan Camilo Maldonado durante el marco de la celebración del Día Internacional de la Danza en el 2015, al hablar de la situación de Medellín en torno a la danza sostuvo: “hay que apostarle más a la formación y cualificación de los bailarines” (Jiménez, 2015) informando también que ya habían reuniones de discusión, e ideas encaminadas en atacar dicha problemática; así mismo y en concordancia, las Licenciadas en Educación Básica en Danza (Suaza & Restrepo, 2013) hallaron lo siguiente: “encontrar durante la fase de recolección de información que sólo uno de entre ochenta y cien profesores encuestados tiene estudios de formación en el área específica de educación de la danza es preocupante”.(p. 119).

Por todo lo anterior, desde la expectativa profesional, se espera que este Estado del Arte que compila los estudios y postulados de varios autores desde las propiedades de la cognición musical corporeizada, pueda beneficiar a los profesores de danza e incluso de Educación Física, a los estudiantes, bailarines, y músicos; de manera tal que puedan conocer y profundizar su argumentación y fundamentación teórica; y así, cualificar mejor su desempeño, sus capacidades, y sus habilidades competitivas, técnicas, teóricas, y en general su desempeño profesional.

También se espera que, al leer este texto se despierte el interés de generar futuras investigaciones en el mismo campo de conocimiento.

### **Planteamiento del Problema**

Desde mediados del siglo XX los intérpretes de los bailes sociales y populares de Medellín han recurrido a la enseñanza de sus saberes artísticos como medio de subsistencia y mantenimiento familiar, ha sido entre las décadas de los setenta y los ochenta que dicha enseñanza ha ido tomando mayor fuerza y acogida debido a los fenómenos y movimientos culturales, políticos, económicos e industriales que durante todo ese tiempo se han dado en el contexto de la ciudad. Es así como, desde ese entonces y hasta hoy, muchos de aquellos artistas—transmisores de sus conocimientos artísticos, no han tenido forma de tener una preparación digna, la mayoría lo hacen de manera autodidacta, incluso no es extraño haberse topado con varios de ellos que sólo cuenten con estudios hasta la primaria, este fenómeno se debe a diversas razones como las económicas, la falta de oportunidades laborales, la segregación social que se le ha dado a las artes como profesión, y la falta de estrategias estatales y académicas que se ocuparan de esta rama artística, entre otras razones.

La situación presentada se da por diferentes factores como, la falta de oportunidades laborales, la poca bibliografía, y el hecho de tener en la ciudad escasas y muy nuevas ofertas académicas serias y rigurosas enfocadas en la danza. Pero, si bien estos bailarines desde su praxis se han formado de manera autodidacta y muchos lo hacen muy bien, es innegable que el conocimiento que la mayoría de ellos tienen especialmente desde el componente musical es muy poco, es posible encontrar algunos bailando fuera de tiempo, incluso muchos no distinguen la diferencia entre una cumbia, un porro, y una gaita, pero paradójicamente eso es lo que enseñan a bailar.

Autodidactas o no, varios de estos bailarines han creado sus propias academias, sus compañías de baile, sus producciones artísticas, nuevos eventos de ciudad enfocados en danza como los festivales del porro, tango, y salsa que se han decretado por los entes gubernamentales, e incluso han logrado que muchos de sus pupilos ostenten hoy títulos de campeones mundiales de baile, y han exportado a nivel internacional varios de los jóvenes talentos que han formado; desde la perspectiva económica, cultural, y artística de ciudad éstas son grandes transformaciones.

Por lo tanto, se plantea la creación de un Estado del Arte que contenga los principales hallazgos de fuentes bibliográficas que se han realizado articulando la cognición musical y la danza, entendiendo que son artes complementarias y que el segundo presenta gran dependencia del primero; y donde también, se pueda generar un constructo de consulta para aquellos que se encuentran en proceso de enseñanza-aprendizaje en danza. Así mismo, se espera que los aportes sean no sólo a nivel educativo, sino también para la economía naranja, para incrementar e incentivar la apreciación estética y cultural de la música y sus respectivos bailes, y de cómo al tener conocimientos y aportes desde lo musical, se pueden hacer procesos que cualifiquen mejor a los bailarines que dignamente nos representan a nivel mundial.

### **Pregunta de Investigación**

¿Cómo desde el análisis argumentativo se presenta la relación de la cognición musical durante la interpretación de la danza?

### **Objetivo General**

Analizar argumentativamente la relación de la cognición musical durante la interpretación de la danza



**Objetivos específicos.**

1. Determinar la importancia epistemológica que presenta la música para la danza.
2. Sustentar teóricamente los fundamentos metodológicos y didácticos de la cognición musical aplicada a la danza.
3. Interpretar el contexto y la conceptualización de la danza desde la interpretación musical.
4. Establecer categorías para la interpretación de la danza desde la cognición musical.

**Viabilidad del Proyecto****Recursos financieros.**

Todo trabajo investigativo requiere de inversión económica para poder llegar a buen término, es así como, este constructo requirió de aportes de recursos financieros, los cuales fueron contribuidos por los investigadores en función de obtener de manera óptima todo lo necesario para el buen desarrollo de la misma; en ellos se incluyeron gastos en la compra de algunos textos, fotocopias, gastos telefónicos, refrigerios, transportes para los desplazamientos a las bibliotecas y demás lugares donde se fue desarrollando el trabajo, y además, el tiempo empleado por los investigadores en las actividades propias del trabajo investigativo.

**Recursos humanos y colaboradores.**

En la construcción de este trabajo, se contó con dos investigadores los cuales aportaron toda su experiencia en formación artística específicamente en las áreas de música y danza; adicionalmente, se contó con la asesoría y el acompañamiento de dos docentes de la UNAC uno de ellos enfocado en el área de investigación y el otro en el tema de investigación.

**Recursos físicos.**

Durante todo el desarrollo de esta investigación, se emplearon recursos físicos como las bibliotecas, computadores, diferentes textos de la temática abordada, fotocopadoras, impresoras, papelerías, y transporte público y privado.

**Alcances de la Investigación**

Este trabajo de investigación pretende alcanzar un estado del arte, partiendo de las fuentes bibliográficas en las que se articulen la cognición musical con la danza, toda vez que sólo el tema de la cognición musical era muy amplio. Así mismo, se esperaba que éstas, pudieran ser empleadas para favorecer la calidad interpretativa y educativa de la danza a nivel musical.

**Delimitaciones**

Para la realización del ejercicio investigativo se favoreció el desarrollo histórico del concepto cognición musical teniendo en cuenta las siguientes delimitaciones.

- Sólo textos y constructos que se encargasen de articular la cognición musical aplicada a la danza, así como también, textos de enseñanza-aprendizaje de la danza y la música que indicaran la función rítmico musical.
- Sólo textos en español, toda vez que se presenta una variación desde los diferentes idiomas y desde las diferentes prácticas culturales propias de cada comunidad.
- La duración estimada de realización para este Trabajo Especializado de Grado será de catorce meses.

### **Limitaciones**

Las limitaciones que ocurrieron a medida que se realizaba este trabajo incluyeron:

- Documentos y materiales en idiomas desconocidos.
- Los diferentes estilos de escritura y redacción de los investigadores.

### **Hipótesis**

¿Se hallarán suficientes referentes bibliográficas del tema como para poder construir un buen Estado del Arte, y éste a su vez, podrá constituirse en una herramienta que favorezca el desempeño en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la danza, y la calidad interpretativa de ésta?

### **Supuesto de la Investigación**

En la antigua Grecia, Pitágoras (569-475 A.C.) filósofo y matemático, fue el fundador de la Hermandad Pitagórica; sociedad interesada principalmente en temas de medicina, cosmología, filosofía, ética y política. De sus debates y prácticas más profundas del pensamiento, surgirían principios que influirán posteriormente a Platón y Aristóteles. De hecho, estos últimos consideraron a las matemáticas, la astronomía y la música, como ciencias hermanas. Pero quizá el principal hallazgo de Pitágoras a favor de la música fue el descubrimiento de las leyes de los intervalos musicales; lo demostró mediante el monocordio, al relacionar las alturas o frecuencias de los sonidos -agudos/graves- con las longitudes de la cuerda; lo que le permitió entender la escala musical, y a su vez, vislumbrar la categoría científica y metafísica de la música, como un arte y elemento estructural del cosmos.

Así mismo, y continuando con el recuento filosófico, el maestro Londoño, refiere a algunos de los principales pensadores de la filosofía en cuanto a sus posturas frente a la danza, en su libro *¡Baila, Colombia! Danzas para la Educación* (1995), aseverando que, Sócrates recomendaba la danza para “mantener la salud y la formación militar, de ahí que afirmara que “el mejor danzarín era el mejor guerrero” (p. 17) , de la postura de Platón, el mismo autor dice que la definía como “un regalo de los dioses, ya que era un elemento importante en el culto religioso, en la pedagogía, y en las artes bélicas” (p. 17), de Aristóteles cuenta que la veía como “una mezcla de música y gimnasia en la cual, los maestros de baile ocupaban un lugar preeminente” (p. 17) y finalmente testimonia que Séneca “se lamentaba de que todo hogar patricio no contara con un maestro de baile” (p. 17).

La importancia, bondades, pero sobre todo los efectos y propósitos de la música y la danza están presentes desde la existencia misma del hombre. Su cualidad más asombrosa es quizá la capacidad de representar al ser humano a través de la historia: música primitiva aborigen, música marcial de los que marchaban al frente de las filas de batalla para aterrorizar al enemigo con el sonido de gaitas –bagpipes- y tambores, músicas populares, música sacra o litúrgica, música ortodoxa, culta o clásica, entre muchas otras...

Es así como se considera que música y danza en un perpetuo ejercicio dinámico, son parte de las prácticas sociales preexistentes, y todos ellos recíprocamente, generan nuevas estructuras de identidades o mestizajes sonoros, llamados *nuevos géneros musicales*. A dichas transformaciones e hibridaciones el territorio colombiano no es ajeno, por lo que el país es rico en patrimonios inmateriales y culturales, de hecho, la presente travesía investigativa, es el cúmulo de ese ir y venir de culturas y sociedades, que históricamente, quedaron plasmados como una huella sonora musical, en las danzas y bailes. Quizá como herencia o tal vez como continuación de un sentir artístico en transformación.

## Capítulo Dos – Marco Teórico

### Marco Conceptual

Para la realización de este apartado, se establecieron los términos que se consideraron relevantes para la investigación, o que son de posible complejidad para la comprensión del lector; así mismo, es importante aclarar que varios de los términos no fueron hallados en constructos teórico-académicos lo suficientemente serios como para ser agregados, por tal razón, los investigadores fueron quienes determinaron realizar la respectiva definición. Por organización, cada uno de los términos se encuentra en orden alfabético y fueron categorizados así: primero se encuentran todos los relacionados con la cognición musical y con la música; por último, los relacionados con la danza o el baile.

#### **Cognición musical y la música.**

*Cognición musical.* Se puede denominar como el conjunto de fenómenos de representación psico-físicos o neuro-fisiológicos que se suscitan en los individuos al escuchar la música, y les establece entre otras cosas, su forma de percibirla, de recordarla, e incluso cómo ésta les estimula. Según Fernández y Orozco<sup>1</sup> (2015), al referirse a la manera cómo el término Psicología Musical se ha ido reemplazando por Cognición Musical desde la década de los ochentas y enfatizando que ésta última implica un proceso más complejo, aseveraron:

“Psicología de la Música” va siendo progresivamente sustituida por la de “cognición musical”, en referencia al procesamiento de la información musical por la mente humana. Este

---

<sup>1</sup> Basilio Fernández, es Doctor en psicología y profesor de piano en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia. Y Jorge Orozco, es Licenciado en Psicología y profesor de guitarra del mismo conservatorio.

cambio expande el enfoque interdisciplinar y generaliza el uso de diversas tecnologías entre las que se incluyen modelos computacionales de sistemas” dinámicos, redes neurales, registros de patrones neuronales de sistemas auditivos de animales e imágenes asistidas del funcionamiento del cerebro humano. (Fernández & Orozco, 2015, p. 15).

***Metronomo.*** (Bennett, 2003) al hablar del metrónomo sugirió que éste es un “Aparato mecánico, patentado por Johann Nepomuk Maelzel en 1815, diseñado para indicar el tempo exacto de una pieza mediante tictacs (pulsaciones) por minutos a una velocidad regulable” (p. 183). Con respecto a la afirmación del autor, se debe aclarar que hoy en día, se pueden conseguir en el mercado no sólo metrónomos mecánicos, sino también digitales los cuales son a bajo costo e incluso gratuitos mediante las diferentes apps de celulares, los cuales son de gran utilidad para seguir de manera controlada el pulso y el acento musical.

***Música.*** “Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente”. (Real Academia Española, 2014)

***Persona amusical.*** Están inscritos en la línea de amusicales, todos los individuos que presentan nulas o escasas capacidades y/o inhabilidades para identificar y seguir correctamente un patrón rítmico determinado.

***Persona musical.*** Será considerando musical todo aquel individuo con capacidades y habilidades para identificar y seguir correctamente un patrón rítmico determinado.

**Psicología musical.** A partir de la teoría de (Lacárcel, 2003) se extrae la definición del concepto como una disciplina del conocimiento que se ocupa de la fuerza emocional que ejerce la música sobre las personas tanto en la edad adulta como durante la niñez y la adolescencia.

**Ritmo.** En la música se refiere a la frecuencia de repeticiones regulares y en ciertas ocasiones irregulares de sonidos fuertes y débiles, largos y breves, altos y bajos: en una composición. Para Castro (2003) al definir el término escribió:

El ritmo es el elemento primigenio de la música. (...) podemos definir el ritmo como la organización de las duraciones de los sonidos, ruidos y silencios. Esta organización utiliza únicamente las duraciones de sonidos y ruidos con abstracción de su altura. Lo que nos interesa, en este aspecto, es la distribución de los sonidos, ruidos y sonidos en el tiempo. La sensación de movimiento en la música se debe al ritmo. De ahí que, en la danza, el elemento musical más sobresaliente sea precisamente el ritmo. (Castro, 2003, p. 21).

### **Danza.**

**Kinestesia o cinestesia.** Ambas palabras presentan el mismo significado, etimológicamente la palabra Kinestesia proviene de la lengua griega. -Kínesis (movimiento) y áisthesis (sensación)-. Es así como se puede afirmar que estos términos se refieren a la sensación de movimiento corporal de los seres humanos, dichas sensaciones incluyen el equilibrio, el movimiento osteomuscular, el peso, y la ubicación espacial; que son transmitidas desde los puntos nerviosos del cuerpo, y presentan estrecha correlación con la orientación visual, coordinativa, del gusto, el olfato, el tacto, y en general con el cerebro.

**Corporeidad.** Trigo y otros (1999) hablan de término corporeidad como, las manifestaciones que hace el ser humano que le constituyen desde su nacimiento y donde se involucran las acciones, las emociones, los pensamientos, y los sentimientos; por tanto, hablar del cuerpo humano, implica trascender del cuerpo orgánico, es decir de lo que se conoce como cuerpo (animal - objeto), y profundizar en todo lo que implica “su corporeidad, su todo yo”; es así como ese yo, está ligado a aspectos como comunicar, hacer, pensar, querer, saber, y sentir.

**Danza y Baile.** Si bien la Real Academia Española, iguala los términos convirtiéndolos en sinónimos así, “Danza: Baile (Acción de Bailar)” y “Baile: Acción de Bailar” (Real Academia Española, 2014); para el folklorólogo colombiano Vahos (1994) estas dos acepciones presentan diferencias, la Danza se suscribe a una duración y un tiempo específico, está sujeta a espacios y tiempos determinados, se elabora intencionalmente para el espectador, requiere elementos estéticos, se investiga, demanda elección especial y previa de la música, y presenta valores agregados como vestuarios, escenografía, luces entre otros; por su parte, el Baile para Vahos está suscrito según el ánimo de los bailarines, no está sometido a espacios o tiempos determinados, no requiere espectadores para ser ejecutado, su aprendizaje y dominio es personal, su propósito no es seguir cánones estéticos, y requiere de un ritmo que lo identifique y lo determine como tal.

**Psicomotricidad.** Se puede declarar que ésta es la estrecha asociación que existe entre la mente y el movimiento humano. La palabra consta del prefijo de origen griego Psico que significa actividad mental, y el sufijo Motricidad de origen latino que refiere a la capacidad de moverse. Pérez (2005) la define como,

Ciencia que, considerando al individuo en su totalidad, psique-soma, pretende desarrollar al máximo las capacidades individuales, valiéndose de la experimentación y la



ejercitación consciente del propio cuerpo, para conseguir un mayor conocimiento de sus posibilidades en relación consigo mismo y con el medio en que se desenvuelve. (Pérez, 2005, p. 2)

### **Marco Referencial**

Inicialmente, se realizó un rastreo de algunos textos que ofrecieran a nivel general una base referencial teniendo en cuenta primeramente un trabajo investigativo a nivel internacional, luego uno realizado a nivel latinoamericano, después otro que fuese nacional, y por último uno de índole local; de éstos se esperaba no sólo que contextualizaran la investigación, sino que también, sirviesen como antecedentes. Seguidamente, se consultaron algunos constructos que sirviesen como referentes a nivel metodológico para la construcción de estados del arte.

Es así como, los primeros insumos presentados, están relacionados con la rítmica o la cognición musical; y los siguientes son los que, si bien no están directamente relacionados con el tema indagado, sí ofrecieron información relacionada con la construcción de investigaciones de revisión como los estados del arte, lo que sirvió de delineamiento para la construcción del presente trabajo.

A nivel internacional, entre la numerosa bibliografía que se encuentra en diversos idiomas especialmente en inglés y francés, se halló un texto realizado por los reconocidos neurocientíficos Brown y Parsons<sup>2</sup> (2008), que se dedicaron a estudiar la relación de sincronía que se sucita entre

---

<sup>2</sup> Steven Brown, dirige el laboratorio de NeuroArts de la Universidad de McMaster en Ontario - Canadá (departamento de psicología, neurociencia y conducta), sus trabajos investigativos se enfocan en las comunicaciones humanas como la danza, el gesto, el habla y la música desde la perspectiva neuronal.

el control motriz y la percepción sonora mientras se practica la danza. En este trabajo investigativo, los autores refieren entre otras cosas a las zonas cerebrales que trabajan mientras se danza, dando lugar a que hay regiones diferentes que operan simultáneamente, una de ellas ejecuta la representación de la orientación (espacio-temporal) del cuerpo, mientras la otra sincroniza armónicamente los movimientos con la música.

Durante la metodología del primer estudio, en el cual invitaron también de la Universidad de Texas a Michael Martínez, se empleó la técnica de tomografía por emisión de positrones, la cual según los autores “registra los cambios en la circulación sanguínea en el cerebro consecutivos a cambios en la actividad cerebral. El aumento de flujo sanguíneo en una región determinada se atribuye a una mayor actividad entre las neuronas de aquella zona”. (Brown & Parsons, 2008, p. 85). Fue así como, a diez aficionados a bailar tango (cinco mujeres y cinco hombres), se les solicitó que realizaran con sus pies la misma figura conocida como *la caja*, (la cual consta de una secuencia de seis pasos) esto debía ejecutarse sobre una superficie que se les puso en el escáner en el que se encontraban con la cabeza inmóvil, seguidamente, se les pidió que al compás de la música flexionaran las piernas para evidenciar las zonas cerebrales que se activaban al generar patrones determinados de movimientos. Los resultados fueron que se eliminaron algunas partes del funcionamiento motor del cerebro, pero se sostuvieron las zonas del lóbulo parietal encargadas de la orientación y la percepción espacial. “Creemos que el precuneo alberga un mapa cinestésico que permite percibir la posición espacial del cuerpo mientras uno se mueve por sus alrededores. Tanto si se baila un vals como si se camina una línea

---

Lawrence Parsons, reconocido neurocientífico del Reino Unido, profesor de la Universidad de Sheffield en el departamento de psicología. Sus estudios se enfocan en la relación entre los humanos con la música y la danza, y cómo se da la percepción sonora y su sincronía con el control motriz.

recta". (Brown & Parsons, 2008, p. 86). Seguidamente, se realizó el mismo procedimiento pero con música, lo que condujo a que sucediera lo mismo (el descarte de algunas áreas motoras del cerebro), pero se presentó como factor diferencial el área del vermis anterior del cerebelo que se encarga de recibir las indicaciones desde la médula espinal, toda vez que en esta ocasión presentó mayor flujo sanguíneo.

También, se encontró que al emplear la música las respuestas eran diferentes en los bailarines, ya que no sólo existía una tendencia natural e inconsciente a marcar la rítmica, sino que "descubrimos que, en la parte inferior de la vía auditiva, se iluminaba una estructura subcortical llamada núcleo geniculado medial" (Brown & Parsons, 2008, p. 87). Por último, los autores también dejaron claro su creencia de que en la danza hay estrecha correlación entre las capacidades rítmicas y las representativas del lenguaje, lo que da pie a la utilización de la expresión corporal y al favorecimiento de la cohesión social al armonizar los movimientos con los de los otros.

A nivel latinoamericano, uno de los estudios encontrados fue el que realizaron Español y Shifres (2003) de la Universidad de Buenos Aires Argentina, interesados en la observación del comportamiento de las interacciones naturales con la música, el gesto, y la danza que se da en infantes de entre 9 y 24 meses, la idea era profundizar en el entendimiento de cómo se genera la sensibilidad estética en dicha población. Para lograr su objetivo, ellos hicieron revisión de materiales audiovisuales, y se fundamentaron en los escritos de teóricos en dos áreas complementarias (Psicología del Desarrollo y Psicología de la Música).

Para realizar el análisis, se hicieron unas consideraciones preliminares, entre las que se tuvieron en cuenta (a) La temporalidad en las interacciones tempranas bebé-adulto; donde se incluyen aspectos como 1) Las emociones darwinianas y los afectos de la vitalidad, 2) El entonamiento afectivo, 3) La sincronía, alternancia y la forma repetición-variación, 4) La

extensión (de las experiencias de intersubjetividad diádica) hacia el mundo, y 5) Cuando el movimiento semeja danza; y (b) La música y la danza como artes temporales, con perspectivas como 1) La música se hace gesto, y 2) Interacción social, ritual y arte.

En este trabajo investigativo, los autores concluyeron que según sus observaciones hay asomos de cierta sensibilidad estética en el niño, sin embargo, los autores aclararon que no consideraron indistintas las manifestaciones arte y conducta social. En cuanto a la actitud contemplativa, a los 19 meses los chicos pueden contemplar, distinguir, e identificar con su cuerpo y su voz aquello que la música les transmite. Uno de los hallazgos al que le dan mayor relevancia es al relacionado con los *Afectos de la Vitalidad*, donde se presentó un comportamiento gestual diferencial entre la acción de bailar y la actividad lúdica de jugar a bailar, así:

En la situación de jugar a bailar que observamos, el gesto y los afectos de la vitalidad expresados en el movimiento se difuminan y por tanto cambia el carácter expresivo de la acción y se establece un ánimo alegre. En el baile, en cambio, el movimiento conlleva un significado peculiar: un significado que se recoge a través de la contemplación y percepción de los afectos de la vitalidad y se traducen en movimiento (...) Si esto fuera así, la relación o isomorfismo entre el gesto y la fuente de contemplación podría ser la clave para el estudio de la génesis de la sensibilidad estética para las artes temporales. A la vez, permitiría perfilar un nuevo camino para indagar la poco clara, pero tan frecuentemente señalada, relación entre la actividad lúdica y la estética. (Español & Shifres, 2003, p. 17).

De otro lado, haciendo una mirada al panorama nacional, no se hallaron textos que indiquen estudios investigativos que enfoquen la cognición musical desde la perspectiva de la danza, mientras que sí hay unos procesos que lo hacen, pero desde la perspectiva de la

composición musical, tal es el caso del bogotano Osuna (2015), que con su trabajo pretendía indagar cuáles eran los procesos cognitivos creativos que se dan al componer piezas musicales, por lo que mediante un estudio de caso múltiple de observación directa con dos compositores que acordaron previamente realizar una pieza para electrónica, guitarra, y soprano, se esperaba tener una aproximación al tema de interés y que éste a su vez aportara a la reflexión en cuanto a la formación académica de los profesionales en el área.

En cuanto a los hallazgos, el autor afirma que “Los procesos cognitivos creativos predominantes a lo largo del estudio fueron la búsqueda de atributos, las restricciones de características y la transformación mental” (Osuna , 2015, p. 42). La búsqueda de atributos, es útil para explorar el potencial de una idea musical, mientras que la restricción de características se puede implementar a nivel pedagógico para limitar posibilidades de manera que el estudiante tenga que buscar más recursos dentro de la práctica musical como aumentación, inversión, o trasposición por dar un ejemplo; y finalmente, la transformación mental, es la consecuencia inherente a las acciones antes realizadas, es decir que mediante las exploraciones y las restricciones, se podría llegar a obtener una transformación mental la cual debe usarse como recurso funcional a la hora de componer.

Como conclusión, el autor dejó en manifiesto que durante el estudio, se evidenció que “la complejidad del producto solicitado al sujeto incide de manera notable en la configuración de los conjuntos de procesos, estructuras y propiedades puestos en juego en las dinámicas cognitivas involucradas en los diferentes procesos de composición de objetos musicales” (Osuna , 2015, p. 44). Dejando entre dicho que según las dinámicas cognitivas musicales del compositor, se podrían obtener o no productos más complejos en sus estructuras.

Un insumo encontrado a nivel local que fue realizado por Zapata<sup>3</sup> (2012), explica como su constructo, es una propuesta metodológica que tiene como objetivo desarrollar, mejorar y potenciar las competencias y habilidades psicomotoras relacionadas con el aprendizaje de la lectura musical dirigido a estudiantes de música, danza, artes escénicas y actividades relacionadas.

Su libro, propone 25 ejercicios para trabajar de varias formas, sentados, de pie, con palmas, con desplazamientos; con los cuales pretende desarrollar un pensamiento lógico, matemático y musical; abarcando actividades como el porrismo y las bandas de marcha. En la metodología de trabajo, se plantea que los interesados deben realizar los ejercicios rítmicos con figuras musicales como la redonda, la blanca, la negra, la corchea, la semicorchea, y sus respectivos silencios y que se deben hacer con la ayuda de un metrónomo, donde cada ejercicio tiene una propuesta de velocidad la cual puede ir variando a medida que se adquiere experiencia, y si bien, dichos ejercicios se pueden realizar de manera individual, la recomendación es hacerlos en grupos para el mejoramiento de los esquemas coreográficos; cada ejercicio contiene unas recomendaciones que se deben leer antes de emprender su práctica.

El texto está dividido en cuatro unidades; la primera contiene los siete estudios rítmicos iniciales cuyo objetivo es el aprendizaje de las figuras musicales; la segunda conformada por los siguientes trece estudios que se deben ejecutar usando las manos y pies; la tercera está conformada por la suma de otros cinco estudios melódicos que buscan interpretar mediante las

---

<sup>3</sup> Licenciado en Música, Magister en Educación de la Universidad de Antioquia, se desempeña como profesor de la misma universidad, de la Fundación Universitaria Bellas Artes, y de la Escuela Superior de Artes Débora Arango. Desde la formación, uno de sus intereses ha sido el guiar a sus estudiantes del área de danza a potencializar y afinar sus capacidades musicales e interpretativas.

palmas y los pies, unidas una pequeña melodía que se debe hacer cantando; y por último, la cuarta unidad conformada por cinco anexos indicados para hacerse con bailes sobre un esquema dancístico popular o latino (ritmo de marcha, Pasillo Colombiano, Bachata, Currulao, Salsa), los cuales favorecen el progreso y perfeccionamiento de la lectura musical.

Para el cumplimiento de los objetivos planeados por la cartilla, se sugiere hacer un curso introductorio sobre el tema donde aprenda a diferenciar el nombre y valor de duración de cada figura musical y cómo se pueden combinar las figuras y los silencios, ya que ésta no es apta para principiantes o personas que no tengan conocimientos básicos en música, toda vez que muchos de los ejercicios se pueden tornar complejos para ellos.

De otro lado, en cuanto a los referentes metodológicos se hallaron los autores Londoño, Maldonado y Calderón (2014), los cuales aportan indicaciones fundamentales para realizar paso a paso de manera correcta los correspondientes trabajos investigativos de los cuales testifican que al ser realizados permiten “compartir la información, generar una demanda de conocimiento y establecer comparaciones con otros conocimientos paralelos, ofreciendo diferentes posibilidades de comprensión del problema tratado o por tratar, debido a que posibilitan múltiples alternativas en torno al estudio de un tema” (p. 4).

Es así como, de manera teórica, con tablas, y figuras, se guía al lector mediante todo el recorrido del texto que incluye aspectos como la definición, los objetivos, los fundamentos, límites y alcances de los Estados del Arte, así como, en lo que éstos se diferencian con los Marcos Teóricos, los Estados del Conocimiento, y los Estados de Investigación; este constructo, especifica también las competencias investigativas para elaborar adecuadamente estos trabajos, y cómo la heurística y la hermenéutica privilegian los procesos metodológicos para su construcción mediante diferentes enfoques y formas de conocimiento, seguidamente, establecen las fases para

su elaboración, y por último, esbozan cómo escribir un artículo que contiene un Estado del Arte, las conclusiones y el anexo llamado Modelo de Ficha Bibliográfica.

Otro documento que se abordó como referente metodológico para la realización de Estados del Arte y que fue desarrollado específicamente en el área artística, fue el que realizaron Beltrán y Salcedo (2006), la investigación fue ejecutada partiendo según sus propios autores de los “lineamientos propuestos por el Sistema de Investigación e Información en Cultura, Arte y Patrimonio, implementado por la línea de investigación en arte y patrimonio del Observatorio de Cultura Urbana de Bogotá, del Instituto Distrital de Cultura y Turismo” (p. 15).

Es así como, este trabajo muestra el resultado del análisis y la reflexión que realizaron sus autores en torno al contexto que vivía en ese momento histórico la danza en dicha ciudad, haciendo énfasis en los aspectos de creación, formación, e investigación, incluyendo los agentes, las dinámicas y los escenarios propios del campo. Todo esto, reseñado bajo tres aspectos fundamentales, el estado del arte sobre la danza en Bogotá, El acercamiento preliminar al campo, y el análisis de las Políticas de Fomento del periodo incluido entre los años 1994-2004.

El primer aspecto, muestra una visión de los entornos de cada una de las dimensiones del área y del campo de la danza en general, los investigadores brindan información que lograron establecer como que, para ese entonces en la ciudad capital de Colombia, el desarrollo y el movimiento de la danza se encontraban supeditados principalmente a la inversión pública mediante proyectos que la impulsaban representados en becas, concursos, festivales, y memorias, concedidos en gran parte por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo a través de la Gerencia de Danza.

Por su parte, el segundo aspecto, contiene el conglomerado analítico-descriptivo en torno al estado de la dimensión de la educación formal en danza en Bogotá; obteniendo como resultado que la danza a nivel de creación, quizá sea la que cuenta con el mayor número de agentes,



circuitos, e instancias afines con la actividad; pero a su vez, presenta una serie particularidades que se dan debido a los conflictos que desde la praxis quedan en manifiesto dadas las circunstancias culturales, los contextos socioeconómicos, y los contrastes entre los niveles de formación de los danzarines.

Finalmente, el tercer aspecto relaciona el análisis de las políticas de fomento a la danza, haciendo un recorrido crítico, descriptivo, e histórico en cuanto a la inversión en el desarrollo del área del Instituto Distrital de Cultura y Turismo; para lo cual los autores tuvieron en cuenta las líneas de política, los objetivos, y los programas de los gobiernos distritales en el sector cultural, y desde ahí establecieron cómo el ente encargado de este campo, asume las líneas de acción, los programas, y la proyección de metas para el arte específico.

### **Marco Institucional**

El presente trabajo se realizó para la titulación de los estudios realizados en el programa de posgrado de Especialización en Docencia de la Universidad Adventista de Colombia, por lo que el Marco Institucional se basa en dicho establecimiento formativo, donde se tuvo en cuenta, una corta reseña histórica desde su fecha de fundación hasta las afiliaciones con asociaciones de índole educativo en las que participa; también se tuvieron en cuenta, la misión, donde se destaca su compromiso transformador por medio de Dios; su visión, de proyección internacional, de alta calidad, y su carácter integral; y por último, sus premisas filosóficas, que determinan la ideología en la que se basan para realizar sus procesos educativos.

### **Reseña histórica**

La UNAC tiene su origen en 1937 con el nombre de Colegio Industrial Coloveno con el objetivo de atender las necesidades de la iglesia Adventista del Séptimo día, donde se impartían

estudios de nivel secundario y superior, luego cambia su nombre en el año 1950 a Instituto Colombo-venezolano. En 1983 con el decreto 80 de 1980 surge la Corporación Universitaria Adventista con Personería Jurídica No. 8529 de 6 de junio de 1983, expedida por el Ministerio de Educación Nacional.

Así mismo, la institución que es de carácter privada e imparte estudios de pregrado y posgrado, está afiliada a la Asociación de Instituciones de Educación Superior de Antioquia (ASIESDA); a la Asociación Colombiana de Instituciones Universitarias Privadas (ACIUP), a la Asociación Colombiana de Facultades de Administración de Empresas (ASCOLFA) y a la Asociación Colombiana de Facultades de Educación (ASCOFADE).

### **Misión**

La Corporación Universitaria Adventista – UNAC declara como su misión: Propiciar y fomentar una relación transformadora con Dios en el educando por medio de la formación integral en las diferentes disciplinas del conocimiento, preparando profesionales competentes, éticamente responsables, con un espíritu de servicio altruista a Dios y a sus semejantes, dentro del marco de la cosmovisión bíblico cristiana que sustenta la Iglesia Adventista del Séptimo Día. (Corporación Universitaria Adventista, 2015)

### **Visión**

La Corporación Universitaria Adventista con la dirección de Dios, será una comunidad universitaria adventista con proyección internacional, reconocida por su alta calidad, su énfasis en la formación integral, la cultura investigativa y la excelencia en el servicio, que forma profesionales con valores cristianos, comprometidos como agentes de cambio con las necesidades de la sociedad y su preparación para la eternidad. (Corporación Universitaria Adventista, 2015)

**Premisas filosóficas del Sistema Educativo Adventista.**

- Dios es el Creador y Sustentador del universo y todo lo que en él existe.
- Él creó a seres humanos perfectos, a su propia imagen, con la capacidad de pensar, decidir y actuar.
- Dios es el origen de todo lo verdadero, bueno y bello, y ha elegido revelarse a sí mismo a la humanidad.
- Los seres humanos, por propia elección, se rebelaron contra Dios y cayeron en un estado de pecado que ha afectado a todo el planeta, involucrado en un conflicto cósmico entre el bien y el mal. A pesar de ello, el mundo y los seres humanos todavía reflejan, aunque imperfectamente, la excelencia de su condición original.
- La Divinidad enfrentó el problema del pecado por medio del plan de redención. Este plan tiene el propósito de restaurar a los seres humanos a la imagen de Dios, y al universo caído a su estado original de perfección, amor y armonía.
- Dios nos invita a aceptar su plan de restauración y a actuar en este mundo de manera creativa y responsable hasta que él intervenga en la historia y cree nuevos cielos y nueva tierra. (Corporación Universitaria Adventista, 2015)

**Marco Histórico**

Históricamente, según los investigadores en neurociencias (Brown & Parsons, 2008) “la danza comenzó siendo un fenómeno sonoro; luego danza y música (sobre todo la de percusión) siguieron una evolución conjugada como formas complementarias de crear ritmo” (p. 89). Los seres humanos han empleado la música y la danza para diversos fines, por ejemplo, como forma

de acercamiento con las fuerzas naturales, por adoración a los dioses, para hacer ofrendas, por recreación, por cohesión social, para contar historias, como medio pedagógico, y como lenguaje artístico, por nombrar algunos de estos fines; vistos desde la filosofía el maestro Londoño (1995), hace un recuento de algunos de los más importantes filósofos de todos los tiempos en su *libro ¡Baila, Colombia! Danzas para la Educación*, aseverando que, Sócrates recomendaba la danza para “mantener la salud y la formación militar, de ahí que afirmara que el mejor danzarín era el mejor guerrero” (p. 17), de la postura de Platón, el mismo autor dice que la definía como “un regalo de los dioses, ya que era un elemento importante en el culto religioso, en la pedagogía, y en las artes bélicas” (p. 17), de Aristóteles cuenta que la veía como “una mezcla de música y gimnasia en la cual, los maestros de baile ocupaban un lugar preeminente” (p. 17) y finalmente testimonia que Séneca “se lamentaba de que todo hogar patricio no contara con un maestro de baile” (Londoño, 1995, p. 17).

El Renacimiento fue una época crucial tanto para la música como para las danzas de salón, para la música porque sucedió con los instrumentos musicales que algunos dejaron de usarse, y otros comenzaron a hacerse en diferentes tamaños; y para las danzas de salón, la mencionada etapa histórica fue importante porque se escribieron incontables libros de esta disciplina artística especialmente en Francia, Italia, y otros países europeos, y surgieron danzas como el estampie, el saltarello y el vals vienés; durante el siglo XIX ritmos como la polca, la mazurca, el vals inglés, el pasodoble, el bolero, la milonga y el tango entre otros tuvieron diferentes niveles de popularidad en el mundo; mientras que en Estados Unidos durante el siglo XX el jazz adquirió una gran fuerza, y en el mismo periodo entraron géneros musicales y danzas como el fox trot, el quick step, el charlestón, la rumba, el son, la samba, el mambo, el chachachá, el rock and roll, el merengue, la salsa, y la bachata entre otros; finalizando el siglo XX y durante el XXI se han presentado fenómenos de mezclas musicales, para ejemplificar se muestran las

fusiones entre la electrónica y el tango (tango electrónico), y también con el merengue (merengue electrónico); así mismo, se han dado otras uniones como la salsatón (salsa con reggaetón). Hoy en día se siguen interpretando en los salones muchos de los bailes de 1800 y 1900, y ha tomado fuerza en los salones de baile la música y el baile de Angola llamado Kizomba que, si bien surgió entre los años setentas y ochentas, sólo hasta ahora es que ha ido tomando auge en Colombia.

### **Marco Legal**

Para la realización del marco legal del presente trabajo, se tuvieron en cuenta algunas normativas de carácter internacional y nacional que van a favor del desarrollo de materiales investigativos que benefician la educación y la cultura, fue así como inicialmente se dio una mirada a nivel internacional con la Resolución de la Asamblea General de las Naciones Unidas en torno a la cultura y el desarrollo, donde se reconoce la importancia de la diversidad y la cultura de las naciones; luego, a nivel nacional, se tuvo en cuenta la máxima y principal ley que es la Constitución Política de Colombia, donde se establecen derechos para la promoción cultural e investigativa; seguidamente, se incluyó la Ley 115 de 1994 de Educación, y por último, la Ley 397 de 1997 donde están consignados todos los aspectos que conciernen a la Cultura del país.

#### **Naciones Unidas. Resolución aprobada por la Asamblea General [sobre la base del informe de la segunda comisión (A/65/438)] 65/166. Cultura y desarrollo. (2011).**

Dado que Colombia es uno de los Estados pertenecientes a la Organización de las Naciones Unidas desde 1945, acepta, acata, y participa en las reglamentaciones que de dicha organización se establezcan, entre ellas, el informe de la segunda comisión enfocado en la cultura y el desarrollo, reconociendo la relevancia cultural para las naciones, e invitando a la sensibilización de la importancia de la diversidad cultural. Así mismo, ésta pone de relieve, la

contribución que la cultura hace para: el desarrollo sostenible, al logro de los objetivos de desarrollo nacionales, y a los objetivos de desarrollo convenidos internacionalmente, dentro de los que se incluyen los Objetivos de Desarrollo del Milenio.

### **Constitución política de Colombia. (1991).**

En la Constitución Política de Colombia, se encuentran consignadas las máximas leyes nacionales que establecen diversas legislaciones de aspectos relacionados con la difusión, fortalecimiento, defensa, y valoración de la cultura y el arte del país; así mismo, garantiza el derecho a la educación, la expresión, la investigación, la libertad al acceso del conocimiento, y la protección de la propiedad intelectual; teniendo en cuenta que la educación posibilita el mejoramiento cultural, científico, tecnológico y de medio ambiente de la nación.

También, establece el deber del Estado de emprender e incentivar el acercamiento a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, ya sea mediante la educación permanente y la enseñanza artística, científica, profesional, y técnica entendiéndoles como procesos identitarios nacionales; por lo que dictamina que se impulsarán la ciencia, la investigación, y el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación.

Por último, la Constitución también considera que hay libertad tanto en la expresión artística como para el encuentro con el conocimiento; por lo que se incluyen el impulso a la cultura y a las ciencias dentro de los planes de desarrollo económico, y se ofrecen estímulos especiales e incentivos para las personas e instituciones que participen en dichas acciones.

### **Ley General de Educación 115 (1994).**

Puesto que en ella se articulan todos los delinamientos, estrategias, y aspectos relacionados con la educación, desde su objeto, su reglamentación en derechos y deberes, sus

disposiciones comunes y por ende se involucran la educación en las artes y en la cultura; así mismo, se tienen en cuenta aspectos relacionados a la función Educador – Educando.

Es así como, se encuentra que esta ley presenta unas disposiciones en cuanto a los aspectos que atañen a la educación como son los culturales, personales, y sociales; y que, además, implican una serie de derechos y deberes. El eje del proceso formativo está conformado por los educandos y los educadores, partícipes activos de la formación integral que debe propender por el desarrollo de la personalidad, el acceso a la cultura, el logro del conocimiento científico y técnico, y la formación de valores ciudadanos, estéticos, éticos, morales, y religiosos; de manera que se pueda generar un beneficio en el desarrollo socioeconómico de la nación.

En cuanto a la formación de educadores, se espera que ésta sea de alta calidad, desarrollando la práctica pedagógica como aspecto fundamental de su conocimiento, que además se le faciliten las creaciones investigativas ya sea en su área de conocimiento, como en el campo de la pedagogía; y que tengan posibilidad de acceso educativo y laboral de diferentes niveles formativos.

### **La Ley de Cultura. Ley 397. (1997).**

Debido a que en ella se involucran todos los aspectos relacionados con la cultura en el país, teniendo en cuenta: los delineamientos para su definición, los principios y fundamentos para su enseñanza, su gestión, y sus garantías para su investigación.

Por lo tanto, esta ley considera que “Cultura es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias”. (Congreso de Colombia, 1997, párr. 4).

Por lo que esta ley considera que las diversas manifestaciones de la sociedad del país, componen parte integral de la identidad y la cultura, por lo que se dispone un absoluto respeto y reconocimiento por su contenido ideológico y artístico, su diversidad, su forma, sus proyectos y su variedad. Así mismo, se generarán desde el Estado, estímulos que impulsen aquellas acciones enfocadas en la cultura como actividades, procesos, proyectos e investigaciones; por lo que se garantizará el derecho a la libre investigación teniendo en cuenta aspectos de calidad, coherencia académica y rigor.

En cuanto al patrimonio cultural del país, la ley contempla los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, y los productos y representaciones culturales tales como: el conocimiento ancestral, las costumbres y hábitos, la lengua castellana y las diversas lenguas o dialectos, el paisaje cultural, la tradición, y los bienes de naturaleza mueble e inmueble que presentan especial interés de carácter artístico, científico, estético, histórico, o simbólico; sean estos de tipo antropológico, arqueológico, arquitectónico, audiovisual, bibliográfico, documental, filmico, lingüístico, literario, museológico, musical, plástico, sonoro, testimonial, o urbano.

Teniendo en cuenta la importancia que según esta ley se le da a la cultura, se generaron unos objetivos claros que direccionan políticas estatales para su amparo, preservación, propagación, rescate, y sostenibilidad; entendiéndose que dicha cultura aporta a la identidad nacional presente y futura.

Por último, aquellas personas o entidades que se dedican a la producción y generación de bienes culturales mediante su creatividad, imaginación, o sensibilidad serán considerados creadores y podrán participar de los llamados:

Contratos para el desarrollo de proyectos culturales. Para el cabal cumplimiento de las funciones relativas al fomento y el estímulo a la creación, investigación y a la actividad artística y cultural a que se refiere el Título III, así como las asignadas respecto al



patrimonio cultural de la Nación, el Ministerio de Cultura podrá celebrar las modalidades de contratos o convenios previstos en los Decretos 393 y 591 de 1991, con sujeción a los requisitos establecidos en la citada normatividad. (Congreso de Colombia, 1997, s.p.)

### **Marco Disciplinar Pedagógico**

El estadounidense, Gardner, nacido el 11 de julio de 1943 es doctorado en Psicología Social, docente de la Universidad de Harvard, investigador, ganador de numerosos reconocimientos en los que se incluye el del año 2011 distinción Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales por su Teoría de las *Inteligencias Múltiples*. Teoría que realizó para hacer aportes en el área de la psicología, pero ésta ha terminado siendo un importante insumo para el progreso y la transformación del sistema educativo a nivel internacional.

También, Gardner, es escritor de numerosos textos como *Las Cinco Mentes del Futuro*, *Inteligencias Múltiples*, *Mentes Creativas*, *Mentes Líderes*, *La Mente no Escolarizada*, y *La Generación APP* entre muchas otras. Pero fue en el año 1983, donde postuló su teoría de las *Inteligencias Múltiples* en el texto titulado en inglés *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, en la cual no sólo estableció su postura acerca de las inteligencias que según él poseen los seres humanos, sino que también hizo una crítica a los estándares psicológicos desde los aspectos intelectuales los cuales no pueden ser medibles, por lo cual su tesis presenta mayor implicancia es en las capacidades del intelecto, las cuales si bien surgieron como teorías psicológicas, han sido tema de estudio y han sido aplicadas en el campo de la educación, lo cual implica en alguna medida la identificación de cada ser como único (según sus potencialidades), y a la vez con una enseñanza plural al aprender con un colectivo de personas, una serie de materias que pueden ser presentadas de diferentes maneras, y entre más formas sean abordadas desde la educación, más estudiantes se verían beneficiados.

Es así como Gardner ha situado entre su teoría las Inteligencias Musical y la Cinético-corporal, de la primera dice: “De todos los dones con que pueden estar dotados los individuos ninguno surge más temprano que el talento musical (...) sigue siendo incierto (...) cuál podría ser la naturaleza de este don”. (Gardner) (1987, s.p.); asegura que desde que los individuos son infantes comienzan a hacer muestras de este tipo de inteligencia mediante los balbuceos y la imitación de sonidos, luego pasan a crear canciones y a tener exploraciones con cortos intervalos musicales, y más adelante, sólo algunos de ellos pasan a exhibir una expresión y precisión mayores, a extender su repertorio musical, y a acrecentar su nivel de conocimiento musical como la habilidad de leerla y de tener una apreciación crítica ante la misma. En conclusión, aptitudes y talentos como la ejecución de un instrumento musical con exactitud técnica y expresividad, memoria musical, o la capacidad de componer, serían muestras de cómo funciona desde temprana edad este tipo de inteligencia que el autor llama un don.

Ahora bien, a la Inteligencia Cinético-corporal, la describe como aquella que se pone en manifiesto mediante las habilidades corporales y motrices, donde se emplea con destreza el cuerpo ya sea en partes o en su totalidad, y donde su uso le posibilita al individuo educarse, ejecutar actividades, llevar a cabo ideas o productos, e incluso solucionar problemas; este tipo de inteligencia se puede evidenciar por ejemplo en las personas que presentan alta expresividad de sus sentimientos por medio del cuerpo, o que tienen la facultad de manipular herramientas de manera hábil, o en las que sus movimientos corporales son cultivados y cuidados, muestra de ello son los bailarines y los deportistas. Dentro de las habilidades y capacidades corporales que deben tener, se incluyen la coordinación visomotora, el equilibrio, la flexibilidad, la fuerza, y la velocidad.

**Marco Teórico**

Para la construcción del marco teórico se tuvieron en cuenta las teorías de autores que hablan sobre la danza y la música y como se da su interacción en los individuos, de este tema, los constructos de dichos teóricos incluyen aspectos relacionados con la escucha de la música, la cinestesia, la rítmica, y lo psicomotriz, entre otros. Para este caso, los postulados de los métodos del profesor de música y compositor Jackes-Dalcroze mencionados por la autora Bachmann aportan a la construcción analítica de la enseñanza de la rítmica musical; por su parte, el compositor de música clásica y de cine Coplan contribuye desde lo referente a la manera y las perspectivas de cómo los seres humanos escuchan la música; seguidamente, las teorías en cuanto al análisis del movimiento de Laban son fuentes fundantes a nivel académico, deportivo y artístico para conocer, visualizar y estudiar el cuerpo y sus movimientos; y por último, las investigadoras y autoras de numerosos libros de rítmica, motricidad, y educación entre otros temas Abaddie y Louise, proporcionan conocimientos acerca de la importancia rítmico-musical en la educación corporal.

Bachmann (1998), mediante la teoría de Jaques-Dalcroze,<sup>4</sup> presenta una propuesta para desarrollar procesos educativos en torno a los diferentes elementos constitutivos de la música, aprendida mediante la kinestesia e incluso dando expresividad a los movimientos suscitados. La

---

<sup>4</sup> Jaques-Dalcroze, nació el de 6 de julio de 1865 en Viena, y falleció el 1 de julio de 1950 en Ginebra. Fue compositor, educador musical, y músico. Se desempeñó como profesor del conservatorio de Ginebra y creador de un método de enseñanza de experimentación musical usando como elemento fundamental el cuerpo y sus posibilidades cinéticas, dándole gran importancia al ritmo vital de la música, y, por tanto, al aprendizaje de ésta mediante la kinestesia.

idea que se pretende en el método implica entre otras cosas, constituir la automatización temporal, desarrollar los reflejos, evitar las inhibiciones, y mejorar la capacidad sensible.

El libro está dividido en tres partes, en la primera se encuentran (a) la introducción (tres conversaciones bajo el muro del tiempo, aproximación histórica, propósitos y fines de esta obra) y (b) los comienzos (tiempo-espacio-energía, primeros ejercicios, el docente Dalcroziano, los alumnos de cursos de rítmica, y la duración de la enseñanza). La segunda parte, contiene (a) los fines y medios de la rítmica (retorno a las fuentes, la improvisación al piano, los “hop” musicales, y el valor educativo de la rítmica), y (b) la gramática de la rítmica (la gramática del movimiento, y el ritmo y el metro). Por su parte, en el tercer y último fragmento del texto, está incluido el aspecto titulado La Rítmica y los Niños (la rítmica y la escuela, a la edad de la escuela infantil, a la edad de la escuela primaria, el niño de siete a nueve años, el niño a partir de nueve años, y a modo de conclusión de la adolescencia a la juventud, pasando por el adulto que recuerda).

Como ya se mencionó, Bachmann muestra mediante la teoría y los ejercicios prácticos según el método Dalcrociano, todo lo concerniente a la educación rítmica, sus implicaciones y ventajas a nivel pedagógico comprendiendo aspectos indispensables de dicha educación como el tiempo, el espacio, y la energía, toda vez que los tres son elementos fundamentales del movimiento, de este tema la autora (Bachmann, 1998) afirma que Dalcroze decía, “el perfeccionamiento de los movimientos en el tiempo asegura la conciencia del ritmo musical” (p. 37).

Por su parte, la serie de ejercicios propuestos, constituyen acciones en las que se pueden usar movimientos con todo el cuerpo, con ciertas partes del cuerpo, sólo con las piernas tipo marcha, o por el contrario con la relajación motivando el encuentro con el propio pulso. En dichos ejercicios que se presentan en el transcurso del texto, se propone que sean realizados con algunos recursos que tienen una implicancia pedagógica, por ejemplo, empleando bastones,

cuerdas, pañuelos, pelotas, la voz, y los instrumentos musicales (Dalcroze utilizaba el piano el cual era su auxiliar en la clase).

En cuanto a los beneficios, la autora remite a una serie de ejemplos que se han aplicado como en la reeducación psicomotriz, los problemas comportamentales, y deficiencias sensoriales, además, los cursos han sido dirigidos a niños con discapacidades visuales, mentales, y auditivas; y también, este material se ha empleado en terapias con personas que presentan las mismas dificultades.

Otro autor que realizó una contribución con sus teorías acerca de la manera y las perspectivas de cómo los seres humanos escuchan la música fue Copland,<sup>5</sup> (1997), presentando sus postulados en los cuales se refiere a la relación que tiene el oyente con la música que escucha, mediante el planteamiento de dos preguntas, ¿Qué es lo que está pasando? y ¿Es sensible a ello?; seguidamente, explica según su teoría, los tres planos en los que los seres humanos escuchan la música los cuales llama Plano Sensual, Plano Expresivo, y Plano Puramente Musical; luego, reseña el “Proceso Creador”, donde desarrolló el tema solicitándole a los compositores que se hagan la pregunta ¿Estoy como para componer? y definió cuatro tipos de compositores: el de inspiración espontánea, el tipo constructivo, el tradicionalista, y el explorador. Después, explica los elementos de la música; ritmo, melodía, armonía y timbre. También, menciona la textura musical, cómo es y se da la Monofonía, Homofonía, y la Polifonía. Más adelante, relaciona la estructura musical, las formas fundamentales, la ópera y el drama, la música contemporánea, la

---

<sup>5</sup> Nació en Nueva York en 1900, fue compositor de música clásica y de cine, sus estudios de música los realizó y culminó en el American Conservatory de Fontainebleau en Francia, también, trabajó como docente en la Universidad de Harvard y en el Berkshire Music Center.

música de películas, y finalizando el texto, el autor habla de aspectos que están relacionados con la música así, del compositor al intérprete y de éste al oyente.

El capítulo de mayor interés en este trabajo es el llamado “Cómo escuchamos”, en éste, el autor explica lo que sucede cuando alguien que no tiene vastos conocimientos musicales, esa persona escucha un tema musical así:

Cuando el hombre de la calle escucha “las notas” con un poco de atención, es casi seguro que ha de hacer alguna mención de la melodía. La melodía que él oye es bonita o no lo es, y generalmente ahí deja la cosa. El ritmo será probablemente lo segundo que le llame la atención, sobre todo si tiene un aire incitante. Pero la armonía y el timbre los dará por supuestos, eso si llega a pensar siquiera en ellos. Y en cuanto a que la música tenga algún género de forma definida, es una idea que no parece habersele ocurrido nunca. (Copland, 1997, p. 33)

Es así como el autor en este capítulo diferencia y hace referencia a los planos en los que el ser humano escucha la música, el primero de ellos denominado el Plano Sensual, el cual hace hincapié en el gozo y el disfrute que produce la música en el oyente, se remite expresamente a lo sensorial dejando a un lado la apreciación musical de manera inteligente. El Plano Expresivo, está más ligado con el lado emocional de los sujetos, es decir que es en este plano, donde quedan inmersas todas aquellas emociones que se generan o suscitan cuando se escucha la música, donde si bien, un grupo determinado de personas pueden estar escuchando el mismo tema musical, éste puede generar deferentes sentimientos y reacciones desde las emociones en cada uno de los oyentes. Por último, El Plano Puramente Musical, el cual tiene como objetivo principal, analizar los elementos que constituyen la música mientras ésta es escuchada, aspectos relacionados con la armonía, las formas, los instrumentos musicales, la melodía, los ritmos, los timbres entre otros deben ser conocidos y dominados para poder realizar la distinción y el análisis, de lo contrario,

no será fácil llegar a este último plano; de acuerdo a este manifiesto, este es el plano en el que suelen fallar más los oyentes por dos razones fundamentales, la primera por el desconocimiento, y la segunda porque existe la tendencia de centrarse más en los dos primeros planos que en el Puramente Musical.

De otro lado, los escritos de Ros (2009) acerca de las teorías de Rudolf Laban<sup>6</sup> las cuales fueron complementadas por sus discípulos. Laban, se ocupó de diseñar un método matemático de notación para la danza (LMA) Laban Movement Analysis, el cual se considera un lenguaje que describe los movimientos humanos para ser pensados y analizados; su teoría incluye fundamentos de estudios como: (a) el Choreutics, del espacio, (b) el Effort Shape, de la dinámica del movimiento; y (c) la Cinetografía Laban, de cómo anotar el movimiento. Hasta la fecha, el LMA es uno de los sistemas más empleados para documentar, estudiar, y mirar el movimiento, y tiene cuatro categorías de análisis que son: el cuerpo, el esfuerzo, la forma, y el Espacio.

En cuanto a la categoría del cuerpo, en ésta se describen los movimientos humanos de acuerdo con sus características físicas, por ejemplo, sus conexiones, organizaciones por esquemas, palancas donde empieza el movimiento, o las secuencias del mismo. Es así como, el movimiento es entendido como un estímulo que genera el funcionamiento de diferentes partes del cuerpo las cuales a su vez están conectadas entre sí. Ahora bien, con relación a las conexiones, éstas las identifica y describe así:

---

<sup>6</sup> Rudolf Laban, nació en Checoslovaquia en 1879, fue promotor de danza moderna y realizó diferentes estudios y publicaciones que han sido divulgadas a nivel mundial con sus teorías acerca del movimiento, las cuales han servido principalmente para profesionales de artes como la danza y el teatro, y también para atletas y fisioterapeutas. Dichas teorías entre ellas la Cinetografía Laban, sirven para dejar registros de danzas lo que permite la conservación de las mismas, para hacer análisis kinestésicos, o para estudiar y transcribir danzas, entre otros usos.

Conexión respiratoria (interior, intercelular), conexión centro-extremidades (radial, del centro a las extremidades), conexión cabeza-sacro (a través de la flexibilidad de la columna vertebral), conexión arriba-abajo (homóloga, de la cabeza y los pies), conexión entre partes del mismo lado (homolateral), conexión cruzada lateral (contra lateral, oposición). (Ros, 2009, p. 351).

De la categoría del Esfuerzo, también entendido como la dinámica del movimiento desde la perspectiva de la actitud interior, se entiende como la capacidad de comprender y visualizar las cualidades internas del movimiento en cuanto a su intención, las cuales dependen de cuatro factores que son: (a) el espacio (directo o flexible), (b) el flujo, muestra la prolongación de los movimientos (controlado o libre), (c) el peso, tenido en cuenta según las cualidades del movimiento y no desde un aspecto netamente cuantitativo (fuerte o suave), y (d) el tiempo, que indica la duración del movimiento (repentino o sostenido). De esta manera, cada uno de los factores citados, quedan con correspondencia de dos polaridades. Los movimientos, se pueden provocar con los cuatro esfuerzos y según la cantidad que se emplee, tienen diferentes denominaciones, por ejemplo: Estado o State, dos factores; Drive, tres factores que a su vez se les llama así, mezcla de espacio, peso, y tiempo (acción o action drive), mezcla de flujo, peso, y tiempo (apasionado o passion drive), mezcla de espacio, flujo, y peso (embujado o spell drive), y la mezcla de espacio, flujo y tiempo (visionario o vision drive). Las cuales le dan una dinámica y una intensidad diferente a los movimientos.

La categoría Forma, como su nombre lo dice, indica la forma del cuerpo en cada movimiento según su posición o sus acciones, por ejemplo ampliación, elevación, flexión, inclinación, y reducción, entre otras. Y por último, la más profunda de sus teorías y donde incluye conceptos como la Kinesfera (unión de los veintisiete puntos en los que un cuerpo puede moverse según el octaedro) y la dinamosfera (kinesfera combinada con la dinámica), es la



categoría Espacio, que está relacionada con el análisis espacial, e incluye los trayectos ya sea de todo el cuerpo o de una parte de él, los cuales precisó mediante figuras geométricas como el cubo, la esfera, el icosaedro, y el octaedro. Las direcciones que se describen, incluyen los niveles, y las lateralidades.

Y para finalizar, las investigadoras y autoras de numerosos libros que aportan desde las ámbitos educativos, psicomotrices, y rítmicos, y lúdicos, Abbadie y Louise (1974); enfatizan en la importancia de la formación rítmico musical en la educación corporal; es así como este ejemplar propone inicialmente que todos los niños deben bailar desde pequeños, conocer y sentir su propio cuerpo, y a su vez contiene una serie de ejercicios que al ser ejecutados con música de compases de 2, 3, y 4 tiempos, pretenden ayudar en desarrollo rítmico - cinético de los chicos. De un Programa de Educación Rítmica donde se dé el Estudio de la Danza, las autoras (Abbadie & Louise, 1974) sostienen que, dentro de los elementos se deben tener en cuenta aspectos como: (a) los ritmos fundamentales y las fórmulas rítmicas (palmas, marcha, y gesto con diferentes ritmos), (b) el espacio (área de juego, el cuerpo, el cuerpo en relación con los demás, y las figuras de danza y su organización en el área de juego), (c) la música (interpretación, distinción de timbres, de intensidad de sonidos, de tiempos fuertes y débiles, y de las frases musicales), y (d) la atención, la memoria, y los reflejos (obediencia a distintas órdenes, ejecución diferida de las órdenes, conservación el ritmo y de la forma de la danza, paradas según las señales, cambios rápidos de ritmo).

Las autoras Abbadie y Louise, decidieron realizar el constructo en ocho diferentes fases así: (a) Bailar es un Placer y Casi una Necesidad, (b) Bailar es una Tradición Profunda – Universal, (c) Bailar es una Expresión Individual y Colectiva, (d) Bailar Supone una Educación de los Ritmos Naturales, (e) Bailar Exige una Educación de la Atención, (f) Bailar Implica una Organización Espacial Conecta, (g) Bailar Exige una Educación del Oído, y (h) Aspectos de la

Educación Estética. En estas fases se encuentran algunas definiciones como tiempo musical, el compás y el ritmo; se exponen a groso modo algunas danzas y juegos infantiles como las Danzas Primaverales, de Animales, Pastoriles, o de Trabajo entre otras; así mismo, explican mediante unas tablas llamadas “Ejemplos de Utilización de Fórmulas Rítmicas” la formula rítmica, las percusiones, los gestos, los pasos y los ejemplos, comenzando con la Canción de Cuna y terminan con la polca y el vals.

De otro lado, abordan temas como la atención, la memoria, los reflejos, las figuras de la danza, juegos con diferentes tipos de instrumentos musicales y para distintos niveles de escolaridad, así como también, las implicaciones a nivel cognitivo, educativo, social y terapéutico que tiene en los procesos pedagógicos la formación en rítmica. Igualmente, tratan algunas estrategias metodológicas y didácticas.

### **Capítulo Tres – Metodología de Investigación**

#### **Diseño de Investigación**

La Relación de la Cognición Musical durante la Interpretación de la Danza, es un trabajo especializado de grado de tipo documental en modalidad revisión, que tiene un enfoque cualitativo, toda vez que, para obtener respuesta a la pregunta de investigación, era necesario dejar evidencias documentadas, emplear múltiples fuentes, y presentar una serie de evidencias. Así mismo, como explican (Hernández , Fernández , & Baptista, 2010) “la investigación cualitativa se enfoca a comprender y profundizar los fenómenos, explorándolos desde las perspectivas de los participantes en un ambiente natural y en relación con el contexto”. (p. 364).

Fue así como, durante la realización del trabajo se privilegiaron las metodologías de investigación heurística y hermenéutica, las cuales posibilitaron entre otras cosas, la búsqueda, la clasificación, el procesamiento de datos, y el análisis de los mismos; así como también, la sensibilización y reflexión frente al tema investigado, y el diseño de instrumentos para la recolección de la información.

El método heurístico se aplicó durante la primera fase de desarrollo de la investigación en la cual se realizó el rastreo, y la recolección de la información hallando cincuenta fuentes bibliográficas en bibliotecas, y en revistas y textos virtuales de carácter académico; se les hizo ficha bibliográfica sólo a treinta y cinco de dichas fuentes, toda vez que se consideraba que podrían ser útiles para la construcción de la investigación y que pudiesen dar la respuesta a la pregunta, éstas permitieron documentar evidencias, y determinar convergencias y divergencias acerca del tema investigado; las demás fuentes fueron descartadas, ya que no cumplían con los parámetros deseados.

En la siguiente fase, se empleó el método hermenéutico, cuyas acciones incluyeron la clasificación y selección de las fuentes literarias, la lectura detallada de las referencias

bibliográficas seleccionadas, la interpretación, triangulación, y análisis de la información para la construcción teórica que, a su vez, llevarían como resultado final a proceder a la publicación del análisis argumentativo de dicha información.



*Figura 1.* Metodología empleada durante la investigación. (Fuente, Elaboración Propia).

### **Instrumentos para la Recolección de la Información**

La recolección de la información se realizó, primero, mediante Fichas Bibliográficas (ver Figura 2. **Formato Ficha Bibliográfica. (Fuente, Elaboración Propia).**), segundo, usando los Resúmenes Analíticos de Investigación - RAI (Ver Figura 3. **Formato de los RAI. Tomada de una adaptación de Wilson Arana.**), y por último, mediante el diseño de una tabla de Análisis de Datos (Ver Figura 4).

**Ficha Bibliográfica**

Nombre del Documento	
Autor(es)	
Palabras Claves de Búsqueda	
Palabras Claves del Documento	
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	
Descripción General.	
Posibles Usos	

*Figura 2.* Formato Ficha Bibliográfica. (Fuente, Elaboración Propia).

**RESUMEN ANALÍTICO DE INVESTIGACIÓN – RAI – No.****Título****Autores****Palabras claves****Descripción****Fuentes****Contenido****Metodología****Resultados****Conclusiones**

*Figura 3.* Formato de los RAI. Tomada de una adaptación de Wilson Arana.

<b>Análisis de los Datos</b>	
<b>Categorías de Análisis</b>	<b>Análisis</b>
La Música y el Oyente	
El Cerebro, la Música y la Danza	
Música, Cuerpo y Danza	
Relación entre Música y Composición Coreográfica	
La Música y las Emociones Danzadas	
Música y Danza dentro del Contexto Sociocultural	
Condiciones y Alteraciones Relacionadas con la Música.	

*Figura 4.* Tabla de Categorías de Análisis de Datos. (Fuente, Elaboración Propia).

### **Estrategia de Análisis de Datos**

Como se mencionó anteriormente, las metodologías empleadas para el desarrollo de este estado del arte, fueron la heurística y la hermenéutica, en la figura número uno, de la secuencia metodológica, se muestra a grandes rasgos cómo se desarrollaron las dos etapas durante el trabajo investigativo, el primer paso de la heurística fue la preparación y la formulación a partir de una situación problemática que se había detectado en una anterior investigación, lo que llevó a la necesidad de abordar dicha problemática como tema para este trabajo; así mismo, durante esta fase, se formularon los objetivos, se analizó la viabilidad del proyecto en cuanto a los recursos

físicos, financieros, y humanos; y se establecieron sus alcances, delimitaciones, limitaciones, e hipótesis. Luego, el siguiente paso consistió en la recolección de la información, la cual se buscó en bibliotecas de algunas universidades como la Universidad de Antioquia, la Universidad EAFIT, la Institución Universitaria de Envigado, y el Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid; así como también, se indagó de manera virtual en redes de revistas científicas como Redalyc, en portales integradores de recursos como Dialnet, en el Repositorio Institucional Central de la Universidad Nacional de la Plata SEDICI; se buscó en publicaciones electrónicas como Scielo, la Revista Transcultural de Música, y la Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura – Epistemus; y por último, se complementó con algunos textos de la biblioteca personal de los investigadores. Toda la información recolectada debía servir como fundamentación y soporte conceptual, de antecedentes, para la sustentación de la construcción teórica, y en general para el análisis del tema indagado. Para darle un manejo más adecuado y efectivo al material bibliográfico encontrado, y para poder seleccionar estratégicamente el mismo, se hizo mediante una lectura rápida, la revisión de dicho material, el cual constó de cincuenta textos, así:

Tabla 1

*Revisión Material Bibliográfico*

<b>Número</b>	<b>Material Bibliográfico Revisado</b>	<b>Vinculación</b>	<b>Justificación</b>
01	Chacón, L. (2015). ¡Fuera vallas!: Defendiendo la participación popular en las mascaradas-cimarronas costarricenses desde una perspectiva corporeizada de la experiencia musical.	Descartado	No cumplía con las necesidades de los investigadores para responder la pregunta de investigación.
02	Shifres F. y Herrera, R. (2010). Adquisición y desarrollo del lenguaje musical en la enseñanza formal de la música.	Descartado	No cumplía con las necesidades de los investigadores para

			responder la pregunta de investigación.
03	Pérez, R. (2014). Aspectos neuropsicológicos de la música.	Seleccionado	Sirve para la construcción teórica, el discurso, y las conclusiones.
04	Chamarro, A.; Martos, V.; Parrado, E.; y Oberst, U. (2011). Aspectos psicológicos del baile: una aproximación desde el enfoque de la pasión.	Seleccionado	Por sus posibles usos y aportes para el análisis de la información.
05	Martínez, I. (2008). Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical.	Descartado	No cumplía con las necesidades de los investigadores para responder la pregunta de investigación.
06	Copland, A. (1997). Cómo escuchamos la música.	Seleccionado	Puede servir para el marco teórico, la construcción analítica, y las conclusiones.
07	Martínez, I. y Epele, J. (2012). ¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la performance y en la recepción de frases de música y de movimiento.	Seleccionado	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, para el marco referencial, y para las conclusiones.
08	Pelinski, R., (2005), Corporeidad y experiencia musical.	Seleccionado	Se relaciona para conformar el análisis de la información, el marco referencial y las conclusiones.
09	Osuna, J. (2015). Creatividad y cognición musical: un acercamiento al aprendizaje de la composición.	Descartado	El texto estaba más enfocado hacia la música y no cumplía con las necesidades de los investigadores para responder la pregunta de investigación.
10	Muntanyola-Saura, D. y Belli, S., (2013). Cuerpos, música y emociones. Una etnografía de una compañía de danza.	Seleccionado	El documento sirve como aporte para el análisis de la información, el marco referencial, y las conclusiones.



11	Fernández, B. y García, J. (2015). De la psicología de la música a la cognición musical: historia de una disciplina ausente en los conservatorios.	Descartado	El texto estaba más enfocado hacia la música y no cumplía con las necesidades de los investigadores para responder la pregunta de investigación.
12	Martín, M. (2005). Del movimiento a la danza en la educación musical.	Seleccionado	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, el marco referencial, y las conclusiones.
13	Abbadie, M. y Louise, M. (1974). Educación rítmica en la escuela.	Seleccionado	Puede servir de soporte para el marco teórico o de antecedentes, también, para el marco referencial.
14	Peñalba, A. (2005). El cuerpo en la música a través de la teoría de la metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música.	Seleccionado	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, el marco referencial, y las conclusiones.
15	Shifres, F. (2015). El pensamiento musical en el cuerpo.	Descartado	No cumplía con las necesidades de los investigadores para responder la pregunta de investigación.
16	Vernia, A. (2014). El ritmo a través del cuerpo como herramienta de aprendizaje musical. La competencia rítmica.	Seleccionado	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, el marco referencial y las conclusiones.
17	Muntanyola, D. y Belli, S., (2013). Emociones y música en movimiento. Discursos cruzados en una compañía de danza	Seleccionado	Podría ser útil para la construcción teórica del trabajo.
18	Martínez, I. y Español, S. (2015). Esquemas-imágenes y metáforas primarias en contextos de musicalidad comunicativa.	Seleccionado	Podría aportar en la construcción del marco referencial.
19	Suaza, M. y Restrepo, N. (2013). Estado actual del porro marcado en Medellín	Seleccionado	Puede ser útil en la realización del marco referencial, y la construcción de la justificación.

20	Shifres, F.; Pereira, A.; Herrera, R.; y Bordoni, M. (2012). Estilo de ejecución musical y de danza en el tango: atributos, competencia y experiencia dinámica.	Seleccionado	Podría aportar en la construcción teórica, muy apropiado porque incluye las variables establecidas en la investigación.
21	Español, S.; Shifres, F.; Martínez, C. y Videla, S. (2007). Frases de sonido y movimiento en las interacciones tempranas adulto bebé.	Seleccionado	Podría aportar en la construcción del marco referencial.
22	Ordás, M. y Blanco, M. (2014). Incidencia del movimiento corporal en la expresividad de la performance coral.	Descartado	El texto no cumplía con las necesidades de los investigadores para responder la pregunta de investigación.
23	Martínez, I.; Jacquier, M. y Ronchetti, F. (2013). Indicadores sobre la experiencia física de la música como movimiento. Cognición corporeizada y metafórica del tiempo musical.	Seleccionado	El documento sirve como aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.
24	Martínez, I. y Valles, M. (2014). Interacción entre movimiento corporal y elección notacional: hacia el desarrollo de símbolos sonoro-kinéticos-notacionales.	Descartado	El texto no cumplía con las necesidades de los investigadores para responder la pregunta de investigación.
25	Martínez, I.; Valles, M. y Tanco, M. (2012). La audición de la música como forma sónica en movimiento. conflictos cinéticos y energéticos entre superficie y estructura.	Seleccionado	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial, análisis y las conclusiones.
26	Martínez, I. (2014). La base corporeizada del significado musical.	Descartado	El texto no cumplía con las necesidades de los investigadores para responder la pregunta de investigación.
27	Jacquier, M. (2009). La comprensión metafórica del tiempo musical en la educación auditiva.	Descartado	El texto no cumplía con las necesidades de los investigadores para responder la pregunta de investigación.
28	Español, S. (2008). La entrada al mundo a través de las artes.	Descartado	El texto no cumplía con las necesidades de los

			investigadores para responder la pregunta de investigación.
29	Martínez, I. y Pereira, A. (2011). La experiencia de la música como forma vital. Perfil dinámico temporal, corporalidad y forma sónica en movimiento.	Seleccionado	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.
30	Shifres, F; (2007). La Música Como Experiencia Intersubjetiva	Seleccionado	El documento sirve como aporte para el análisis de la información y las conclusiones.
31	Muntanyola, D. (2016). La musicalidad como parte de la cognición distribuida en danza. .	Seleccionado	Tiene posibles usos para la construcción teórica del trabajo.
32	Ros, A. (2009). Laban Movement Analysis (Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento).	Seleccionado	Es un texto esencial para el marco teórico, en cuanto a la importancia que presenta la teoría de Laban para la danza.
33	López, R. (2005). Los cuerpos de la música, introducción al dossier música, cuerpo y cognición.	Seleccionado	El documento sirve como aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.
34	Martínez, I. y Epele, J. (2008). Música y corporalidad. relaciones de coherencia entre danza y música en coreografías de ballet y de movimiento libre.	Seleccionado	Sirve para el análisis de la información y para la construcción teórica.
35	Español, S.; Shifres, F. (2003). Música, gesto y danza en el segundo año de vida: Consideraciones para su estudio.	Seleccionado	Podría ser útil para el marco referencial, y para el análisis de la información.
36	López, R. (2014). Música, mente y cuerpo. de la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad.	Seleccionado	El documento sirve como aporte para el análisis de la información, marco referencial, análisis y las conclusiones.
37	Herrera, R. y Bercet, M. (2011). Musicalidad humana	Seleccionado	El documento sirve como aporte para el análisis de la información, marco referencial, análisis y las conclusiones.

38	Brown, S. y Parsons, L. (2008). Neurociencia de la danza.	Seleccionado	Sirve para el marco referencial, para la construcción teórica, y para las conclusiones.
39	Megías, M. (2009). Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza.	Descartado	El texto no cumplía con las necesidades de los investigadores para responder la pregunta de investigación.
40	Talero-Gutiérrez, C.; Zarruk-Serrano, J.G. y Espinosa-Bode, A. (2004). Percepción musical y funciones cognitivas. ¿Existe el efecto Mozart?	Seleccionado	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.
41	Shifres, F. (2007). Poniéndole el cuerpo a la música. cognición corporeizada, movimiento, música y significado.	Seleccionado	Puede ser útil para el marco histórico, y para el marco teórico.
42	Lacárcel, J. (2003). Psicología de la música y emoción musical	Seleccionado	Sirve para el marco conceptual, para profundizar y complementar o refutar ideas, y para las conclusiones
43	Bagnus, P. y Jambrina, E. (2010). Sonido, movimiento, signo: didáctica de la escucha y de la notación musical en la Educación Primaria.	Descartado	El texto no cumplía con las necesidades de los investigadores para responder la pregunta de investigación.
44	Asprilla, L. (2012). Sonidos en movimiento	Descartado	El texto no cumplía con las necesidades de los investigadores para responder la pregunta de investigación.
45	Laguna, A. (2009). Timing del movimiento vs timing musical. Visualización transmodal de una frase de movimiento	Seleccionado	Podría ser útil para la construcción teórica.
46	Meschini, F. y Blas, P. (2016). Un estudio experimental sobre la influencia de la música en la coreografía: movimiento y espacio.	Seleccionado	El documento sirve como aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.

47	Marchiano, M. (2016). Un modelo corporeizado de interacción expresiva con la música.	Descartado	El texto no cumplía con las necesidades de los investigadores para responder la pregunta de investigación.
48	Liska, M. (2006). Un recorrido por la experiencia musical de bailarines de tango.	Seleccionado	Puede servir para construir la teoría y el análisis de datos.
49	Castro, J. (2013). Una aproximación enactiva a la cognición musical.	Seleccionado	El documento sirve como aporte para el análisis de la información y las conclusiones.
50	Herrera, S. (2000). Ver la música, escuchar el movimiento.	Seleccionado	Puede servir como referente metodológico para el trabajo.

Como se aprecia en la tabla, algunos textos fueron seleccionados para la fase siguiente, teniendo en cuenta la coherencia, importancia, y pertinencia; es decir, fueron materiales que desde la lectura rápida podían cumplir con los parámetros establecidos en las delimitaciones del trabajo, y los demás, fueron descartados ya que no cumplían con las necesidades de los investigadores. Los materiales seleccionados fueron treinta y cinco (ver anexos), y a éstos, se les realizaron fichas bibliográficas (ver formato Figura 2) para posibilitar la posterior categorización y selección de la información.

Seguidamente, comenzó la fase hermenéutica, donde se hizo una categorización de la literatura bibliográfica teniendo en cuenta los autores, el año de publicación, la pertinencia, la coherencia, y los posibles usos para los aportes investigativos; a partir de esta categorización, se hizo la sección del material teórico que sustentaría la construcción del estado del arte, para dicha selección los parámetros tenidos en cuenta fueron: evitar repetir autores y que éstos a su vez fuesen confiables, textos recientes o por lo menos de no más de diez años de antigüedad, el nivel de interés que despertaron los textos en los investigadores, y que no fueran redundantes. Ya con

los textos seleccionados, se leyeron profunda y analíticamente y se dio inicio a la construcción teórica, la cual se organizó en Resúmenes Analíticos Investigativos - RAI (ver formato Figura 3). Luego, a partir de los Resúmenes Analíticos de Investigación, se establecieron unas Categorías de Análisis (ver formato Figura 4) que servirían como fundamentación para la interpretación, argumentación, sustentación, y el discurso del trabajo. Por último, se realizaron las conclusiones y las recomendaciones.

### Cronograma de Actividades

Tabla 2

*Cronograma de Actividades.*

Actividades	Meses													
	2016					2017								
	07	08	09	10	11	01	02	03	04	05	07	08	09	10
Preparación y Formulación	X	X												
Recolección de Fuentes Bibliográficas			X											
Organización y Clasificación de la Información				X	X									
Categorización y Selección de la Información						X								
Construcción Teórica y Análisis de la Información							X	X	X	X				
Categorías de Análisis, Interpretación y Diálogo											X	X	X	

Conclusiones y  
Recomendaciones

X

*Nota:* Este cronograma es tentativo y puede variar o sufrir pequeñas modificaciones. (Fuente, Elaboración Propia).

## Presupuesto

Tabla 3

### *Presupuesto*

	Presupuesto del proyecto	Total
1	Materiales y Suministros	\$500.000
2	Equipos, software y servicio técnico.	\$600.000
3	Transporte	\$500.000
4	Material Bibliográfico y fotocopias	\$300.000
5	Entrevista	\$200.000
6	Gastos Varios	\$500.000
<b>Total</b>		<b>\$2'600.000</b>

*Nota:* Este presupuesto es tentativo y puede variar o sufrir pequeñas modificaciones. (Fuente, Elaboración Propia).

## Capítulo Cuatro – Resultados

### Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 1

**Título.**

Un estudio experimental sobre la influencia de la música en la coreografía: movimiento y espacio.

**Autores.**

MESCHINI Fabrizio; PAYRI Blas.

**Palabras claves.**

Coreografía; Danza; Música corporeizada; Movimiento; Pep Llopis.

**Descripción.**

El documento expone mediante teoría e imágenes, un estudio experimental acerca de la relación entre la música y la danza; donde a partir de cuatro fragmentos musicales realizados por el compositor Pep Llopis, dos coreógrafos profesionales que no conocían los temas musicales, realizaron coreografías de manera independiente e improvisada, para luego realizar un análisis de tipo mixto donde se incluyeron aspectos como dinámicas, direcciones, elementos técnicos, energía, espacio, niveles, y pasos, entre otros y la posible influencia de la música con respecto a los mencionados aspectos.

Los resultados de este trabajo investigativo destacan la preponderancia que presenta la música en las respectivas coreografías, aparte de lo que ésta genera a nivel emocional, además, hubo otro tipo de hallazgos relacionados con la ubicación del público y la dirección de la mirada.



**Fuentes.**

En el estudio experimental se consultaron un total de 27 referencias bibliográficas repartidas de la siguiente manera: Tesis doctorales de las universidades de Barcelona, Valencia, Oslo, Unicamp, y Politécnica de Madrid: cinco tesis; Sobre el tema musical: ocho textos; sobre danza y coreografías: once textos; temas complementarios: tres textos.

**Contenido.**

El contenido del trabajo incluye temas como:

- Introducción.
- Metodología experimental
  - Participantes
  - Estímulos musicales: cuatro fragmentos de música para la danza
    - Vuelo en solitario – del espectáculo Joan Salvador Gavina de Teatre dels Navegants.
    - Los monos alados – del espectáculo El mago de Oz de Ananda Dansa.
    - Esencia de alma – del espectáculo Alma de Ananda Dansa.
    - Vuela conmigo - del espectáculo Peter Pan de Ananda Dansa.
- Condiciones y materiales experimentales
- Procedimiento
- Método de análisis
  - Cuerpo-peso
  - Cuerpo- Forma corporal
  - Espacio-Altura/Niveles

- Espacio-Desplazamientos
- Gráficos de espacio- ocupación y trayectorias
- Análisis de datos estadísticos
- Resultados
  - Entrevistas a los coreógrafos antes de la realización de las coreografías: escucha fragmentos musicales
    - Vuelo en Solitario
    - Los monos alados
    - Esencia de alma
    - Vuela conmigo
  - Análisis cualitativo comparado de las coreografías
    - Vuelo en solitario
    - Monos alados
    - Esencia de alma
    - Vuela conmigo
  - Comparativa resultados estadísticos
    - Ocupación espacial en los cuatro fragmentos
    - Alturas corporales en los cuatro Fragmentos
    - Desplazamientos en los cuatro fragmentos-Andar
    - Desplazamientos en los cuatro fragmentos-Reptar
    - Peso corporal
    - Forma corporal
- Discusión

- Vuelo en solitario
- Manos aladas
- Esencia del alma
- Vuela conmigo
- Explicación de los resultados estadísticos y patrones cualitativos emergentes:  
comparativa
- Conclusiones.
- Biografía de los autores.

### **Metodología.**

La metodología se desarrolló a partir de un estudio experimental, con dos coreógrafos con amplia trayectoria profesional Idoia Rossi y Paco Bodí que debían interpretar cuatro fragmentos musicales compuestos por Pep Llopis; fue así como, inicialmente desconociendo la música, los bailarines sólo tenían acceso a escuchar las grabaciones sonoras para explicar lo que éstas les inspiraron en función de sus profesiones por lo que llegaron a sus mentes pasos, figuras, gestos, desplazamientos... Luego, se le encargó a cada uno que creara una improvisación coreográfica de cada una de las piezas musicales las cuales, en la segunda sesión debían dejar plasmadas de manera independiente mediante material audiovisual el cual fue grabado en el mismo espacio para ambos, dicho material se realizó así de forma intencional para poder realizar los análisis, primero el cualitativo y luego el cuantitativo. Después, en el tercer encuentro, cada coreógrafo dio cuenta explicativa de los movimientos realizados. Se analizaron los videos de manera individual y también fueron editados de manera que quedaran superpuestos para poder hacer las

comparaciones; y, por último, se hicieron estadísticas que delimitaran la influencia de la música a nivel coreográfico.

En la metodología empleada se evidenció también, el uso de recursos tecnológicos para la realización de los análisis fue así como el programa Elan, sirvió para la revisión y medición de parámetros como, la cuantificación espacial, de desplazamientos, formas, niveles, y cualidades del movimiento relacionadas con el peso corporal. Así mismo, además de la tecnología, se tuvo en cuenta alguna literatura de investigadores y teóricos, donde prima la influencia de Rudolf Laban como una de las más importantes en cuanto a sus compendios en el campo del movimiento danzado; y también se tuvo en cuenta la experiencia de los investigadores del trabajo.

### **Resultados.**

Se realizaron resultados de cada uno de los cuatro fragmentos musicales que eran (a) Vuelo en Solitario, (b) Los Monos Alados, (c) Esencia del Alma, y (d) Vuela Conmigo; dichos resultados contienen los análisis de la entrevista que se les realizó a los coreógrafos en la primera fase del estudio, y el análisis coreográfico que quedó plasmado en el material audiovisual teniendo en cuenta aspectos fundamentales de la danza como el manejo del peso, las calidades y cualidades de los movimientos, la espacialidad (niveles, desplazamientos, trayectorias), y el ritmo.

De *Vuelo en Solitario*, en general se encontraron muchas similitudes entre ambos bailarines, donde manifestaron imaginar estar presentes en espacios abiertos; también presentaron semejanzas en cuanto al peso que en muchas ocasiones era ligero, los niveles que fueron en su mayoría medios y con ausencia de los niveles bajos, y en ocasiones, permanecían en el mismo punto sin desplazamientos y en otras habían trayectorias de desplazamientos muy parecidos en

diagonal; el mayor aspecto diferencial, radicó en la energía que era fluida y vivaz en Idoya, mientras que en Paco era sin explosividad y moderada.

De *Monos Alados*, al igual que la anterior, fueron más las similitudes que las diferencias, ambos imaginaron espacios cerrados, hostiles, y sombríos, en ambos se notó el manejo del peso pesado, el manejo de los niveles del cuerpo tendía a ser entre medio y bajo, y los desplazamientos tenían mucha coincidencia tanto en los recorridos, como en la zona de ubicación. En cuanto al ritmo, también ambos presentaron concordancias en cuanto a algunos movimientos rápidos y pulsaciones rítmicas internas constantes.

En cuanto a *Esencia del Alma*, de las respuestas de la entrevista, en ambos se presenta concordancia en sentir en particular algunos instrumentos especialmente los cascabeles que les estimulaban; el manejo de los pesos apreciado en los dos bailarines fue ligero y suspendido, sus movimientos presentaban por momentos desequilibrios; a nivel espacial, se apreció predominio de los niveles medio y alto, y se evidenció el estatismo con desplazamientos limitados, así como también, similitud en el espacio utilizado. Rítmicamente, si bien los dos ejecutaron los movimientos con fluidez, Idoya presentaba más lentitud y cadencia y su energía era suave, mientras que Paco, tendió a hacer los movimientos con rapidez y con una energía más vibrante.

El último fragmento, *Vuela Conmigo*, recurrieron a imaginar espacios anchos e iluminados, la tendencia en el manejo del cuerpo en los dos fue ligera, se presentó variación en los niveles entre alto y muy bajo, y los desplazamientos los cuales fueron más estáticos en Paco que en Idoya. Y, si bien, los dos tuvieron ritmos constantes y sostenidos, Idoya manejó más velocidad y vivacidad. La energía de ambos fue fluida.

Luego del análisis de los cuatro fragmentos, el texto continúa arrojando resultados estadísticos comparativos de ellos como: la forma corporal, de la cual se encontró que, si bien, existe una significativa influencia entre ésta y la música, la correlación mayor se da en dos de los

cuatro fragmentos, y finalmente, concluyen los autores Meschini & Payri (2016, p. 41) “en este caso la música influencia menos la apertura corporal que las otras variables”, dando a entender que la música en este estudio particular, no es el factor que se podría considerar más relevante para la forma de la danza.

Por su parte, de los niveles, los investigadores concluyeron que el fragmento musical tiene influencia en las diferentes alturas que emplean los coreógrafos en su práctica profesional, los autores afirmaron: “los coreógrafos mantienen una altísima correspondencia en el porcentaje de uso de los niveles corporales, siendo Monos alados la coreografía en la que más se han usado los niveles más bajos y Vuelo en solitario la más elevada” (Meschini & Payri, 2016, p. 40)

Otro aspecto analizado fue, la alta coincidencia que presentaron los dos bailarines de su ubicación espacial, donde se mostró que las dinámicas de desplazamientos o de permanencia en un sólo punto de su espacio escénico, se dieron en los dos coreógrafos de forma similar, los investigadores Meschini & Payri (2016) resaltaron: “los dos coreógrafos ocupan el espacio de una manera cualitativamente y cuantitativamente muy similar siendo significativa la influencia de la música sobre las coreografías” (Meschini & Payri, 2016, p. 37). También, en cuanto a las posibles formas de ejecutar desplazamientos, los autores consideran que la acción de *Reptar* (con las manos apoyadas en el suelo) se emplea más en la danza cuando es estimulada por los efectos musicales, al hablar de esta forma de desplazamiento, los autores dicen: “este recurso tan específico de la danza sólo se utiliza en obras que lo fomenten”. (Meschini & Payri, 2016, p. 40).

### **Conclusiones.**

Es innegable la articulación del lenguaje musical y dancístico y como el primero presenta gran influencia sobre el segundo, con sólo escuchar la música se puede suscitar en el imaginario del danzante una coreografía de manera automática que involucran el movimiento, el espacio, el

ritmo, etcétera, pero a la vez, según el ejecutante pueden presentarse diversidad de propuestas, o aspectos en los cuales puede haber convergencias que generan afinidades que no siempre son esperadas.

Se evidenció en los coreógrafos que sirvieron como muestra para la realización del estudio, que la fuerza musical generó en ellos respuestas que presentaban similitudes corporeizadas, lo que el coreógrafo su imaginación y sensorialidad son afectados por los estímulos sonoros, pero el resultado sobre los cuatro fragmentos musicales ha ocasionado coreografías con algunos aspectos similares, originando afinidades inesperadas donde el ritmo genera movimiento y la melodía, energía.

El análisis cuantitativo del espacio ocupado, se destacan las frases musicales que influyen en la amplitud o reducción de éste, en la ubicación espacial la cual puede o no ser central, en la trayectoria y cantidad de los desplazamientos, e incluso, en la extensión espacial del montaje coreográfico.

Otra conclusión es la mirada o posición del público, evoca un espacio imaginario claramente percibido por los bailarines, en donde se hace evidente por las posiciones y los saludos que hay una fuerte influencia de tener en cuenta los diferentes frentes relativos al público.

Por otra parte, los autores afirmaron:

Las intensidades, las alturas, la velocidad-ritmo y las calidades sonoras inciden análogamente en el peso corporal y la energía, contrastando las piezas que tienen un centro de gravedad bajo (...), respecto a las que el centro está en posición alta y se acompañan de gestos expansivos. (...), por sus calidades sonoras (percusiones graves) provoca un aumento de peso en los cuerpos y los empuja hacia el suelo, menos en los coros (voces agudas) que provocan elevación y suspensión vertical. (...) Aunque fuera

previsible se confirma una fuerte correlación entre altura corporal y cualidad del peso: a más peso menos altura y viceversa. (Meschini & Payri, 2016, pp. 47-48)

En cuanto a las calidades de los movimientos, los desplazamientos, y las formas corporales concluyeron que hay una directa influencia en ellos a partir de las calidades de los sonidos, que incluye, por ejemplo, la calidad e intensidad energética, lo que representa una correspondencia entre la música y los movimientos, afirmando:

La lentitud y baja energía se ha correlacionado con la emotividad de *Esencia de alma* al igual que la notable reducción de los recorridos en el espacio; la rapidez, alta energía, amplitud y variedad de desplazamientos ha encontrado directa correspondencia con la alegría de *Vuela conmigo*. (Meschini & Payri, 2016, p. 48).

## **Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 2**

### **Título.**

Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad.

### **Autores.**

LÓPEZ Cano Rubén

### **Palabras claves.**

Semiótica; música; mente; cuerpo.



**Descripción.**

El hombre siempre ha insistido entre la diferencia del alma y cuerpo, durante el siglo XX se han dado varias explicaciones para demostrar y reconceptualizar la relación mente-cuerpo la cual fue separada por la cultura occidental. La música en este texto lo refieren como un artefacto cultural y complejo, demostrando la fuerza que tiene para elevar el espíritu y el poder que ejerce de una manera inmediata en el cuerpo. El objetivo del trabajo pretende demostrar el poder de la música para los procesos cognitivos donde el cuerpo y la mente interactúan en especial en la danza.

**Fuentes.**

Se citan 97 libros, así. tres libros sobre género, identidad; trece publicaciones (con varios temas): significado de la música, conceptos varios de la psicología; cuatro libros de abducción; veintiún libros de semiótica, mente y cognición; cinco libros de filosofía, cuatro libros de análisis; cuatro libros de teoría, siete libros referentes a la música y conceptos de la misma.

**Contenido.**

En el trabajo se desarrollan en varios pasos, donde el objetivo principal es explicar cómo la música se convierte en una herramienta que sirve en los procesos donde se unen la mente y el cuerpo. Además, se analiza el proceso cognitivo corporal que la música ofrece.

El trabajo está dividido en diez capítulos así:

- Música y experiencia
- De la semiótica de la representación a la semiótica performativa
- Performance, performático y performativo

- La pareja que es uno: Type y Token
- La performance de la mente extendida
- Del conocimiento-acumulación de información al conocimiento-acción
- El rol de los interpretantes
- La descripción de la mente-cuerpo
- Las affordances
- Conclusiones

### **Metodología.**

El trabajo, buscaba encontrar sustentación teórica de entre otras cosas, cómo se da la sinergia entre la música, y los procesos mentales y corporales; y cómo se presentan allí los procesos simbólicos. Fue así como, el texto se desarrolló exponiendo varios ejemplos y teorías de autores en torno a la temática, dichos ejemplos pretendían demostrar (a) el poder que ejerce la música a nivel cultural, (b) el poder espiritual de la música, la cual eleva el espíritu mediante las liturgias y rituales, (c) la inmediatez de las manifestaciones corporales de la música, y (d) los efectos que la música puede causar en la moral y el orden social.

### **Resultados.**

El primer apartado, se refiere a la *Música y Experiencia*, hacen hincapié en el libro escrito por Pelinski, *Música y Corporalidad* cuyo objetivo es el estudio de una situación etnográfica de reciprocidad musical intercultural, donde resaltan los desafíos metodológicos que propone el proceso cognitivo de aprendizaje, el cual se hace por medio de la semiótica, con algunas fallas que se reflejan la falta de signos. No se puede aprender a danzar ni a escuchar si los canales de

enseñanza no son comunes para los docentes ni para los estudiantes, las dos partes tienen que manejar la misma cultura, gestos, símbolos, tradición, y vocabulario entre otros; para que se asimile con más precisión y rapidez el proceso dancístico-musical (baile, canto y tradición) que se quiere transmitir.

El segundo apartado, *De la semiótica de la representación a la semiótica performativa* se fundamenta en el pensamiento de Charles S. Peirce, donde el objetivo es:

Modelar un proceso simbólico y, por lo tanto, sustentado en signos, en donde lo “representado” no significa, sino que es. Se trata de hacer accesible para su estudio un proceso donde los signos, más que reenviar a otras cosas, *hacen* cosas. Para comprender la naturaleza de la ejecución del canto ritual *inuit* es necesario introducir algunas de las recientes contribuciones de los estudios de *performance*. (López, 2013, p. 11)

Por su parte, el tercer apartado llamado *Performance, performático y performativo*; presenta la significancia de performático en cuanto a los detalles en ejecución ya sea en cualquier escenario como obra musical, danza, teatro, guion cinematográfico, etc. Éste se trabajada con anterioridad, es decir, sin improvisaciones, y se refiere a las particularidades de los actos como son: escena y escenografía, espacio, gestos, vestuario, etc.

La performatividad se refiere a los actos de habla, ósea que sólo suceden en el momento que la nombran, como el ejemplo que presenta el texto cuando se da la sentencia de un juez declarando una pareja como esposos, el contexto es creado por el acto del habla, así mismo, se puede realizar por otros medios no verbales como la iconografía, el cuerpo o la música.

*La pareja que es uno: Type y Token* (tipo y muestra), se basa en el postulado de semiótico de Peirce, en el cual el Type es donde se generan las ocurrencias y el Token donde se ejecutan, los dos son de suma importancia para el proceso cognitivo, entre ellos no siempre tiene que haber una relación mutua, cada uno puede tener ideas diferentes; sin embargo, López (2014) explica:

Es posible que la recurrencia performativa pueda conducir a la conformación de un *type*, pero si existen elementos corporales o experienciales fuertes que se rehúsan a ser modelados como información abstracta en la memoria a largo plazo, entonces el *type* permanecerá trunco, sus prescripciones serán insuficientes y sólo se completará durante la performance integral, cuando se articule con el cuerpo *in situ*, cuando se embone con el token. (López, 2014, p. 49)

*La Performance de la Mente Extendida*, habla de aspectos que están relacionados con el cuerpo como la experiencia subjetiva, la cual, puede estar presente pero no se puede apropiar o manifestar desde el discurso o de manera consciente, sino que se puede evidenciar mediante la exhibición y el espectáculo del artista. En general, la teoría y la práctica son complementarias dentro del proceso cognitivo y el concepto mente extendida se refiere a que no sólo la mente es utilizada para el conocimiento, sino que se utilizan otros recursos como el cuerpo en dicho proceso.

En el apartado del *Rol de los Interpretes*, se comprueba la importancia del ejecutante o del que va a transmitir el conocimiento, si el intérprete lo realiza mal, el conocimiento no se transmite de manera asertiva y mucho menos se duplicará o trascenderá a la sociedad. Mientras que, la sección de *la Descripción de la Mente-Cuerpo*, para el autor es fundamental la unidad que existe entre la mente y el cuerpo, por lo que afirmó que existe una necesidad de formular “nuevas categorías que reconceptualicen los fenómenos a partir de una nueva lógica” (López, 2014, p. 58) de manera que se genere una adecuación que los acoja a ambos (mente y cuerpo) como uno sólo; así mismo, y de otro lado, al hablar de la reinterpretación de la semiosis afirmó que, ésta no se puede ver como “una secuencia de signos discretos sino como una red en continuum, que pone en situación de relación, vínculo e inter-interpretabilidad, toda una serie de fenómenos racionales,

emocionales, físico-corporales que aseguran el continuo mente-cuerpo-entorno” (López, 2014, p. 58).

*Las Affordances*, concepto del psicólogo James Gibson, hace referencia a lo que el entorno le brinda para el conocimiento ya sea bueno o malo, y se relaciona con el conjunto de información que se da sobre un objeto y su posible uso. En el baile es muy usual esta manera del conocimiento, aprobando y rechazando varios estilos de baile. Los Affordances se producen constantemente cuando se generan nuevos estilos de danza para el mismo género de música.

### **Conclusiones.**

Para poder comprender y analizar las relaciones entre mente y cuerpo, se debe reformular su condición de unidad, y proponer nuevas teorías que reafirmen tal propuesta. Así mismo, los procesos simbólicos son la primera propuesta del autor con los que se pretende afirmar que los discursos, las ideas, los esquemas y las configuraciones neuronales son una buena opción las cuales no se agotan y se deben aprovechar para los procesos cognitivos, además sin el aporte corporal es posible que los procesos simbólicos no funcionen.

Los modelos simbólicos soportados desde los tipos cognitivos o Types, son manifiestos que se presentan desde la performatividad, y pueden llegar a no ser vastos en las realidades corporales, por lo que se considera que se hace necesario el funcionamiento del Token para lograr eficiencia, y lograr que se transformen en realidades sociales y subjetivas, que se representan en la memoria a largo plazo.

Durante la cognición, se relaciona la continuidad entre mente y cuerpo por medio de signos, entre los cuales están el cuerpo, las emociones, el espacio, los objetos del entorno, los procesos cerebrales, y el sonido.

Las affordances interactúan entre las propiedades, competencias de la música que en realidad es un objeto acústico y una práctica socio-cultural que se regulan según las necesidades específicas del oyente, que nacen de forma directa, vivencial y experiencial.

La música regula el cuerpo y la mente en el pensamiento mágico-religioso, como en la vida social, y en la subjetividad particularmente de las emociones y la vida efectiva, en conclusión, no hay ninguna manifestación simbólica más efectiva y rápida que la música ejerce sobre los cuerpos desde el punto de la Neuropercepción, planificación motora, y los procesos cinéticos efectivos.

### **Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 03**

#### **Título.**

Esquemas-imágenes y metáforas primarias en contextos de musicalidad comunicativa

#### **Autores.**

MARTÍNEZ Isabel Cecilia; ESPAÑOL Silvia; PÉREZ Diana Inés.

#### **Palabras claves.**

Imágenes; Contextos; Edad; Música.

#### **Descripción.**

Este estudio intentó explicar cómo se dan los primeros acercamientos musicales que los niños tienen en sus diferentes etapas y contextos de desarrollo; de manera tal que, en éste se explica cómo la actividad sensoriomotora del ambiente en edad temprana será la guía para el desarrollo de la cognición en las primeras etapas de la vida, y los adultos que conviven con ellos

se convierten a su vez, en los primeros referentes de los cuales aprenderán las estructuras-esquemáticas integrado lo sonoro con lo kinético, con lo que se confirma que la cognición se entrelaza con las experiencias. Por lo tanto, se procuraron descubrir aspectos que se dan en la temprana infancia desde la reciprocidad y la musicalidad comunicativa, y que están directamente relacionados con la experiencia sensorial y motora preconceptual; por lo que se analizaron desde los esquemas-imagen y las metáforas primarias.

### **Fuentes.**

Para la realización de este artículo se utilizaron dieciséis referencias; seis textos universitarios, dos textos en idioma español, cuatro sobre lo cognitivo, tres textos de psicología.

### **Contenido.**

Para la elaboración del trabajo se llevaron varios pasos, así;

- Fundamentación
- Los esquemas-imagen
- Antecedentes sobre las génesis de los esquemas-imagen
- Las metáforas primarias
- Objetivos
- Contribución principal
- Implicancias

**Metodología.**

Este texto se dio como resultado de la integración de toda la información teórica y experiencial que se desarrolló en un congreso en el marco de la decimosegunda versión del Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música realizada en el 2015, donde las autoras emplearon conceptos teóricos de Fauconnier, Turner, Lakoff y Johnson sobre las síntesis básicas que organizan nuestra experiencia, las cuales están constituidas por una variedad de metáforas complejas relacionadas con los deseos, los efectos y logros, y las experiencias de intimidad.

Lo anterior, basadas en la observación, el análisis, y las reflexiones del efecto sonoro-kinético que se da entre los adultos y los bebés mediante la Musicalidad Comunicativa, la cual es referida según las autoras (Martínez, Español, & Pérez, 2015) como:

Un amplio espectro de encuentros humanos, desde modos de interacción propiciados por las artes temporales (la música y la danza) (...) se constituye sobre tres dimensiones: el pulso, la calidad y la narrativa. El pulso refiere a la recurrencia temporalmente regular de los eventos en la interacción. Tiene una función primordial para la comunicación: torna posible que se compartan patrones temporales, permite la participación conjunta. La calidad da cuenta de los contornos melódicos y tímbricos de la vocalización. La calidad de los contornos sonoros tiene su equivalente en la forma y la velocidad de los gestos corporales. La narrativa combina pulso y calidad; refiere a la construcción de eventos organizados en un pulso y con valores de calidad que delimitan unidades. (Martínez, Español, & Pérez, 2015, pp. 152-153)

**Resultados.**

En la estructura de los esquemas-imágenes y las metáforas primarias, éstos se aprenden y se dan desde la primera infancia con los familiares más cercanos especialmente los padres, y se



relaciona con las experiencias sensorio-motora (visual, auditiva, táctil y kinestésica), se aprenden de una forma no consciente. Las contribuciones principales de esta investigación hacen énfasis en aspectos correlacionales entre metáforas primarias y esquema-imagen, y cómo éstas a su vez, integran los atributos sonoro-kinéticos, y vinculan aspectos afectivos.

El concepto esquema-imagen puede ser analizado desde diferentes perspectivas según su grupo, así: (a) según la relación que presenta con la espacialidad, los cuales establecen entre otras cosas los conceptos de orientación, en este grupo se encuentran según las autoras (Martínez, Español, & Pérez, 2015) aspectos como: Arriba-Abajo, Centro-Periferia, Cerca-Lejos, Contenedor (afín a la experiencia no necesariamente visual, donde el bebé interactúa con otro ser humano como fuente estructural de imaginación), Frente-Fondo, Origen-Camino-Meta, y Todo-Parte; y también, según la relación que presenta con los movimientos según sus dinámicas como: Atracción, Bloqueo, Contrafuerza, e Impulsión; todos ellos inscritos dentro de determinados contextos lingüísticos. Y (b) según la relación que presenta en “la inferencia de su ocurrencia al observar y describir los contornos fenomenológicos de la experiencia cotidiana” (Johnson, como se citó en Martínez et al. 2015, p. 151).

Las metáforas primarias; se diferencian así: la primera, se enfatiza en los conceptos corporizados o literales, los cuales incluyen conceptos de color, espaciales, y de nivel básico “que siguiendo la teoría prototípica de Rosch- incluyen tanto categorías propias del mundo externo (árbol, casa), como conceptos relacionados con actividades corporales (agarrar, caminar, sentarse, etc.)” (Martínez et al. 2015, p. 152). Y la segunda por su lado, hace énfasis en los estados experienciales que se dan a partir de la interacción social, por ejemplo las autoras enlistaron: “ayuda es sostén, felicidad es arriba, los propósitos son destinos, los propósitos son objetos deseados, los estados psicológicos son locaciones, comprender es agarrar y ver es tocar, entre otras” (Lakoff y Johnson, como se citan en Martínez et al. 2015, p. 152).

A partir de experiencias de estudios pasados, de una escena donde una adulta estaba enfrentada a un bebé de siete meses, jugando con un almohadón mientras hacía y repetía sonidos de improvisaciones de pequeñas canciones y alocuciones; las autoras establecieron algunas metáforas primarias que surgieron como:

“Felicidad es arriba y más es arriba, (...) los propósitos son objetos deseados y los propósitos son destinos, (...) suave es afecto, (...) las relaciones son contenedores, (...) intimidad es calor e intimidad es cercanía, (...). La metáfora primaria que estructura la escena completa es Los estados psicológicos son locaciones”. (Martínez et al. 2015, p. 153)

### **Conclusiones.**

Dentro de los múltiples hallazgos, las investigadoras descubrieron cómo la interacción social y el afecto propician entre otras cosas, el desarrollo de la cognición humana; dando también como resultado una experiencia afectiva, motora y sensorial donde las capacidades conceptuales emergen de manera adecuada.

Así mismo, las autoras concluyeron que las observaciones donde se da la interacción de musicalidad comunicativa:

resaltan la naturaleza corporal, intrínsecamente no verbal, del mundo interpersonal entre adulto y bebé y señalan los variados y múltiples aspectos presentes en los primeros momentos de las experiencias humanas, mostrando cómo se entremezclan esquemas- imágenes, metáforas primarias y estímulos sonoros (algunos lingüísticos), táctiles, propioceptivos y afectivos en el desarrollo cognitivo humano. (Martínez et al. 2015, p. 154).

**Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 04****Título.**

El ritmo a través del cuerpo como herramienta de aprendizaje musical. La competencia rítmica.

**Autores.**

VERNIA CARRASO Ana Mercedes.

**Palabras claves.**

Ritmo; Cuerpo; Educación Musical; Competencia Rítmica.

**Descripción.**

En este trabajo se encuentran definiciones de varios autores sobre ritmo, relacionándolo con lo corporal y con el ejercicio de la buena escucha durante el movimiento. Así mismo, el texto se enfoca en aspectos del aprendizaje rítmico-musical y cómo éste debe pasar por el cuerpo, estableciendo la importancia que presenta dicho aprendizaje como base fundamental para el desarrollo del individuo, y deja por sentado que, para lograr que este aprendizaje sea significativo se debe hacer vivencial y experiencial empleando el cuerpo como herramienta fundamental ya que éste está ligado al sentido de la escucha.

**Fuentes.**

Para la realización de este trabajo se consultaron 23 bibliografías, repartidas de la siguiente manera; uno de tema instrumental, dos de musicoterapia, cuatro de educación, ocho de educación musical, uno de psicología musical, dos de pedagogía de la danza, uno de cognición

corporal, uno de cognición musical, uno de historia de la danza, uno de música y movimiento, y uno de psicomotricidad.

### **Contenido.**

Este trabajo tiene las siguientes temáticas:

- Introducción.
- El ritmo en la educación musical. La competencia rítmica.
- El ritmo de Dalcroze, Willems, Orff, Kodály.
- El ritmo a través del cuerpo como herramienta de aprendizaje musical.

### **Metodología.**

Para el desarrollo de este trabajo se consultaron varios autores para definir el concepto de ritmo, enfatizado con el cuerpo como herramienta necesaria para el aprendizaje de la música, además de relatar la importancia del sentido de la escucha para el entendimiento, práctica y desarrollo de la musicalidad.

### **Resultados.**

La música y el movimiento van unidos, muchas culturas escuchan la música de forma pasiva, mientras otras van atadas al movimiento pasando a ser una experiencia multisensorial, donde el sentido del oído y el movimiento van implícitos. El ritmo organiza y pone el movimiento en una pieza musical, donde la mejor forma de aprenderlo es escuchar música interpretándola con el cuerpo a través del movimiento.

En el apartado llamado *El Ritmo en la Educación Musical. La Competencia Rítmica*; se tuvieron en cuenta varios teóricos que ayudaron con sus definiciones a aclarar el significado de ritmo. Parafraseando las teorías mencionadas por la autora (Vernia, 2014), se encontró la de Castro donde se refiere al ritmo como la organización de los sonidos, ruidos y silencios, dando a entender que éste es un tema netamente musical (p.3); mientras que, Sassano la define como una esencia física e intelectual donde el cuerpo será la herramienta para su entendimiento, mostrando la importancia que presentan el cuerpo y la mente para la comprensión del ritmo. Por su parte, de la definición de ritmo hecha por Dalcroze la autora refirió lo siguiente:

Mientras el sonido es una forma de movimiento secundaria, el ritmo se erige como una forma de movimiento primaria, siendo a veces el movimiento rítmico el responsable del gusto por una determinada música y no la capacidad auditiva. Añade este autor que el ritmo es uno de los principales elementos de la expresión de los sentimientos, constituyéndose el movimiento rítmico como una muestra visible de la conciencia rítmica, pasando a ser en un buen funcionamiento del sistema nervioso, explicando además que el ritmo permite la integración del tiempo según las estructuras del alumno facilitando la percepción de la noción de duración según la propia realidad. (Vernia, 2014, p. 4)

Siguiendo con el recuento, autores como Cano y Nieto dentro de la definición del término ritmo dan a entender que lo más importante en el proceso musical es la audición, por lo que se puede cantar, moverse, danzar, tocar un instrumento, concluyendo que la educación musical se centraliza en el oído y en el ritmo (p.4). Trallero otro autor mencionado, indica la importancia de la integración de la conciencia corporal en la actividad del ritmo, con lo que indica que, el ritmo es el elemento primario de la música, y que éste ayuda al desarrollo del movimiento, la coordinación y la psicomotricidad. (p.4)

También aparece en el texto la definición de Megías, explicando que el cuerpo es el instrumento de percepción y de expresión del sonido, cuando se danza el cuerpo es el receptor del ritmo, y la música es la acompañante de la acción motriz, no es lo mismo escuchar música ni danzar en una actitud pasiva que activa (p.5).

Por todo lo anterior, el movimiento, la rítmica y la danza son elementos constitutivos de expresión musical, y dado su nivel de importancia se considera que el sistema docente debe prepararse para enseñar estos conceptos necesarios para el entendimiento del ritmo a través del cuerpo.

En otra sección del texto, la autora hace referencia a cuatro de los más representativos teóricos de la educación rítmico-musical a través de la historia como son Dalcroze, Willems, Orff, y Kodály; estableciendo los aportes más significativos de cada uno de ellos. En el caso de Dalcroze, indica que el ritmo alude como a un solfeo corporal donde la rítmica, el solfeo y la improvisación, son los elementos básicos para entender el significado del ritmo, además, confirma la relación entre música y movimiento corporal (p.6), con lo que se entiende la importancia de la interacción del cuerpo para entender el significado del ritmo. El segundo teórico Willems, también se enfatiza en acciones motrices como la marcha, el salto, el galope etc; trabaja la lectoescritura desde el primer momento relacionando los sonidos con su nombre, y el dictado para mejorar la memoria y la audición la cual según él se debe practicar todos los días (p.7), con lo que se refiere a la importancia de lo corporal y los conceptos de prácticas musicales. Por su parte, Kodály, da relevancia la importancia en el trabajo vocal, se fundamentó en métodos como la lecto-escritura, las sílabas rítmicas, la fononimia y el solfeo (p.7), por lo mencionado, el ritmo se entiende más o se relaciona en el proceso cognitivo con lo vocal y con el lenguaje. Por último, para Orff, el ritmo se aprende sobre dos parámetros centrales, el primero basado en el lenguaje musical y el segundo en el solfeo tradicional como alternativa, lo que relata la

importancia de comprender los conceptos musicales como el ritmo, melodía, timbre y armonía para el entendimiento del ritmo.

La última sección del artículo, *El ritmo a través del cuerpo como herramienta de aprendizaje musical*; presenta como temática central, la importancia del movimiento corporal para comprender todos los conceptos musicales de una manera más efectiva, y donde no solamente es importante su lectura sino su interpretación para la comprensión musical.

Si bien la educación musical formal no ha tenido en cuenta el papel que puede representar el cuerpo en el aprendizaje del LM, recientes estudios en cognición musical corporeizada defienden la implicación del cuerpo y el movimiento corporal en el aprendizaje musical, entendiendo que los movimientos corporales se convierten en una manera de comunicar la comprensión musical, así la enseñanza del LM desde la implicación corporal supone un vínculo entre conceptos, teoría y la experiencia musical. (Vernia, 2014, p. 10).

Así mismo, la autora revela la importancia de la rítmica en cuanto a la expresión corporal, la expresión del lenguaje hablado, y la expresión de los sentimientos; y devela la importancia de la percepción musical donde además agrega los aportes de López (2005) de las implicancias que se dan en el cuerpo y en las acciones motrices durante dicha percepción musical así:

1. Actividad motora productora de sonido musical.
2. Actividad motora que acompaña la producción de sonido musical.
3. Propiocepciones<sup>1</sup>.
4. Acciones, posturas o patologías corporales desarrolladas con/en música.
5. Neurología, fisiología, sensoriomotricidad y niveles cognitivos superiores en la audición.
6. Actividad motora manifiesta en la percepción musical.
7. Proyección metafórica de esquemas cognitivos corporales.

8. Emociones musicales.

9. Semiotización corporal de la música.

10. Discursos corporizados sobre la música. (López, como se citó en Vernia, (2014, pp. 10-11).

También, la autora deja en manifiesto, la importancia que presenta el cuerpo y la actividad sensoria para la cognición musical, y cómo la psicomotricidad tiene un papel activo en dicho proceso. Por lo que en la capacidad rítmica se deben tener en cuenta dos factores primordiales (a) la habilidad para diferenciar y comprender las estructuras rítmicas, y (b) las capacidades para representar y coincidir dichas estructuras rítmicas de manera acertada.

### **Conclusiones.**

En conclusión, es fundamental el cuerpo para el aprendizaje de las habilidades y las competencias musicales, “el control no solamente en la lectura de la partitura sino también en su interpretación” (Vernia, 2014, p. 15). El ritmo a través del cuerpo está presente en actividades que permiten entre otras cosas una capacidad de improvisación, una conciencia corporal, realizar diferentes ritmos a través del cuerpo, trabajar la lateralidad, presentar una lectura fluida de partituras, y lograr identificar, interpretar y mezclar las figuras rítmicas.

### **Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 5**

#### **Título.**

Cuerpos, música y emociones. Una etnografía de una compañía de danza.

#### **Autores.**

MUNTANYOLA-SAURA Dafne, BELLI Simone.



**Palabras claves.**

Performance emocional; Etnografía; Habitus en danza; Subjetividad.

**Descripción.**

En el texto *Cuerpos, Música y Emociones*, realizado en un al proyecto etnográfico de Dance and Cognition, dirigido por David Krish de la University of California junto con la WayneMcgregor-Random Dance Company, se realizó un estudio en los ensayos los cuales fueron grabados durante 3 años entre 2009 y el 2011, con seis cámaras para no perder ningún detalle, cuyo objetivo era verificar la importancia que tiene la música en la danza mediante unas entrevistas a bailarines y coreógrafos, donde cada uno interpreta de forma diferente las emociones, destrezas y fisicalidades, para luego llegar a la conclusión de que esos conceptos no son transferibles, los performances emocionales son diferentes en los bailarines y los coreógrafos por lo que la música causa en cada uno de ellos, donde además juega un papel importante su entorno socio cultural. De igual manera los autores lo mencionan con las siguientes palabras. (Muntanyola-Saura & Belli, 2013).

Las performances emocionales involucradas en los ensayos de danza difieren de los bailarines y el coreógrafo, y tienen necesariamente una componente musical. En definitiva, las interacciones comunicativas expresadas en el discurso de la compañía se configuran a partir del habitus de danza de su particular contexto social. (Muntanyola-Saura & Belli, 2013, p. 1)

**Fuentes.**

Para la investigación se consultaron un total de 25 referencias bibliografías así: sobre apartes de libros o documentos sobre el tema; trece libros; teóricos sobre el tema: ocho libros; textos universitarios: cuatro libros.

**Contenido.**

Para la elaboración del trabajo se emplearon varias etapas, la primera fueron los antecedentes; con la que se planteó la interacción directa entre cuerpo y música durante la última década, donde la música no solo acompaña a lo corporal, sino que se emplea como espectáculo de transmisor de emociones.

Para el desarrollo de este texto fueron necesarios varios capítulos entre los cuales están:

- Introducción.
- Antecedentes.
- Metodología.
- Análisis.
- Conclusiones.

**Metodología.**

Este estudio, se construyó a partir de una observación etnográfica audiovisual como metodología para la investigación social, donde se revela el proceso cognitivo creativo, el cual es grabado por cámaras de alta resolución acompañadas con notas de trabajo de campo. En el Análisis; se presentan los principales bailarines neoclásicos empezando desde el más visible para el público, los anuncios de los montajes, con los nombres de los compositores y el escenógrafo, y

así mostrar la importancia y el conflicto que existente de autoría y autoridad entre la música y la danza como disciplina de la producción artística.

Durante las jornadas de práctica, se entrevistaron y filmaron a los bailarines y al coreógrafo, respondiendo siempre la pregunta ¿Qué habéis hecho hoy?, complementándolo con otros datos audiovisuales, y el análisis cualitativo del video, para luego explicar los diversos fenómenos cognitivos realizados.

### **Resultados.**

En el análisis, se presentan los principales participantes de la compañía de danza, se estudió desde el bailarín más notable para el público, hasta los carteles que promocionaban los montajes. El primer resultado encontrado se refiere al orden de jerarquía el cual va desde el compositor hasta el coreógrafo y por último el músico, lo que generó un conflicto de autoridad dentro de la compañía de danza. En los carteles del espectáculo se muestra también el conflicto con la postura de los bailarines, en uno la bailarina está en una posición incómoda, y en el otro aparece una imagen vintage, lo que demuestra la importancia de la escenografía y la idea que, se forma el público al interpretar la lectura del cartel, asimilando que el producto va más allá de la danza.

Las entrevistas demuestran cuatro grupos que interactúan entre sí, entre los cuales están los bailarines, coreógrafos, compositores y cuerpos artísticos-técnicos, cada cual, con su desempeño de gran importancia para la compañía, de sus trabajos depende el éxito o fracaso del espectáculo de danza, este engranaje de los participantes se puede convertir en conflictos o en aspectos positivos sobre la creatividad del espectáculo.

Cada entrevista realizada reflejaba en cada uno de los bailarines aspectos que eran negativos y positivos sobre el posible resultado del montaje. Con respecto al trabajo realizado los autores (Muntanyola-Saura & Belli, 2013) afirmaron;

Hemos presentado aquí una aplicación práctica y un esbozo de etnografía audiovisual como metodología para la investigación social. La realización de una etnografía cognitiva requiere la adquisición de un conocimiento detallado de la comunidad de prácticas en la cual una se insiere como investigadora. La inclusión de entrevistas nos permitió acceder a la dimensión subjetiva del proceso colectivo de creación. (Muntanyola-Saura & Belli, 2013, p.14).

### **Conclusiones.**

Se refieren al proceso de etnografía audiovisual como una metodología para la investigación social, donde las entrevistas y el proceso investigado permitió un final más real acerca de la importancia de estos ítems. Por otra parte, se demuestra el impacto de la música emocionalmente en bailarines y coreógrafos, demostrando que el resultado de su trabajo depende de una manera directa a los directores musicales, resultado la conexión entre los tres protagonistas del trabajo o proceso: el coreógrafo, el compositor y el cuerpo de bailes. Los autores (Muntanyola-Saura & Belli, 2013) afirmaron que:

En definitiva, en el análisis hemos visto cómo se generan conflictos a la hora de definir roles y posiciones en la compañía, y las emociones son parte de este conflicto. La toma de conciencia de otros cuerpos en movimiento, por lo tanto, conciencia compartida entre los bailarines y bailarinas de la compañía, resulta importante para entender cuáles son los pasos de que llevan anticiparse a una caída u otro elemento de coordinación funcional.

Una mayor comprensión de las sensaciones y emociones de las bailarinas limitaría mucho

los errores, los accidentes y sobre todo las caídas a la hora de pensar el proceso creativo de la entera *performance* coreográfica. Podemos afirmar que no hay emociones sin música, y viceversa, y gracias al cuerpo, podemos expresarlas y mezclarlas para que se convierta en un baile. Una fuerza conjunta de música, emoción y cuerpo. (Muntanyola-Saura & Belli, 2013, p. 15).

### **Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 6**

#### **Título.**

Indicadores sobre la experiencia física de la música como movimiento. Cognición corporeizada y metafórica del tiempo musical.

#### **Autores.**

MARTÍNEZ Isabel Cecilia; JACQUIER María De La Paz; RONCHETTI Franco.

#### **Palabras claves.**

Enactiva; Ego-moving; Time-moving; Arousal.

#### **Descripción.**

El trabajo tiene como objetivo analizar los cambios del cuerpo durante la audición musical, siguiendo las perspectivas ego-moving y time-moving para relacionar los resultados con las características organizadas y dinámicas de la música. Los resultados realizados en trabajos teóricos y psicológicos en cognición musical se reflejan en una de las piezas musicales del test, donde el perfil de energía-arousal nos muestra la experiencia enactiva de la tensión tonal,

manifestando que la experiencia momento a momento cognitivo-semántica de la experiencia musical requiere una investigación continua.

### **Fuentes.**

Las referencias que se utilizaron para realizar este trabajo fueron en total 9 discriminadas de la siguiente forma: sobre psicología: dos libros; textos universitarios: dos libros; libro de música: un libro; textos sobre corporeidad y música: tres textos.

### **Contenido.**

El contenido del trabajo se divide en:

- Fundamentación
- Objetivos
- Método
  - Participantes
  - Estímulos
  - Aparatos
  - Procedimiento
  - Diseño
- Resultados
- Discusión de los resultados y conclusiones

**Metodología.**

La metodología utilizada se desarrolla a partir de la exposición de las temáticas generales y particulares ético-deontológicas, con base en éstas se procede a la argumentación, discusión y reflexión de las problemáticas planteadas en los interrogantes propuestos en la introducción. Se utilizaron 14 participantes (6 varones y 8 mujeres) de noveno grado con conocimientos de música y familiarizados con los temas utilizados para el proyecto (preludio en Mi menor Op. 28 nro. 4 de Chopin, Romanza sin Palabras Op. 30 nro. 3 de Mendelssohn). La prueba realizada duró entre veinticinco y treinta y cinco minutos.

**Resultados.**

La tensión tonal se refleja en lo corporal después de la mitad del tema donde la música está en su clímax, para luego disminuir en la cadencia final donde los oyentes están concentrados para su final.

En el segundo segmento que corresponde a la conducción de voces, según los investigadores (Martínez, Jacquier, & Ronchetti, 2013):

Puede observarse con claridad una mayor cantidad de actividad en la parte 1, donde a su vez la mayor frecuencia de movimientos (de cambios de dirección del movimiento) corresponde al Eje Y (que podría interpretarse, entonces, como “avanzando”); en la parte 2 el nivel de actividad en dicho eje disminuye, para aumentar, en cambio, en el Eje X, esto es, expandiendo hacia los costados; el monto de movimiento se mantiene parejo en la parte 3 (comienzo del consecuente) y aumenta significativamente en la parte 4, para disminuir nuevamente en la parte 5, la última del preludio. (Martínez et al. 2013, p. 427)

La ayuda de la partitura bajo un análisis estructural apoya a los resultados provenientes y constituye un esfuerzo investigativo para el desempeño de nuevas estrategias de análisis en la cognición musical corporeizada.

La dinámica y la tensión del movimiento en la música no puede separar lo que se refleja de una forma directa a la expresión corporal como tensión/emoción.

### **Conclusiones.**

El movimiento es dinámico por lo que no se sabe con certeza si es ego-moving o time-moving, lo cual no permite categorizarla en los estudios lingüística cognitiva, pero sí en términos dinámicos en vinculación con las diferencias de arousal.

Ir y venir en lo corporal tiene dos significados en lo musical, el momento a momento en cortos plazos que serían las notas o movimientos que se van en un corto tiempo y sobre la trayectoria más general de la experiencia hacia el logro de metas que sería en lo musical la terminación del tema musical.

Según sus autores “En este estudio iniciamos la indagación de la enacción en la metaforización de la experiencia temporal de la música y nos posicionamos en una perspectiva de la cognición musical corporeizada intentando establecer un diálogo entre ambas perspectivas”.

(Martínez et al., 2013, p. 13).

### **Resumen Analítico de Investigación – Rai – No. 07**

#### **Título.**

Una Aproximación Enactiva a la Cognición Musical



**Autores.**

CASTRO ANDRIANO, Jesús

**Palabras claves.**

Cognición musical; Corporalidad; Psicología cognitiva; Motricidad; Autopoiesis.

**Descripción.**

Es una tesis que fue realizada para obtener el título de *Maestro en Ciencias Cognitivas*, donde el objetivo era observar los comportamientos que la música genera al escucharla, se desarrolló con compositores, interpretes, danzantes y oyentes, desde la corporalidad y los estados de ánimo. El estudio se ejecutó teniendo en cuenta: la corporalidad, y los procesos físicos, mentales, y sociales en diferentes ambientes como recitales, conciertos, tocadás de rock, carnavales, funerales, entre otros.

**Fuentes.**

Para la elaboración de la tesis se consultaron 105 bibliografías discriminadas de la siguiente forma; trece textos de internet; catorce textos universitarios; veinticuatro textos de temas relacionados con la música; diecisiete textos en español; treinta y siete textos de temas relacionados con lo cognitivo.

**Contenido.**

Para el desarrollo de esta tesis se desarrollaron capítulos de la siguiente manera;

- Introducción

- Teoría Enactiva: el cuerpo en la cognición musical
- Autopoiesis y cognición musical
- Memoria y cognición musical
- Conclusiones.

### **Metodología.**

La metodología utilizada en este trabajo es la observación, con la cual se analizaron los comportamientos que se adoptan con la interacción de la música y su uso, mirados desde varios puntos de vista, como el de los compositores, interpretes, danzantes y oyentes. Además, se analizó desde la corporalidad, estados de ánimo, recitales, conciertos, carnavales, funerales, etc. La tesis se basó en la teoría enactiva y la experiencia fenoménica, en los avances de la psicología y arqueología cognitivas, y en las bases neurológicas de la música; para complementar con detenimiento la actividad generada por los estímulos musicales.

### **Resultados.**

La teoría enactiva se deriva de las ciencias cognitivas, para estudiar la idea de la cognición corporizada, con lo que se obtiene que la experiencia es la generalidad máxima del conocimiento, no se conoce a través de mente sino por la interacción consigo mismo y el entorno, el cuerpo es entonces, la herramienta necesaria para el proceso cognitivo.

El cuerpo es considerado una extensión de la mente, lo que lo ubica como una cognición corporeizada, un ejemplo puede ser la música, donde se puede crear y reflexionar, regulando los aspectos comportamentales del ser humano. El enfoque enactivo, la cognición lo ubica en dos cualidades corporales, la primera, es la estructura sensorio-motriz, donde la precepción se activa

constantemente con el cuerpo y el mundo; la segunda se refiere a las estructuras cognitivas, las cuales se generan en la interacción del organismo y su entorno sociocultural, es decir, desde lo biológico y social. La cognición musical genera muchas expresiones que se derivan del aspecto social, como ritmos nuevos, repeticiones rítmicas, estructuras tecnológicas, todas con inferencia en lo corporal, con lo que se reafirma la importancia de la orientación enactiva donde la música y al movimiento corporal son entidades inseparables.

El autor (Castro J. , 2013) para hablar del enfoque corporal se direcciona a la teoría de Piaget, afirmando que el conocimiento se adquiere desde la exploración del entorno, con la conclusión de que el proceso de aprendizaje es exclusivo de la acción (p.15). la sincronización rítmica del cuerpo facilita la averiguación del ambiente y además el acoplamiento corporal, cada organismo tiene sus propias características de moverse y actuar dependiendo de su entorno sociocultural y con ello la cognición es diferente en cada entorno social.

El ritmo entre los elementos de la música posiblemente sea el de más evidencia empírica, además los humanos poseen una disposición corporal natural para el entendimiento del ritmo, la intensidad, el timbre y el tono, por lo que están relacionadas con capacidades sensoriales, con lo expresado anteriormente se puede decir que, los humanos tienen una capacidad innata para el reconocimiento de sonidos y estructuras musicales.

La memoria y la cognición musical se relacionan a su vez, con aspectos sobre el papel que cumple la memoria con respecto a la cognición corporeizada. La Psicología cognitiva y las Neurociencias han explicado cómo funciona la memoria, con definiciones tales como, “es un sistema de almacenamiento de información que se ubica en zonas del cerebro” (Castro J. , 2013, p. 29), en la actualidad gracias a los nuevos estudios, la definen como una red amplia interconectada de neuronas ubicada en la corteza cerebral.

**Conclusiones.**

Para el autor Castro (2013):

La cognición musical no ocupa un espacio en la masa cerebral ni en el cuerpo ni en las estructuras: nerviosas, musicales y sociales. Surge de la interacción de todos estos componentes. Por tanto, la cognición musical es una acción, que sabemos existe, porque nos permite: participar de la música ya sea en el papel de intérpretes, de creadores o de escuchas, a través de las emociones, estados mentales, pero, sobre todo, del comportamiento. (Castro J. , 2013, p. 37)

La motricidad y la autopoiesis se deben analizar de una manera conjunta desde el punto de la enacción, con un grupo pequeño del mismo contexto sociocultural que ejerzan una experiencia musical, donde los factores más importantes son la historia corporal y social.

La cognición musical es un proceso de acoplamiento estructural, donde la historia corporal y social la generen de una manera directa. Según el autor Castro (2013) “La empatía es uno de los factores principales para lograr una cognición musical enactiva ya que la evolución de la sociabilidad juega un rol determinante en los procesos cognitivos, profundamente ligados a una memoria biológico-social”. (p. 37).

**Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 8****Título.**

Estilo de ejecución musical y de danza en el tango: atributos, competencia y experiencia dinámica.

**Autores.**

SHIFRES, Favio; PEREIRA Ghiena, Alejandro; HERRERA, Romina; BORDONI, Mariana.

**Palabras claves.**

Tango; Estilo; Transmodalidad; Música; Danza.

**Descripción.**

Este trabajo esboza lo más relevante en cuanto a lo que implica el estilo de ejecución musical visto desde las esferas de la composición, la exhibición, y la interpretación del receptor; así como también, lo que se podría considerar como su categorización, para lo que se tomó como referencia específica al tango analizado desde su musicalidad y su danza; y finalmente, los autores realizaron sus propias hipótesis en cuanto a lo que según ellos, se podría definir como “Estilo” que para el caso de este trabajo los autores (Shifres, Pereira, Herrera, & Bordoni ) manifestaron: “exploraremos la noción de estilo en el contexto del tango, que será el ámbito de realización musical que, por el estrecho vínculo genético entre lo musical y la danza, será el blanco de nuestra hipótesis” (Shifres et al. 2012, p. 86)

**Fuentes.**

El artículo tiene un total de 19 referencias, así: cinco revistas de música, y una de psicología musical; nueve libros, dos tesis de la universidad de Oxford, un manuscrito, y un acta de reuniones académicas.

**Contenido.**

- Resumen
- Introducción
- Estilo Musical: Estructura y Ejecución
- Tango Estilo y Ejecución
- Competencia Estilística, Danza, Movimiento y Formas de la Vitalidad
- Experimento 1
  - Método
    - Participantes
  - Estímulos
    - Clips de Audio
    - Clips de Video
  - Aparatos
  - Procedimiento
  - Diseño
  - Resultados y Discusión
- Experimento 2
  - Método
    - Participantes
  - Estímulos y Aparatos
  - Procedimiento
  - Diseño
  - Resultados y Discusión

- Discusión General
- Agradecimiento
- Referencias

### **Metodología.**

Los autores realizaron un estudio mediante el diseño de dos experimentos empleando la combinación de técnicas, una fue la del *Escalonamiento Multidimensional*, y las otras fueron técnicas de *Estimulación Diferencial de Rasgos Percibidos*. El primer experimento, que intentaba determinar en qué medida un espectador logra diferenciar dos ejemplares disímiles; se les realizó a ochenta personas con diferentes niveles de conocimiento musical y de danza, como estímulos fabricaron doce *Clips de Audio* cada uno de una orquesta diferente, con fragmentos de los primeros dieciséis compases del tango *Gallo Ciego*, seleccionando las mismas frases y compases de cada orquesta, es decir que, en los casos en que se presentaban introducciones, se les eliminaron, y entre los compases 15 y 16, se hizo fade out. Inicialmente, una pareja de bailarines profesionales vestida con los atuendos típicos del tango, improvisó en orden aleatorio cada uno de los audios, y luego se estableció un orden para bailar de manera definitiva, el baile se registró con cinco cámaras de video, una instalada arriba en el centro de manera cenital y las otras ubicadas cada una en los puntos cardinales del salón el cual era una de las Milongas (lugar donde acuden las personas para bailar tangos, valeses y milongas) más tradicionales de Buenos Aires. Luego, hicieron emparejamiento de los doce videos en sesenta y seis clips, que fueron analizados por los participantes del experimento debiendo hacer un juicio de similitudes en escalas de valor de uno a siete, donde uno era poco similar y siete era muy similar. El grupo de participantes fue

dividido en tres donde unos juzgaban la condición auditiva (sólo el sonido), otros la visual (sin sonido), y los terceros la audiovisual.

Por su parte, en el segundo experimento, se seleccionaron 56 personas que no habían participado del primer experimento, pero, nuevamente se dividieron en tres grupos (auditiva, visual, y audiovisual), pretendiendo encontrar mediante el paradigma de adjetivación según las cualidades y características, cuáles eran los atributos que usaban los participantes del anterior experimento para determinar las similitudes. A cada uno de los participantes se les entregó (a) un CD ya fuese con video o con audio del primer experimento, (b) una lista de treinta adjetivos antónimos que dieran cuenta de aspectos de movimiento como la dirección, el espacio, la fuerza, y el tiempo; y también a aspectos emocionales, metafóricos y a conceptos propios del performance; y (c) un test donde respondían en escala de valor de uno a siete cuales adjetivos consideraban se aplicaban según cada clip. Finalmente, resolvieron un cuestionario que daba cuenta de su propia experiencia de la ejecución del tango danza.

### **Resultados.**

Las similitudes o las diferencias fueron halladas mediante el procedimiento del Escalonamiento Multidimensional, del primer experimento como resultados encontrados, se estableció que las mayores diferencias visuales y audiovisuales radicaron entre las orquestas de Dárienzo y Federico, mientras que desde lo auditivo, fueron Contramarca y Altango; Con respecto a las más cercanas en cuanto a sus similitudes, desde la condición auditiva fueron Color Tango y Pugliese, y desde la visual fueron Color Tango y Salgán. Y también lograron constatar que la orquesta Imperial y la Contramarca son cercanas.

Los autores (Shifres et al 2012) encontraron aquí que: “la similitud en los estímulos audiovisuales parece estar principalmente determinada por el componente visual, aunque una parte importante queda vinculada al componente auditivo” (p.97).



Del segundo experimento, (Shifres et al 2012) extrajeron como resultados, que: “las características de las performances son capturadas del mismo modo por los espectadores tanto a partir de lo que se oye como de lo que se ve (o de ambas cosas al mismo tiempo)” (p. 101).

### **Conclusiones.**

Esto se dio al categorizar sólo algunos de los adjetivos como tierno/rudo y sereno/nervioso, los cuales fueron los más relevantes. Aunque, finalmente hallaron que seis cualidades que influenciaron las valoraciones diferenciales, (a) la manera de involucrarse afectivamente los bailarines, (b) la precisión técnica, (c) Las tercera, cuarta y sextas apuntan a las cualidades dinámicas, y (d) la quinta, indica que entre más compleja es la música, más complejiza la danza.

### **Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 09**

#### **Título.**

La audición de la música como forma sónica en movimiento. Conflictos cinéticos y energéticos entre superficie y estructura.

#### **Autores.**

MARTÍNEZ, Isabel Cecilia; VALLES, Mónica; TANCO, Matías

#### **Palabras claves.**

Metáforas; Métrica; Apoyaturas; Desfasaje; Semicadencia; Inercia; Expectación; Elidido; Stacatto; Divertimento; Sónica; Tético; Anacrústico

**Descripción.**

En esta investigación se puntualiza las fuerzas rítmicas y las fuerzas melódicas como un lenguaje no común en la estructura de las composiciones musicales y la comparación de similitudes lingüístico-musicales desde el punto de la cognición musical, ya que esta puede ser analizada desde lo corporal o forma sónica de movimiento. También, Analiza cómo las diversas corrientes de eventos sonoros se pueden manifestar en una memoria sónica. Igualmente, evidencia cómo las fuerzas musicales resultan en las composiciones musicales y de cómo inciden sus funciones en la métrica de la misma; interactuando con el intérprete que las ejecuta para experimentar algo más que el sentido simple de la escucha de la composición como tal, dando a entender que en la estructura es un complejo de cúmulos de detalles que están entre las notas.

**Fuentes.**

En esta investigación se citan las siguientes fuentes: un libro de cognición musical, dos libros de teoría, un libro de análisis, un libro de frecuencia tonal y tres libros de percepción musical.

**Contenido.**

Para desarrollar este trabajo se construyeron las siguientes etapas.

- Análisis del Divertimiento  
Teoría de las Fuerzas Musicales
- Análisis de la estructura de agrupación de acuerdo a la TGMT
- Metodología  
Sujetos

Estímulos

Aparatos

Diseño y Procedimiento

- Resultados

Análisis de las fuerzas musicales en las respuestas para todas las condiciones

Análisis del agrupamiento preferido (C1, C2 y C4)

Análisis del tipo de agrupamiento

Concordancia en el tipo de agrupamiento preferido y la barra de compás

Análisis del agrupamiento preferido en C5

Análisis de la cifra de compás elegida

- Interpretación de los resultados y conclusiones.

### **Metodología.**

Para la realización del trabajo se analizaron setenta estudiantes del primer año de las carreras de música de la facultad de Bellas Artes de la UNLP, donde se utilizó un fragmento del Divertimiento No 10 en Fa mayor, K:24 de Mozart y cuatro variantes del mismo, para estudiar la ocurrencia en la percepción del oyente. Las variantes se grabaron en formato midi, en el programa de Sibelius y Reason 4.0. la muestra fue dividida en cinco grupos de catorce participantes, todos los participantes escucharon el estímulo cuatro veces.

### **Resultados.**

*El análisis de las fuerzas musicales en las respuestas para todas las condiciones, se representan en cada evento presentado en el pentagrama con una numeración, con esto se*

pretende mirar el análisis de las respuestas, dando como primer resultado la anulación del evento C4 lo que condujo a suprimir eventos en 16,12,27 y 33. Los resultados se graficaron con unas barras de diferentes colores. La longitud de ésta representa la cantidad de respuestas, las barras sombreadas en color negro representan los puntos de fuerza, las de color naranja muestra la fuerza de gravedad rítmica.

*En el Análisis del agrupamiento preferido (C1, C2 y C4) se clasifican los preferidos por los oyentes que están ubicados en los tiempos 1 y 6 para luego ser comparados. En el Análisis del tipo de agrupamiento; la semejanza y paralelismo se refuerzan entre sí, teniendo el paralelismo mayor fuerza. El agrupamiento y las barras de compas; se destaca la de C4. En el Análisis de la cifra de compas elegida; se muestra que la que más se ponen en acuerdo es en el C5, mientras que en las otras se demuestra una gran variedad.*

### **Conclusiones.**

Según los autores (Martinez, Valles, & Tanco, 2012) interpretan como forma sónica de movimiento; “los conflictos cinéticos y energéticos emergentes de la superficie musical y de sus estructuras de reducción se configuraron en la audición de un modo dinámico que incidió en las expectativas de los participantes para organizar su escucha”(p.12), además, se identificó un patrón rítmico de tres tiempos, el cual entraba en tiempo Anacrúsico al dividir la música con las barras de compás, con una continuidad de agrupamiento por semejanza, proximidad y paralelismo.

El aumento de la velocidad o un tempo más rápido reconfigura la estructura rítmica y métrica, reforzando la elección del patrón largo y corto, con lo que se conlleva una cinética de movimiento donde se direcciona a los puntos de mayor gravedad métrica. Los autores del documento (Martinez et al 2012) afirmaron que “De la gestualidad resultante del aumento de la

velocidad emergió una forma sónica en movimiento que comunicó de un modo coherente las relaciones dinámicas entre la estructura métrica y la estructura de agrupamiento” (p.12).

### **Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 10**

#### **Título.**

¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza?

Relaciones de coherencia en la performance de frases de música y de movimiento.

#### **Autores.**

MARTÍNEZ, Isabel Cecilia y EPELE, Juliette

#### **Palabras claves.**

Música, Movimiento, Danza; Experiencia Intermodal; Coexpresión.

#### **Descripción.**

Se analiza la relación entre la música y el movimiento, a partir de tres estudios, el primero estudio se basó en la coherencia entre el gesto corporal y la construcción discursiva de la obra musical, el segundo, tuvo como propósito la sincronía temporal entre el movimiento y la música, y el tercero, se refiere a la recepción del componente sonoro-kinético.

**Fuentes.**

Para la elaboración se consultaron 29 referencias: un texto sobre piano, siete textos sobre psicología, dos sobre neurociencia, siete textos sobre música, uno sobre movimiento, tres textos universitarios, cuatro textos sobre danza, y dos textos complementarios.

**Contenido.**

- La relación entre la música y el movimiento
- La cognición musical corporeizada
- Propósito del estudio
- Estudio 1
- Estudio 2
- Estudio 3

**Metodología.**

La metodología se basó en analizar tres estudios que demuestren la relación entre la música y el movimiento, con ellos se pretende hacer un análisis comparativo sonoro-kinético en coreografías de ballet y movimientos libres de danza, además se pretende en el punto climático de una pieza musical observar la coocurrencia entre música y movimiento, y por último hacer un testeo del efecto de la información sonoro-kinética.

**Resultados.**

En el estudio uno, trata sobre la relación entre música y el movimiento visto desde la danza, en otras palabras, se pretende analizar el enlace entre el gesto corporal y la edificación

discursiva de la obra musical, se realizó en coreografías de ballet clásico y movimientos de danza en improvisaciones de movimiento libre. Se utilizó cinco interpretaciones de ballet y cuatro interpretaciones improvisadas del mismo tema musical con la ayuda de un bailarín especializado en ballet contemporáneo e improvisación.

El procedimiento se basó en observar y grabar con una cámara de video, los movimientos de los pasos que ejecutaba mientras improvisaba varias veces el mismo tema, para observar su musicalidad e interpretación, y analizar la calidad del movimiento corporal y los aspectos comunes y sus diferencias. Entre los principales resultados encontrados por las autoras (Martínez & Epelele, 2012) abordaron:

- i) correspondencias entre la articulación del movimiento corporal y la articulación del fraseo musical y la estructura métrica en distintos niveles de las jerarquías formal y métrica; ii) semejanzas cualitativas entre interpretaciones en la realización de los puntos de mayor tensión musical y iii) correspondencias entre el peso relativo de los puntos de tensión musical (máxima, media y baja) y el movimiento corporal. (Martínez & Epelele, 2012) p. 73

En la discusión de este primer estudio se realizó un microanálisis del sonido-movimiento, en puntos como el discurso musical-coreográfico, repercutiendo que los fraseos del movimiento son afines con las diferentes estructuras métrica y formal de la música, conjuntamente el nivel interpretativo de las improvisaciones varía según la lógica métrico-formal que van surgiendo de la música, y de la relación entre la tensión del movimiento y la tensión musical.

El estudio dos, propuso estudiar los aspectos coexpresivos entre el movimiento y la música, donde se observará el grado de sincronía temporal entre ambos. La metodología consistió en un microanálisis de sonido y movimiento de varias bailarinas sobre el tema musical “La muerte del cisne” se tomó un trozo de la pieza musical donde los cuatro bailarines según el

sonido que escuchaban lo bailaban hasta el final. Generando resultados como un desfase entre movimiento corporal y música, explicando que se genera por el inicio anticipado y la fase del ataque con respecto a la duración del sonido a que esta corresponde.

La discusión del capítulo concluyo que el desfase es menor al comienzo que al final del tema danzado, el movimiento anticipa siempre al ataque sonoro y culmina después. Para entender de una manera más objetiva los autores (Martínez & Epelele, 2012) analizaron con ayuda de un programa de audio y video la vista de la preparación.



Figura 5. Vista de la preparación, fase de ataque en el punto climático y retracción de la figura coreográfica.

(Tomada de Martínez & Epele, 2012)

En el estudio tres, participaron treinta músicos profesionales y estudiantes de música de los dos sexos, entre la edad de 23 a 45 años, se trabajó en el análisis de los videos cortos tratados en los estudios anteriores, analizando de cada uno cuatro estímulos como; *Música y movimiento en fase*, *música y movimiento en desfase*, *movimiento solo* y *música sola*. Se utilizaron programas de edición de audio y video. El procedimiento del estudio, los participantes vieron los cortos videos dos veces, luego oprimen cualquier tecla cuando vean o escuchen que la música o el movimiento alcanzan el punto de mayor intensidad expresiva. Los resultados se refieren a *movimiento solo* es la que arrojó mayor dispersión para identificar el punto climático; el estímulo



*música y movimiento en fase y música y movimiento fuera de fase* la coarticulación es afectada por la música y el movimiento en la percepción del punto climático. Los resultados y diferencias halladas con respecto al estímulo *solo-imagen, solo-música y imagen y música en fase*, los participantes respondieron de diferentes formas, debido a la sensibilidad musical de cada participante.

### **Conclusiones.**

Los estudios reflejaron con respecto a la danza clásica y contemporánea, primero que las coreografías van relacionadas con el discurso musical; segundo, en el gesto corporal y la construcción discursiva musical, cada bailarín es original en el movimiento y crea sus propios patrones dancísticos; tercero, la dinámica del movimiento va relacionada a la tensión musical. Dentro del aspectos de sincronía entre el movimiento y la música, se observó, el movimiento anticipa siempre al ataque sonoro y termina siempre después de la música, siendo de menor lapso al principio. Con respecto a la experiencia receptiva del espectador, estos fueron sensibles como todos a la estructura tonal de la música.

### **Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 11**

#### **Título.**

Neurociencia de la danza.

#### **Autores.**

BROWN, Steven y PARSONS, Lawrence.

**Palabras claves.**

Neurociencia; Danza, Cerebro; Expresión; Lenguaje.

**Descripción.**

Estudio que abarca las dimensiones neurocientíficas y artísticas (danza y música) que operan en los individuos, y cómo éstas se sincronizan entre sí. Intentaron descubrir de qué modo se desarrolla la danza a nivel cerebral y a qué causas obedece, estudiando la relación de sincronía que se suita entre el control motriz y la percepción sonora mientras se practica la danza. En este trabajo investigativo, los autores refieren entre otras cosas a las zonas cerebrales que trabajan mientras se danza, dando lugar a que hay regiones diferentes que operan simultáneamente, una de ellas ejecuta la representación de la orientación (espacio-temporal) del cuerpo, mientras la otra sincroniza armónicamente los movimientos con la música

**Fuentes.**

Se utilizó una bibliografía complementaria de 4 textos; todos escritos en inglés referente al tema cerebral, escritos entre los años de 2005 y el 2006.

**Contenido.**

- Conceptos basicos.
- Beneficios del tango
- ¿Mejora el equilibrio el ballet?

**Metodología.**

Durante la metodología del primer estudio, en el cual los investigadores invitaron también a Michael Martínez de la Universidad de Texas, se empleó la técnica de tomografía por emisión de positrones, “registra los cambios en la circulación sanguínea en el cerebro consecutivos a cambios en la actividad cerebral. El aumento de flujo sanguíneo en una región determinada se atribuye a una mayor actividad entre las neuronas de aquella zona”. (Brown & Parsons, 2008, p. 85). Fue así como, a diez aficionados a bailar tango (cinco mujeres y cinco hombres), se les solicitó que realizaran con sus pies la misma figura conocida como *la caja*, (la cual consta de una secuencia de seis pasos) ésto debía ejecutarse sobre una superficie que se les puso en el escáner en el que se encontraban con la cabeza inmóvil, seguidamente, se les pidió que al compás de la música flexionaran las piernas para evidenciar las zonas cerebrales que se activaban al generar patrones determinados de movimientos. Seguidamente, se realizó el mismo procedimiento pero con música.

**Resultados.**

El ritmo es algo natural, la especie humana es el único ser que lo siente. El ejemplo más vivaz donde se manifiesta es la danza, que es una forma fundamental de expresión, en ella se conjuga el movimiento, ritmo y la representación gestual, con lo que se genera una coordinación interpersonal relacionada con el espacio y tiempo. Hace poco tiempo, se ha interesado la neurociencia en estudiar el comportamiento del cerebro a la hora de bailar, esto surge, de unas imágenes donde se mostraba la actividad cerebral al desplazarse, la forma de controlar los pasos en la danza y el cómo se aprende una coreografía, realizadas a bailarines aficionados y profesionales.

La cognición espacial en la danza es fundamentalmente cinestésica; percibimos la posición del torso y las extremidades en todo momento, incluso con los ojos cerrados, gracias a los órganos sensoriales de los músculos. Tales órganos indexan la rotación de cada articulación y la tensión de cada músculo; transmiten luego esa información al cerebro, que genera en respuesta una representación articulada del cuerpo. (Brown & Parsons, 2008, p.86).

El cerebelo en la danza y la música hace el papel de metrónomo neuronal, recibe señales de muchas partes al mismo tiempo, como las señales sensoriales (visual, auditivo, somatosensorial) para luego transformar dicha información en movimiento, además el cerebelo responde a los estímulos generados del medio ambiente.

Otra incógnita tratada en el trabajo es la tendencia humana y natural por llevar el ritmo de la música inconscientemente con los pies. Se realizó el experimento con ayuda de bailarines de tango utilizando el escanograma con música y sin ella, dando como resultado cuando escuchaban y sincronizaban lo pies con la música de la actividad del Núcleo Geniculado Medial, concluyendo que la sincronización de la música más el movimiento de las piernas era el que generaba el movimiento del flujo sanguíneo en el Núcleo Geniculado.

Otro experimento llamado *¿Sabrías Bailarlo?* Se basó en observar el comportamiento cerebral de los bailarines cuando bailan un tema conocido, se utilizó un bailarín de ballet, danzantes de capoeira y gente que no sabe bailar, mientras observaban un video clip sin audio de ballet o capoeira, dando como resultado el movimiento de la corteza premotora solo cuando divisaban danzas que eran capaces de ejecutar. Concluyendo que, si el movimiento se puede hacer mentalmente, este repercute positivamente en el aprendizaje de las habilidades motoras. El autor menciona:

El aprendizaje de una secuencia motora compleja no activa sólo un sistema motor directo que controla las contracciones musculares, sino también un sistema de planificación motora que contiene información sobre la aptitud corporal para realizar un movimiento determinado. Cuanta mayor destreza adquirimos en un patrón coreográfico, mejor imaginamos las sensaciones asociadas y probablemente menos esfuerzo nos costará ejecutarlo. (Brown & Parsons, 2008 p. 88).

### **Conclusiones.**

Los autores esperan continuar las investigaciones con la ayuda del escanograma, para detectar las actividades que se generan en el cerebro cuando se danza, y así tener una clara relación con la aparición del lenguaje y de la música, puesto que la danza tiene el poder representativo del lenguaje y transmitir el carácter rítmico de la música. La neurociencia es la ciencia que se preocupa por conocer el proceder del cerebro cuando se danza y se escucha música, todos los órganos de los sentidos son la herramienta que el cuerpo tiene para comprender y transmitir el lenguaje de la danza.

### **Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 12**

#### **Título.**

La musicalidad como parte de la cognición distribuida en danza.

#### **Autores.**

MUNTANYOLA-SAURA, Dafne.

**Palabras claves.**

Musicalidad; Danza; Fisicalidad; Escucha; Etnografía; Cognición Distribuida.

**Descripción.**

Este es un estudio que analiza el trabajo de una compañía de danza inglesa y su coreógrafo mediante la etnografía cognitiva, para asimilar la variabilidad de la musicalidad considerada como una habilidad social. Para el caso, lo fundamental era el comportamiento musical (musicalidad, fisicalidad, y escucha) que se daba aplicando la teoría fundamentada con entrevistas a 11 danzarines, donde se puso en manifiesto la importancia de la musicalidad, el ritmo y el tiempo.

**Fuentes.**

El trabajo tiene un total de 32 bibliografías; ocho textos universitarios, dos textos de revistas, un texto de economía, un texto en español, y veinte textos donde se refieren a temas psicológicos, antropología, métodos filosofías, coreográficos escritos en idioma inglés.

**Contenido.**

- Introducción
- Metodología.
- Discusión de los resultados
  - Musicalidad, narrativa y tiempo compartido
  - Fisicalidad, proyección y cognición distribuida
  - Escucha, estar juntos y agencia compartida

- Conclusión.

### **Metodología.**

Se basó en observar lo que sucedía cuando el coreógrafo dirigía a su grupo de baile, durante el proceso de montaje de una coreografía, donde el entorno de aprendizaje está rodeado por coreógrafos y bailarines profesionales lo que hace más interesante. Se realizaron 11 entrevistas sobre la temática a los bailarines en el momento del montaje de la coreografía.

### **Resultados.**

Los resultados se basan en las entrevistas realizadas a los bailarines y bailarinas del montaje coreográfico.

Con respecto a la *musicalidad, narrativa y tiempo compartido*; con relación a las manifestaciones de habilidad es difícil de explicar verdalmente, por lo que los entrevistados complementan los que dicen con movimientos corporales y en muchas ocasiones con sonidos. La multimodalidad hace parte del bailarín a la hora de transmitir el conocimiento, y termina cuando corporalmente se realiza el movimiento. La musicalidad es algo muy complejo e interesante de aprender, está depende de la formación individual, tipo de danza, estilo de música, entre otros. En muchas ocasiones los bailarines edifican su musicalidad mediante una característica visual y formal. Es aquí donde el coreógrafo de forma verbal y dancística ayuda a la comprensión de la musicalidad para expresar lo que se quiere decir o transmitir de una forma más efectiva. En este contexto de aprendizaje se tiene que tener en cuenta la pluralidad interpretativa de las palabras usadas, puesto que una misma palabra puede tener diversas interpretaciones.

*Fisicalidad, proyección y cognición distribuida*; la fisicalidad describe a la danza como una labor proyectada, que se genera durante el montaje, cuando se utiliza una palabra o

movimiento que es común y muy utilizada, con la que se le puede dar varios significados, con la utilización de ella se agiliza el montaje de la coreografía. Con respecto a la proyección de la coreografía, ésta está conformada en base a la experiencia de sus participantes, con lo que se pretende que cada individuo vaya aportando sus conocimientos a medida que se avanza en el montaje coreográfico, siempre con la guía del coreógrafo, el cual además de sus conocimientos y de dar instrucciones detalladas, debe tener carisma para lograr el montaje de una forma más fácil, en este proceso también es indispensable la fisicalidad.

El autor afirmó:

Por lo tanto, no sería justo ni ajustado decir que el proyecto coreográfico está centralizado en el coreógrafo y que los bailarines son meros instrumentos ejecutores. Con la musicalidad hemos visto que los motivos para la acción y el movimiento deben ser en alguna medida narrativos; y aquí vemos como la fisicalidad es una herramienta de proyección tanto para el coreógrafo como para los bailarines. (Muntanyola-Saura, 2016, p. 10)

*Escucha, estar juntos y agencia compartida*; sin duda la parte en que coreógrafo y bailarines demuestran su musicalidad y fisicalidad es sin duda en la de escucha, con ella surge la motivación o negación del montaje, la escucha al ser intersubjetiva puede afectar el proceso coreográfico por lo que todos no escuchan de la misma manera. Así como también, es necesario que las parejas de bailarines, se tengan confianza y compartan conceptos que ayuden a mejorar o crear excelentes montajes, además, si se tiene una buena pareja de baile se puede improvisar sobre cualquier momento coreográfico.



**Conclusiones.**

La musicalidad, la fisicalidad y la escucha, son tres factores que siempre van unidos en el proceso de un montaje coreográfico, con ellas se logra tener una sincronización y motivación que se reflejara durante y al final de la coreografía. Los individuos implícitos como el coreógrafo y los bailarines son el canal de comunicación hacia el público. Además, el carisma, la tradición y la fisicalidad se convierten en un proyecto que se manifiesta y se transmite entre los participantes de la coreografía.

Según la autora, simplifica su conclusión así:

Hemos explicado la habilidad social de la musicalidad en términos sociológicos, más allá de la teoría fenomenológica que domina el campo de la producción teórica en danza.

Nuestros resultados plantean la musicalidad como una habilidad social que sólo puede funcionar en relación a una red de habilidades sociales, entre las cuales se encuentra la fisicalidad y la escucha. (Muntanyola-Saura, La musicalidad como parte de la cognición distribuida en danza, 2016) p.13

**Resumen Analítico de Investigación – RAI – No. 13****Título.**

Aspectos neuropsicológicos de la música.

**Autores.**

PÉREZ LÓPEZ Guillermo Rubén.

**Palabras claves.**

Cerebro musical; Procesamiento musical; Neuropsicología; Amusia; Musicoterapia.

**Descripción.**

Este trabajo menciona los aspectos neuropsicológicos en relación con la música, ya que está se genera en el cerebro varios estímulos como: información visual, auditiva y motora; confirmando que las capacidades cognitivas de percepción y producción musical implican una amplia activación encefálica. Los daños congénitos afectan de forma directa al cerebro generando patologías como las amusias, las alucinaciones musicales o la distonía focal del músico, y la epilepsia musicogénica.

Los beneficios cognitivos y conductuales que generan o aportan el arte, fue iniciado con el efecto Mozart donde enlazó y se demostró los beneficios del entrenamiento musical con la mejora en otras habilidades cognitivas, con la conclusión de que la música es una herramienta utilizada en muchas terapias.

**Fuentes.**

Se consultaron 165 referencias bibliográficas clasificadas de la siguiente forma; ciento cincuenta y siete textos en inglés, ocho textos en español.

**Contenido.**

Para la elaboración de esta tesis se siguieron varios pasos;

- Neuropsicología de la percepción y la producción musical
- Alteraciones neuropsicológicas musicales
- Beneficios cognitivos y conductuales de la música

**Metodología.**

La metodología que se utilizó para realizar esta revisión se fundamentó en la búsqueda de artículos científicos, en los idiomas de inglés y español, encontrados con ayuda de google académico en páginas como PsycINFO y PubMed. Los documentos encontrados se refieren a temas como; procesos cerebrales, modelos cognitivos, neurocientíficas, patologías y neuropsicológicas.

**Resultados.**

En la primera parte del documento llamado *Neuropsicología de la percepción y la producción musical*, se enfatiza en aspectos neuropsicológicos que se generan en la percepción y producción de la música, teniendo en cuenta que cada individuo es un mundo totalmente diferente al otro todos perciben y crean sus músicas dependiendo de su contexto cultural e histórico de su sociedad, lo que hace difícil generar un significado de música que compete a todos. Con respecto a la percepción y producción donde el cerebro actúa se distinguen las áreas de córtex auditivo y motor, e involucrando las áreas corticales y subcorticales, estas dos últimas se dirigen a las emociones que genera la música.

Este tema se comprende mejor si se conoce las cualidades del sonido (intensidad, duración, ritmo y el timbre) y los elementos musicales básicos (escalas musicales, armonía). Con respecto al procesamiento cognitivo se han estudiado dos cualidades, la altura que se refiere a si un sonido es agudo o grave y con ella se puede generar y analizar melodías e intervalos, entre otros, y además clasificarla como agradables o desagradables al oído. La otra cualidad es el ritmo, en la cual está implícito el metro y el tiempo, definiendo al ritmo como una sucesión de figuras regida por un patrón de repetición de sonidos fuertes y débiles.

Durante toda la historia, la comunicación del ser humano ha sido por el lenguaje y la música, según las investigaciones concluyen que cada uno se manifiesta diferente en las operaciones cognitivas en el cerebro, la estimulación verbal en el hemisferio izquierdo y la música en el derecho, claro, que esto cambia si en el proceso se ven imágenes, si un instrumentista va a leer una partitura necesita de los dos hemisferios para su comprensión, con lo que se concluye que tanto el lenguaje como la música necesitan la cooperación de ellos para el proceso cognitivo.

El procesamiento de la música comienza cuando el sonido alcanza el tímpano. A continuación, se resume tal proceso desde el estímulo acústico hasta finalizar el proceso cognitivo.

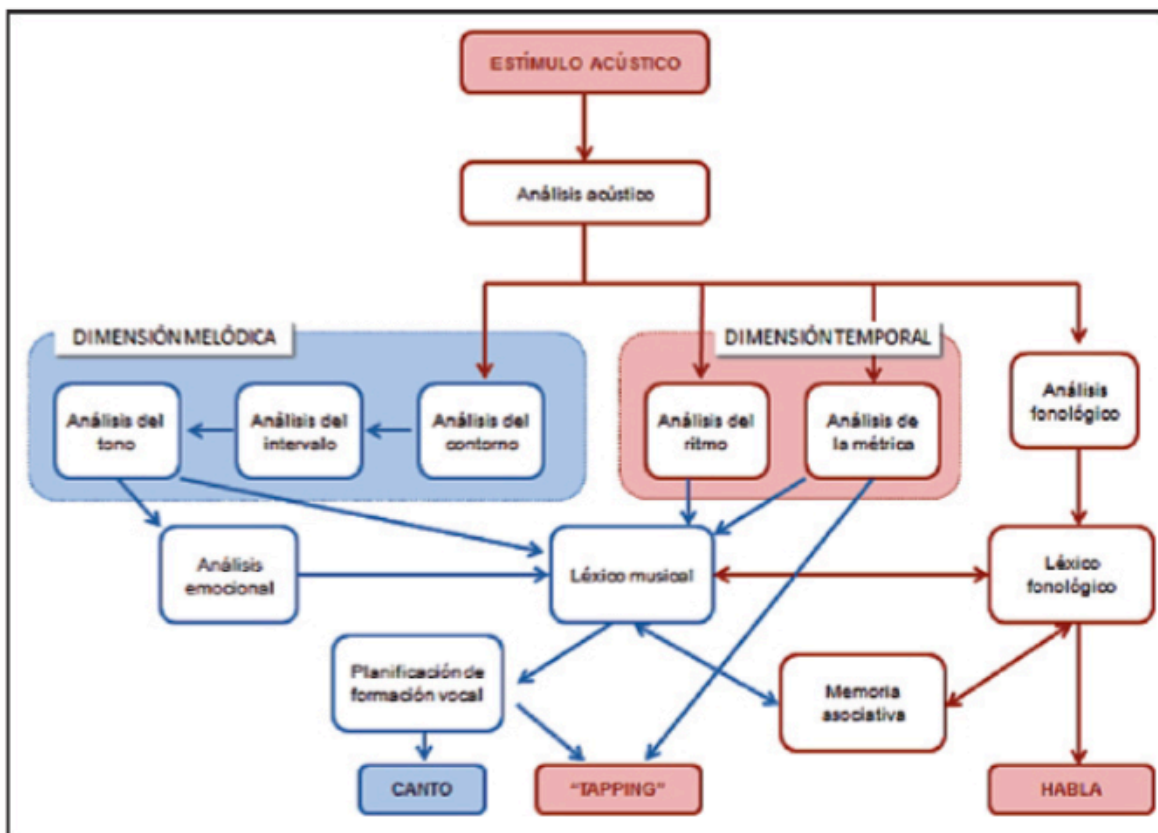


Figura 6. Modelo Neural del Procesamiento Musical. (Tomada de Pérez, 2014)

En la producción musical se destaca los procesos cognitivos de entrada y salida, la actividad cerebral de un músico se activa de manera importante cuando se quiere imitar o aprender, esto desenlaza tres factores que son; la interpretación, la planificación y la generación de los movimientos, las cuales se relacionan con el cerebelo, los ganglios basales y el córtex premotor dorsal y el prefrontal. Cuando un músico está leyendo una partitura en la cual va implícito gran cantidad de información como tono, duración, clave, compas, anticipación sonora y reproducción de un plan motor, entre otros, es lógico que la activación cortical sería amplia y además se reconfirma la unión entre los hemisferios.

Las *Alteraciones neuropsicológicas musicales*, es otro ítem de la investigación, donde se analizan cuatro alteraciones neurológicas, las cuales pueden disminuir o aumentar la capacidad musical, o en otras ocasiones desencadena sintomatología como en la epilepsia musicogénica. Una de las alteraciones más comunes son las Amusias, se puede generar por problemas congénitos o adquirirlo, consideradas como negativas por lo producen un déficit en el procesamiento musical. Algunos de los síntomas pueden ser una alteración en la percepción auditiva, memoria, lectura, escritura, la ejecución musical, las amusias también afectan a individuos que no tienen relación con la música.

Las amusias se clasifican de varias formas; las *perceptivas*, con las cuales se altera la medida de diferenciar entre los tonos, con ella no se puede diferenciar dos melodías distintas, no reconocen las disonancias, no reconocen las notas y serían desafinados al cantar. La otra clase es la *amnésica*; es la que no reconoce canciones familiares, la *alexia musical*; que hace que no podamos leer partituras, *la vocal*; la cual se refiere a la incapacidad de cantar, silbar o tararear una melodía, la *instrumental*; se refiere a la incapacidad de tocar un instrumento, la *agrafia musical*; son las incapacidades de transcribir notas musicales.

Otras alteraciones musicales relacionada con el procesamiento musical, tenemos a la *Epilepsia musicogénica*; es un trastorno no muy habitual, se refiere a una condición clínica originada al escuchar una melodía, timbre o canción. La epilepsia también se puede prevenir o desaparecer al escuchar música o aún más cuando la interpreta.

Las *Alucinaciones musicales*; son otra clase de alteración, la cual se refiere a una modalidad auditiva donde la característica es la percepción reiterada de una misma melodía, la cual puede tener o no un significado para él que la sufre, es generado por el cerebro, suelen ser repetitivas, constantes, involuntarias e intrusivas. Las patologías como la depresión, la esquizofrenia, el trastorno obsesivo-compulsivo y el alcoholismo pueden ser causa para generar las alucinaciones. Se genera principalmente en individuos de mayores de edad, por lo que se empieza perder el sentido de la audición.

La *Distonía focal del músico*; llamada también calambre del músico, se refiere a una descoordinación muscular o una pérdida del control motor voluntario de los músculos que se emplean para una ejecución muscular. Si se presenta en los músicos profesionales puede acabar con su carrera profesional. Los factores que generan esta alteración son la predisposición genética, trastornos de ansiedad, las fobias, y el perfeccionismo. A continuación, en la figura se mostrará los factores de la Distonía Focal del músico.



Figura 7. Etiología de la Disonía Focal del Músico. (Toamda de Pérez, 2014)

*Beneficios cognitivos y conductuales de la música;* es el último tratado de la revisión, se objetivo es demostrar que la música tiene herramientas para mejorar las habilidades intelectuales y solucionar cuadros clínicos como el autismo, trastorno del lenguaje, la depresión entre otros. Se mencionan a continuación algunos métodos que mejoran el proceso cognitivo.

El efecto Mozart, se origina al escuchar la música creada por él durante el periodo del clasicismo, se originó en un estudio, donde los alumnos tuvieron mejores resultados al escuchar la Sonata para dos pianos en Re Mayor, mientras que otros que desarrollaron las pruebas escuchando una cinta de relajación, este estudio también arrojó que las mejoras cognitivas solo permanecían durante 10 a 15 minutos por lo que concluyó que este efecto era de corto plazo.

Entrenamiento musical y rendimiento neuropsicológico; en él se demuestra que el razonamiento espacial, las habilidades matemáticas, la memoria virtual, entre otras, mejora con un entrenamiento musical.

Las terapias musicales; ayudan a pacientes o grupos a lograr cambios y satisfacer necesidades físicas, emocionales sociales y cognitivas, la musicoterapia es un ejemplo donde se utiliza todo lo anterior.

### **Conclusiones.**

La música está presente en todas las sociedades y entornos culturales durante toda la vida, definiéndose como el lenguaje universal, se podría considerar que es más importante que el lenguaje. El autor (Pérez G. , 2014) estableció algunas analogías como conclusión:

De manera similar a como sucede con las funciones lingüísticas verbales, el procesamiento musical se sustenta en una base de redes neurales específicas.

La cooperación interhemisférica es fundamental. Los aspectos prosódicos del lenguaje y las características más generales de la música serían procesados por el hemisferio derecho mientras que el hemisferio izquierdo se ocuparía del procesamiento de elementos más complejos y analíticos en las dos habilidades.

El procesamiento musical provoca una activación neural extensa que implica fundamentalmente áreas auditivas y motoras, pero, así como el plano temporal izquierdo juega un papel crítico en el procesamiento del lenguaje, el plano temporal derecho parece jugarlo en la música.

Existen alteraciones musicales componente-específicas. La música y el lenguaje pueden ser percibidos y producidos, pudiendo presentarse patologías específicas de cada componente. De este modo, al igual que el lenguaje puede estar afectado por afasias, alexias o agrafias, también existen amusias específicas para los componentes musicales. (Pérez G. , 2014, p. 45).



En la actualidad los beneficios cognitivos y conductuales de la música, son tema de investigación, para esto se analiza el entrenamiento intenso de músicos y así, describir los posibles resultados que aporten a la musicoterapia en la aplicación de las patologías.

Por último, se reflexiona sobre la necesidad de seguir profundizando los correlatos neurales como las patologías inscritas a la música, que aun por su escasa repercusión en la sociedad no son muy estudiados, para que luego en el futuro la música se ubique como protagonista de la neuropsicología realizando aportes de gran envergadura.

Tabla 4

*Análisis de Datos*

<b>Análisis de los Datos</b>	
<b>Categorías de Análisis</b>	<b>Análisis</b>
La Música y el Oyente	Si bien, el conocimiento es un factor fundamental para determinar el cómo un oyente escucha e interpreta la música, se puede afirmar que existe influencia de otra serie de aspectos adicionales como los afectivos, los biológicos, los emocionales, los históricos, los psicológicos, e incluso los de tipo sociológicos. Ahora bien, para el reconocimiento o clasificación de algunos géneros o de algunos estilos musicales, no se considera necesario poseer unos conocimientos musicales formales, pues como lo afirmaron Shifres, Pereira, Herrera, y Bordoni (2012) “el reconocimiento del estilo no se deriva de una enumeración detallada de componentes adscribiendo a determinadas características” (p.87) y continúan relatando el ejemplo de cómo algunas

	<p>personas son exitosas clasificando y recordando aspectos relacionados con el estilo musical, aunque no tengan vastos conocimientos musicales.</p> <p>En el caso del oyente, su percepción auditiva incide en su ritmo corporal, posibilitando su desarrollo motriz mediante interacciones de tipo perceptivas y de sensibilidad del movimiento; aunque se debe considerar que dicho oyente puede escuchar la música en planos diferentes como lo planteó (Copland, 1997) desde el Plano Sensual, referido al aspecto físico y donde interviene el aspecto corporal de manera natural y espontánea; desde el Plano Expresivo, el cual tiene implicancias en las emociones y sensaciones que la música le produce a quien la escucha; y por último, desde el Plano Puramente Musical, que incluye un dominio superior de la cognición musical y de los aspectos que constituyen la percepción y los elementos fundamentales de la música como son la armonía, la melodía, el ritmo y el timbre.</p> <p>Por su parte, desde la teoría enactiva, se fortalece la idea de que los procesos cognitivos musicales se dan desde una cognición corporeizada, donde lo sensorio-motriz es la herramienta para su proceso, con lo que se concluye que para el oyente la mente es una extensión del cuerpo.</p> <p>Los espectadores son los jueces de cualquier proceso dancístico, cada público tiene un análisis de lo que está viendo y escuchando, este análisis depende de forma directa dependiendo de la sensibilidad musical de cada uno, además su emoción también hace parte importante de dicho análisis.</p>
--	---

<p>El Cerebro, la Música y la Danza</p>	<p>La música puede ser vista, interpretada, y utilizada de diversas maneras, porque es más que un mero accesorio u objeto sonoro. El oído humano, tiene la capacidad de captar y procesar el sonido que proviene de una onda sonora y procesarle en la corteza auditiva, proceso que inicia desde la vibración que se genera en la membrana timpánica y que posibilita reconocer la altura, la duración, la intensidad, y el timbre de dicho sonido.</p> <p>En los procesos Neuropsicológicos el lenguaje y la música se manifiestan en hemisferios diferentes, pero si un músico necesita leer una partitura e interpretarla los hemisferios se conectan, también como ejemplo, si el lenguaje es reforzado con imágenes y música sucederá lo mismo, la conexión de dichos hemisferios.</p> <p>Con respecto a la danza, el proceso neural que se activa en el cerebro tiene varias características importantes. En el artículo realizado por (Brown &amp; Parsons, 2008) sobre la Neurociencia de la Danza, explican varios conceptos donde analizaron el comportamiento cerebral de los bailarines por medio del scanner, para mostrar el flujo sanguíneo y las partes donde se manifiesta la actividad cerebral para generar un movimiento, las partes donde se refleja son; la corteza parietal, información visual, corteza motora primaria, impulsos neurales, la médula espinal y los músculos.</p> <p>De las conclusiones que resultaron se refleja que la actividad cerebral no es la misma cuando se danza con música y o sin ella, otro resultado demuestra que la actividad se presenta más cuando el género que se va a bailar es del dominio del bailarín,</p>
---	--

	<p>así mismo, los investigadores (Brown &amp; Parsons, 2008) concluyeron que:</p> <p>Sin embargo, nuestros trabajos revelan que la capacidad de simular mentalmente una secuencia de danza- o un servicio de tenis o un swing de golf- no es simplemente visual, como pudiera sugerir esos análisis, sino también cinestésica. De hecho, el verdadero dominio de la danza exige una percepción muscular y una imagen motora de la secuencia en cuestión, como si fueran reales, en las áreas cerebrales donde se planifica el movimiento. (Brown &amp; Parsons, 2008, p. 88).</p> <p>De otro lado, en cuanto a la cognición musical (Castro J. , 2013) anotó,</p> <p>Ésta no ocupa un espacio en la masa cerebral ni en el cuerpo ni en las estructuras: nerviosas, musicales y sociales. Surge de la interacción de todos estos componentes. Por tanto, la cognición musical es una acción, que sabemos existe, porque nos permite: participar de la música ya sea en el papel de intérpretes, de creadores o de escuchas, a través de las emociones, estados mentales, pero, sobre todo, del comportamiento. (Castro J. , 2013, p. 37).</p>
Música, Cuerpo y Danza	<p>Históricamente, se ha buscado coherencia y concordancia entre la música y los movimientos corporales, donde los últimos intentan mostrar la interacción, visibilización, y/o contraste de los sonidos musicales mediante el cuerpo, de tal manera, que dicho cuerpo se vuelve parte casi integral de la orquesta o agrupación musical mientras se danza; de acuerdo con esto, para Megías (2009 en Vernia 2014)</p>

	<p>El cuerpo se comporta como un instrumento de percepción del sonido, así como una herramienta para expresar dicha percepción, y en este sentido la música, cuando se convierte en acompañante del movimiento le proporciona un sentido a la acción motriz, siendo el movimiento su vez, receptor del ritmo, pues la escucha musical difiere si esta se realiza de forma pasiva o activa. (Vernia, 2014, pág. 5).</p> <p>Reafirmando así, la idea de que el cuerpo es la herramienta donde se manifiesta la unión del ritmo y la danza, y que, al danzar, será diferente si se hace escuchando la música de forma activa que, de forma pasiva. En este sentido, entonces es primordial aclarar que, del concepto de estilo, los autores (Shifres, Pereira, Herrera, &amp; Bordoni, 2012) explican:</p> <p>Tradicionalmente, la noción académica de estilo musical se asienta en dos principios que, siendo de base psicológica, se aplican al plano estrictamente musicológico: el principio de persistencia, según el cual las elecciones que caracterizan los rasgos estructurales persisten en el tiempo (al menos el tiempo de la pieza musical), y el principio de contraposición, que prevé que la caracterización de los rasgos tiene lugar en contraposición a otras (posibles) elecciones. En virtud de este principio, tanto el compositor, cuando lleva adelante sus elecciones compositivas, como el oyente, al interpretarlas, contraponen cada una de tales elecciones a la multiplicidad de alternativas que constituyen el conjunto de posibilidades a las que podrían acudir. (Shifres et al, 2012, p. 87).</p>
--	---

Otros teóricos que también apuntan al mismo tema son Dalcroze y Laban, los cuales en sus diversos estudios plantean la relación entre la música y algunos elementos fundamentales de la danza como son la energía, el espacio, el gesto, y el tiempo.

Así mismo, si bien, la música presenta una base rítmica y emocional para su interpretación con el cuerpo, es innegable que existen otros factores que le imprimen una función estética expresiva y que terminan siendo de alta significancia como es el caso de la música, la melodía, los silencios, y los sonidos; logrando que en muchas ocasiones se dé una mayor comprensión de la música mediante las acciones motrices ejecutadas. De esto, los autores Meschini & Payri (2016) por ejemplo, opinaron: “Los elementos musicales que mayoritariamente han influido han sido sobre todo el ritmo (o su ausencia) y la energía musical (pulsión)”. (p. 46) donde según ellos, además, éstos generan efectos en cuanto a los desplazamientos empleados por los bailarines.

Ahora bien, en la relación que se presenta entre la música y el cuerpo expresado mediante la danza, ésta se da en doble vía, es decir, aporta tanto la música y la rítmica al cuerpo y a la danza, como el cuerpo y la danza a la música y su aprendizaje, y a la cognición musical. Por ejemplo, el ritmo ayuda al proceso de desarrollo y fortalecimiento de la coordinación y la psicomotricidad, así como también, al logro de movimientos sincrónicos; mientras que acompañar el aprendizaje musical con los sentidos y con movimientos corporales como galopar, gatear, marchar, saltar, permite una apropiación y automatización más efectiva y rápida de dichos aprendizajes; también, es de suma importancia vincular la expresión corporal que será la que acompaña los movimientos del músico dándole

	<p>presencia, fuerza, e intensidad dinámica a su exhibición escénica. En concordancia con lo expuesto, sobre el tema del aprendizaje musical opina Pérez (2012, en Vernia 2014) que éste:</p> <p style="padding-left: 40px;">Se fundamenta en el ritmo, se debe incluir el lenguaje articulado, el canto, la métrica, el pulso, acento, planimetrías, tiempo, espacio, entonación, la conciencia auditiva, la comprensión y valoraciones de los contenidos de textos poéticos, utilizándose el cuerpo como recurso didáctico. (vernia 2014 p. 14)</p> <p>Dentro de las acciones que se proponen en (Vernia, 2014) para estudiar la música con la coordinación corporal se encuentran:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Coordinar movimientos sincrónicos y alternos de las extremidades del tronco superior con el inferior.</li> <li>• Alternar movimientos con ambas lateralidades.</li> <li>• Realizar movimientos dobles sincrónicamente y de manera alterna.</li> <li>• Realizar acciones motrices fraccionadas por secciones corporales (sólo manos, sólo dedos, sólo brazos...)</li> </ul> <p>(Vernia, 2014, p. 12)</p>
<p>Relación entre Música y Composición Coreográfica.</p>	<p>La relación entre música y composición coreográfica, puede ser variable, y no necesariamente un coreógrafo siempre implementa el mismo método para relacionarlas, él puede hacer uso de la música como fuente de inspiración para componer su coreografía, puede hacer una composición y luego seleccionar el tema musical, como también es viable que decida cambiarle varias veces de música a una misma composición coreográfica, o incluso se pueden componer ambas (música y coreografía) de manera simultánea. También, cabe anotar que la musicalidad en un montaje coreográfico es</p>

una herramienta necesaria, difícil de transmitir, por lo que se necesita de una multimodalidad para su entendimiento; en ella se utilizan fuera del lenguaje verbal los gestos y sonidos para su comprensión. Mientras que, el coreógrafo se encarga de realizar su composición coreográfica, pero la expresividad de los danzantes es la que le transmite al público el mensaje de la danza y de la interpretación musical.

Meschini & Payri (2016) hallaron que dichas convergencias se dieron desde la ocupación espacial, en los niveles corporales, los desplazamientos, en la altura corporal y las cualidades del peso, los movimientos y su amplitud; Adicionalmente, el movimiento también estaba directamente relacionado con los sonidos percibidos que eran variables entre las percusiones y los coros y tanto las respuestas motoras como las imágenes mentales y sensoriales generadas en los coreógrafos respondieron a “los estímulos sonoros (sintéticos y digitales), sugiriendo oscuridad, peligro, tensión, con algunos momentos de luz (coros): en estos momentos el movimiento se suspende”. (p. 43).

No se puede tener una buena comunicación en el montaje, composición y música, si el canal de comunicación no es común para los actores de la composición, tanto coreógrafos como el cuerpo de baile tienen que generar signos, prácticas, caminos etc. Que se entiendan y puedan interactuar a la hora del proceso cognitivo, también, es debe considerar que,:

Una mayor comprensión de las sensaciones y emociones de las bailarinas limitaría mucho los errores, los accidentes y sobre todo las caídas a la hora de pensar el proceso creativo de la entera performance coreográfica.



	<p>Podemos afirmar que no hay emociones sin música, y viceversa, y gracias al cuerpo, podemos expresarlas y mezclarlas para que se convierta en un baile. Una fuerza conjunta de música, emoción y cuerpo. (Muntanyola-Saura &amp; Belli, 2013, p. 15).</p>
<p>La Música y las Emociones Danzadas</p>	<p>En el discurso musical-coreográfico, los movimientos y frases corporales son relacionadas directamente con las diferentes estructuras musicales, siendo la improvisación dancística una serie de diferentes motivos dependiendo de lo que va surgiendo de la música y de la relación entre la tensión del movimiento y de la música.</p> <p>En el estudio que realizaron Meschini &amp; Payri (2016) afirmaron “Los movimientos suponen una encarnación de las emociones musicales: el cuerpo registra y corporeiza empáticamente las cualidades emocionales de la música” (p. 18). Otro de sus hallazgos que llama la atención, está asociado con las emociones y la cualidad de los movimientos donde los autores al referir anteriores estudios manifestaron: “Los sonidos desagradables indujeron movimientos directos, rápidos y con alto grado de actividad y produjeron formas corporales con calidad cinestésica de lucha; en contraste, los sonidos agradables indujeron formas corporales de calidad cinestésica de entrega” (Morita, J.; Nagai, Y. y Moritsu, T. como se citó en Meschini &amp; Payri, 2016, pp. 19-20). Los mismos autores concluyeron en su estudio que “la expresividad corporal y del rostro evidencia el tono expansivo de la música” p.48.</p> <p>También hay un vínculo estrecho entre la expresividad y la teatralización y la música, por ejemplo, para Sassano (2003, en Vernia 2014), “la rítmica crea en la persona la necesidad de expresarse, pues el ritmo es uno de los elementos relevantes en</p>

	<p>la expresión de los sentimientos, tanto a través del lenguaje hablado como del lenguaje corporal” (Vernia, 2014, p. 10); y en correspondencia,</p> <p>También, es recomendable tener en cuenta los Types y los Token, toda vez que éstos son factores que ayudan a que se pueda transmitir de manera más fácil a la sociedad lo que se está danzando y escuchando, mientras el uno lo expresa, el otro lo ayuda a transmitir de manera que se pueda convertir en un conocimiento a largo plazo.</p>
<p>Música y Danza dentro del Contexto Sociocultural</p>	<p>La influencia que genera el contexto sociocultural en los individuos desde su primera infancia es significativa y primordial, tanto para su desarrollo cognitivo, como para aquellos aspectos que están relacionados con la actividad sonoro-kinética, es así como algunas experiencias humanas como el afecto, y las interacciones entre adulto y bebé se convierten en estímulos, las autoras (Martínez, Español, &amp; Pérez, 2015) explican:</p> <p style="padding-left: 40px;">Los momentos de interacción en contextos de musicalidad comunicativa resaltan la naturaleza corporal, intrínsecamente no verbal, del mundo interpersonal entre adulto y bebé y señalan los variados y múltiples aspectos presentes en los primeros momentos de las experiencias humanas, mostrando cómo se entremezclan esquemas-imágenes, metáforas primarias y estímulos sonoros (algunos lingüísticos), táctiles, propioceptivos y afectivos en el desarrollo cognitivo humano. (Martínez et al, 2015, p. 154)</p> <p>Es así como, los esquemas-imágenes y las metáforas primarias son aprendidas desde los contextos socioculturales ejerciendo en el individuo, sus primeras características de sus cualidades y experiencias musicales y corporales.</p>

	<p>Para afinar esta idea, se tiene en cuenta el enfoque enactivo, que desde la cognición está ubicado en dos cualidades corporales, la primera, es la estructura sensorio-motriz, donde la percepción se activa constantemente con el cuerpo y el mundo; la segunda se refiere a las estructuras cognitivas, las cuales se generan en la interacción del organismo y su entorno sociocultural, es decir lo biológico y social. Y desde este contexto, el autor se soporta desde la teoría de Piaget, afirmando que el conocimiento se adquiere desde la exploración del entorno, con la conclusión de que el proceso de aprendizaje es exclusivo de la acción (p.15). la sincronización rítmica del cuerpo facilita la averiguación del ambiente y además el acoplamiento corporal, cada organismo tiene sus propias características de moverse y actuar dependiendo de su entorno sociocultural y con ello la cognición es diferente en cada entorno social.</p>
<p>Condiciones y Alteraciones Relacionadas con la Música.</p>	<p>Las alteraciones neuropsicológicas musicales, pueden aumentar o disminuir la capacidad musical, según los eventos vasculares cerebrales los cuales afectan las habilidades; y con su aparición se pueden manifestar condiciones favorables o desfavorables dentro de la escucha musical.</p> <p><i>Las Amusias</i>, para (Pérez G. , 2014) por ejemplo, al definir las aseguró:</p> <p>Por amusia entendemos el defecto neuropsicológico, congénito o adquirido, que implica una alteración en la percepción auditiva, memoria, lectura, escritura o ejecución musical. Como vemos, el término amusia es muy amplio, pudiendo afectar a una gran gama de elementos implicados en el procesamiento neural de la música. Los trastornos más puros suelen aparecer en</p>

	<p>músicos profesionales debido a que, al poseer un mayor conocimiento musical, sus circuitos neuronales están más definidos. (Pérez G. , 2014, p.28).</p> <p>Las amusias se pueden diferenciar de varias clases: la Sensorial, la Amnésica, la Musical, la Vocal, la Instrumental y la Agrafia Musical.</p> <p>Hay también, <i>Desviaciones de Expectativas Armónicas</i> que van entrelazadas con el entorno socioculturales, y parece que se sitúan en las áreas frontales inferiores bilaterales, conllevando como resultado a la extrañeza e incomodidad del oyente debido a que los patrones melódicos encontrados en algunas músicas que no son familiares dentro de su propia cultura no le generan satisfacción al ser escuchadas.</p> <p>La Epilepsia musicogénica es una alteración generada sensorialmente por la audición de melodías, timbres, ritmos y armonías, puede afectar tanto a músicos como a cualquier oyente. La música puede generar epilepsia o prevenirla. Muchas enfermedades patológicas que se ven hoy en día están relacionadas con es esta clase de alteración neuropsicológicas.</p> <p>La distonía focal del músico se refiere a la alteración que se genera a partir del trastorno muscular o pérdida del control motor, cuando un músico instrumentista la posee puede acabar con su carrera profesional.</p>
--	--

### **Capítulo Cinco – Discusión**

La Relación entre la Cognición Musical y la Danza, es un trabajo especializado de grado que pretende analizar argumentativamente la cognición musical durante la interpretación de la danza. Desde un enfoque cualitativo y desde la revisión documental se busca hallar orientaciones de diversos autores en torno al tema de investigación que se constituyan en fuentes de creación del presente estudio.

Es así como, desde los resultados se establecieron unas categorías de análisis que buscaban descubrir diferentes aspectos tocantes a la relación que se presenta entre la cognición musical y la danza, dichas categorías fueron La Música y el Oyente, El Cerebro, la Música y la Danza; Música, Cuerpo y Danza; Relación entre Música y Composición Coreográfica, La Música y las Emociones Danzadas, Música y Danza dentro del Contexto Sociocultural, y Condiciones y Alteraciones Relacionadas con la Música.

#### **La Música y el Oyente**

La música sirve como fuente de inspiración tanto para los oyentes, como para los músicos y para los bailarines, al ser escuchada no sólo activa naturalmente el cuerpo, sino que también, produce emociones que se ven reflejadas en los estados de ánimo y que pueden oscilar entre la tristeza y la alegría, la exaltación y la calma, o se puede sentir pasivo o activo. Al danzar, los bailarines demuestran y transmiten en sus movimientos corporales lo que la música les produce o hace sentir, de manera tal que, el espectador las percibe y las conserva en su memoria como parte de la puesta en escena, y las asocia cada una desde su particularidad; por ejemplo, es común, que las personas manifiesten como atributos propios de los bailes urbanos aspectos como fuerza, desparpajo, acrobacia, entre otros, mientras que al describir una salsa le adjudican cualidades como agilidad, alegría, o emoción; éstas características evocadas en el espectador no sólo se

generan por la música, sino que quedan arraigadas en la mente por los sentimientos que les produjeron los bailarines; y desde este punto de vista, también es importante resaltar que el bailarín tiene la posibilidad de transformar algunas emociones que la música transmite, por ejemplo, algunas personas manifiestan que el tango les parece triste, nostálgico y algo melancólico, sin embargo, cuando observan una pareja de bailarines del mismo género su descripción cambia y emplean adjetivos como elegancia, sensualidad, fuerza, y pasión...

### **El Cerebro, la Música y la Danza**

El oído humano, tiene la capacidad de captar y procesar el sonido que proviene de una onda sonora y procesarlo en la corteza auditiva, proceso que inicia desde la vibración que se genera en la membrana timpánica y que posibilita reconocer la altura, la duración, la intensidad, y el timbre de dicho sonido. La actividad cerebral al bailar al propio ritmo (sin patrones musicales) o incluso al presenciar la danza, se estimula especialmente en la corteza motora primaria en el precuneo, incluso los estudios demuestran que con sólo observar se puede reproducir mentalmente aquello que se ve (capacidad imitativa), sin embargo, esto va determinado por las capacidades visuales y las cinestésicas, por lo que se han sugerido los ensayos mentales para los bailarines. De este tema, los investigadores en neurociencias (Brown & Parsons, 2008), destacaron:

El aprendizaje de una secuencia motora compleja no activa sólo un sistema motor directo que controla las contracciones musculares, sino también un sistema de planificación motora que contiene información sobre la aptitud corporal para realizar un movimiento determinado. Cuanta mayor destreza adquirimos en un patrón coreográfico, mejor imaginamos las sensaciones asociadas y probablemente menos esfuerzo nos costará ejecutarlo. (Brown & Parsons, 2008 p. 88).

En la danza existen movimientos de menor envergadura cerebral que otros, como mover los dedos, la rotación de rodillas, etc. Pero, existen otros como la percepción espacial, el equilibrio, la intención y la secuencia temporal donde el cerebro se exige de una manera mayor, en este proceso intervienen muchas secuencias y pasos como; la corteza parietal, información visual, corteza motora primaria, impulsos neurales, la médula espinal y los músculos, para generar un movimiento. Así mismo, los órganos sensoriales de los músculos que proporcionan una retroalimentación espacial hacia la corteza cerebral. En la siguiente figura se muestra como el cerebro controla el movimiento.

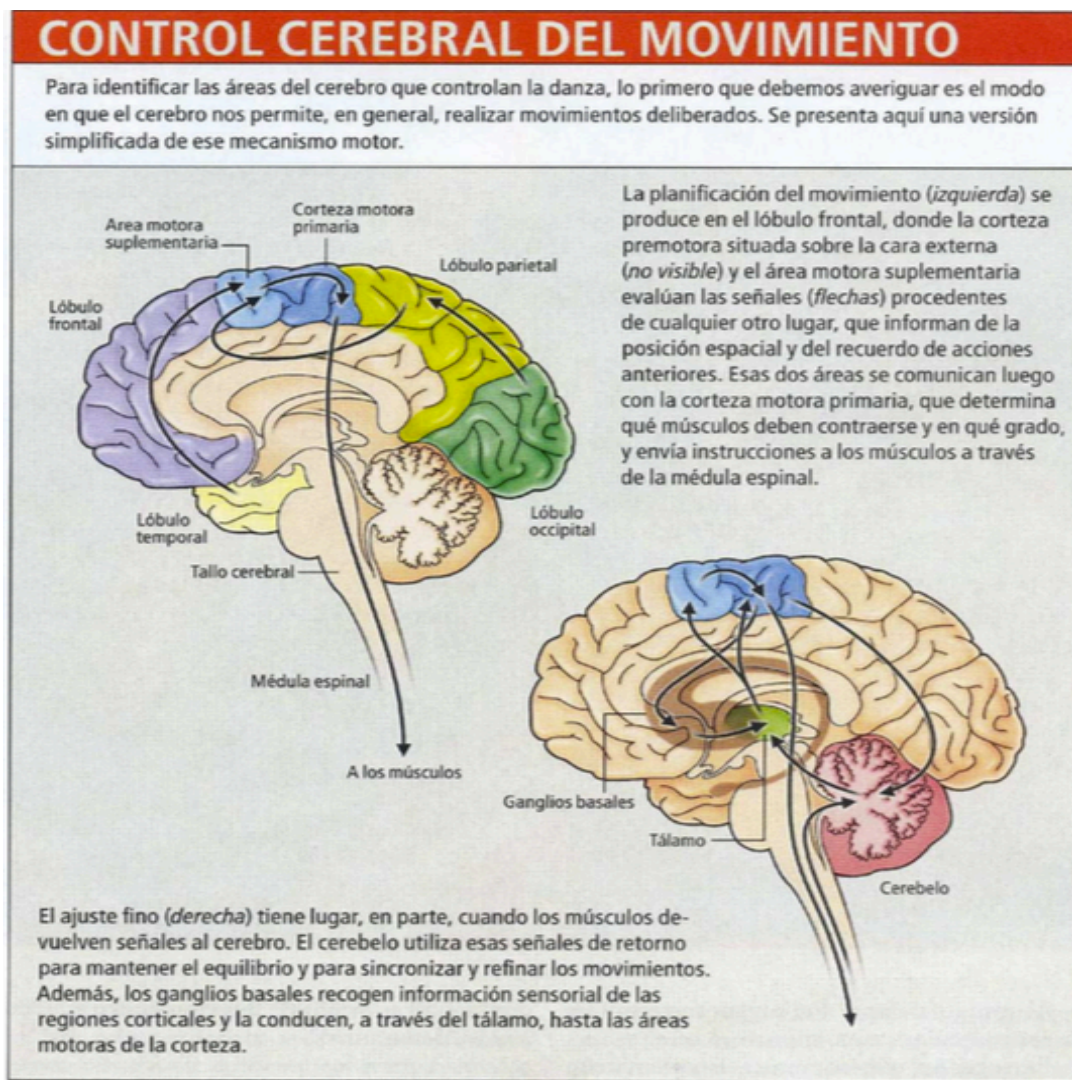


Figura 8. Áreas del cerebro que controlan la danza. (Tomada de Brown & Parsons, 2008)

El metrónomo neuronal del cuerpo es el cerebelo, el cual en la danza y la música recibe señales de muchas partes al mismo tiempo, entre ellas las sensoriales (visual, auditivo, somatosensorial) para luego transformarlas en movimiento. Así mismo, también se establece que hay mayor actividad cerebral y flujo sanguíneo en la zona del cerebelo cuando se interviene la sincronización de la música con los movimientos.

### **Música, Cuerpo y Danza**

Históricamente, se ha buscado coherencia y concordancia entre la música y los movimientos corporales, donde los últimos intentan mostrar la interacción, visibilización, y/o contraste mediante el cuerpo de los silencios, el sonido y la música; de tal manera que, dicho cuerpo se vuelve parte casi integral de la orquesta o agrupación musical mientras se danza; de acuerdo con esto, para Megías (2009 citado en Vernia 2014)

El cuerpo se comporta como un instrumento de percepción del sonido, así como una herramienta para expresar dicha percepción, y en este sentido la música, cuando se convierte en acompañante del movimiento le proporciona un sentido a la acción motriz, siendo el movimiento a su vez, receptor del ritmo, pues la escucha musical difiere si esta se realiza de forma pasiva o activa. (Vernia, 2014, pág. 5).

Otros autores que se refieren a la postura interpretativa que presenta concordancia con lo que se escucha y lo que se danza, son (Shifres et al, 2012) que piensan lo siguiente:

Una determinada intención estilística que se materializa en la transformación de la energía física puede ser expresada no solamente a través de las particularidades expresivas de la performance musical sino también a través del movimiento (...) El estilo de ejecución musical se refleja en el estilo personal de danza. El movimiento y sus particularidades personales pasan también a ser rasgos del estilo musical. (Shifres et al, 2012, p. 90).



Reafirmando así, la idea de que el cuerpo es la herramienta donde se manifiesta la unión del ritmo y la danza, y que, al danzar, será diferente si se hace escuchando la música de forma activa que, de forma pasiva, lo que da a entender que seguramente se presentará una mejor interpretación musical escuchando de forma activa. En este sentido entonces, es primordial aclarar que, al danzar no es suficiente llevar el ritmo, pues hay una serie de factores que se articulan en el proceso de interpretación musical que intervienen para darle cualidades e intenciones a la atmósfera musical que se está escuchando, por ejemplo, no se interpreta corporalmente igual una salsa de Tito Puente, que una de los Van Van de Cuba, o una de Guayacán Orquesta, si bien, todas son salsas cada una tiene un estilo, una particularidad e identidad desde su creación compositiva e interpretativa que hace que el bailarín la exprese según sea el caso, igual sucedería con los tangos, en el caso de Juan D'arienzo, Carlos Di Sarli, Osvaldo Pugliese, o Astor Piazzolla cada uno tendría un estilo propio y particular que debería notar el bailarín en su intervención; de ahí que para entender entonces este concepto de estilo, los autores (Shifres et al, 2012) explican:

Tradicionalmente, la noción académica de estilo musical se asienta en dos principios que, siendo de base psicológica, se aplican al plano estrictamente musicológico: el principio de persistencia, según el cual las elecciones que caracterizan los rasgos estructurales persisten en el tiempo (al menos el tiempo de la pieza musical), y el principio de contraposición, que prevé que la caracterización de los rasgos tiene lugar en contraposición a otras (posibles) elecciones. En virtud de este principio, tanto el compositor, cuando lleva adelante sus elecciones compositivas, como el oyente, al interpretarlas, contraponen cada una de tales elecciones a la multiplicidad de alternativas que constituyen el conjunto de posibilidades a las que podrían acudir. (Shifres et al, 2012, p. 87).

La siguiente tabla, expresa mediante un paralelismo, cómo se da la relación entre el lenguaje del movimiento y el lenguaje musical.

EN EL LENGUAJE DEL MOVIMIENTO.	EN EL LENGUAJE MUSICAL.
El Cuerpo. Sensibilización y conciencia del cuerpo. Actividades básicas del cuerpo. Control y orden del movimiento: técnicas.	El sonido (vibración a través del espacio). Altura. Timbre
El tiempo. Pulso. Medida y métrica. Ritmo. Duración.	El ritmo y la métrica. Pulso. Métrica y acento. Duración.
Dinámica. Cantidad y cualidad del movimiento.	Dinámica. Intensidad. Fluidez y aire musical. Agógica.
Espacio. Dimensiones. Direcciones. Planos espaciales.	Área instrumental. Materiales e instrumentos. Orden y control de la vibración: habilidad y técnicas. Conjunto instrumental (orden tímbrico).
Grafía. Representación gráfica y lecto-escritura.	Grafía. Representación gráfica: lecto-escritura.
Comunicación y formas sociales. Gesto. Relación. Lenguaje expresivo (carga intencional concreta).	Comunicación. Interpretación (lenguaje expresivo).
Coreografía. Forma de movimiento o estilo de danza.	Forma musical y Composición (concepto estético). Melodía-armonía (simultaneidad sonora). Creación expresivo-estética.
Esfuerzo. Fuerza. Flujo.	

Figura 9. Paralelismo entre lenguaje del movimiento y el lenguaje musical. (Vernia 2014 p.15)

### Relación entre Música y Composición Coreográfica

La música es considerada por muchos coreógrafos y bailarines como un motor creativo que les impulsa a mover su cuerpo y a componer. En este impulso son fundamentales la mente y el cuerpo, que son la unión perfecta en un bailarín para el desarrollo del entendimiento coreo-musical, toda vez que el cuerpo termina representado lo que su cerebro le indica que haga, y a su vez, dicho cuerpo termina expresando lo que la música le inspiró al cerebro realizar.

La relación entre música y composición coreográfica, puede ser variable, y no necesariamente un coreógrafo siempre implementa el mismo método para relacionarlas, él puede hacer uso de la música como fuente de inspiración para componer su coreografía, puede hacer una composición y luego seleccionar el tema musical, como también es viable que decida cambiarle varias veces de música a una misma composición coreográfica, o incluso se pueden componer ambas (música y coreografía) de manera simultánea.

En cuanto a la composición coreográfica, hay un estudio que establece algunas relaciones de convergencia e influencia entre la música y la composición coreográfica, Según Meschini & Payri (2016) en su estudio hallaron relación, correspondencia e incluso influencia de la música en la composición coreográfica en varios aspectos, por ejemplo: (a) en el uso de la ocupación espacial, así: “los dos coreógrafos ocupan el espacio de una manera cualitativamente y cuantitativamente muy similar siendo significativa la influencia de la música sobre las coreografías” (p. 37), (b) en los niveles corporales aplicados en las coreografías realizadas, (c) en cuanto a los desplazamientos, concideran que existen algunos como la acción de *Reptar*, que su empleo está relacionadas directamente con el estímulo que generaron los efectos musicales, (d) en la altura corporal y las cualidades del peso, y (e) los movimientos y su amplitud, donde los resultados mostraron “una fuerte influencia de la combinación de lo melódico y lo rítmico sobre el movimiento” (p. 42) Adicionalmente, el movimiento también estaba directamente relacionado con los sonidos percibidos que eran variables entre las percusiones y los coros y tanto las respuestas motoras como las imágenes mentales y sensoriales generadas en los coreógrafos respondieron a “los estímulos sonoros (sintéticos y digitales), sugiriendo oscuridad, peligro, tensión, con algunos momentos de luz (coros): en estos momentos el movimiento se suspende”. (p. 43).

También es importante considerar que, en ésta debe haber un engranaje muy hermético entre todos los actores que la constituyen, coreógrafo, cuerpo de bailarines, músicos, así como también, los encargados de las luces, escenografía y demás, así como también, es esencial la buena comunicación para que el trabajo conjunto rinda mejores frutos, de esto los autores (Muntanyola-Saura, 2016) opinan:

Una mayor comprensión de las sensaciones y emociones de las bailarinas limitaría mucho los errores, los accidentes y sobre todo las caídas a la hora de pensar el proceso creativo de la entera performance coreográfica. Podemos afirmar que no hay emociones sin música, y viceversa, y gracias al cuerpo, podemos expresarlas y mezclarlas para que se convierta en un baile. Una fuerza conjunta de música, emoción y cuerpo. (Muntanyola-Saura & Belli, 2013, p. 15).

### **La Música y las Emociones Danzadas**

La relación empática y sincrónica entre la música y la inspiración emocional de los danzarines se puede evidenciar en la mayoría de los casos, donde, como lo afirmaron Meschini & Payri (2016) “Los movimientos suponen una encarnación de las emociones musicales: el cuerpo registra y corporeiza empáticamente las cualidades emocionales de la música” (p. 18). Otro de sus hallazgos que llama la atención, está asociado con las emociones y la cualidad de los movimientos donde los autores al referir anteriores estudios manifestaron: “Los sonidos desagradables indujeron movimientos directos, rápidos y con alto grado de actividad y produjeron formas corporales con calidad cinestésica de lucha; en contraste, los sonidos agradables indujeron formas corporales de calidad cinestésica de entrega” (Morita, J.; Nagai, Y. y Moritsu, T. como se citó en Meschini & Payri, 2016, pp. 19-20). Continuando con el relato de sus descubrimientos y las relaciones con otros estudios, también afirmaron que:

Los datos cinemáticos extraídos de los resultados del análisis revelaron que la ira se caracteriza por movimientos rápidos y fuertes y una mayor activación con respecto a la tristeza y la alegría. Para expresar alegría y tristeza, los bailarines alteraron sobre todo la velocidad y la fuerza de los movimientos: ambas fueron más lentas y más débiles con respecto a la ira. Sin embargo, la direccionalidad de estas dos emociones (alegría y tristeza) resultó diferente: mayor recorrido y trayectoria variada para la alegría en comparación con la tristeza, que se caracterizó por un ritmo lento con bajada de energía” (Sawada, M.; Suda, K. y Ishii, M., como se citó en Meschini & Payri, 2016, p. 19).

Ahora bien, en cuanto a la expresividad, gestualidad y teatralización que los bailarines expresan mediante sus interpretaciones, también hay un vínculo estrecho entre éstos y la música, por ejemplo, para Sassano (2003, en Vernia 2014), “la rítmica crea en la persona la necesidad de expresarse, pues el ritmo es uno de los elementos relevantes en la expresión de los sentimientos, tanto a través del lenguaje hablado como del lenguaje corporal” (Vernia, 2014, p. 10); y en correspondencia,

### **Música y Danza dentro del Contexto Sociocultural**

Los individuos están permeados de alguna manera desde su nacimiento y durante todo su ciclo vital rodeados de música y danza, toda vez que, desde sus contextos sociales y culturales éstos están presentes regularmente de manera espontánea, por tanto, uno de los factores que generan mayor desarrollo dentro de la cognición musical es la empatía, de la cual (Castro J. , 2013) manifiesta: “La empatía es uno de los factores principales para lograr una cognición musical enactiva ya que la evolución de la sociabilidad juega un rol determinante en los procesos cognitivos, profundamente ligados a una memoria biológico-social”. (p. 37).

Ahora bien, numerosos autores convergen en la idea de que desde el hogar se dan los primeros acercamientos a la música y al movimientos y éstos deben continuar fortaleciéndose y afinándose en la escuela y a nivel social, y para que dicho aprendizaje se dé de manera adecuada se han recomendado dos aspectos fundamentales, uno está relacionado con el aprendizaje temprano de la musicalidad, y la danza; y el otro, se relaciona con el uso del recurso del cuerpo, la experiencia y la vivencia para aferrar dichos aprendizajes como significativos. Las autoras (Martínez, Español, & Pérez, 2015) lo describen así:

Los momentos de interacción en contextos de musicalidad comunicativa resaltan la naturaleza corporal, intrínsecamente no verbal, del mundo interpersonal entre adulto y bebé y señalan los variados y múltiples aspectos presentes en los primeros momentos de las experiencias humanas, mostrando cómo se entremezclan esquemas-imágenes, metáforas primarias y estímulos sonoros (algunos lingüísticos), táctiles, propioceptivos y afectivos en el desarrollo cognitivo humano. (Martínez et al, 2015, p. 154)

También, desde el contexto sociocultural, la sincronización rítmica del cuerpo facilita la averiguación del ambiente y además el acoplamiento corporal, cada organismo tiene sus propias características de moverse y actuar dependiendo de su entorno sociocultural y con ello la cognición es diferente en cada entorno particular, la música por ejemplo, modifica el comportamiento humano, por lo que la influencia social se ve afectada, la conexión entre lo biológico y lo social es fundamental, ayuda a entenderla como un fenómeno que afecta la condición humana y repercute en condiciones neurobiológicas del individuo.

Otro tema que surge como hipótesis de los investigadores, dentro del contexto sociocultural musical y de la danza, está ligado a la pérdida de la capacidad del análisis y de la interpretación musical en la danza en las nuevas generaciones, dicha hipótesis se sustenta también con un estudio que realizó Liska (2011 citada en Shifres, et al , 2012) sobre el fenómeno

actual de los lugares argentinos donde se baila el tango (las milongas), entrevistando a bailarines de diferentes edades con el interés de encontrar la relación de la danza y el estilo interpretativo, en éste, encontró que:

Los bailarines mayores (de edades superiores a los 80 años) eran más celosos de las variables estilísticas, de modo que podían adecuar sus pasos y figuras coreográficas más íntimamente a las particularidades de las ejecuciones musicales. A través de los comentarios (...), llegó a la conclusión de que estos habían podido desarrollar una mayor habilidad para discriminar bailando las diferentes orquestas típicas porque provenían de una tradición en la que la orquesta típica tocaba en vivo en la milonga. De ese modo, esas circunstancias dieron a los milongueros el conocimiento de las características performativas idiosincrásicas de cada orquesta. (Shifres, et al , 2012, pág. 89)

Y dentro de los testimonios que recogió, describía lo siguiente:

“en los tiempos de las orquestas típicas” no solamente los bailarines prestaban atención a la ejecución de la orquesta, sino que también estas atendían a los pasos de los bailarines. De ese modo, la comunicación entre los ejecutantes y los bailarines era más íntima y permitía un conocimiento emocional mutuo más profundo. (Shifres, et al , 2012, pág. 89)

Analizando el fenómeno, se puede percibir que éste es un común denominador en muchísimos de los bailes y danzas, pues pareciera que cada vez se da menor interés en las poblaciones juveniles en el folklore, en las danzas clásicas, en las contemporáneas e incluso en algunas sociales. Así mismo, se sigue dando la falta de interacción entre músicos y bailarines y/o los oyentes, anteriormente, era habitual hallar espacios de encuentros sociales donde tocaban hasta cinco agrupaciones musicales y la música se hacía para los bailarines y los bailarines bailaban para la orquesta era un maridaje perfecto, hoy en día, la música se hace y se promueve desde las esferas comerciales y poco se diseñan para el deleite de los buenos bailadores pues tal

parece que los nuevos géneros no requieren de mucho dominio corporal y musical; además, el ingreso de nuevas tecnologías genera cierta mediocridad y posibilita que los músicos se adecuen a una zona de confort donde no requieren mucha experticia a nivel profesional; esto también promovido por las casas disqueras y las radiodifusoras que poco se ocupan por la calidad musical y sí por lo banal y comercial de las piezas musicales.

### **Condiciones y Alteraciones Relacionadas con la Música.**

Si bien, se conocen las cualidades propias de los músicos y bailarines en cuanto a sus habilidades musicales, se presentan algunos casos especiales donde, se presencian músicos que bailan fuera de la correspondencia musical y bailarines que al tocar instrumentos lo hacen igual, es decir, fuera del patrón rítmico; a estos casos específicos se les adjudica entre otras cosas, una alternación en algunas de sus motricidades (gruesa o fina según el caso) donde la capacidad de conectar la información musical con las partes específicas del cuerpo se da a destiempo o sin precisión, por lo que la actividad motora se da fuera de la percepción musical.

Adicional a esto, existen una serie de condiciones, alteraciones o desviaciones de índole neuropsicológicas que también afectan o benefician a algunas poblaciones de personas, por ejemplo, dentro de las que afectan se encuentran las amusias, Epilépsias musicogénicas, alucinaciones musicales, distonías focales en los músicos, y desviaciones de expectativas armónicas, algunas de ellas pueden llegar a generar más afectaciones que otras por ejemplo, las Epilepsias musicales, que aunque no son muy comunes, aquellas personas que las sufren padecen según (Pérez G. , 2014). “crisis en función de múltiples desencadenantes: la combinación melódica o armónica del sonido, el impacto emocional de la música, el volumen o el timbre del instrumento e incluso puede ser específica para un determinado género o pieza musical” (Pérez G. , 2014, p.33).



Las amusias por su parte, se clasifican de varias formas; las *perceptivas*, con las cuales se altera la medida de diferenciar entre los tonos, con ella no se puede diferenciar dos melodías distintas, no reconocen las disonancias, no reconocen las notas y serían desafinados al cantar. La otra clase es la *amnésica*; es la que no reconoce canciones familiares; la *alexia musical*, que hace que no se pueda leer partituras; *la vocal*, la cual refiere a la incapacidad de cantar, silbar o tararear una melodía; *la instrumental*, se refiere a la incapacidad de tocar un instrumento; y la *agrafia musical*, que son las incapacidades de transcribir notas musicales.

Por su parte, dentro de las condiciones que favorecen a nivel musical se encuentran el Efecto Mozart, las terapias musicales, el entrenamiento musical y el rendimiento neuropsicológico; por ejemplo, la musicoterapia relacionada por (Pérez G. , 2014)

se define como el uso de la música y/o sus elementos musicales con un paciente o grupo, en el proceso diseñado para facilitar y promover la comunicación, el aprendizaje, la movilización, la expresión, la organización u otros objetivos terapéuticos relevantes, con el fin de lograr cambios y satisfacer necesidades físicas, emocionales, sociales y cognitivas. (Pérez G. , 2014, p.43).

### **Capítulo Seis – Conclusiones y Recomendaciones**

La Relación de la Cognición Musical durante la Interpretación de la Danza, es un trabajo que pretendía hallar de manera analítica y argumentativa respuesta al cómo se presenta la relación de la cognición musical durante la interpretación de la danza bajo la perspectiva de diferentes teóricos.

Fue así como, desde diferentes fuentes bibliográficas se fue dando respuesta a una serie de categorías de análisis que fueron establecidas para poder darle sentido y organización a la respuesta, desde esta perspectiva, se encontró que la música tiene la condición de poseer cualidades inspiracionales en la cognición del oyente, adicionalmente, está activa en el cuerpo y las emociones del ser humano, y genera desde la expresión corporal de los bailarines la posibilidad performativa expresiva, es decir, que el bailarín gracias a las emociones que le genera la música termina siendo al tiempo un actor en escena.

Ahora bien, tanto música como danza posibilitan generar identidad en sus ejecutantes y en el espectador, el cual termina clasificando y asociando a partir de su apreciación estética la puesta en escena y con ella, las emociones generadas. Aunque, también se reconoce que en ocasiones el performance del bailarín tiene la capacidad de transformar algunas percepciones musicales por otras, permitiendo así, el desarrollo de las capacidades cognitivas musicales.

Con relación a la manera cómo el cuerpo escucha y percibe los sonidos y la música éste es un largo proceso cerebral donde intervienen el oído, la membrana timpánica, y la corteza auditiva; en este proceso el flujo sanguíneo aumenta en la zona del cerebelo y también hay intervención de los dos hemisferios cerebrales; y al corporeizar los sonidos durante la danza, además se activa la corteza motora primaria, y el sistema de planificación motor produciendo entre muchos beneficios el estímulo de la capacidad imitativa, ya que se considera que se puede reproducir mentalmente lo que se ve; y entre más complejos sean los movimientos y las acciones

motrices al danzar, más procesos intervienen en el cerebro y en el cuerpo, por ejemplo, se activan también la corteza parietal, la información visual, la corteza motora primaria, los impulsos neurales, la médula espinal y los músculos, en acciones como la percepción espacial, el equilibrio, la intención y la secuencia temporal. Dentro de estas funciones, se considera que el procesamiento rítmico se ejecuta en el cerebelo.

En el proceso musical de cantar, interpretar un instrumento, y danzar, entre otros. es indispensable la comprensión cognitiva y corporal de lo que es el ritmo y la música (tiempo, espacio, energía), el cual, a su vez, nutre el sentido sonoro-kinético, y las inteligencias musical y corporal-kinestésica, de manera tal que al danzar se presente una coherencia y concordancia corporal con la música, y la música a su vez, le da sentido sonoro y rítmico al movimiento, esto exige que el bailarín escuche de manera activa y consiente la música mientras baila, para lograr una interpretación adecuada y para darle significancia y valor al estilo musical y danzario. Dicho estilo se entiende entonces, bajo dos dimensiones, la persistencia que presenta a través del tiempo y la contraposición de algunas características que puedan ser observables en otras selecciones viables.

De otro lado, la relación de música con la composición coreográfica se evidencia que su uso es variable y que está sujeta a las necesidades y/o deseos de los coreógrafos, por lo tanto, pueden existir coreografías que están compuestas usando la música como inspiración y están otras que son hechas primero y luego se les adiciona la música y hay otras que han sido interpretadas con diferentes temas musicales. Sin embargo, la música como tal, presenta una fuerte influencia en el proceso compositivo del coreógrafo inspirándole ubicaciones, desplazamientos, espacialidades, y movimientos, entre otros. Durante el proceso, también es relevante el buen trabajo en equipo, ya que puede beneficiar en aspectos sincrónicos y temporales.

La música activa de forma natural y empática al cuerpo, y genera emociones que se ven reflejadas en los estados de ánimo y en sus movimientos. Por lo que, al danzar, los bailarines transmiten gestos y teatralidad en sus movimientos corporales de aquello que la música les produce o hace sentir, de manera tal que, logran que sean percibidas, conservadas y asociadas en la memoria de los espectadores.

La interacción del infante con el adulto en contextos de musicalidad comunicativa, ayuda en su desarrollo cognitivo a los procesos sensoriales, motores, y sonoros del individuo, donde las artes temporales se ven reflejadas en los procesos sonoro-kinéticos, de ahí, la importancia que desde la primera infancia se efectúen interacciones desde el hogar y sociales que aporten de manera asertiva en los procesos corporales, espaciales, de movimiento y musicales, para que se den de manera natural y experiencial los Esquema-Imagen y las Metáforas Primarias.

Por todo lo anterior, se considera que el cuerpo es puente y facilitador del proceso cognitivo, si se dan en los contextos educativos la formación sonoro-kinética de manera vivencial el proceso será mucho más fácil de adquirir. El cuerpo se considera parte esencial para el aprendizaje musical; la sinergia entre el ritmo, la música y el movimiento se combinan para generar el aprendizaje de la cognición musical, seguir un ritmo con el cuerpo y llevando el compás de la música de forma vivencial es una de las maneras más asertivas para comprender el lenguaje musical; es así como, el sentido de la audición y el movimiento, se mezclan con las experiencias multisensoriales, para aprender a diferenciar sonidos, timbres, y silencios, entre otros.

Adicionalmente, en el contexto de la música, las condiciones y alteraciones que se dan desde lo musical pueden beneficiar o afectar los procesos cognitivos y neurales, en la actualidad es utilizada de manera muy efectiva la musicoterapia, que ayuda a las habilidades intelectuales y posibilita la solución de cuadros clínicos como el autismo, el trastorno del lenguaje, y la

depresión, entre otros. Pero, también se ven las afectaciones como las amusias, las epilepsias musicogénicas, y las alucinaciones musicales que minimizan considerablemente la calidad de vida o de inteligencia musical de algunas personas, aunque son escasos los que las padecen.

En el proceso de aprendizaje tanto de la danza como de la música, es empleada la semiótica, la cual facilita y aporta caminos hacia el proceso cognitivo, con los signos que se tienen, más los que se puedan generar durante el aprendizaje, tanto por parte del maestro como del alumno; con la interacción de la experiencia corporal y la utilización de los sentidos los resultados serán más satisfactorios. La mente, la música y el cuerpo siempre estarán unidos desde el lenguaje coreo-musical.

Como recomendaciones, se considera esencial el acercamiento a la música, a la danza, y a la expresión corporal desde la infancia, dicho acercamiento se debe propiciar desde el entorno familiar y desde el entorno escolar, toda vez que ofrecen múltiples beneficios a sus aprendices para (a) el Desarrollo Cognitivo, estimulando la atención, la concentración, la creatividad, la imaginación, la improvisación, la memoria, la percepción, la precisión, la propiocepción, y los sentidos; y desarrollando la apreciación estética. (b) el Desarrollo Psicomotor y Rítmico, otorgando conciencia corporal, dominio de los sentidos, el equilibrio, el lenguaje corporal y musical, el manejo temporo-espacial, la capacidad de imitación, la coordinación, y la comprensión de las leyes físicas del movimiento (acción, energía, gravedad, impulso, y reacción). (c) el Desarrollo Emocional, favoreciendo el control de ansiedades, el desarrollo moral, la seguridad en sí mismo, la sensibilidad, la resolución de conflictos, la satisfacción emocional, la identidad cultural, y la subjetividad. Y (d) el Desarrollo Social, facilitando el trabajo en equipo, la cooperación, las conductas prosociales sanas, los procesos de comunicación, y la aceptación de la diversidad y la homogeneidad. Por lo anterior, las apuestas a nivel educativo deberían apuntar a una formación más integral que incluya artes temporales como la música y la danza para

desarrollar las inteligencias musical y kinético-corporales, así como también se debe propender por la investigación en estos campos.

En cuanto a la problemática que convocó la realización de este trabajo investigativo, se espera que éste insumo y otros que se desarrollarán a futuro, sean útiles para generar conciencia y conocimiento en los profesores de baile, y los bailarines que lo tomen como material de consulta, se sigue pensando que es urgente la cualificación de los profesores de baile, los coreógrafos y bailarines para profesionalizar sus prácticas artísticas y laborales.

Entendiendo que la música y la danza forman parte de las múltiples inteligencias, de la identidad y de la cultura de los pueblos, es necesario que se realice una escucha sensible, consciente, y perceptiva de la música, serviría mucho, retornar las prácticas músico danzarias con espectáculos en vivo, que se genere un espíritu desde los entes gubernamentales y las radiodifusoras por el apoyo a los músicos que aún propenden por componer y producir buena música lejos de los conceptos comerciales.

### Referencias

- Abbadie, M., & Louise, M. (1974). *Educación Rítmica en la Escuela*. Barcelona: Pilar Llongueres.
- Alcaldía de Bogotá. (s.f.). Recuperado el 27 de 10 de 2016, de <http://www.alcaldiadebogota.gov.co/sisjur/normas/Normal.jsp?i=292>
- Angrosino, M. (2012). *Etnografía y Observación Participante en Investigación Cualitativa*. Madrid, España: Ediciones Morata.
- Asamblea Nacional Constituyente. (1991). *Constitución Política de Colombia*. Obtenido de <http://www.constitucioncolombia.com/indice.php>
- Bachmann, M. (1998). *La Rítmica Jaques-Dalcroze. Una Educación por la Música y para la Música*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Banco de la República. (s.f.). <http://www.banre.gov.co/regimen/resoluciones/cp91.pdf>. Recuperado el 26 de 10 de 2016
- Beltrán, A., & Salcedo, J. (2006). *Estado del Arte Sobre Danza en Bogotá*. Obtenido de Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Observatorio de Cultura Urbana.: [http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos\\_paginas\\_2014/1.4.1\\_danza-1.pdf](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos_paginas_2014/1.4.1_danza-1.pdf)
- Bennett, R. (2003). *Léxico de Música*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Brown, S., & Parsons, L. (2008). Neurociencia de la Danza. *Investigación y Ciencia*, 84-89.

Castro, J. (mayo de 2013). Obtenido de Ciencias Cognitivas:

<https://cienciascognitivas.files.wordpress.com/2013/01/una-aproximacioc3acn-enactiva-a-la-cognicioc3acn-musical.pdf>

Castro, M. (2003). *Música para Todos. Una Introducción al Estudio de la Música*. San José de Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

Colciencias - Dirección de Fomento a la Investigac. (2015). *Modelos de Medición de Grupos de Investigación, Desarrollo Tecnológico o de Innovación y de Reconocimiento de Investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, Año 2015*. Santa Fé de Bogotá.

Congreso de Colombia. (1997). *Ley de Cultura. Ley 397*. Obtenido de Alcaldía de Bogotá:

<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=337>

Congreso de la República de Colombia. (1994). *Ley general de Educación. Ley 115*. Obtenido de

Ministerio de Educación Nacional: [http://www.mineduacion.gov.co/1621/articles-85906\\_archivo\\_pdf.pdf](http://www.mineduacion.gov.co/1621/articles-85906_archivo_pdf.pdf)

Copland, A. (1997). *Cómo Escuchamos la Música*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica Ltda.

Corporación Universitaria Adventista. (2015). *Misión y Visión Institucional*. Recuperado el 10 de

09 de 2016, de <http://www.unac.edu.co/index.php/mision-y-vision/>

Escobar., H., & Sánchez., J. (2012). *El Piano Ritmico*. Tesis, Universidad de Antioquia,

Antioquia, Medellín.

Español, S., & Shifres, F. (2003). *Música, gesto y danza en el segundo año de vida:*

*Consideraciones para su estudio*. Obtenido de SACCoM. Tercera Reunión Anual de la sociedad Argentina de las Ciencias Cognitivas de la Música. :



- <http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/Espanol%20Shifres%20-%20M%C3%BAsica%2C%20gesto%20y%20danza%20en%20el%20segundo%20a%C3%B1o%20de%20vida.pdf>
- Fernández, B., & Orozco, J. (2015). De la Psicología de la Música a la Cognición Musical: Historia de una Disciplina Ausente en los Conservatorios. *Dialnet . Artseduca*. Obtenido de Dialnet.
- Francés, R., Imberty, M., & Zenatti, A. (1985). El Dominio Musical. En R. Francés, *Psicología del Arte y de la Estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Gardner, H. (1987). Estructuras de la Mente: La teoría de las Inteligencias Múltiples. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación. Quinta Edición*. Perú: Mc Graw Hill.
- Jiménez, M. (29 de Abril de 2015). Medellín Tendrá Actividades para Conocer que Esconde el Baile. *El Tiempo*. Recuperado el 11 de 08 de 2016, de <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/celebracion-del-dia-internacional-de-la-danza/15649755>
- Lacárcel, J. (Diciembre de 2003). *Psicología de la música y emoción musical*. Recuperado el 18 de feb de 2017, de [digitum.um.es](https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/26704/1/Psicolog%C3%ADa%20de%20la%20m%C3%BAsica%20y%20emoci%C3%B3n%20musical.pdf): <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/26704/1/Psicolog%C3%ADa%20de%20la%20m%C3%BAsica%20y%20emoci%C3%B3n%20musical.pdf>
- Leese, S., & Packer, M. (1982). *Manual de Danza*. Madrid: EDAF.

Londoño, A. (1995). *¡Baila , Colombia! Danzas para la Educación*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Londoño, O., Maldonado, L., & Calderón, L. (2014). *Guía Para Construir Estados del Arte*.

Recuperado el 26 de 10 de 2016, de Colombia Aprende:

[http://www.colombiaprende.edu.co/html/investigadores/1609/articles-322806\\_recurso\\_1.pdf](http://www.colombiaprende.edu.co/html/investigadores/1609/articles-322806_recurso_1.pdf)

López, R. (2014). Música, Mente y Cuerpo. De la Semiótica de la Representación a una Semiótica de la Performatividad. En R. López, *De Cerca de Lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina* (págs. 41-78). Montevideo: Universidad de la República., Comisión Sectorial de Educación Permanente /Escuela Universitaria de Música.

Martínez, I. (2008). Cognición Enactiva y Mente Corporeizada: el Componente Imaginativo y Metafórico de la Audición Musical. En I. Martínez, *Estudios de Psicología* (págs. 31-48). Argentina: Fundación Infancia y Aprendizaje.

Martínez, I., & Epelele, J. (9 de Marzo de 2012). *¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de Coherencia en la performance y en la recepción de frases de música y de movimiento*. Obtenido de Cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co.

Martínez, I., Español, S., & Pérez, D. (2015). Esquemas-imagenes y Métaforas primarias en contextos de musicalidad comunicativa. *XII Encuentro en Ciencias Cpgnitivas de la Música, SACCOM*.

- Martínez, I., Jacquier, M., & Ronchetti, F. (Septiembre de 2013). *Indicadores Sobre la Experiencia Física de la Música como Movimiento. Cognición Corporeizada y Metafórica del Tiempo Musical*. Recuperado el 17 de febrero de 2017, de 11mo Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música.:  
[www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/13](http://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/13)
- Martínez, I., Valles, M., & Tanco, M. (Octubre de 2012). *La Audición de la Música como Forma Sónica en Movimiento*. Recuperado el Marzo de 2017, de Conflictos Cinéticos y Energeticos Entre Superficie y Estructura:  
<http://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/114>
- Mauleón, R. (1993). *Salsa guidebook for piano y ensemble*. (publisher, Ed.) U.S.A.
- Meschini, F., & Payri, B. (2016). Un Estudio Experimental Sobre la Influencia de la Música en la Coreografía: Movimiento y Espacio. *Epistemus - Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 13-52. Obtenido de Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>.
- Ministerio de Cultura. (2016). *Convocatorias 2016*. Obtenido de  
<http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/convocatorias/Paginas/default.aspx>
- Mora, Y. (2006). <http://cmapspublic2.ihmc.us>. Recuperado el 11 de agosto de 2016, de Metodología de la investigación: <http://cmapspublic2.ihmc.us/rid=1M7BV0046-FSY1Y8-1PHY/Yarliz%20Mora.pdf>
- Muntanyola, D. (2013). *Cuerpos, Música y Emociones. Una Etnografía de una Compañía de Danza*. Obtenido de [dafne.muntanyola@uab.cat](mailto:dafne.muntanyola@uab.cat) :

- [http://psicologiasocial.uab.es/belli/files/personal/belli/documents/Actas\\_completas\\_-\\_Sesi\\_n\\_3A\\_0.pdf](http://psicologiasocial.uab.es/belli/files/personal/belli/documents/Actas_completas_-_Sesi_n_3A_0.pdf)
- Muntanyola-Saura , D., & Belli, S. (2013). *Repositorio Documental. Biblioteca Universitaria UVa*. Obtenido de Cuerpos, Música y Emociones. Una Etnografía de una Compañía de Danza.: <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3046/1/CuerpoMusicayEmociones.pdf>
- Muntanyola-Saura, D. (2016). *La musicalidad como parte de la cognición distribuida en danza*. Recuperado el 2017, de Redalyc.org.
- Naciones Unidas. (2011). *Resolución aprobada por la Asamblea General. [sobre la base del informe de la Segunda Comisión (A/65/438)]. 65/166. Cultura y desarrollo*. Obtenido de [http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/cultura/2011/UNGA\\_Res.65-166\\_es.pdf](http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/cultura/2011/UNGA_Res.65-166_es.pdf)
- Ordás, M., & Blanco, M. (2013). *Incidencia del Movimiento Corporal en la Expresividad de la Performance Coral*. Obtenido de SEDICI. Repositorio Institucional del la UNLP: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41694>
- Osuna , J. (2015). Creatividad y cognición musical: un acercamiento al aprendizaje de la composición. *Ricercare*, 38-45. Obtenido de <http://dx.doi.org/10.17230/ricercare.2015.4.4>
- Pelinski, R. (Diciembre de 2005). *Trans - Revista Transcultural de Música*. Obtenido de Corporeidad y Experiencia Musical: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical>
- Peñalba, A. (2005). *El Cuerpo en la Música a Través de la Teoría de la Metáfora de Johnson: Análisis Crítico y Aplicación a la Música*. Recuperado el 10 de marzo de 2017, de Redalyc. Org - Trans. Revista Trnascultural de Música: [:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200912>](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200912)

- Pérez, G. (2014). *Aspectos Neuropsicológicos de la Música*. Recuperado el 2017, de Universidad de Santiago de Compostela: <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/12710>
- Pérez, R. (2005). *Psicomotricidad: Teoría y Praxis del Desarrollo Psicomotor en la Infancia*. Vigo: Ideaspropias.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 13 de 08 de 2016, de <http://dle.rae.es/?id=BrRd9WY>
- Real Academia Española. (2014). *dle.rae.es*. Recuperado el 11 de agosto de 2016, de Diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=Q9MHl5m>
- Ros, A. (2009). Laban Movement Analysis (Una Herramienta para la Teoría y la Práctica del Movimiento). *Redit Reservori Digital de l'Institut del teatre*, 350-357. Obtenido de Redit: Reservori Digital de l'Institut del Teatre: <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/621?locale-attribute=en>
- Salvat Editores. (1986). *La música a través de la Historia*. Barcelona: Salvat Editores, S.A.
- Shifres, F., Pereira, A., Herrera, R., & Bordoni, M. (2012). Estilo de ejecución musical y de danza en el tango: atributos, competencia y experiencia dinámica. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 83-108.
- Suaza, M., & Restrepo, N. (2013). *Estado Actual del Porro Marcado en Medellín*. Medellín: Archivos Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.
- Trigo, E., Álvarez, M., Aragunde, J., García, J., Graña, L., Fernández, D., . . . Rey, A. (1999). *Creatividad y Motricidad*. Barcelona: INDE.
- UNESCO. (s.f.). *Naciones Unidas, Asamblea General*. Recuperado el 27 de 10 de 2016, de [http://www.unesco.org/uy/si/fileadmiin/cultura/2011/UNGA\\_Res.65-166\\_es.pdf](http://www.unesco.org/uy/si/fileadmiin/cultura/2011/UNGA_Res.65-166_es.pdf).

Vahos, O. (1994). La Danza y el Baile: Algunas Diferencias. *La tertulia de Juve* , 26-28.

Vernia, A. (2014). *Universitat Jaume I*. Recuperado el 15 de 5 de 2017, de repositori.uji.es:

<http://hdl.handle.net/10234/153011>

Zapata, V. (2012). *25 Estudios Corporales*. Medellín, Antioquia, Colombia: Libroarte S.A.S.

**Anexos****Ficha Bibliográfica - Nº 1**

Nombre del Documento	Neurociencia de la Danza
Autor(es)	Steven Brown y Lawrence Parsons.
Año	2008
Palabras Claves de Búsqueda	Parsons – Neurociencias – Danza
Palabras Claves del Artículo	Neurociencia – Danza – Cerebro – Expresión – Lenguaje.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	<a href="https://dantzan.eus/fitxategiak/2008-09-01_Investigacion-y-ciencia-Neurociencia-de-la-danza.pdf">https://dantzan.eus/fitxategiak/2008-09-01_Investigacion-y-ciencia-Neurociencia-de-la-danza.pdf</a>
Descripción General – Observaciones	Estudio que abarca las dimensiones neurocientíficas y artísticas (danza y música) que operan en los individuos, y cómo éstas se sincronizan entre sí. Intentaron descubrir de qué modo se desarrolla la danza a nivel cerebral y a qué causas obedece.
Posibles Usos	Sirve para el marco referencial, para la construcción teórica, y para las conclusiones.

**Ficha Bibliográfica - N° 2**

Nombre del Documento	Cómo Escuchar la Música.
Autor(es)	Aaron Copland
Año	1997
Palabras Claves de Búsqueda	No aplica.
Palabras Claves del Documento	No contiene.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	Biblioteca personal.
Descripción General – Observaciones	Postulados en los cuales se incluye la relación que tiene el oyente con la música que escucha. El texto hace un recorrido para conocer cómo ser un oyente activo, enfocándose en organizar, exponer, y aclarar los fundamentos de la audición musical de manera inteligente visto desde la perspectiva de un compositor (el autor Aaron Copland)
Posibles Usos	Marco teórico, construcción analítica, conclusiones.



**Ficha Bibliográfica - N° 3**

Nombre del Documento	Estado Actual del Porro Marcado en Medellín.
Autor(es)	Myriam Suaza y Natalia Restrepo
Año	2013
Palabras Claves de Búsqueda	No aplica
Palabras Claves del Documento	Porro Marcado – Baile – Identidad – Cultura – Social - Popular – Impacto – Transmisión – Musicalidad – Técnica – Motricidad – Nomenclatura – Educación.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	Biblioteca personal
Descripción General – Observaciones	Acercamiento hacia el conocimiento del estado de un estilo de baile que identifica a Medellín el - Porro Marcado - desde diferentes dimensiones como la histórica, el impacto, la transmisión, la nomenclatura, la musical, y la técnica.
Posibles Usos	Marco referencial, y la construcción de la justificación.

**Ficha Bibliográfica - N° 4**

Nombre del Documento	Ver la Música, Escuchar el Movimiento
Autor(es)	Susa Herrera
Año	2000
Palabras Claves de Búsqueda	Movimiento – Música – Expresión Corporal.
Palabras Claves del Documento	Movimiento – Expresión Corporal – Danza – Sonido – Corporal.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	<a href="http://musica.rediris.es/leeme/revista/herrera00.pdf">http://musica.rediris.es/leeme/revista/herrera00.pdf</a>
Descripción General – Observaciones	El texto, es el resultado del trabajo que realizó Susa Herrera, profesora de la Facultad de Ciencias de la Educación y del Deporte de la Universidad de Vigo, y titular del Área Didáctica de Expresión Musical, con sus estudiantes. El trabajo es la condensación de la simbiosis entre la actividad auditiva para interiorizar parámetros musicales, y cómo se responde corporalmente a aspectos armónicos, de carácter, de texturas, formales, melódicos, y rítmicos que aparecen musicalmente en diferentes culturas y épocas.
Posibles Usos	Puede complementar algunos aspectos del trabajo, aunque no posee muchas fuentes bibliográficas, y si bien, el texto lo escribió una profesora universitaria, su mayor sustento fueron los trabajos, reflexiones y conclusiones de sus estudiantes de primeros semestres que no todos tenían el suficiente conocimiento del tema, por lo que para los investigadores no representó mucha fiabilidad.

**Ficha Bibliográfica - N° 5**

Nombre del Documento	Educación Rítmica en la Escuela
Autor(es)	Madeleine Abbadie y Marie Louise
Año	1974
Palabras Claves de Búsqueda	No aplica
Palabras Claves del Documento	No aplica
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	Biblioteca personal
Descripción General – Observaciones	Destaca la importancia de la educación rítmica desde los primeros niveles educativos, empleando estrategias didácticas y metodológicas. También, incluye la implicancia que dicha educación presenta en temas como el cognitivo, educativo, social, y terapéutico.
Posibles Usos	Marco teórico o de antecedentes, también el referencial.

**Ficha Bibliográfica - N° 6**

Nombre del Documento	Música, Gesto y Danza en el Segundo Año de Vida: Consideraciones Para su Estudio
Autor(es)	Silvia Español y Favio Shifres
Año	2003
Palabras Claves de Búsqueda	Shifres - Música – Danza
Palabras Claves del Documento	Desarrollo – Afectos de la Vitalidad – Gesto Musical.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	<a href="http://sacom.org.ar/v2016/node/69">http://sacom.org.ar/v2016/node/69</a>
Descripción General – Observaciones	Observación del comportamiento de las interacciones naturales con la música, el gesto, y la danza que se da en infantes de entre 9 y 24 meses, buscando en la manifestación temprana de su génesis sensible a la estética y a su contemplación artística.
Posibles Usos	Marco referencial, análisis de la información.

**Ficha Bibliográfica - N° 7**

Nombre del Documento	Poniéndole el Cuerpo a la Música. Cognición Corporeizada, Movimiento, Música y Significado.
Autor(es)	Favio Shifres.
Año	2007
Palabras Claves de Búsqueda	Cognición corporal – Música.
Palabras Claves del Documento	Cuerpo – Música – Cognición Corporeizada – movimiento – Gesto.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	<a href="http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39368/Documento_completo.pdf?sequence=1">http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39368/Documento_completo.pdf?sequence=1</a>
Descripción General – Observaciones	Los significados corporeizados de la música, desde la conciencia musical y corporal, un análisis del por qué se ha intentado quitar el cuerpo a la ejecución musical, es una reflexión y una crítica de como en el occidente se ha ido descorporeizando la música. El texto incluye, lo que pasa con el cuerpo del interprete musical, tanto de afuera hacia adentro como de adentro hacia afuera, y de la relación de la música con la danza, habla muy poco sólo hacia las últimas páginas.
Posibles Usos	Marco histórico, Marco teórico.

**Ficha Bibliográfica - N° 8**

Nombre del Documento	Psicología de la Música y Emoción Musical
Autor(es)	Josefa Lacárcel Moreno
Año	2003
Palabras Claves de Búsqueda	Psicología Musical – Danza.
Palabras Claves del Documento	Psicología Musical – Cerebro – Educación Musical – Emoción Musical – Música.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	<a href="http://revistas.um.es/educatio/article/view/138/122">http://revistas.um.es/educatio/article/view/138/122</a>
Descripción General – Observaciones	<p>El documento, aborda la psicología de la música investigada desde la perspectiva de la emoción musical y la manera como ésta se conecta con la educación musical, pasando por bases que sustentan la conducta musical, desde la influencia que la música ejerce a nivel emocional en los individuos. Es así como la autora expuso cómo interactúan la inteligencia emocional y la conducta musical, concluyendo con la aplicabilidad que esto pueda favorecer a los educadores en música.</p> <p>Si bien el texto es interesante y muestra cómo el cerebro actúa especialmente a nivel musical, no incluye mucho tema de la danza.</p>
Posibles Usos	Marco conceptual, para profundizar, complementar o refutar ideas, en las conclusiones

**Ficha Bibliográfica - N° 9**

Nombre del Documento	Música y Corporalidad. Relaciones de Coherencia Entre Danza y Música en Coreografías de Ballet y de Movimiento Libre
Autor(es)	Isabel Cecilia Martínez Y Juliette Epele
Año	2008
Palabras Claves de Búsqueda	Cognición musical – Kinética
Palabras Claves del Documento	Transmodal – Intersubjetivo – Kinética – Corporeizada – Cognición – Rubato – Segmentación.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	<a href="https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/109.pdf">https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/109.pdf</a>
Descripción General – Observaciones	Las autoras realizaron un estudio que presenta un análisis de las frases de movimiento de coreografías de cinco bailarines de ballet clásico (referentes históricos) y un bailarín especializado en improvisación y ballet moderno, todas ellas comparadas con las frases musicales de una obra de Mikhail Fokine llamada, La Muerte del Cisne. La idea era examinar coherencias entre el gesto corporal y la pieza musical, qué puntos de encuentro podían tener, las regularidades, semejanzas, o divergencias; para ello, emplearon el sistema de análisis de movimiento de Rudolf Laban.
Posibles Usos	Construcción del Análisis de la información y para la construcción teórica.

**Ficha Bibliográfica - N° 10**

Nombre del Documento	Timing del Movimiento Vs Timing Musical. Visualización Transmodal De Una Frase De Movimiento
Autor(es)	Alejandro César Laguna
Año	2009
Palabras Claves de Búsqueda	Cognición Musical – Danza.
Palabras Claves del Documento	Danza – Música – Acompañante Musical de Danza – Movimiento.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	<a href="http://www.sacom.org.ar/2009_reunion8/actas/Laguna_Cesar_2.pdf">http://www.sacom.org.ar/2009_reunion8/actas/Laguna_Cesar_2.pdf</a>
Descripción General – Observaciones	Este es un estudio que traduce los movimientos danzados en sonido, mediante la observación de las representaciones motoras que ejecutaban los bailarines, para este caso, los músicos se convierten en acompañantes de la danza, lo que termina en un análisis e identificación de aspectos como similitudes y diferencias entre los timing musicales y los de las acciones motrices de manera sincrónica
Posibles Usos	Construcción teórica.



**Ficha Bibliográfica - N° 11**

Nombre del Documento	Emociones y Música en Movimiento. Discursos Cruzados en una Compañía de Danza
Autor(es)	Dafne Muntanyola-Saura y Simone Belli
Año	2014
Palabras Claves de Búsqueda	Redalyc – Música – Expresión Corporal
Palabras Claves del Documento	Cuerpo – Habitus en Danza – Autor – Música - Performance Emocional – Creatividad.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	<a href="http://www.redalyc.org/html/822/82232586010/">http://www.redalyc.org/html/822/82232586010/</a>
Descripción General – Observaciones	<p>Este estudio se desarrolló con una compañía de danza inglesa, focalizándose en el discurso de aspectos como emociones, danza, y música de sus integrantes, los cuales fueron entrevistados mediante la metodología de etnografía audiovisual, de dichas entrevistas los autores hicieron un análisis crítico que posibilitó demostrar la manera de explicar la danza como un producto social.</p> <p>Aunque el texto es interesante, aborda la temática más desde el aspecto social que desde el tema de interés de la investigación.</p>
Posibles Usos	Construcción teórica.

**Ficha Bibliográfica - N° 12**

Nombre del Documento	La Musicalidad Como Parte de la Cognición Distribuida en Danza
Autor(es)	Dafne Muntanyola-Saura.
Año	2016
Palabras Claves de Búsqueda	Cognición de la Danza.
Palabras Claves del Documento	Musicalidad – Danza – Fisicalidad – Escucha – Etnografía - Cognición Distribuida.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	<a href="http://www.redalyc.org:9081/articulo.oa?id=441545394013">http://www.redalyc.org:9081/articulo.oa?id=441545394013</a>
Descripción General – Observaciones	Este es un estudio que analiza el trabajo de una compañía de danza inglesa y su coreógrafo mediante la etnografía cognitiva, para asimilar la variabilidad de la musicalidad considerada como una habilidad social. Para el caso, lo fundamental era el comportamiento musical (musicalidad, fisicalidad, y escucha) que se daba aplicando la teoría fundamentada con entrevistas a 11 danzarines, donde se puso en manifiesto la importancia de la musicalidad, el ritmo y el tiempo.
Posibles Usos	Construcción teórica.

**Ficha Bibliográfica - N° 13**

Nombre del Documento	Laban Movement Analysis (Una Herramienta para la Teoría y la Práctica del Movimiento)
Autor(es)	Agustí Ros
Año	(2009)
Palabras Claves de Búsqueda	Laban – Teoría del Movimiento.
Palabras Claves del Documento	Laban – LMA – Lenguaje – Anatomía – Kinesiología – Cuerpo – Esfuerzo – Forma – Espacio
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	<a href="http://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/621/EE35CAS_Agust%C3%AD%20Ros_Laban%20Movement%20Analysis%20-%20Una%20herramienta.pdf?sequence=1&amp;isAllowed=y">http://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/621/EE35CAS_Agust%C3%AD%20Ros_Laban%20Movement%20Analysis%20-%20Una%20herramienta.pdf?sequence=1&amp;isAllowed=y</a>
Descripción General – Observaciones	<p>El autor hace un compendio de la teoría de Rudolf Laban, quien se ocupó de diseñar un método matemático de notación para la danza, en el cual se describen los movimientos humanos y se pueden dejar registros de los pasos, desplazamientos espaciales, y ritmo de los bailarines.</p> <p>En este texto, se habla de cómo se puede anotar, documentar, y mirar el movimiento; y tiene cuatro categorías de análisis que son: el cuerpo, el esfuerzo, la forma, y el Espacio.</p> <p>Es un texto esencial en cuanto a la importancia teórica que presenta la teoría de Laban.</p>
Posibles Usos	Marco Teórico.

**Ficha Bibliográfica - N° 14**

Nombre del Documento	Estilo de ejecución musical y de danza en el tango: atributos, competencia y experiencia dinámica
Autor(es)	Shifres, Favio; Pereira Ghiena, Alejandro; Herrera, Romina; Bordoni, Mariana
Año	2012
Palabras Claves de Búsqueda	Cognición Musical – Kinética.
Palabras Claves del Documento	Tango – Estilo – Transmodalidad – Música – Danza.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	<a href="http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297024710005">http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297024710005</a>
Descripción General – Observaciones	Este trabajo esboza lo más relevante en cuanto a lo que implica el estilo de ejecución musical visto desde las esferas de la composición, la exhibición, y la interpretación del receptor; así como también, lo que se podría considerar como su categorización, para lo que se tomó como referencia específica al tango analizado desde su musicalidad y su danza; y finalmente, los autores realizaron sus propias hipótesis en cuanto a lo que según ellos, se podría definir como “Estilo”.
Posibles Usos	Construcción teórica, muy apropiado porque incluye las variables establecidas en la investigación.

**Ficha Bibliográfica - N° 15**

Nombre del Documento	Un recorrido por la experiencia musical de bailarines de tango
Autor(es)	María Mercedes Liska
Año	2006
Palabras Claves de Búsqueda	No aplica (se buscó con el nombre completo del artículo toda vez que se encontró en las referencias de otro documento indagado)
Palabras Claves del Documento	Experiencia musical – Bailarines – Tango – Tiempo y distancia – Estilo musical – Subjetividad – Improvisación.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la información)	<a href="http://www.sacom.org.ar/2006_reunion5/actas/20.pdf">http://www.sacom.org.ar/2006_reunion5/actas/20.pdf</a>
Descripción General – Observaciones	<p>Este estudio intenta resolver inquietudes que están relacionadas con el cómo y el cuándo la sincronía o asincronía se suscitan en algunos casos entre parejas que interpretan el tango, dichos sucesos no se considera que estén directamente relacionados con la experticia en el campo de la danza, y que tampoco hay constantes, es decir, pueden existir sincronías que se pierdan por instantes. Sin embargo, más allá de esto, el fenómeno que se observa es que, al bailar tango, se da un diálogo entre la pareja, donde pueden existir concordancias o relaciones consistentes.</p> <p>El estudio se realizó con entrevistas a personalidades reconocidas de la danza de tango como el caso de Rodolfo Dinzel, y desarrolla su discurso con aspectos</p>

	como el estilo musical, las figuras, la improvisación, los opuestos, la pérdida del movimiento, la predisposición, y la relación proxémica, entre otros.
Posibles Usos	Construcción teórica y análisis de datos.

**Ficha Bibliográfica – N° 16**

Nombre del Documento	¿Cómo Se Construye La Experiencia Intermodal Del Movimiento Y La Música En La Danza? Relaciones De Coherencia En La Performance De Frases De Música Y De Movimiento.
Autor(es)	Isabel Cecilia Martínez y Juliette Epele
Año	2012
Palabras Claves de Búsqueda	Danza - música.
Palabras Claves del Documento	Música – movimiento – danza - experiencia intermodal - coexpresión.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	Biblioteca Universidad De Antioquia. Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas.
Descripción General – Observaciones	Se estudia la relación entre la música y el movimiento, a partir de tres estudios, el primer estudio se basó en la coherencia entre el gesto corporal y la construcción discursiva de la obra musical, el segundo tuvo como propósito la sincronía temporal entre el movimiento y la música, y el tercero se refiere a la recepción del componente sonoro-kinético.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 17**

Nombre del Documento	Corporeidad Y Experiencia Musical
Autor(es)	Ramón Pelinski
	2005
Palabras Claves de Búsqueda	Danza - corporeidad - música.
Palabras Claves del Documento	Corporeidad - corporalidad - percepción - experiencia - lingüisticidad - semántica cognitiva - tango - neurofenomenología.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	TRANS Revista Transcultural de Música, diciembre, número 009 Sociedad de Etnomusicología (SlbE) Barcelona, España.
Descripción General – Observaciones	Se muestra la relación como seres corporalizados con la práctica musical, aunque este sea un proceso cerebro-corporal los rasgos se extienden sobre nuestras prácticas musicales a través de varios conceptos, que no dependen de una lógica deliberada.
Posibles usos	Se relaciona para conformar el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.



**Ficha Bibliográfica – N° 18**

Nombre del Documento	Cuerpos, Música y Emociones. Una Etnografía de una Compañía de Danza
Autor(es)	Dafne Muntanyola-Saura y Simone Belli
Año	2013
Palabras Claves de Búsqueda	Danza - Coreografía – música.
Palabras Claves del Documento	Performance emocional - etnografía - habitus en danza - subjetividad - música.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4229109">dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4229109</a>
Descripción General – Observaciones	Se describe la relación entre la música, la emoción desde una coreografía, donde se afirma que un bailarín pertenece a un contexto plural y social, además se habla de la tradición artísticas y culturales de su entorno social de un momento histórico.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 19**

Nombre del Documento	El Cuerpo En La Música A Través De La Teoría De La Metáfora De Johnson: Análisis Crítico Y Aplicación A La Música.
Autor(es)	Alicia Peñalba
Año	2005
Palabras Claves de Búsqueda	Teoría -danza - música.
Palabras Claves del Documento	Ciclo perceptual - Corporales contiguas - Propiocepción - Propioceptiva.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 9, diciembre, 2005, p. 0 Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España.
Descripción General – Observaciones	Fundamentos de la teoría de Johnson y su aplicabilidad a la música, analizando los aspectos que no son claros y que dan lugar a reflexión, se habla del concepto de propiocepción.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 20**

Nombre del Documento	Esquemas-Imágenes Y Metáforas Primarias En Contextos De Musicalidad Comunicativa
Autor(es)	Isabel Cecilia Martínez, Silvia Español y Diana Inés Pérez.
Año	2015
Palabras Claves de Búsqueda	Esquemas - imágenes - musical.
Palabras Claves del Documento	Fundamentación - esquemas-imagen - metáforas primarias.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	XII Encuentro en Ciencias Cognitivas de la Música. SACCOM, Buenos Aires, 2015.
Descripción General – Observaciones	Las metáforas primarias y la musicalidad comunicativa en los primeros años de vida, a partir de la actividad sensoriomotora del contexto en el que desarrolla, donde el ejemplo sonoro-kinético es de los adultos
Posibles usos	Marco referencial.

**Ficha Bibliográfica – N° 21**

Nombre del Documento	Un Estudio Experimental Sobre La Influencia De La Música En La Coreografía: Movimiento Y Espacio
Autor(es)	Fabrizio Meschini Y Blas Payri
Año	2016
Palabras Claves de Búsqueda	Cognición Musical – Expresión Corporal
Palabras Claves del Documento	Coreografía - Danza - Música Corporeizada - Movimiento - Pep Llopis.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	Influencia de la música en la coreografía: movimiento y espacio Fabrizio Meschini y Blas Payri
Descripción General – Observaciones	Muestra la relación entre la música y la danza a partir de cuatro fragmentos musicales, con dos coreógrafos que trabajan de forma independiente para luego ver las similitudes en el análisis cuantitativo del espacio y de los elementos técnicos.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 22**

Nombre del Documento	Frases De Sonido Y Movimiento En Las Interacciones Tempranas Adulto-Bebé
Autor(es)	Español, Silvia; Cifres, Favio; Martínez, Isabel; Videla, Santiago.
año	2007
Palabras Claves de Búsqueda	Sonoridad - Kinética.
Palabras Claves del Documento	Desarrollo - Música - Danza - Ejecución
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="https://www.aacademica.org/000-073/207">https://www.aacademica.org/000-073/207</a>
Descripción General – Observaciones	Como los gestos, música y movimientos de los padres a temprana edad caracterizan a los hijos durante toda su vida, el estudio se realiza con un bebé de siete meses donde se reflejan todas las modalidades de aprendizaje disponibles como lo visual, auditiva, táctil, y kinestésica.
Posibles usos	Marco referencial.

**Ficha Bibliográfica – N° 23**

Nombre del Documento	Percepción Musical Y Funciones Cognitivas. ¿Existe El Efecto Mozart?
Autor(es)	C. Talero-Gutiérrez; J.G. Zarruk-Serrano; A. Espinosa-Bode
Año	2004
Palabras Claves de Búsqueda	Percepción – musical
Palabras Claves del Documento	Función cognitiva - efecto Mozart – música - música y funciones cognitivas - proceso de la música en el cerebro
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	Scholar.google.es/scholar?hl=es&q=percepción+musical&lr=&oq=
Descripción General – Observaciones	Beneficios de la música clásica especialmente de Mozart en las habilidades cognitivas para el desempeño de múltiples tareas, en especial en los niños en su proceso de crecimiento, donde se demuestra la relación entre la música, el sistema nervioso central y las funciones cognitivas.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 24**

Nombre del Documento	Del Movimiento A La Danza En La Educación Musical
Autor(es)	María Jesús; Martín Escobar
año	2005
Palabras Claves de Búsqueda	Movimiento – danza – música
Palabras Claves del Documento	Movimiento rítmico – danza – educación - música tradicional – interculturalidad
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/26748/1/Del%20movimiento%20a%20la%20danza%20en%20la%20educación%20musical.pdf">https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/26748/1/Del%20movimiento%20a%20la%20danza%20en%20la%20educación%20musical.pdf</a>
Descripción General – Observaciones	El movimiento, la danza y la música están unidos por grandes peldaños con un gran valor educativo. Con la ayuda de la música tradicional se pretende crear un camino para acercar a los niños de educación primaria a conocer otras culturas en base a la formación rítmica, la danza y la música.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 25**

Nombre del Documento	Aspectos Psicológicos Del Baile: Una Aproximación Desde El Enfoque De La Pasión.
Autor(es)	Andrés Chaparro; Verónica Martos; Eva Parrado; Ursula Oberst
año	2011
Palabras Claves de Búsqueda	Psicología - Danza
Palabras Claves del Documento	Pasión obsesiva, pasión armoniosa, baile
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="http://www.raco.cat/index.php/Aloma/article/viewFile/248398/332522">http://www.raco.cat/index.php/Aloma/article/viewFile/248398/332522</a>
Descripción General – Observaciones	Se fundamenta sobre el modelo de Vallerand sobre la pasión, con dos interrogantes la pasión armoniosa y la obsesiva. El estudio se realizó con bailarines profesionales y aficionados con una edad promedio de 19 a 47 años.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información



**Ficha Bibliográfica – N°26**

Nombre del Documento	Los Cuerpos De La Música, Introducción Al Dossier Música, Cuerpo Y Cognición.
Autor(es)	Rubén López Cano
año	2005
Palabras Claves de Búsqueda	Cognición musical – movimiento corporal.
Palabras Claves del Documento	Música – cognición -
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200911">http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200911</a>
Descripción General – Observaciones	Las habilidades auditivas generan un mapa espacio-acústico el cual ayuda a la ubicación de la fuente sonora. Con ejemplos se demuestra como al escuchar y al tocar algún instrumento independiente de género musical la música ejerce una serie de movimientos que en algunas ocasiones se generan de manera inconsciente.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 27**

Nombre del Documento	La Experiencia De La Música Como Forma Vital. Perfil Dinámico Temporal, Corporalidad Y Forma Sónica En Movimiento.
Autor(es)	Isabel Cecilia Martínez; Alejandro Pereira Ghiena
año	2011
Palabras Claves de Búsqueda	Cognición musical - movimiento corporal
Palabras Claves del Documento	Movimiento – música
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="http://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/11">http://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/11</a>
Descripción General – Observaciones	La cognición musical va conformada por las modalidades auditiva, visual y cinética. El estudio se realizó para demostrar la relación entre la audición, audición-movimientos, audición-movimientos-música, observación de movimientos sin música, y audición-producción simultánea de movimiento libre.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 28**

Nombre del Documento	El Ritmo A Través Del Cuerpo Como Herramienta De Aprendizaje Musical. La Competencia Rítmica.
Autor(es)	Ana Mercedes Vernia Carrasco
año	2014
Palabras Claves de Búsqueda	Ritmo – música – competencia rítmica
Palabras Claves del Documento	Ritmo – cuerpo- educación musical – competencia rítmica
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="http://www.repositori.uji.es/xmlui/handle/handle/10234/1530011?show=full">http://www.repositori.uji.es/xmlui/handle/handle/10234/1530011?show=full</a>
Descripción General – Observaciones	El ritmo sirve para el desarrollo y aprendizaje fundamental de la música, es la unión perfecta con el movimiento, es una de las herramientas necesarias y más dificultosas para el aprendizaje musical. Aprender a escuchar la música y a seguirla con el cuerpo es una de las maneras de aprender sobre el ritmo, la vivencia es el paso más directo hacia el aprendizaje.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 29**

Nombre del Documento	Una Aproximación Enactiva a la Cognición Musical
Autor(es)	Jesús Castro Andriano
año	2013
Palabras Claves de Búsqueda	Cognición – musical
Palabras Claves del Documento	Cognición musical – corporalidad - psicología cognitiva – motricidad – autopoiesis
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="https://cienciascognitivas.files.wordpress.com/2013/01/una-aproximacioc3acn-enactiva-a-la-cognicioc3acn-musical.pdf">https://cienciascognitivas.files.wordpress.com/2013/01/una-aproximacioc3acn-enactiva-a-la-cognicioc3acn-musical.pdf</a>
Descripción General – Observaciones	Es una tesis que fue realizada para obtener el título de Maestro en Ciencias Cognitivas, donde el objetivo era observar los comportamientos que la música genera al escucharla, se desarrolló con compositores, interpretes, danzantes y oyentes, desde la corporalidad y los estados de ánimo. El estudio se ejecutó teniendo en cuenta: la corporalidad, y los procesos físicos, mentales, y sociales en diferentes ambientes como recitales, conciertos, tocaditas de rock, carnavales, funerales, entre otros.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información y conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 30**

Nombre del Documento	Indicadores Sobre La Experiencia Física De La Música Como Movimiento.
Autor(es)	Isabel Cecilia Martínez; María de la Paz Jacquier; Franco Ronchetti.
año	2013
Palabras Claves de Búsqueda	Música – movimiento - corporeizada
Palabras Claves del Documento	Enactiva - Ego-moving - Time-moving - Arousal;
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="http://www.sacom.org.ar/actas_eccom/vol1-2_contenido/martinez_jacquier_y_ronchetti.pdf">http://www.sacom.org.ar/actas_eccom/vol1-2_contenido/martinez_jacquier_y_ronchetti.pdf</a>
Descripción General – Observaciones	El trabajo tiene como objetivo analizar los cambios del cuerpo durante la audición musical, siguiendo las perspectivas ego-moving y time-moving para relacionar los resultados con las características organizadas y dinámicas de la música.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial y las conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 31**

Nombre del Documento	La Música Como Experiencia Intersubjetiva.
Autor(es)	Favio Shifres
Año	2007
Palabras Claves de Búsqueda	Música – comunicación – experiencia – danza.
Palabras Claves del Documento	Música – intersubjetiva – comunicación – psicología.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="https://www.aacademica.org/favio.shifres/14">https://www.aacademica.org/favio.shifres/14</a>
Descripción General – Observaciones	En este trabajo se refiere a la unión que existe entre la música y la comunicación, los humanos por naturaleza se comunican musicalmente, por tal razón muchas ciencias estudian dicha relación, tal como; La Psicología del desarrollo, la Psicología evolucionista, la musicología evolucionista, la biomusicología. Entre otras. Se habla de diferentes temas como; Música y Comunicación, Intersubjetividad en psicología, Características musicalmente relevantes de las experiencias de intersubjetividad y otros tipos de experiencias.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información y conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 32**

Nombre del Documento	Música, Mente y Cuerpo. De la Semiótica de la Representación a una Semiótica de la Performatividad.
Autor(es)	Rubén López Cano
año	2014
Palabras Claves de Búsqueda	Música – Cuerpo
Palabras Claves del Documento	Reconceptualizar – Postulados – Liturgias - Subjetividad. Neuropercepción – Cinéticos – Supeditado
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/33714083/2014_perform.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&amp;Expires=1505179946&amp;Signature=B4XRnm4yJ6K%2Fm0o0gqImpM1VJds%3D&amp;response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DMusica_mente_y_cuerpo._De_la_semiotica_d.pdf">https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/33714083/2014_perform.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&amp;Expires=1505179946&amp;Signature=B4XRnm4yJ6K%2Fm0o0gqImpM1VJds%3D&amp;response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DMusica_mente_y_cuerpo._De_la_semiotica_d.pdf</a>
Descripción General – Observaciones	El hombre siempre ha insistido entre la diferencia del alma y cuerpo, durante el siglo XX se han dado varias explicaciones para demostrar y reconceptualizar la relación mente-cuerpo la cual fue separada la razón occidental. La música en este texto lo refieren como un artefacto cultural y complejo, demostrando la fuerza que tiene para elevar el espíritu y el poder que ejerce de una manera inmediata en el cuerpo. El objetivo del trabajo pretende demostrar el poder de la música para los procesos cognitivos donde el cuerpo y la mente interactúan en especial en la danza.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial, análisis y las conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 33**

Nombre del Documento	La Audición de la Música como Forma Sónica en Movimiento. Conflictos Cinéticos y Energéticos entre superficie y Estructura.
Autor(es)	Isabel Cecilia Martínez – Mónica Valles – Matías Tanco.
año	2012
Palabras Claves de Búsqueda	Música – Movimiento – Sónica.
Palabras Claves del Documento	Metáforas - Métrica - Apoyaturas - Desfasaje - Semicadencia - Inercia – Expectación – Elidido - Stacatto – Divertimento
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="http://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/114">http://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/114</a>
Descripción General – Observaciones	El escrito se refiere a las fuerzas rítmicas y melódicas que ejerce la música en el oyente, bailarín y músico a la hora de ejecutar o danzar una obra musical. La métrica, melodía, ritmo, armonía entre otros, afecta de forma directa a todos sus oyentes o intérpretes y la relacionan con el cómo perciben corporalmente la música.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial, análisis y las conclusiones.



**Ficha Bibliográfica – N° 34**

Nombre del Documento	Musicalidad Humana.
Autor(es)	Romina Herrera – María Inés Bercet
año	2011
Palabras Claves de Búsqueda	Cognición Musical Corporeizada
Palabras Claves del Documento	Cognición Musical Corporeizada – Gestos y Significación – Mente Extendida – Metáforas – Representaciones Musicales.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="http://sacom.org.ar/v2016/">http://sacom.org.ar/v2016/</a>
Descripción General – Observaciones	El libro fue realizado con el propósito de la celebración de los 10 años del encuentro Ciencias Cognitivas de la Música y la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. El simposio Cognición Musical Corporeizada, la temática Cognición Musical Corporeizada 1 y 2, son de suma importancia para nuestra investigación, en ellos se mencionan temas como; el complejo cuerpo-mente- entorno como unidad de análisis en el estudio de la experiencia musical, El Gesto en la Improvisación. Movimiento Corporal, Acción Epistémica y Significación Musical, Observaciones a Estudios de la Experiencia Musical que Implican la Teoría de la Metáfora y La Predicción como Componente Clave de las Representaciones Musicales, entre otros.
Posibles usos	El documento sirve como un aporte para el análisis de la información, marco referencial, análisis y las conclusiones.

**Ficha Bibliográfica – N° 35**

Nombre del Documento	Aspectos Neuropsicológicos de la Música
Autor(es)	Guillermo Rubén Pérez López.
año	2011
Palabras Claves de Búsqueda	Amusia – Pérez.
Palabras Claves del Documento	Cerebro Musical - Procesamiento Musical - Neuropsicología Musical – Amusia – Musicoterapia.
Ubicación (Dirección Electrónica o Biblioteca donde fue hallada la Información)	<a href="https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/12710">https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/12710</a>
Descripción General – Observaciones	Este trabajo de revisión menciona los aspectos neuropsicológicos en relación con la música, ya que ésta genera en el cerebro varios estímulos como: información visual, auditiva, y motora; confirmando que las capacidades cognitivas de percepción y producción musical implican una amplia activación encefálica.
Posibles usos	Construcción teórica, el discurso, y las conclusiones.