



ESCUELA DE DANZA

Fusión de estilos en danza

Alumno: González Arratía, Diego Ignacio.

Profesora guía: Retuerto, Iria.

Tesis para optar al grado de Licenciado en Danza

Tesis para optar al título Coreógrafo

Santiago, 2020.

Agradecimientos

Primero quiero agradecer a mi familia, a mi abuela por preocuparse de mi alimentación de todos los días de mi carrera y de mi ropa.

A mi familia y amigos por darme el soporte de muchos ámbitos para lograr sacar mi carrera universitaria.

A mis profesores y maestros por darme conocimiento e inspiración día a día y el incentivo de poder entrar a una universidad a profesionalizar mis conocimientos.

A mi tutora Iria Retuerto por su gran y admirable paciencia, y a cada persona que me ayudo en que esto se volviera realidad.

Índice

1.	Introducción	5
2.	Planteamiento del Problema	6
2.1.	Problematización.....	11
2.2.	Pregunta de Investigación.....	12
2.3.	Objetivos	12
2.3.1.	Objetivo General	12
2.3.2.	Objetivos Específicos.....	12
2.4.	Justificación	13
3.	Marco Teórico	14
3.1.	Lenguaje corporal.....	14
3.2.	Estilo en Danza	22
3.3.	Técnica.....	30
4.	Marco metodológico	33
4.1.	Unidad de análisis	34
4.2.	Muestra	34
4.3.	Técnicas de recolección.....	34
4.4.	Técnicas de análisis	35
5.	Análisis de resultados.....	36
5.1.	Introducción al capítulo	36
5.2.	Laboratorio Danza Moderna	39
5.2.1.	Energía.....	39
5.2.2.	Tiempo.....	41
5.2.3.	Espacio.....	42
5.2.4.	Flujo.....	43
5.2.5.	Peso	44
5.2.6.	El diálogo de la danza moderna con el Breakin y la danza clásica	44
5.3.	Laboratorio de Breakin.....	47
5.3.1.	Energía.....	47

5.3.2.	Tiempo.....	49
5.3.3.	Espacio.....	50
5.3.4.	Flujo.....	50
5.3.5.	Peso	51
5.3.6.	El breaking en diálogo con la Danza Moderna y la Danza Clásica.....	51
5.4.	Laboratorio Danza Clásica	54
5.4.1.	Energía.....	54
5.4.2.	Tiempo.....	55
5.4.3.	Espacio.....	56
5.4.4.	Flujo.....	57
5.4.5.	Peso	57
5.4.6.	La danza clásica en diálogo con la danza moderna y el breaking	58
6.	Conclusiones.....	60
7.	Bibliografía	65
8.	Anexos	67
8.1.	Laboratorio 1: Clase de Moderno	67
8.2.	Laboratorio 2: Clase de Breakin	121
8.3.	Laboratorio 3: Clase de Danza Clásica.....	141

1. Introducción

La presente investigación plantea una problematización desde el estudio de la fusión de estilos de danza. En la búsqueda del discurso personal del intérprete en esta disciplina artística, se encuentran diferentes elementos influenciando esta construcción, ya que en las historias corporales de bailarines, probablemente, se encuentra guardada la historia de una técnica de algún estilo en el que se haya profundizado. Es por esto que surge la siguiente interrogante ¿Desde donde se genera la búsqueda de un lenguaje propio en intérpretes que se encuentran involucrados corporalmente en el estilo que han profundizado en su formación? Descubrir que lenguajes corporales se generan en bailarines al momento de deconstruir sus estilos originarios, son motivaciones de la presente investigación, manteniendo el foco en la fusión de técnicas de distintos estilos.

2. Planteamiento del Problema

Los estilos en danza están basados en ideas de movimientos, que se transforman en símbolos que suelen representar un estilo en particular, y que le entregan su sello particular. Por ejemplo, son distinguibles los pasos que definen y diferencian la danza clásica, de la danza moderna o contemporánea, o pasos que definen de alguna manera la danza moderna de otros estilos de danza.

El entrenamiento de estos estilos está basado en herramientas que logran su ejecución y permiten también que ocurra un entendimiento corporal. Dichos estilos, cuando se entrenan durante un largo proceso, se impregnan fuertemente en el cuerpo de los intérpretes, se podría decir, que quedan grabados tan profundamente en su forma de moverse como si fuera una huella corporal. En situaciones, estas huellas corporales calan tan profundamente que, cuando se ejecutan otros estilos, se logra distinguir un conocimiento previo que evidencia que existen estilos previamente incorporados. Es aquí cuando hablamos de corporalidad, más que de la ejecución de solo “pasos”.

Esta corporalidad se puede entender y definir como el conocimiento corporal adquirido tras el manejo de un estilo particular en danza, un conocimiento reflejado desde la experiencia de años de ejecución.

Entonces podríamos preguntarnos ¿es distinguible una corporalidad de un bailarín clásico cuando éste se enfrenta a la ejecución de otro estilo?, ¿es distinguible cuando un bailarín sin conocimiento en danza clásica se enfrenta a la ejecución de danza clásica? ¿O si un bailarín de danzas urbanas se enfrenta a una clase de danza contemporánea?

Más allá de solo los pasos o la corporalidad existen más elementos que definen y diferencian los estilos en danza, hablamos de una de una forma particular de moverse, un uso del espacio, una forma de usar y relacionarse con la música, una forma de componer coreografías, etc. Como ejemplo pondremos el mundo de la danza clásica, la forma particular que tiene de relacionarse con una música que representa su manera de entender el arte, un lenguaje particular marcado por su vocabulario estricto, su forma de componer sus coreografías con el uso de roles jerárquicos con solistas y cuerpo de baile, su forma de usar

el espacio en sus creaciones coreográficas, entre otros elementos. De la misma forma, existen otros estilos que contienen elementos particulares que de alguna forma los representan.

Pérez (2008) en su texto explica que el termino estilo es una forma de catalogar las obras de arte, analizándolas desde su texto, contexto, intertexto e históricamente. Entiende como texto la forma en que se piensa, ejecuta y se presencia una obra, intertexto en su relación con otras obras de danza. Cuando se refiere al contexto, habla más allá del mundo del arte y en la categoría histórica, donde un estilo pertenece y nace en un momento de la historia, y en ese momento el estilo -según Pérez (2008)- está en su momento clásico. Después de ese momento los estilos “son reconstruidos, recreados, o aludidos de múltiples maneras en la historia posterior” (Pérez, 2008, p. 46).

Pérez (2008), aplica estas mismas categorías del término estilo al ámbito de la danza. En el ámbito textual, primero se refiere a su núcleo, a su danzalidad, al tipo y orden de los movimientos que se consideran deseables, a la manera de relacionarse con el espacio, a la composición espacial que tienen los movimientos y a la corporalidad necesaria para la ejecución de los movimientos.

En el ámbito intertextual, el autor menciona que entra lo que se considera o no como disciplina de danza, la relación con la música y los elementos pictóricos en la puesta en escena, la función que tienen las técnicas corporales, la postura que hay frente a ellas y la importancia que se le da. Por último, en cuanto a lo contextual, el autor se refiere a las diferencias en lo que cada estilo considera arte o no.

Tener una referencia histórica de la transformación del lenguaje en los estilos marcados en el tiempo, nos puede ayudar a tener una visión más amplia de cómo este cuestionamiento, relacionado a la construcción de los lenguajes corporales, ha ido surgiendo a través del tiempo. La idea del intérprete que empieza a cuestionar su propia búsqueda de lenguaje ha ido evolucionando en el tiempo, desde la danza clásica a la época contemporánea de la danza, debido a los espacios que se le han dado al intérprete para ser su propio creador, desde la jerarquía clásica a la libertad de la época contemporánea.

Pérez (2008) menciona que en la forma en que opera el funcionamiento del mundo de la danza clásica existe una estructura jerárquica muy marcada, en donde el intérprete es un ente

pasivo y su creatividad no es requerida en los procesos coreográficos, sino que solo su rol se cumple con la correcta ejecución de lo que el coreógrafo necesita. En el estilo académico se “prolonga la diferencia previa entre coreógrafo ejecutante (coreógrafo directivo, ejecutantes que obedecen instrucciones)” (Pérez, 2008, p. 52). Es decir que, el rol del intérprete es el del ejecutante pasivo, recibiendo la información que le da el coreógrafo y ejecutando los pasos dados por éste, no se le da espacio para dar opiniones ni proponer desde sus inquietudes de movimiento.

Pérez (2008) menciona que el lenguaje de movimiento está marcado por una codificación fuerte de pasos o estructuras corporales, muy definidas en su forma y ejecución. Las combinaciones o variaciones de estas que se les enseña a los intérpretes en clases con sus maestros de danza, son las mismas que ocupa el coreógrafo para sus obras. “los maestros de ballet del siglo XVIII operan a la vez como teóricos de su arte, como coreógrafos, maestros en las técnicas de ejecución” (Pérez, 2008, p. 56).

Debido a dicha jerarquía impuesta en la danza clásica, y los pasos del vocabulario de éste, enseñados por sus maestros que también son muchas veces sus coreógrafos, los pasos del vocabulario no se pueden deformar desde propuestas que puedan venir del intérprete. El intérprete, como se mencionaba anteriormente, cumple solo con el deber de ejecutar lo que se le exige.

Hay, por cierto, un régimen de violencia sobre la espontaneidad, de disciplinamiento objetivista y disciplina sin muchas contemplaciones. Se espera del intérprete que obedezca órdenes, y sólo en los papeles centrales de las grandes obras se les ofrece un cierto margen para la variación y la interpretación personal. (Pérez, 2008, p. 68)

Pérez (2008) menciona las grandes diferencias de la danza clásica a la danza moderna, siendo una de éstas el diálogo entre coreógrafo e intérprete debido a un gran cambio de perspectiva que genera una ruptura en la forma de pensar la vida y, por ende, la danza. La imagen del intérprete creador de movimiento empieza a gestarse en la danza moderna en la que se le da mucha más libertad en las creaciones a los intérpretes, pudiendo, incluso, éstos ser creadores de sus propias obras.

Pérez (2008) declara que, para el mundo moderno, la danza ocurre netamente en el cuerpo de los intérpretes, que la danza es inherente a él, vive en él, lo importante de la danza pasa por él, por su sensibilidad, por su mundo interno imaginario y en la capacidad de expresar la idea o emoción o mensaje. “En la danza moderna, el estilo personal de movimiento fue el punto de partida para la producción de las técnicas codificadas que existen hoy” (Chaplin, 1996, p. 173).

En la época del expresionismo alemán se abre una de las primeras puertas al cambio de lenguaje y de ideales de lo que es bello, es decir, lo realmente importante al momento de expresar. Con ello, cambia toda una perspectiva del entendimiento de vida y las necesidades expresivas. Es aquí donde empiezan a verse los primeros rasgos de similitud entre vida y arte “no se trata ya de representar algo sino, directamente, de representarlo” (Pérez, 2008, p. 98).

Ya no existe una estructura de vocabulario impuesto a los intérpretes que sea la única forma en que se pueda comunicar. Como se menciona anteriormente, la danza moderna es la primera puerta que abre más posibilidades a explorar las inquietudes y necesidades de movimientos en los bailarines. En muchas ocasiones los intérpretes coreografiaban sus propias creaciones.

Aunque en el ballet los ejecutantes se llevan la mayor parte de los aplausos, se trata de un tipo de creación eminentemente vertical. El coreógrafo dispone, el bailarín ejecuta, el público recibe. El estilo moderno, en cambio, introdujo una suerte de co creación en que los intérpretes pueden variar de manera significativa lo dispuesto por el coreógrafo (debido a lo cual autoras como Mary Wigman o Martha Graham preferían bailar ellas mismas sus obras). (Pérez, 2008, p. 98)

Pérez (2008) enuncia que, en el mundo de las vanguardias de la danza, “se proclama la autonomía creativa del coreógrafo y la autonomía estética de la danza” (p.117), es decir, se aleja de todo canon o paradigma que viniese de antes y busca un discurso propio en todas las aristas del mundo de la danza, siendo lo que realmente importaba era el movimiento, no el texto de la obra. Ya no se busca decir algo o mandar un mensaje desde el mundo interno del

coreógrafo. Se cuestiona la música, el lenguaje, el soporte, el contexto, el lugar, las formas de componer, se cuestionaba la danza pura del mundo del ballet incluso, con su relación música movimiento. Se crean obras sin música, sin relato, es decir, se problematizó todo. En este sentido Pérez (2008) agrega que la composición y la interpretación, también fueron problematizados, pasando por un proceso de democratización, alejándose de las diferenciaciones jerárquicas entre bailarines y coreógrafos, como también entre pares.

La libertad de crear de los intérpretes explota bajo la abierta gama de posibilidades que entrega la época contemporánea de la danza, “las técnicas contemporáneas, por muy sofisticadas y de lenta integración que pueden llegar a ser, son ante todo instrumentos de conocimiento que llevan al bailarín esta singularidad” (Louppe,1997, p.46).

A través del tiempo se fue abriendo más el espacio al intérprete para crear su propio movimiento a través de sus propias inquietudes, siendo la particularidad de cada intérprete cada vez más importante en la búsqueda de su discurso personal en el movimiento, intentando plasmar en el mismo sus propias ideas, sus fuentes de creación, su forma de contextualizar.

Blom y Chaplin (1996) definen el lenguaje personal o estilo personal de movimiento como una expresión personal del bailarín, la forma particular en que el intérprete se mueve, como “el resultado de la manera en que cada uno siente, percibe y responde al mundo propio, a los otros y a uno mismo, y por tanto determina la forma de creación de movimiento” (p.173-174). A través del tiempo, el lenguaje personal de un intérprete se ha hecho cada vez más presente e importante. Este aporte particular que logra un intérprete va apareciendo progresivamente en las diferentes épocas del arte, volviéndose éste cada vez más autónomo y reflexivo en sus inquietudes, en su forma de entender el arte del movimiento y, por lo tanto, en su creación de lenguaje propio.

2.1. Problematización

En esta investigación quiero poner en cuestión cómo encontrar el discurso personal de un intérprete en danza a la hora de moverse, especialmente teniendo en cuenta que, cuando un intérprete en danza busca expresarse el mismo, contiene en su historia corporal una técnica de algún estilo probablemente muy depurada. Frente a esto, ¿qué es lo que se ve? ¿Se ve el estilo muy limpio en un cuerpo, o se ve realmente qué y cómo se quiere expresar el intérprete? Cuando los estilos en danza son muy bien depurados, el intérprete está usando un canal para poder expresar lo que siente, a base de símbolos que representan una corporalidad específica de un estilo específico, pero es posible cuestionar si en un estilo tan depurado se logra ver las inquietudes de movimiento de un intérprete. Mi pregunta es, ¿dónde se encuentra la búsqueda de un lenguaje propio en intérpretes que están imbuidos corporalmente por el estilo en que se han formado? Es decir, ¿cuánta libertad en el lenguaje del cuerpo queda en un intérprete formado en el lenguaje de ciertos estilos? ¿En qué se manifiesta dicha libertad de lenguaje cuando un intérprete intenta desafiar el estilo adquirido? ¿Dónde se mantiene la influencia del estilo? ¿Se logra ver esta singularidad cuando un estilo es bailado con todos los componentes puros del mismo estilo?

¿Es posible que emerja otro lenguaje en la deconstrucción de un estilo? ¿o solo se fusiona con otros? Podríamos mezclar pasos o símbolos de estilos, de una forma en que no se distingan ninguno de los estilos creando un mestizaje, o en la deconstrucción de un estilo en su vocabulario, cuestionando todo en su hacer, y creando nuevas formas de desarrollar el lenguaje, rompiendo sus “reglas”, no destruyendo lo que ya es, si no jugando con una nueva forma de hablar desde el mismo lenguaje del estilo. En la abstracción, esto se podría trabajar dejando afuera los pasos que llevan a la representación del estilo en sí, y quizás jugando solo con sensaciones que aluden a una corporalidad del estilo. ¿Cuál es el camino necesario para buscar una forma particular en que cada intérprete pueda expresar a su propia libertad lo que necesita corporalmente, rompiendo, cuestionando, y problematizando símbolos de estilos? ¿Es necesario expresarse a través de un estilo en particular? ¿Los estilos nos acercan a este discurso personal? ¿Nos facilitan de alguna forma este camino?

2.2. Pregunta de Investigación

¿Qué lenguaje se genera en bailarines a través de la desconstrucción de sus estilos originarios mediante la fusión de técnicas de distintos estilos?

2.3. Objetivos

2.3.1. Objetivo General

Comprender el lenguaje que se genera en bailarines a través de la desconstrucción de sus estilos originario mediante la fusión de técnicas de distintos estilos.

2.3.2. Objetivos Específicos

1. Identificar los cambios en el movimiento del bailarín.
2. Analizar el conjunto de cambios para comprender su particularidad.
3. Analizar las diferencias en la apropiación del lenguaje.

2.4. Justificación

La importancia de dicha investigación es generar una reflexión en el ámbito de la coreografía, buscando potenciar una mirada más profunda y reflexiva hacia el lenguaje en danza, a las posibilidades que se pueden abrir en los cruces de elementos que componen los estilos. Se abren campos de conocimientos y reflexión en la práctica corporal tanto a intérpretes como coreógrafos, en el hecho de fusionar y hacer dialogar elementos de diferentes estilos. Se generan estos cruces que pueden impulsar interesantes resultados en la práctica, ya que no existe información escrita que haya desarrollado e indagado este tema en particular, sobre un proceso en base a un laboratorio experimental coreográfico con resultados en la experiencia corporal de una investigación basada en las artes. Por otra parte, aporta herramientas a un coreógrafo para hacer emerger un lenguaje diferente de un intérprete, con un camino más claro a los posibles resultados en esta investigación.

3. Marco Teórico

Para entender a qué nos referimos con el término lenguaje, hay que indagar también en la manera en que se diferencia este término del concepto de estilo o técnica, ya que usualmente existen diferentes propuestas en la forma de usarlos, o controversias al entenderlos. Al no contar con una definición clara, pueden ser situaciones totalmente distintas o llegar a ser sinónimos.

En este marco teórico, indagaremos en cómo distintos autores definen cada término, para así llegar a determinar una forma de usarlos.

3.1. Lenguaje corporal

Pease (1981) habla del lenguaje del cuerpo y lo señala como una expresión comunicativa no verbal. Expone que ciertas acciones corporales no verbales, dadas en diferentes situaciones o contextos, expresan y significan algo por sí solas. El autor ejemplifica su estudio de movimiento con la acción de caminar, mencionando que puede haber muchas formas en el caminar y que cada una representa un estado interno de la persona. Señala que no es lo mismo caminar taconeando con fuerza, caminar ligero o más lento, etc. Además, agrega que, las acciones corporales dependen de un contexto, “rascarse la cabeza, por ejemplo, puede significar muchas cosas: caspa, piojos, sudor, inseguridad, olvido o mentira, en función de los demás gestos que se hagan simultáneamente. Para llegar a conclusiones acertadas, deberemos observar los gestos en su conjunto.” (Pease, 1981, S/P).

Pease (1981) coloca como ejes importantes a considerar: los movimientos faciales, gesticulares y los de la postura, y por lo demás agrega que estos movimientos están fuertemente entrelazados. En su investigación realiza una comparación entre el lenguaje del movimiento con cualquier otro lenguaje hablado, llegando a la conclusión que el cuerpo también puede generar palabras, frases y puntuaciones. Compara el gesto con la palabra, y señala que, dependiendo la palabra y el contexto, esta puede tener variados significados “Sólo

cuando la palabra forma parte de una frase, puede saberse su significado correcto.” (Pease, 1981, S/P).

A diferencia de Pease (1981) que habla sobre el movimiento corporal en un contexto cotidiano y cómo éste se expresa por sí solo, Ivelic (2008) expone sobre el lenguaje del cuerpo desde la perspectiva de la danza. Este autor, en su tesis, explica que la clave de la danza es el movimiento del cuerpo humano y este movimiento es expresado en algo que él llama «paso danzable». Manifiesta que este medio de expresión de la danza, “el paso danzable” -a diferencia de los movimientos cotidianos, que solo buscan tener un fin, no dándole importancia al proceso del movimiento- vuelve sensible un movimiento, le da un valor a cada fase del movimiento, al transcurso de este, “percibimos que detrás de ese pequeño cambio, está presente la unidad kinético-corporal” (p. 28).

Maxime Sheets (Citado en Ivelic, 2008) del texto *The Phenomenology of Dance* menciona que el lenguaje de la danza está compuesto de tensiones y distensiones, las cuales clasifica como musculares, temporales y espaciales, es decir, energía, tiempo y espacio. “Las tensiones y distensiones se encuentran interrelacionadas en la danza, según las cualidades estéticas de cada obra y conllevan la posibilidad de contraposiciones, de polaridades que, en su sucesión, van constituyendo la danza” (Citado en Ivelic, 2008, p. 30). Las tensiones y distensiones musculares se refieren a las acciones que dependen de la actividad muscular. Las tensiones y distensiones temporales hablan de la relación con el tiempo “consisten en la velocidad y/o lentitud de la dinámica de la danza” (Ivelic, 2008, p. 30). El autor divide las tensiones y distensiones espaciales en: lineales de área y volumétricas, refiriéndose a 3 formas diferentes de entender el espacio.

- Las tensiones y distensiones espaciales lineales las explica como geometría espacial, relacionado con el trazado o dibujo que genera un movimiento corporal en su trayectoria, pudiendo ser movimientos rectos, curvos, ondulatorios, angulares, etc. Las posibilidades de combinaciones corporales que pueden emerger son infinitas.
- Con las de área, se refiere al dibujo espacial que se genera entre varios cuerpos, dando el ejemplo de muchos cuerpos dibujando un círculo que puede comprimirse o expandirse.

- Las tensiones y distensiones volumétricas están relacionada directamente con las tensiones y distensiones musculares, este componente habla de la tridimensionalidad del movimiento del cuerpo y de las figuras tridimensionales que pueden generar varios cuerpos.

Pérez (2013) ayuda a comprender cómo funciona el lenguaje de la danza. Para eso, al igual que Pease (1981), compara el lenguaje del movimiento con el lenguaje del habla, pero explica que, el lenguaje hablado o escrito tiene una cierta discontinuidad, representada por los signos de puntuación, las comas, puntos seguidos y apartes, representadas por los gestos o las poses en el lenguaje de movimiento.

Se puede hablar de los pasos como si fuesen “palabras” de un vocabulario, y quizás, en la misma lógica, habría que referirse a las poses (los momentos quietos en un paso o una frase) y a los gestos (...) como si fuesen signos de puntuación, con funciones ilativas, o para marcar énfasis o matices significativos. Es en la misma línea que se puede decir que las frases dancísticas (secuencias breves de movimiento que operan como unidades de sentido) son verdaderas “frases”, en el sentido de que combinan pasos, poses y gestos. (Pérez, 2013, p. 32).

Este autor menciona que el lenguaje de movimiento está compuesto por el espacio de movimiento “que es el modo en que cada bailarín particular se mueve” (Pérez, 2013, p.32) y el espacio de desplazamiento “que es el modo en que se trasladan en el espacio escénico” (Pérez, 2013, p.32).

Pérez (2013) cita a Rudolf von Laban, el cual en los años 20 categorizó las cualidades de movimiento, mencionando la energía, el flujo, el tiempo y el espacio, muy parecido a lo que hizo posteriormente Ivelic (2008) con los componentes del lenguaje de movimiento, las tensiones y distensiones, musculares, temporales y espaciales.

Profundizando en las cualidades de Laban, se encuentra que:

La energía, que puede ser entendida también como la fuerza con que se ejerce, o la intensidad del esfuerzo; El flujo, que es la medida de la relativa continuidad o discontinuidad con que se realiza; El tiempo, en que debe considerarse la rapidez relativa, o el ritmo, en los flujos discontinuos; y el espacio, que es la manera en que el cuerpo se extiende, se inclina, se apodera, de su entorno espacial inmediato. (Pérez, 2013, p.33).

Además de estas dimensiones, Pérez (2008) agrega que el equilibrio desde lo estable e inestable, la flexibilidad como las extensiones corporales, el peso, como la relación que tiene un cuerpo con la gravedad, la precisión y la rapidez.

Pérez (2008) da por sentado que el lenguaje de la danza alude al movimiento mismo, como un medio de expresión del cuerpo humano. En este libro, a diferencia que el anterior (Pérez, 2013) describe la forma en que opera el lenguaje en los estilos de danza, en las obras y agrega además el significado del movimiento. Para esto Pérez, al igual que Pease (1981), compara el funcionamiento del lenguaje hablado o escrito con el lenguaje de la danza. Esto lo ejemplifica desde lo más fácil de entender a lo más complejo.

El lenguaje hablado necesita un contexto para que haya entendimiento, para que las palabras signifiquen. En el lenguaje de la danza - el movimiento - Pérez (2008) también menciona que necesita un contexto para que signifique. Por ende, en cada contexto diferente, el movimiento significa algo diferente, ya que existen diversos contextos temporales o espaciales, muy parecido a lo que expone a Pease (1981) mencionando que el movimiento en diferentes contextos, expresa algo por sí solo.

Pérez (2013) explica el significado del movimiento, realizando nuevamente el ejercicio de comparar el lenguaje hablado con el lenguaje de movimiento. Explica las concepciones mentales que se tienen de la realidad para entender el significado de objetos reales, y de conceptos que, de acuerdo a contextos, significan variados elementos.

Los actos, en principio distinguibles, de ver una silla, pensar “que es una silla” y el ser de la silla misma, nos parecen evidentes y, en la práctica, casi sinónimos. Operamos de

tal manera que esa obviedad se impone de manera pragmática, si alguien nos pide una silla en condiciones normales, y sin duda alguna, le pasaremos una silla, no un tenedor o un lápiz. (Pérez, 2013, p. 142)

Pérez (2008), para seguir en la explicación de lenguaje y danza, nos sitúa en la época contemporánea de la lingüística y nos habla de las distinciones mentales. Explica que, en la época contemporánea de la lingüística, se entiende que “la realidad exterior a la actividad mental no es sino un vasto indeterminado sobre el que los seres humanos hacen, socialmente distinciones mentales y operativas” (Pérez, 2008, p. 143). Es decir, que no hay un determinado límite en el campo mental, en el que el ser relaciona o distingue cosas en su exterior, en el cual las posibilidades son infinitas. Nada es completamente nítido menciona en su texto, así como para llegar a distinguirlo; en definitiva

No hay manera de saber si lo hay o no y, ante esa duda, se opta por suspender completamente el problema, lo que hay son distinciones mentales. Una manzana es un objeto, y justamente el objeto que es, solo en medida en que lo distinguimos como tal. (Pérez, 2008, p. 143)

Para hablar del significado de las palabras, Pérez (2008) habla de consensos, y menciona que “en la medida que creemos firmemente en la objetividad de cada objeto, y en la claridad con podemos hacer una noción “mental” de él, entonces podemos hacer una clara confianza en que la traducción será posible” (p. 142). Es decir, que existen tres partes: el nombre, la noción mental y el objeto mismo, y dependiendo del idioma, del lugar de la época, o cualquier contexto, el nombre de objeto puede variar o significar otra cosa, y coincidir o no con la noción mental y con el objeto. “el nombre del objeto, aunque sea arbitrario, corresponde a una noción, y esta a su vez coincide con el objeto” (p. 142). En su texto ejemplifica diciendo que:

Los actos, al principio distinguibles, de ver una silla, pensar “en una silla” y ser la silla misma, nos parecen evidentes y, en la práctica, casi sinónimos. Operamos de tal

manera que esa obviedad se impone de manera pragmática, si alguien nos pide una silla, en condiciones normales, y sin duda, le pasamos una silla, no un tenedor o un lápiz. (Pérez, 2008, p. 142).

Pérez cita al lingüista Saussure, quien considera que “puntuamos socialmente la realidad exterior, fijándola en un sistema de nociones (mentales) y que somos capaces de asociar “imágenes acústicas” (mentales) a esas nociones, es decir, ideas que remiten a un sonido (pero que no son ellas mismas sonidos)” (Pérez, 2008, p. 143, 144). El nombre de un objeto, llega a la mente como un sonido (noción mental), que se transforma en una imagen mental (imagen acústica) que, dependiendo del contexto, coincide con un objeto real, como el ejemplo de la silla. A las nociones las nombró como Significados y a las imágenes como Significantes. “El significante no es el sonido de una palabra sino, por decirlo de alguna manera, el código o el orden en ese sonido que hace posible que lo asociemos a un significado” (Pérez, 2013, p. 145).

Cuando esta idea de significantes significados y realidad se vuelca en la danza, lo primero que hay que entender es que se habla de movimiento, “el movimiento es el elemento significante, el cuerpo es el soporte en que esos significantes operan, al servicio o no de determinados Significados” (Pérez, 2013, p. 147). Pérez menciona al igual que Pease (1981) los movimientos dependen de un contexto, pero en el caso de la danza el contexto refiere al entorno en donde se encuentra el cuerpo, “la gravedad, la textura del piso, la resistencia del aire o, incluso, las mismas relaciones corporales internas como la flexibilidad de la columna, o las posibilidades que ofrecen las articulaciones en brazos y piernas” (p. 147).

Se puede deducir que al entender lo que dice Saussure y sus sistemas de significantes y significados, al llevarlo a la danza, es que, cuando se quiere corporizar una idea de movimiento, por ejemplo, una mesa, refiere a que, la noción mental queda como significado y ese significado pasará a ser movimiento (significante), que pasará a un cuerpo físico (objeto real).

Es importante mencionar y recalcar lo que menciona Pérez, es que estas cosas funcionan fácilmente con objetos más triviales, pero cuando hablamos de amor o justicia, o conceptos más abstractos y de una definición más amplia, el asunto se complejiza.

Ejemplifica lo anterior con la Danza Moderna, que se apega directamente a la manera que el sentido común entiende el lenguaje. “aquí los movimientos (significantes) refieren a Significados, que refieren a su vez a objetos o situaciones reales, que ocurren de manera efectiva. (Pérez, 2008, p.149).

Como vimos en este capítulo, el concepto lenguaje corporal se usa en distintos ámbitos, desde lo cotidiano a lo artístico. Los elementos que se pueden destacar de estas definiciones, para esta investigación, es que el término lenguaje, en danza, está hecho de diferentes convenciones. En primer caso, es la visión de Peasse (1981), quien ve el lenguaje como una expresión corporal no verbal, en donde ciertas acciones en diferentes situaciones y contextos, tienen distintos significados. Luego se mencionó a Ivelic (2008) quien desde la perspectiva de la danza menciona en su estudio los componentes del lenguaje corporal, con las tensiones y distensiones, lineales, de área y de proyección. Finalmente, Pérez en sus dos textos plantea el cómo opera el lenguaje de la danza, tanto en sus significados, como en función de los estilos de danza.

Coreógrafo

Lo relevante en esta investigación, es el cruce de elementos de estilos con intérpretes que tengan un lenguaje anteriormente incorporado y ver que lenguaje que pueda surgir de ese lugar. Como ejemplo, expondremos el trabajo del coreógrafo William Forsythe, coreógrafo estadounidense, reconocido por la forma de usar y reconstruir el lenguaje de la danza clásica, mezclándolo con otras técnicas, y elementos de otros estilos.

Afirma que el vocabulario de la danza clásica son ideas de movimiento, “el bailarín, por separado, no baila ningún arabesque, sino que lo atraviesa como un holograma” (Leigh, 2013, S/P) queriendo decir que el lenguaje no lo trabaja pensando en la pose final, sino lo entiende como lugares por cuales el cuerpo puede transitar.

Forsythe, en una entrevista con Whittenburg Z. (2012) para el “Critical Correspondence”, menciona la creación de su método de improvisación llamado “tecnologías de

improvisación” que fueron creadas, primero, con la idea de ser apuntes (Cliff notes) para su compañía. Ayuda a pensar de una manera muy geométrica, que, para el ballet, según el coreógrafo, funciona muy bien. “(...) the ballet experience wich I consider ballet to be on some level a geometric inscriptive practice. You’re inscribing geometry, often, or using the inscription of geometry to create other affect” (Whittenburg, 2012. p. 2)¹. Forsythe confiesa que “no está satisfecho con la relectura de los clásicos como correcto deletreo de su vocabulario” (Leigh, 2013, S/P). Forsythe trae de vuelta el ballet y toda su estructura a la época contemporánea, con el fin de seguir hablando con su lenguaje al “desmontarlo y reensamblarlo continuamente” (Leigh, 2013, S/P). Al modificar la estructura del ballet desde todas aristas, tanto escénicas compositivas como el lenguaje corporal académico, “no permite al ballet ser lo que quisiera, sino que por el contrario desestabilizan exactamente en el acto de recordar aquello que el ballet no recuerda” (Leigh, 2013, S/P).

En la obra *Artifact* del coreógrafo estadounidense, la atención se centra en lo que menciona sobre la reconstrucción del lenguaje del ballet en base a diferentes cruces de elementos de otros estilos. El autor expone que en esta obra se hace evidente la “estructura abstracta del lenguaje y del ballet que permanece en la oscuridad” (S/P). dando a entender que, a pesar de reconstruir el espacio, el tiempo y el lenguaje del ballet, en toda su forma de componerse en la escena, sigue estando visible la huella del ballet.

(...) el lenguaje del ballet se convierte en una in-scripción en el cuerpo del bailarín individual, el cual la ejecuta en su baile repitiéndola y recordándola para continuar escribiéndola, en el doble sentido de la expresión. El bailarín o la bailarina se mueven a través de la historia del ballet para dejarla tras de sí como movimiento en el espacio. Pero cuando el lenguaje del ballet ya no puede pensarse como esencia, de repente puede mutar y asociarse de todas las maneras imaginables con otras formas (Leigh, 2013, S/P).

¹“(...) el ballet es en cierto nivel una práctica geoméricamente inscriptiva. Está inscribiendo geometría, a menudo, o utilizando la inscripción de geometría para crear otro efecto”

3.2. Estilo en Danza

Existen distintos puntos de vista que se refieren al concepto de estilo, algunos dirigidos a la cotidianidad, otros dirigidos hacia el arte en su generalidad y otros directamente contruidos desde la perspectiva de la danza.

Partiremos con Nachmanovitch (1990) quien proyecta la idea del concepto estilo desde la cotidianidad del sujeto y desde el sujeto en el arte. Entiende este concepto como el reflejo de nuestro yo, de nuestro mundo interno, como nuestra naturaleza original, la cual es solidificada y acomodada a las pautas y costumbres de nuestra cultura y del entorno en el cual nos desarrollamos. Menciona, además, que es nuestra percepción, nuestro aprendizaje y nuestras expectativas las que moldean nuestro mundo interior y nuestro yo. Todo lo anteriormente mencionado se ve reflejado en “los más ínfimos detalles del cuerpo, del habla, la mente y el movimiento son lo que llamamos estilo, el vehículo a través del cual se mueve y se manifiesta el yo” (p.38).

Todas las acciones que realicemos, sean o no actividades artísticas, son el reflejo de nuestro ser interno, nuestra forma de escribir, de tocar instrumentos, de hablar, finalmente de expresarnos, es nuestro estilo. El autor describe el estilo como el vehículo de nuestra expresión.

Por otro lado, Kaepler (2003) se refiere al estilo desde la perspectiva de la danza, usándolo en su investigación para diferenciar los estilos de bailes polinésicos, desde acciones corporales, ya sean pequeñas o grandes diferencias. Primero, nos sitúa ejemplificando este concepto desde una situación más cotidiana, fuera del área de la danza diciendo que:

Tomemos por ejemplo a tres intérpretes del idioma inglés: uno de Gran Bretaña, uno de Estados Unidos y uno de la India. Probablemente todos hablen inglés con la misma estructura gramatical (o por lo menos pueden hacerlo), sin embargo, hay algo totalmente diferente entre ellos: la forma en que hablan, su acento, su estilo. (p.97)

Es decir que, a pesar de que dos sujetos estén realizando la misma actividad, de igual manera, aparecerá una forma particular de hacer de cada uno, a pesar de que ambos hablen inglés y pronuncien las mismas palabras, aparecerá el “estilo” de cada uno en la ejecución de la acción, lo mismo que menciona Nachmanovitch (1990) cuando se refiere a la naturaleza del yo interior.

Kaeppler (2003) problematiza, además, la definición del término estilo como una palabra ambigua que carece de entendimiento común en su significado. La autora realiza un estudio para poder identificar estas diferencias corporales, que pueden identificar un estilo personal de realizar una acción, o una gran diferencia que evidencie la presencia de otro estilo polinésico. En su estudio, logra identificar que el estilo parece referirse a:

(...) patrones persistentes que se presentan en forma de estructuras de representación —que van desde sutiles cantidades de energía al uso de diferentes partes del cuerpo— acto reconocido por las personas que pertenecen a una tradición dancística específica (...) El estilo es el modo de representar y dar forma a la estructura (...) deriva de conocer los principios y conceptos que diferencian o distancian los sistemas de movimiento a lo largo del espacio y del tiempo, lo que permite navegar en la resbalosa vertiente que es el estilo. (Kaeppler 2003 p.103).

Quiere decir que pueden existir pequeñas acciones corporales que evidencien una forma particular de ejecutar una acción, en donde en la ejecución de un mismo movimiento perteneciente a un estilo de baile polinésico, a dos intérpretes lo ejecutan mínimamente diferente. Además que, aunque la gama de estilos polinésicos siga una línea en una forma de moverse, ya sean cualidades de movimiento, peso, flujo, relación con la gravedad, relación con la música, forma de ocupar el espacio, entre otros, existen diferencias de lenguaje que hacen que se distinga un estilo polinésico de otro.

La autora relaciona el concepto de estilo con el concepto de estructura o forma, como menciona en su investigación. Explica que, para entender el estilo de alguna danza, hay que entender su estructura, la cual mostrará grandes o pequeñas diferencias. La autora le da un

significado particular al término estructura, entendiéndolo a través de un sistema estructural, el cual le ayuda a diferenciar estilos.

Dentro de la danza, la estructura consiste en un sistema específico de conocimientos de cómo las unidades mínimas de movimiento o *kinemas* se combinan para formar unidades mínimas de movimiento con significado o *morfokinemas*, las cuales a su vez se combinan para formar *motivos*, que al combinarse forman unidades coreográficas o *coremas*, las cuales se combinan en danzas —conforme a conceptos de un grupo particular de personas dentro de un periodo de tiempo específico. (Keappler, 2003, p. 96).

Keappler menciona que los motivos y coremas son los bloques estructurales de la danza y es ahí en donde se encuentra y se representa el estilo. Sin embargo, son los motivos o gestos de movimientos los que representan culturalmente un estilo. “Los *motivos* se almacenan en la memoria como modelos de reproducción para ser usados de manera espontánea o en una coreografía predeterminada.” (Keappler, 2003 p. 96). Menciona que los intérpretes de una tradición o de un estilo específico, dicen que el estilo se presenta en la forma en que se ejecutan las estructuras, no muy diferente a lo que menciona Nachmanovitch (1990), referente a que es ahí en donde se ve reflejada la naturaleza del yo. “El bailarín interpreta la estructura de cierta manera y esto es lo que puede considerarse como su estilo” (Keappler, 2003, p. 97). Concluye diciendo que estas diferencias nos permiten catalogar, diferenciar y delimitar los estilos.

Son las diferencias estructurales las que hacen posible decidir a qué género pertenece, por ejemplo, el ballet o la danza moderna, o (...) el tap o el vals. Es la forma en que se realiza la estructura, es decir, el estilo, lo que nos permite entender y delimitar las diferencias que se manifiestan en el tiempo y el espacio (Keappler, 2003, p. 97).

Por ejemplo, existen diferentes escuelas de danza clásica, existen escuelas rusas, escuelas francesas y escuelas cubanas. El sistema de kinemas, morfokinemas, motivos y coremas, ayuda a poder distinguir estas pequeñas o grandes diferencias que se generan en las escuelas de la danza clásica. Entonces, si entendemos el estilo como un categorizado y diferenciador, tenemos que dividir las diferencias en el género y los subestilos de la danza. Por ejemplo, las diferencias entre la danza clásica y las danzas nacidas en la vanguardia, o las diferencias que ayudan a catalogar todos los subestilos nacidos de la danza moderna, los subestilos de la danza clásica, o las incontables formas de moverse en la época contemporánea. A través de esta división queda en evidencia que hay épocas diferentes, diferentes ideas de lo que es bello, del entendimiento del cuerpo, y de su forma de ocuparlo, de combinar las cualidades del movimiento. Hay un uso tanto del cuerpo como del espacio físico, del tiempo, la energía, del flujo, que es diferente en cada estilo y subestilo, diversas formas de relacionarse con la música, con el público, incluyendo la relación entre intérprete y coreógrafo.

Pérez (2013) al igual que Keappler (2003) nos habla del concepto de estilo desde la danza, pero a diferencia de ella, nos sitúa desde la práctica de la danza en su ejercicio escénico, en el entendimiento de las obras de danza desde su texto, contexto e intertexto. Sin embargo, al igual que Keappler, entiende el concepto estilo como un diferenciador o categorizador corporal, o temporal que en este caso permite establecer las diferencias en las que operan las obras de danza, el cómo son pensadas, ejecutadas y presenciadas.

Pérez le agrega a esta conceptualización la idea de que las obras de danza operan de manera diferente de acuerdo al estilo, en cuanto a corporalidad, lenguaje, vestimenta, escenografía, idea general artística, mensaje, relación con público, etc., y son estas diferencias las que nos hablan de un estilo. El concepto de estilo “nos ofrece una primera guía de cómo ver o experimentar una obra” (Pérez, 2013, p.7).

Lo esencial es que los estilos (y las obras mismas) son realidades inminentemente históricas. Tienen una vigencia plena (clásica) en una época y un entorno que se puede distinguir con cierta claridad. Son sometidos a recreaciones o a reformulaciones (a veces muy importantes) cuando cambian de época y entorno, especificar estos

cambios contribuye a darle contenidos más precisos a etiquetas generales como “ballet o “moderno”. (Pérez, 2013, p.8)

En esta investigación nos situamos en el comprender cómo el lenguaje corporal de un bailarín o bailarina, que asumimos marcado fuertemente por el o los estilos en que se ha formado, puede reconstruirse al fusionarse con elementos que vengan de otros estilos, por ende, es importante insistir en la diferencia entre lenguaje, técnica y estilo. Hasta aquí el autor habla del estilo como una forma de categorizar obras, a diferencia de Keappler que utiliza más el termino estilo para distinguir estilos, hablando tanto de lo personal como de estilos de danza, desde acciones. Pero lo importante es entender que el término estilo se ocupa de diferentes formas. Para distinguir épocas, por un lado, en donde sus componentes hacen que se diferencien de otros estilos y entendiéndolo como una forma particular en el hacer.

En un subtítulo de su texto, Pérez (2013) nos habla de los estilos en la danza, diferenciando brevemente tres grandes estilos: el académico, moderno y la gran variedad de prácticas que podrían llamarse de vanguardia.

Estilo académico. Pérez (2013) lo menciona como un estilo que va a estar caracterizado, por movimientos que presentan una gran destreza corporal, por parte de quien lo practica. Estas destrezas están estructuradas por un vocabulario de pasos y poses fuertemente arraigados de una tradición de maestros muy influyentes en su historia.

En todos los estilos, la forma de ver la vida y, por ende, de entender la belleza, la estética del movimiento, va variando de acuerdo a un todo, a un contexto que rodea y que asigna un por qué al movimiento. Pérez nos menciona que, en el estilo académico, la belleza es reflejada a través de “el equilibrio, la precisión, la levedad, la armonía de tipo geométrico, el énfasis de la verticalidad” (Pérez, 2013, p. 59). Además, menciona que todas estas formas de hacer, desde lo académico, están llevadas a un sentido de la elegancia y “lo auténticamente aristocrático” (Pérez, 2013, p.59), en donde, por lo tanto, son totalmente excluidos los movimientos, cotidianos, vulgares, violentos, ordinarios, o todo lo que sean acciones orgánicas (digestivas, renales, etc.).

Guiado por esta idea racionalista, intelectual, de la belleza, y por una técnica de composición que consiste en combinar poses y pasos previamente diseñados, y aceptados como propios del estilo, el movimiento de centra muy firmemente en el tronco, desde donde los brazos y las piernas se extienden haciendo visible el carácter de bisagra mecánica de las articulaciones. (Pérez, 2013, p.59-60).

Sobre el lenguaje de movimiento, lo último que menciona Pérez es que en este estilo predominan los movimientos desde el centro hacia afuera, tratando de exponer el cuerpo de forma limpia, con un tronco relativamente recto y rígido, una cabeza con movimientos sutiles, terminando los movimientos en poses un tanto complicadas.

El estilo moderno lo menciona Pérez como un estilo que nace en contraposición del estilo académico, es decir que en sus prácticas, se aleja de su idea de lo estético. Pérez menciona que sus fundadoras y precursoras plantean el naturismo en contra del movimiento mecánico. Hablan de la libertad expresiva frente a la disciplina rígida e impositiva, por ende, la idea de estructurar pasos y poses para generar un lenguaje no encaja en este estilo. Pérez plantea que una de las diferencias claras que se pueden ver entre el estilo académico y el moderno, es que el lenguaje del estilo moderno se organiza en frases y no así en poses ni pasos, y están creadas específicamente de acuerdo al contenido que se quiere expresar en la obra, sin un vocabulario pre establecido. Es decir que, los movimientos surgen en una búsqueda de movimientos específicamente de la obra, “el estilo moderno significo una extraordinaria ampliación de las posibilidades de movimiento” (Pérez, 2013, p. 73). Este estilo abrió las posibilidades de movimiento que presenta el estilo académico. Por ejemplo, la levedad impuesta por el académico, negando la fuerza de gravedad, el moderno la explora en todo su rango, en cómo usarla y negarla, con más o menos intensidad o fuerza, investiga la verticalidad, abriéndose a las diferentes inclinaciones, desarrollando un lenguaje a nivel de suelo. También explora la sensación de caída y recuperación que no usaba el estilo académico. Amplía la gama de posibilidades entre la rigidez y la flexibilidad, y del equilibrio, sumando al lenguaje el uso de lo estable e inestable.

Esto da origen a una serie de ilusiones, plenamente consonantes con el espíritu general del estilo: “la ilusión de que los movimientos son aún más flexibles o curvos de lo que la estructura ósea permitiría” (Pérez, 2013, p. 74). En este estilo, desde su discurso naturista, ya

no se intentan ocultar las acciones naturales, como la respiración, transpiración, o agitación. “El interior físico, y emotivo puede (y debe) aflorar” (Pérez, 2013, p. 74). La idea desde donde nace el movimiento es desde el relato mismo de la obra, el movimiento está al servicio del relato, a esto se le puede llamar “estética de la expresión” como medio para expresar las emociones del ser.

Jennifer McColl tradujo los textos de dos exponentes de la danza moderna. De Isidora Duncan, “La danza del futuro” (1902) y de Mary Wigman “La filosofía de la danza Moderna” (1933). Duncan fue propulsora de la danza moderna, llamada por ella como la danza del futuro e inspirada por las esculturas griegas. Esta bailarina nos habla de la naturaleza del ser, el movimiento puro del ser humano, sin ataduras a estructuras que encarcelan la individualidad particular de cada danzante.

La primera concepción de belleza del hombre es obtenida de la forma y simetría del cuerpo humano. La nueva escuela de danza debiera comenzar con el movimiento que esté en armonía con él y desarrollar la más alta forma del cuerpo humano. (Duncan, 1902, p. 4).

Duncan (1902), agrega también que la unión del alma y el cuerpo, de manera armoniosa, generará un lenguaje corporal natural, donde la alma se exprese y sea parte del movimiento que realiza el cuerpo, desarrollando los danzantes del futuro.

Wigman (1933) menciona que “un cambio definitivo en la danza, particularmente en Alemania, se ha estado gestando estos últimos veinte años. La modalidad revisada de expresión de la danza que designamos como “danza moderna” en contraste con la “danza clásica” o el ballet.” (Wigman, 1933, p. 3).

La autora se pregunta cómo las tradiciones e ideales del ballet pudieron prevalecer, ya que después de tantos cambios en la historia, no se puede pensar igual y entender el cuerpo de la misma forma, no se puede pensar y representar con el cuerpo ideales antiguos y quebrantados después de un terrible periodo de destrucción con la guerra.

El ballet había logrado tal estado de perfección que no se podía desarrollar más. Sus formas se habían vuelto tan refinadas, tan sublimadas al ideal de pureza, que el contenido artístico muy a menudo se perdía u oscurecía. El gran “bailarín de ballet” ya no era representativo de una gran emoción interna, (como el músico o el poeta) sino que había llegado a ser definido como un gran virtuoso (Wigman, 1933, S/P).

En su texto, nos habla de la realidad interna de un bailarín al momento de enfrentarse a la danza, haciendo ver que todo está dentro del ser, desde los movimientos naturales, hasta las composiciones coreográficas, todo está dentro de él. Transmitiendo sus emociones, vida e historia, nada tiene que ser ajeno a él, la danza viene desde su interior. En sus palabras, “Siento que la danza es un lenguaje que es inherente, pero adormecido, en cada uno de nosotros. Es posible que cada ser humano experimente la danza como una expresión de su propio cuerpo, a su manera.” (Wigman 1933, S/P).

Las vanguardias según Pérez (2013) significan subversión de los propios materiales expresivos de un arte, es decir que los impulsores de vanguardistas de la danza, refutaron las ideas impuestas tanto del académico como del moderno mismo. Además, menciona que la danza de vanguardia reivindica las posibilidades de todo movimiento con el significado de danza, dándole paso a todo tipo de bailes y movimientos cotidianos.

Esto hace, entonces, que el movimiento no sea tanto una herramienta para proyectar belleza (...) o un contenido representativo, si no que sea propiamente el tema, lo relevante aquí no es lo que se dice con el movimiento, si no lo que se hace con el. (Pérez, 2013, p 101)

Loupe (2011) menciona que la danza contemporánea “no existe más que una única y verdadera danza: la de cada uno” (p. 46) Las técnicas contemporáneas, por muy sofisticadas

y de lenta integración que puedan llegar a ser, son ante todo instrumentos de conocimiento que llevan al bailarín a su propia singularidad.

En este capítulo centrado en el término estilo, se puede apreciar que al igual que el término lenguaje, es usado tanto en lo cotidiano como en el arte. Los elementos que se pueden destacar de estas definiciones, para esta investigación, es que el término estilo, al igual que el término lenguaje, pueden ser abordados desde diferentes puntos de vista. El primer caso mencionado es de Nachmanovitch (1990) destaca el término estilo como una forma particular de ejecutar, en donde las acciones que realizamos, sean artísticas o no, emergerán de nuestra naturaleza interna. El segundo caso es Keappler (2003) quien aborda el término desde la perspectiva de la danza, como un identificador y diferenciador de estilos desde las acciones corporales. Por último, Pérez, al igual que Keappler, concibe el término estilo como un catálogo, pero a diferencia de ella, lo ve solo desde el ejercicio escénico de la danza.

3.3. Técnica

Santandreu M. (1933) nos habla del filósofo José Ortega y Gasset, quien nos presenta el término técnica desde una perspectiva de la vida, definiéndola como "la reacción enérgica contra la naturaleza o circunstancia que lleva a crear entre ésta y el hombre una nueva naturaleza puesta sobre aquélla, una sobre naturaleza" (p. 158). En este sentido, se podría definir como una respuesta frente a una situación que lleva al ser humano a crear métodos para adecuar su entorno a su voluntad para lograr un fin determinado, llegando a un resultado final.

Laban R. (1978) habla de la técnica que se desarrolla en la danza, relacionándola con las herramientas para la danza, las que acentuaran y cultivaran una experiencia específica de ejecución de un movimiento dentro de algún estilo determinado, en donde cada estilo en danza tendrá técnicas diferentes para lograr sus fines estéticos. A algo similar a esto, Ortega lo llama plan de actividad.

La mayoría de las técnicas de baile desarrolladas por lo general se dan unidas a una selección más o menos limitada y concisa de los ejercicios fundamentales para el dominio corporal. Esto hace que sea posible alcanzar un alto grado de destreza en la forma particular de movimiento. (Laban, 1978, p. 118).

Los estilos en danza tienen un fin estético, como sería una forma particular de moverse, donde existen movimientos específicos que requieren de un entrenamiento para su ejecución. La técnica habla de ese dominio de procedimientos y recursos que aportan a este entrenamiento en base a conocimientos que permitan obtener de una manera eficiente una ejecución limpia, y eficaz del movimiento. Santandreu (1933) menciona que será la mente creadora la que de la idea, usando su imaginación para crear métodos para pulir la técnica, recalcando “que lo importante no son los inventos, sino la idea que el hombre ha ido teniendo de la técnica, entendida como una capacidad innata a todo individuo” (Santandreu, 1993, p. 159).

Lo mencionado anteriormente lograría los objetivos que cumple la técnica según Santandreu (1933) desde la teoría de Ortega, que serían:

- 1.- Asegurar la satisfacción de las necesidades, por lo pronto, elementales.
- 2.- Lograr esa satisfacción con el mínimo esfuerzo.
- 3.- Creamos posibilidades completamente nuevas produciendo objetos que no hay en la naturaleza del hombre (Santandreu, 1933, p. 159)

Santandreu (1933) desde la teoría de Ortega distingue tres estadios en la evolución de la técnica:

- La técnica del azar, la cual reconoce como la técnica primitiva, describe este periodo en donde no existe diferencia entre los actos técnicos de los actos naturales, “los inventos son frutos del azar” (p. 160). Quiere decir que, dichos actos son vistos casi como una casualidad.

- La técnica del artesano, este periodo es ubicado en la vieja Grecia, Roma Pre imperial y Edad Media, donde aún no existe mucha diferencia entre lo técnico y lo natural, pero no todos pueden ejecutar actos técnicos, sino solo quienes le dedican su vida entera, llamados artesanos. “En el artesano ya se conjugan los dos aspectos que constituyen la técnica: la invención de un plan de actividad, de un método y la ejecución de ese plan” (p. 160).
- La técnica del técnico, donde “el hombre adquiere conciencia clara de que posee una capacidad distinta a las naturales y, por lo tanto, ilimitada” (p. 160). En esta era técnica, el autor genera la división entre ingeniero, que es quien domina la técnica, y el obrero, quien es sometido a la técnica.

A modo de cierre, es importante volver a mencionar a Forsythe, quien ya había sido revisado con anterioridad, ya que el autor utiliza elementos contemporáneos para la creación en la danza clásica, generando una nueva forma de desarrollar el mecanismo del lenguaje de esta técnica, pasándolo a través de metodologías de improvisación que llevan este lenguaje a una rearticulación en su forma de hacer y crear movimiento, es decir, que coloca un elemento contemporáneo – que son las técnicas de improvisación para el desarrollo de una forma singular de hacer- a un estilo puro que es la danza clásica. Además, coloca todo lenguaje y lo lleva a una forma contemporánea de componer creaciones coreográficas, entrelazando elementos de diferentes técnicas al momento de plasmar sus ideas.

Como vimos en este tercer capítulo, Santandreu, hablando de Ortega y Gasset, y Laban nos hablan del concepto de técnica, nuevamente desde lo cotidiano y desde la danza. La primera autora expone el concepto técnico como un medio por el que se crean métodos para llegar a un fin, en donde éstos son creados para perfeccionar la ejecución de alguna acción. El segundo autor, Laban, nos habla del concepto técnico desde la danza, mencionando que son herramientas que ayudan a cultivar la buena ejecución de un movimiento.

4. Marco metodológico

Esta investigación está basada en el análisis práctico del dispositivo del laboratorio coreográfico, en el ejercicio de la práctica corporal, donde solamente desde ese lugar nacen los resultados. Estos, es decir, la presentación de la coreografía como resultado final que le da un cierto cierre al proceso, no es el campo a analizar, sino el proceso creativo donde se pretende rescatar toda la información que nace desde el cuerpo de los intérpretes en el proceso investigativo.

Es por esto, que el enfoque es de “investigación en las artes”, el cual, según Sánchez (2013) “la realizan solo aquellos profesionales cuya dedicación principal es la práctica artística” (p. 37). La investigación en las artes no busca como resultado lo que se podría llamar verdad, propio de un enfoque positivista. Se centra en el caso particular que busca la investigación, no generaliza a otros temas, es un resultado posible solo en esa investigación, con métodos específicos, llevados a cabo con personas específicas, en donde se toma en cuenta tanto los errores como los aciertos, es decir que cada investigación dará sus propias verdades, con sus propios procesos, problemas, errores y soluciones.

No hay distintas teorías que explican los mismos fenómenos, sino que distintas teorías hablan o explican distintos fenómenos, aunque tengan el mismo nombre. De aquí se deduce la inconmensurabilidad entre las diferentes teorías, lo que determina que no se puede comparar, lo que implica que cada teoría construye su propio dominio campo conceptual, y que no se puede valorar, juzgar o cuestionar una teoría con los conceptos o los principios de otra (Sánchez, 2013, p. 41).

Sánchez (2013) cita a Feyerabend quien habla de los procesos investigativos y quien propone una teoría del error la cual da relevancia a la práctica y al buen uso de los métodos que se ocupan en el proceso de investigación. Esta teoría busca permitir a “los nuevos artistas acceder a un repertorio de problemas, errores y soluciones, siempre contextualizados y, por tanto, inaplicables de la misma manera (Sánchez, 2013, p. 41). Es en los procesos de investigación y no es los resultados donde Sánchez propone que nace el saber del conocimiento artístico. Explica que en el resultado de obra artística no es donde se ven los acontecimientos importantes.

4.1. Unidad de análisis

La unidad de análisis es el lenguaje corporal en danza. En esta investigación, se entiende lenguaje como las acciones puramente físicas que pueden provenir de diferentes referencias, desde una idea o concepto, puede venir de una imagen mental, o desde el movimiento puro. Estas acciones corporales que definen el lenguaje de la danza se componen por lo que algunos autores llaman, espacio de movimiento y espacio de desplazamiento, eukinética y coreútica o tensiones y distensiones.

4.2. Muestra

Mi universo de personas son intérpretes con experiencia en danza, pero la muestra es intencional, ya que para esta investigación elijo a intérpretes que más allá de la experiencia en danza, se han dedicado más de 5 años a un estilo en particular, y tiene un gran manejo corporal dentro de sus estilos. Además son elegidos por su manera de ver la danza, y en la manera en que enfrentaran el laboratorio coreográfico. Estos elementos tienen una gran importancia para mi investigación, ya que es necesario que existiera la disposición a indagar y experimentar nuevos estilos, situación que muchas veces genera problemas en intérpretes de un determinado estilo. Esto me lleva a escoger intérpretes que tienen una gran disposición a la investigación corporal, a pesar de haberse desarrollado en un estilo en particular.

4.3. Técnicas de recolección

La técnica de recolección es “laboratorio coreográfico”.

En este laboratorio coreográfico se busca la emergencia de un lenguaje en los intérpretes en base a metodologías que deconstruyan su lenguaje o estilo, fusionándolos con otros elementos de otros estilos. Cada intérprete se dedica específicamente a un estilo de danza, una intérprete se dedica a la danza clásica y un intérprete a la danza breaking. Se grabarán

y analizarán a través de técnicas de observación 3 sesiones. repartidas en dentro de todo el proceso.

Las grabaciones contendrán, un fraseo final, que traerá en sí, el proceso de una clase realizada por los mismos intérpretes, de los tres estilos que ellos manejan. Es decir, un fraseo de Danza Moderna realizado por la bailarina de Danza Clásica y bailarín de Breaking. Un fraseo de Breaking, realizado por la bailarina de Danza Moderna y la bailarina de Danza Clásica, y un fraseo de Danza Clásica, realizado por la bailarina de Danza y el bailarín de Breaking.

Las metodologías usadas para las sesiones de investigación están basadas en la mezcla de lenguaje por medio de: Una clase de cada estilo, de nivel básico intermedio, de duración una hora reloj, que en la cual, aborde los aspectos más significativos, con sus respectivos elementos técnicos de cada estilo y que culmine con un fraseo final, que reúna las herramientas entregadas en la clase.

4.4. Técnicas de análisis

En las técnicas de análisis fijare la mirada en algo que llamare, categorías de movimiento, las cuales son: tiempo espacio, peso y flujo.

En el laboratorio coreográfico se buscará ver como cada intérprete se apropia de cada propuesta investigativa, analizando choque de estilos, lenguajes y técnicas, y como su cuerpo a través de su lenguaje va cambiando o no. En estos posibles cambios se utilizarán las categorías de movimiento (energía, tiempo, espacio, flujo y peso) para analizar estos cambios.

5. Análisis de resultados

5.1. Introducción al capítulo

Se realizaron 3 laboratorios de estudio, en los cuales se analizó de qué manera los bailarines de distintas disciplinas responden a un estilo particular. Estos laboratorios consistían en reunir a 3 intérpretes de danza especializados en un estilo de los tres trabajados: Breakin, danza moderna y danza clásica. Como muestra a observar, y permitir la comparación, se eligió a un bailarín de Breakin, una bailarina de Danza Moderna y a una bailarina de Danza Clásica.

El siguiente paso del laboratorio consistía en que entre ellos se dictaran clases de sus estilos de danza, es decir:

- La bailarina de moderno le dictara clases al bailarín de breaking y a la bailarina de danza clásica;
- El bailarín de breakin a la bailarina de moderno y clásica.
- La bailarina clásica al bailarín de breakin y a la bailarina de moderno.

Las clases fueron de aproximadamente una hora, en la cual se traspasarían los elementos más significativos de cada estilo, una clase intermedia básica. Cada clase debía terminar con un fraseo final de corto tiempo que rescate y ponga en evidencia los elementos de la clase. Cada fraseo final se grabó y analizo bajo 5 categorías, la cuales son: Energía, Tiempo, Espacio, Flujo, Peso

Remito al marco teórico la explicación de las cualidades del movimiento fueron propuestas por el coreógrafo Rudolph von Laban y se vinculan con el uso del cuerpo en el espacio, la energía, el peso y el flujo. Para recordar brevemente, Pérez (2013) señala que el equilibrio desde lo estable e inestable, la flexibilidad como las extensiones corporales, el peso, como la relación que tiene un cuerpo con la gravedad.

Es necesario agregar que la cualidad energía se asocia a los grados de tensión y de tono muscular, por ende también a cuán conducido está el movimiento (flujo). El tiempo se

vinculara con ritmo, y el ritmo tiene que ver con la energía y espacio, por ende el tono muscular puesto en movimiento afectara al ritmo kinético corporal del mismo. El espacio tiene que ver con el ritmo corporal (energía y tiempo) donde una extensión o contracción del cuerpo puede nacer de una tensión o una relajación de la musculatura, y también variará el tiempo que dure el movimiento.

A pesar que estas categorías se puedan explicar de forma particular, están totalmente conectadas y relacionadas entre sí, es decir que, en un solo movimiento se encuentran todas estas categorías juntas. Cuando por ejemplo se habla de energía se habla de flujo, de tiempo (ritmo corporal) se habla de espacio ya que una tensión central es diferente a una tensión periférica, se habla de peso debido a que la tensión muscular implica control de la gravedad, etc.

Para contextualiza y aproximar de qué manera y con qué herramientas se enfrentan los intérpretes a un estilo ajeno a aquel en que se han formado, se describirá brevemente cada estilo.

- El breaking es un estilo de la danza urbana que se construye desde la improvisación de sus materiales y herramientas internas, para una constante búsqueda de la originalidad. Este estilo contiene ciertas estructuras de movimientos que son concebidos como pasos de baile, o como ideas de movimiento. Es decir, estas estructuras no son del todo fijas, pero tiene un rango de variabilidad posible de manera que la estructura, a pesar de que se improvise y juegue con ella, se siga entendiendo como parte de “el paso”. Por ejemplo: indian cross-over es un paso en donde de atención está en los pies, que tienen un movimiento fijo, pero todo lo demás es mera creatividad del ejecutante. En este estilo se deja a criterio personal la forma en que se ejecutan estos pasos o estructuras de movimiento. Internamente no existe un método de estudio de las cualidades de movimiento, eso quiere decir, que dentro de este estilo no existe un estudio particular dedicado explícitamente a las cualidades de movimiento, como si existe en la danza moderna el estudio de la eukinética o coréutica. El foco del Breakin se encuentra en otros lugares, como en la originalidad de los movimientos, en el “estilo” –refiriéndose a la actitud del movimiento- más que en las cualidades.

- La danza clásica es un estilo muy distinto al anterior: existen pautas de movimientos y pasos en los cuales hay formas específicas de ejecución, nada es azaroso. Cada parte de cuerpo tiene una forma específica de hacer. En este estilo, el centro del cuerpo cumple un rol importantísimo. El *andehors* (rotación externa) de las extremidades, sumado el *alonge* (estiramiento de un segmento) y la verticalidad de la columna, torso cerrado (costillas) centro en tensión/suspensión constante, son reglas fundamentales en la ejecución del movimiento.
- La danza moderna, en primera instancia es un estilo en el cual no existe un vocabulario de movimientos definido, más bien el movimiento se desarrolla a partir de la necesidad de la expresión, trabajando en base a fraseos de movimientos. En este ámbito el cuerpo es solo un puente para realizar los movimientos que provienen desde un sentir o desde una idea. Se trata de un estilo en donde existe internamente un sistema de estudio de las cualidades de movimiento (energía tiempo y espacio), del flujo y del peso, de la estabilidad e inestabilidad, del control y descontrol, etc. Es un estilo que construye el baile desde la investigación de estas áreas. Es un estilo en que se trabaja bajo los pies paralelos o desde ejercicios de técnica clásica con rotaciones externas. Trabaja las variaciones del equilibrio (equilibrio y desequilibrio) variaciones de control (control y descontrol) variaciones kinéticas y coreúicas.

En este análisis se presentarán los resultados de cada laboratorio, considerando que cada uno de ellos significa la introducción en un nuevo estilo de danza de intérpretes que llevan incorporado otro estilo de origen. El orden del análisis viene determinado por la forma en que se manifiestan las cualidades del movimiento en la modificación de estilo por parte de los intérpretes, con la intención de estudiar el lenguaje que se conforma en este cambio. Partiremos hablando del laboratorio de moderno, luego el de Breakin y finalmente el de Danza Clásica.

5.2. Laboratorio Danza Moderna

5.2.1. Energía

La frase de danza moderna que los intérpretes debían replicar, presenta en su mayoría una misma cualidad de energía, inclinada más a lo leve que a lo fuerte, una tensión y grados de esfuerzo menor, pero específico, en donde la mayoría de los movimientos son conducidos, pero aun así, dando espacio al flujo libre y a la liberación de peso. Esta frase de movimiento contiene en ella solo un cambio de energía fuerte, rápida y grande. Sumado a esto tiene también un momento en donde pasa por cambio de energía en casi 0 grados de tensión y esfuerzo, el “swing de brazos”.

En la categoría Energía se ven claramente diferentes formas de solucionar corporalmente este fraseo de danza moderna desde el bailarín de Breakin y de la bailarina de danza clásica. Diferencias como: los grados de tensión y relajación, los grados de esfuerzo puesto en cada movimiento y en la manera en que se disocia o se distribuye en el cuerpo la tensión para la ejecución. Se ve, en ambos casos una importante tensión el tren superior del cuerpo, el cual se manifiesta de manera muy distinta en las diferentes situaciones corporales que esta frase de movimiento presenta. Grandes extensiones o una gran centralidad del cuerpo, equilibrios y desequilibrios dinámicos, en giros fuera de eje, ejecutando fuerza centrífuga y centrípeta, en situaciones en donde una parte del cuerpo dirige a toda la demás, etc. Veamos cada una de estas particularidades:

- Grados de tensión y relajación:

Podemos ver que en el laboratorio de danza moderna, el bailarín de break presenta en la mayor parte de la frase una tensión generalizada en su cuerpo, tanto en los centros, como en las extremidades. Desde un punto de vista general, se ve que la mayor tensión muscular se encuentra en su centro liviano (torso) espalda alta, hombros, cuello, y brazos. Esta tensión genera cambios en los rangos de movilidad en cuanto a centralidad y expansión en mayor o menor grado en su cuerpo. Existe facilidad para las cualidades

rápidas y fuertes, pero también existen diferencias en las grandes extensiones, centralidades, y en la capacidad articular del cuerpo.

La bailarina de Danza Clásica presenta, en todo el fraseo, una diferencia en grados de tensión entre el centro del cuerpo y todo lo demás. Muestra una constante tensión en suspensión del centro de su cuerpo, que le impide tener mayor capacidad articular en su columna, manteniéndola mayormente de forma vertical. Y el resto del cuerpo muestra levemente más grados de tensión respecto a la frase original. Existe una diferencia en las cualidades rápidas y fuertes, y en soltar en su totalidad el tono muscular para movimientos como “swing de brazos”, en donde se tiene que abandonar por completo el tono muscular.

- Grados de esfuerzo:

El bailarín de break, debido a su tensión generalizada, presenta en gran porcentaje de la frase un mayor esfuerzo muscular a la hora de ejecutar los movimientos.

La bailarina danza clásica presenta en toda la frase un mayor esfuerzo muscular a la hora de ejecutar el movimiento en el centro de su cuerpo. Las extremidades no presentan mayor problema, salvo en los momentos de soltar el peso, o falta de esfuerzo en las cualidades rápido fuertes.

- Disociación o distribución en el cuerpo la tensión para la ejecución:

El bailarín de break, debido a la tensión generalizada en casi la totalidad de la frase, presenta diferencias en cuanto a la distribución de energía en el cuerpo, es decir, usando en la mayoría de la frase casi una misma forma en el uso de la energía, todo el cuerpo ocupando casi la misma tensión.

La bailarina de danza clásica presenta mediana conciencia de distribución de la energía, ya que su centro se encontraba la mayor parte de la frase en un mismo estado, no permitiendo acomodarse a la necesidad del movimiento y de forma simultánea en las extremidades podía colocar la cantidad justa de energía para la ejecución, salvo en momentos en donde debía soltar la totalidad de la energía de los brazos.

5.2.2. Tiempo

La frase de Danza Moderna se presenta en un tiempo mayoritariamente regular, en un punto medio, ni rápido ni lento, pero siempre ligada directamente al pulso musical de 6/8. Son las cualidades de movimiento, en este caso más referentes energía y tiempo, las que impulsan un ritmo kinético diferente en el cuerpo y el espacio. El espacio juega un rol fundamental con los rangos espaciales del cuerpo, y hace que se rellenen los tiempos musicales, tanto en las grandes extensiones como las grandes centralidades.

- El bailarín de break presenta buena relación con los tiempos generales de la frase, es decir que no cambia radicalmente los tiempos de la frase original. Las diferencias se generan debido a las tensiones del cuerpo, que al estar generalizadas, presenta poco rango espacial con el cuerpo, quedándose, en casi la totalidad de la frase de movimiento en un punto medio con este, no abordando por completo lo central o periférico del cuerpo. Esto provoca que, en momentos, no abarque por completo la extensión de los tiempos musicales, y que presente otras cualidades del uso de la energía en la frase, cambiando el ritmo kinético corporal de la frase original.
- La bailarina de danza clásica, por el contrario, cambia algunos tiempos de la frase original de movimiento. Las diferencias se generan debido a la constante tensión en suspensión en su centro, que provoca cambios en la forma del cuerpo, generando modificaciones en el ritmo kinético-corporal importantes en partes del cuerpo como: centro liviano, centro, centro de peso, y con esto, dificultando específicamente las centralidades del cuerpo, no así las extensiones de éste. El cuerpo de la bailarina de danza clásica, presenta tensiones disociadas en su cuerpo, estando, los centros anteriormente nombrados, en un estado corporal diferente a las extremidades. Las extremidades presentan una cualidad igual o levemente diferente a la frase original, por ende, no existen cambios en el ritmo kinético corporal del movimiento.

5.2.3. Espacio

La frase de danza moderna tiene un registro corporal espacial (kinósfera) muy amplio: pasa de lo más extenso a lo más central, casi no convive en un punto medio de encuentro en estas dos aristas. El modo de ocupar la energía en términos corporales en esta frase de movimiento (tensión, relajación, grados de esfuerzo) permite transitar fácil y rápidamente por toda esta gran kinósfera con el cuerpo, sin mayores complicaciones.

Una característica de la danza moderna, y que la diferencia de la danza clásica, es el usar el espacio en este gran registro corporal, abordando los máximos extremos de lo central y periférico. Lo orgánico del accionar del cuerpo implica que “para salir a lo externo, hay que pasar por lo interno” es decir, que para saltar hay que flexionar las piernas, para lanzar, hay que reunir energía para soltarla después, etc.

- El bailarín de breaking, en la totalidad de la frase, convive en un registro corporal medio, es decir, no traspasa los límites de lo más central o lo más periférico en sus capacidades corporales.

Esto puede estar relacionado con las tensiones generalizadas en su cuerpo a la hora de ejecutar un movimiento, las que, en algún sentido, generan diferencias al optar por un mayor rango de movimiento. Por ejemplo, existen momentos de extensiones de brazos en donde las acciones van más allá de solo extender el brazo, sino más bien es la acción de alcanzar, una propuesta que vive en la Danza Moderna (el hecho de generar intensiones de expresión en los movimientos) y que desde ese imaginario, genera otra disposición muscular a la hora de ejecutar. Esta acción de generar imaginarios en los movimientos también pasa en breaking, pero desde otras intenciones, que generan otras disposiciones musculares, por ende, el bailarín de break se queda en la acción mecánica de solo extender el brazo, sin cambiar el estado de la musculatura que se da en la simple acción de alcanzar.

- Por otro lado, para la bailarina de Danza clásica las extensiones del cuerpo en las extremidades y en el centro liviano no presentan ningún problema, pero es la tensión en suspensión del centro del cuerpo la que genera diferencias en las grandes centralidades, como comprimir el cuerpo en sí, o juntar los tres grandes centros hacia

un mismo punto. Debido a que la frase de movimiento está en este constante ir y venir de centralidades y periferia del cuerpo, esta particularidad de la bailarina que se da al ejecutar centralidades en el cuerpo, se presenta en casi la mitad de la frase de movimiento.

5.2.4. Flujo

La frase de movimiento original presenta, en su generalidad una tendencia a particulares tipos de flujos, tales como flujo continuo, flujo interno y externo constantemente, flujo contenido, y flujo secuencial. Sin negar que, obviamente, la frase de danza moderna, transita por todos los flujos.

Cabe mencionar que cuando nos referimos a flujo continuo, es necesario aclarar que la frase se puede seccionar en pequeños fragmentos, y eso en sí, genera discontinuidad. Pero cada movimiento sucede en una continuidad que lo hace uno. En cuanto al flujo contenido se refiere a que gran parte de la frase está basada en movimientos totalmente conducidos desde la musculatura y solo existe un pequeño momento en donde se genera un “Swing de brazos” en donde pasa por un flujo libre.

- El bailarín de breaking, debido a las tensiones generalizadas genera diferencias respecto a la frase original, en el flujo interno y externo, generando menores grados de flujo interno y menores grados de flujo externo. En el flujo contenido, o flujo conducido, la conducción de los movimientos en mucho mayor respecto a la frase original. En el flujo secuencial sucede lo mismo, debido a las tensiones, los centros se bloquean e impiden una mayor capacidad articular, impidiendo no la totalidad, pero si parte importante de la secuencialidad, y menor continuidad en los movimientos.
- La bailarina de danza clásica presenta menores grados de flujo interno, debido a la tensión en suspensión de su centro que impedía un mayor rango articular. En el caso del flujo secuencial es lo mismo, la tensión en suspensión de su centro provoca el mismo fenómeno, que impide capacidad articular de su columna. levemente un mayor grado de flujo conducido, y sin diferencias en el flujo continuo.

5.2.5. Peso

La frase original de movimiento presenta una relación con la gravedad muy dinámica, es decir, que la relación con el peso del cuerpo hacia la gravedad responde a la necesidad del movimiento, no se queda estática en solo un tipo de relación. A momentos puede estar negando la gravedad como puede estar totalmente a favor de ésta.

- El bailarín de break mantiene en la totalidad de la frase de movimiento un tipo de relación con el peso que fluctúa entre estar luchando y negando la gravedad. Este fenómeno corporal que se da en el bailarín de break tiene cierta conexión con las tensiones generalizadas al momento de ejecutar los movimientos.
- La bailarina de danza clásica por otro lado, en la totalidad de la frase se encuentra negando la gravedad, debido a la tensión en suspensión de su centro, que impide que el peso del cuerpo pueda actuar de forma dinámica en base a la necesidad del movimiento.

5.2.6. El diálogo de la danza moderna con el Breakin y la danza clásica

Partiendo por el bailarín de breaking, es interesante mencionar desde ya, que el hecho de bailar con calcetines -hecho ajeno a su forma y costumbre de bailar- lo coloca con otra disposición en el cuerpo y al movimiento, ya que lo sitúa fuera de su zona de confort, de la costumbre de bailar siempre con zapatillas, su agarre y disposición al suelo. La poca costumbre de bailar con calcetines, la poca comodidad y sensibilidad de los pies sin zapatillas en el suelo gatilla relaciones de movimiento distintas.

Nos encontramos con un cuerpo muscularmente duro y alerta, acostumbrado a derrochar energía en cada movimiento, mayoritariamente en una misma tonalidad muscular, que genera gran esfuerzo muscular y pocas disociaciones radicales de energía. Es un cuerpo acostumbrado a lo rápido y fuerte, que mantiene casi la misma energía en la ejecución, con flujos totalmente conducidos e intermitentes, acostumbrado a moverse espacialmente en un punto medio, con flujos más externos que internos y una relación el peso constantemente luchando o negando la gravedad.

Todas estas diferencias o particularidades, cuando se mezcla con otro estilo y otro lenguaje, empiezan a generar otro lenguaje corporal desde las raíces del breaking, moviéndose en un rango espacial/corporal más extenso (periférico y central), ocupando grandes extensiones o grandes centralidades, una relación con el tiempo diferente, cambios kinéticos diferentes, cualidades más leves, usando un tono muscular más relajado, flujos tanto libres como conducidos, un flujo más continuo, un equilibrio entre el flujo interno y externo (ocupando la columna), variados y conscientes usos de la gravedad en su cuerpo.

Igualmente, la bailarina de danza clásica cuenta con un lenguaje base desde el cual se relaciona con la danza moderna, que consiste en un cuerpo entrenado desde, rotaciones externas, movimientos en función a una de un eje vertical y un centro del cuerpo que actúa siempre de la misma forma (en tensión/suspensión), en lograr una capacidad de disociación en las tensiones del cuerpo, entre su centro del cuerpo y las extremidades, en donde el mayor esfuerzo muscular se encuentra en su centro, flujos más continuos, conducidos y externos, y una relación con el peso siempre en negación de la gravedad, se podría decir que lo único familiar son las extensiones del cuerpo. La bailarina debe enfrentarse a todos estos cambios de movimientos, algunos totalmente opuestos a su normalidad, tales como pies paralelos, movimientos que juegan tanto con lo estable como lo inestable, uso importante del torso y de la pelvis como motores de movimientos, grandes centralidades, dinámicas kinético/rítmicas y corporales diferentes, flujos tanto internos como externos, flujos tanto conducidos como libres, un trabajo dinámico y variable del centro del cuerpo, y variadas relaciones con la gravedad. Esto permite también que emerja un lenguaje diferente en el cuerpo del clásico.

La pregunta es si cuando el bailarín de breaking y la bailarina clásica se enfrentan a un fraseo de danza moderna, ¿esto sigue siendo danza moderna? ¿Qué tipo de danza moderna es? ¿Dónde se delimitan los estilos, que son los que los hacen? ¿Hay una regla que determina si esto cumple con un determinado estándar para tomar la decisión de poder nombrarlo Danza Moderna? ¿Qué es la danza moderna?

Primero que nada, como dice Pérez (2013) es muy difícil describir algo, como por ejemplo ¿qué es una mesa? Incluso en este mismo ejemplo, podemos determinar que nada más que el hecho de tener la experiencia empírica de reconocer una mesa, nos hace tener el conocimiento

para poder decir, que no es una mesa. Entonces desde el conocimiento de la experiencia, quien haya indagado en este estilo durante un proceso largo, podrá definir, o tener una mayor aproximación de lo que se podría definir como Danza Moderna.

Desde ese punto de vista es difícil poder decir que ninguno de los dos bailarines está haciendo “danza moderna”, siendo en primera instancia ya un estilo difícil de etiquetar y encasillar, construido desde múltiples posibilidades de movimiento. Es Pérez (2008) quien habla de esta apertura de posibilidades que abre la danza moderna, en la cual la consigna determinante es estar en concordancia con el discurso expresivo. La Danza Moderna abre una gama de posibilidades de movimientos, en donde es difícil delimitar que está bien o mal, que pertenece o no a este estilo, pero en el cual el contexto es determinante. Un contexto de un laboratorio en donde una bailarina y profesora de danza moderna les realiza una clase guiada a ambos bailarines.

Otro punto fundamental para entender la relación de cada bailarín con la danza moderna, está en las prácticas disciplinares determinantes de cada estilo, especialmente aquellas relacionadas con la metodología de enseñanza. Hay que considerar que el breaking es un estilo que nace y se vive desde la improvisación, desde la fiesta y los “cyphers” que, desde los fraseos de movimientos, que no se enseña únicamente (o por tradición) en salas de danza con profesor, en donde las estructuras de movimientos, desde la mirada del ejecutante, son libres de romper, es decir, que no pretende replicar tal cual un movimiento. La danza clásica se enseña en salas de danza con maestros de danza, que enseñan paso a paso y como debe ejecutarse específicamente cada movimiento. Como dice Pérez (2008) el ejecutante es solo un ente pasivo que solo obedece instrucciones, sin espacio para romper estructuras ni proponer con el lenguaje, vocabulario, de la Danza Clásica. Esto en algún sentido incide en por qué logran replicar el movimiento de una forma o de otra, explica por qué al bailarín de breaking le cuesta llegar a ciertos lugares por estar habituado a una construcción desde la improvisación mientras que la bailarina de danza clásica presenta el hábito de replicar un movimiento tal y como se piden. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en el caso de la bailarina de danza clásica, que a pesar de no conocer el estilo de danza al cual debe enfrentarse, no tener ninguna cercanía con los movimientos que debe ejecutar, logra acercarse bastante a la forma del movimiento, a las cualidades, etc. En el caso del bailarín de break, al enfrentarse a

estilos de danza que no conoce, a movimientos que no conoce, se logra acercar, en cierto sentido a la forma de los movimientos, pero en las cualidades existen bastantes diferencias.

Pérez C. 2013 “el estilo moderno valora lo orgánico, que puede ser pensado de una manera más subjetiva o más objetiva” (pág. 104).

Puedo decir que quizás, gracias a este choque de estilos, lenguajes y técnicas, en donde tanto el bailarín de Breakin como la bailarina de Clásico, que provienen de entrenamientos basados en técnicas que replican también una estética de movimiento que innegablemente está muy arraigada a su cuerpo, que son parte de sus huellas corporales, y que en cierto sentido, logra generarse un lenguaje que quizás no es ni danza moderna, ni breaking ni clásico. Bajo una mirada integradora, estas diferencias logran como posible “resultado” que el bailarín de Breakin, ejecute, por así decirlo, un moderno más duro, más tenso, más alerta, más resistente, más denso, más apretado, por lo tanto, menos expansivo, menos “chiclosa” un poco más intermitente, con un peso más suspendido, o también se podría decir, un moderno más confrontacional, más luchador, más guerrero. Y que la bailarina de danza clásica, en cambio, realiza un moderno más, parecido a una danza clásica más contemporánea, un moderno más rígido de columna, de torso, un moderno más suspendido, más conducido. Más delicado, más romántico, más poético.

5.3.Laboratorio de Breakin

5.3.1. Energía

El fraseo de movimiento del estilo breaking presenta en su mayoría un alto grado de uso de energía, inclinada más a lo fuerte, tensión constante y un grado de esfuerzo mayor, generando gran conducción de los movimientos, sin espacios para flujos libres, o liberación de peso. Esta frase de movimiento presenta una gran constante en su uso de energía, sin grandes cambios radicales, pero si en su registro de energía fuerte presenta variaciones, llegando al máximo control del cuerpo, en una posición de equilibrio (Freeze) y destrezas de movimiento acrobáticas (Power Moves).

En la categoría Energía se ven claramente diferentes formas de solucionar corporalmente este fraseo de danza moderna desde bailarina de Danza Moderna y de la bailarina de danza clásica. Diferencias como los grados de tensión y relajación, diferencias en los grados de esfuerzo puesto en cada movimiento y en la manera en que se disocia o se distribuye en el cuerpo la tensión para la ejecución.

Ambos casos presentan diferencias en sus maneras de enfrentarse y resolver corporalmente, debido a su manera de entender el movimiento.

- Grados de tensión y relajación:

La frase de movimiento de esta técnica, presenta en su gran mayoría muchos más grados de tensión que de relajación, debido a que, en la ejecución de los movimientos se presenta un gran grado de control en la conducción de estos, tanto en las partes del cuerpo que ejecuta los gestos, como en los soportes musculares que ayudan a dicha ejecución. En las tres fases de movimiento presenta usos musculares diferentes, debido al nivel de dificultad y de control en los movimientos.

La bailarina de Danza Moderna presenta, en las tres fases del fraseo, una menor tensión en las extremidades del cuerpo (más en el tren superior) respecto al fraseo original. Presenta un grado de relajación que no permite llegar a una posición específica, o lograr ser más precisa con los movimientos. Pero su centro del cuerpo, se encuentra en una tensión y activación constante.

La bailarina de danza clásica, al contrario, presenta en las tres fases del fraseo, una tensión que no genera mayor diferencia respecto la frase original, pero una tensión en suspensión del centro que provoca cambios en los diseños corporales del mismo fraseo.

- Grados de esfuerzo:

La bailarina de danza moderna, en la mayor parte de la frase de movimiento presenta un menor grado de esfuerzo muscular a la hora de ejecutar los movimientos, particularmente en las extremidades, por ende, tiende a inclinarse más a los flujos libres y a la poca conducción del movimiento.

En el caso de la bailarina de danza clásica, ella presenta grados de esfuerzos adecuados respecto a la frase original, excepto en pequeños momentos donde las destrezas corporales son mayores. Debido a la tensión en suspensión constante del centro de su cuerpo, este presenta en momentos, mayores grados de esfuerzo del necesario.

- Distribución de la tensión para la ejecución:

La bailarina de moderno, muestra una distribución de la tensión, la cual se encuentra mayoritariamente en su centro, y una relajación (o menos tensión) en las extremidades. Su centro más allá de estar en una tensión constante, está en una activación permanente, en donde va resolviendo dependiendo de la necesidad del movimiento, es decir, un centro del cuerpo inteligente.

La bailarina de danza clásica, por el contrario, su tensión y atención está en su centro, pero de forma constante. Este se mantiene de la misma forma independiente del movimiento.

5.3.2. Tiempo

En la frase de movimiento de Breakin se presenta diferentes dinámicas temporales, en una métrica musical de 4/4, yendo con la música y alejándose de ella. Son las cualidades de movimiento, en este caso más referentes, energía y tiempo que hacen un ritmo kinético diferente en el cuerpo y el espacio. La energía juega un rol fundamental con la precisión del cuerpo en los tiempos de ejecución y en el tono muscular específico, para no variar en el ritmo kinético.

- La bailarina de danza moderna no presenta grandes diferencias con los tiempos generales de la frase, solo en un momento donde la frase se aleja del pulso musical, debido a un olvido. Es el ritmo kinético donde se presentan diferencias, debido a la falta de tono muscular en las extremidades, por ende, la falta de precisión y de control muscular a la hora de ejecutar.

- La bailarina de danza clásica, no presenta grandes diferencias con los tiempos generales de la frase, pero su centro que se encuentra en una tensión suspensión constante, lo cual cambia el ritmo kinético de la frase.

5.3.3. Espacio

La frase original de breaking, en general, presenta una relación con el espacio en término medio, el cuerpo solo pasa por una kinósfera media, ni tan central ni tan periférico. Además, la frase se divide en tres niveles: nivel alto, medio y bajo. Debido a la velocidad rítmica del estilo los movimientos no buscan alargarse demasiado.

- La bailarina de Moderno presenta una kinósfera más amplia respecto a la frase original, específicamente en el tren superior, debido a una leve verticalidad espalda y la amplitud de sus brazos y cuello.
- La bailarina de también presenta una amplitud en su kinósfera respecto a la frase original, pero debido a su centro en tensión suspensión que provoca una verticalidad constante en su columna.

5.3.4. Flujo

El fraseo de breaking está más cargado a los flujos externos más que internos, a lo conducido en un tono más alto por la precisión y rapidez de los movimientos, por el control en las destrezas corporales. Por ende, también se destacará por los flujos intermitentes, y simultáneos.

- La bailarina de moderno presenta diferencias notorias y constantes en la mayoría de la frase de movimiento, en los flujos interno/externo y flujo libre/contenido. Presentando los movimientos en un flujo más externo específicamente en los brazos y en su relación hombros cuello. Además, un flujo más libre que contenido notoriamente más en los gestos de brazos y en los movimientos de destrezas físicas

de mayor esfuerzo muscular. Menor grado de flujo conducido, menor grado de flujo simultáneo, menor grado de flujo discontinuo.

- La bailarina de danza clásica presenta diferencias notorias y constantes en la mayoría de la frase de movimiento, en los flujos interno/externo. Presenta los movimientos en un flujo más externo, específicamente en la columna, en su relación hombros cuello y en las piernas en algunos movimientos en un nivel más bajo.

5.3.5. Peso

La frase de movimiento original de breaking pasa por fases de estar luchando y negando la gravedad. La situación a un nivel más cercano al suelo, deben simular poco esfuerzo muscular en la ejecución.

- La bailarina de moderno presenta toda la frase de movimiento una constante dualidad de estar luchando y negando la gravedad.
- Al igual que la bailarina de Danza Moderna la bailarina de Clásico está luchando y negando la gravedad, tanto en los niveles altos como bajos.

5.3.6. El breaking en diálogo con la Danza Moderna y la Danza Clásica

Es posible ver las dificultades/particularidades de ambas bailarinas, al enfrentarse a un lenguaje y estilo en donde lo común está en un tono muscular más tónico que suave, movimientos más rápidos, fuertes, precisos y de alto esfuerzo muscular, destrezas corporales llevados más al uso de la fuerza, la potencia muscular o del control, un flujo más intermitente, más externo que interno. Se trata de un flujo totalmente conducido, sin ningún momento de flujos libres, una relación con la gravedad que siempre está luchando y negando, y también que brinda cierta libertad en los gestos de los brazos y en algunas formas de ejecución. Es particularmente en ese espacio de libertad en que se logra apreciar mejor cómo emergen estas

dificultades/particularidades en ambas bailarinas, y que también puede mostrar posibles destellos de un despliegue de un nuevo lenguaje.

Partiendo por la bailarina de Danza Moderna, se trata de un cuerpo entrenado en los variados usos de la gravedad, a ser consciente de los usos eukinéticos (cualidades de movimientos) poder reconocer lo fuerte y leve -en donde la bailarina se inclina más a lo leve, a los tiempos continuos más que discontinuos y regular entre lo rápido y lento- en ámbitos coréuticos (espacialidad), lo central y periférico, en ocupar diferentes niveles del cuerpo (entrar y salir del piso), en lo estable e inestable, en lo conducido y libre, acostumbrada más al flujo interno que externo.

Por otro lado, la bailarina de danza clásica, presenta un cuerpo entrenado desde rotaciones externas, movimientos en función de un eje vertical y un centro del cuerpo que actúa siempre de la misma forma (en tensión/suspensión), para estar constantemente negando la gravedad y así apoyar el centro de peso. Es un cuerpo preparado para disociar las tensiones entre su centro del cuerpo y las extremidades, en donde el mayor esfuerzo muscular se encuentra en su centro, en flujos más continuos, conducidos y externos. Se podría decir que lo único familiar con el breaking son las extensiones del cuerpo.

En ambas bailarinas es innegable la apreciación de cambios en su corporalidad, más allá de solo el hecho de “imitar la frase” es interesante ver cómo las huellas corporales de ellas, se logran ver en el hecho de enfrentarse a un estilo totalmente lejano a su forma cotidiana de moverse.

Al igual que el primer laboratorio, es necesario preguntarse, ¿si las bailarinas con una fuerte huellas corporales en otros estilos bailan breaking, sigue siendo breaking? ¿Qué tipo de breaking sería? ¿Hasta dónde se considera breaking el estilo y que es lo que hace que se considere breaking? ¿Qué es el breaking?

Como ya vimos en la síntesis del primer laboratorio, es casi imposible definir de alguna forma qué es el breaking, más allá del conocimiento empírico que se puede adquirir al estar practicando el estilo mismo. Si cabe mencionar que el breaking, al igual que otros estilos, tiene toda una historia detrás de él que, al entender la cosmovisión de la cultura hip hop, los movimientos pasan de ser solo movimientos y empiezan a tener un sentido.

En segundo lugar, los estilos, tal como dice Pérez (2013), están compuestos por su texto, contexto e intertexto, por ende, el contexto que se daba era que ambas bailarinas tomaron una clase y realizaron una frase de movimientos guiadas por un profesor de breaking. La clase que se dio, fue realizada en una sala de danza, no un lugar específico en donde se entrene, la música era música de breaking, las bailarinas solo recibieron esa información para cumplir con el laboratorio, no era parte de un entrenamiento guiado de breaking a personas interesadas en el estilo, o personas que sean parte de la cultura Hip Hop. Sin embargo, esto también es un punto de partida interesante pues la instrucción no es que aprendan a bailar breaking correctamente sino justamente evidenciar ese primer encuentro de lenguajes, los puntos en que emerge el diálogo y de qué manera sucede.

Otro punto de vista a considerar, es que el breaking es una danza que está basada en la búsqueda de la identidad personal dentro del estilo, más que en traspaso de información para que se imite. Esto quiere decir que, sus fundamentos se encuentran más en la improvisación, que en las estructuras coreográficas. Este estilo forma parte de las danzas sociales de la cultura hip hop. Estas danzas son danzas que viven más en los “Cyphers” (rondas) que en escenarios o en “salas de ensayos”. Entonces el hecho de analizar una estructura ordenada de pasos de breaking, priva quizás, a las bailarinas de cierto espacio personal de creación. No obstante, permite también evidenciar, de manera más precisa, aquellos momentos en que las técnicas confluyen en un diálogo, o en un nuevo lenguaje.

Este diálogo de estilos, lenguaje y técnica que permite que emerja un nuevo lenguaje. Las diferencias que nacen en este primer impulso, lleno de las huellas corporales, que están basadas en el dominio técnico de las bailarinas de Danza Moderna y Danza Clásica, miradas desde una perspectiva más integradora, menos prejuiciosa, hace que podamos ver cómo nace este nuevo lenguaje que quizás no es breaking no es moderno ni clásico, es como un mestizaje espontaneo corporal inconsciente, pero que si se hablara de Breakin, hablaríamos que por ejemplo la bailarina de Danza Moderna ejecuta un breaking mucho más suave, un breaking no tan duro, no tan conducido desde la musculatura. Un breaking un poco más continuo, levemente con el peso un poco más a favor de la gravedad. También con movimientos de brazos más amplios, una kinósfera más amplia, con un cuello, columna y piernas que generan más amplitud, en un tiempo corporal un poco más lento, debido a la falta de tono muscular.

La bailarina de danza clásica generaría un breaking menos duro que la frase original, con un tono muscular regular, pero con un centro del cuerpo muy presente, tenso y suspendido en todo momento, una columna, cuello y piernas muy largas también, pero de igual forma en un tiempo más lento.

5.4. Laboratorio Danza Clásica

5.4.1. Energía

Los videos del laboratorio de Danza Clásica presentan en su mayoría una disociación del centro del cuerpo en relación con las extremidades, toda la tensión en suspensión del cuerpo está en el centro de su cuerpo y las extremidades mantienen cualidad leve. Existe un grado de esfuerzos musculares en el centro del cuerpo. Todos los movimientos tienen grados de tensión para que sean totalmente conducidos, no existe espacio para el flujo libre. Independiente del movimiento que sea, sea salto o un gesto de pierna, las extremidades mantienen una constante en su tensión, siendo siempre leve, pero logrando un gran control corporal en su tono muscular.

En la categoría Energía se ven claramente diferentes formas de solucionar corporalmente los movimientos desde bailarina de Danza Moderna y el bailarín de Breakin. Diferencias como los grados de tensión y relajación, los grados de esfuerzo -puesto en cada movimiento- y en la manera en que se disocia o se distribuye en el cuerpo la tensión para la ejecución.

- Grados de tensión y relajación:

La bailarina de danza moderna presenta un mayor dominio en las tensiones y relajaciones a gran escala de los movimientos de danza clásica. En los tres movimientos diferentes, su centro puede estar en esta tensión suspensión, dejando las extremidades en otra cualidad más relajada. Solo las manos presentan una mayor tensión.

El bailarín de break, en los tres movimientos, presenta una tensión generalizada en su cuerpo, se ve más en los saltos que en los movimientos de pie. En los movimientos

que son de pie, existe gran tensión en la zona alta del tren superior, cuello, hombros trapecios, pecho, pero de igual manera está en todo el cuerpo. No da espacios corporales para la relajación.

- Grados de esfuerzo:

La bailarina de danza moderna, presenta una bastante buena moderación en los grados de esfuerzo. Sus extremidades en ocasiones ocupan en justa medida la tensión, y en otras se genera más de la debida para la ejecución, mientras que el centro del cuerpo presenta mayor grado de esfuerzo.

El bailarín de breaking, presenta un mayor grado de esfuerzo en la ejecución de todos los movimientos.

- Disociación o distribución de la tensión:

La bailarina de danza moderna, presenta una óptima disociación respecto a los movimientos que tiene que “replicar” disociando las extremidades del centro del cuerpo.

El bailarín de breaking, debido a la tensión generalizada, no presenta mayores grados de disociación en su cuerpo en la ejecución de los movimientos de danza clásica. Se podría decir que existen partes con mayor tensión que otra, como el torso de las piernas, pero no es tan evidente.

5.4.2. Tiempo

Los videos analizados son ejercicios con mayores velocidades. Corresponden a los ejercicios de “allegros” salto de traslado, salto en el lugar. (So de chat, échappé,) y ejercicio de la barra ejecutado en el centro de la sala (frappes). Los movimientos con la música tienen directa relación, tanto en el pulso musical, como en las cualidades, movimientos rápidos, movimientos muy definidos y a la vez muy suaves y delicados. El ritmo kinético responde a una cualidad corporal, dirigida completamente desde el centro del cuerpo, liberando las extremidades, tanto en los saltos como en el ejercicio de pie. A pesar de que son movimientos rápidos y precisos, las piernas deben mantener y simular una cualidad leve, no mostrar

esfuerzo muscular en ningún momento, y los brazos y la cabeza deben acompañar el movimiento con leves gestos en una cualidad leve.

- La bailarina de danza moderna presenta buena relación con los tiempos generales de los ejercicios. La levedad en sus extremidades tanto piernas y brazos, exceptuando las manos y muñecas hace que genere un buen ritmo kinético del movimiento al ejecutar.
- El bailarín de breaking no presenta mayores problemas en relación con los tiempos generales de los ejercicios, es el ritmo kinético en donde se producen cambios respecto a la frase original, debido a la tensión generalizada de su cuerpo, provocando cambios en la eukinética y en los diseños corporales.

5.4.3. Espacio

Los ejercicios de técnica clásica presentan una relación espacial muy periférica: la mayor parte de los movimientos buscan las máximas extensiones articulares y musculares, a pesar que se pasen por pequeños momentos de centralidades, es exclusivamente para potenciar las grandes extensiones tanto de las extremidades como de centros del cuerpo y columna. Más allá del rango espacial que pueda lograr, es más la extensión muscular (proyección) que la capacidad articular o muscular en términos de elongación.

- La bailarina de danza moderna, debido a la levedad muscular en sus extremidades, y centros de cuerpo, presenta una buena relación espacial de su cuerpo en los movimientos respecto a la frase original. No existe mayor dificultad con las grandes extensiones del cuerpo, o la relación con los pequeños momentos de centralidad.
- El bailarín de breaking debido a las tensiones generalizadas de su cuerpo, presenta un menor rango espacial respecto a la frase original.

5.4.4. Flujo

Los ejercicios de técnica clásica están más inclinados hacia los flujos externos que internos, a lo conducido que lo libre, un equilibrio entre lo secuencial y lo simultáneo, y lo continuo que lo discontinuo.

- La bailarina de danza moderna presenta una buena relación con los flujos respecto a la frase original.
- El bailarín de break, debido a las tensiones generalizadas en su cuerpo presenta cambios en los flujos. Se presentan menores grados de externo y mayores grados de conducción, generando ciertas discontinuidades y flujo secuencial.

5.4.5. Peso

Los ejercicios de danza clásica están constantemente negando o venciendo la gravedad. Los saltos debido a su cualidad, están venciendo la gravedad, y el ejercicio de pie, está negándola. Estas cualidades son causadas por la verticalidad del eje, la idea de constante energía ascendente, del centro del cuerpo en tensión y relajación. Otro aspecto importante es la levedad de la ejecución en los movimientos y la simulación de poco esfuerzo muscular.

- La bailarina de danza en todos los ejercicios realizados y analizados esta levemente más a favor de la gravedad respecto de la frase original.
- El bailarín de breaking, debido a las tensiones generalizadas en su cuerpo en el momento de ejecutar los movimientos (por ende, mayor grado de esfuerzo muscular y cualidad más fuerte en el cuerpo) construye una relación con la gravedad que se inclina más a luchar contra ella.

5.4.6. La danza clásica en diálogo con la danza moderna y el breaking

La danza clásica es un estilo en particular, donde es de suma importancia simular pocos grados de esfuerzo, inclinándose más a las cualidades leves. La danza Clásica, es una técnica basada en grandes extensiones, en las rotaciones externas, en una gran verticalidad de la columna, regida desde un eje vertical y en una negación constante de la gravedad. Para eso genera una importante disociación de energías entre su centro del cuerpo y las extremidades, en donde el centro del cuerpo siempre debiese estar en una tensión/suspensión, y las extremidades en una cualidad leve sea cual sea la dificultad del movimiento.

La bailarina de danza moderna, quien tiene conocimientos de técnica clásica, por lo tanto, no le es tan ajeno enfrentarse a una clase de Danza Clásica, en donde las grandes extensiones, las verticalidades, los diseños corporales, la conducción de los movimientos son de cierta forma aspectos más familiares a la hora de moverse. Pero, aunque sean mínimas las diferencias, estas se ven reflejadas en una relación con el peso, que varía entre luchar o vencer la gravedad y variar entre las cualidades leves y levemente fuerte, por ende, leves grados mayores de esfuerzo respecto a la frase original.

Por otro lado, está el bailarín de breaking que, sin conocimientos de esta técnica, se enfrenta a este estilo, en donde nada es familiar para su cuerpo. Por ello, claramente se hacen más visibles sus diferencias y por ende sus huellas corporales. Se hace visible evidentemente las tensiones generalizadas y el alto esfuerzo muscular, en un estilo en donde todo es conducido, todo es control, pero un control con un tono muscular y grados de esfuerzo específico, en donde lo leve es fundamental. Estas tensiones “dificultan” las grandes extensiones, o las rotaciones externas, presentando un rango muscular y espacial menor a la frase original. Una relación con la gravedad inclinada más a la lucha con la gravedad que a vencerla.

Las preguntas dirigidas a este laboratorio no son distintas a los que ya hemos visto, respecto si cuando una bailarina de danza Moderna y un bailarín de Breakin se enfrentan a una clase de Danza Clásica, ¿esto sigue siendo danza clásica? ¿Quién pone esas limitaciones? ¿Qué limitaciones son? ¿Hasta dónde llega el estilo de danza clásica? ¿Qué es y que no es danza clásica?

Este choque de estilo, lenguaje y técnica es quien nos permite nuevamente ver como emerge un lenguaje diferente, un lenguaje emergente. Estas diferencias y resultados desde una respuesta corporal inmediata, sumadas al gran dominio técnico en las técnicas manejadas por la bailarina de clásico y el bailarín de breaking, que provocan esta huella corporal, miradas desde una perspectiva más integradora, hacen ver que quizás no nos encontremos con un estilo puro, nos encontramos con algo que esta entremedio de, ni ballet, ni break, ni danza moderna. Pero si tuviéramos que hablar de danza clásica, podríamos decir que, por ejemplo, la bailarina de danza moderna baila una técnica clásica, levemente más fuerte, o con el peso levemente más pesado, es decir que, una danza clásica mas chiclosa, mas plástica, mas pegajosa.

Por otro lado, el bailarín de breaking bailarían una danza clásica mucho más tónica, más conducido, sin disociaciones, con menos rango espacial, mucho más pesado en su relación con la gravedad, más duro, mas robótico, mas mecánico.

Pero si se mira desde una perspectiva mucho más crítica y estricta, ¿sigue siendo danza clásica? Quizás un maestro o una maestra de danza clásica establezcan otras respuestas.

6. Conclusiones

Primero decir que, aquellas aparentes “diferencias” mencionadas en el análisis de cada uno de los bailarines formados en otros estilos, a la hora de enfrentar otro estilo, lenguaje y técnica, más bien se convierten en lenguajes particulares que transitan entre estilos. De alguna manera, el lenguaje emergente se puede reconocer como un tono, un acento diferente, que han conformado un lenguaje cuya huella permanece más allá de la etiqueta de un estilo.

El estudio presenta una serie de limitaciones en la investigación de los nuevos lenguajes, ya que se trata solo de un laboratorio de prueba de cada estilo, los bailarines elegidos tienen un gran dominio técnico y años de experiencia en el estilo que dominan con diferentes grados de conocimientos entre los otros estilos propuestos y además de esto, no se da un espacio para la improvisación de creación personal, el laboratorio propone solo un encuentro con el otro estilo, lenguaje y técnica, eso quiere decir, solo una clase por estilo. Pero esta propuesta de laboratorio permite abordar la idea de que, desde ciertas tensiones o dificultades técnicas, atendiendo también a la forma técnica de resolver de cada cuerpo, se va generando un diálogo. Este diálogo, desde una lógica de la fusión, es y debiese ser considerado una base sobre la que se genera este nuevo lenguaje, ya que es en este dialogo donde surge lo nuevo.

El diálogo entre los tres estilos se localiza en alteraciones en determinadas cualidades del movimiento, Así, por ejemplo, al “hablar” moderno, el breaking choca con los conceptos de energía leve, disociación de energía, Flujo interno, flujo continuo, y peso mientras que el clásico choca con puramente con el concepto peso, espacio interno, y flujo interno.

Al hablar de Breakin, la danza moderna choca con los conceptos, energía fuerte, tiempo rápido en combinación con el espacio central, flujo discontinuo, mientras que el clásico choca con los conceptos, energía fuerte, flujo discontinuo, espacio pequeño.

Al hablar de danza clásica, el moderno choca con los conceptos, peso (negar la gravedad), mientras que el breaking choca con los conceptos, cualidad leve, disociación energía, espacio central, flujo continuo.

Así, y entrando en un ámbito más vinculado a la creación coreográfica, surgen ciertos sellos interesantes de rescatar en esta fusión de danzas. Así, por ejemplo, el bailarín de break,

debido a su tensión generalizada, en general, le imprime cierta dureza a los otros estilos, al favorecer movimientos menos fluidos. Presenta una permanente reacción contra la gravedad y contra las cualidades leves. Por lo tanto, muestra un moderno y una danza clásica más desafiante, más alerta, más resistente.

O en el caso de la bailarina de moderno que le impregna más plasticidad a los estilos, al tener una combinación corporal entre lo leve y lo sutilmente más fuerte o pesado, una facilidad en los flujos continuos y una gran agilidad para moverse entre las grandes extensiones y grandes centralidades Presenta cierta reacción contra lo fuerte y lo discontinuo. Al enfrentarse a la danza clásica y al breaking, los presenta más derretidos, más plásticos, más chiclosos.

Y por último la bailarían de danza clásica, quien le entrega cierta delicadeza y a los estilos, al tener más afinidad a las cualidades leves, con las grandes extensiones, con las secuencialidades de sus extremidades, con un control muy preciso de su tono muscular. Presentando una reacción contra lo fuerte en las extremidades, lo discontinuo, las grandes centralidades, al enfrentarse con el breaking y el moderno, los presenta de alguna forma, con más sutilezas, más refinamiento, mas cautela en cada movimiento.

El lenguaje puro de un estilo, a pesar de lo muy amplio que puedan ser las posibilidades de este, de cierta forma te enmarca en un mundo de posibilidades. Si, como ciertos autores expuestos en esta tesis comparamos el lenguaje de la palabra con el lenguaje de movimiento, podríamos decir que, entre más expando mis conocimientos, entre más palabras sé, más expando mi vocabulario. Por ende, expando mis capacidades de movimiento.

Coloquémoslo en un contexto, imaginemos que el lenguaje español es el movimiento, el lenguaje español por muy infinito que sean sus posibilidades, existirán palabras en otros idiomas, en mapudungun, por ejemplo, que ahondaran de otras formas las palabras, tendrán otros significados, les darán y necesitaran otros contextos, darán otras posibilidades, que están fuera del lenguaje español. Si se pudieran fusionar, estos dos idiomas, saldría algo de eso. Que quizás no sería español ni mapudungun, sería algo diferente nuevo, pero que abrirá miles de posibilidades más para expresar más cosas aun, mas ideas, mas emociones, lograra abordar y hará relucir mucho más un mundo interno de quien logre dominar y fusionar estos dos mundos.

Existen significados de palabras de algunos idiomas que no se dan en otros idiomas, hay palabras de un idioma que logran abordar un significado tan amplio o preciso, para lograr la expresión de una idea o de un profundo sentir. Por ejemplo, existen palabras en la lengua mapuche, que tienen significados hermosos, significados, tal cual una poesía, una palabra es en sí, una poesía. Palabras que explican el significado y la posición espiritual del ser humano en batallas, palabras que explican el significado del ser mismo, palabras que abarcan toda la cosmovisión de su cultura, muchos significados con gran profundidad en una sola palabra. O, por otro lado, idiomas que coinciden justo con términos totalmente contrarios, como la palabra “amor” que suena como la palabra muerte en francés. Imagínenos la capacidad de poder mezclar y hacer dialogar idiomas, como lo es por ejemplo el “espanglish” pero un idioma creado con muchos idiomas, un idioma que no sea mapudungun, que no sea español, que no sea alemán, que no sea francés, que ocupe sus herramientas como puertos a donde llegar para expresar una idea, o una emoción o una situación explicable, que sea una mezcla de palabras, de contextos, de significados, de estructuras, de culturas de todo, pero en el lenguaje.

Detengámonos un segundo e imaginemos esto mismo en la danza, en el movimiento, como si los estilos fueran idiomas y sus palabras los símbolos de movimiento que representan fielmente a su estilo.

Si pudiéramos de cierta forma fusionar cada palabra/movimiento de cada estilo, es decir, cada idea de movimiento o símbolo de movimiento de cada estilo, sus contextos, sus “significados” sus formas de estructuras frases u oraciones, etc. Si pudiéramos generar un lenguaje propio que pudiera ahondar y tener las herramientas necesarias que te dan los estilos -los idiomas- para poder expresar grandes sentimientos, grandes ideas, e inquietudes, se generaría una especie de lenguaje personal, primero, con un vasto universo de conocimiento de movimiento para jugar y crear en él, con capacidades infinita de hacer y generar movimiento, y con una capacidad hermosa de hablar con el cuerpo cualquier sentir, idea o cosa, que la mente o el cuerpo, o todo lo que piense en nuestro cuerpo, quiera y necesite expresar.

Una de las cosas interesantes de los métodos de laboratorio elegidos para esta investigación sumado a los grados de conocimientos que tiene cada intérprete con el estilo al

que se enfrenta, es que coloca al cuerpo en primer lugar antes que la razón para resolver en el movimiento ya que da por resultado una respuesta instantánea del cuerpo. Hablamos y analizamos ese primer impulso que arroja las huellas corporales y las coloca aún más en evidencia. Es ahí donde se genera un nuevo cuerpo, un nuevo lenguaje, nuevas posibilidades, se podría decir que es ahí justamente donde se coloca la mirada en esta fusión.

No sería de igual forma, que se hubieran sometido a un largo proceso de investigación en los estilos que tuvieron que afrontar para lograr una perfecta ejecución o un mayor entendimiento corporal con los estilos.

Entonces, este laboratorio solo habla de este primer momento, este primer encuentro, que genera un descubrimiento corporal consciente, como primera instancia de trabajo para un nuevo lenguaje corporal. Este nuevo cuerpo, este nuevo lenguaje, esta nueva forma, estas nuevas posibilidades, abren una puerta gigante de exploración de múltiples caminos, en donde las posibilidades son infinitas, enriquecedoras y totalmente potenciables.

Podemos decir que el dominio técnico o los saberes adquiridos dentro de prácticas de un estilo, permite tomar decisiones. Es decir, al conocer profundamente lo que estoy haciendo puedo tomar la decisión de cambiarlo. Es difícil poder mezclar o hacer dialogar en tu cuerpo, algo que no conoces profundamente, solo una extensa experiencia corporal, no dará los conocimientos necesarios, para poder tomar decisiones sobre ella.

Somos un universo tan extenso, que quizás en esta idea de fusionar elementos, de hacer dialogar técnicas, en el intentar, en el experimentar, en el construir y deconstruir, en el armar y desarmar, en el acertar y errar, en la prueba y error, en el jugar a mezclar, quizás ahí, en el mismo movimiento y el vaso infinito de posibilidades que se encuentra en él, podamos, quizás, encontrar nuestro lenguaje personal, es decir, al fin y al cabo, a nosotros mismos.

Para una siguiente investigación sería sumamente interesante, aplicar metodologías que tengan que ver con la improvisación, y en vez de fijar la mirada en el primer impulso corporal que tiene un cuerpo con huellas corporales anteriores al enfrentarse a otras técnicas, fijaría la mirada en ver como al enfrentarse a un nuevo estilo, lenguaje y técnica desconocida, coloca esos conocimientos y herramientas adquiridas en una improvisación y toma de decisiones para filtrar y decidir lo que ese cuerpo quiere y necesita al explorar: nuevas formas de

movimiento, qué es lo que va dejando, qué es lo que prueba o desecha, y cómo todo esto lo hace dialogar con su lenguaje y estilo.

7. Bibliografía

- Blom L. Y Chaplin L. (1996) *El acto íntimo de la Coreografía*. D/F México. Instituto Nacional de las Bellas Artes
- Duncan, I. (1902) *La danza del futuro*. (traducción Jennifer McColl) Dance Horizont Book, Princeton Book Company.
- Ivelic, R. (2008) *El lenguaje de la Danza*. Santiago, Chile: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Keappler, A. (2003) *La danza y el concepto de Estilo*. Distrito Federal, México: Centro de investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
- Loupe L. (2007) *Poética de la danza Contemporánea*. Salamanca. España. Ediciones Universidad de Salamanca
- Laban, R. (1978) *Danza educativa moderna*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Leigh, S. (2013) *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid, España: ARTEA Editorial
- Nachmanovitch, S. (1990) *Improvisación en la vida y el arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Pease, A. (1981) *Comunicación no Verbal, El Lenguaje del Cuerpo*. Barcelona, España: Amat.
- Pérez, C. (2008) *Proposiciones en Torno a la Danza*. Santiago, Chile: Creative Commons
- Pérez, C. (2013) *Comentar Obras de Danza*. Santiago, Chile: Creative Commons
- Santandreu, M. (1992) *El concepto de técnica en Ortega y Gasset*. Taula: Quaderns de pensament, Vol. 17, 157-162.
- Wigman, M. (1933) *La filosofía de la danza moderna*. (traducción Jennifer McColl). Dance Horizont Book, Princeton Book Company.

Whittenburg, Z. (2012) *William Forsythe in conversation with Zachary Whittenburg*.

Recuperado de https://movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/wp-content/uploads/2012/05/Forsythe_Whittenburg_4.27.2012.pdf, 02-06-2019.

8. Anexos

TRANSCRIPCIÓN.

8.1. Laboratorio 1: Clase de Moderno

CUADRO 1: ORGANIZACIÓN FRASE.

NR. MOMENTO	CONTENIDO	CÓDIGO
1.	Coordinación brazos piernas	00:16 - 00:18
2.	Flujo en 8, adentro afuera	00:18 - 00:21
3.	Giro en contracción y extensión pierna fuera de eje	00:21 – 00:23
4.	Traslado - Gran rond - Segundo traslado	00:23 - 00:26
5.	Colapso - desenvolver colapso torso y brazos - comienzo y final del giro inclinado	00:26 - 00:32
6.	Desenvolver el brazo en pasé - Cambio de frente releve - Colapso de del centro y volver a la vertical	00:32 – 00:36
7.	Swing de brazos - Extensión de torso en 4ta posición y colapso - Giro inclinado de 4ta posición (cabeza como punto de inclinación)	00:36 – 00:38

CUADRO 2: TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE MOVIMIENTO.

Nr. Momento	Categoría	Intérprete Hip Hop (Matías)	Intérprete clásico (Nicole)	Comentarios y análisis	Resumen
1.-	Energía (tensión – relajación, grado de esfuerzo)	<p>El enfoque del movimiento esta en los brazos y piernas, que no quiere decir que los centros (liviano y de peso) no jueguen un rol en el movimiento.</p> <p>El movimiento es más bien leve, sin gran esfuerzo, tanto de brazos y piernas.</p> <p>Existe una tensión en el centro liviano. Esta tensión impide y bloquea que otra parte del cuerpo pueda hacer que el torso se mueva, como en este caso son los brazos. Por lo tanto no hubo rotaciones, colapsos, ni inclinaciones del torso.</p>	<p>El enfoque del movimiento esta en los brazos y piernas, que no quiere decir que los centros (liviano y de peso) no jueguen un rol en el movimiento.</p> <p>El movimiento es más bien leve, sin gran esfuerzo, tanto de brazos y piernas.</p> <p>La bailarina de Clásico tiene una tensión en el centro liviano, específicamente en el centro del este.</p> <p>La bailarina de clásico no tiene mayor problema con la coordinación de brazos y piernas, tampoco con el diseño corporal, la tensión y esfuerzo puesto en los brazos y piernas es leve como la frase original pero la tensión que la que se</p>	<p>Ambos presentan una tensión en centro liviano, en diferentes grados, proveniente de diferentes lugares debido al estilo de danza al cual se dedican.</p> <p>El bailarín de break muestra un grado de tensión en sus movimientos, un tono muscular mucho más alerta, es decir un tono muscular más tenso, debido a su ritmo corporal que tiene incorporado.</p> <p>En el breakin no existe un uso específico del torso, no existe una preocupación de la tensión que</p>	<p>Tensión centro liviano por las diferentes estilos de danza que se dedican.</p> <p>En el breakin no existe, ni se entrena en sus técnicas el uso adecuado de la energía, existe una tensión en sus extremidades de gran tono muscular.</p> <p>El ballet presenta tensión en el centro liviano y una tensión en suspensión del centro de su cuerpo.</p>

		<p>Y muestra una tensión importante en las manos.</p> <p>Debido a la tensión que existe en la zona alta de la espalda, torso (centro liviano) cadera y piernas. La coordinación se muestra un tanto dificultosa para el intérprete de break. Presentando tensión pero poca precisión en el movimiento de las piernas.</p>	<p>habla produce que los movimientos del torso no se produzcan por consecuencia de una relajación sino más bien de una conducción de este. Todos los movimientos producidos por los brazos y afectan al torso son desde una conducción por la tensión que existe en él.</p>	<p>tiene este y del cuerpo entero.</p> <p>Los brazos y los pies tienen coordinaciones básicas que funcionan desde lo orgánico. Y no disocia diferentes grados de energía en el cuerpo como tensión simultanea.</p> <p>La danza clásica necesita de su verticalidad de una cierta tensión en el torso, la cual se intenta camuflar de poco esfuerzo en los movimientos y una constante tensión en suspensión en el centro del cuerpo. El uso de brazos y piernas presenta el uso necesario de</p>	
--	--	---	---	--	--

				energía, pero es debido a que se logran sostener desde el centro del cuerpo.	
Tiempo	<p>La temporalidad del movimiento de las extremidades tiende a ser menor. Los brazos, debido a no extenderse completamente no ocupan todo el tiempo musical para cambiar de dirección en el último momento, sino que solo llegan a punto y esperan el tiempo musical.</p> <p>Lo mismo pasa con las piernas, pero en este caso, por usar un flexión de piernas más profundo y una huella de pies más amplia.</p> <p>El tiempo también nos habla del ritmo</p>	<p>La bailarina clásica logra llenar el tiempo en las extensiones. Hay un cambio kinetico temporal, en el primero movimiento de brazos con un contratiempo, que en vez de ser un cambio fuerte y drástico tanto música como en direcciones, se vuelve casi un movimiento secuencial.</p> <p>Debido a la poca profundidad de la pelvis, no llega a rellenar el tiempo kinetico denso de la pelvis y las piernas, también debido al centro suspendido que hay en su cuerpo. Si el ancho de huella está bien en relación a la frase original.</p>	<p>Debe existir una coordinación tanto de la los cambios de pesos en las piernas con los cambios de direcciones de los brazos y la profundidad de la pelvis, la flexión de piernas con las extensión de los brazos. Esta coordinación debe durar y usar todo el tiempo musical y cambiar en el último momento para rellenar la música con el cuerpo.</p> <p>El tiempo también nos habla del ritmo kinético</p>	<p>Bailarín de breakin:</p> <p>No hay cambios en los tiempos generales de la frase original</p> <p>El cambio en el rango espacial del cuerpo, tanto en lo central como en lo periférico, sumado a las tensiones generalizadas provocan, leves cambios en los tiempos de la frase y cambios en el ritmo kinetico de la frase, no llenando por completo los espacios musicales con el cuerpo.</p> <p>Bailarina de clásico:</p>	

		<p>kinético corporal específico de la frase en los cambios de direcciones de los brazos. En el primer movimiento de brazos, un contratiempo, con una cualidad rápida, no se logra marcar bien. Así mismo en la profundidad y densidad de las piernas en relación con el peso</p> <p>De la pelvis y su traslado, el uso de la huella.</p>		<p>corporal. El bailarín de break debido a la costumbre en su estilo, no está acostumbrado a la prolongación tanto de las extensiones de las extremidades como de las extensiones corporalmente musicales, sino más bien a tiempos cortos y rápidos, del cuerpo en relación con la música.</p> <p>Para la bailarina clásica se le hace más fácil las extensiones no así la profundidad de la pelvis, ni los cambios kinéticos corporales muy rápidos con el tren superior.</p>	<p>No hay cambios en los tiempos generales de la frase original.</p> <p>La tensión en suspensión del centro de su cuerpo que impide sus rangos en centralidad, cambian el ritmo kinético en la frase.</p> <p>En las extensiones del cuerpo y musicales no hay mayor problema.</p>
--	--	--	--	--	---

Espacio Relación adentro afuera del cuerpo	Como se habla en la categoría energía, existe un tema con el centro liviano, que debido a su tensión no produce acciones en él, por ende su relación con el adentro o afuera en casi nula como la acción plegar y extender el cuerpo desde el centro. De igual forma con los brazos y piernas las clases no llegan a su máxima extensión, debido de poner la tensión en otros lugares del movimiento.	En el caso de la bailarina de ballet, el tema es con los grados de que hay cuando los diferentes partes el cuerpo se encojen. Existe una mayor relación de la extensión, no así de contracción del cuerpo, refiriéndome al encogimiento. Así como las tensiones del centro liviano son de forma conducida, el hecho de esta tensión no permite un gran encogimiento de este centro. Lo mismo con las piernas por la suspensión de su centro, las piernas no logran un mayor grado de encogimiento.	En ambos casos se presenta poco relación de adentro y afuera desde los centros del cuerpo, existe más relación con el afuera del cuerpo que con el adentro. El bailarín de break presenta una relación media del de centro hacia afuera, poca relación con las grandes extensiones, y poca relación con el adentro del centro del cuerpo En el caso del ballet, hay una relación más del afuera con grandes extensiones hacia	Ambos casos poca relación del adentro y afuera del cuerpo, poco registro espacial del cuerpo. Bailarín de breakin: se relaciona más con un punto medio del adentro y afuera. Bailarina de ballet: más relación con el afuera que con el adentro.
--	--	---	---	--

				el punto medio el centro.	
Flujo Continuo - discontinuo o Interno – externo Contenido – libre Secuencial simultaneo	La frase original contiene flujos: Flujo discontinuo Flujo de interno a externo, de externo a interno a externo nuevamente Flujo contenido Flujo simultaneo a flujo secuencial El intérprete de breakin hace: Flujo discontinuo En el flujo interno o externo, hay un tema con la extensión de la articulación de los brazos, pasan por un flujo interno a medianamente externo. Luego de la	La frase original contiene flujos: Flujo discontinuo Flujo de interno a externo, de externo a interno a externo nuevamente Flujo contenido Flujo simultaneo a flujo secuencial La intérprete de clásico hace: Discontinuo, si no fuera por el cambio de dirección, esta levemente transitado por lo continuo. De interno a externo, de externo a interno, a externo nuevamente.	Existe un tema con el rango de flujo interno a externo, cuan interno y cuan externo pasa a ser el movimiento. Gracias al estilo que practica la intérprete de clásico, le ayuda a entender más el grado de extensión que ocupan sus movimientos, no así el intérprete de breakin, que se preocupa más de a forma a donde tiene que llegar, pero no así, de cómo se llegan a esos movimientos. El gesto de los brazos involucraba levemente el	Ambos casos existen situaciones con el flujo interno a externo y cuanta tensión y cuanta cantidad de flujo contenido (conducción) debe existir. Intérprete de break: Presenta complejidad en el flujo interno y externo y en el flujo contenido, debido a la tensión generalizada de su cuerpo, provoca demasiada conducción. Intérprete de ballet: Presenta complejidad en el flujo interno, así también en el flujo contenido, en los grados de	

	<p>extensión pasa por un interno para nuevamente pasar por un flujo medianamente externo.</p> <p>Flujo contenido, la tensión generada en su cuerpo, genera demasiada conducción en los movimientos</p> <p>Flujo simultaneo, secuencial. (menor secuencialidad de los centros).</p>	<p>El flujo contenido, detalladamente, el uso de la energía va variando en su tono muscular, al conducir el movimiento. Pasa por contenido a grados de flujo libre, ha levemente contenido.</p> <p>Flujo secuencial a secuencial. (menor secuencialidad de los centros).</p>	<p>torso, y debido a la tensión en él. El intérprete de breakin casi no ocupa el torso, por no decir que está casi bloqueado.</p> <p>La intérprete de clásico en el flujo contenido (o conducido) en los grados de conducción del movimiento, falta precisión y atención. Ya que por su energía constantemente leve, de suelta la tensión necesaria para conducir movimientos.</p>	<p>conducción del movimiento.</p>
Peso	<p>Debido a que su atención está en la coordinación brazo piernas, la conciencia de peso se pierde, y el peso no se podría decir que está</p>	<p>La intérprete de clásico definitivamente niega la gravedad, pasa por una fase de suspensión pero al momento de entrar al suelo la pelvis rechaza y el peso queda sostenido</p>	<p>Ambos casos pasan por un pequeño momento de suspensión en mayor o menor grado, pero se da en ambos casos</p>	<p>Bailarín de breakin: dualidad en estar luchando y negando la gravedad.</p>

		suspendido ni tampoco entregado, si el rango entre a favor de la gravedad y rechazarla fuera de 1 a 10. El intérprete de breakin estaría como en el 6. En algo un tanto indeterminado pero más inclinado hacia un lugar.	de la pelvis y el centro del cuerpo.	que no se usa la gravedad, siempre está en un rechazo en mayor o menor grado también. Una relación con la gravedad de estar luchando o negándola.	Bailarina de ballet: negando la gravedad.
--	--	--	--------------------------------------	---	---

Nr. Momento	Categoría	Intérprete Hip Hop (Matías)	Intérprete clásico (Nicole)	Comentarios y análisis	Resumen
2.	Energía (tensión – relajación, grado de esfuerzo)	Sigue existiendo una tensión en el torso, zona alta de la espalda cuello y brazos, que le impide que otra parte del cuerpo pueda dirigir, manteniendo solo el centro del cuerpo tomando, y lo demás que se relaje y	Le tensión y suspensión de su centro liviano –torso- le impide relejar este segmento y también cuello, y mantener la espalda recta, solo generando inclinaciones un tanto rectas, o curvas	Se podría preguntar si tiene que ver con la capacidad de apropiarse del fraseo de otro estilo y que solo mantiene cierta atención y tensión en el cuerpo, o porque los estilos que	En ambos caso falta capacidad de disociar y distribuir eficazmente los grados de tensión del cuerpo. Bailarín de breakin: tensión

		<p>actuó de acuerdo a la necesidad del traslado.</p> <p>El centro del cuerpo es el que se debería dirigir curvamente hacia atrás, dejando libre de tensión la zona alta del cuerpo. Los brazos responden a un flujo, usando solo los codos como motor, y no toda la musculatura del brazo.</p> <p>Las piernas siguen en esta tensión debido al centro mediamente rechazando la gravedad, por ende también la amplitud de la huella es pequeña.</p>	<p>pero en su plano frontal. No en su plano sagital curvo diagonal.</p> <p>El traslado curvo hacia atrás es dirigido desde el centro hacia el atrás del cuerpo, eso es lo que debería general esta curva de la columna. la intérprete de clásico por su tensión suspensión del centro su punto de inicio de su traslado hacia atrás curvo son sus isquiones.</p> <p>En tanto al grado de tensión puesta en los brazos, es la adecuada, ahora, generando un movimiento conducido</p> <p>Ahora, este grado de tensión estuvo en todo el brazo y no en el punto debido que</p>	<p>vienen incorporados no les dan conciencia del grado de tensión de su cuerpo, y de disociar o distribuir estos grados de tensión en diferentes partes del cuerpo.</p> <p>Se da que en el bailarín de break, es una tensión más generalizada, tanto piernas, diferentes centros del cuerpo, cuello, y esta preocupación de llegar a los puntos finales del movimientos, y llevando los puntos de inicio del movimiento a otros lugares y generando más esfuerzo del debido.</p> <p>En la bailarina clásica, los grados de tensión no se</p>	<p>más generalizada, gran porcentaje en las extremidades del cuerpo y centro liviano y de peso.</p> <p>Bailarina de clásico: tensión suspensión en el centro el cuerpo y es este que provoca tensión también en la verticalidad del torso y espacio entre cuello y orejas.</p>
--	--	--	---	--	--

			eran los codos, provocando una leve tensión en las muñecas, y no generando la relajación debida en las partes específicas.	alejan de lo que educa corporalmente el ballet, y la poca conciencia de colocar puntos de tensión en diferentes partes para relajar otros, enfocándose mas en la tensión en suspensión del centro del cuerpo.	
Tiempo	El tiempo en este movimiento lo podemos relacionar con el ritmo corporal y también con la duración y extensión del movimiento. (ritmo kinetico corporal). El intérprete de breakin achica la huella de los pies en el traslado, y varía un poco el ritmo de los pies, debido a la no extensión de los brazos, pierde el uso	Primero, la rítmica del movimiento es diferente a la original, tanto en los pies como en los brazos. Se pierde el sentido de curva hacia atrás, haciendo más pasos de los que deberían ser, y los brazos pierden su flujo y continuidad para llegar a extenderse, por ende llega más tarde al movimiento que viene.	Como existe poca apropiación de la frase y se centran los focos de atención en partes del cuerpo y no en su totalidad, no todo el cuerpo musicaliza, o por un tema de extensión del movimiento en cuando a duración temporal y duración del movimiento, o por la cualidad del movimiento, y los grados de tensión,	Bailarín de break: No hay cambios en los tiempos generales de la frase. Al mantener el cuerpo en un rango espacial medio, no abordando por completo la centralidad o periferia del cuerpo y sumado a sus tensiones generalizada que también impiden	

		<p>completo musical de ese momento para pasar al siguiente acento musical.</p> <p>El flujo continuo de los brazos hasta su extensión, tiene un tiempo determinado para rellenar musicalmente el movimiento. El intérprete de breakin acorta caminos en el proceso del dibujo espacial de los brazos y eso hace que llegue incluso antes en el siguiente impulso de movimiento.</p> <p>Y por la tensión que se habla antes tampoco permite que el torso y el cuello participen en la musical del movimiento. las tensiones en su cuerpo hace y además el llegar antes a las posiciones del fraseo, hace que se cambie el</p>	<p>Debido a la tensión en suspensión de su centro y sumada a la tensión del torso, y al verticalidad de la columna no dibuja en el espacio desde su relajo, eso ya hace que el movimiento suene diferente al que debería por su ritmo kinético. En cambios sus extremidades están bien en cuanto la cualidad de movimiento.</p> <p>La coordinación duración del movimiento para llegar a su punto final en su desarrollo y la música, está un poco desfasada, por ende llega antes o después a los momentos, o en su defecto, queda a mitad de camino.</p>	<p>que también es parte de la relación kinético musical.</p> <p>El bailarín de break. Debido a la tensión generalizada de su cuerpo, no rellena de todo los movimientos en sus rangos espaciales, o llega antes a la posición, además cambia el ritmo kinético del movimiento.</p> <p>La bailarina de ballet, cambio levemente los tiempos del fraseo, además debido a su tensiones en su centro en suspensión, el ritmo kinético es diferente.</p>	<p>su rango, todo el cuerpo presenta un ritmo kinético diferente, no relleno por completo la música con el cuerpo.</p> <p>Bailarina de danza clásica: Existen pequeños cambios en los tiempos generales de la frase.</p> <p>La tensión en suspensión de su centro cambia la forma del cuerpo, impide la centralidad y cambia el ritmo kinético de la frase. En las extensiones del cuerpo y musicales no hay mayor problema.</p>
--	--	---	--	---	--

		ritmo kinético corporal.			
Espacio Relación adentro afuera del cuerpo	Por las mismas razones de tensión, el cuerpo del intérprete de breakin, no logra en su espacio de movimiento tener un gran registro espacial en relación con su adentro y afuera, la atención a las coordinaciones y la tensión en su cuerpo, no permite que el cuerpo se pliegue y que el centro sea el motor y relaje tren superior y e inferior.	La tensión que existe en su torso, no deja que el cuerpo se cierre sino más bien se incline, y su punto de inicio no sea el centro del cuerpo, si no los isquiones El cuerpo no logra plegarse y achicarse en el traslado curvo hacia atrás, por lo tanto tampoco abrirse, porque si no más bien volver a la vertical del cuerpo.	Por lo mencionado anteriormente, los diferentes grados de tensión y la diferentes formas de corporizar estas tensiones, ninguno de los dos llega a realmente a achicar su cuerpo desde sus centros.	Bailarín de break Tensiones generalizadas impiden mayor rango espacial. Mantiene cierta neutralidad en todo su cuerpo, entre lo central y periférico. Bailarina de danza clásica: La tensión en suspensión de centro, impide la articularidad y por ende grandes centralidades de los tres centros del cuerpo.	
Flujo Continuo - discontinuo Interno – externo	El movimiento original debiese ser Flujo continuo	El movimiento original debiese ser Flujo continuo	Debido a las tensiones variadas y diferentes en los cuerpos de los intérpretes, ambos	Ambos casos existen situaciones con el flujo interno a externo y cuanta	

<p>Contenido – libre Secuencial simultaneo</p>	<p>Flujo externo a interno a externo nuevamente</p> <p>Flujo contenido</p> <p>De simultaneo a secuencial</p> <p>El intérprete de break hace:</p> <p>Flujo continuo</p> <p>Medianos grados de lo externo e interno</p> <p>Excesiva conducción en el flujo contenido</p> <p>De simultaneo a secuencial (menor secuencialidad de los centros).</p>	<p>Flujo externo a interno a externo nuevamente</p> <p>Flujo contenido</p> <p>De simultaneo a secuencial</p> <p>La intérprete de ballet hace:</p> <p>Flujo continuo</p> <p>Medianos grados de lo de interno, sin problema en lo externo</p> <p>Flujo contenido</p> <p>De simultaneo a secuencial (menor secuencialidad de los centros).</p>	<p>presentan situación con los grados de conducción (flujo contenido) del movimiento.</p> <p>El bailarín de break debido a las tensiones generalizadas de su cuerpo, la tendencia de su espacialidad, o que los centros no puedan articularse, es constante.</p> <p>Además decir que las tensiones provocan una mayor conducción del movimiento y que la secuencialidad de sus centros sea menor.</p> <p>La bailarina de ballet, continua igual con su tensión en suspensión de su centro, impidiendo rango articular en sus centros (flujo interno) y que la</p>	<p>tensión y cuanta cantidad de flujo contenido (conducción) debe existir.</p> <p>Intérprete de breakin: Presenta complejidad en el flujo interno y externo y en el flujo contenido, debido a la tensión generalizada de su cuerpo, provoca demasiada conducción.</p> <p>Bailarina de clásico : Presenta complejidad en el flujo interno.</p>
--	---	---	---	---

				secuencialidad de los centros sea menor.	
Peso	<p>Su centro de peso es al igual que el movimiento anterior esta en cierto porcentaje luchando y negando la gravedad, no permitiendo que su huella (pies) tenga un mayor alcance.</p> <p>Los mismo pasa con su centro liviano, debido a la tensión que hay en él, no permite la sensación de peso, tampoco así su cuello.</p>	<p>Debido a que la tensión en suspensión de la intérprete de clásico se encuentra en su centro del cuerpo. Su centro de peso se mantiene negando la gravedad, pero logra mantener una amplitud en el traslado de su huella.</p> <p>Su centro liviano mantiene una tensión que no le permite la sensación de peso, tampoco así su cuello.</p>	<p>La sensación de peso en traslado se manifiesta de diferente forma en su cuerpo, en cuales los factores pueden ser variados.</p> <p>En el caso del intérprete de breakin la atención en la forma de las posiciones a las que debe llegar o las coordinaciones, por ende aspectos como energía flujo o peso, se pasan por alto.</p> <p>En el caso de la intérprete de clásico, no se aleja mucho del caso del intérprete de breakin, aunque logra en un sentido acercarse a los</p>	<p>Bailarín de breakin:</p> <p>Dualidad en estar luchando y negando la gravedad.</p> <p>Bailarina de danza clásica:</p> <p>Negando la gravedad.</p>	

				diseños corporales impuesto en la frase, hay detalles como los flujos internos, o los puntos de inicio, o los grados de tensión disociadas en diferentes partes en los cuales demuestran otro tipo de entrenamiento corporal.	

Nr. Momento	Categoría	Intérprete Hip Hop (Matías)	Intérprete clásico (Nicole)	Comentarios y análisis	Resumen
3.-	Energía (tensión – relajación, grado de esfuerzo)	Primero el movimiento necesita la energía justa para poder realizarse. La fuerza necesaria controlar la fuerza centrífuga y centrípeta del giro central y luego periférico.	La intérprete de clásico logra controlar más la energía puesta y el grado de esfuerzo en el giro y su desenlace, pero de una forma diferente La intérprete debido a la tensión en	Debido a las diferentes que practican los intérpretes y las dinámicas de entrenamiento de técnicas y enfoque del estilo, existe un mayor o menor grado de conciencia	Bailarín de breakin: Las tensiones en su cuerpo impide la centralidad y las grandes extensiones del cuerpo, y el cuerpo se tensa más fuera de su eje.

		<p>En primera instancia no logra controlar estas dos fuerzas, el grado de esfuerzo necesario, por ende en el término del movimiento, el intérprete de breakin se tambalea.</p> <p>Del termino del movimiento anterior (extensión diagonal del cuerpo) a la contracción del cuerpo –impulso de giro- debido a la tensión en su centro liviano, espalda alta, el torso no logra plegarse por completo y la cadera no logra bascularse.</p> <p>El despliegue del cuerpo en la sensación de giro es fuera de eje (el centro liviano esta fuera de un eje vertical en relación con el centro de peso).</p>	<p>suspensión de su centro, y su espalda rígida de forma vertical, no logra plegarse juntando ambos su centro de peso y liviano (cadera y torso). La intérprete gira en una inclinación recta del torso.</p> <p>El momento donde el cuerpo se despliega de su centro para inclinarse, la intérprete pasa de una inclinación a otra. En vez de pasar de una contracción de su centro a un despliegue de centro liviano y centro de peso para provocar el desenlace del giro fuera de eje.</p> <p>La intérprete de clásico logra controlar la tensión de su cuerpo en relación con la</p>	<p>en la distribución de la energía y los grados de esfuerzos adecuados puestos en cada movimiento.</p>	<p>Falta control de los grados e esfuerzos específicos en movimientos pequeños y dinámicos como el giro.</p> <p>Bailarina de danza clásica:</p> <p>La tensión en suspensión de su centro ayuda a la mantención la verticalidad de su columna. Por ende la centralidad es dificultosa, y las grandes extensiones no lo son.</p> <p>Buen control de los grados e esfuerzos específicos en movimientos pequeños y dinámicos como el giro.</p>
--	--	---	---	---	--

	<p>Al momento de desplegarse, no logra controlar la fuerza centrífuga convertida en centrípeta, por ende existe aún más tensión en espada, cuello y brazos.</p> <p>El gesto de la pierna también tiene mucha tensión en su despliegue, no logra extenderse por completo por la tensión que busca al mantener el equilibrio.</p>	<p>tensión de sus extensiones manteniendo una tensión armónica y coordinada con la extensión tanto de piernas y brazos.</p>		
Tiempo	<p>En cuanto el ritmo del movimiento, la tensión ubicada en su cuerpo ya hace que el ritmo corporal sea diferente. A demás el primer impulso de giro para que el cuerpo se pliegue más, llega a mitad de camino y no logra tomarse todo el</p>	<p>Debido a que, del movimiento anterior (extensión del cuero en diagonal) al impulso del giro. Como no se genera la contracción del cuerpo, la cualidad de movimiento es diferente a la original, por lo</p>	<p>Bailarín de break cambia levemente el tiempo en la frase original, en el primer impuso y en el titubeo al término de la extensión. Las tensiones impiden el rango espacial, llegando antes a la posición, y no permitiendo la</p>	<p>Bailarín de breakin: No hay cambios en los tiempos generales de la frase Al mantener el cuerpo en un rango espacial medio, no abordando la centralidad o periferia del cuerpo y sumado a sus tensiones</p>

		<p>tiempo para a contracción.</p> <p>Y al perder el equilibrio en se pierde la extensión corporal-temporal del movimiento.</p> <p>Los brazos no lo logran hacen el dibujo espacial ni las cualidades de movimiento que son del fraseo original, por ende ya su tiempo es diferente.</p>	<p>mismo el ritmo corporal es diferente.</p> <p>En vez de ser fuerte y central se vuelve leve y periférico.</p> <p>Y por consiguiente no hay ritmo temporal en el torso desde su cualidad de movimiento y diseño corporal.</p> <p>En cuanto al extensión de los brazos y su flujo.</p> <p>Debido a no seguir el diseño y dibujo espacial original de los brazos ya el movimiento suena diferente.</p> <p>El movimiento original los brazos dibujan un 8 en el espacio. La intérprete de clásico genera una posición e ballet de brazos que se desenvuelven desde su centro.</p>	<p>expansión del cuerpo en el tiempo.</p> <p>Bailarina de ballet, debido a la tensión en su centro en suspensión, dificulta la centralidad del cuerpo, además de no usar el tiempo kinético de energía y tiempo preciso en el movimiento. El tiempo de extensión y la cualidad no son de gran problema, si algunas tensiones demás en el tres superior que cambian levemente la cualidad temporal kinética.</p>	<p>generalizadas, que también impiden su rango, todo el cuerpo presenta un ritmo kinetico diferente, no rellenando por completo la música con el cuerpo.</p> <p>Bailarina de danza clásica:</p> <p>Existen pequeños cambios en los tiempos generales de la frase.</p> <p>La tensión en suspensión de su centro cambia la forma del cuerpo, impide la centralidad y cambia el ritmo kinético de la frase.</p> <p>En las extensiones del cuerpo y musicales no hay mayor problema.</p>
--	--	---	---	---	--

			Ambos dibujos espaciales al final se desenvuelven desde su centro pero en tiempos diferentes.		
Espacio Relación adentro afuera del cuerpo	De pasar a la extensión a la contracción, no logra que el cuerpo logre plegarse por completo, es decir que, el registro corporal del afuera hacia el adentro del cuerpo, está en término medio, no logra a la máxima extensión del cuerpo y la máxima contracción del cuerpo, debido a las tensiones en otras partes del cuerpo. Esto también se puede ver cuando en cuerpo se despliega en el giro, se preocupa más del	En el caso de la intérprete de ballet, del movimiento anterior al impulso del giro en contracción, el cuerpo no logra plegarse, más bien inclinarse, es decir, que no hay un adentro desde el centro del cuerpo, ni de los otros centros. Como cada centro se pliega en sí mismo. El centro liviano, centro de peso, centro cuerpo o los centros de las extremidades. El registro corporal de adentro y afuera en este movimiento es casi nulo.	Se presentan diferentes formas de resolver en los cuerpos de los intérpretes Debido a las diferentes esfuerzos musculares o grados de disociación de la energía y el ritmo kinético, el espacio se ve influenciado por ambas partes.	Bailarín de breakin: Tensiones generalizadas impiden mayor rango espacial. Mantiene cierta neutralidad en todo su cuerpo, entre lo central y periférico. Bailarina de clásico: La tensión en suspensión de centro, impide la articularidad y por ende grandes centralidades de los tres centros del cuerpo.	

		equilibrio, que de la extensión, generando una tensión concéntrica y no excéntrica del cuerpo para afirmarse en el espacio.			
Flujo Continuo - discontinuo Interno - externo Contenido - libre Secuencial simultaneo	El flujo del movimiento original es. Continuo de externo a interno a externo contenido de simultaneo a secuencial El intérprete de break hace De continuo a discontinuo Mediados grados de interno y externo	El flujo del movimiento original es. Continuo de externo a interno a externo contenido de simultaneo a secuencial la intérprete de ballet hace flujo continuo Mediados grados de interno. Lo externo no presenta problema	El bailarín de break debido a las tensiones generalizadas de su cuerpo, la tendencia de su espacialidad, o que los centros no puedan articularse, es constante. Además decir que las tensiones provocan una mayor conducción del movimiento y que la secuencialidad de sus centros sea menor. La bailarina de ballet, continua igual con su tensión en suspensión de su	Ambos casos existen situaciones con el flujo interno a externo y cuanta tensión y cuanta cantidad de flujo contenido (conducción) debe existir. Bailarín de breakin: Presenta complejidad en el flujo interno y externo y en el flujo contenido, debido a la tensión generalizada de su cuerpo, provoca demasiada conducción.	

		<p>Contenido (demasiada conducción en los movimientos)</p> <p>De simultaneo a secuencial (menor secuencialidad de los centros).</p>	<p>Contenido</p> <p>De simultaneo a secuencial (menor secuencialidad de los centros).</p>	<p>centro, impidiendo rango articular en sus centros (flujo interno) y que la secuencialidad de los centros sea menor.</p>	<p>Bailarina de clásico:</p> <p>Presenta complejidad en el flujo interno.</p>
	Peso	<p>En todo el fragmento de estudio el cuerpo de intérprete debido a las tensiones generalizadas de su cuerpo se encuentran en una dualidad de estar luchando y negando la gravedad.</p>	<p>Debido a la tensión en suspensión del centro de su cuerpo, está constantemente negando la gravedad.</p>	<p>La relación con la gravedad estará completamente ligada a la tensión y los grados de esfuerzo en los movimientos.</p>	<p>Bailarín de breakin:</p> <p>Dualidad en estar en luchando y negando la gravedad.</p> <p>Bailarina de danza clásica:</p> <p>Negando la gravedad.</p>

Nr. Momento	Categoría	Intérprete Hip Hop (Matías)	Intérprete clásico (Nicole)	Comentarios y análisis	Resumen
4.-	Energía	Desde el movimiento anterior ya se ve tensión en el torso,	Desde el movimiento anterior en las tres partes del	El equilibrio y desequilibrio se trabaja de forma	Bailarín de breakin:

<p>(tensión – relajación, grado de esfuerzo)</p>	<p>espalda y brazos al terminar, la extensión de pierna fuera de eje. En los tres momentos de este fragmento de estudio sigue estando casi en los mismos lugares es decir, centro liviano, espalda alta, brazos y piernas, no permitiendo la ejecución de ciertas acciones más orgánicas.</p> <p>En el primer traslado, al perder la estabilidad del movimiento anterior, se ve mucho esfuerzo y tensión en la parte alta del cuerpo para a sujetarse del espacio y no caer. (Centro liviano, brazos, cuello, espada alta)</p> <p>Las piernas en el traslado se ven en la misma tensión en la</p>	<p>movimiento no presentan un gran esfuerzo en la ejecución de los tres segmentos, más bien es un tensión mínima, que son más bien ajustes musculares, pero que por ende, no permite un relajo del centro liviano o que el cuerpo, y hace que la ejecución de los movimientos tengan más conducción muscular que lo exigido en la frase.</p> <p>Por lo tanto, la ejecución en cuanto a forma no se aleja mucho del original, pero si el cómo llegar a esos mismos lugares.</p> <p>Al mantener una constante tensión en suspensión del centro del cuerpo, produce cierta tensión en las</p>	<p>diferente en ambos estilos, por ende tienen diferentes herramientas para enfrentarse a una situación corporal en desequilibrio. También el accionar el cuerpo conscientemente desde un motor de movimiento claro que traslada el cuerpo entero y donde lo otro se moverá por consecuencia.</p> <p>En el breakin se afirma del espacio desde sus tensiones en el torso y espalda, además de las extremidades. Por ende no permite que otro punto de cuerpo como la pierna pueda guiar su cuerpo, provocando que el cuerpo se mueva</p>	<p>Las tensiones en su torso y espalda siguen más aun en situaciones de desequilibrio siendo estos los lugares donde se afirma, las tensiones provocan bloqueos musculares, que no permiten que otra parte del cuerpo dirija todo el cuerpo.</p> <p>Bailarina de clásico:</p> <p>La tensión en suspensión de su centro sigue presente y la verticalidad de la espalda, más aun en dinámica de desequilibrio. Bloqueando secuencialidades en la columna.</p>	
--	---	--	--	---	--

		<p>preparación del “grand rond”.</p> <p>Al momento de ejecutar el “grand rond” con la pierna, la articulación de la cadera presenta mucha tensión en la extensión de la musculatura y poca relajación en la musculatura que cubre la articulación de la cadera para liberar la extremidad en su ejecución circular.</p> <p>La musculatura de la cadera en la pierna de soporte presenta la misma tensión, incluso excesiva tensión.</p> <p>Se sigue presentando una tensión en la zona alta del cuerpo con mucha atención en los lugares a los cual llegar, por ende el cuello no se relaja</p>	<p>piernas en los traslados, no permitiendo la amplitud de la huella en ambos traslados. No así un centro no constantemente en tensión suspendida, sino más bien un centro funcional a la necesidad del movimiento, en sus diferentes dinámicas. En el lanzamiento de pierna como motor de movimiento, hay mucha tensión de ajuste muscular por ende la secuencialidad del torso es muy conducida.</p>	<p>casi en un bloque entero.</p> <p>La bailarina de ballet, no suelta ni abandona la tensión en suspensión de su centro. Ni la verticalidad de la espalda, volviendo rápidamente al eje en el traslado y no permitiendo que la pierna provoque secuencialidad en la espalda.</p>	
--	--	---	--	--	--

	<p>y los brazos ejecutan movimientos por excesiva tensión en vez de solo ser funcionales al movimiento.</p> <p>Lo mismo con el torso en la ejecución del lanzamiento de pierna. Siento todas estas partes muy protagonistas en todo el movimiento y no siendo funcionales al lanzamiento, por la excesiva tensión.</p> <p>Debido al poco relajo y demasiado esfuerzo en la ejecución del lanzamiento de pierna no logra ser la pierna un motor de movimiento que se lleva al cuerpo al siguiente traslado, todo el cuerpo e traslada en un mismo bloque.</p> <p>El energía se saca de las partes más lejanas</p>			
--	--	--	--	--

		<p>al centro del cuerpo que del mismo, por ende en la dinámica del movimiento se sobre tensa el cuerpo y el centro del cuerpo atiende a las otras tensiones.</p> <p>La tensión debiese ser la justa para colocar la posición cómoda funcional al movimiento y más bien se coloca un exceso de esfuerzo y tensión en las acciones.</p>			
	Tiempo	<p>Desde el movimiento anterior en extensión, el tiempo corporal o ritmo kinético ya está en variación con el original.</p> <p>En los tres segmentos de este fragmento de la frase, debido a que la energía es diferente,</p>	<p>Desde el movimiento anterior, ya viene un poco tarde al alargar ciertos movimientos, por ende la extensión de la pierna fuera de eje, ya viene más tarde musicalmente.</p> <p>Esto provoca que los pasos para el lanzamiento sean más cortos y rápidos</p>	<p>El bailarín de break al venir del movimiento anterior (extensión brazo, torso y pierna fuera de eje) ya con mucha tensión, el traslado el lanzamiento y la secuencialidad de la espalda, ocurren en otra kinética de</p>	<p>Bailarín de breakin: En una mirada general no cambia tanto los tiempos de la frase original.</p> <p>Al mantener el cuerpo en un rango espacial medio, no abordando por completo la centralidad o periferia del cuerpo</p>

		<p>el tiempo rítmico kinético ya es diferente. Las tensiones en las extremidades producen otra música corporal, es decir otro tiempo corporal. La zona alta va a otro tiempo que la frase original, y debido a las tensiones no llega temporalmente a los lugares, por ende existe mucha tensión cuando ocurre lanzamiento de pierna, que debiese disociar su energía provocando otra kinética por ende otro ritmo. Los mismo pasa en la piernas, en el ancho de la huella y en la forma de entregar peso en cada pisada.</p>	<p>Desde lo anteriormente dicho en la categoría de energía, la cualidad de movimiento provoca otra kinética musical en el cuerpo, al hacer cada ejecución de movimiento desde un flujo más contenido - conducido-. Y que el torso no se relaja y los brazos también mantengan cierta tensión.</p>	<p>movimiento, provocando también cambios en los tiempos de la frase, tanto en los pies, como el los gestos de movimiento, acortando el rango temporal de los movimientos.</p> <p>La bailarina de ballet cambia levemente el tiempo en la frase, al venir tarde con el movimiento anterior, kinéticamente no cambia tanto el ritmo corporal, solo por su centro en suspensión, las extremidades están bien en cuanto a su ritmo corporal.</p>	<p>y sumado a sus tensiones generalizada que también impiden su rango, todo el cuerpo presenta un ritmo kinético diferente, no rellenando por completo la música con el cuerpo.</p> <p>Bailarina de danza clásica: Existen pequeños cambios en los tiempos generales de la frase. La tensión en suspensión de su centro cambia levemente la forma del cuerpo, y cambia el ritmo kinético de la frase. En las extensiones del cuerpo y musicales no hay mayor problema.</p>
--	--	---	---	---	--

<p>Espacio Relación adentro afuera del cuerpo</p>	<p>El nivel espacial de la frase es un grado medio, funcional al traslado para preparar y hacer el lanzamiento de la pierna, desbloquear la tensión en el torso para extender desde la pierna que es lanzada. El intérprete debido a su tensión excesiva cierra y bloquea en pequeños grados los centros del torso, del cuerpo en sí, del cuello, y los brazos en el traslado, no permitiendo así, la relajación y una extensión cómoda para alargar el cuerpo en sus dinámica de espacial que en este caso es más bien funcional. Se ve así en la carrera inicial y al término de este bloque de estudio.</p>	<p>Los diseños corporales de la intérprete de clásico son, a grandes rasgos muy parecidos al original, más en cuanto a la expansión del cuerpo, no así al adentro de él. El tema aquí está en que, la tensión en suspensión del centro del cuerpo no permite una gran expansión de la huella (pies) en los traslados en el espacio. La tensión mínima en su espalda vertical, no permite que los pequeños gestos en el flujo del torso, en donde se cierra en pequeños lugares desde su relación y conexión con la dinámica del movimiento. En cuanto a los brazos, en el primer segmento de este</p>	<p>El bailarín de break debido a la tensión generalizada que existe en sus movimientos, mantiene una kinósfera contantemente en un punto medio, ni tan periférico ni tan central, se encuentra en un modo funcional. La bailarina clásica no presenta mayor problema con las grandes extensiones de sus extremidades en el tren superior, pero debido a la tensión en suspensión de su centro, los traslados se ven afectados por la relación con la gravedad.</p>	<p>Bailarín de breakin: Debido a la tensión generalizada kinósfera en punto medio. Bailarina de clásico Sin diferencias en las grandes extensiones con el tren superior.</p>
---	--	---	--	--

		<p>En el lanzamiento se logra ver como se bloquea la cadera de soporte y la cadera de gesto de lanzamiento, no permitiendo que la pierna llegue a extenderse, y logre la intención de alejarse del cuerpo. Y además no permitiendo que el torso se logre extender oponiéndose a secuencialmente a la pierna de gesto. Además cabe agregar, que debido a la tensión de la espalda, esta no se logra colocar muscularmente de una forma adecuada, agregándole tensión desde la espalda y no desde el centro, por ende los brazos trabajan individualmente, y ni conectándose</p>	<p>fragmento de estudio -traslado- estos están divididas en la proyección energética del movimiento completo del cuerpo. Si hablamos del lanzamiento de la pierna por ejemplo, este presenta la energía justa. Lo mismo podríamos decir del torso. El tema son los brazos, que el desenlace del lanzamiento no se proyecta en su extensión sino más bien buscan una forma (muy parecida a las poses de ballet) para terminar el movimiento.</p>		
--	--	--	---	--	--

		muscularmente desde la espalda y graduando el esfuerzo y la expansión funcional de estos.			
Flujo Continuo - discontinuo Interno - externo Contenido - libre Secuencial simultaneo	La frase original contiene a grandes rasgos: flujo continuo (pequeña y mínimas discontinuidades de flujo rítmico de la frase) flujo externo flujo contenido flujo simultaneo Intérprete de breakin hace: flujo continuo a discontinuo	La frase original contiene a grandes rasgos: flujo continuo (pequeña y mínimas discontinuidades de flujo rítmico de la frase) flujo externo flujo contenido flujo simultaneo Intérprete de Clásico hace los mismos flujos que la frase original.	Debido a las tensiones en ambos cuerpos se ven afectados en general, los grados de flujo interno o externo en respectivos casos, o los grados de conducción.	Bailarín de breakin: Presenta menor grado de continuidad, menos grados de interno y externo, mayor conducción del movimiento y menos secuencialidad. Bailarina de clásico: Menor grado de interno Leve mayor grado de conducción.	

	<p>Flujo externo (menores grados de los externo respecto a la frase original)</p> <p>Contenido (demasiada conducción en los movimientos)</p> <p>Flujo Simultaneo</p>			
Peso	<p>La gravedad sigue siendo rechazada, más en los traslados, debido a la atención puesta en las posiciones, y la tensión en su cuerpo. Es por eso que en el lanzamiento de su pierna la pierna casi se lleva todo su peso y lo hace despegarse del suelo y en vez de usar la gravedad y entregar el peso. Lo mismo pasa en el segundo traslado.</p>	<p>En el caso de la intérprete de clásico se tiene que hablar de grados de negación o e entrega de la gravedad y que ella es la que logra estar más cerca de la frase original</p> <p>En las tres frases de este fragmento de estudio, ella esta corporalmente más cerca del rechazo de la gravedad que del uso debido a la tensión-suspensión de su centro del cuerpo.</p>	<p>Debido a las tensiones generalizas del bailarín de breakin y al evidenciar grandes grados de esfuerzo se inclina a esta dualidad de lucha o negación de gravedad.</p> <p>La bailarina de danza clásica, debido a tensión en suspensión de su centro estará constantemente negando la gravedad.</p>	<p>Bailarín de breakin: Dualidad en estar en luchando y negando la gravedad.</p> <p>Bailarina de ballet: Negando la gravedad.</p>

		Convive en estar en luchando y negando la gravedad.			
Nr. Momento	Categoría	Intérprete Hip Hop (Matías)	Intérprete clásico (Nicole)	Comentarios y análisis	
5.-	Energía (tensión – relajación, grado de esfuerzo)	Se presenta la misma tensión del torso que en el resto de la frase analizada. Cuando termina el traslado anterior, la tensión del torso no permite que este se relaje para hacer un “colapso” y sin eso no permite que el torso se desenvuelva. Más bien del traslado anterior llega el torso en una inclinación recta y solo este vuelve al eje vertical. Lo mismo pasa cuando prepara el giro, no existe relación del adentro y afuera de su torso.	Presenta una tensión en el torso, desde el traslado anterior en donde al término de este, debe hacer un relajo del torso (colapso), debido a la tensión muscular, el torso llega casi en bloque a ejecutar el siguiente paso, por ende no logra desenvolverse junto a los brazos, y la extensión de piernas. Al siguiente movimiento, en la preparación del giro, el torso se sigue moviendo en bloque.	Casi en todos los fragmentos de estudios que hemos visto hasta ahora, se presenta un foco de atención interesante con el torso, o más bien el tren superior del cuerpo. En ambos casos se presenta de manera distinta. En bailarín de breakin presenta en el centro liviano espada y su conexión con otra partes del cuerpo desde el torso. En el caso de la intérprete de	Bailarín de breakin: La tensión en el torso sigue presente, también en los momentos de supuestos relajos o donde se tenga que articular más, esta tensión no permite articular en torso, o separar las articulaciones, o grandes extensiones. Existe un tema con las extensiones en relajación o las mayores articularidades del cuerpo sin tensión. El poder distribuir cuando y como

		<p>Debido a la tensión que existe e este, no permite que este se pueda articular desde una relajación.</p> <p>De la misma forma ocurre con el giro inclinado, donde, desde la cabeza a los pies, se debe formar una figura, como si rodeara un gran círculo, es decir una gran extensión de cadera y se torso (principalmente). Lo que el intérprete hace, son más bien inclinaciones de forma recta (no curvas) del torso, todo estos producido por su gran tensión que existe en él.</p> <p>En la llega del traslado anterior cuando debía hacer el “colapso” y también en el giro, el intérprete de breakin presenta tensión en la</p>	<p>El giro en cuanto a energía y esfuerzo incluso en forma es muy parecida al original.</p>	<p>clásico, se presenta esta tensión suspendida de su centro del cuerpo que ayuda a sostener la verticalidad de la espalda, y dificultando articular este segmento.</p>	<p>tensar, cuanta energía o esfuerzo colocar de acuerdo a la necesidad dinámica del movimiento.</p> <p>Bailarina de ballet: La tensión en grandes extensiones no presenta mayores problemas, el grado de esfuerzo está bien en estos casos. Las tensiones en grandes articulares del cuerpo como la centralidad de este, existen problemas con poder soltar las tensiones del toro y espada y del centro del cuerpo. La tensión dinámica en el registro corporal central es el problema.</p>
--	--	---	---	---	--

		<p>cadera, al no vascular la cadera en el colapso y al no extender la cadera en el giro.</p>			
Tiempo	<p>Al no llegar al paso “colapso”, el movimiento solo lo hace la extensión de piernas y de brazos y no se ejecuta el desenvolvimiento del torso y cadera al eje vertical, además llega al movimiento siguiente.</p> <p>Se puede mencionar lo mismo con la preparación del giro, y la densidad de las piernas y el torso ara la ejecución del giro, la cual pasan solo a ser flexión de piernas e inclinación casi recta del torso.</p> <p>A pesar que el giro en cuanto a duración temporal está bien, al no ejecutar las</p>	<p>A grandes rasgos temporalmente la frase no sufre ningún cambio temporal, con respecto a la original.</p> <p>De igual forma, del paso anterior, no llega al paso “colapso” y extiende los brazos y las piernas, no existe actividad en el torso ni caderas, por ende, hay tiempos corporales que no se ejecutan.</p> <p>Lo mismo pasa con la preparación del giro, al no plegar su cuerpo, y solo hacer un péndulo con la cabeza, cambia la música corporal de la frase.</p>	<p>Bailarín de break en una mirada general, no cambia en su totalidad los tiempos de la frase, pero no llega a las posiciones exactas del cuerpo, en cuanto a lo central o periférico, llegando a un punto medio espacial, y no rellenando el tiempo musical en su totalidad con el cuerpo. Esto ocurre con los tres momentos de estudio de este fragmento de video. Siendo el problema la energía y el rango espacial.</p>	<p>Bailarín de break:</p> <p>En una mirada general no cambia tanto los tiempos de la frase original.</p> <p>Al mantener el cuerpo en un rango espacial medio, no abordando por completo la centralidad o periferia del cuerpo y sumado a sus tensiones generalizada que también impiden su rango, todo el cuerpo presenta un ritmo kinético diferente, no rellenando por completo la música con el cuerpo</p> <p>Bailarina de ballet</p>	

		<p>extensiones corporales para llegar a la figura, existe un tiempo corporal que no existe al no ejecutarse el tiempo que toma llegar a la posición adecuada.</p> <p>También cabe mencionar que debido a tensión en el cuerpo de intérprete de breakin ya su ritmo corporal es distinto al fraseo original.</p>	<p>El giro en cuanto a forma y tiempo no presenta cambios.</p>	<p>La bailarina de cambia levemente los tiempos de la frase. La dificultad en las centralidades y su centro en constante tensión en suspensión cambian levemente la kinética del movimiento. No hay problema con las extensiones.</p>	<p>Existen pequeños cambios en los tiempos generales de la frase.</p> <p>La tensión en suspensión de su centro cambia la forma del cuerpo, impide la centralidad y cambia el ritmo kinético de la frase. En las extensiones del cuerpo y musicales no hay mayor problema.</p>
<p>Espacio Relación adentro afuera del cuerpo</p>	<p>Al no llegar al “colapso” presenta poco conciencia del registro espacial del cuerpo, donde no se cierra desde su centro y desenvuelve, más bien genera inclinaciones rectas del torso en relación a su eje. Se puede observar lo mismo en</p>	<p>Al no llegar al “colapso” presenta poco conciencia del registro espacial del cuerpo, donde no se cierra desde su centro y desenvuelve, más bien genera inclinaciones rectas del torso en relación a su eje. Su relación expansiva está bien,</p>	<p>Bailarín de break inclinado más a lo interno o central, que a lo externo, a pesar de los intentos de grandes extensiones realizadas, la musculatura está más ligada a lo central que a lo periférico.</p>	<p>Bailarín de breakin: Kinósfera más inclinada a la lo central, diferencias en las grandes extensiones.</p> <p>Bailarina clásica: Sin diferencias en las grandes extensiones si en las grandes centralidades.</p>	

		<p>la relación de extenderse en su máxima capacidad, al desenvolver los brazo y extender las piernas, la acción de alcanzar, más que solo de poner los brazos en un lugar.</p> <p>En la preparación del giro con la capacidad de cerrarse. En vez de cerrar el cuerpo es una inclinación recta del torso, y la cabeza mirando hacia afuera del cuerpo. En vez plegar todo el cuerpo desde el centro.</p> <p>En el giro, no se ve la capacidad de máxima expansión del cuerpo, dejando los centros del cuerpo en un punto medio, entre el cerrar y el abrir, preparando el cuerpo mucho antes a la llegada del giro.</p>	<p>en relación con la frase original.</p> <p>En la preparación del giro, no se presenta relación con el centro del cuerpo, al no plegarse desde el y más bien generar un inclinación recta, y sacar el giro desde un péndulo con la cabeza.</p> <p>El giro presenta la relación expansiva de ña frase original, el problema está con la relación del adentro del cuerpo, mas con el afuera.</p>	<p>Bailarina de clásico sin diferencias generales en cuanto a las grandes extensiones, si con las grandes centralidades.</p>	
--	--	---	---	--	--

Flujo Continuo - discontinuo Interno – externo Contenido – libre Secuencial simultaneo	La frase original presenta flujos: Flujo continuo De interno a externo constantemente. Flujo contenido De secuencial a simultáneo. El intérprete de breakin hace: Flujo continuo (leves discontinuidades) Menores gradualidades tanto en lo interno como en lo externo Flujo contenido: (demasiada conducción en los movimientos)	La frase original presenta flujos: Flujo continuo De interno a externo constantemente. Flujo contenido De secuencial a simultáneo. La intérprete de clásico hace: Flujo continuo Menores grados de lo interno, sin problemas en lo externo Flujo contenido De secuencial a simultaneo	El bailarín de break debido a las tensiones generalizadas de su cuerpo, la tendencia de su espacialidad, o que los centros no puedan articularse, es constante. Además decir que las tensiones provocan una mayor conducción del movimiento y que la secuencialidad de sus centros sea menor. La bailarina de ballet, continua igual con su tensión en suspensión de su centro, impidiendo rango articular en sus centros (flujo interno) y que la secuencialidad de	Bailarín de breakin: Presenta menor grado de continuidad, menos grados de interno y externo, mayor conducción del movimiento y menos secuencialidad Bailarina de clásico: Menor grado de interno Leve mayor grado de conducción.	

		De secuencial a simultáneo. (menor secuencialidad de los centros)	(menor secuencialidad de los centros)	los centros sea menor.	
Peso	Debido a la constatación de tensión en el cuerpo, se tiende a estar en un punto medio de estar en luchando y negando la gravedad. En la llegada en vez de usar la gravedad, está luchando con ella. En la extensión de brazos (con una intención de alcanzar) la gravedad se debería negar (suspender) y queda en la misma lucha (punto medio con la entrega).	Debido a la tensión en suspensión que hay en su centro, no existe un gran registro corporal en el uso de peso que no baje del acto de negar a gravedad en todas las partes de estudio de este fragmento del video. Cuando llega del traslado anterior, debería llegar a un colapso que tiene un uso del peso más entregado, y ella está negando la gravedad. Funciona cuando este colapso se extiende y la intención es alcanzar hacia arriba, la negación es	Debido a las diferentes tensiones de sus cuerpos la relación con la gravedad estará más inclinada a estar en luchando que a favor.	Bailarín de breakin: Dualidad en estar en luchando y negando la gravedad. Bailarina de clásico: Negando la gravedad.	

			<p>adecuada en ese punto.</p> <p>En la preparación del giro debería usarse más la gravedad para impulsar el giro. La intérprete de clásico sigue en esta negación de la gravedad, por ende genera el giro de péndulo de tren superior.</p> <p>En el giro está bien la relación con la gravedad, no así con la llegada de este.</p>		
--	--	--	--	--	--

Nr. Momento	Categoría	Intérprete Hip Hop (Matías)	Intérprete clásico (Nicole)	Comentarios y análisis	Resumen
6.-	Energía (tensión – relajación, grado de esfuerzo)	Existe mucha tensión en la zona alta de a espalda, y en el torso (centro liviano) lo que impide mover libremente el brazo que realiza el gesto. La articulación del hombro aún tiene	Existe una tensión en suspensión de su centro (centro de cuerpo) que no le permite conectar su centro de peso con s centro liviano (cadera y torso), esta tensión permite articular de cierta	Se podría decir que las cualidades fuertes y rápidas no le son de gran dificultad al intérprete de breakin si a la bailarina de ballet. El movimiento de cambio de frente	Bailarán de Breakin: Las cualidades fuertes no son de gran problema, pero si cuando están combinadas con grandes extensiones.

		<p>mucha tensión para liberar el brazo.</p> <p>Lo mismo pasa con la tensión del torso, que impide articularlo desde un relajo muscular.</p> <p>Debido toda esta tensión se ve más esfuerzo muscular del que debiese estar en la ejecución de los gestos en el fraseo.</p> <p>El cambio de frente rápido, contiene la energía muscular y temporal justa para llegar al tiempo musical.</p> <p>Cuando llega a la posición del cambio de frente se vuelve a presentar las mismas tensiones en su tren superior. Pero podríamos decir que en las piernas falta una tensión que mantenga firme la</p>	<p>forma el centro liviano, no así el centro de peso para que estos puedan articularse con la misma intensidad. Podría decirse que es a causa de la tensión en suspensión que existe en su centro.</p> <p>Falta tono en todo el cuerpo para el cambio de frente, para llegar a la cualidad precisa en el cambio de tiempo corporal y musical.</p> <p>Pasa lo mismo anteriormente mencionado con el colapso final, donde se articula el centro liviano más que el centro del cuerpo y el centro liviano.</p> <p>La energía de esfuerzo es adecuada en esta parte de estudio salvo en el</p>	<p>rápido era clave en esta pare de estudio. Esta parte ha sido la más diferente en análisis en todo el fraseo por su cambio drástico de energía.</p> <p>Claramente se lo logra apreciar que la cualidades leves no son del domino técnico del intérprete de breakin, pero sí de la intérprete de clásico.</p> <p>Al contrario pasa con las cualidades fuertes y rápidas donde intérprete de breakin tiene mejor manejo, y a la intérprete de clásico se le dificultan más.</p> <p>Pero el dominio de cómo se manejan y disocian las tensiones en el</p>	<p>Bailarina de clásico:</p> <p>El centro del cuerpo se mantiene siempre en tensión suspensión en todo momento.</p>
--	--	--	--	--	---

		<p>posición en media punta (releve)</p> <p>Ocurre lo mismo con el colapso con las tensiones en su tren superior. Hablamos de una tensión repetitiva en el torso. Cuello, brazos, espalda.</p>	<p>cambio de frente donde debiese ser más tensión para llegar al tiempo musical con todo el cuerpo.</p>	<p>cuerpo es más interesante de analizar. En donde intérprete de breakin presenta más atención a la forma corporal a la cual llegar y no así de donde poner el esfuerzo mecánico para lograr llegar a ciertas formas.</p> <p>La intérprete de clásico por el contrario a pesar que es un estilo en donde ella puede sentirse más cómoda, hay ciertas forma corporales en donde le es más fácil llegar, pero el dominio de su centro y alejarse de sus tensiones y suspensiones le son difíciles de controlar.</p>	
	Tiempo	En tiempo lo relacionamos	Su ritmo corporal en comparación con la	Debido al cambio de forma o de	Bailarín de break:

		<p>nuevamente al ritmo corporal, es decir a las cualidades de movimiento.</p> <p>En el primero movimiento se ve que como no llega a las extensiones del cuerpo llega antes a las formas que tiene que llegar, y debido a las variadas tensiones que existen en su cuerpo, las cualidades son diferentes a la original por ende otro ritmo corporal.</p> <p>El cambio de frente que se hace en la frase, musical y corporalmente, y por ende, temporalmente está bien.</p> <p>El colapso que se genera después, debido a las tensiones que hay en el cuerpo también adquiere otro ritmo corporal, aunque el</p>	<p>frase original en lo general está bien.</p> <p>El primer momento debido a la tensión de su centro, no deja articular su torso ni su cadera, manteniendo su espalda baja en constante tensión, bloqueando en cierta forma la capacidad articular de la cadera en conexión con el torso, por ende solo logra articular el centro liviano en un sentido más frontal que sagital.</p> <p>Con respecto al cambio de frente, esta vez por falta de tensión en el cuerpo, no se logra llegar con precisión al cambio de frente. Llegando a él de una forma más secuencial, y no con todo el cuerpo de una sola vez. Al cambiar</p>	<p>cualidad del movimiento, cambia de alguna forma el ritmo corporal de la frase original. En casi toda a frase se puede ver que el general del tiempo musical está bien, pero si nos dirigimos a las cualidades por ejemplo, hay más tensión o menos tensión con respecto a la frase original. y eso ya cambia el ritmo de la frase.</p> <p>O cuando el movimiento toma el mismo tiempo, pero no es precisamente el mismo movimiento, hay partes del cuerpo que no musicalizan el fraseo, es decir, que se cambia el</p>	<p>En una mirada general no cambia tanto los tiempos de la frase original.</p> <p>Ritmos rápidos y fuertes bien controlados dificultad en la periferia.</p> <p>Al mantener el cuerpo en un rango espacial medio, no abordando por completo la centralidad o periferia del cuerpo y sumado a sus tensiones generalizada que también impiden su rango, todo el cuerpo presenta un ritmo kinético diferente, no rellenando por completo la música con el cuerpo.</p> <p>Bailarina de clásico:</p>
--	--	--	--	---	--

		<p>movimiento es conducido en cuanto a energía y esfuerzo muscular, el intérprete de breakin lo hace con más del debido.</p>	<p>la cualidad del movimiento cambia el tiempo de ejecución en cuanto a precisión y ritmo corporal.</p> <p>En el tercer movimiento. Pasa lo mismo que el primero, debido a la tensión que hay en su centro, no permite conectar el torso con la cadera, dejando su lumbar sin articularse.</p> <p>Debido a esto, la música corporal cambia, puede tomar el mismo tiempo de ejecución, pero ya al no ser el mismo movimiento cambia su música interna.</p>	<p>ritmo interno de la frase.</p>	<p>No cambia los tiempos generales de la frase</p> <p>Problema con los tiempos rápidos y fuertes.</p> <p>La tensión en suspensión de su centro cambia la forma del cuerpo, impide la centralidad y cambia el ritmo kinético de la frase.</p> <p>En las extensiones del cuerpo y musicales no hay mayor problema.</p>
<p>Espacio Relación adentro afuera del cuerpo</p>	<p>El registro corporal en cuanto a espacio se inclina más a lo interno que a lo externo, no llegando a los extremos.</p>	<p>Su registro corporal en cuanto a espacio está más inclinado a lo externo que a lo interno.</p>	<p>Bailarín de break inclinado más a lo interno o central, que a lo externo, a pesar de los intentos de grandes</p>	<p>Bailarín de breakin: Kinósfera más inclinada a la lo central, diferencias en las grandes extensiones.</p>	

		<p>En la primera parte se ve como el brazo que realiza el gesto no llega a su máxima extensión. O cosas mínimas como que los hombros se alejen de las orejas más allá de algo estético, sino más bien por nivel de extensión que puede llegar su brazo con respecto de su torso. Las piernas tampoco llegan a su máxima extensión. De igual forma el torso. Lo mismo pasa con el espacio central del cuerpo. Debido a la atención a llegar a las formas dadas, las transiciones que pasan por dentro del cuerpo o muy fuera de él pasan desapercibidas.</p>	<p>En la primera parte no pasa por lo interno el torso, pero si se llega a las extensiones más lejanas. El cambio de frente no sufre mayores cambios en cuanto al espacio, ya que es de máxima extensión. El colapso final, pasa lo mismo que el primero, donde, debido a la tensión en suspensión del centro de cuerpo, no permite articular, para juntar cadera y torso (centro liviano y de peso). No permitiendo los movimientos espacialmente más internos.</p>	<p>extensiones realizadas, la musculatura está más ligada a lo central que a lo periférico.</p> <p>Bailarina de clásico sin diferencias generales en cuanto a las grandes extensiones, si con las grandes centralidades.</p>	<p>Bailarina clásica: Sin diferencias en las grandes extensiones si en las grandes centralidades.</p>
--	--	---	--	--	---

<p>Flujo</p> <p>Continuo - discontinuo</p> <p>Interno – externo</p> <p>Contenido – libre</p> <p>Secuencial simultaneo</p>	<p>La frase original</p> <p>Si hablamos de las partes de la frase, o de los pasos que se ejecutan en la frase, hablamos de: flujo continuo, pasar a flujo discontinuo y nuevamente continuo. La frase en si es flujo discontinuo.</p> <p>De interno a externo, nuevamente a externo, y luego interno, externo</p> <p>Toda la frase es flujo contenido</p> <p>Secuencial a simultáneo, de simultáneo a secuencial.</p> <p>Intérprete de Break hace:</p>	<p>La frase original</p> <p>Si hablamos de las partes de la frase, o de los pasos que se ejecutan en la frase, hablamos de: flujo continuo, pasar a flujo discontinuo y nuevamente continuo. La frase en si es flujo discontinuo.</p> <p>De interno a externo, nuevamente a externo, y luego interno, externo</p> <p>Toda la frase es flujo contenido</p> <p>Secuencial a simultáneo, de simultáneo a secuencial.</p> <p>Intérprete de Clásico hace:</p>	<p>En cuanto a la continuidad del movimiento no hay problema, ni con los movimientos que están en flujo contenido, es decir que son conducidos en tono muscular, podríamos decir que cuesta medir cuan conducidos en tono muscular están.</p> <p>El tema con los flujos, se presenta en los flujos interno externo y lo secuencial y simultaneo, debido al registro de articularidad en relación con el espacio interno, que permite articular los centros del cuerpo.</p> <p>Y debido a la tensión es más difícil articular algunos centros del</p>	<p>Bailarín de breakin:</p> <p>Presenta menor grado de continuidad, menos grados de interno y externo, mayor conducción del movimiento y menos secuencialidad</p> <p>Bailarina de clásico:</p> <p>Menor grado de interno</p> <p>Levemente más conducción.</p>
---	--	--	--	---

		<p>De flujo continuo pasa a discontinuo, de discontinuo pasa a continuo.</p> <p>Este flujo es en donde se presentan las dificultades, ya que tenemos que hablar de grados de interno y grados de externo, ya que el intérprete de breakin transita en un punto medio.</p> <p>Al principio no llega a un gran registro corporal del flujo interno, ni tampoco externo.</p> <p>En el cambio de frente podría decirse que es flujo externo, (no en su máxima capacidad)</p> <p>También en el colapso se podría decir que aunque genera algo parecido a un colapso, no tiene tan gran registro de lo</p>	<p>De continuo a discontinuo, de discontinuo a continuo</p> <p>No pasa por el colapso es decir que no pasa por un flujo interno, solo su centro liviano (torso) pasa levemente por él.</p> <p>Hasta llegar al flujo externo</p> <p>Y el brazo a pasar por una pequeña secuencialidad pasa por un flujo interno a externo</p> <p>En el cambio de frente se logra pasar por el flujo externo</p> <p>En el colapso se logra pasar levemente por lo interno, por no articular la cadera en conexión con el torso, solo se genera una inclinación casi recta, se articula solo el centro liviano</p>	<p>cuerpo, en los brazos y piernas no se presentan grandes problemas.</p>	
--	--	--	---	---	--

		<p>interno ni de lo externo.</p> <p>Realiza toda la frase con un flujo contenido.</p> <p>El torso no genera secuencialidad, el brazo y piernas si , la parte de cambio de frente genera bien en flujo simultáneo. Y el colapso lo genera de forma simultáneo y vuelve simultáneo.</p>	<p>(torso) que pasa levemente por lo interno hasta llevar el torso a la vertical y llegar al flujo externo</p> <p>Toda la frase es flujo contenido</p> <p>El torso se mueve no se mueve secuencial en forma sagital (volviendo del colapso) solo se mueve lentamente secuencial de forma lateral (plano frontal) el brazo y piernas general secuencialidad</p> <p>En el cambio de frente debiese ser todo el cuerpo en flujo simultaneo, y llega a él de forma secuencial.</p> <p>El colapso final la parte baja de la espalda se mantiene simultánea, solo el centro liviano se</p>		
--	--	---	--	--	--

			articula de forma secuencial.		
	Peso	<p>En la mayoría del fraseo el intérprete de break está en un constante punto medio con la gravedad, entre luchando y negando la gravedad.</p> <p>De los tres momentos de análisis de este fragmento de video, en el momento del cambio de frente es donde debe negar más la gravedad, suspendiendo más su peso.</p>	<p>En todo el fraseo esta en negación de la gravedad.</p> <p>Se ve más explícito en los colapsos donde a pesar de que hay control de cada movimiento, el cuerpo está usando la gravedad.</p> <p>La intérprete de clásico mantiene una constante negación de la gravedad.</p>	<p>El intérprete de breakin afirma su cuerpo en el espacio desde la tensión en su musculatura presente en sus extremidades.</p> <p>La intérprete de clásico es más consciente de su centro, pero debido a eso, no varía su relación de gravedad.</p>	<p>Bailarín de breakin: Dualidad en estar luchando y negando la gravedad.</p> <p>Bailarina de clásico: Negando la gravedad.</p>

Nr. Momento	Categoría	Intérprete Hip Hop (Matías)	Intérprete clásico (Nicole)	Comentarios y análisis	Resumen
7.-	Energía (tensión – relajación, grado de esfuerzo)	Se ve en todo el resto del fraseo más esfuerzo del necesario para la ejecución de los gestos de la frase. Mostrando tensiones	Más allá de una tensión en las extremidades se ve que en el centro del cuerpo y en el torso existe una tensión, una tensión que	En el bailarín de break la tensión existente en el torso, y en las extremidades, siguen estando presente, en toda la	Bailarín de Breakin: Las cualidades fuertes no son de gran problema, pero si cuando están combinadas

		<p>en el tren superior del cuerpo (centro liviano, zona alta de la espalda, brazos, especialmente los hombros. Están tensiones impiden articular tanto el torso como brazos, impidiendo que el torso pueda involucrándose más en los gestos de los brazos. Y los brazos lograr dibujar más en el espacio.</p> <p>Así mismo en las piernas, impidiendo profundizar más la pelvis, ampliando más la huella de los pies.</p>	<p>ajusta la musculatura, que no permite articular esta zona.</p> <p>Se ve que en el movimiento de swing de brazos, logra relajarlos, no así en un 100%, dándole en ciertos momentos una conducción más allá de la necesaria.</p> <p>En la transición para el sgte. movimiento, no logra plegar el cuerpo lo necesario para pasar a la máxima extensión. Esto debido a la tensión en su de sus centros. Por lo mismo no logra articularse la espalda baja, o articular la cadera, o bajar más profundo el centro.</p> <p>Lo mismo pasa en el movimiento en antes del final, donde se</p>	<p>dinámica hasta el final de la frase. Cuesta alejarse de esta y generar grados de tensión en todo su gran registro. Solo cita corporalmente las cualidades fuertes desde el inconsciente de su cuerpo, defendiéndose desde lugar para poder ejecutar los movimientos. Mas desde la mecánica que desde la conciencia muscular.</p> <p>En la bailarina de clasico: Todo el cuerpo se ajusta desde el centro y del torso en la bailarina de clásico. No existe mayor problema de las extensiones, si en la centralidad del</p>	<p>con grandes extensiones, dificultad en soltar el peso (swing).</p> <p>Bailarina de clásico: El centro del cuerpo se mantiene siempre en tensión suspensión en todo momento. Y existe problema con abandonar totalmente el peso (swing).</p>
--	--	---	--	---	--

			<p>tiene que plegar nuevamente.</p> <p>El grado de esfuerzo en extremidades está bien.</p>	<p>cuerpo. Esta suspensión del centro está presente en todo momento.</p>	
Tiempo	<p>La temporalidad de la frase no presenta mayores problemas. Debido a las tensiones existentes en la frase, el intérprete produce otro ritmo kinético corporal diferente a original.</p> <p>Ya que los brazos están en constante tensión en el swing por ejemplo, el brazo no cae con su peso natural y eso ya es otro sonido corporal. Así igual con el torso y la densidad de las piernas al abrir las piernas en la posición</p>	<p>La temporalidad de la frase no presenta mayores problemas. Debido a las tensiones existentes en la frase, el intérprete produce otro ritmo kinético corporal diferente a original.</p> <p>Debido a las tensiones existentes en los centros, no permite articular en cuanto a cualidad de movimiento o en rango de movimiento. Por ende existen movimientos que no cumplen con ritmo</p>	<p>Debido a las tensiones generalizadas del bailarín de breakin que afectan directamente al espacio, al tiempo, a la conducción y al peso del segmento y del cuerpo entero su ritmo kinético cambia.</p> <p>En la bailarina de ballet debido a la tensión en suspensión que genera cambios en los diseños corporales como también la cualidad en ciertas partes el cuerpo a la hora de</p>	<p>Bailarín de break: En una mirada general no cambia tanto los tiempos de la frase original. Ritmos rápidos y fuertes bien controlados dificultad en la periferia. Al mantener el cuerpo en un rango espacial medio, no abordando por completo la centralidad o periferia del cuerpo y sumado a sus tensiones generalizada que también impiden su rango, todo el cuerpo presenta un</p>	

		final (cuarta posición) etc.	kinético de la frase original.	ejecutar, se generan cambios kinéticos.	ritmo kinético diferente, no rellenando por completo la música con el cuerpo. Bailarina de clásico: No cambia los tiempos generales de la frase Problema con los tiempos rápidos y fuertes. La tensión en suspensión de su centro cambia la forma del cuerpo, impide la centralidad y cambia el ritmo kinético de la frase. En las extensiones del cuerpo y musicales no hay mayor problema.
Espacio Relación adentro	Debido a las tensiones existentes, los gestos de los brazos no llegan a su	Debido a las tensiones que existen en sus centros, estas tensiones afectan	Bailarín de break inclinado más a lo interno o central, que a lo externo, a	Bailarín de breakin: Kinósfera más inclinada a la lo central, diferencias	

	<p>afuera del cuerpo</p>	<p>máxima extensión. O en su defecto, tampoco se centralizan por completo.</p> <p>Como el torso no se involucra casi nada con los gestos de los brazos, cuando se centraliza no lo hace en su máxima capacidad.</p> <p>Las piernas cuando se deben extender también lo hacen en un punto medio, no permitiendo una gran huella de pies, y en un rango de niveles la pelvis también pueda descender más.</p> <p>El registro espacial, es de un punto medio al mínimo en esta parte.</p>	<p>directamente a la capacidad articular de la espada centro y cadera, y la capacidad de moverse este en su espacio de cuerpo.</p> <p>Profundad en la flexión de cadera, capacidad de articular y articular desde el relajo muscular, rango de movimiento.</p>	<p>pesar de los intentos de grandes extensiones realizadas, la musculatura está más ligada a lo central que a lo periférico.</p> <p>Bailarina de clásico sin diferencias generales en cuanto a las grandes extensiones, si con las grandes centralidades.</p>	<p>en las grandes extensiones.</p> <p>Bailarina clásica: Sin diferencias en las grandes extensiones si en las grandes centralidades</p>
--	--------------------------	--	--	---	---

<p>Flujo Continuo - discontinuo</p> <p>Interno - externo</p> <p>Contenido - libre</p> <p>Secuencial simultaneo</p>	<p>El fraseo original hace:</p> <p>Flujo continuo, al final discontinuo.</p> <p>De flujo externo, a interno, a externo nuevamente, a interno y finalmente externo.</p> <p>El swing de brazos (flujo libre y contenido constantemente) luego siempre es contenido</p> <p>Simultáneo, secuencial, simultaneo, simultaneo.</p> <p>El intérprete de breakin hace:</p> <p>Flujo continuo, al final discontinuo.</p>	<p>El fraseo original hace:</p> <p>Flujo continuo, al final discontinuo.</p> <p>De flujo externo, a interno, a externo nuevamente, a interno y finalmente externo.</p> <p>El swing de brazos (flujo libre y contenido constantemente) luego siempre es contenido</p> <p>Simultáneo, secuencial, simultaneo, simultaneo.</p>	<p>El bailarín de break debido a las tensiones generalizadas de su cuerpo, la tendencia de su espacialidad, o que los centros no puedan articularse, es constante. Además decir que las tensiones provocan una mayor conducción del movimiento y que la secuencialidad de sus centros sea menor. La bailarina de clásico, continua igual con su tensión en suspensión de su centro, impidiendo rango articular en sus centros (flujo interno) y que la secuencialidad de los centros sea menor.</p>	<p>Bailarín de break. Presenta menor grados de interno y externo, mayor conducción del movimiento y menos secuencialidad.</p> <p>Bailarina de clásico Menor grado de interno.</p>
--	--	---	---	---

	<p>El flujo interno y externo bien en sus momentos donde deben ser, pero todo en un punto medio, medianamente externo e interno.</p> <p>El swing lo hace flujo contenido constantemente.</p> <p>Al igual que el resto de la frase.</p>			
Peso	<p>En el primer momento de swing de brazos, es importante mencionar que debido a la tensión que se aplica a los brazos, sostenidos de la musculatura de los hombros, por ende no existe sensación de swing ya que no existe una sensación de peso en la caída o</p>	<p>Toda la frase su centro de peso está constantemente negando la gravedad.</p> <p>El swing de brazo, esta levemente conectado con el uso de la gravedad.</p>	<p>El intérprete de breakin afirma su cuerpo en el espacio desde la tensión en su musculatura presente en sus extremidades, y de todo su cuerpo, que genera una relación de estar mas en contra de la gravedad.</p> <p>La intérprete de clásico debido a la</p>	<p>Bailarín de breakin: Dualidad en estar en luchando y negando la gravedad.</p> <p>Bailarina de danza clásica: Negando la gravedad.</p>

	recuperación de los brazos. Toda la frase su centro de peso está en constantemente en luchando y negando la gravedad.		tension es suspension no deja que ciertas partes del cuerpo entreguen por completo el peso y lo mantiene constantemente negando la gravedad.	
--	--	--	--	--

8.2. Laboratorio 2: Clase de Breakin

CUADRO 1: ORGANIZACIÓN FRASE

VIDEO N° 2

NR. MOMENTO	CONTENIDO	CÓDIGO
1.	Top rock y bajada libre (preparación de footwork)	00:04 -00:12
2.	Footwork y trabajo de suelo	00:12 -00:21
3.	Freeze y power move	00:21 -00:29

CUADRO 2: TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE MOVIMIENTO.

Nr. Momento	Categoría	Intérprete Moderno (Katherine)	Intérprete clásico (Nicole)	Comentarios y análisis	Resumen
1.-	Energía (tensión – relajación, grado de esfuerzo)	<p>El gesto del paso danzado se presenta mayoritariamente en los brazos y piernas. Estos presentan una menor tensión de la requerida en la frase al no llegar a una posición fija. Así también en las piernas, al no ejecutar con la precisión muscular necesaria al ritmo kinético de la frase (más allá del ritmo base de la frase)</p> <p>El torso también presenta menos tensión de la requerida, y así su relación con cuello y hombros, al no presentar movimiento en él.</p>	<p>La bailarina de danza clásica presenta una mejor relación con la energía puesta en los movimientos. Mejor en el tren superior que en inferior.</p> <p>Los brazos parecen llegar bien a una cierta posición final no a cualquier lugar.</p> <p>La tensión y energía puesta en su torso y cadera en comparación con el original está bien.</p> <p>Si existe una tensión en su torso que no permite que esta se pueda articular y deja su espalda un tanto recta más que la frase original.</p>	<p>La frase o el estilo break mismo tiene algunos movimientos que son libres, como brazos en algunos momentos, o como ciertos elementos de los movimientos que no son completamente rigurosos.</p> <p>En la bailarina de moderno se ve que existe muchas posiciones de brazos que no llegan a una posición final, en base a una decisión, como la tensión y esfuerzo en la ejecución de los movimientos en menos de la requerida, existe muchos movimientos que están al azar.</p> <p>Existen momentos en donde los brazos son</p>	<p>Bailarina de moderno: Falta de tensión y grados de esfuerzo en la ejecución de los movimientos, tanto en extremidades como en centros.</p> <p>Bailarina de danza clásica: Buen uso de la energía. Espalda en tensión que impide la acción de articular.</p>

		<p>Pero a pesar de no estar en una gran tensión, no se mueve más allá y se queda en una constante vertical, con poca actividad en esta zona del cuerpo.</p> <p>Está en cierto grado, en una contante relajación muscular, en donde los movimientos son menos conducidos o con menos esfuerzo muscular de lo requerido en la frase.</p>		<p>libres, pero van en armonía con los pies, y la bailarina de moderno, los deja un tanto sueltos, preocupándose más de los movimientos de los pies y no de la forma de brazos.</p> <p>Existe una carencia en los movimientos con cualidad fuerte y rápida, tanto grandes como pequeños.</p> <p>La bailarina clásica no presenta mayor problema en la ejecución en cuanto a la energía.</p> <p>En ambos casos de las bailarinas, más allá de la tensión, sus espaldas se mantienen siempre vertical.</p> <p>Debido a la verticalidad de su columna y al espacio constante entre sus</p>	
--	--	--	--	---	--

				hombros y orejas, no permite la actividad de movimiento en los hombros y cuello desde un flujo conducido.	
Tiempo	<p>En cuanto a la temporalidad general de la frase no hay grandes problemas.</p> <p>Ahora si lo analizamos desde la temporalidad rítmico kinético corporal es aquí donde aparecen situaciones.</p> <p>Debido a la falta de precisión y de tensión o esfuerzo muscular en los gestos de brazos, hombros, torso y piernas, el cuerpo suena diferente respecto a la frase original.</p>	<p>En cuanto a la temporalidad general de la frase no hay grandes problemas.</p> <p>Si la frase se analiza desde el ritmo kinético corporal, el cuerpo de la intérprete de clásico suena diferente a la frase original, eso quiere decir que hay ciertas partes del cuerpo que les falta la kinética necesaria.</p> <p>La verticalidad de la espalda, la falta de tensión en los hombros, generan otra sensación kinético corporal.</p>	<p>El breakin en su relación tiempo movimiento música, es una relación muy directa, en relación con el tiempo del movimiento con respecto al pulso de la música, y a su relación kinética corporal también.</p> <p>La bailarina de moderno, debido a la falta de tensión en los gestos, llega a los tiempos bien, pero no exactamente a la precisión kinética del movimiento respecto a la música.</p> <p>Existe una carencia en los movimientos fuertes y precisos, por</p>	<p>La temporalidad general de la frase no hay mayor problemas.</p> <p>Bailarina de moderno: Ritmo kinético diferente debido a la falta de tensión/precisión y los grados de esfuerzo en la ejecución.</p> <p>Bailarina de danza clásica: Ritmo kinético diferente debido a la tensión en suspensión de su centro cambia diseño corporal,</p>	

		Falta de actividad de movimiento hombros y cuellos.		ende el movimiento en cuanto a pulso estará bien pero no su relación kinético musical corporal.	por ende ritmo kinético.
Espacio Relación adentro afuera del cuerpo	La relación con el espacio del cuerpo respecto a la frase original, varia en pequeñas cosas que producen grandes cambios. Muchos de los centros ubicados entre los hombros y en las	La relación con el espacio del cuerpo respecto a la frase original, no varía en casi nada. Se podría mencionar que debido a la verticalidad de su espalda la kinósfera respecto a su eje del	La kinósfera que ocupa el estilo breakin no es de grandes extensiones musculares, más bien se centra en la comodidad respecto a los movimientos muy rápidos y potentes.	Bailarina de moderno: Kinósfera más extensa en tren superior debido a la extensión de pequeños centros y columna.	

		<p>extremidades del tren superior, se encuentran más abiertos o extendidos respecto de la frase original, agrandando la su espacio corporal de sus movimientos (kinósfera).</p> <p>Debido a la verticalidad de su espalda, la kinósfera respecto a su eje del cuerpo, es más extendida que la frase original.</p>	<p>cuerpo, es más extendida que la frase original.</p>	<p>Es necesario mencionar que la kinósfera en la cual se mueven ambas bailarinas, está más extendida verticalmente respecto a la original.</p>	<p>Bailarina de clásico: Mayor kinósfera debido a extensión de columna.</p>
<p>Flujo Continuo - discontinuo Interno – externo Contenido – libre Secuencial simultaneo</p>	<p>La frase original a grandes rasgos hace: Flujo discontinuo De interno a externo constantemente Flujo contenido</p>	<p>La frase original a grandes rasgos hace: Flujo discontinuo De interno a externo constantemente Flujo contenido Mayoritariamente simultaneo</p>	<p>Existe un tema particular en ambas que tiene que ver con los grados de flujo externo e interno que hay en el tren superior, hablando de brazos, torso, hombros, cuello, espalda, los cual el mayor parte del tiempo se mantienen en flujo externo.</p>	<p>Bailarina de moderno: Presenta diferencias con flujo interno, haciendo más externo los movimientos, y flujo contenido, llevándolo a flujo más libre.</p>	

		<p>Mayoritariamente simultaneo</p> <p>La intérprete de danza moderna hace:</p> <p>Flujo discontinuo</p> <p>Los grado de interno o externo son variables. Las extensiones de brazos, la intérprete las genera de una forma más externa que la frase original, en cambio las piernas están bien.</p> <p>La relación que existe de su centro liviano, con cuello y hombros, siempre se mantiene externa, (presenta menos actividad que la frase original)</p> <p>Los gestos de los brazos</p>	<p>La intérprete de clásico hace:</p> <p>Flujo discontinuo</p> <p>Los grado de interno o externo son variables. Las extensiones de brazos están relativamente bien, es la columna que se genera de una forma más externa que la frase original, en cambio las piernas están bien.</p> <p>La relación que existe de su centro liviano, con cuello y hombros, siempre se mantiene externa, (presenta menos actividad que la frase original)</p> <p>Logra generar flujo conducido</p> <p>Mayoritariamente flujo simultaneo.</p>	<p>El breakin deja libre algunas estructuras de movimientos, dejándolos de forma orgánica, evidenciando aún más la particularidad de cada una de ellas.</p> <p>Es aquí donde aparece el flujo libre de la intérprete de danza moderna en los brazos, o las verticalidad de sus columnas, etc.</p>	<p>Bailarina de clásico:</p> <p>Diferencias en flujo interno o externo debido a la columna que genera más relación con lo externo.</p>
--	--	--	--	---	--

	<p>mayoritariamente flujo libre. El centro liviano y relación con el cuello y hombros, contienen un flujo levemente libre.</p> <p>Mayoritariamente flujo simultaneo.</p>			
Peso	<p>El peso de intérprete de danza moderna en este fragmento de estudio está constantemente en esta dualidad de estar luchando y en uso de la gravedad,</p> <p>En algunas situaciones, con el toprock, falta depositar más el peso en la pierna que hace el gesto.</p> <p>La distribución del peso está más distribuido en la pierna de base que en la de gesto.</p>	<p>El peso de la intérprete esta siempre en la dualidad de ir luchando y venciendo la gravedad.</p>	<p>La bailarina de moderno se inclina más al uso de la gravedad. En cambio la bailarina de danza clásica se inclina levemente en la negación de este.</p> <p>En ambos casos, ambas bailarinas cuando se encuentran en la dinámica del movimiento, aumentan o disminuyen su relación con el peso.</p>	<p>Bailarina de moderno:</p> <p>Constantemente en esta dualidad de estar luchando y en uso de la gravedad.</p> <p>bailarina de clásico:</p> <p>Dualidad de ir luchando y venciendo la gravedad.</p>

Nr. Momento	Categoría	Intérprete Moderno (Katherine)	Intérprete clásico (Nicole)	Comentarios y análisis	Resumen
2.-	Energía (tensión – relajación, grado de esfuerzo)	<p>La intérprete de danza moderna presenta un tono un tanto más leve que el original, no presenta mayor esfuerzo para la ejecución.</p> <p>A las posiciones que tiene que llegar con el cuerpo, llega levemente con un tono más leve, más relajado. Su centro de peso incluso revela un estado de leve descanso. Su torso brazos, y algunos centros del cuerpo están en un estado menos alerta y preciso que el original.</p>	<p>En cuanto al tono necesario para la frase a nivel general para lograr los tiempos de la frase está bien.</p> <p>Existe una tensión en suspensión de su centro. El cual genera que su centro de peso este a un nivel más alto que el de la frase original, y dejando las lumbares en una constante línea recta.</p> <p>En cambio falta tensión a nivel de esfuerzo en las piernas, las cuales aportan a mantener el centro de peso más suspendido</p>	<p>Esta parte del fraseo esta donde todo sucede en un nivel más cercano al suelo. Los movimientos son precisos, con un tono más activo, para la realización de estos movimientos cortos y rápidos.</p> <p>La bailarina de moderno, se ve que activa sus movimientos desde el centro del cuerpo, y se sostiene del espacio desde el centro del cuerpo, dejando más libre sus articulaciones.</p> <p>Existe una gran diferencia en las dinámicas en tensión</p>	<p>Bailarina de Moderno: Presenta un grado de tensión y de esfuerzo menor a la frase original tanto de las extremidades como algunos de los centros en la ejecución de los movimientos. Centro del cuerpo activo</p> <p>Bailarina de clasico: Buen uso de energía. Tensión en suspensión del centro que cambia diseño corporal.</p>

	<p>Se puede decir que su centro del cuerpo, está activo y desde ese lugar se activa y sostiene todo el cuerpo.</p> <p>Las piernas en las posiciones verticales les falta tensión para aportar a la suspensión el cuerpo.</p>		<p>del centro de peso. Por ejemplo la bailarina de danza clásica mantiene constantemente esta tensión en suspensión de este. La bailarina de moderno logra mantener el nivel del centro de peso, pero entregándolo más a la gravedad, debido a su tono muscular que es más leve.</p>	
Tiempo	<p>En cuanto a la temporalidad básica de la frase no existe mayor problema.</p> <p>En el ritmo kinético corporal de la frase se logra ver que la kinética corporal de la frase en la intérprete de danza moderna, no es igual a la frase original.</p> <p>Debido a la falta de tono, de precisión en algunos movimientos en las</p>	<p>En la temporalidad de la frase existe un apuro en los movimientos respecto a la frase original.</p> <p>Debido a la tensión en suspensión de su centro de peso, a la falta de tensión en las piernas y falta de actividad sus hombros, el cuerpo y el movimiento suenan diferente a la frase original, es decir que,</p>	<p>No existe mayor problema en la temporalidad de la frase en ambas bailarinas.</p> <p>En la bailarina de moderno, su temporalidad corporal se inclina a una temporalidad kinético corporal más leve, y menos precisa en las extremidades del cuerpo, que la frase original.</p>	<p>La temporalidad general de la rase no presenta mayor problema</p> <p>Bailarina de moderno: El ritmo kinético es diferente debido a la falta de tono/precisión y grados de esfuerzo en extremidades y alguno centros. Centro del cuerpo</p>

	<p>articulaciones fuera del centro del cuerpo. Centro de peso en algunos momentos entregado a la gravedad, etc. Todas estas acciones cambian el sonido corporal respecto a la frase original.</p>	<p>su ritmo kinético corporal es diferente.</p>	<p>La bailarina de danza clásica mantiene su suspensión de su centro incluso a nivel de suelo, interfiriendo en su sonido kinético corporal, de igual manera la tensión de sus extremidades tienen un sonido kinético parecido al original.</p>	<p>presenta buen uso de la energía.</p> <p>Bailarina de clásico: Ritmo kinético diferente, debido a tensión en suspensión de su centro.</p>
<p>Espacio Relación adentro afuera del cuerpo</p>	<p>En algunos momentos la kinósfera no cambia en comparación con la original, en otro sí.</p> <p>En las posiciones en donde el torso esta vertical y los brazos no tienen una posición específica, es decir, como un momento de descanso de brazos. La intérprete de danza moderna</p>	<p>Debido a la suspensión de su centro, en momentos más horizontales al cuerpo, su kinósfera es más grande que la frase original. En las posiciones verticales los brazos general una espacialidad más amplia y las piernas más pequeña.</p>	<p>En ambas bailarinas se da en que los momentos en donde los brazos no tienen una figura específica en donde llegar, estos se encuentran extendidos, dibujando en el espacio de forma muy amplia. Y en el tren inferior, cuando el centro está muy bajo a nivel del suelo, y el cuerpo de forma vertical, es decir que las piernas tienen poco espacio para</p>	<p>Bailarina de moderno: Kinósfera más extensa en tren superior debido a la extensión de pequeños centros y columna.</p> <p>Bailarina de clásico: Mayor kinósfera debido a extensión de columna.</p>

		<p>tiene sus brazos extendidos ampliando sus kinósfera de tren superior. Pero en las piernas existen momentos en donde su rango de movimiento es menor como mayor en algunos (en el penúltimo movimiento, la pierna sale más amplia que la original).</p>		<p>desenvolverse, los rangos son menores. Pero en posiciones de nivel de suelo, cuando el cuerpo está en una relación más horizontal las pineras de forma natural dibujan más ampliamente con respecto a la frase original.</p>	
<p>Flujo Continuo - discontinuo Interno – externo Contenido – libre Secuencial simultaneo</p>	<p>La frase original hace: Flujo discontinuo La fase ocurre a nivel de suelo, desde esta perspectiva la frase hace: el torso siempre está en un flujo externo, las piernas en posiciones</p>	<p>La frase original hace: Flujo discontinuo La fase ocurre a nivel de suelo, desde esta perspectiva la frase hace: el torso siempre está en un flujo externo, las piernas en posiciones verticales pasa por flujos más internos que externos.</p>	<p>La diferencia en el uso del centro del cuerpo, y la distribución del uso de la energía en el cuerpo, genera pequeños diferencias. La forma de sostenerse en el espacio es diferente en ambos casos, desde el centro del cuerpo, o desde las extremidades.</p>	<p>Bailarina de moderno: Diferencias en el flujo interno o externo, presentando flujo más externo en los brazos y levemente las piernas. Bailarina de clásico:</p>	

	<p>verticales pasa por flujos más internos que externos.</p> <p>en posiciones más horizontales se tiende a lo externo</p> <p>Los brazos más en un flujo interno que externo.</p> <p>Flujo contenido</p> <p>Mayoritariamente simultaneo.</p> <p>La intérprete de danza moderna hace:</p> <p>Flujo discontinuo</p> <p>El torso siempre está en un flujo externo, las piernas en posiciones verticales pasa por flujos más internos que externos.</p> <p>En posiciones más horizontales se tiende a lo externo</p>	<p>En posiciones más horizontales se tiende a lo externo</p> <p>Los brazos más en un flujo interno que externo.</p> <p>Flujo contenido</p> <p>Mayoritariamente simultaneo.</p> <p>La intérprete de danza clásica hace:</p> <p>Flujo discontinuo</p> <p>El torso siempre está en un flujo externo, las piernas en posiciones verticales pasa por flujos más internos que externos.</p> <p>En posiciones más horizontales se tiende a lo externo</p> <p>Los brazos más en un flujo externo que interno.</p> <p>Flujo contenido</p>	<p>La bailarina de moderno, tiende a usar el centro del cuerpo de diferentes maneras de acuerdo a la dinámica necesaria, pero un tono muscular más leve, por ende su flujo tiende a mas a lo libre con una kinósfera más amplia en el tren superior.</p> <p>La bailarina de danza clásica tiende a mantener su centro del cuerpo en tensión y suspensión, afectando a ciertas posiciones, y usando también la tensión de las extremidades, por lo mismo su flujo es contenido, pero algunos flujos externos son diferentes al original.</p>	<p>Diferencias en el flujo interno o externo,</p> <p>presentando flujo más externo en los brazos y las piernas.</p>
--	---	--	---	---

		<p>Los brazos más en un flujo externo que interno</p> <p>Los brazos tienden más al flujo libre, piernas más contenidas.</p> <p>Mayoritariamente flujo simultaneo.</p>	<p>Mayoritariamente flujo simultaneo.</p>		
Peso	<p>Debido a su uso del tono de forma más leve, la intérprete de danza moderna está constantemente luchando con la gravedad.</p>	<p>Debido a su centro del cuerpo en tensión y suspensión su peso esta en negando la gravedad constantemente.</p>	<p>Debido a la forma de distribuir las tensiones en el cuerpo, su forma de relacionarse con la gravedad también lo es.</p> <p>La bailarina de moderno aunque puede llegar a los diseños corporales correctos, tiende a usar más la gravedad que la frase original.</p> <p>En cambio la bailarina de danza clásica está constantemente negando la gravedad afectando incluso su diseño corporal con</p>	<p>Bailarina de moderno: Constantemente luchando con la gravedad.</p> <p>Bailarina de clásico: Negando la gravedad constantemente.</p>	

				respecto a la frase original.	
--	--	--	--	-------------------------------	--

Nr. Momento	Categoría	Intérprete Moderno (Katherine)	Intérprete clásico (Nicole)	Comentarios y análisis	Resumen
3	Energía (tensión – relajación, grado de esfuerzo)	<p>En cuanto a energía, podríamos decir que para el primer momento (freeze) falta precisión y esfuerzo muscular, para poder mantener la posición sin titubear en ella y poder terminar el movimiento sin caer al suelo, dándole un flujo continuo desde el control muscular a la bajada de este movimiento.</p> <p>Para el segundo movimiento, de igual manera que el primero falta</p>	<p>En cuanto a energía, podríamos decir que para el primer momento (freeze) falta precisión y esfuerzo muscular, para poder mantener la posición sin titubear en ella y poder terminar el movimiento sin caer al suelo, dándole un flujo continuo desde el control muscular a la bajada de este movimiento.</p> <p>Para el segundo movimiento, de igual manera que el primero falta esfuerzo muscular para que se pueda lograr el flujo continuo de las piernas</p>	<p>En ambas bailarinas, se ve la falta de potencia y precisión para lograr generar la primera parte de análisis de este fragmento, el paso danzado freeze. El equilibrio es trabajado de diferentes maneras en los tres estilos, en cuanto a forma, o trabajo muscular para la ejecución de cada forma de ver el equilibrio en los estilos. Se entiende que el breakin trabaja su forma de trabajo muscular para la ejecución de otra</p>	<p>Bailarina de moderno: Falta tensión y grados de esfuerzo en la ejecución de los movimientos en extremidades y algunos centros Centro del cuero activo.</p> <p>Bailarina de clásico: falta de tensan y grados de esfuerzo y , en extremidades y algunos centros Centro del cuerpo en tensión suspensión constante.</p>

		<p>esfuerzo muscular para que se pueda lograr el flujo continuo de las piernas girando sobre un eje sin atascar el cuerpo en el piso, tanto del empuje de los brazos como de la manera en que se sostiene las piernas y la espada.</p>	<p>girando sobre un eje sin atascar el cuerpo en el piso, tanto del empuje de los brazos como de la manera en que se sostiene las piernas y la espada.</p>	<p>forma debido a sus necesidades.</p> <p>Breakin de una forma más espontánea y rápida, con más potencia muscular y más tono muscular para poder mantener. Es una musculatura más céntrica que excéntrica.</p> <p>En el clasico, se podría decir lo mismo que el breakin pero más excéntrico, y le da la tensión a pequeñas partes del cuerpo que sostienen toda la otra estructura.</p> <p>El moderno</p> <p>Esto también explica y evidencia la diferente forma de entender el tono muscular de cada una de las bailarinas (de clásico y moderno).</p>	
--	--	--	--	--	--

	<p>Tiempo</p>	<p>Debido a la falta de potencia y precisión, para el primer momento de este fragmento de estudio, llega al primer momento más lento que la frase original y toma más tiempo en encontrar el equilibrio. Por ende también existe menos tiempo en la posición freeze. Para el segundo movimiento, se vuelve un flujo un tanto discontinua, y un tanto más lenta también.</p>	<p>Debido a la falta de potencia y precisión, para el primer momento de este fragmento de estudio, llega al primer momento más lento que la frase original y toma más tiempo en encontrar el equilibrio. Por ende también existe menos tiempo en la posición freeze. Para el segundo movimiento, se vuelve un flujo un tanto discontinua, y un tanto más lenta también.</p>	<p>En ambos casos, se ve la dificultad en cuanto a la precisión del primer movimiento, y la poca duración en la foto de movimiento, cambiando la musicalidad de la frase original. Y en el segundo movimiento hablando de fluidez en velocidad, viéndose y escuchándose un tanto más discontinuo y lento.</p>	<p>Bailarina de danza moderna: Pequeños cambios en la temporalidad general de la frase, Ritmo kinético diferente debido a la falta de tensión/precisión y grados de esfuerzo.</p> <p>Bailarina de clásico: Pequeños cambios en la temporalidad general de la frase Diferente ritmo kinético debido a la falta tensión en suspensión del centro.</p>
	<p>Espacio Relación adentro afuera del cuerpo</p>	<p>A grandes rasgos no hay mayor diferencia en las necesidades espaciales de la frase con respecto a la original.</p>	<p>A grandes rasgos no hay mayor diferencia en las necesidades espaciales de la frase con respecto a la original. Pero si hay ciertas partes del cuerpo que</p>	<p>Cabe mencionar que la diferencia con respecto a la frase original hay punto de diferencia que tiene que ver con la capacidad expansiva que tienen los</p>	<p>Bailarina de moderno: Pequeñas partes del cuerpo se encuentran mas periféricas.</p>

		<p>Pero si hay ciertas partes del cuerpo que se encuentran mas periféricas respecto a la frase original.</p>	<p>se encuentran mas periféricas respecto a la frase original.</p>	<p>cuerpos de las bailarinas en diferencia del bailarín de Breakin.</p> <p>La capacidad muscular de expansión que tiene el clásico y el moderno es mucho más expansiva que el breakin.</p> <p>Se podría decir que los tres abren las piernas en la posición freeze, y tienen la misma necesidad de movimiento, pero la intérprete de danza moderna y de danza clásica, debido a que sus estilos en danza entrenan y se enfocan más en estas capacidades, su kinósfera es aún mayor.</p>	<p>Bailarina de clásico:</p> <p>Pequeñas partes del cuerpo se encuentran mas periféricas.</p>
--	--	--	--	---	---

<p>Flujo Continuo - discontinuo</p> <p>Interno – externo</p> <p>Contenido – libre</p> <p>Secuencial simultaneo</p>	<p>La frase original hace:</p> <p>Flujo discontinuo pasa a flujo continuo.</p> <p>Mayoritariamente externo (a pesar del nivel)</p> <p>Flujo contenido.</p> <p>Mayoritariamente simultaneo</p> <p>La intérprete de danza moderna hace:</p> <p>Flujo discontinuo,</p> <p>Flujo externo</p> <p>Flujo contenido</p> <p>Mayoritariamente simultaneo.</p>	<p>La frase original hace:</p> <p>Flujo discontinuo pasa a flujo continuo.</p> <p>Mayoritariamente externo</p> <p>Flujo contenido.</p> <p>Mayoritariamente simultaneo</p> <p>La intérprete de clásico hace:</p> <p>Flujo discontinuo, levemente continuo</p> <p>Flujo externo</p> <p>Flujo contenido</p> <p>Mayoritariamente simultaneo.</p>	<p>Se puede analizar que debido a que son movimientos que salen de lo común, tanto para el clásico como para el moderno, y que estos dos estilos son a grandes rasgos muy parecidos. En situaciones corporales como esta, los cuerpos se comportan de la misma manera.</p>	<p>Bailarina de moderno:</p> <p>Diferencias en la continuidad de la frase y en los grados de externo.</p> <p>Bailarina de clásico:</p> <p>Diferencias en la continuidad de la frase y en los grado de flujo externo.</p>
<p>Peso</p>	<p>En la primera fase de este fragmento de estudio, la</p>	<p>En la primera fase de este fragmento de estudio, la intérprete</p>	<p>En las dos fases de este fragmento de estudio, los</p>	<p>Bailarina de moderno:</p>

		<p>intérprete de danza moderna está luchando y a favor de la gravedad.</p>	<p>de clásico está luchando con la gravedad.</p>	<p>movimientos debiesen negar la gravedad. La potencia y nivel de tensión muscular, debiese propiciar la negación de la gravedad. Pero debido a las posiciones corporales a las cuales se debe negar la gravedad, son un tanto difíciles de ejecutar, ya que son movimientos que requieren habilidades corporales específicas.</p>	<p>Constantemente luchando a favor de la gravedad.</p> <p>Bailarina de clásico: Constantemente luchando con la gravedad.</p>
--	--	--	--	--	--

8.3. Laboratorio 3: Clase de Danza Clásica

CUADRO 1: ORGANIZACIÓN FRASE

VIDEO N° 2, 3 y 4

NR. VIDEO	CONTENIDO	CÓDIGO
2.	Gran salto (so de chat)	00:00 – 00:35
3.	Centro salto (échappé)	00:00 – 00:22
4.	Centro, frappes	00:00 – 00:16

CUADRO 2: TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE MOVIMIENTO.

Nr. Video	Categoría	Intérprete Moderno (Katherine)	Intérprete clásico (Matías)	Comentarios y análisis	Resumen
1	Energía (tensión – relajación, grado de esfuerzo)	Presenta levemente mayor grados de esfuerzos en la ejecución del movimiento, tanto en el tren superior como el inferior, el centro del cuerpo no presenta mayor diferencia.	Tension generalizada en toda las fases del movimiento. todos los centros presentan una gran tension, por end un mayor grado de esfuerzo en el momento de la ejecución .	El salto de ballet es un salto que en si mismo requiere un gran esfuerzo, pero que en si en ballet oculta a través de las grandes disociaciones a través del centro de su cuerpo. La bailarina de danza moderna no presenta mayor diferencia salgo algunos leves mayores grados de esfuerzos en	Bailarina de danza moderna: Presenta leve mayor esfuerzo muscular. Bailarin de breakin: Tension generalizada.

				<p>las extremidades, en cambio el bailarín debido a su forma de entrenamiento corporal que trae consigo mismo presenta mayor grado de esfuerzo</p>	
Tiempo	<p>La intérprete de danza moderna no presenta cambios en los tiempos musicales, en la seguillida de saltos mantiene el acento musical donde debe ir, si en el ritmo kinético debido a las leve tensiones, ya que la extensiones del cuerpo no presentan diferencias.</p>	<p>Presenta grandes diferencias en los tiempos musicales, cambiando el acento musical, y preocupándose mas de la ejecución del movimiento, y dejando de lado el tiempo musical y extiende en el aire mas el salto de lo que ma música pide. Además presenta diferencias en el ritmo kinético debido a las tensiones generalizadas en su cuerpo, que impiden también llegar a los lugares corporales de grandes extensiones</p>	<p>El tiempo de la seguillida de saltos, están marados por un acento musical en el cual se debe llegar a extender las piernas y llegar al suelo el acento, siendo parte de unas de las destrezas del la danza clásica.</p> <p>La bailarina de danza moderna no presenta mayores diferencias, en las extensiones y el tiempo musical ni en la forma del movimiento, son las leves tensiones y grados de esfuerzo lo que generan diferencias en el ritmo kinético.</p>	<p>Bailarina de danza moderna: No presenta diferencias en los tiempos musicales, y leve cambio kinético por las leves grados de esfuerzo.</p> <p>Bailarín de breakin: Grandes diferencias en los tiempos musicales. Y grandes diferencias en el ritmo kinético por las tensiones generalizadas.</p>	

			solicitado en la frase de saltos.	En el caso del bailarín de breakin cambia los tiempos musicales, presentando diferencias en la forma del movimiento, en la extensiones y en las tensiones, es decir existen grandes diferencias en el ritmo kinético.	
Espacio Relación adentro afuera del cuerpo	No existen mayor diferencia en los grados de espacialidad, que no se presenta mayor diferencia en la forma del movimiento, levemente en las tensiones. Estas de igual forma no afectan en los rangos espaciales del cuerpo de la bailarina.	Existen grandes diferencia en los grados de espacialidad. la kinosfera el intérprete de breakin es mucho menor respecto a la frase original debido a las tensiones generalidades, estas de cierta forma impiden la mayor extensión tanto articular de las piernas y muscular de todo el cuerpo.	La relación espacial del frase de saltos, a pesar de ser rápida, es de grandes extensiones, presenta una kinosfera muy extensa. En este salto la bailarina de danza moderna no presenta mayor problema. El bailarín de breakin debido a las tensiones generalizadas presenta un mayor rango espacial.	Bailarina de danza moderna: Sin mayores diferencias. Bailarín de breakin: Grandes diferencias, menor rango espacial. Kinósfera mas pequeña.	

Flujo Continuo - discontinuo Interno – externo Contenido – libre Secuencial simultaneo	La frase presenta: Flujo discontinuo Brazos y piernas flujo de externo a interno constantemente Flujo contenido Flujo secuencial La intérprete de Moderno hace Flujo discontinuo Brazos y piernas flujo de externo a interno constantemente. Leves mayores grados de flujo conducido Flujo secuencial	La frase presenta: Flujo discontinuo Brazos y piernas flujo de externo a interno constantemente Flujo contenido Flujo secuencial El intérprete de Breakin hace Flujo discontinuo Brazos y piernas siempre y mayor grado de externo y nada de interno. Mayor grado de flujo contenido Flujo simultaneo, nada de flujo secuencial.	La bailarina debido a las minimas diferencias en energia tiempo y espacio, no genera mayor diferencia en los flujos, salvo en el flujo conducido que tiene que ver con la leve mayor tension que presenta El bailarín de brakin debido a la tension generalidad provoca diferencias que abarcan los flujos interno externo conducido y secuencial.	Bailarina de danza moderna: Solo presenta mayor grado de flujo conducido. Bailarín de breakin: Presenta diferencias en Menor grado de flujo interno y mayor de externo y menor de interno Mucho mas conducido. Mas simultaneo menor secuencial.	

	Peso	La bailarina en la segullida de salto, el peso levemente mas a favor respecto a la fraseo original.	El bailarín de breakin debido a la tensiones generalizadas esta constantemente luchando con la gravedad.	El dominio técnico que tiene la bailarina de danza moderna, le hace poder ejecutar y lograr las disociaciones de energia necesarias, de igual forma generan un leve mayor esfuerzo muscular. El bailarín breakin debido a las tensiones generalizadas y mostrar esfuerzo en el salto, esta mas ligado a estar luchando con la gravedad.	Bailarina de danza moderna: Levemente mas a favor de la garvedad. Bailarín de breakin: Constantemente luchando con la gravedad.
--	------	---	--	---	--

Nr. Video	Categoría	Intérprete Moderno (Katherine)	Intérprete clásico (Matías)	Comentarios y análisis	Resumen
2	Energía (tensión – relajación, grado de esfuerzo)	Presenta en todas las fases del salto levemente, mayores grados de esfuerzos en la ejecución del movimiento, tanto	Tensión generalizada en toda las fases del movimiento. Todos los centros presentan una gran tension, mayores grados de	Se ve claramente que la bailarina de danza moderna presenta un mayor conocimiento en el estilo ballet que el bailarín de breakin.	Bailarina de danza moderna: Presenta levemente, mayores grados de esfuerzo muscular.

	en el tren superior como el inferior. El centro del cuerpo no presenta mayor diferencia.	esfuerzo y menos disociación de la energía.	Desde ese lugar, a pesar que logra ejecutar los esfuerzos musculares debidos para lograr las adecuadas posiciones, solo presenta levemente, mayores grados de esfuerzos en al ejecución. El bailarín de break pese al desconocimiento en el estilo, logra la ejecución del paso a grandes rasgos, pero con mas actividad muscular de la exigida.	Bailarin de breakin: Tensión generalizada en el cuerpo.
Tiempo	No presenta cambios en los tiempos musicales. Presenta leves cambio en el ritmo kinético debido a los leves mayores grados de esfuerzo, respecto a la frase original, en todas las fases del salto.	No presenta cambios generales en los tiempos musicales, si en el ritmo kinético debido a las tensiones generalidas, pausando el movimiento, y dejándolo mas intermitente en su	El dominio técnico que tiene la bailaina de danza moderna, le hace poder ejecutar y lograr las disociaciones de enería necesarias, de igual forma generan un leve mayor esfuerzo muscular.	Bailarina de danza moderna: No presenta diferencias en los tiempos musicales, y leve cambio kinético por las leves grados de esfuerzo. Bailarín de breakin:

			flujos y relajando las rodillas en el momento de amortiguar.	En el caso del bailarín de breakin, genera mas tension al resolver desde sus herramientas corporales la ejecución y esto evidencia mas sus huellas corporales.	No existen diferencias en los tiempos musicales Si en el ritmo kinético por las tensiones generalizadas.
Espacio Relación adentro afuera del cuerpo	No existen diferencias respecto a la frase original en cuanto a la kinósfera del cuerpo.	No existen grandes diferencias generales del uso del espacio, pero existen pequeñas partes del cuerpo que se encuentran en un estado mas central que mas periférico, como la cadera (la pelvis), el centro liviano, o el espacio entre orejas y hombros, o la parte interna de las piernas, que tienden ponerse mas centrales.	La cercanía con los movimientos periféricos y el dominio técnico de la técnica clásica, hace que no se generen diferencias en la bailarina de danza moderna. En cambio en el bailarín de breakin se presentan diferencias. Las tensiones generalizadas en su cuerpo hace que ciertas partes del cuerpo se comporten mas central respecto a la frase original.	Bailarina de danza moderna: No presenta diferencias. Bailarín de breakin: Pequeñas partes del cuerpo están en un estado mas central respecto a la frase original.	

				La columna, las terminaciones de las piernas al momento del salto, el cuello, el torso.	
Flujo Continuo - discontinuo Interno – externo Contenido – libre Secuencial simultaneo	La frase presenta: Flujo continuo Flujo externo Flujo contenido Flujo simultaneo La intérprete de Moderno hace Flujo continuo Flujo externo Leves mayores grados de flujo conducido. Flujo simultaneo.	La frase presenta: Flujo continuo Flujo externo Flujo contenido Flujo simultaneo El intérprete de Breakin hace Flujo discontinuo Menos grados de flujo externo Mayor grado de flujo contenido. Flujo simultaneo.	La bailarina debido a las mínimas diferencias en energía tiempo y espacio, no genera mayor diferencia en los flujos, salvo en el flujo conducido que tiene que ver con la leve mayor tensión que presenta. El bailarín de brakin debido a la tensión generalidad provoca diferencias. Menores grados de externo y mayores grados de conducción.	Bailarina de danza moderna: Solo presenta mayor grado de flujo conducido. Bailarín de breakin: Presenta diferencias en Menor grado de flujo externo. Mucho mas conducido.	

	Peso	La bailarina en la segullida de saltos, el peso levemente mas a favor respecto a la fraseo original.	El bailarín de breakin debido a la tensiones generalizadas esta constantemente luchando con la gravedad.	la bailarina de danza moderna presenta leves cambios en el peso por la leve mayor tensiones, estando entre en estar luchado y estar negando la gravedad, pero mas inclinada a estar negando. El bailarín breakin debido a las tensiones generalidas y mostrar esfuerzo en el salto, esta mas ligado a estar luchando con la gravedad.	Bailarina de danza moderna Levemente mas a favor de la garvedad respecto a la frase original. Bailarín de breakin Constantemente luchando con la gravedad.
--	------	--	--	--	---

Nr. Video	Categoría	Intérprete Moderno (Katherine)	Intérprete clásico (Matías)	Comentarios y análisis	Resumen
3	Energía (tensión – relajación, grado de esfuerzo)	Presenta sutiles mayores grados de esfuerzos en la ejecución del movimiento, tanto en el tren superior como el inferior. El	Presenta levemente, menores grados de esfuerzo en algunas partes y mas grados de esfuerzos en otras partes.	A pesar de ser un movimiento estático, y que el tren superior este en total quietud, requiere una colocación muscular especifica y una	Bailarina de danza moderna: Presente leve mayores grados de esfuerzo muscular. Bailarín de breakin:

		<p>centro del cuerpo no presenta mayor diferencia.</p>		<p>disociacion especifica, para no generar mas tension y grados de esfuerzo que el requerido.</p> <p>la bailarina de moderno logra disociar y colocar las tensiones necesarias para mantener el equilibrio y estar en un eje vertical, y ejecutar el movimiento sin presentar grandes diferencias en cuanto a los grados de tensión.</p> <p>El bailarín de breakin presenta en el tren superior en la espalda alta mayores grados de esfuerzos. De igual manera en los brazos y en los hombros. En el centro del cuerpo, en la espalda media y baja en la pierna de sorporte y en la pierna de gesto (diferencia en la presición) presenta</p>	<p>Presenta levemente, menores grados de esfuerzo en algunas partes y mas grados de esfuerzos en otras partes.</p>
--	--	--	--	--	--

				menores grados de esfuerzo.	
Tiempo	No presenta cambios en los tiempos musicales, y debido a los leves mayores grados de esfuerzo presenta leves cambio en el ritmo kinético, respecto a la frase original. En su control de equilibrio y en las disociaciones de energía.	No presenta cambios generales en los tiempos musicales, solo el ritmo kinético debido a las tensiones generalidas.	El dominio técnico que tiene la bailaina de danza moderna, le hace poder ejecutar y lograr las disociaciones de eneria necesarias, de igual forma generan un leve mayor esfuerzo muscular. En el caso del bailarín de breakin, se genera mas tension desde el reslver desde sus herramientas la ejecución y evidenciar mas sus huellas corporales.	Bailarina de danza moderna: No presenta diferencias en los tiempos musicales, y leve cambio kinético por las leves grados de esfuerzo. Bailarín de break. No existen diferencias en los tiempos musicales Si en el ritmo kinético por las tensiones generalziadas.	
Espacio Relación adentro afuera del cuerpo	La relación espacial de la bailarina de moderno de su cuerpo con el espacio es totalmente periférica. Cada	algunas partes de su cuerpo están en una relación mas central que periférica respecto a la frase original.	Existe una mayor familiaridad con la periferia del cuerpo, en los elementos técnicos de la danza moderna y en un ritmo kinético incluso mas	Bailarina de danza moderna: No presenta diferencias. Bailarín de breakin:	

		parte de su cuerpo esta en una relación espacial externa.	la relación de la columna. del cuello, de soporte de base, etc.	familiar y cercana a la danza clásica. el cual permite a la bailarina de danza moderna relacionarse de manera mas cercana y no presentar mayores diferencias. Por otro lado el bailarín de brakin respecto a la tenicas que maneja y que deja en exposición sus huellas corporales, hay partes del cuerpo que se encuentran mas centrales, debido que la atención esta en le ejecución del equilibrio y en el gesto de la pierna mas que en el tren superior.	Pequeñas partes del cuerpo están en un estado mas central respecto a la frase original.
Flujo Continuo - discontinuo Interno – externo Contenido – libre	La frase presenta: Flujo discontinuo Flujo externo, gesto de pierna de interno	La frase presenta: Flujo discontinuo Flujo externo, gesto de pierna de interno a	La bailarina debido a las minimas diferencias en energia tiempo y espacio, no genera mayor diferencia en los flujos, salvo en el flujo	Bailarina de danza moderna: Solo presenta mayor grado de flujo conducido.	

<p>Secuencial simultaneo</p>	<p>a externo constantemente.</p> <p>Flujo contenido</p> <p>Flujo simultaneo</p> <p>La intérprete de Moderno hace</p> <p>Flujo discontinuo</p> <p>Flujo externo, gesto de pierna de interno a externo constantemente.</p> <p>Leves mayores grados de flujo conducido</p> <p>Flujo simultaneo.</p>	<p>externo constantemente.</p> <p>Flujo contenido</p> <p>Flujo simultaneo</p> <p>El intérprete de Breakin hace</p> <p>Flujo discontinuo</p> <p>Menor grados de flujo externo.</p> <p>Mayor grado de flujo contenido</p> <p>Flujo simultaneo.</p>	<p>conducido que tiene que ver con la leve mayor tensión que presenta.</p> <p>El bailarín de brakin debido a la tension generalidad provoca diferencias. Menores grados de externo y mayores grados de conducción.</p>	<p>Bailarín de breakin: Presenta diferencias en Menor grado de flujo externo. Mucho mas conducido.</p>
<p>Peso</p>	<p>La bailarina en constanetemente con una energia ascendente, en su soporte de base, en su columna. en su eje vertical. Está</p>	<p>El bailarín de breakin debido a la tensiones generalizadas está constantemente a favor de la gravedad.</p>	<p>La bailarina de danza moderna esta con la energia de su eje vertical totalmente ascendente, empujando y rechazando la</p>	<p>Bailarina de danza moderna: Negando la gravedad. Bailarín de breakin:</p>

		<p>totalmente negando la gravedad.</p>		<p>gravedad. Columna totalmente estirada, cadera o centro de peso esta totalmente sin peso.</p> <p>El bailarín de breakin. presenta diferencias en la negación de la gravedad, no existe un rechazo de la gravedad. Esta con una energía mas descendente que ascendente en el soporte de base, en la columna (en el eje). Todas las partes de su cuerpo en ciertos grados descansando en la parte inferior.</p>	<p>Constantemente a favor de la gravedad.</p>
--	--	--	--	---	---