

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2021

7

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 7

AÑO 2021



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Professeure des universités - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nommick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Juan Bernardo Pineda. Coreógrafo, bailarín y artista plástico. Profesor titular de Performance y Lenguaje audiovisual en la Universidad de Zaragoza, España. Profesor invitado en la Kocaeli Universitesi y Sakarya, Universidad de Turquía. Miembro del International Dance Council, UNESCO.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez-Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: *Levedad*, Bocetos de Mujer
Daniela Hlavsova y Tony Montesinos, bailarines
Juan Bernardo Pineda, coreografía, edición y realización
José María Hortelano, operador de cámara

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



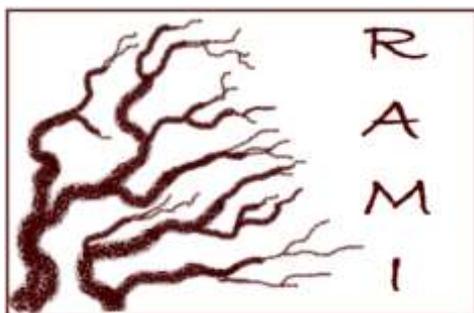
Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca
Artistica Musicale in Italia

Universidad de Zaragoza



Departamento de
Expresión Musical,
Plástica y Corporal
Universidad Zaragoza

King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



Université des Antilles, Guyane



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 7, Año 2021 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Territorios para la conversación

Sharqui.
Cuando se rasca al corazón.
Entrevista a Juan Bernardo Pineda

Rafa Arnal
CEFIRE – Centro de Formación,
Recursos e Innovación del Profesorado de la Generalitat Valenciana
<https://rafelarnal.com>

Empezaste muy joven a firmar coreografías que escapaban radicalmente de las convenciones dancísticas: tu primera pieza fue estrenada en una discoteca en lugar de en un teatro, tu lenguaje coreográfico primigenio bebía más del aerobio que de la danza clásica... con todo esto, y desde la perspectiva que da el tiempo, ¿cuáles crees que son los fundamentos legados de tu propuesta dancística en el ámbito de la danza contemporánea valenciana y estatal?

Mi frescura, no tomar drogas ni alcohol, John Travolta en *Fiebre del sábado noche*, la música de los años 80 y la mirada intuitiva de una amiga mía que me dijo que debía absolutamente canalizar mi energía a través de la danza. Eso fue lo que me indujo a adentrarme en el mundo de la coreografía. El fuerte contraste de mi entorno pueblerino y mi cosmopolita visión del mundo ante una profesión dancística anclada en la búsqueda de maestros y coreógrafos, hizo que cualquier movimiento que considerase raro y bonito se convirtiera en la cimentación de los pilares de lo que sería mi vocabulario coreográfico.

Ya que tus referencias, en el inicio de tu carrera, se escapaban del ámbito académico ¿Qué tipo de movimientos te llamaban más la atención? ¿Has sido más un bailarín grávido o ingrávido? Nos resulta especialmente interesante, ya que lo comentas, conocer los referentes, maestros y coreógrafos, que han influido en tu obra.

La ingravidez siempre fue atractiva para mí, pero las convenciones dancísticas de la mayoría de las maestras y coreógrafos que frecuentaba en mis tres primeros años de formación, pertenecían a una estética ballética e idealizada, donde un paso y un bailarín debían luchar siempre contra la gravedad. Me cansé de algo que era incluso inalcanzable para muchos de ellos. Finalmente, en 1988 y con una grandísima suerte, estudié en la School for New Dance Development y la Tanzafabrik de Berlín, cuyo profesorado eran discípulos de Steve Paxton, y este a su vez de John Cage. La formación que recibí se centraba principalmente en la creación coreográfica desde el riguroso respeto hacia los límites de tu propio cuerpo, eso contribuyó rotunda-

mente a entender la gravedad y la cuadruplicidad como los elementos más importantes de toda mi composición coreográfica entre 1989 hasta 1997.

Entiendo que a partir del momento que estudias con los discípulos de Paxton, abandonas la lucha contra la gravedad y empiezas a abrazar el suelo en tus movimientos y coreografías... ¿podría decirse que ese es un aspecto básico de la Nueva Danza, el abandono de la ingravidez en pro de un entendimiento del peso del cuerpo y su juego con la gravedad? Este aspecto me lleva a pensar en otras disciplinas de danza como la Capoeira brasileira, el Sabar senegalés o ciertas prácticas del cuerpo derivadas de las artes marciales...

Rotundamente sí, y no solamente tiene que ver con lo Afro, sino también con toda la cultura árabe: cristianos, judíos y musulmanes, a través del Dabke, danza árabe por antonomasia.

Curiosa ha sido tu relación con la música aplicada a tus creaciones. Haciendo un repaso exhaustivo por todas tus piezas, prevalece la música en directo - que coincide con tus primeras obras: *Bajo el puente... Con los labios doloridos* (1989), *La mecànica quàntica* (1990) o *Nux Vòmica* (1994), entre otras - por encima de la música grabada como ocurre en *La caiguda* (1996), *Dansa de cambra* (2011) o *Dabke's Deconstruction* (2018) que se da más en tu última etapa de creación escénica. ¿A qué se debe este cambio de tendencia?

Por dos cosas: en primer lugar, la posibilidad de contar con presupuesto y disponer de apoyo económico en las primeras producciones, hacía posible que mis coreografías quedasen inscritas en lo que para mí era una creación coreográfica en toda regla la música ocupaba el lugar que le correspondía; es decir, para mí, la verdadera y maravillosa utilidad de la música era que fuese bailada. En segundo lugar, por evidenciar y continuar lo anteriormente citado, pero aseverando el poder manipulador del cuerpo en movimiento sobre los sonidos musicales de los grandes de la música, donde la estética contemporánea de la danza influía sobre músicas, como el barroco, transformando completamente su estética auditiva a través de las producciones absolutamente contemporáneas en las que inscribía a esos compositores clásicos.

Entonces, la danza es capaz de modificar la percepción de una pieza musical por el simple hecho de ser bailada, ¿es así? tu reflexión me lleva a pensar en Keersmaecker y su obsesión por llevar a la danza piezas aparentemente poco "bailables" como la *Die Grosse Fuge* de Beethoven, ¿qué tiene la música histórica de interesante para un coreógrafo como tú? ¿Por qué utilizar música de Vivaldi para una pieza de danza contemporánea?

Por el dinero y la falta de empatía del ente musical hacia la danza.

Mis coreografías se caracterizaban por la utilización de músicos en directo, estos últimos financiados desde el presupuesto destinado a la coreografía y a los bailarines, es decir, bailarines y músicos recibían la misma cantidad económica en mis producciones. Poco a poco mi frescura e ilusión, respecto a lo que debía ser un espectáculo de danza (danza y música), fue desvaneciéndose al observar el comportamiento de la música respecto a la danza. Su supremacía ahogaba el oficio del coreógrafo en todos sus ámbitos: educación, exhibición, profesión, autoría y derechos, etc. En 2003 decido trabajar con música registrada, de más de 300 años de antigüedad, primero por el factor económico y segundo para hacer evidente que la danza imprime otro tipo de emociones cinéticas, transformando la apreciación estética, sensorial y emocional de esa misma música que ha sido escuchada previamente.



Diana Femenia, Martin Homolka y Juan Bernardo Pineda.
Dabke's Deconstruction

¿En qué modo es importante para ti la música en tus creaciones? A la hora de escoger el diseño sonoro o la música para tus piezas, ¿lo haces antes o después de tener la coreografía cerrada?

Como he dicho antes, la música es indivisible de la danza. Respecto a la relación compositiva entre música y danza, lo hago a posteriori de la creación de la coreografía.

¿Siempre ha ocurrido así, que añades la música después de crear la coreografía? Y en relación a esto, ¿sueles modificar la coreografía, o adaptarla, una vez escoges la música como banda sonora de tus coreografías, atendiendo a nuevas sensaciones o ritmos aportados por la influencia sonora de la pieza musical?

Para mí, esto de la composición coreográfica y musical es lo mismo, los fragmentos espacio-temporales, ya sean un paso o un sonido, se superponen unos a otros en el proceso compositivo.

Me gusta especialmente la adaptación coreo-cinematográfica de la música de Vivaldi en tu pieza de videodanza *Suite* (2003), parece que la música y la danza estén hechas la una para la otra. ¿Cómo conseguiste ensamblar tan bien ambas propuestas? Entiendo que el realizador, Rubén Díaz de Greñu, tuvo mucho que ver con el buen resultado de la pieza audiovisual.

Efectivamente, su predisposición física a la hora de utilizar la cámara en este film de danza, hizo que se convirtiera en una especie de pareja de baile, lo cual, le permitió poder realizar tomas de la pieza casi imposibles de imaginar o prever en la planificación del rodaje. Su cámara se comportaba como si se tratase de un bailarín protésico.

Una de tus piezas, *Trio* (1998), está compuesta para ser bailada sin música, tan sólo con el sonido emitido por los pasos y las respiraciones de las bailarinas a modo de la música diegética en el cine. A pesar de ser un gran hallazgo escénico que funciona perfectamente bien en esta pieza, no has vuelto a utilizarlo en creaciones posteriores... ¿crees que el uso de la música es estrictamente necesario para la danza en escena? o dicho de otro modo, ¿hasta qué punto la danza necesita de la música para percibirse en su plenitud ante un público de teatro?

La música y la danza deben ser una misma, lo contrario es una aberración deconstructivista.

Si, puede que deban serlo, pero en la escena actual de danza el hecho de no utilizar música se considera casi un acto político, y la sensación general es que falta algo si no hay propuesta sonora o música que acompañe a la danza o el movimiento. Cuando tu dejas de utilizar música en tu obra, ¿qué quieres dar a entender? dicho de otro modo ¿hay piezas que reclaman una música para completarse, y otras que precisan no tener sonido musical para acabar de estar completas? ¿dejas esta decisión en manos de lo que la propia coreografía te dicta, o en cambio lo aplicas de modo casi aleatorio?

Doy gracias a mis amigos árabes (Oriente Medio) y negros subsaharianos por constatar su oficio de músicos indivisible de la danza. Danza y Música son inseparables,

por ello un bailarín y un músico son lo mismo. De la misma manera que en Occidente después de la *suite* los músicos comenzaron a hacer música sin danza, los bailarines occidentales hicimos lo mismo¹.

En muchas de tus conferencias y escritos afirmas que la danza y la música son lo mismo. Entiendo que para ti una pieza de percusión contemporánea puede ser a su vez una coreografía de gestos, o que podemos percibir la interpretación en directo de cualquier orquesta como una masa de cuerpos que respiran y se mueven realizando una coreografía sin desplazamiento. También podemos leer la danza realizada por un bailarín o grupo de bailarines como una partitura de extremidades, alturas, dinámicas, ritmos y niveles que no se entienden sin apelar a referencias conceptuales de la música (interesante sería apuntar aquí las comparaciones de movimientos musicales y estilos dancísticos para “comprender” ese parentesco). Sin entrar a valorar los grados de similitud o las teorías con las que sustentas esta afirmación, ¿dónde se encontrarían las diferencias fundamentales entre ambas artes?

No existen en un futurible mundo globalizado. Por suerte, Occidente pierde fuerza respecto a su concepción del mundo, y los planteamientos latinos, árabes y africanos van imponiendo lo que siempre debió ser la música y la danza antes de que llegase la *suite*, la cual para los músicos occidentales supuso la supremacía de la música frente a la danza, relegando a la profesión dancística al ámbito de la prostitución y la frivolidad.

Cuando hablas de Occidente en esos términos, ¿significa que hay un Oriente que no sucumbe ante estos dictados escénicos de supremacía de la música sobre la danza? ¿Podrías explicarnos más al respecto de esa dicotomía, y por qué en la tradición oriental no se produce?

La tristeza me invade solo de pensarlo. Nuestra sociedad mediterránea está llena de ecos que siguen siendo callados hasta el día de hoy. La conversión al cristianismo de nuestros antepasados judíos y musulmanes -sobre todo aquellos cuyo perfil se inclinaba hacia el chiísmo-, desarticuló lo genuino de un gran legado músico-dancístico oriental, anclado fundamentalmente en nuestro Sharq Al Andalus: la jota aragonesa, les filaes de moros i cristians, les albaes, el cant valencià de l’Horta Valenciana y de la Marina Alta Alacantina, etc... Todos ellos dan fe de un pasado árabe arrollador donde sonidos y pasos eran dependientes unos de otros. De ahí, que la pérdida de nuestra orientalización no fuese solamente estética en cuanto a cómo debían sonar los instrumentos y las voces, así como, la pérdida de la herencia del dabke y su influencia en la velocidad del movimiento de los bailarines -y que

¹ SUITE: es una obra instrumental caracterizada por la sucesión de danzas de distinto carácter, en Alemania se implementó la inclusión de danzas de distintos países como: Allemande (Alemania), Siciliana (Italia), Courente (Francia), etc.

más tarde sería anulada por la estilización del cuerpo impuesta por las cortes europeas- sino a un alejamiento provocado de todo aquello que pudiese tener un resquicio para con Oriente Medio.

¿Crees que una mala música o una música mal escogida puede arruinar la coreografía en la que suena?

No, la danza si es buena prevalece e interacciona en positivo sobre la música.

¿Y crees que una mala danza puede ser “salvada” por una buena música?

Si, absolutamente, pero solamente porque la música ha podido alfabetizar musicalmente y de manera masiva a la sociedad. La danza no ha podido contar con los mismos medios.

Volviendo a la videodanza, ¿por qué decides utilizar el video como soporte artístico para tus coreografías? en ese sentido ¿se trata de una deriva reduccionista hacia la mínima interacción con las otras disciplinas, como la música, que en otros momentos prevalecían de manera autónoma en tus creaciones (con sus aciertos o errores, y sobre todo sus dificultades) practicándose en directo como la misma danza, y que ahora sustituyes por un complemento más del resultado audiovisual en favor de una danza que, puede entenderse, “no la necesita” para ser bailada?

Es posible. Sin embargo, el film de danza - al ser un metalenguaje coreográfico, ya que no debemos olvidar que la creación del cine fue llevado a término por la bailarina Loïe Fuller - inscribe a la música y al sonido como un elemento más que enfatiza y acentúa la narración cinestésica audiovisual.

Me gustaría que nos hablaras ahora de tu deriva investigadora hacia otros campos de conocimiento en los que estás aplicando la danza, en concreto, de tu tendencia panarabista a tenor de los últimos artículos y participaciones en congresos en los que has participado aportando tu nueva visión de la danza y sus raíces históricas con el mundo árabe.

En Oriente Medio la música y la danza llevan juntas de la mano muchísimos siglos, de ahí mi admiración por esos países. En la actualidad, lo tradicional y lo contemporáneo en términos musicales y dancísticos se mezclan indistintamente en los conciertos del Líbano, Turquía, Palestina, Israel, etc., donde hombres y mujeres protagonizan y avalan el sentido más amplio de la diversidad: género, edad, confesión y estatus social.

Todos nosotros somos una consecuencia esquizofrénica por negar a Oriente Medio como a un referente cultural vigente. La ignorancia sobre nuestro origen, de donde procedemos y como nos comportamos, obstaculiza la construcción de una identi-

dad más original, integral y contemporánea. De la misma manera que la cultura popular árabe y latina aún la sensualidad y el ritmo en sus bailes y canciones a través de sonidos y pasos polivalentes, ¿por qué no sucede lo mismo en la alta cultura occidental? Pienso que las utopías sociales conseguidas en Occidente, necesitan entroncarse con ideas locales que aún mantengan su valor cultural y social (tal y como ocurre en Latinoamérica o en Oriente Medio), y no por ello, significar un retroceso sociocultural a ojos de muchos occidentales, los cuales, seguramente nunca habrán sentido como rasca su corazón el sonido de una guitarra y un tambor.