



ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS Y AUDIOVISUALES

CARRERA DE DANZA

DANZA Y MALABARISMO,
IDENTIFICANDO UN NUEVO LENGUAJE.

Alumno: Jaime Arroyo

Profesor guía: González Martínez, Marco

Tabla de Contenidos

1. Capítulo I. Planteamiento del problema de investigación.....	4
Datos de contexto. Antecedentes teóricos y empíricos	4
1.2 Problematicación	5
1.3 Pregunta de investigación.....	8
1.4 Objetivo general de la investigación	8
1.4.1 Objetivos específicos.....	8
2. Capítulo II. Marco Teórico	10
2.1 Danza	10
2.2 Elementos de la interpretación en danza.....	13
2.2.1 Ritmo	13
2.2.2 Técnica en la danza.....	16
2.2.3 Gestos en la interpretación.....	16
2.3 Estudio del movimiento de Rudolf Laban.....	18
2.4 Malabarismo	20
3. Capítulo III. Marco Metodológico.....	23
3.1 Enfoque de la investigación	23
3.2 Muestra de estudio	23
3.3 Técnica de investigación.....	24
4. Capítulo IV. Análisis documental.....	28
4.1 Análisis de las entrevistas.....	28
4.1.1 El ritmo, como parte fundamental del malabarismo escénico	29
4.1.2. Aporte de la danza al malabarismo escénico.....	32
4.1.3. Comunicación interpretativa a través de los gestos.....	34
4.1.4. Desafíos de la integración de la interpretación en danza al malabarismo.	37
Conclusiones.....	40

Bibliografía	44
Anexos	47

Introducción

El presente trabajo surge del interés por explorar la relación entre danza y malabarismo escénico, dos disciplinas artísticas que, aunque aparentemente independientes, comparten elementos esenciales. La motivación central de este estudio radica en la necesidad de encontrar nuevas formas de interacción entre estas prácticas, con el propósito de enriquecer al malabarismo escénico del lenguaje corporal y artístico de la danza, aumentando así las posibilidades expresivas de quien quiera incluir esta información en sus propuestas artísticas. La integración de la danza y el malabarismo en el contexto del circo contemporáneo representa una oportunidad para expandir las posibilidades creativas de las artes escénicas. Si bien ambas disciplinas presentan enfoques distintos —la danza enfatiza la relación con el espacio y el malabarismo con los objetos—, su hibridación ha dado lugar a nuevas expresiones artísticas. En Chile, pese al reconocimiento internacional de sus malabaristas y el creciente interés por esta práctica, existe poca información sobre cómo incorporar herramientas de la danza para fortalecer la interpretación escénica. Esta investigación busca abordar esta carencia, explorando cómo la danza puede resignificar el malabarismo contemporáneo.

Esta investigación se plantea como objetivo principal identificar las habilidades y conocimientos de la interpretación en danza que resultan fundamentales para la práctica del malabarismo escénico. En este sentido, busca profundizar en los aspectos interpretativos de la danza que pueden ser integrados en el malabarismo, explorando cómo estas disciplinas se complementan para enriquecer el lenguaje escénico. Asimismo, se propone comprender el impacto que esta integración podría tener en la comunidad artística, potenciando nuevas formas de creación. Finalmente, se analiza cómo la expresión y la gestualidad propias de la danza,

aplicadas al malabarismo, pueden mejorar la capacidad de transmitir emociones, ideas.

Esta investigación se fundamenta en autores como Pérez Soto (2008), quienes abordan la danza desde una perspectiva conceptual y práctica, además de teorías sobre la hibridación artística que permiten comprender cómo las disciplinas pueden transformarse mutuamente, según Canclini (1989). También se consideran ciertos puntos de la técnica académica de Schoffeldt, el análisis del movimiento de Laban (Ros, 2009) y, por último, la perspectiva entregada por Humphrey (1982) sobre los gestos en la interpretación. Además, son fundamentales los aspectos de Santos (2012) y Palominos (2018) sobre el malabarismo escénico, cuyos aportes son claves para poder comprender la naturaleza integrativa del malabarismo con otros lenguajes artísticos.

A través de un enfoque dialógico y cualitativo, esta investigación busca comprender las experiencias y significados de los participantes involucrados. El diseño flexible de la investigación permite adaptarse a las circunstancias del estudio, mientras que la muestra, compuesta por estudiantes de danza y malabaristas, busca explorar en profundidad la relación entre ambas disciplinas. La técnica utilizada para la recolección de información es la entrevista semiestructurada, lo que facilita una exploración más libre y profunda de las perspectivas.

Dentro de este estudio se considera que la investigación artística ha surgido como un campo en constante transformación, integrando múltiples perspectivas teóricas y metodológicas. José Antonio Sánchez (2013) y Henki Borgdorff (2006) ofrecen aportes clave para comprender su naturaleza y procesos. Sánchez (2013) propone entender la investigación como un proceso dinámico de conocimiento, donde el sujeto y la práctica contribuyen al saber. Ambos autores enfatizan la importancia de enfoques flexibles, adaptativos y contextuales que trascienden la mera producción de resultados.

Finalmente, este trabajo invita al lector a adentrarse en una reflexión sobre cómo la investigación artística no solo genera conocimiento, sino que también transforma nuestra manera de percibir y crear el arte. A través de este estudio, se busca no solo aportar al entendimiento de la danza y el malabarismo, sino también abrir

nuevas rutas para la creación escénica y la investigación en artes como un campo en constante evolución.

1. Capítulo I. Planteamiento del problema de investigación

Datos de contexto. Antecedentes teóricos y empíricos

La investigación en artes es un campo en expansión que ha generado diversas perspectivas y debates entre académicos y practicantes. Este documento se apoya en los trabajos de José Antonio Sánchez y Henki Borgdorff, quienes han realizado contribuciones significativas para entender la naturaleza y metodología de la investigación artística.

En su texto *In-definiciones*, el campo abierto de la investigación en artes, Sánchez (2010) describe la investigación artística como un proceso dinámico de generación de conocimiento, realizado por un sujeto corporal y comprometido con la práctica. Además, subraya la importancia de la comunicación en estos procesos, destacando que se debe lograr un equilibrio entre la comunicación efectiva del conocimiento y la coherencia interna de la práctica artística misma. Esto permite que la investigación tenga tanto un impacto externo como un sentido interno vinculado directamente a la práctica.

Sánchez también argumenta que los resultados de la investigación artística son siempre parciales y se derivan de un proceso continuo de crecimiento, articulación y eliminación. En este sentido, señala que lo que no se articula o se descarta en el proceso tiene una incidencia significativa en la construcción del conocimiento. Para él, este enfoque subraya que la investigación trasciende los productos o resultados puntuales, enfocándose en el aprendizaje y la adquisición de conocimiento a través de la práctica artística, Sánchez (2010).

Siguiendo las ideas de Feyerabend, Sánchez (2010) aborda la flexibilidad en los métodos de investigación artística. Según este enfoque, la metodología debe

considerarse útil en función de su potencialidad y eficacia en contextos específicos, en lugar de ser rígidamente predefinida. Así, la investigación artística se convierte en un proceso adaptativo que responde a las necesidades de cada proyecto.

Por su parte, Borgdorff (2006) analiza la controversia en torno a la investigación en artes, señalando que no existe una definición universalmente aceptada sobre su naturaleza. Este autor distingue tres formas principales de abordarla: la investigación sobre las artes, la investigación para las artes y la investigación en las artes. La primera implica un análisis teórico y reflexivo de las prácticas artísticas desde una perspectiva externa. La segunda, con un enfoque aplicado, busca aportar soluciones prácticas al servicio del arte, como estudios técnicos relacionados con la iluminación o el sonido en la escena. Finalmente, la investigación en las artes se caracteriza por una integración completa entre el investigador y la práctica artística, eliminando la separación entre sujeto y objeto, ya que la práctica misma constituye tanto el proceso como el resultado de la investigación.

Borgdorff (2006) también sostiene que la práctica artística puede calificarse como investigación cuando tiene como objetivo ampliar el conocimiento y la comprensión mediante preguntas relevantes y métodos adecuados al contexto artístico. En este marco, el proceso y los resultados de la investigación deben documentarse y compartirse con la comunidad investigadora y el público general. Además, destaca que los ejes ontológicos, epistemológicos y metodológicos de la investigación artística proporcionan un marco sólido para analizar su naturaleza y procedimientos. De manera complementaria, tanto Sánchez como Borgdorff coinciden en la importancia de un enfoque flexible y adaptativo dentro de la investigación artística, enfatizando la relación entre el investigador, la práctica y el contexto cultural e histórico en el que se desarrolla. Este enfoque permite una comprensión más profunda de los procesos creativos y contribuye al desarrollo del conocimiento en el campo de las artes.

1.2 Problematicación

Esta investigación en artes propone como campo de estudio las artes escénicas, y se enfocará, más específicamente, en la danza en relación con la práctica del malabarismo.

Al exponer de forma aislada los conceptos de danza y circo, podemos entender que “el lenguaje de la danza supone una relación especialmente con el espacio, mientras que el circo explora la relación con los objetos o aparatos, Mercè y Pere (2017). Es importante aclarar que la práctica del malabarismo o manipulación de objetos está contenida dentro de la disciplina del circo, bajo el contexto de El nuevo circo o circo contemporáneo es donde se sitúa esta práctica e investigación, esto quiere decir que el aprendizaje de las técnicas circenses, como tradicionalmente ocurría en los circos tradicionales, ya no está relegadas al ámbito familiar, esto permite que personas que no pertenecen a una tradición familiar de circo, tengan interés y se integren a desarrollar alguna disciplina circense, es así como nace el Nouveau cirque, que rompe con la idea de las genealogías y grandes empresas de circo para impulsar nuevos lenguajes y estéticas que bebían de otras artes. A través de esta nueva perspectiva escénica es que la técnica pasa a un segundo plano para centrarse en el desarrollo dramático, debido a esto la creación actual se sirve de otros lenguajes y artes como puede ser la música, el teatro y/o la danza. García. Desde el lado de la danza y la evolución de esta a través de los años, también se ha integrado a otras disciplinas como las artes visuales, la música, el teatro y el circo. Como resultado de esto, se han desarrollado manifestaciones de expresiones artísticas híbridas. Tal como señala Canclini (1989), “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas que existían en forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p. 154). En el contexto de la danza, la hibridación sociocultural implica la combinación de diversas formas de arte y prácticas culturales que, al integrarse, generan nuevas expresiones coreográficas. Este proceso no solo enriquece la danza, sino que también refleja la dinámica sociocultural de las comunidades contemporáneas, donde la diversidad y la interacción entre diferentes tradiciones culturales producen innovaciones artísticas únicas. En la tesis doctoral de Sáez (2017), se menciona que el encuentro de las disciplinas, como “el circo y la danza

contemporánea, comparten el hecho de poder caracterizarse como prácticas corporales artísticas, en tanto tienen por objeto al cuerpo (ya que su realización y su foco principal se da en, desde y sobre el cuerpo), al mismo tiempo que su objetivo último está puesto en la finalidad artística de la práctica” (p. 22).

Pese a que, durante el año 2017, Chile se posiciona dentro de la región como un país exportador de malabaristas de gran nivel, Palominos (2018), y a el aumento de practicantes de malabarismo y malabaristas en diversos eventos en presentaciones en todo el mundo, Santos (2012), y las múltiples posibilidades de creación y el interés del público, existe poca información práctica sobre cómo relacionar o integrar herramientas de la danza y el malabarismo.

Debido a esto se considera relevante poder abordar este tema, no solo por los nuevos saberes y aplicaciones prácticas que se pueden llevar a cabo, sino también porque, “de esta forma, la formación multidisciplinar será cuanto menos que aconsejable si el bailarín y/o actor se quiere incluir en el mercado artístico actual, ya que multiplica las posibilidades expresivas” (Sáez, 2017, p. 163). Además, esta investigación busca ser un aporte para la comunidad artística de dichas disciplinas, sobre todo para la escena del malabarismo en Chile, que en su mayoría ha estado relegada a desarrollarse en espacios urbanos, por el origen mismo de la práctica, y que condiciona en gran medida la poca integración de otros lenguajes artísticos. Por lo tanto, la integración de otra expresión artística como la danza permitiría resignificar el enfoque del malabarismo contemporáneo y así incrementar la valoración escénica del malabarismo.

Una de las más recientes investigaciones y aportes al campo de la manipulación de objetos Palominos (2018), describe algunos elementos del malabarismo, explica metodologías y enfoques educativos para la enseñanza y aprendizaje del malabarismo, resaltando su importancia como herramienta educativa y terapéutica. Otro de los aportes actuales a la escena del malabarismo son los de Santos (2012), en el que se presentan aspectos fundamentales de la teoría y la práctica. Es de destacar para esta investigación que el autor entrega información bastante clara y descriptiva de cómo desarrollar la práctica del malabarismo con un enfoque interpretativo artístico amplio. Santos integra la expresión y movimiento corporal a

su estudio, se menciona que los movimientos se ejecutan por medio de composiciones coreográficas o de libre expresión, señalando de manera general algunas herramientas interpretativas y factores de la danza como la energía, el tiempo y el espacio. Pese a esto, el mismo autor señala que “no es fácil trabajar la coordinación de movimientos continuos combinados con música y un estilo de baile, sin mencionar que las técnicas de malabarismo requieren en muchos casos la máxima atención visual y espacial” (Santos, 2012, p. 283). Finalmente, se enfatiza en la preparación especializada sobre las técnicas para llevar a cabo una mejor ejecución artística de la práctica; Santos señala, “el cuerpo debe estar preparado según el perfil de baile que se quiera realizar, ya que sin una preparación técnica de baile es difícil combinar dos habilidades diferentes”. (2012, p. 283). Pese a las investigaciones de Palominos y relaciones de movimiento y malabarismo que realiza Santos, no hay una mayor claridad sobre qué elementos de la interpretación en danza resultarían fundamentales para poder integrarlos a la práctica de la manipulación de objetos o malabarismo escénico para potenciar habilidades interpretativas escénicas, además de entender el valor que la danza puede entregar a esta práctica del malabarismo.

1.3 Pregunta de investigación

¿Cuáles son los elementos de la interpretación en danza que resultarían fundamentales para poder integrar a la práctica de la manipulación de objetos o malabarismo escénico?

1.4 Objetivo general de la investigación

Identificar que habilidades o conocimientos de la interpretación en danza, son fundamentales para la práctica del malabarismo escénico.

1.4.1 Objetivos específicos

Comprender que aspectos de la interpretación en danza son integrados en el malabarismo escénico.

Comprender el aporte que significaría la relación e integración de estas dos disciplinas para la comunidad artística.

Entender como la expresión y gestualidad desarrolladas en la danza, a través del malabarismo, pueden mejorar la capacidad de transmitir ideas, emociones y narrativas.

2. Capítulo II. Marco Teórico

Para la comprensión de esta investigación en artes, es importante considerar lo que indica el autor en el texto, “La elaboración del marco teórico versus la ilusión del saber inmediato”, de Jablonska, donde menciona que no existe algo así como una realidad independiente de nosotros a la que hay que ir para investigar, lo que llamamos 'realidad' es una construcción nuestra, que cambia a medida que se transforman nuestros conocimientos, (2008). Por lo tanto, se necesita establecer un marco teórico en esta investigación que permita clarificar los conceptos a tratar sobre el tema abordado. Es importante considerar que los términos expuestos en este ítem están definidos en base a las características de una investigación en artes, por ende el conocimiento no es reflejo de una supuesta realidad con una existencia propia e independiente del sujeto, motivo de esto, “el investigador no tiene más remedio que construir un andamiaje conceptual, metodológico y analítico tanto consistente como productivo, que le permita dar cuenta de algún aspecto de lo que suele llamarse 'la realidad'” (Jablonska, 2008, p. 148). Entendiendo esto, los conceptos, categorías y metodologías son elecciones no definitivas y no representan una realidad absoluta fuera de la presente investigación, sino que se basan en las necesidades contextuales de esta investigación.

2.1 Danza

En el texto “Preposiciones en torno a la historia de la danza”, Carlos Pérez Soto, entrega una amplia mirada de cómo poder entender el concepto de “danza”. Desde un inicio menciona que nunca se puede definir un concepto, en eso se basa la

riqueza y complejidad del lenguaje (2008). Por lo tanto, propone una manera de acercarse al concepto a través de determinar el campo semántico del término. El autor explica:

Propongo considerar a la danza como un espacio que está en medio de una serie de actividades humanas más o menos próximas que, muchas veces, pueden superponerse a ella. Las más mediatas podrían ser cosas como las marchas, los ritmos tayloristas del trabajo industrial, la natación, los espectáculos masivos con que se inauguran las Olimpiadas o los campeonatos de fútbol, el malabarismo y la acrobacia. La cercanía de estas prácticas al campo de la danza se puede observar en la frecuencia con que son usadas en ella o, al revés, en la frecuencia con que la danza aparece en su ejercicio, o también por lo fácil que es convertirlas en motivos de coreografías (Pérez, 2008, p. 15).

Pérez establece tres criterios fundamentales para comprender la esencia de la danza. Primero, la danza implica cuerpos humanos, ya sean individuales o en grupo: “se trata de cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o compuestos” (Pérez, 2008, pp. 18-19). Segundo, su materia principal es el movimiento: “la materia propia de lo que ocurre es el movimiento. Tal como la materia propia de la pintura es el color, o la de la música el sonido. El movimiento como tal, no las poses, ni los pasos” (Pérez, 2008, pp. 18-19). Tercero, existe una relación específica entre el coreógrafo, el intérprete y el público, sea esta relación explícita o implícita: “hay una relación de hecho y especificable entre coreógrafo, intérprete y público” (Pérez, 2008, pp. 18-19). El primer criterio excluye metáforas poéticas como “las hojas danzan.” En el segundo, se resalta que el movimiento, con sus características de flujo, energía, espacio y tiempo, es esencial para la danza: “Se trata del movimiento, de sus valores específicos, de su modo de ocurrir en un cuerpo humano” (Pérez, 2008, p. 20). Según Pérez, la danza es una idea que solo se vuelve verdadera cuando se manifiesta como movimiento: “en esencia un concepto, una idea que debe efectivizarse, una idea que solo es verdadera cuando se da de manera efectiva

como movimiento” (Pérez, 2008, p. 21). Estos movimientos son significantes, aunque no significan nada por sí mismos y son ideas, no movimientos en sí mismos (Pérez, 2008).

El intérprete realiza los movimientos para transmitir significados, modulando el movimiento en términos de energía, flujo, espacio y tiempo. El público, considerado un "cocreador," experimenta una reconstrucción del movimiento que observa: “la experiencia de una reconstrucción en él del movimiento mismo que mira” (Pérez, 2008, p. 22). Pérez enfatiza que una obra de danza solo puede comprenderse completamente al considerar los roles del coreógrafo, el intérprete y el público, ya que “no hay danza de manera efectiva hasta que el acto creativo no se completa en el espectador” (Pérez, 2008, p. 22).

En resumen, la danza consiste en “cuerpos humanos en movimiento, que producen juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear movimientos” (Pérez, 2008, p. 23). Otro de los aportes que nos ayuda a establecer ciertos límites para comprender a qué nos referimos por “danza” son los de Alberto Dallal. Propone una definición funcional que puede aplicarse en diversos contextos, resaltando aspectos clave del término. Según Dallal (2007), “el arte de la danza consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan” (p. 21). Además, el autor señala que “el concepto o la idea de la acción dancística trae consigo el de música”, refiriéndose al efímero momento de la ejecución, ya que aclara que, aunque danza y música son elementos independientes, coinciden en temporalidad y “poseen un principio y un fin”, indicando que la danza no necesita de la música para ser efectuada. Pese a eso consideraremos que es necesario poder integrar elementos rítmicos y musicales para el resultado de la investigación. No obstante, Dallal (2007) menciona que “las danzas tienen ritmo, acción, ruido o música, aunque estos elementos no sean explícitos” (p. 21). Finalmente, afirma que “la danza es arte para seres humanos y no para animales u objetos” y enumera los elementos de la danza: el cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el impulso del movimiento (sentido, significación), el tiempo (ritmo, música), la relación luz-oscuridad, la forma o apariencia y el espectador-participante.

Carlos Pérez Soto y Alberto Dallal presentan enfoques complementarios sobre la danza. Pérez Soto se centra en la danza como una experiencia conceptual que involucra movimiento y las interacciones entre coreógrafo, intérprete y público, destacando la complejidad semántica del término (Pérez, 2008). Dallal, por su parte, ofrece una definición práctica de la danza, enfocándose en el movimiento del cuerpo en relación con el espacio y el tiempo, (Dallal, 2007). Juntos, estos enfoques aportan una comprensión integral de la danza, abarcando tanto su dimensión teórica como práctica.

Los aportes de Carlos Pérez Soto y Alberto Dallal son valiosos para esta investigación, sobre la integración de danza y malabarismo. Pérez ofrece una visión de la danza como una experiencia corporal y conceptual que involucra movimiento y la interacción entre coreógrafo, intérprete y público. Esto permitirá a que la danza pueda enriquecer al malabarismo y viceversa. Dallal, coincide con en los principales puntos que propone Pérez sobre danza. Estos enfoques proporcionarán la base para comprender como se entiende la danza en esta investigación.

Lo elementos o aspectos centrales de la danza, en los que se basara esta investigación serán los siguientes:

2.2 Elementos de la interpretación en danza.

2.2.1 Ritmo

En esta investigación, el ritmo se posiciona como un elemento central para comprender su integración y su papel en el malabarismo escénico. Este concepto, que articula el movimiento y su relación con el tiempo y el espacio, funciona como un puente esencial entre lo técnico y lo expresivo, abriendo un abanico de posibilidades creativas en escena.

Para tener mayores claridades de acuerdo con este término integraremos lo aportes de Urbina (2021), sobre el ritmo, señala que, en la danza existen varios tipos de ritmos, el más utilizado generalmente, en todas las puestas escénicas, son los ritmos musicales. Además, en la escena existen los ritmos propios de la escenificación, a

estas nos referimos con el tiempo de duración de las escenas, la velocidad en la que transita la historia o secuencias, el flujo de los sucesos performáticos, la intensidad, la frecuencia y periodos de iluminación; los ritmos visuales de salida, permanencia o entrada de la escenografía, vestuarios y utilería. Aun así, es de suma importancia señalar, que existe un ritmo que se encuentra presente en absolutamente todas las puestas escénicas, sin el cual es inconcebible el acto artístico y se denomina, ritmo corpóreo.

Como señala Urbina (2021), sobre el ritmo corpóreo, en la danza, el ritmo se produce por sucesión de flujo de pensamientos, flujo energético y flujo de las distintas partes del cuerpo por el espacio. Este flujo de movimiento dancístico se teje de manera armónica, retroalimentándose desde el interior y el exterior de cada ser humano que convive en el acto artístico. La autora del artículo denominado “ritmos corpóreos”, indica que hay tres formas de relacionarse y entender el ritmo. Ritmo interno biológico: Son los patrones naturales del cuerpo humano, como el latido del corazón, la respiración y los procesos energéticos, emocionales y psicológicos. Estos ritmos afectan la manera en que el intérprete vive y proyecta su movimiento.

Ritmo corporal: Es el control consciente del cuerpo para generar movimientos específicos. Incluye el manejo de peso, equilibrio, fuerza y fluidez, y se refleja en las acciones físicas del intérprete, como giros, saltos, caídas o extensiones. Este ritmo depende de la técnica y las decisiones personales del danzante.

Ritmo espacial: Es la relación entre el cuerpo y el espacio, incluyendo tanto los desplazamientos en el escenario como las conexiones entre el intérprete, otros cuerpos y el público. Este ritmo crea formas coreográficas y establece vínculos emocionales y energéticos en la puesta en escena. Urbina (2021).

El malabarismo, al estar basado en movimientos cíclicos, genera de manera natural un ritmo propio que se evidencia en los sonidos producidos por los objetos al ser manipulados, como señala Palominos (2018). Este ritmo interno del malabarismo no solo permite identificar los tiempos de lanzamiento y recepción, sino que también facilita la fluidez y sincronización en la ejecución. Cuando se introduce la música como complemento, esta enriquece el ritmo al proporcionar una referencia sonora

clara, que no solo guía la velocidad y cadencia de los movimientos, sino que también impulsa la creatividad en la composición escénica.

Desde una perspectiva teórica, los aportes de Rudolf Laban, estudiados por Ross (2009), resultan fundamentales para entender el ritmo en el contexto del movimiento. Laban analiza factores como el flujo, el tiempo, el peso y el espacio se entrelazan para dar forma al movimiento, convirtiendo al ritmo en un componente esencial. En este sentido, elementos como el peso corporal y su interacción con la gravedad, explorados ampliamente en la danza contemporánea, aportan una nueva dimensión al malabarismo escénico, permitiendo la creación de pausas, transiciones y acentos rítmicos que enriquecen tanto lo técnico como lo expresivo. El ritmo también se relaciona de manera directa con la memoria corporal, ya que la repetición constante de movimientos crea patrones motores que facilitan el aprendizaje. Pero el ritmo no solo está presente en los movimientos visibles; también se encuentra en procesos internos como la respiración y los latidos del corazón, que influyen directamente en la fluidez y la coordinación del cuerpo en movimiento. Cuando estos procesos internos se integran conscientemente en el malabarismo, el intérprete puede no solo mejorar su técnica, sino también transmitir emociones e intenciones con mayor claridad en la escena.

Otro aspecto importante es la conexión entre el ritmo y las emociones. Estos tienen su propia cadencia, que varía constantemente en intensidad y velocidad, algo que, según Guzmán (2014), crea una especie de “cadencia emocional” que guía tanto al intérprete como al público. Este vínculo entre emoción y ritmo resulta clave para el malabarismo escénico, ya que abre posibilidades para conectarse con el espectador desde un lugar más profundo y auténtico, enriqueciendo la experiencia artística. No obstante, es esencial que el ritmo no se imponga de forma externa. Como mencionan Barretta, Miramontes y Zorrilla (2008), cada persona tiene su propio ritmo interno, y forzarla a adaptarse a un tiempo que no le es natural puede perjudicar su expresión auténtica. Por eso, es fundamental que los intérpretes cuenten con espacios de exploración y experimentación, donde puedan descubrir y desarrollar su propio ritmo, conectándolo con su experiencia personal y su propuesta creativa.

2.2.2 Técnica en la danza.

La danza ofrece al malabarismo escénico una nueva forma de ver el cuerpo como base del movimiento y un recurso expresivo que conecta con el público. Según Schonffeldt (2022), el cuerpo no solo se organiza a través de la técnica, sino que se convierte en un espacio cultural y personal que integra capacidades físicas y particulares identidades del intérprete. Esta concepción permite que el malabarista descubra una relación más profunda con su corporalidad y la narrativa escénica, más allá de la simple manipulación de objetos.

La técnica académica de la danza, especialmente la del ballet, juega un papel crucial al optimizar aspectos como la postura, la alineación, el control del centro de gravedad y las cualidades dinámicas del movimiento. Se entiende por técnica el conjunto de herramientas y principios que guían la ejecución de movimientos, permitiendo al intérprete lograr precisión, control y expresión. Estos elementos no solo mejoran el rendimiento físico, sino que amplían la capacidad del intérprete para interactuar con el espacio y los objetos de manera más fluida y expresiva. Schonffeldt (2022) explica que el control del flujo del movimiento, al estar relacionado con el tiempo y el esfuerzo, enriquece la percepción del espectador al aportar continuidad y coherencia a la acción escénica. En el malabarismo, esta fluidez mejora las transiciones entre trucos y profundiza la experiencia estética. Además, la danza enseña a entender el espacio no solo como un lugar funcional, sino como una herramienta narrativa. Schonffeldt (2022) destaca la importancia de integrar las trayectorias y direcciones del cuerpo con el entorno, lo que fortalece la relación entre el intérprete y su espacio escénico. Esta comprensión del espacio enriquece las composiciones de malabarismo, aportando mayor impacto visual y emocional.

2.2.3 Gestos en la interpretación.

El gesto es un componente esencial en la danza, ya que permite que el intérprete comunique emociones, ideas y narrativas al público a través del movimiento corporal. Laban (2009) sostiene que la danza es un lenguaje corporal que va más allá de la técnica, convirtiéndose en un medio para expresar pensamientos y sentimientos mediante el uso del espacio, el tiempo y el cuerpo. Los gestos, en este sentido, no son solo movimientos físicos, sino que también son vehículos de expresión emocional y conceptual.

Pérez (2008) enfatiza que una idea solo se vuelve verdadera cuando se materializa como movimiento, lo que resalta la relevancia del gesto en la danza. Al ser realizado por el cuerpo, un gesto trasciende su naturaleza física y adquiere significados profundos, permitiendo al intérprete transmitir emociones internas. Así, el gesto no solo cumple una función técnica, sino que se convierte en una herramienta para comunicar emociones y conectarse con el público de manera más profunda.

Humphrey (1982) aborda la prolongación y distorsión del gesto como elementos clave en la danza. La prolongación de un gesto, es decir, extender un movimiento más allá de su duración natural, transforma una acción simple en una expresión emocionalmente compleja. Por otro lado, la distorsión del gesto se refiere a la alteración de su forma o tiempo, lo que convierte el gesto en una manifestación única que no solo es física, sino también cargada de significados emocionales. Un gesto que se prolonga o distorsiona puede dejar de ser una acción mecánica para convertirse en una expresión de los estados internos del intérprete, permitiendo que el público perciba con mayor intensidad la emoción que se quiere transmitir.

Según Humphrey (1982), gestos simples, como una presión de manos que dura entre uno y dos segundos, pueden transformarse en danza si se prolongan o repiten, aumentando la resonancia emocional del movimiento. Esta prolongación no solo alarga el gesto básicamente, sino que también intensifica la emoción contenida en él, creando un vínculo emocional más profundo entre el intérprete y el espectador. La extensión de un gesto permite explorar más a fondo la energía y la intención detrás del movimiento, generando una atmósfera emocional que conecta al público con la experiencia del bailarín.

2.3 Estudio del movimiento de Rudolf Laban.

Respecto al movimiento producido en la danza, en el artículo de Agustí Ros titulado "Laban Movement Analysis: Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento," 2009, se exploran los fundamentos y aplicaciones del sistema Laban Movement Analysis (LMA). Este enfoque, que se basa en las teorías de Rudolf Laban, ofrece una estructura comprensiva para observar, describir y anotar el movimiento humano en sus múltiples formas.

El LMA se organiza en cuatro categorías clave: Cuerpo, Esfuerzo, Forma, y Espacio, cada una de las cuales ofrece una perspectiva única sobre los aspectos del movimiento. La categoría de Cuerpo examina las características físicas y las conexiones internas del cuerpo en movimiento. Una de ellas es la iniciación del movimiento empezando desde una parte específica del cuerpo (Ros, 2009), llamada conducción del movimiento también establece la conexión entre las diferentes partes del cuerpo. "Conexión respiratoria, conexión centro-extremidades, conexión cabeza-sacro, conexión arriba-abajo, conexión entre partes del mismo lado (homolateral, y conexión cruzada lateral (contra lateral)". (Ros 2009, p, 151). Estas categorías Ros las destaca cómo los "Patterns of Total Body Connectivity" que ayudan a identificar las conexiones que ocurren dentro del cuerpo (Ros, 2009). La categoría de Esfuerzo se adentra en la intensidad interior del movimiento, nombrada, calidad dinámica del movimiento, considerando factores como el tiempo, el peso, el espacio y el flujo. El tiempo describe la actitud interior en relación con la duración o continuidad del movimiento, (Ros, 2009). En cuanto al peso, muestra la cualidad del movimiento de estar en contra o a favor de la gravedad. El espacio expone la dinámica interior de quien se mueve por el entorno (Ros 2009), proponiendo direcciones rectilíneas o direcciones onduladas o curvas. Por último, el flujo es responsable de la continuidad o discontinuidad del movimiento, como movimientos controlados, tensos o fluidos y libres. Estos elementos permiten comprender la intención y la energía detrás de cada acción, con Laban identificando pares, tiempo

como repentino/sostenido y esfuerzo, fuerte/suave para describir la calidad del movimiento (Ros, 2009).

En cuanto a la Forma, este aspecto se centra en los cambios que el cuerpo experimenta durante el movimiento, abarcando desde la expansión hasta la contracción y otros gestos que alteran la silueta corporal. “La forma no solo se refiere a la estética del movimiento, sino también a cómo el cuerpo se relaciona con el entorno y se adapta a diferentes contextos” (Ros, 2009, p. 353). Las posiciones estáticas que el cuerpo adopta son llamadas figuras, y dependiendo las dimensiones que abarque en el espacio serán catalogadas como figuras de lápiz, pared o bola. (Ros, 2009). Se indican tres modos de cambios de figura. La primera es la figura flujo, son las figuras que tiene que ver con un mismo y no con el entorno (Ros, 2009). Estas varían con el solo hecho de respirar o movilizar una extremidad del cuerpo, ejemplos son: temblar, estirarse, encogerse, etc. (Ros, 2009). La figura direccional es en la que el cuerpo se dirige hacia alguna parte del espacio con una intención determinada. Existen dos tipos de figura direccional, de radio y arco, las diferencias entre estas dos categorías están en la forma del trayecto que dibujan la parte del cuerpo en el aire, recta o curva (Ros, 2009). Laban denomina los trayectos en el espacio como forma-trazo. Otras de las figuras es la modelada que se encarga de representar la relación en la que el volumen del cuerpo interacciona activamente con las tres dimensiones y con el entorno, (Ros, 2009). El movimiento cambia la figura del cuerpo sin un destino determinado, sino que el objetivo está en el proceso (Ros, 2009).

Por último, Espacio explora la relación del movimiento con el entorno, utilizando conceptos geométricos para analizar las trayectorias y las direcciones en que se mueve el cuerpo. La idea de la kinesfera, “que representa todos los puntos posibles en los que el cuerpo puede moverse, es central para entender cómo nos situamos y desplazamos en el espacio” (Ros, 2009, p. 354). Laban propone una cruz dimensional, en que se integran tres ejes: arriba-abajo, adelante atrás y derecha izquierda, al unir todos los puntos se obtiene un cuerpo geométrico, el octaedro. Este nos entrega los recorridos en el espacio, que pueden ser ejecutados de manera central o periférica. Además, integra a la comprensión del espacio, que el cuerpo se

mueve dentro de un cubo, permitiendo la identificación de diagonales altas y bajas hacia las esquinas de la figura. Junto con esto se integra la percepción de los tres ejes o planos en el cuerpo: vertical o frontal, horizontal y sagital. La unión de los puntos de estos ejes genera la figura geométrica del icosaedro. Es en la unión de los puntos de cada plano que se dispone el movimiento y que forma un área volumétrica en donde el cuerpo se mueve. (Ros, 2009).

Ros subraya la importancia del LMA para diversos campos, “es una herramienta usada por bailarines, atletas, fisioterapeutas y es uno de los sistemas más utilizados en el análisis del movimiento del cuerpo humano de una manera parcial o global” (Ros, 2009, p. 350), proporcionando una herramienta valiosa para el análisis y la creación de movimientos. Además, se menciona la influencia de discípulos de Laban, como Irmgard Bartenieff y Warren Lamb, quienes contribuyeron significativamente al desarrollo y la expansión de estos conceptos (Ros, 2009, p. 351).

Los fundamentos teóricos planteados por Ros, 2009, sobre el movimiento expuestos por Laban, son de importante consideración para esta investigación, ya que entregaran un sustento teórico para la ejecución y comprensión del movimiento, tanto de forma aislada, o integrando la manipulación objetos.

2.4 Malabarismo.

Es necesario, además, para tener mayor certeza de los conceptos, entender a que nos referimos por “malabares”, según Santos (2012) lo define como, “El acto de manipular, tirar y equilibrar objetos o cosas hábilmente.” (Santos,2012, p,14), sin importar lo virtuoso o simplista que sea, por lo que el malabarismo se puede lograr ejecutar sin importar el nivel de dificultad empleado, como el autor indica, “los malabaristas son aquellos que realizan los tres actos mencionados anteriormente, en diferentes circunstancias de la vida, independientemente del nivel de habilidad, profesionalismo o amateurismo”. (Santos 2012, p, 15). La mirada que nos entrega Santos es propicia para esta investigación ya que aclara que no necesariamente tendremos que desarrollar habilidades avanzadas para poder realizar malabares.

motivo de esto, invita “a los actores y bailarines que pueden usar el malabarismo como un medio y no como un fin para sus actividades artísticas”. (Santos, 2012, p. 13). Es esta la definición que entrega Santos sobre el malabarismo es considerada coherente y por lo tanto muy valiosa para esta investigación, ya que integrándola destaca el rol complementario del malabarismo a otras disciplinas artísticas.

Otro de los aportes que nos entrega Palominos (2018) que nos permiten definir a qué nos referimos por malabarismo nos señalan que se trata de una “técnica que consiste en manipular, en contacto permanente o no, objetos de diferentes formas, tamaños, pesos y cantidades. Abarca diferentes betas como la artística, en la cual el propósito es su muestra ante un público; la deportiva, donde el fin es llevar el entrenamiento a su máximo nivel de dificultad” (Palominos, 2018, p. 21). La que es de interés abordar es la beta artística, que en coincidencia con la conceptualización que aporta Santos, no depende de la dificultad técnica para poder ser practicada o llevada a cabo en un escenario, ya que debiese ser posible, en la mayoría de los casos, que intérpretes escénicos puedan manipular de forma al menos permanente, o sea, sin ser lanzado, un objeto.

Existen varias acciones que realiza el malabarista, derivadas de las diferentes acciones motrices al manipular objetos. Entre ellas, Palominos (2018) señala que lanzar y recibir, equilibrar, enganchar, desplazar el objeto a través del cuerpo, toque o golpe, balanceos, y la disociación son parte de todo el espectro móvil del objeto. Según Palominos (2018), la clasificación de los objetos de malabarismo se puede organizar según la propuesta de James Ernest, quien categoriza los elementos de acuerdo con las acciones que el malabarista realiza. En primer lugar, el malabarismo de lanzamiento incluye objetos como pañuelos, pelotas, clavas y aros, que se lanzan y reciben para formar figuras complejas. En segundo lugar, los malabares de equilibrio, tanto dinámicos como estáticos, requieren mantener el equilibrio del objeto mediante movimientos del cuerpo; ejemplos de estos son el monociclo, la rola bola y la pelota de equilibrio. En tercer lugar, los malabares giroscópicos, como el plato chino, el diábolo, el golo y el hula hoop, se caracterizan por su capacidad de girar, lo que permite su manipulación basada en esta propiedad. Finalmente, los malabares de contacto, que incluyen objetos como cajas, clavas, sombreros,

banderas, pelotas de contacto y pajaritos, se manipulan con mayor contacto corporal y mínimos lanzamientos y giros, utilizando movimientos de circunducción y rotación en diferentes planos (Palominos, 2018).

Respecto al malabarismo escénico, Santos (2012) señala que es “donde el foco artístico está en manos del malabarista y éste cuenta con las herramientas de comunicación escénica que tal lenguaje proporciona”. (Santos, 2012, p.245). Los define en tres contextos: Números, que se trata de presentaciones cortas de 5 a 10 minutos de duración, con características técnicas y de rendimiento, que pueden realizarse en diferentes circunstancias; Espectáculos, que tienen características más cercanas a una obra teatral o a un espectáculo de circo, con representaciones de una duración promedio de 30 a 90 minutos; y, por último, Intervenciones, que son interacciones con el público en espacios abiertos sin tiempo ni guion específico, con un lenguaje que favorece la “improvisación” (Santos, 2012).

La consideración de estos fundamentos teóricos y definiciones sobre el malabarismo, planteados por Palominos y Santos, entregan información valiosa e importante para poder desarrollar este trabajo de investigación, ya que entregan una mirada actualizada y perspectivas coherentes para la investigación y practica artística propuesta.

3. Capítulo III. Marco Metodológico

3.1 Enfoque de la investigación

Esta investigación es de carácter cualitativo, es decir, busca identificar y entender que conocimientos o aspectos de la interpretación en danza se pueden integrar al malabarismo escénico, a partir, de la comprensión dialógica, de las cualidades de los fenómenos ocurridos dentro de esta investigación, en un contexto particular y bajo ciertos parámetros establecidos. Por ende, no puede guiarse por un modelo abstracto y numérico como el matemático. Esto implica un vínculo dialógico entre el sujeto que investiga y el objeto investigado, pues se aspira a comprender los eventos a partir de los significados de las personas involucradas (León, 2018). Para la comprensión de este enfoque, además es importante considerar que en la investigación cualitativa el diseño es flexible, en pro del desarrollo y necesidades circunstanciales que se presenten. Además, en el diseño se establecen los pasos que se seguirán para conseguir los datos, precisando el contexto en que se realizará el estudio. En resumen, podemos decir que en una investigación cualitativa el diseño radica en preparar un plan flexible que orientará tanto el contacto con la realidad y el objeto de estudio como la manera en que se obtendrá conocimiento acerca de ella. En otras palabras, buscará responder a las preguntas: ¿cómo se realizará la investigación? y ¿en qué circunstancias de modo, tiempo y lugar? (Bautista, 2011).

3.2 Muestra de estudio

Para la comprensión y exposición de la muestra en esta investigación, primero consideramos lo expuesto por Bautista (2011) respecto a este concepto, quien menciona la importancia de no olvidar que en los métodos de investigación cualitativa se hace énfasis en la profundidad y no en la extensión, buscando reforzar la calidad de lo investigado. Por lo tanto, un número reducido de personas es adecuado para proporcionar datos e información útil para esta investigación.

Agregando de manera coincidente Salgado (2011) nos señala que el sentido y potencia de la muestra reside en lograr que los casos elegidos proporcionen la mayor riqueza de información posible para estudiar en profundidad la pregunta de investigación. De esa manera, la elección de quién incluir o excluir para la obtención de la información estará guiada e intencionada tanto por el objetivo general como por el específico de la investigación. Además, se adaptarán decisiones pertinentes en cuanto a la convivencia, disponibilidad, tiempo y contexto de los sujetos seleccionados en la muestra.

Refiriéndonos a esta investigación, cuyo objetivo es identificar cuales aspectos de la interpretación en danza se integran en el malabarismo escénico, se toma la decisión de entender primero cuáles son las posibilidades de factibilidad de una población base a la cual enfocarse para la obtención de la información.

por una parte, tendremos la información a disposición de un estudiante de la carrera de danza, de Universidad de Humanismo Cristiano de quinto año y por otro lado obtendremos información de dos malabaristas de Santiago de Chile, ambos con estudios profesionales como artistas circenses.

Salgado (2011) expone diseños para la clasificación de la muestra para su correcta elección. El diseño escogido para esta investigación está integrado por aquellos que centran su interés en el caso mismo o en un grupo específico de casos; tales como: 1) el caso crítico (que requiere un conocimiento previo de las dimensiones que lo hacen crítico); 2) el caso revelador, casos políticamente importantes; 3) el diseño por criterio o de colección completa (que busca incluir a todos aquellos que cumplan con determinado criterio) (Salgado, 2011).

Considerando lo recién expuesto, es importante considerar que el estudiante de danza tiene experiencia con la manipulación de objetos y los dos malabaristas de Santiago de Chile que tengan nociones avanzadas en danza.

3.3 Técnica de investigación

Para la recolección de información y para garantizar el sustento y la validez de la metodología, es pertinente acudir a técnicas y herramientas de investigación que

pueden ser utilizadas por el analista para desarrollar los sistemas de información (Bautista, 2011). Aquellas técnicas e instrumentos se aplicarán bajo un contexto particular, con el fin de explorar el tema de interés. La técnica de investigación que se utilizará en este estudio es la entrevista. Esta técnica, “Se debe abordar la temática de la entrevista en el ámbito de la investigación cualitativa, considerando por supuesto, el hecho incuestionable que el mismo ocurre a través del uso del lenguaje, cuya universalidad es innegable en cualquier esfera de ámbito social” (Sánchez, Fernández, y Díaz, 2021, p.117). Además, los autores agregan que esta sucede “cara a cara entre el investigador y el entrevistado, que tienen como finalidad conocer la opinión y la perspectiva que un sujeto tiene respecto de su vida, experiencias o situaciones vividas. (Sánchez, Fernández, y Díaz, 2021, p.117.) dentro de esta técnica existen diferentes clasificaciones como: estructuradas; semiestructuradas y no estructuradas.

Para esta investigación se desarrollará una entrevista no directiva o semiestructurada, esta tiene la característica que existe un margen más o menos grande de libertad para formular las preguntas y las respuestas. No se guían por un cuestionario o modelo rígido, sino que discurren con cierto grado de espontaneidad, mayor o menor según el tipo concreto de entrevista que se realice (Bautista, 2011). Es importante mencionar que la escucha receptiva y atenta del investigador es fundamental para recoger la información por medio de preguntas abiertas, reflexivas y circulares las cuales podrán develar las categorías de interés para la investigación (Bautista,2011). La utilización de esta técnica y tipo de entrevista resulta un aporte para esta investigación ya que podrá entregar información y experiencias a través de artistas escénicos que desarrollan una práctica artística que involucran la danza y el malabarismo.

Entrevista no directiva o semiestructurada:

Objetivo Específicos	Preguntas de entrevista
Comprender que aspectos de la interpretación en danza son integrados en el malabarismo escénico.	¿Crees o consideras que los malabaristas escénicos integran aspectos de la interpretación en danza en sus presentaciones?, ¿Cuáles?, ¿Tu, en tus presentaciones, integras algunos? ¿Consideras que los malabaristas escénicos necesiten de practicar alguna técnica de danza?, ¿Por qué?
Comprender el aporte que significaría la relación e integración de estas dos disciplinas para la comunidad artística.	¿Consideras que la danza puede ser un aporte para la escena del malabarismo escénico? ¿Por qué? ¿Consideras que la integración de la danza y el malabarismo escénico puede influir en la manera en que se desarrolla la industria del espectáculo o entretenimiento?

Entender cómo las técnicas de expresión y gestualidad desarrolladas en la danza interactuar con las emociones y narrativas a través del malabarismo.	¿Consideras que la expresión y gestualidad desarrollados en la danza, a través del malabarismo, puede ser un aporte para la comprensión de las emociones y/o narrativa? ¿Crees que los artistas logran plasmar a través de gestos y la danza sus ideas, emociones o narrativa?
---	--

4. Capítulo IV. Análisis documental

4.1 Análisis de las entrevistas

Para el análisis de la información contenida en las entrevistas, se organizaron tres categorías sobre las cuales se puso atención para la extracción y comprensión de los datos, estas categorías están orientadas por los objetivos de esta investigación, que son las siguientes: aspectos de la interpretación en danza, aporte de la danza al malabarismo escénico, comunicabilidad interpretativa. A cada una de estas categorías se les asignó un color, rojo, azul y verde respectivamente, con el fin de poder, primero, identificar y diferenciar la información. Este es el proceso de codificación donde el investigador agrupa, de manera progresiva y analítica, los datos de los que dispone en conjuntos dotados de significado, que permiten la descripción de los procesos que se estudian, Sanjuan (2019).

Posteriormente con los datos de las entrevistas ya ordenados, se procede a comparar e identificar elementos, palabras o patrones recurrentes en las respuestas de las entrevistas, para asignar o enunciar un tema a cada respuesta por categoría y finalmente integrarlos en un solo resultado que evidencie y relacione los aspectos más importantes de cada categoría. El desarrollo de este análisis temático se apoya en las investigaciones hechas por Sanjuan (2019) sobre técnicas de análisis en la investigación cualitativa. Indica que los códigos se agrupan en categorías, basadas, en un primer momento, en los conocimientos teóricos disponibles que deben definirse siempre adecuadamente. Las diferentes categorías consideradas, a su vez, se ordenan en sistemas o esquemas estructurados que deben dar cuenta de las relaciones entre ellas. De esta manera se desarrollará una parte fundamental de esta investigación, que es el análisis de los resultados de las entrevistas, que se definen en tres enunciados.

4.1.1 El ritmo, como parte fundamental del malabarismo escénico.

A partir de las entrevistas realizadas se puede evidenciar una tendencia a recurrir a ciertos factores de la interpretación en danza, que al ponerlos en práctica resultaría beneficioso para la integración de estos al malabarismo escénico. Como menciona Palominos (2018) la manipulación de los juguetes del malabarismo produce un ruido que permite identificar los diferentes tiempos de lanzamiento y recepción, al ser movimientos cíclicos es posible marcar un ritmo constante. Al existir un ritmo, la utilización de la música se vuelve una excelente herramienta ya que ayuda a que los participantes tengan una referencia sonora del ritmo y la velocidad a la que deben ejecutar sus movimientos. La comprensión e integración del ritmo musical que describe Uribe (2021), es un recurso importante en la puesta en escena, como menciona el entrevistado, “creo importante estudiar harto la música, para lo que sea que uno haga, si lo estas ocupando en un espectáculo, la música te apoya un montón y el conocer ciertos aspectos de la música poder hacer grandes cosas”. La utilización del ritmo en el malabarismo escénico no solo estará presente en la modulación de las velocidades o frecuencias del movimiento, sino que también estará integrada y considerada para la creación general de la propuesta artística. Como menciona el entrevistado, “El ritmo es fundamental, el ritmo de la música es el alma de la creación, creo que me guio más por eso”. Esta potencialidad del ritmo como creación, es importante considerar dentro del malabarismo escénico, que contemple no solo los ritmos propios del malabarismo, sino que se desarrollen, los ritmos del tiempo de duración de las escenas, la velocidad en la que transita la historia o secuencias o el flujo de los sucesos performáticos, ritmo de la intensidad, frecuencia y periodos de iluminación, los ritmos visuales de salida, permanencia o entrada de la escenografía. Uribe (2021).

Es importante destacar que, de manera coincidente, este es uno de los elementos fundamentales que los entrevistados mencionan repetitivamente con gran seguridad, la utilización del ritmo y la música resulta primordial en el malabarismo escénico. Desde la perspectiva que nos da Rudolf Labán sobre el análisis del movimiento, estudiado por Ross, (2009), el ritmo resulta ser parte esencial del

movimiento y esta modulado por los conceptos de flujo, tiempo, peso y espacio. Al respecto, el entrevistado menciona “también ojalá elegir otra técnica que me permita agregar más contenido desde el soltar, necesitando saber qué otras cosas pesan a parte de los objetos o como puedo seguir profundizando quizá en esa idea de la gravedad, y como eso nos entrega más pistas de que es lo que voy a proponer escénicamente”. Esta elección de técnica que se refiere el entrevistado, es sobre escoger y desarrollar una técnica de danza que permita profundizar en algunos de los factores de movimiento propuestos por Laban, como la utilización del peso corporal presente en la danza contemporánea.

En la danza, el movimiento está formado por ritmos, y estos a su vez dependen del movimiento. Las repeticiones son muy importantes porque cada vez que se repite un movimiento, se crea un patrón o secuencia rítmica. Todo movimiento tiene un ritmo, ya que el movimiento es una forma de expresión del cuerpo y del ser. El ritmo en la danza no solo viene de los movimientos visibles, sino también de procesos dentro del cuerpo que no siempre notamos. Por ejemplo, los latidos del corazón, la respiración, el movimiento de los músculos y las sensaciones de los nervios crean ritmos que afectan el movimiento. Las piernas, al impulsarnos, también son importantes en este ritmo. A su vez podemos relacionar la comprensión del ritmo con la teoría del análisis del movimiento de Laban en donde la categoría de Cuerpo está presente implícitamente, en las conexiones internas del cuerpo en movimiento. Ros (2009). La entrevistada indica que “desde la eukinetica, el ritmo, y las respiraciones, que el malabar no integra, y darme esos tiempos de pausas, se genera otro plus y puede ayudar a comunicar lo emocional”. Con esto podemos ver que la comprensión corporal de estas conexiones en la escena del malabarismo con la integración del ritmo biológico interno que son los patrones de movimiento naturales del cuerpo humano, propuesto por Urbina (2021), que se complementa por lo dicho por Ross (2009), resultaría beneficiosa para el desarrollo de nuevas posibilidades escénicas a través del ritmo para el malabarismo escénico.

Por otra parte, el entrevistado dos, indica que “Considero más aspectos en relación con la espacialidad y el ritmo e información de la eukinetica”, “Lo veo como un gran beneficio de los fundamentos de las líneas corporales, y eso va a ayudar a generar

un cuerpo escénico disponible para encontrar ciertas formas”. Esta respuesta entrega otra perspectiva sobre la técnica, de cómo estos elementos rítmicos pueden ser de utilidad para mejorar la integración de alguna técnica de danza. Una última perspectiva de los entrevistados sobre el ritmo y la música es el aporte que este puede significar para comunicar a través de la improvisación, como indica, la entrevistada, “Me pasa que voy con el propósito de sacar algún truco en particular, y luego se me va la mente, comienzo a jugar de otra manera, a mover mi cuerpo, Y eso me gusta colocarlo en escena. Y esta bueno en un momento de la escena que esté presente. que pueda estar el artista presente. y mi manera de estar ahí presente, es esa, darme un espacio de improvisación”. Resulta valioso para esta investigación, aspectos escénicos sobre la improvisación y el ritmo, que pueden llegar a desarrollar los malabaristas ya que esta la integración de estos conceptos resultaría un espacio fértil para la creación escénica no solo de la danza, sino también del malabarismo escénico, que contribuyan a la creación de nuevas propuestas innovadoras al integrar ambas disciplinas.

Además, es importante tener en cuenta lo mencionado por Barretta, Miramontes y Zorrilla. (2008). Señalan, sobre la perspectiva propia de los entrevistados, sobre el ritmo, que esto coincide con la idea de que cada uno de ellos tenía, y de hecho tiene, su propio ritmo, su propio sentido temporal, forzar a los alumnos a seguir un tiempo que no le es propio, conlleva la destrucción de todo lo que éstos portan como valioso y de los que los constituye como personas. Por ende, es importante considerar a la hora de integrar este concepto al malabarismo escénico, la comprensión y aporte propio que los malabaristas puedan desarrollar a través de su propia experiencia y practica sobre el ritmo. Esto se puede ver a través de lo señalado por el entrevistado, “A veces resulta otras veces no, pero es mi jugada de decir, ya quiero estar presente y ver que sucede, y me han resultado cosas muy buenas. mi manera de estar ahí presente es esa, darme un espacio de improvisación”. Por medio de las diferentes perspectivas de los entrevistados podemos percibir las diferentes maneras de abordar y percibir este aspecto, dentro del malabarismo, permitiéndose espacios para el estudio, experimentación y error, entendiendo el valor que este le puede dar

a su propuesta de malabarismo escénico, por medio de la comprensión corporal, emocional y técnica de la utilización del ritmo.

4.1.2. Aporte de la danza al malabarismo escénico.

A través de las entrevistas, se determina en esta investigación que existe un aporte mutuo entre la danza y el malabarismo escénico, esta relación se da como una oportunidad para enriquecer las prácticas escénicas contemporáneas, especialmente en el contexto chileno. A través de las reflexiones compartidas en las entrevistas, se logran identificar aportes, desafíos y oportunidades que resaltan la importancia de este cruce disciplinar.

Uno de los aportes más notorios que se pueden identificar, es el aporte que puede significar la danza para el malabarismo, entendiendo el cuerpo como base del movimiento, esto permitirá que el malabarista descubra al cuerpo como un recurso expresivo, más allá de la técnica de manipulación de objetos. "El aporte más grande que puede haber para el malabarismo, o para el malabarista, es la danza, ya sea ballet, contemporáneo, lo que sea que bailes". Por ende, el malabarismo se beneficia enormemente al integrar herramientas de movimiento corporal provenientes de la danza. También es importante considerar el aporte de la danza en cuanto a técnicas específicas que podrían aportar en mayor o menor medida al desarrollo corporal del malabarista escénico, como menciona el entrevistado dos, "creo que si tuviera que elegir una, si sería como tener que ordenar estos cuerpos a través de la danza clásica pero también ojala elegir otra técnica que me permita agregar más contenido desde el soltar, necesitando saber qué otras cosas pesan a parte de los objetos o como puedo seguir profundizando quizá en esa idea de la gravedad".

Resulta importante el valor que le entrega el entrevistado a la técnica académica para poder "ordenar" u organizar los cuerpos de los malabaristas, esto también se puede observar en lo planteado por Schonffeldt, (2022), donde se destaca un impacto positivo de la técnica académica sobre beneficios físicos, y perceptivos, que se pueden aplicar a otras técnicas y estilos de danza.

Algunos de los beneficios que puede aportar esta técnica de danza al malabarismo escénico es sobre el desarrollo corporal de los malabaristas para disponer de un cuerpo apto para la escena, por ejemplo, beneficios en cuanto a la postura, flexibilidad, alineación, fuerza, control, suspensión, precisión, resistencia, desarrollo de musculatura interna, potencia muscular, manejo de las cualidades del movimiento, equilibrio, control y fuerza del centro de peso, fortalecimiento y trabajo de soportes. Algunos de estos beneficios como la alineación, precisión, cualidades de movimiento, control, entre otras, propias de la coordinación corporal, se pueden evidenciar en lo mencionado por la entrevistada al indicar que “siento super necesario para el cirquero, que tengan una formación en danza, o en teatro, para poder entender el cuerpo y sus estados. A mí me paso que al entrar a danza venia con un lenguaje más del circo, y yo era super descoordinada, me costó un montón, que hasta el día de hoy intento mejorar, y siento que, trabajar eso de la coordinación también falta en el circo”, además agrega que el malabarista al integrar conocimientos sobre danza, resulta notorio en su corporalidad y propuesta escénica, señala que “a veces el malabarista tiene una seguidilla de trucos super rítmicos, pero se nota que la danza le da ese aspecto fluido en las transiciones o sensación de continuidad. Y además el que ocupa corporalidad y sabe ocupar el espacio, y lo demarca de otra manera, entonces el público está siguiendo al artista con la mirada, y eso muy interesante”.

Otro de los aportes de esta dimensión de la danza al malabarismo es sobre la fluides o flujo de la continuidad del malabarismo, el flujo es responsable de la continuidad o discontinuidad del movimiento, como movimientos controlados, tensos o fluidos y libres. Estos elementos permiten comprender la intención y la energía detrás de cada acción del malabarista. Laban identifica dos factores opuestos en cuanto al flujo del movimiento, uno es el tiempo: como repentino/sostenido y esfuerzo: fuerte/suave, están estas modeladas por la velocidad y tono muscular o esfuerzo con el que se lleve a cabo el movimiento. Ross (2009). Esta integración no solo mejora la técnica, sino que también eleva la experiencia estética y narrativa del espectador, lo podemos evidenciar además en lo que indica el entrevistado tres” Se nota mucho en lo fluido del malabarista... la danza le da ese aspecto fluido en las

transiciones o sensación de continuidad". Así, es posible, poder tener un mayor especto y distinción sobre estos factores que influyen en el flujo del movimiento, además de integrar aspectos sobre la coordinación corporal al malabarismo, desarrollando así una propuesta más orgánica y precisa corporalmente en el malabarismo escénico.

La danza aporta, además, una comprensión más amplia del uso del espacio, algo que a menudo se percibe como una carencia en los malabaristas, esta carencia o falta de herramientas espaciales quedaron en evidencia en los resultados de las entrevistas, donde los entrevistados identificaban falencias escénicas de los malabaristas. Como indica el entrevistado tres "Siempre que veo malabaristas... siento que el malabarista escénico, a veces no sabe ocupar el espacio escénico, coreográfico... falta acercamiento, alejarse, trayectorias". Por lo que la comprensión sobre el espacio que explora la relación del movimiento con el entorno, utilizando conceptos geométricos para analizar las trayectorias y las direcciones en que se mueve el cuerpo Ros, (2009), enriquecería las composiciones espaciales, ampliando el impacto visual y narrativo del malabarismo escénico.

4.1.3. Comunicación interpretativa a través de los gestos.

La danza, según Laban (2009), es un lenguaje de expresión corporal capaz de transmitir emociones, ideas y narrativas a través de la manipulación del espacio, el tiempo y el cuerpo. En este sentido, la danza no solo es una manifestación técnica, sino también un medio para explorar y comunicar los estados internos del intérprete. El movimiento, el ritmo y la coordinación entre el cuerpo y el espacio se convierten en herramientas fundamentales para expresar y organizar las emociones que se quieren transmitir.

En el contexto del malabarismo, la técnica de manipulación de objetos se integra a este lenguaje de la danza, lo que no solo se limita a la destreza, sino que también abre las puertas a la creación de una atmósfera emocional y narrativa. Los malabaristas, cuando incorporan principios de la danza, tienen la posibilidad de no solo exhibir su habilidad técnica, sino también de expresar sus sentimientos,

estados de ánimo e incluso contar historias visuales a través de la relación entre su cuerpo, los objetos que manipulan y el espacio que habitan.

Un aspecto clave que se destaca en las entrevistas es la relación entre el movimiento del cuerpo, los objetos y la transmisión de emociones. Como se mencionó en una de las entrevistas: "si bailo y no transmito algo, eso en mí me hace ruido". Esta afirmación refleja un concepto central de la danza: el bailarín (o malabarista) debe estar en total conexión con sus emociones para poder transmitirlos efectivamente al público. Según Laban, cuando el cuerpo se mueve, no solo se genera un movimiento físico, sino también una resonancia emocional que debe ser percibida por la audiencia. El malabarista, al integrar esta idea, puede transformar su acto de manipular objetos en una extensión de su propio ser emocional, utilizando los objetos no solo como herramientas de destreza, sino como vehículos para expresar sentimientos y estados internos.

Uno de los entrevistados afirma que "la danza y el movimiento te permiten expresarte en lo que sea que hagas, justamente con la danza a través del malabarismo te permite expresar tus emociones, darle vida al objeto". Este comentario refuerza la idea de Santos y Palomino de que los objetos en el malabarismo escénico no son meramente instrumentales, sino un elemento en la escena, que participa activamente en la propuesta narrativa del intérprete. Por ejemplo, el uso de pausas en el malabarismo, como menciona un entrevistado: "es importante que la cara exprese, que las manos expresen, que no es lo mismo cerrar algo rápido a darte un tiempo de sostener el juguete", demuestra cómo la gestualidad en el malabarismo contribuye a una mayor expresión emocional. No solo es importante lo que se hace, sino el ritmo, la pausa y el espacio entre los movimientos. Estos detalles son fundamentales para permitir que el público perciba la emoción o la narrativa que el artista intenta comunicar. Los malabaristas, al igual que los bailarines, pueden utilizar estos momentos de pausa o lentitud para generar una tensión emocional que capte la atención del público.

Desde la perspectiva que nos entrega Humphrey (1982) sobre el gesto, entendida como pautas de movimiento establecidas entre los hombres, que constituyen una especie de lenguaje de comunicación, que es sumamente útil porque es

reconocible, además es relevante considerar lo planteado por Pérez en el campo de la danza, sobre como esta comunicación de ideas se lleva a cabo a través del cuerpo, los gestos son parte esencial de la danza, ya que una idea solo se vuelve verdadera cuando se manifiesta como movimiento: “en esencia un concepto, una idea que debe efectivizarse, una idea que solo es verdadera cuando se da de manera efectiva como movimiento” (Pérez, 2008, p. 21). Estos movimientos son significantes, aunque no significan nada por sí mismos y son ideas, no movimientos en sí mismos, Pérez (2008). Complementando, la utilización del gesto presente en la danza se da según Humphrey (1982), a través de la prolongación y distorsión del movimiento gestual, un ejemplo de esto, expuesto por Humphrey, es el apretón de manos normal, que dura entre uno a dos segundos, pero al prolongarlo o realizarlo de manera repetitiva, entramos en terreno de la danza y no de la pantomima. Respecto a la forma, este puede desarrollarse con tanta complejidad y variables del movimiento que toda la parte de una danza puede estar compuesta por medio de la prolongación, repetición o variabilidad de algún gesto. En cuanto a estos puntos, sobre prolongación del gesto, la entrevistada señala que “no es lo mismo cerrar algo rápido a darte un tiempo de sostener el juguete, de ser consiente del espacio de mi mano y el juguete, no tan solo con el juguete de malabar sino la importancia de esa imagen y darle el tiempo necesario y mostrarlo”. Esta afirmación se alinea con la idea de que un gesto, en este caso, el acto de “sostener el juguete” o manipular el objeto deja de ser meramente técnico para convertirse en un momento de comunicación visual y emocional. Al ralentizar la acción o “darle tiempo”, el intérprete permite que el espectador perciba la relación entre el objeto, el cuerpo y el espacio, otorgando significación al gesto. Este énfasis en la imagen sostenida creada también propone que no se trata únicamente del movimiento en sí, sino del impacto visual y emocional que este genera.

Es de importancia destacar que los gestos concretos también son fundamental en la creación de una narrativa efectiva. Un de los entrevistado comenta que “los gestos más concretos pueden ser un aporte para expresar emociones de forma clara”. Los gestos definidos, precisos y con intención permiten que la audiencia entienda no solo lo que está sucediendo, sino también lo que el artista intenta transmitir

emocionalmente. En el malabarismo, esto puede ser particularmente relevante cuando el intérprete se enfrenta a la dificultad de transmitir algo abstracto a través de objetos. Respecto al gesto dentro del malabarismo escénico, agrega el entrevistado, “creo también que el malabarista en la escena necesita de momentos para gestualizar, decir cosas que se entiendan, universalmente, aun así, la danza tiene esos momentos, aunque considero la danza más abstracta. Creo que los gestos más concretos si pueden ser un aporte”. Se puede reflejar, al igual que en la danza, como los gestos que tienen una mayor intencionalidad comunicativa, pueden ayudar a concretar lo que de otro modo podría ser una experiencia emocional superficial y poco clara.

4.1.4. Desafíos de la integración de la interpretación en danza al malabarismo.

También en las entrevistas se logró evidenciar desafíos sobre la integración de la danza en el malabarismo escénico, el más relevante es sobre el interés propio de los malabaristas para considerar la danza como un aporte para sus prácticas de malabares, en Chile, la integración de la danza en el malabarismo enfrenta barreras culturales y estructurales. Como indica la entrevistada, "Acá en Chile hay un puñado de artistas contemporáneos que lo hacen, aun así, existe desinformación y una sensación de vergüenza por la danza". Este prejuicio limita el potencial de muchos artistas para explorar la danza como una herramienta esencial, consecuencia de esto los entrevistados notan una falta de consistencia en las propuestas escénicas, Aunque hay momentos de calidad artística, muchas veces las propuestas carecen de aspectos de la danza que pueden aportar a la propuesta escénica a través del malabarismo. como menciona el entrevistado número uno “en la escena nacional de los que están acá en chile, falta mucho. Yo creo que lo logran, pero a momentos, lo hacen y lo hacemos muy bien sin duda, pero suele existir un vacío, no es tan clara la propuesta artística, es difícil encontrar un artista consistente a través de todo lo que hace”. Este desafío de integración se condice con lo mencionado por Santos, respecto a que no es fácil trabajar la coordinación de movimientos continuos

combinados con música y un estilo de baile, agregando además las técnicas de malabarismo, que requieren en muchos casos la máxima atención visual y espacial. Recomendando primero desarrollar por separado el baile que desees realizar, luego introducir técnicas simples de malabarismo, para ir logrando poco a poco la libertad en relación con los malabares y al baile, es decir, tener el control de los objetos y de tu cuerpo en movimiento (2012). En un momento dado, cuando exista dominio sobre ambas disciplinas, será la integración de aspectos de danza, desarrollada de mejor manera, llevando a cabo una práctica más consciente del malabarismo escénico.

Aunque la integración de danza y malabarismo tiene un potencial considerable, los entrevistados también señalan varios desafíos en cuanto a lograr una expresión clara y consistente de emociones y narrativas. Un malabarista señala: "es difícil lograrlo, y a todos nos falta trabajo para hacerlo de buena manera", lo que sugiere que la integración de gestos y emociones con la técnica sigue siendo un desafío constante. En muchas ocasiones, los artistas se enfocan en perfeccionar la técnica antes que en explorar profundamente el contenido emocional o narrativo de su actuación. De hecho, como se menciona en otra entrevista: "siento que hay líneas muy claras de trabajo, pero a veces la atención está en otros aspectos". Esto refleja cómo en el contexto del circo tradicional, donde la técnica y el asombro visual suelen ser la prioridad, la capacidad de integrar una narrativa emocional a través de gestos y danza puede ser opacada. A menudo, los malabaristas pueden estar más concentrados en la destreza técnica que en la expresión emocional que esa destreza podría generar.

Sin embargo, los entrevistados también sugieren que esta dificultad puede superarse mediante la exploración consciente de la danza como herramienta de creación escénica. Como indica uno de los entrevistados: "Creo que la danza social puede potenciar la expresividad de los gestos". Este tipo de danza, con su énfasis en la interacción corporal y el ritmo, puede ser una excelente fuente de inspiración para los malabaristas que buscan hacer sus gestos más significativos y emocionales. La incorporación de elementos de la danza social o ritualística podría permitir que los malabaristas infundan a sus gestos una mayor carga emocional, transformando la técnica en una herramienta de expresión profunda.

Entender el aporte que significa la danza para el malabarismo es necesario para la escena del malabarismo ya que esta ofrece una oportunidad única para evolucionar como arte escénico, proporcionando herramientas para enriquecer el movimiento, el uso del espacio y la narrativa. Superar los desafíos mencionados requiere no solo formación y apertura, sino también un cambio cultural que valore la interdisciplinariedad como una fuente de innovación. Tal como afirma el entrevistado tres, "siento que el circo y la danza van hacia ese lugar", y este cruce puede marcar un nuevo capítulo en la escena circense chilena, lleno de potencial creativo y expresivo.

Conclusiones

La pregunta y objetivo central de esta investigación fue explorar, cuáles son los elementos de la interpretación en danza que resultarían fundamentales para poder integrar a la práctica de manipulación de objetos o malabarismo escénico, además de entender el aporte que significaría la relación e integración de estas dos disciplinas para los artistas escénicos. Uno de los principales motivos de estas interrogantes, radica en la escasa visibilidad de saberes de la danza integrados al malabarismo, por lo que esta investigación se encargó de identificar algunos aspectos de la danza que resultarían fundamentales para los malabaristas a la hora de desarrollar una propuesta artística, evidenciando su potencial como herramienta para fortalecer la expresión técnica y corporal de los intérpretes, además de brindar una nueva mirada sobre el aporte y potencial que significaría la integración de la danza y el malabarismo tanto para los malabaristas como para la comunidad artística. El análisis de esta investigación se sustenta en teorías interdisciplinarias que abordan la hibridación de las artes, como las propuestas por Canclini (1989), Borgdorff y Sánchez. Estas teorías nos permiten entender cómo los lenguajes artísticos pueden converger y transformarse mutuamente, al mismo tiempo que se examinan las perspectivas de Santos (2012) y Palominos (2018) sobre las similitudes técnicas entre la danza y el malabarismo. Estas teorías sugieren que, a través de la interacción de estos campos, es posible generar nuevas formas de expresión artística y técnica.

La presente investigación ha permitido explorar cómo los aspectos de ritmo, técnica, expresión y comunicación emocional de la interpretación en danza se integran al malabarismo escénico, revelando una rica relación entre estos.

El ritmo es un elemento esencial en el malabarismo escénico, a partir de entrevistas, se observa que integrar conceptos de la danza puede enriquecer esta disciplina, proporcionando herramientas para desarrollar propuestas innovadoras. Según Urbina (2021) y Ross (2009), el ritmo no solo regula los movimientos externos, sino también procesos internos como la respiración y los patrones biológicos, conectando lo visible y lo invisible en escena. La música se destaca como un recurso clave, ya que ofrece una referencia sonora que apoya la precisión y expresividad de los movimientos. Los entrevistados subrayan la importancia de estudiar música para estructurar y enriquecer las composiciones escénicas. Por otro lado, el análisis del movimiento de Rudolf Laban (Ross, 2009) resalta factores, como flujo, peso, tiempo y espacio permiten profundizar en el ritmo, explorando el cuerpo y la gravedad como herramientas expresivas. Además, el ritmo trasciende la sincronización de movimientos, integrando elementos como la duración de las escenas, la narrativa, los cambios de iluminación y la relación espacial. Los entrevistados coinciden en que esta integración mejora la técnica, fomenta la improvisación y permite al artista conectarse con su audiencia de manera auténtica. Respetar el ritmo personal del intérprete, como sugieren Barretta, Miramontes y Zorrilla (2008), es fundamental para preservar su creatividad. En definitiva, el ritmo constituye una base esencial para el malabarismo escénico, aportando posibilidades expresivas, técnicas y creativas que conectan al intérprete con su propuesta artística y su audiencia.

La danza, particularmente la técnica académica, juega un papel crucial en el "orden" de los cuerpos, lo que se traduce en beneficios físicos y perceptivos aplicables a diversas técnicas de danza (Schönfeldt, 2022). La postura, precisión y control corporal son elementos destacados por los entrevistados como fundamentales para la fluidez y continuidad en el malabarismo. Como señala una entrevistada, "trabajar eso de la coordinación también falta en el circo". Integrando estos conocimientos, el malabarista logra una corporalidad más refinada, mejorando la conexión con el público, quien percibe una mayor fluidez en las transiciones y en la utilización del

espacio. Además, se sugiere la consideración de explorar otras técnicas de danza para potenciar el trabajo técnico de los malabaristas escénicos, como señala el entrevistado “también ojalá elegir otra técnica que me permita agregar más contenido desde el soltar, necesitando saber qué otras cosas pesan a parte de los objetos o como puedo seguir profundizando quizá en esa idea de la gravedad”. Así los intérpretes tendrán un mayor espectro de movimiento útil para la práctica del malabarismo escénico.

Además, se resaltó la importancia de la gestualidad en la transmisión emocional. La precisión en los gestos y la utilización de pausas en el malabarismo son esenciales para expresar emociones y crear una narrativa. Como señaló un entrevistado: "es importante que la cara exprese, que las manos expresen, que no es lo mismo cerrar algo rápido a darte un tiempo de sostener el juguete". Esta pausa o ralentización permite al público captar la emoción o intención del malabarista.

Desde la perspectiva de Humphrey (1960), los gestos en la danza son pautas de movimiento que comunican ideas y emociones. Estos movimientos no son simplemente físicos, sino que adquieren significados a medida que se realizan de manera efectiva. Pérez (2008) complementa esta idea al afirmar que una idea solo se vuelve verdadera cuando se expresa como movimiento, lo que destaca la importancia del gesto en la danza. La prolongación y distorsión del movimiento, como la repetición de un gesto simple, puede transformar un acto cotidiano en una forma de expresión artística. En este sentido, la utilización de gestos en el malabarismo se convierte en un medio poderoso para crear una atmósfera emocional y visual, como lo ejemplifica una entrevistada: “no es lo mismo cerrar algo rápido a darte un tiempo de sostener el juguete... ser consciente del espacio de mi mano y el juguete”. Los gestos concretos y precisos también juegan un papel clave en la claridad de la narrativa emocional, como lo indicó un entrevistado: "los gestos más concretos pueden ser un aporte para expresar emociones de forma clara". La capacidad de los malabaristas para integrar gestos definidos en su actuación permite que el público no solo comprenda la destreza técnica, sino también la narrativa o ideas.

La integración del malabarismo y la danza puede generar un nuevo paradigma de interpretación, donde la expresión corporal, la destreza técnica y la creatividad se fusionan. A medida que los artistas descubren cómo compartir sus herramientas y enfoques, es probable que surjan nuevas formas de comunicación escénica que benefician tanto al artista como al público. Se considera esta investigación como un primer paso para la exploración de este nuevo lenguaje, otorgando información a través de los resultados de este estudio, también se proyecta que, a medida que se desarrollen más trabajos e investigaciones en esta área, las futuras generaciones de artistas estarán mejor equipadas para aprovechar el potencial de la hibridación entre la danza y el malabarismo. La creación de espacios formativos, como talleres interdisciplinarios o programas de formación, aportaran sin duda a la consolidación de esta práctica en el futuro. Espacios que se interesen por desarrollar programas educativos que integren el malabarismo y la danza de manera sistemática, para que los artistas puedan aprender a aplicar las técnicas de ambas disciplinas de manera complementaria, además de promover la creación de obras que integran de manera innovadora la danza y el malabarismo, explorando nuevas formas de narrativa y expresión corporal. No solo la falta de formación especializada, sino, la resistencia de algunos sectores mismos las artes circenses a incorporar otras formas de expresión son limitaciones que deben superarse para que esta práctica se desarrolle plenamente. Agregar también que, el estudio se centró en artistas de Santiago de Chile, lo que restringe la generalización de los resultados a contextos más amplios. En conclusión, la integración de la danza y el malabarismo escénico abre un campo vasto para la experimentación y la creación artística, proponiendo nuevas formas de expresión y narrativa. A través de la convergencia de estos dos lenguajes, los artistas pueden enriquecer sus prácticas técnicas y emocionales, estableciendo un puente entre la destreza física y la comunicación gestual. Este estudio ha demostrado el potencial de esta fusión, resaltando la importancia del ritmo, la técnica corporal y la gestualidad, elementos clave que permiten una mayor fluidez y conexión con el público. El futuro de esta intersección depende de la continuidad de la investigación y de la creación de espacios educativos que fomenten el aprendizaje

y la colaboración entre disciplinas, superando barreras y abriendo nuevas posibilidades para los artistas escénicos.

Bibliografía.

Barretta, C. Miramontes. L. Zorrilla, A. (2008). Concepto del Ritmo en el Arte de la Danza. Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento. https://www.rhuthmos.eu/IMG/article_PDF/El-ritmo-en-la-danza_a840.pdf

Bautista, P. (2011). Metodología de investigación cualitativa: Un enfoque flexible y adaptable. Editorial McGraw-Hill.

Botgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes (2ª ed.). Cairon: Revista de ciencias de la danza. Recuperado de <file:///C:/Users/Jaime/Downloads/2da%20semana.2%C2%BA%20lectura.pdf>

Canclini, N. (1989). Hibridación cultural: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Ed. Grijalbo. https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf

Dallal, A. (2007). Elementos de la danza. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.libros.unam.mx/digital/v3/9.pdf>

García-Mauriño Suárez, E. L. (s.f.). Programando circo en España: situación actual. <https://www.redescena.net/descargas/informe-circo.pdf>

Guzmán, A. (2014). Danza: creación de tiempos. Alteridades, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 24(48), 35-45.

<https://www.redalyc.org/pdf/747/74738787004.pdf>

Jablonska, A. (2008). Estudios sobre las culturas contemporáneas: La elaboración del marco teórico versus la ilusión del saber inmediato. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, 14(28), 135-148.

Mateu Serra, M., & Lavega, P. (2017). Lógica interna de los lenguajes artísticos motores. TÁNDEM. Didáctica de la Educación Física.

<https://www.researchgate.net/publication/312576566>

Palominos, Á. (2018). Pedagogía del malabarismo. Cuatro Manos. <https://educaciotransformadora.com/wp-content/uploads/2018/08/pedagogia-delmalabarismo.pdf>

Pérez Soto, C. (2008). Preposiciones en torno a la historia de la danza. LOM.

Rodríguez Luna, M. E. (s.f.). El taller: Una estrategia para aprender, enseñar e investigar. Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Universidad Central de las Villas - Cuba.

https://die.udistrital.edu.co/sites/default/files/doctorado_ud/publicaciones/taller_una_estrategia_para_aprender_ensenar_e_investigar_0.pdf

Ros, A. (2009). Laban Movement Analysis: Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento. Estudis Escènics, 35, 350-354. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/download/252853/339591>

Sáez, M. L. (2017). Presencias, riesgos e intensidades: Un abordaje socioantropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de

acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata [Tesis doctoral].

Universidad Nacional de La Plata.

<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1558/te.1558.pdf>

Salgado, M. (2011). El muestreo en investigación cualitativa. Editorial Académica Española.

<https://www.scielo.br/j/csc/a/VgFnXGmqhGHNMBsv4h76tyg/?format=pdf&lang=es>

Sánchez, J. (2013). Indefiniciones. El campo abierto de la investigación en artes (2ª ed.). Artes, la revista. Recuperado de

[file:///C:/Users/Jaime/Downloads/1ra%20semana.%201%C2%BA%20lectura%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Jaime/Downloads/1ra%20semana.%201%C2%BA%20lectura%20(1).pdf)

Sánchez, M. J., Fernández, M., & Díaz, J. C. (2021). Técnicas e instrumentos de recolección de información: Análisis y procesamiento realizado por el investigador cualitativo. Revista Científica UISRAEL, 8(1), 113-128.

<https://doi.org/10.35290/rcui.v8n1.2021.400>

Santos, R. (2012). Aspectos fundamentales del malabarismo. Do Autor.

<https://www.circoteca.cl/wp-content/uploads/2019/08/Aspectosfundamentales-delmalabarismo-Texto-portugu%C3%A9s-Richard-Santos-Brasil-2012.pdf>

Sanjuán Núñez, L. (2019). El análisis de datos en la investigación cualitativa. Editorial Oberta UOC.

[file:///C:/Users/Jaime/Downloads/MetodosDeInvestigacionCualitativaEnElAmbitoLaboral_Modulo5_ElAnalisisDeDatosEnInvestigacionCualitativa%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Jaime/Downloads/MetodosDeInvestigacionCualitativaEnElAmbitoLaboral_Modulo5_ElAnalisisDeDatosEnInvestigacionCualitativa%20(1).pdf)

Urbina, María. (2021). Ritmos Corpóreos. Danza en escena, 48. 20-23.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9099215>

Verd, JM y Lozares, C. (2016). Introducción a la investigación cualitativa: Fases, métodos y técnicas. Madrid: Síntesis

https://www.researchgate.net/publication/309155651_Introduccion_a_la_investigacion_cualitativa

Anexos.

Ficha técnica.

Categorías (objetivos)	Código
Aspectos de la interpretación	Rojo
Aporte de la danza al malabarismo	Azul
Comunicabilidad interpretativa	Verde

Entrevista 1: Marcelo Carrillo Matta.

Pregunta 1. ¿Crees o consideras que los malabaristas escénicos integran aspectos de la interpretación en danza en sus presentaciones?, ¿Cuáles?, ¿Tu, en tus presentaciones, integras algunos?

Yo por lo menos considero que sí, naturalmente integro esta herramienta de interpretaciones de danza, pero como de manera natural, creo que naturalmente soy muy como músico igual, integro los ritmos, las transiciones de la música, el sentir que existe un contexto musical. como yo lo digo, es como un llamado a la música. Pero creo que en general no encuentro que hagan mucho eso los malabaristas chilenos contemporáneos. El ritmo es fundamental, el ritmo de la música es el alma de la creación, creo que me guio más por eso.

Pregunta 2. ¿Consideras que los malabaristas escénicos necesiten de practicar alguna técnica de danza?, ¿Por qué?

Si, considero fundamental que practiquen danza, que nos cambió la vida, la manera de hacer malabares, que nos permite decir algo a través de movimiento corporal, no es solo tirar cosas para arriba solamente, por lo menos no para nosotros. Que nos diferencia un poco del resto, porque acá en Chile hay un puñado de artistas contemporáneos que lo hacen, aun así, existe desinformación y no ganas, o como una sensación de vergüenza por la danza. Ojalá los malabaristas pudieran tomar más herramientas de danza para integrarlo, porque es la base del movimiento. Mas allá de la técnica del malabarismo, si quieres malabarear escénicamente tienes que hacer danza.

Pregunta 3. ¿Consideras que la danza puede ser un aporte para la escena del malabarismo escénico? ¿Por qué?

Si, el mayor aporte, el aporte más grande que puede haber para el malabarismo es o para el malabarista es la danza, ya sea ballet, contemporáneo, lo que sea que bailes, o sientas para inspirar el movimiento, solo hazlo y mueve tu cuerpo, porque los objetos los movemos nosotros. El mejor aporte es la danza antes que la acrobacia para el malabarismo.

Pregunta 4. ¿Consideras que la integración de la danza y el malabarismo escénico puede influir en la manera en que se desarrolla la industria del espectáculo o entretenimiento?

Si, considero que este nuevo estilo de malabarismo, no influye tanto en el mercado de acá en Chile, lamentablemente acá los productores aquí no toman mucho en cuenta la danza en el malabarismo, acá estamos acostumbrados a otras cosas, pero

en Estados Unidos, Canadá, Francia, Italia si está influyendo cada vez más, se puede ver en las grandes compañías de espectáculos, el mismo Solei o Los siete dedos de la mano, porque estar en escena en un circo contemporáneo considero que es justamente para poder decir algo, entonces si no hay danza, no me comunica nada, solo estas lanzando cosas al aire.

Pregunta 5. ¿Consideras que la expresión y gestualidad desarrollados en la danza, a través del malabarismo, puede ser un aporte para la comprensión de las emociones y/o narrativa?

Claro que sí, nuevamente, la danza y el movimiento te permite expresarte en lo que sea que hagas, justamente con la danza a través del malabarismo te permite expresar tus emociones, darle vida al objeto. Creo también que el malabarista en la escena necesita de momentos para gestualizar, decir cosas que se entiendan, universalmente. Aun así, la danza tiene esos momentos, aunque considera la danza más abstracta. Creo que los gestos más concretos si pueden ser un aporte.

Pregunta 6. ¿Crees que los artistas logran plasmar a través de gestos y la danza sus ideas, emociones o narrativa?

Siento que es difícil lograrlo, por ende, a todos nos falta, para poder hacerlo de buena manera, todos tenemos falencias que trabajar. En la escena nacional de los que están acá en Chile, falta mucho. Yo creo que lo logran, pero a momentos, lo hacen y lo hacemos muy bien sin duda, pero suele existir un vacío, no es tan clara la propuesta artística, es difícil encontrar un artista consistente a través de todo lo que hace. Yo mismo me considero que comienzo una creación super consciente y a medida que avanza resulta poco clara. Y sumar los gestos dependiendo la intensidad o expresión que quieras comunicar.

Entrevista 2: Boris de la Hoz.

Pregunta 1. ¿Crees o consideras que los malabaristas escénicos integran aspectos de la interpretación en danza en sus presentaciones?, ¿Cuáles?, ¿Tu, en tus presentaciones, integras algunos?

Yo considero que los malabaristas escénicos actualmente de manera intuitiva generan movimiento a través de los objetos, porque los objetos pesan y tienen ciertas características y condiciones que generan posibilidades de movimiento, más allá de los trucos en sí, pero no sé si la gran mayoría esta consiente de saber cuál sería el espectro interpretativo de los recursos de la danza para la escena, primero, para saber cómo los voy a ocupar, tiene que haber primero un reconocimiento de integración de contenido para recién quizás, conscientemente integrarlo en esta búsqueda escénica y por ende siento y percibo que no esta tan presente. yo creo que considero más aspectos en relación con la espacialidad el ritmo e información de la eukinetica, más como un lenguaje basal como parte del lenguaje de como yo manipulo objetos, más que hacer un chequeo de que está pasando escénicamente, es más como estos elementos me ayudan a desarrollar un lenguaje de manipulación de objetos de movimiento, versus como analizo la escena a través de técnicas interpretativas de la danza.

Pregunta 2. ¿Consideras que los malabaristas escénicos necesiten de practicar alguna técnica de danza?, ¿Por qué?

Siento que la técnica académica siempre va a ser un gran beneficio de los fundamentos de la líneas corporales, y eso va ayudar a generar un cuerpo escénico disponible para encontrar ciertas formas y bueno danza contemporánea o moderna tienen hartos contenidos que es interesante de trabajar que puede estar al servicio de justamente lo que va a ir pasando a través de la manipulación de objetos, entonces considero fundamental que estén esas bases, pero siento que hay un gran movimiento del hip hop y sus herramientas en el malabarismo actualmente y también en propuestas de danza, siento que en Chile está entrando fuerte el cómo

vamos integrando herramientas finalmente, creo que si tuviera que elegir una, si sería como tener que ordenar estos cuerpos a través de la danza clásica pero también ojala elegir otra técnica que me permita agregar más contenido desde el soltar, necesitando saber qué otras cosas pesan a parte de los objetos o como puedo seguir profundizando quizá en esa idea de la gravedad, y como eso nos entrega más pistas de que es lo que voy a proponer escénicamente, porque como el objeto ya no va a ser la parte fundamental, quizá vamos a considerar este cuerpo manipulable que nos puede entregar pistas de cómo hacer una escena más interesante de observar.

Pregunta 3. ¿Consideras que la danza puede ser un aporte para la escena del malabarismo escénico? ¿Por qué?

Yo creo que es fundamental para las artes escénicas, se ha visto muy pocas obras donde nada se mueve, si hay movimiento voy a acudir a herramientas del movimiento, y estas están siendo cultivadas o reflexionadas y trabajadas en las danzas, entonces si lo encuentro fundamental, porque somos seres que nos movemos en escena y también en espacios que no se mueven. Vi una obra increíble donde los artistas no se movían, pero se movía el escenario, era como woao, esto también es una nueva forma de ver el movimiento, cuando se mueve, no se mueven las personas, y en este caso que manipulamos objetos, ¿Cómo se mueven los objetos?, ¿los objetos se pueden seguir moviendo, sin necesidad de que nosotros los manipulemos? ¿cómo creamos trayectorias, formas o cualidades de movimiento de objetos, sin necesidad de nosotros ser los principales efectores del movimiento, también podría ser una investigación interesante. Siento que lo que nos convoca a nosotros como artistas circenses manipuladores de objetos, como apropiarnos de todas las herramientas del cuerpo, pero también en que nos vamos a diferenciar. tenemos una extensión de nosotros, que tenemos que saber qué características nos puede aportar más aun en la escena para tener esto que es la danza y a parte lo que nos identifica como manipuladores de objetos. Que podemos poner en escena desde nuestro lugar para que se complemente también con lo otro.

Pregunta 4. ¿Consideras que la integración de la danza y el malabarismo escénico puede influir en la manera en que se desarrolla la industria del espectáculo o entretenimiento?

Considero que las herramientas de la danza para el arte escénico en realidad son fundamentales y desde ahí ya nos ofrecen nuevas posibilidades, ya sea desde la técnica, como un movimiento técnico, que también va a condicionar una propuesta estética o un diseño de una propuesta escénica, si bien separando las danzas las técnicas de una danza también te va a generar un imaginario creativo, entonces sí puede influir directamente, que al integrar más imaginarios de movimiento, quizá me va a generar más imaginarios de la creación o la puesta en escena.

Pregunta 5. ¿Consideras que la expresión y gestualidad desarrollados en la danza, a través del malabarismo, puede ser un aporte para la comprensión de las emociones y/o narrativa?

Yo creo que sí, es fundamental, por lo menos en mi proceso, me ayuda a conectar más como me muevo, interpreto la música, lo que estoy sintiendo, conceptos a través del movimiento en clases de danza versus manipular objetos, indistintamente voy a dirigir mi atención justo hacia la técnica y quizá menos por lo que va pasando en lo que siento al mover objetos, versus como cuando estoy concentrado en una clase de danza en donde está mucho más volcado hacia uno lo que está pasando, entonces desde ahí vamos descubriendo lugares nuevos que podemos tomar y evocar en otras situaciones de movimiento con objetos, entonces tenemos la capa de que están los objetos y hay como un personaje adicional que quizá nos cueste un poco más conectar con nosotros mismos porque los objetos quizá no nos entregan algún tipo de relación como afectiva, entonces es difícil, no hay emoción con el objeto a no ser que quizá uno ya lo haya trabajado antes, por si solo o compañeros, que pueda evocar eso mismo que encontró en la relación que tiene con los objetos.

Pregunta 6. ¿Crees que los artistas logran plasmar a través de gestos y la danza sus ideas, emociones o narrativa?

Yo considero que, hay líneas muy claras de trabajo en cuanto a que es lo que se pone en escena, y que en este caso tenemos una tendencia más al circo tradicional, que si se potencia o se podría potenciar aún más con gestos, interpretaciones en relación a danzas sociales, como que hay un concepto dancístico de super héroe o se persona muy enérgica, que puede estar muy evocada mucho más a danzas sociales como la salsa, que la siento muy presente en esa puesta en escena , y versus otras escenas, siento que igual aparece pero no sé si esta tan intencionado, como del lugar en donde aparece la interpretación y la danza y la gestualidad como, no sé si se intenciona tanto de parte de los artistas creadores como poner una capa que tenga que ver con la idea creativa el movimiento, creo que a veces la atención está en otras cosas, siento que se logra pero no sé si esta tan presente o si están voluntario. Se nota que hay grandes hitos, pero quizá eso tiene que ver con el diseño de la escena en general, que se apuesta más desde donde parte la creación escénica circense en específico de manipuladores de objetos, como que primero está la técnica y luego le vamos agregando ciertas capas y quizá ahí se pierde un poco de donde se genera el movimiento, como de que sensaciones o que emotividad, o cuales son mis motores para estar en escena y generar todo lo que está pasando o quizá ahí ya tiene que ver con otras aristas de la creación. Creo también desde ahí, es muy potenciabile con identificar que idea creativa trabajar, en este caso no sé, si es del circo tradicional, te diría, toma elementos de la danza sociales, o de algún tipo de danza que te permita entrar en estados, como algo más ritualesco o como puedo sumergirme en este mundo que ya contiene estas características, para alimentar lo que voy a hacer en escena, entonces quizá la vuelta es mucho más larga, y eso es lo que es difícil.

Entrevista 3:

Pregunta1: ¿Crees o consideras que los malabaristas escénicos integran aspectos de la interpretación en danza en sus presentaciones?, ¿Cuáles?, ¿Tu, en tus presentaciones, integras algunos?

A mí me interés mucho el tema de la energía, que sea leve que sea fuerte, sobre todo en lo que es manipulación, me gusta mucho, y siento que, desde ahí, uno puede ir a varios aspectos emocionales de la interpretación, a pasar por diferentes estados, y lo hace muy interesante, como para ver que sale. A veces resulta otras veces no, pero es mi jugada de decir, ya quiero estar presente y ver que sucede, y me han resultado cosas muy buenas. Solo por jugar y desde ahí uno logra salir un poco de lo normado, lo ya visto. Me pasa que voy con el propósito de sacar algún truco en particular, y luego se me va la mente, comienzo a jugar de otra manera, a mover mi cuerpo, jugar de otras maneras. Y eso me gusta colocarlo en escena. Y esta bueno en un momento de la escena, que esté presente. que pueda estar el artista presente. y mi manera de estar ahí presente, es esa, darme un espacio de improvisación y otra cosa, que creo importante es estudiar harto la música, para lo que sea que uno haga, si lo estas ocupando en un espectáculo, la música te apoya un montón y el conocer ciertos aspectos de la música poder hacer grandes cosas.

Pregunta 2: ¿Consideras que los malabaristas escénicos necesiten de practicar alguna técnica de danza?, ¿Por qué?

Si, caleta. De hecho siempre que veo malabaristas, siento que el malabarista escénico, a veces no sabe ocupar el espacio, el espacio escénico, coreográfico, se sitúa en un solo lugar, en un solo punto, se sitúa solo en una parte del escenario, y le faltan planos, falta acercamiento, alejarse, trayectorias, he visto muy pocos números que los tengan, o los tiene en un solo momento, en la entrada, o la salida y a mí eso me da rabia, o como no sé qué, porque uno ve mucha proyección y talentos en esos malabaristas, y he visto unos muy buenos haciendo cosas increíbles pero en el mismo lugar y siento hay un espacio vacío en la escena que

puede ser complementado de diferentes formas y eso si te lo puede dar la danza, a un truco darle un espacio o una pausa, o interactuar también con el público, y después hacer un truco, eso lo haría muy interesante, de echo creo que si se juntara eso sería otra conjunción, ya el objetivo no sería tirar muchas clavos hacia arriba, o tener muchos trucos, sino que sería la puesta en escena en sí misma, más de lo que soy capaz de hacer, lo copas que puedo de transmitir lo que estoy contando. El mismo solei que te logra contar historias, entonces el circense ya no tiene que solo ser circense, sino que saber hacer otras cosas, y siento que el circo y la danza van hacia ese lugar, y se nota mucho en escena cuando hace danza, no corta un truco con otro, a veces el malabarista tiene una seguidilla de trucos super rítmicos, pero se nota que la danza le da ese aspecto fluido en las transiciones o sensación de continuidad. Y además el que ocupa corporalidad y sabe ocupar el espacio, y lo demarca de otra manera, entonces el público está siguiendo al artista con la mirada, y eso muy interesante.

Pregunta 3: ¿Consideras que la danza puede ser un aporte para la escena del malabarismo escénico? ¿Por qué?

Creo que si es un aporte y creo que hay una gran diferencia entre quien practica y no danza, y cuando ya se mezcla con el teatro, la música, poder cambiar la cara del público y eso siento que muchas veces, es más, mira lo que puedo hacer, que no deja de ser impresionante y valoro mucho ese trabajo, pero me gustaría más que coexistieran en escena. Y se nota mucho en lo fluido del malabarista, se nota al tiro cuando integra danza, sobre todo en el circo que algunas compañías como en site dedos de la mano, logran ir mezclando el circo y la escena.

Pregunta 4: ¿Consideras que la integración de la danza y el malabarismo escénico puede influir en la manera en que se desarrolla la industria del espectáculo o entretenimiento?

Si, creo que sí, yo lo he visto en productoras actuales que ya no buscan solamente el equipo cirquero, sino que uno interdisciplinario, de varios artistas muy distintos, entonces hay un cirquero, un bailarín, un teatrero, entonces yo creo que las mismas productoras, se están dando cuenta que la gente le llama la atención la puesta en escena, pero también desde lo variable e integral, desde mi lado e ideas de producción, también son esas, llegar a coreografiar un equipo de diversos lenguajes. Siento también que la danza como tal, las que se están posicionando hoy en día, ya van mezclando cosas por ejemplo el flayinglow, que se mezcla con la acrobacia, entonces ya no es solo danza, contiene algo más, y siento además que la danza por sí misma ya no está subsistiendo tanto, entonces estoy mezclando esto, con otra cosa y fusiones de estilo yo no había visto y me impresionan, encuentro que tanto la danza internamente está haciendo ya ese trabajo con sus propias danzas y como estas son capaces de tomar elementos de otros lados, y el circo también por su parte se está dando cuenta. Hay circos como bombaza que ocupan unas marionetas gigantes de animales, que eso es teatro, y traen de regreso los animales al circo, pero con la integración del teatro. Y uno dice eso ya no es tan solo circo o también lo es, y lo que me gusta del circo es que permite, el circo es permisivo, es abierto, una puerta abierta, en cambio encuentro a la danza un poco más restringida, aun así, es bueno que se junten, para que así la danza habrá su cascara y tomar nuevas formas o ideas, como el circo también puede integrar más el cuerpo, el sentir, el narrar, estar presente. porque siento que el cirquero se olvida de eso, en el circo las cosas duelen, no me importa yo sigo.

Pregunta 5: ¿Consideras que la expresión y gestualidad desarrollados en la danza, a través del malabarismo, puede ser un aporte para la comprensión de las emociones y/o narrativa?

creo que siempre va a depender del artista de lo que quiera mostrar como que es igual de importante como esa autonomía al artista, pero si es desde yo desde mi pensar, para mi si es importante expresar mi sentir, lo encuentro algo super necesario, siento que, si bailo y no transmito algo, eso en mi me hace ruido. Y desde

la eukinetica, y el ritmo, las respiraciones, que el malabar no integra, y darme esos tiempos de pausas, se genera otro plus y puede ayudar a comunicar lo emocional. A veces me pregunto qué pasa si en el público hay alguien que sea sordo, que tiene diferentes capacidades y tiene que lograr entender lo que quieres comunicar, en ese pensar considero lo gestual super importante, dependiendo de la audiencia es como podrán entender ciertos momentos gestuales. Es importante que la cara exprese, que las manos expresen, que no es lo mismo cerrar algo rápido a darte un tiempo de sostener el juguete, de ser consiente del espacio de mi mano y el juguete, no tan solo con el juguete de malabar sino la importancia de esa imagen y darle el tiempo necesario y mostrarlo.

Pregunta 6: ¿Crees que los artistas logran plasmar a través de gestos y la danza sus ideas, emociones o narrativa?

yo creo que no se ve mucho, pero aun así si hay cirqueros y bailarines, que, si ocupan mucho el gesto, no tan solo en el malabar, sino que además en disciplinas aéreas, por lo mismo siento super necesario para el cirquero, que tengan una formación en danza, en teatro, para poder entender el cuerpo y sus estados. A mí me paso que al entrar a danza venia con un lenguaje más del circo, y yo era super descoordinada, me costó un montón, que hasta el día de hoy intento mejorar, y siento que trabajar eso de la coordinación también falta en el circo. Creo que en cuanto al malabarismo que es mucho más interesante cuando se trabaja con más personas, y desde ahí sale mucho más lo dancístico, cuando hay más gente, comienza a haber mucho más juego de manipulación e imágenes o transiciones. Cuando todo sucede de forma grupal, siento que la danza se empieza a ver.