



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
ESCUELA DE DANZA

El cuerpo como espacio de diálogo entre el flamenco y la danza  
moderna y contemporánea

Alumna: Parra Muñoz, Manuela

Profesora guía: Retuerto, Iria

Tesis para optar al título de Coreógrafa  
Tesis para optar al grado de Licenciada en Danza

SANTIAGO, 2017

## **AGRADECIMIENTOS**

A Iria por la dedicación, por guiarme y acompañarme en este proceso siempre. A Marcelo Garrido por la preparación previa para enfrentar este desafío. A Joel Inzunza por las conversaciones, los consejos y por enseñarme el valor de la reflexión en los procesos coreográficos. A Alejandro Cáceres por valorar mi trabajo y generar cuestionamientos relevantes dentro del análisis de esta investigación.

También quiero agradecer a toda mi familia por el apoyo incondicional que me han dado, sobre todo a mis padres que me han enseñado y guiado en el mundo de las artes desde siempre.

Además agradezco a cada persona que en algún momento me deseó ánimo y buenas energías para desarrollar y finalizar esta tesis.

Es sumamente necesario destacar la confianza y lo mucho que han entregado todos los intérpretes que son parte de la obra en desarrollo y que han permitido la investigación en sí. Para ellos toda mi gratitud y amor.

Finalmente agradecer y destacar al pueblo gitano, que tras una vida de injusticias y represión, conformaron algo tan bello y potente como el flamenco, el cual es abordado en esta investigación con mucho cariño, admiración y respeto.

## ÍNDICE

<b>1.- Contexto introductorio.....</b>	<b>4</b>
1.1.- Planteamiento del problema.....	4
1.1.2.- Pregunta de investigación.....	9
1.1.3.- Objetivo general.....	9
1.1.4.- Objetivos específicos.....	9
1.1.5.- Justificación del problema.....	10
<b>2.- Marco teórico.....</b>	<b>12</b>
2.1.- Ritmo.....	12
2.2.- Ritmo en el flamenco.....	17
2.2.- Danza moderna y contemporánea.....	22
<b>3.- Marco metodológico.....</b>	<b>28</b>
<b>4.- Análisis de resultados.....</b>	<b>31</b>
<b>5.- Conclusión.....</b>	<b>75</b>
<b>6.- Bibliografía.....</b>	<b>78</b>
<b>7.- Anexos.....</b>	<b>81</b>

## 1. Introducción

### 1.1. Planteamiento del problema

El ritmo es un elemento que se encuentra en constante interacción con aspectos de la naturaleza, siendo posible incluso identificar un ritmo propio de la tierra y de los procesos naturales que se manifiestan en el ciclo vital de cualquier ser vivo que habite en ella. De esta forma se pueden identificar movimientos de tipo ondular, refiriéndose al sonido, la luz, el viento, las olas del mar, animales, etc.

En cuanto al ser humano, Hock (1941) plantea que cada individuo posee un ritmo y sonido particular, único e irreplicable, los cuales tienen que ver con el temperamento y personalidad. Algunos estudios han llegado a afirmar que existe una relación entre el ritmo humano y el del universo. Por ejemplo, algunos médicos en siglos anteriores, (como Richard Mead en el siglo XVIII) establecieron que existía una relación entre enfermedades y los movimientos del sol y la luna. Por otro lado, Graffenberg, Forsgreen, Kleitman y Richardson observaron la influencia de la luz en los ritmos humanos. Todas estas investigaciones llevaron a referirse a estos fenómenos como ritmos biológico (Ibarra, 2014). Estas investigaciones médicas, pueden considerarse actualmente como de carácter holístico y no siempre están en consonancia con

una visión alópata contemporánea de la medicina.

Por otro lado, también se habla de ritmos internos del ser humano, los cuales tienen que ver con factores como la respiración y el pulso, pudiendo encontrar patrones rítmicos en la frecuencia cardíaca, funcionamiento celular, ondas cerebrales, presión arterial y temperatura corporal.

El ritmo es un elemento que ha sido estudiado desde diversos enfoques, los cuales pueden variar desde áreas científicas como la medicina, hasta diversas expresiones artísticas tales como el teatro, la danza o la literatura. El poeta mexicano Octavio paz, en su libro *“El arco y la lira”* (1956) expone sus reflexiones en cuanto a la creación de poemas y todo lo que este proceso implica. El autor indaga en los factores y elementos que conforman el poema para finalmente identificar tres componentes: Lenguaje, imagen y ritmo. “Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras” (Paz, 1956: 18). El poeta cree que el ritmo es más que un mecanismo de medición de intervalos en el tiempo. De una manera abstracta y poética, explica que este elemento puede afectar directamente nuestra emocionalidad ya que el ritmo nos dirige hacia un “algo” que posiblemente desconocemos pero que no por eso deja de tener sentido. El autor atribuye esta intencionalidad a la sucesión de golpes y pausas.

El ritmo proporciona una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga "algo". Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. (Paz, 1995:20)

Esta cita apoya la idea de que el ritmo puede influir en el comportamiento humano y por tanto puede movilizar a las personas desde la afectación de su emocionalidad. Paz concibe el ritmo como un sentido, algo que, si bien se

presenta de manera externa al individuo, se funde con éste vivenciando la sensación de propósito y dirección de la cual se refiere el autor.

Otra disciplina en la que el ritmo posee un papel fundamental, es la danza. Con respecto a este tema se han realizado numerosos y diversos estudios que buscan explicar dicha relación. Rudolf von Laban, bailarín y coreógrafo austriaco de origen húngaro, con formación en París, fue muy influyente en la teoría de la danza y fue uno de los autores más conocidos en plantear una interacción entre los conceptos de ritmo interno y ritmo externo. El primero tiene que ver con que la temporalidad del movimiento, surge desde el cuerpo y emocionalidad del propio individuo, mientras que el segundo concepto se refiere al soporte sonoro y musical que proviene desde el exterior, el cual busca facilitar las exigencias físicas del baile e influye también en el factor interpretativo(Laban, 1987). Sin embargo, hay quienes piensan que el movimiento por sí mismo posee una temporalidad, cualidad y por tanto un ritmo propio, el cual guarda relación con la organicidad, pudiendo verse representado en la respiración. Entre los principales defensores de esta autonomía de la danza con respecto a la música se encuentran Merce Cunningham y John Cage.

Según Campbell (1997), la noción de ritmo interno se relaciona con un elemento distintivo en el ser humano. Cada uno posee un ritmo propio y Campbell establece el cuerpo como una máquina rítmica en base a los sistemas biológicos propios de la persona. Esta forma de comprender el ritmo interno, establece un vínculo entre el pensamiento y las acciones que se realizan.

En el caso de las danzas tradicionales, el rol que desempeña el ritmo tiene directa relación con la forma en que la música influye en la danza. Existe un caso en particular donde el ritmo es uno de los principales ejes que conforman la cultura. Estamos hablando del flamenco, el cual surge en Andalucía y se consolida como sistema de danza aproximadamente durante el siglo XVIII. En dicha región confluían personas de distintas razas y culturas, dando origen a los gitanos andaluces, quienes luego de expresar su realidad a través de la

música, indagaron en la danza y comenzaron a estructurarla y conformarla como la conocemos hoy (Ösp, 2010).

En cuanto al ritmo en el flamenco, puede considerarse un elemento sumamente definitorio. Este se genera principalmente por el toque de cajón y palmas, y junto con la guitarra y el canto, conforman la música flamenca. Es posible identificar un compás en cada uno de los estilos del flamenco, comprendiendo éste como un conjunto de pulsos que se agrupan en patrones de dos, tres o cuatro tiempos. Sin embargo este compás no busca ser un factor que aporta rigidez o solamente cuadratura, porque a pesar de que es uno de los soportes fundamentales, siempre existe algo de flexibilidad que permite el desarrollo expresivo e interpretativo del canto, que juega con su libertad expresiva pero sin salirse del compás, generando así una especie de tensión. Esta relación flexible entre factores se ha resuelto a lo largo de la historia, asumiendo que el compás se encuentra en disposición de la expresión musical, pero a la vez quien canta siempre está pensando en el baile y por tanto en el compás. Entre los compases más característicos del flamenco se encuentran el binario y el compás de amalgama de 12, definiéndose como “Un ciclo rítmico-armónico basado en la combinación de dos células ternarias y tres binarias” (Berlanga, 2014; 13) Este tipo de ritmo puede considerarse como el más distintivo de esta cultura (Ibid.).

El flamenco es un arte que ha perdurado por años, pero aun así se han experimentado algunos cambios con respecto a formalidades corporales que provienen de la tradición y que pueden hacer surgir críticas de quienes son fieles a las formas estéticas originales. En esta búsqueda de nuevos lenguajes corporales se han modificado principalmente elementos del movimiento, sin embargo la rítmica característica del flamenco nunca se ha dejado de lado en el proceso de modernización. Podríamos decir que el ritmo es un elemento fundamental para que el flamenco no deje de ser lo que es, a pesar de las modificaciones estéticas que pueda experimentar, e incluso podríamos identificarlo como un factor constituyente de esta danza.

Otro importante referente de la danza que también propuso el impulso del

accionar desde la emocionalidad interna, fue Isadora Duncan, quien planteó que a través del pulso y la respiración, el intérprete genera una rítmica particular que dialoga con la que se encuentra en el exterior. En el caso del flamenco, el intérprete aprende la danza desde la rítmica, por lo que es inevitable que ésta se incorpore en su aprendizaje corporal y a medida que se va perfeccionando la técnica, es posible observar la forma en que el ritmo se evidencia a través de movimientos típicos como los que realizan brazos, hombros, muñecas, cabeza y el característico zapateo que afirma el compás y realiza juegos rítmicos utilizándolo como base. Algunos artistas que, dentro de la búsqueda de un flamenco más contemporáneo, han indagado en la modificación del lenguaje en base al trabajo con la rítmica. El más reconocido de ellos es Israel Galván (1973, Sevilla), quien piensa que el espíritu del flamenco puede encontrarse en muchas partes, refiriéndose al sentido rebelde y de fortaleza, entre otros aspectos. Además cree que todos los movimientos pueden adecuarse al lenguaje corporal del flamenco, utilizando en algunas entrevistas el término “aflamencar”.

En la búsqueda del desarrollo del ritmo interno del individuo, el hecho de utilizar el compás flamenco como motor de movimiento, puede facilitar la creación ya que significa un soporte seguro y estable donde un intérprete puede desenvolverse. Además no es el típico patrón rítmico utilizado en danza donde el tiempo se fracciona en cuatro tiempos o en tres, sino que es un compás que no es predecible, pero que aun así a medida que se repite y se identifican los acentos, es posible apreciar su lógica. Esta dinámica rítmica puede permitir el desarrollo de una rítmica interna y gran cantidad y diversidad de resultados corporales. Esta exploración podría considerar la propuesta de establecer una relación entre el compás y la respiración, pudiendo igualar o incluso superar la organicidad de los movimientos en el flamenco, de manera que incluso como resultado de la indagación corporal a raíz del compás de amalgama de 12, intérpretes que nunca han bailado flamenco, podrían ser capaces de generar un material que pudiese considerarse parte de este arte.

No deja de ser importante en la investigación que se realizará, la búsqueda



corporal en torno a las características socioculturales del flamenco, por ejemplo la noción de un grupo humano que vive en comunidad, la relación de complemento entre danza y música, además de una especie de necesidad de transmitir emociones y sentimientos a través de los movimientos.

#### 1.1.2. Pregunta de investigación

¿Qué tipo de material corporal generan intérpretes de danza moderna y contemporánea después de un trabajo con elementos identitarios del flamenco?

#### 1.1.3. Objetivo general

Analizar el material corporal que un grupo de bailarines genera a través del trabajo con el relato, cualidades eukinéticas y rítmica flamenca.

#### 1.1.4. Objetivos específicos

1. Identificar el ritmo orgánico que expresan los intérpretes de manera espontánea antes y después del trabajo en torno al compás de amalgama de 12.
2. Analizar las particularidades del material corporal que incorporan las cualidades eukinéticas del flamenco.
3. Analizar el tipo de material corporal que se genera luego del trabajo con el relato flamenco
4. Reflexionar en cuanto a los resultados corporales encontrados en la experiencia con elementos del flamenco, para luego traducirlos en una composición coreográfica.

#### 1.1.5. Justificación del problema

La investigación acerca del trabajo en intérpretes con una rítmica flamenca determinada, puede generar aportes tanto en el campo de la composición coreográfica como en los recursos que pueden utilizarse para llegar a conformar una como tal. Existe una inquietud que poseen actualmente algunos artistas del flamenco por encontrar nuevas formas de manifestar esta danza, que se enmarcan en una corriente de modernización del flamenco.

“Diremos que el género flamenco se gesta en largo tiempo, pero se codifica, se sintetiza y adquiere un lenguaje propio cuando se crea como un arte nuevo y particular, y esto no ocurre hasta la segunda mitad del s. XIX. Estamos pues, como ya hemos señalado, ante un arte contemporáneo que se encuentra, aún hoy, en pleno proceso de

redefinición” (Ros y Ríos, 2010; 13)

Si bien existen algunos bailarines que han propuesto un flamenco contemporáneo y han logrado llegar a una gran cantidad de espectadores, en muchas ocasiones la transformación de este lenguaje corporal no escapa de ciertas convenciones, dejando atrás una profundización que podría significar realmente un cambio que, sin dejar la esencia del flamenco, proponga nuevas formas de mostrar este arte. La utilización del ritmo como motor de investigación, otorga una base sólida de la cual es posible afirmarse para la búsqueda corporal mencionada anteriormente.

El ritmo en la danza facilita la coherencia de una composición coreográfica, debido a que es un elemento que si nunca se abandona, puede ligar situaciones o escenas. La riqueza rítmica que posee el compás de amalgama de 12, permite que la rítmica interna del intérprete sea mucho más dinámica, de forma que tanto para él como para el espectador, el material sea menos predecible, lo cual ayuda a mantener la atención en lo que sucede en escena. La rítmica flamenca, al igual que la que poseen otras danzas tradicionales, se constituyó y se mantuvo sin modificaciones a lo largo de los años. Tal consolidación y el hecho de que sea un patrón inmodificable (refiriéndose a la figura rítmica, no así, en cuanto a su velocidad), puede funcionar como una base sólida desde la cual surge el movimiento. Esto implica que si el material corporal proviene de un mismo origen, la coreografía en sí, tiene más posibilidades de encontrar coherencia o un hilo conductor, reflejado en el lenguaje corporal.

El ritmo es un elemento que entrelaza los movimientos generados por intérpretes, permitiendo unión y conexión entre quienes comparten escenario. En cuanto a la expresión corporal basada en la rítmica, es posible observar cómo los cuerpos aparte de moverse de forma similar, pueden compartir intereses, objetivos, sensaciones y emociones.

De igual forma como sucede con el ritmo, el trabajo con elementos característicos del flamenco, también pueden generar lugares de encuentro a

nivel coreográfico, esto quiere decir que la composición puede afirmarse de alguna manera a ciertas ideas o conceptos. Aparte de nociones socioculturales y políticas, también puede presentarse la oportunidad de trabajar con cualidades eukinéticas propias del lenguaje corporal flamenco, de forma que podría llegarse a encontrar lenguajes corporales similares pero a través de formas completamente distintas.

## 2. Marco teórico

En la presente investigación se abordarán tres temas que se pueden relacionar en torno a un concepto bastante universal: el ritmo. Éste se estudiará en base a distintos enfoques y disciplinas en los tres ejes temáticos que se presentarán a continuación. Al inicio, el ritmo será explorado en cuanto a sus posibles definiciones, estableciendo y explicando su relación con la danza. Luego se indagará en el baile flamenco, profundizando en su historia, estilos, manifestaciones artísticas y en el rol que cumple el ritmo. Finalmente, la danza

moderna y contemporánea serán objeto de estudio para encontrar su relación específica con el ritmo. De esta forma se intentará establecer conexiones entre los temas, para encontrar posibles similitudes que puedan potenciar un trabajo colaborativo, en función de una puesta en escena.

## 2.1 Ritmo

A lo largo del tiempo se han realizado diversos estudios en torno al ritmo, desde distintos enfoques, áreas o disciplinas. Sin embargo hay pocos autores que investiguen sobre la definición y origen del ritmo como fenómeno particular. Uno de los más relevantes en esta búsqueda fue el filósofo marxista de origen francés, Henri Lefebvre. Este autor se refiere a la definición de ritmo como algo que a veces mucha gente cree conocer pero que resulta mucho más complejo de lo que parece (Lefebvre, 2004). Plantea que el estudio de este fenómeno complejo puede llevarse a cabo de dos maneras: la primera tiene que ver con la observación y análisis de los ritmos del cuerpo vivo, como son las pulsaciones, latidos del corazón, respiración, etc. Este es un método práctico y es el que utiliza la mayoría de los científicos para llegar a conclusiones generales, luego de un proceso de racionalización de resultados. Según Lefebvre, este tipo de investigación no siempre logra encontrar conclusiones que sean válidas para todos los tipos de ritmo. Si bien Lefebvre asume que es posible cometer errores, cree que es necesario generar hipótesis o teorías con el fin de buscar un sentido o explicación en cuanto a la función del ritmo en nuestras vidas. Busca observar cómo estas investigaciones se relacionan con el comportamiento del ritmo en el ser humano, tanto en sociedad como en particular. Es por esto que el autor opta por analizar el ritmo, comenzando desde lo general para llegar a lo concreto, de lo abstracto a lo particular. Si bien el autor señala que estos dos métodos se complementan (método práctico o de observación y el que propone generar hipótesis primero), éste estudia el ritmo desde un plano más filosófico. (Lefebvre, 2004).

Lefebvre plantea que existe un ritmo interno y propio, que tiene que ver con procesos y ciclos naturales pertenecientes al organismo biológico y a la parte emocional de la persona. Sin embargo éste se ve afectado por la forma en que el tiempo es medido a través de minutos, horas, días, etc. Esta estructura altera e influye constantemente en el ritmo personal del individuo, debido a que el sistema capitalista, el cual este autor critica, establece una rutina que se repite día a día, generando un ritmo monótono y cotidiano. Por lo tanto, lo que hace este sistema, es crear ritmos que funcionen para toda la población, pero a la vez éstos modifican y alteran los ritmos naturales e internos de cada persona, los cuales buscan adaptarse a la estructura impuesta. Además habla de tres conceptos claves dentro de las propiedades del ritmo: isorritmia, euritmia y arritmia. El autor plantea que es natural en el ser humano la presencia de la euritmia, refiriéndose a ésta, como una combinación de ritmos distintos entre sí, los cuales se encuentran en un mismo espacio o lugar. En el cuerpo humano, diversos ritmos propios del organismo se desarrollan y asocian a la vez. Por otro lado, la isorritmia propone la búsqueda de una sincronización e igualdad de ritmos, como sucede en la música, mientras que la arritmia tiene que ver con la alteración de los ritmos. (Lefebvre, 2004)

Lefebvre también habla de la importancia de la repetición, entendiéndola como un elemento que permite la existencia del ritmo. Ésta no corresponde a una secuencia indefinida en cuanto a su continuidad, ni tampoco idéntica, sino que aparece otro concepto a considerar: la diferencia. Plantea que la repetición absoluta es una ficción propia del razonamiento matemático y lógico, ya que la repetición de un elemento implica que aparecerá otro, el cual será diferente por el hecho de ser el segundo. El autor investiga en torno a la repetición cíclica y lineal: la primera surge desde los ciclos propios de la naturaleza como el transcurso de los días o los movimientos del mar, mientras que la otra se enfoca en la actividad humana condicionada por las prácticas sociales que pueden detonar en la monotonía de movimientos y acciones. Estos dos tipos de repeticiones se relacionan constantemente e interfieren entre si, “todo es repetición cíclica a través de repeticiones lineales” (Lefebvre, 2004: 11) .

Además, explica que existe una tendencia a otorgarle al concepto de ritmo un carácter mecánico, refiriéndose a la cuadratura de su estructura. De esta forma se olvida el lado orgánico de los movimientos rítmicos. (Lefebvre, 2004)

Los conceptos de euritmia, isorritmia y arritmia, que Lefebvre plantea dentro de su propuesta de análisis de ritmo, también se hacen presentes y son bastante utilizados en la danza, a modo de recursos coreográficos. A lo largo del tiempo se han realizado diversas investigaciones con el objetivo de explicar dicha relación entre ritmo y danza. En cuanto al rol que desempeña el ritmo en esta disciplina, existe una visión que propone que la danza se resiste a la quietud, ya que modifica los ritmos naturales del cuerpo en reposo y los sistemas que se encuentran en el organismo como la respiración, la presión, latidos del corazón, etc. La danza es una acción que interrumpe el estado natural del organismo. (Ríos, 2015). Por otro lado, Jaques Dalcroze habla del ritmo musical como un elemento que influye en la danza a través de la combinación y sucesión de duraciones de tiempo dentro de una coreografía, además de la utilización de silencios y acentos. Es posible observar, en escena, movimientos lentos y rápidos, que dependen de una duración larga o corta, respectivamente (Miramontes, 2009).

La danza clásica es una disciplina que trabaja en constante relación con la música, colocando en escena los tres conceptos propuestos por Lefebvre: euritmia, isorritmia y arritmia. Los movimientos generados en esta técnica, se rigen por la partitura musical, por tanto la secuencia rítmica de la coreografía se rige siempre por el ritmo que propone la música. (Miramontes, 2009). Esto puede apreciarse a través de movimientos unísonos o con la presencia de algunas pausas y también es posible que el concepto de euritmia que propone Lefebvre, se haga presente. Sin embargo no sucede de una manera orgánica ya que, si bien podemos observar a diversos bailarines que realizan movimientos distintos entre sí, estos suelen estar premeditados y por tanto se rigen de igual forma según la sincronización.

Posterior a la técnica académica, las danzas moderna y contemporánea comenzaron una búsqueda en torno al ritmo, similar a la propuesta de Dalcroze, que aboga por una mayor independencia de la danza con respecto a la música (Miramontes, 2009). Un concepto sumamente relevante y trabajado dentro de las composiciones coreográficas en la danza moderna y contemporánea, es la repetición. Este es un recurso propio de la danza y según muchos autores es uno de los principales responsables de la conformación de la rítmica en este arte.

Guzmán también habla de la importancia de la repetición, explicando que el ritmo es el elemento que permite que los movimientos interactúen y modifiquen el espacio. Este fenómeno se logra a través de la repetición, debido a que ésta marca el tiempo. En la danza, el bailarín construye su propio espacio y tiempo según la creación de movimientos y la repetición rítmica de estos movimientos (Guzmán, 2014). Hay importantes coreógrafos que han trabajado en base a este recurso, como es el caso del trabajo realizado por Pina Bausch en *Café Müller*, donde a través de la repetición de gestos cotidianos, se conforma la totalidad de la obra. A través del ritmo estas personas que danzan juntas, pueden conectarse y proponer diferentes movimientos, pausas, cambios de velocidad o buscar la sincronía (Ríos, 2015).

El ritmo en la danza también fue estudiado por el bailarín y coreógrafo austro-rumano, Rudolf von Laban. Este fenómeno se encuentra dentro de la categoría de tiempo, la cual junto a la energía y el espacio, conforman las categorías desde las cuales Laban analiza la danza. Con respecto a esto, considera que los movimientos que se desarrollan en el espacio, poseen un ritmo, duración y velocidad determinada. Se identifica en el bailarín, un ritmo interno y uno externo, el primero se refiere al ritmo que surge desde la interioridad del individuo y tiene que ver con el estado emocional y corporal que posee el intérprete a la hora de bailar. El ritmo externo guarda relación con el soporte musical que acompaña los movimientos y puede influir en el ritmo interno, por lo que se establece una relación de dependencia. (Laban, 1987)



Si bien existen diversas investigaciones con respecto al ritmo, situadas desde varios enfoques y disciplinas, es posible observar similitudes y ciertas coincidencias en cuanto a las propiedades del fenómeno estudiado. Una de ellas es la repetición, donde es posible generar una rítmica gracias a la reiteración de elementos determinados que van conformando una secuencia. Otra concordancia entre autores, corresponde a la identificación de un ritmo interno y otro externo. Esta rítmica interna de las personas, puede relacionarse con su organismo biológico o con estados emocionales e interactúa con el ritmo proveniente del exterior. Éste puede manifestarse a través de la música o de rutinas y ritos cotidianos, como por ejemplo horas de comida, sueño y trabajo establecidas. Es sumamente relevante la investigación realizada por Henri Lefebvre, ya que más allá de observar el comportamiento del ritmo sobre ciertas disciplinas tales como la danza, música o teatro, se enfoca en estudiar la influencia y efectos del ritmo en la vida humana. Además no sólo pretende hallar la relación entre ritmo e individuo, sino que también se centra aquellos grupos de personas que conforman la sociedad. Si Lefebvre, es capaz de analizar los efectos del ritmo del sistema capitalista sobre la rítmica particular de las personas, podría ser factible explorar la manera en que las condiciones sociales y económicas afectaron a ciertos grupos étnicos, pudiendo ser uno de los casos el de los gitanos y el origen del flamenco, siendo relevante este tema para el trabajo coreográfico que se realiza paralelamente a esta investigación. En este caso podría observarse la forma en que la represión y las arduas jornadas de trabajo, pasaron a ser una de las razones fundamentales del surgimiento del flamenco. Dichos gitanos fueron personas que poseían costumbres determinadas, las cuales se vieron modificadas de manera forzosa, al instalarse en tierras desconocidas para ellos. Esto significó un cambio abrupto de ritmos, siendo una situación que no tuvieron la opción de rechazar. Para ejemplificar este fenómeno, la explotación y cansancio podrían verse reflejadas en el hecho de que aparte de encontrarse la dura realidad en las letras de las canciones, la forma de cantar es principalmente a través de gritos y lamentos. Otro ejemplo puede ser la actitud confrontacional y la agresividad y seguridad que adopta el cuerpo en los bailaores y bailaoras. A continuación se

profundizará en el flamenco y sus manifestaciones artísticas, sin embargo es importante considerar que las complejas estructuras rítmicas que se conformaron en esta disciplina, se llevaron a cabo en un escenario social donde se produjeron quiebres de ritmos, determinados principalmente por el contexto político de la época.

## 2.2 Ritmo en el flamenco

El flamenco surgió en Andalucía, consolidándose aproximadamente durante el siglo XVIII, producto de un importante proceso de mestizaje racial. Gitanos provenientes de diversos sectores del norte de África, comenzaron a compartir costumbres y tradiciones para llegar a conformar dicho arte.

Cuando se habla del origen del flamenco, no se encuentra una respuesta absoluta y certera, existiendo varias teorías y opiniones al respecto, las cuales permanecen en disputa. Muchas coinciden en que los gitanos que llegaron a España (aproximadamente entre los años 1417 y 1422), fueron obligados a emigrar de sus tierras y que al llegar fueron bien recibidos. Sin embargo, en el siglo XV, se empezaron a generar conflictos debido a la gran diferencia entre culturas y los gitanos comenzaron a ser perseguidos bajo leyes anti gitanas que fueron impuestas. Éstas implicaban que tenían que servir a los señores, que no podían usar sus vestimentas tradicionales ni tampoco utilizar su idioma. Recibían duros castigos si estas leyes no se cumplían. Muchos lograron asentarse en Andalucía luego de las persecuciones, gracias a que, según algunos, estas dos culturas poseían características comunes, como por ejemplo, la vivacidad, el orgullo, el miedo, la arrogancia y la resignación. La represión comenzó a ser controlada en 1812, con la aprobación de la constitución en Cádiz, al considerar a los gitanos como ciudadanos españoles por haber nacido en el país. Sin embargo el gran cambio ocurrió en 1977, gracias al comienzo del periodo democrático y posteriormente la aparición de la Constitución Española. (Ösp, 2010).

Producto de este proceso de migración gitana, se fue conformando el flamenco, pudiendo ser considerado actualmente como una expresión artística que aborda un estilo de música y danza particular. El flamenco relata, en la letra de sus canciones, la realidad en la que vivieron los gitanos, mientras que el baile busca representar y expresar los sentimientos del cante.

Dentro del flamenco existen estilos, los cuales se denominan como “palos” flamencos, y que se clasifican mediante su origen, temática y compás. Existen los cantes jondos (proveniente de la palabra “hondo”), los cuales se consideran como los cantes primitivos. El cante jondo se refiere a los sentimientos que provocan la belleza en lo oscuro, el dolor y en lo trágico. Por otra parte, existen los cantes flamencos, que pueden trabajar temáticas más ligeras y alegres. También existen los cantos aflamencados, que se relacionan con el folclore hispano americano, el cual también fue tomado por los gitanos en la conformación del flamenco. (Ösp, 2010).

La primera expresión artística del flamenco fue el cante, el cual relataba las experiencias personales de los gitanos, que por lo general eran desgracias. Para algunos, el hecho de escuchar estas historias a través de espectáculos realizados en teatros, produce una pérdida de originalidad y sentido. (Grimaldos, 2010). Esto se debe a que se considera que para escuchar el cante, hay que sorprender al campesino, al recluso, a la prostituta o al obrero, en su vida cotidiana. Si bien al principio las letras expresaban dolor y desolación personal, surgió la necesidad de responderle a los opresores y tornar el cante flamenco en una expresión rebelde y política. Esto comenzó a suceder recién durante la República y de forma más general en los últimos años de la dictadura franquista. (Grimaldos, 2010).

Posteriormente, durante el siglo XIX, se incorporó la guitarra flamenca, ésta buscaba acompañar y estar al servicio del cante. Dicho instrumento llegó a España gracias a los árabes y romanos, existiendo dos tipos de guitarra, de las

cuales se llegó a construir la que se utiliza hoy en día. En este caso la técnica que se utiliza es bastante diferente a la clásica, pudiendo ser apreciado en la forma de tocar la guitarra, hasta la manera en que se toma. En un principio, las personas que tocaban este instrumento (por lo general hombres), no contaban con estudios formales de música y aprendían desde el oído y la intuición. (Ösp, 2010). Berlanga plantea que cuando no existe presencia de baile, la guitarra se encuentra completamente a disposición del cantante. El guitarrista debe estar atento a las decisiones que va tomando el cantante según la interpretación que tenga en el momento, por ejemplo, alargar ciertas notas. Sin embargo, debido al gran virtuosismo que se ha generado en la técnica de guitarra flamenca, actualmente es posible la realización de conciertos y discos dedicados únicamente a este instrumento. (Berlanga, 2014).

El baile en el flamenco, es algo que se comenzó a realizarse aproximadamente durante el siglo XVIII. Se puede observar una clara influencia oriental en sus movimientos, específicamente de la danza hindú, en brazos y manos, mientras que los movimientos de caderas, se atribuyen a la cultura árabe. Se dice que el baile surgió en los cafés cantantes, en donde se fueron mezclando elementos nuevos con otros propios del folclore de la época, para llegar a conformar el baile flamenco que conocemos hoy. En un principio podía observarse una gran diferencia en la danza entre hombres y mujeres, en donde la fuerza y la potencia se le atribuía al género masculino, y la delicadeza y sensualidad a las mujeres. (Ösp, 2010). Actualmente, se han ido rompiendo estas barreras de género y en algunos casos, existen bailaoras que gracias a un fuerte desarrollo en la técnica del taconeo, han alcanzado o incluso superado la fuerza de muchos bailaores.

La técnica del taconeo puede originarse en la necesidad de expresar la gama de emociones que proporciona el canto. Además es un elemento que genera rítmica y es posible considerarlo como parte de la percusión. (Ösp, 2010). Uno de los teóricos más importantes en cuanto a la música flamenca, Miguel Ángel Berlanga, postula que existe una tensión entre canto, toque (percusión) y baile. Piensa que éstos interactúan constantemente y que el compás adquiere mayor

protagonismo, entendiendo que el compás está presente en todas las manifestaciones artísticas del flamenco, definido según el autor como *“Un ciclo rítmico-armónico basado en la combinación de dos células ternarias y tres binarias”* (Berlanga, 2014; 13). En el fondo, el baile expresa los sentimientos y emociones provenientes del cante y su letra. Sin embargo, el bailar siempre está consciente del compás e incluso puede utilizarlo para potenciar ciertos momentos y reforzar aquellos acentos o silencios que propone la música.

Con respecto a la percusión en el flamenco, es un fenómeno que ha estado presente desde los inicios de esta cultura. Al comienzo era común oírlo a través de las palmas y jaleos (palabras o frases breves, tales como “olé” o “vamos allá”, con el objetivo de animar a quien desempeña su labor en el flamenco). (Ösp, 2010).

El flamenco posee una rítmica muy precisa, pero aun así tiene cierta flexibilidad y elasticidad. Esta característica se debe a que la percusión se encarga de llevar el compás, pero a la vez está al servicio de quien está emitiendo el cante, ya que él puede alargar ciertas notas dependiendo de su expresión interpretativa. Es por esto que el compás en el flamenco no funciona con la misma cuadratura que un metrónomo. (Berlanga, 2014) Actualmente la percusión se observa generalmente a través del toque del cajón flamenco, el cual es un instrumento que se hizo conocido gracias al famoso guitarrista Paco de Lucía. Este artista conoció el cajón en una de sus giras a Perú y en el año 1977 lo introdujo a la cultura flamenca. El taconeo también se considera como elemento de percusión, ya que genera constantes juegos rítmicos en relación al compás. (Ösp, 2010). Por otro lado, existe una postura que plantea que no es lo mismo hablar de ritmo y compás. En este caso se utiliza la definición que se encuentra en el diccionario de la música, escrito por M. Valls, considerando el compás como “pulsación que regula el tiempo de la ejecución musical a base de divisiones pre-establecidas” (Díaz-Báñez, Farigu, Gómez, Rappaport, Toussaint, 2004: 2). En el estudio que realizan varios autores con respecto a este tema, se habla de que es normal confundirse entre compás y ritmo. Explican que el primer concepto guarda relación con un ritmo regular, mientras

que el ritmo en sí, tiene que ver con una división de tiempo en donde se manifiestan acentos. “Todo compás es un ritmo pero no todo ritmo es un compás” (Díaz-Báñez, Farigu, Gómez, Rappaport, Toussaint, 2004: 2).

En el flamenco existen tres patrones rítmicos fundamentales: compás de tango (binario), compás de fandango (ternario) y compás de amalgama de 12. (Berlangua, 2014)

El compás binario posee claras influencias afrocubanas y existe una acentuación en los tiempos débiles, lo cual es una característica importante dentro de la rítmica flamenca. Además en este tipo de compás, existe una demora en cuanto al ataque de este tiempo débil, provocando una sensación de movimiento adelantado, producto de la anticipación rítmica, acento, dinámica y síncopa. (Berlangua, 2014).

En el caso del compás ternario, es común encontrarlo en varias músicas para bailes tradicionales de España, las cuales han influido en el flamenco. Una de las principales características que posee, es que aparentemente el cante se desarrolla sin guardar una relación rítmica. Es por esto que en el fandango (estilo principal que utiliza este tipo de compás) ha vivenciado la pérdida del compás para dar origen a los fandangos libres. (Berlangua, 2014)

El compás más importante y característico dentro de la rítmica flamenca, según varios autores, es el compás de amalgama de 12. Éste consiste en la combinación de dos células ternarias y tres binarias. (Berlangua, 2014). Esto genera una de las mayores riquezas rítmicas, que es el hecho de no ser un compás predecible, sorprendiendo constantemente y proporcionando una dinámica sumamente llamativa.

Si bien el ritmo se manifiesta principalmente a través de la percusión, es un fenómeno que está presente en todas las manifestaciones artísticas del flamenco. De alguna forma funciona como un elemento de unión, ya que por lo general existe una conciencia y se le otorga importancia a lo que está sucediendo con el compás. Podríamos decir que el ritmo es uno de los factores identitarios más potentes dentro de la cultura flamenca.

### 2.3 Danza moderna y contemporánea

Actualmente existen distintas visiones respecto a la categorización de la danza que define cuál es moderna o contemporánea, debido a que en algunos casos puede definirse según razones cronológicas o estéticas. Estas dos corrientes son sumamente influyentes en la formación académica de bailarines y además entregan herramientas corporales, con las cuales los intérpretes pueden improvisar y crear propios lenguajes corporales y rítmicos.

Por una parte se plantea que la danza contemporánea surgió en el momento en que se comenzaron a cuestionar ciertos valores y se desató una búsqueda por generar arte a través de nuevas formas. En este proceso las personas lograron convertir su cuerpo en un elemento de expresión y se le otorgó mucha importancia al rol del espectador, que dejó de ser un ente pasivo. (Almahano, 2011).

El tema de la comunicación en la danza contemporánea, ha sido abordado por diferentes autores debido a la importancia que adquirió, siendo uno de los objetivos principales de dicha disciplina. La situación de la comunicación, tiene que ver con el sentido que puede adquirir la danza, para qué y por qué se baila. Tal vez ya no se busca narrar una historia particular para que el espectador la entienda (como puede suceder en el caso de la danza clásica y moderna), sino

que se apuesta por una mayor abstracción. Sin embargo esta abstracción no busca un distanciamiento con el espectador, por el contrario, se interesa por una comunicación enfatizada en los sentidos más que en el razonamiento. En algunos casos, quien se encuentra presenciando danza contemporánea, puede incluso participar y volverse parte de la obra o montaje, esto puede suceder porque a veces se trabaja la improvisación en escena y todo lo que surge puede constituir la obra en sí.

Con respecto a esta idea de comunicación, Claudia Mallarino piensa que el intérprete se encuentra en constante interacción con su entorno. Uno de los propósitos generales del discurso dancístico, es diseñar espacios de comunicación con el contexto. En este caso, la autora se sitúa principalmente desde el rol del creador contemporáneo, y plantea que éste no sólo debe describir la realidad, sino que también interpretarla. Según este pensamiento, se considera la danza contemporánea como un proceso investigativo que ya no busca inventar historias, sino que observar e interpretar la vida misma y cotidianidad en escena (Mallarino, 2008). Desde una visión diferente, otra posibilidad ante esta necesidad y preocupación por el proceso comunicativo, corresponde a la existencia de la interdisciplinariedad. Se propone que la fusión entre la danza y otras disciplinas tales como la música, teatro, artes visuales, etc. facilitan, de alguna forma, la clara recepción de la información por parte del espectador. Esta autora plantea que el trabajo de la danza contemporánea en conjunto con las nuevas tecnologías, es una de las colaboraciones más potentes dentro de esta idea de interdisciplina (Almahano, 2011). Una de las precursoras de este fenómeno fue Loie Fuller, destacada bailarina estadounidense que aportó al surgimiento de la danza moderna. Esta bailarina trabajaba constantemente con otras disciplinas como el teatro, siendo uno de sus trabajos más importantes, la forma en que utilizaba la luz en sus puestas en escena. Otro pionero fue Merce Cunningham, quien fue un bailarín y coreógrafo estadounidense que trabajaba regularmente con el músico contemporáneo John Cage. En 1980, Cunningham desarrolló una serie de



softwares de edición de movimiento corporal, ya que pensaba que la tecnología podía descubrir movimientos que parecían imposibles. (Almahano, 2011).

Para hablar de danza contemporánea, Adeline Maxwell cuestiona y reflexiona en torno a la necesidad de categorización del arte, particularmente el arte moderno, postmoderno y contemporáneo. Explica que dicho fenómeno puede generarse por la necesidad de identificarse y delimitarse, para así validarse mediante la comparación con otras categorías. También existe un deseo de entender la propia práctica. Plantea que es complejo definir la danza contemporánea como aquella que se realiza ahora, ya que esa condición puede aplicarse a diversos tipos de danza, tales como el folclore. Por esto también es posible situarse desde un lado estético en vez de uno cronológico, bajo este punto es posible poner en duda el hecho de que la danza contemporánea sea solamente una técnica o estilo, y pasa a ser una auto-categorización impuesta por los mismos ejecutores que necesitan comprender su práctica (Maxwell, 2015)

En cuanto a la danza moderna, que surge previamente a la contemporánea en Estados Unidos, es posible reconocer e identificar ciertas técnicas tales como la técnica Graham y técnica Limón. Posteriormente y considerada dentro de la danza contemporánea, surgieron otros métodos como lo es el caso de Feldenkrais, Alexander, BMC, Bartenieff y la Ideokinesis. María Paz Brozas considera estos métodos como técnicas somáticas y/o de conciencia corporal, capaces de constituir un sustrato coreográfico (Brozas, 2013).

La técnica Graham fue creada por la bailarina estadounidense Martha Graham, siendo considerada como una de las técnicas realmente formativa para el bailarín, generando un método que se utiliza hasta el día de hoy. Martha Graham estableció rutinas fijas de ejercicios, pensando en un correcto desarrollo del sistema óseo y muscular, a través del aumento progresivo de complejidad. Paralelamente a dicho desarrollo corporal, se trabaja un sentido dramático que busca darle matices y énfasis a los movimientos. Entre las características de esta técnica, se encuentra el uso conjunto de la articulación de la pelvis y espalda, a través de la concentración y descarga de la energía.

Esta dinámica de contracción y “reléase”, es el acto natural de la respiración llevado a sus extremas consecuencias. (Filomarino, 1986).

José Limón fue un bailarín y coreógrafo mexicano-estadounidense, considerado como uno de los precursores de la danza moderna, y fue quien precisamente le dio origen a la técnica Limón. Se creó a partir de principios de movimientos que adquirió en los estudios realizados con sus maestros, Doris Humphrey y Charles Weidman. Para la creación de coreografías, Limón utilizaba imágenes más dramáticas que físicas, impulsando a sus alumnos a encontrar el significado de los movimientos. En esta técnica el uso de la respiración es sumamente relevante, ya que a través de ésta, se puede dar la sensación de ligereza o de peso durante el movimiento. También se trabaja el aislamiento de diversas partes del cuerpo para indagar en los límites de la flexión, rotación y estiramiento. A través de este trabajo, existe la idea de utilizar el ritmo respiratorio para la caída y recuperación. (Lewis, 1994)

Por otra parte, volviendo a la idea de técnicas somáticas como sustrato coreográfico, María Paz Brozas explica que surgieron inicialmente como terapias corporales, para luego integrarse al entrenamiento corporal de bailarines. La autora plantea que la danza es un arte que busca la máxima expresión corporal y a medida que transcurre el tiempo, esta disciplina se abre a indagar en nuevas fórmulas de acercamiento al cuerpo y de comprensión del material corporal. (Brozas, 2013)

La justificación del encuentro entre danza y técnicas de conciencia corporal está en el estado de meditación que proporciona la danza e implica la larga búsqueda de un “cuerpo en devenir” frente al “cuerpo dado”. Y en ese devenir corporal intervienen las enseñanzas de Pilates, Ida Rolf, Feldenkrais y Alexander. (Brozas, 2013:279)

Las técnicas mencionadas anteriormente, poseen similares objetivos. La técnica Feldenkrais por ejemplo, busca una potente concentración sobre una parte del cuerpo, la cual se genera mientras el cuerpo está tumbado en el suelo. Esto demuestra la poca importancia que se le da a la posición vertical,

permitiendo una liberación en la utilización de los planos y niveles espaciales. En cuanto a la influencia de este fenómeno en el campo coreográfico, el movimiento coreográfico se desarrolla en base a la percepción de cuerpo y organismo, existiendo un énfasis en el espacio intra y extracorporal. (Brozas, 2013). Esto también se relaciona con la idea de ritmo interno y externo trabajado por diversos autores, siendo un tema en común, la importancia de la noción de interioridad y exterioridad del intérprete.

Analizando estas técnicas de danza contemporánea, se puede identificar un elemento en común y que se hace presente en muchos casos: La conciencia e importancia de la respiración. Este fenómeno guarda directa relación con el ritmo interno de la persona, ya que el flujo y temporalidad de los movimientos está determinada por las decisiones que el intérprete va tomando y no por estímulos externos. Existen autores con especial interés por el tema de la autonomía de la danza con respecto a la música, siendo uno de ellos Perla Zayas de Lima. Esta autora piensa que el ritmo debe ser considerado como un aspecto del movimiento mismo, siendo abordado de manera muy específica. También considera para su investigación, la noción de “danza libre” propuesta por Rudolf von Laban, en donde se toman en cuenta características rítmicas propias de la fisiología humana. Éstas pueden observarse tanto en la danza misma, como en instancias de la vida cotidiana como es el trabajo. Además, Laban poseía un método de educación rítmica para la música basado en movimientos corporales, de igual forma como lo proponía Jaques Dalcroze. (Zayas de Lima, 2010).

Apoyando esta idea de ritmo interno del bailarín, Doris Humphrey estableció que el origen de la rítmica interna se encontraba en la constitución física y psíquica del individuo. De esta forma diferencia dicho tipo de rítmica, con aquella que responde a un estímulo. (Zayas de Lima, 2010)

Prosiguiendo con el tema de este ritmo que se genera desde el interior de la persona, cabe destacar el trabajo realizado por el músico contemporáneo John Cage, quien encontró en el silencio, un ritmo y sonoridad particular. Este artista se dio cuenta de que el silencio no era solamente un lapso temporal vacío, si

no que ese lapso poseía una significación estructural en su música. Además estableció que el silencio y el sonido poseen un factor común, que es la duración, y por tanto la estructura musical debe basarse en este factor. A partir del silencio, Cage habla de una estructura temporal vacía, y determina que ésta no necesita ningún orden ni continuidad particular. De esta forma sus composiciones, comenzaron a utilizar sonidos que carecían de alguna responsabilidad estructural, y podían aparecer de forma más casual y con menos esfuerzo. (Pritchett, 2009). Este comportamiento puede asemejarse al pensamiento de Lefebvre, acerca de cómo el ser humano posee una rítmica interna que si no estuviese determinado por el ritmo impuesto por el sistema capitalista que lo influye directamente, podría dejar fluir libremente.

En el estudio del ritmo, de la danza moderna y contemporánea, es posible identificar elementos en común, siendo uno de ellos, la noción de ritmo interno de la persona. La manifestación del ritmo en la danza, puede generarse a través de propiedades fisiológicas como las pulsaciones, el flujo de sangre, respiración, etc. La utilización de la respiración como motor de movimiento, es algo que también se busca en la danza contemporánea, por lo que podríamos decir que ambas investigaciones enfatizan en la existencia de una rítmica propia del individuo que se origina desde su interior, independiente de estímulos externos. En el caso de la rítmica dentro del flamenco, existe una diferencia con los estudios mencionados anteriormente, ya que el ritmo no lo determina quién baila, sino que responde a un compás determinado, el cual puede considerarse como un estímulo externo. No obstante, dicho compás es sumamente conocido para el bailar o bailaora y debido a la cantidad de años que lleva desarrollándose, es posible que el intérprete lo tenga tan incorporado que pueda formar parte de una especie de ritmo interno. Según esta posibilidad, un intérprete de flamenco podría bailar sin acompañamiento musical alguno, respondiendo a la noción de compás que ya poseen.

A través del estudio de estos tres ejes temáticos, surge el cuestionamiento sobre la forma en que el compás de amalgama de 12, característico del flamenco, pueden influir en el lenguaje corporal de intérpretes de danza

moderna y contemporánea. Es decir, cómo estas personas que trabajan desde su propia corporalidad, a través de elementos como la respiración o la repetición de ciertos movimientos o premisas, se ven enfrentados a un ritmo que se caracteriza por ser sumamente impredecible. Además se analizarán los resultados que se pueden generar mediante el trabajo con elementos esenciales del flamenco como los ideales sociales y políticos que llevaron a los gitanos a expresarse y de la investigación de cualidades eukinéticas propias del lenguaje corporal del flamenco.

### 3. Marco metodológico

La presente investigación utiliza un enfoque metodológico cualitativo, donde se pretende observar el comportamiento corporal de los intérpretes, mediante el trabajo con el compás de amalgama de 12, cualidades eukinéticas propias del flamenco y con conceptos e ideas socioculturales y políticas del flamenco.

Basándose en la propuesta de procesos metodológicos de investigación para artistas y diseñadores, expuesta por Carole Gray y Julian Malins, este estudio se llevará a cabo a través de procedimientos de carácter experimental y práctico, los cuales forman parte de una metodología de investigación vinculada con la mirada de y desde las artes. (Gray, Malins, 1993).

Dicho enfoque, según Gray y Malins, es una alternativa a los enfoques positivistas y comprensivos propios de las líneas de pensamiento de épocas anteriores. La investigación desde las artes se ubica, según los autores, en las tendencias postmodernas en este ámbito. Es propio de esta posición epistemológica la idea de generar una metodología que si bien acepta a las utilizadas anteriormente, también las critica. Busca, de esta manera, una revisión de metodologías de corte cuanti y cualitativo, para posibilitar la construcción de nuevas formas de investigación.

En el caso de la presente investigación, basándose en el enfoque propuesto por Gray y Malins, se trata de un estudio experimental, puesto que buscará ver el resultado de una modificación intencionada en el ritmo y corporalidad de los y las intérpretes.

La utilización de un procedimiento experimental, se expresa en la técnica de investigación que consiste en realizar tres laboratorios coreográficos, donde los intérpretes serán sometidos a diversos ejercicios en relación al ritmo, cualidades eukinéticas y de conceptos socioculturales del flamenco, buscando observar su comportamiento ante dichos estímulos. Por otro lado, existe también una intención práctica vinculada al estudio, pues se atribuye al hecho de que la experimentación, en conjunto con un proceso coreográfico de un año, tendrán como propósito generar un montaje coreográfico.

Esta investigación intentará demostrar el aporte que puede significar el trabajo con elementos del flamenco como la rítmica, eukinética y el relato. El compás de amalgama de 12, al ser compuesto por dos células ternarias y tres binarias,

es sumamente impredecible e ilógico para quien nunca lo ha escuchado. Este fenómeno puede generar mayor tensión en cuanto a la relación entre el ritmo interno del intérprete, el cual puede estar sujeto tanto a una condición física como emocional (Laban, 1987), con dicho compás de amalgama de 12. La existencia de esta tensión, tiene que ver con que el ritmo interno del intérprete, se verá enfrentado a una rítmica desconocida, la cual, además, no podrá descifrar de manera fácil y rápida. Esta relación entre rítmicas, que pueden ser consideradas como ritmo interno y externo, podrá ir mutando a medida que el intérprete vaya asimilando e incorporando el compás flamenco, lo cual también será observado y estudiado. El trabajo con cualidades eukinéticas propias del flamenco, implica el posible hallazgo de formas corporales que encuentren similitud con el flamenco pero que se originen desde la interioridad del intérprete. Mientras que el trabajo con conceptos sociales y políticos implican también un trabajo interno del bailarín que puede moverse desde sentimientos y emociones similares a las que impulsaron a los gitanos a manifestarse mediante el baile.

En base a lo mencionado anteriormente, podemos decir que la unidad corresponde al ritmo, enfocado al comportamiento corporal, resultante de la relación entre ritmo interno y externo.

En cuanto a la técnica de recolección de información, consta de tres laboratorios coreográficos. En el primero de ellos, los intérpretes trabajarán en base a la respiración para poder conectarse entre ellos y lograr generar una rítmica en común, la cual será establecida desde su interior y la relación con el otro. Posteriormente, los intérpretes escucharán el compás de amalgama de 12 y se les indicará que se dejen afectar por él, principalmente por los acentos. En el segundo laboratorio, los intérpretes aprenderán una secuencia de movimientos con un ritmo plano y constante, para que luego ellos lo puedan modificar a través de la implementación de cualidades eukinéticas características del flamenco. Por último, en la tercera instancia, los intérpretes trabajarán con una canción que relata una situación de injusticia y maltrato

hacia el pueblo gitano, esperando observar hasta que punto el sentimiento moviliza un lenguaje corporal específico .

Para el presente estudio, las características de la muestra, es decir, las y los intérpretes con quienes se trabajará a nivel experimental, son, por ejemplo, que posean estudios de danza contemporánea, teniendo así, un cuerpo dúctil para la transformación. Nueve intérpretes realizarán los laboratorios pero se observará detalladamente a tres de ellos que pueden variar en cada sesión. También se requiere que no cuenten con conocimientos de flamenco, para poder observar el proceso de incorporación de la rítmica flamenca y observar de mejor forma las similitudes que puedan establecerse con el lenguaje corporal flamenco, sin tener mayores conocimientos del mismo. Por último, no es necesario que se conozcan entre ellos, ya que en los laboratorios se trabajará desde la experiencia personal de cada intérprete y será relevante también el tipo de lazo que generan entre ellos tras este proceso de trabajo con el flamenco. Se observará la manera en que cada uno de ellos incorpora nuevas rítmicas que dialogan con su rítmica interior, además de generar una corporalidad en base a cualidades eukinéticas establecidas o una emocionalidad generada a partir de los ideales sociales y políticos que impulsan el flamenco.

#### 4. Análisis de resultados



A continuación se describirán los resultados obtenidos en los tres laboratorios realizados, los cuales serán analizados y relacionados con planteamientos de diversos autores estudiados anteriormente en el marco teórico.

#### Primer laboratorio coreográfico:

##### **Primera parte**

Al principio se les pidió a los intérpretes que caminaran libremente por el espacio y al encontrarse de frente con una persona, se miraran fijamente durante algunos segundos para luego darse un abrazo.

Posteriormente se les solicitó a los intérpretes que se reunieran en un círculo, que intentaran conectar su respiración con la del otro y que se observaran. A continuación debían situarse en cualquier lugar de la sala para comenzar a trasladarse por el espacio, siguiendo cualquier recorrido. Esta acción debía ser realizada por todos a la misma velocidad, es decir, nadie podía avanzar más lento o más rápido que el otro. Dicha dinámica grupal debía comenzar con la velocidad más lenta posible, para luego ir incrementándola cada vez que se les solicitaba. Una vez que se encontraban en un trote uniforme, debían detenerse en seco cuando escucharan una señal de aplauso.

Los abrazos se realizan para conectar a los intérpretes con sus emociones y sensaciones para así generar un posible desarrollo de una rítmica interior posteriormente, mientras que la caminata progresiva busca que los intérpretes hagan dialogar su propia rítmica para establecer una común y encontrarse en lugar rítmico común para comenzar la siguiente parte.

## Análisis de las cualidades de movimiento:

### Tiempo:

La intérprete 1 se traslada por el espacio mediante una **velocidad lenta**. Sostiene fijamente la mirada con sus compañeros antes de realizar el abrazo. Al comenzar la caminata grupal, **mantiene una velocidad lenta y constante a la hora del traslado de peso que implica la acción solicitada**. Durante toda la caminata, sostiene el ritmo grupal, en cuanto a la velocidad se traslada por el espacio mediante una velocidad lenta. Sostiene fijamente la mirada con sus compañeros antes de realizar el abrazo. Al comenzar la caminata grupal, mantiene una velocidad lenta y constante a la hora del traslado de peso que implica la acción solicitada. Durante toda la caminata, **mantiene el ritmo grupal en cuanto a la velocidad de sus piernas**, es decir, del traslado. Sin embargo realiza en ocasiones, cambios bruscos en su cabeza, debido a las miradas que utiliza para observar al resto, y además, genera cambios repentinos de dirección con su cuerpo, los cuales no alteran el ritmo de la caminata.

Por otro lado, el intérprete 2 mantiene una **velocidad lenta** en esta primera parte y sostiene tranquilamente la mirada antes de **dar el abrazo, momento en el cual se produce un aumento de velocidad** al iniciar dicha acción para luego mantener el abrazo durante algunos segundos.

**En la caminata progresiva mantiene el ritmo grupal** en todo momento, **transitando desde la velocidad más lenta posible, hasta la rapidez natural del trote**. Los únicos posibles quiebres de velocidad en este momento, podrían corresponder a cuando tose o se rasca el cuello, lo cual no altera la velocidad de la caminata.

Por último, la intérprete 3 **mantiene un ritmo lento** al igual que el resto del grupo, busca con la mirada a sus compañeros y tranquilamente da los abrazos.

Al reunirse en círculo con el grupo, **mantiene la actitud lenta** aunque se hace un peinado rápidamente pero de forma tranquila.

**En la caminata progresiva comparte el mismo ritmo grupal, el cual va desde lo más lento hasta un trote tranquilo. Mantiene un ritmo constante e igual en todo su cuerpo ya que no realiza cambios en su foco y de dirección.**

Si se observa el **movimiento del grupo** a modo general en esta parte, se **puede apreciar una tendencia rítmica similar**. Esta situación podría relacionarse con el concepto de **isorritmia** planteado por Lefebvre, debido a que existe una igualdad de ritmos. Si bien en la parte de los abrazos no hay una sincronía absoluta en el ritmo grupal, se aprecia una **temporalidad lenta y continua en cada intérprete. La isorritmia se hace evidente en la caminata progresiva** ya que al solicitar sincronía en el traslado, puede observarse a un grupo de gente que se moviliza con un ritmo en común. En este caso, a diferencia del momento de los abrazos, **no existe un desarrollo de un ritmo interno en cada persona**, puesto que están pendientes de la velocidad en que se mueve el resto para tomar sus propias decisiones temporales.

#### Energía:

Al principio, la intérprete 1 mantiene una **energía más bien leve**, pudiendo apreciarse un uso normal de fuerza en sus piernas y abdomen para generar una caminata tranquila, mientras que sus brazos y manos se encuentran relajados y su cabeza erguida y atenta al grupo. Esta energía pasiva se modifica a la hora de dar el abrazo, dejando ver una intención, entusiasmo o posible necesidad de realizar esta acción. **Al comenzar con la caminata progresiva, se encuentra con un nivel de tensión alto en su cuerpo**, sobre todo en las piernas, debido al gran esfuerzo que se requiere para mantener una caminata en un ritmo constante y lento. **A medida que va incrementando la velocidad, la energía se ve disminuida al encontrar el ritmo normal de la caminata.** A pesar de que en el trote se observa un aumento de energía

debido a la pequeña fase de vuelo que se genera, su actitud corporal en cuanto a su torso y brazos, se encuentra funcional pero sin mayores niveles de tensión.

No se observa tensión en el cuerpo del intérprete 2 a la hora de caminar por el espacio, **lo hace de manera bastante tranquila y su nivel de energía no varía** mayormente a la hora de realizar los abrazos.

**Se aprecia un grado de tensión en su cuerpo**, sobre todo en los brazos **cuando debe realizar la caminata lenta**, posiblemente por el grado de dificultad que significa realizar esta acción de forma lenta y constante, desafiando la ley de gravedad. **La energía se regula y disminuye cuando la caminata toma un ritmo más normal**, pudiendo observarse una actitud corporal bastante cotidiana. **A medida que la caminata va aumentando de velocidad, puede apreciarse un incremento de energía** en sus brazos, los cuales adquieren mayor protagonismo, moviéndose notoriamente según los pasos que realiza.

Por su parte, la intérprete 3 **se encuentra con una energía leve al comienzo**, tanto al caminar como al momento de realizar los abrazos. **Al iniciar la caminata progresiva, conserva este nivel bajo de energía** a pesar de la dificultad que significa realizar la acción de forma lenta. Se le ve sin mayores dificultades en el traslado de peso al caminar y mantiene los pies muy cerca del piso al avanzar, casi sin despegarlos de la superficie. **A medida que la velocidad va aumentando, es posible observar un contraste entre el relajo de sus piernas y cierto grado de tensión en su torso y cabeza**, ya que mantiene una posición erguida y no realiza cambios de foco con su cabeza, manteniendo casi todo el tiempo siempre la vista al frente. Mientras más rápida es la caminata, este contraste se repite pero de forma inversa, es decir, las piernas aumentan el nivel de energía y los brazos y cabeza se relajan más. Finalmente **en el trote, utiliza la energía y fuerza necesaria** para mantener de forma natural dicha acción.

**Al analizar esta cualidad de movimiento, se evidencia de mejor forma el desarrollo de una rítmica interna en la parte de los abrazos.** Esto se debe a que el hecho de realizar el abrazo puede generar en cada intérprete tanto un ritmo cardíaco como una respiración particular, debido a la sensación y sentimientos que puede provocarles realizar dicha acción. Es por esto que puede observarse energías distintas en los intérpretes en aquel momento, mientras que los requerimientos físicos de la caminata progresiva, genera una energía similar en todo el grupo y los sitúa en un lugar neutro.

#### Espacio:

Al comienzo, la intérprete 1 se encuentra con la **atención en el exterior**, ya que busca la mirada de sus compañeros. Al momento de realizar los abrazos, se genera un cambio en cuanto a su relación con el exterior, debido a que **cierra los ojos y aparentemente se enfoca en sí misma** y su pareja de una forma más íntima e interna. **Durante toda la caminata progresiva, mantiene la atención en el exterior** y en sus compañeros, además **suele seguir las mismas direcciones** que toma naturalmente la mayoría del grupo. Se mantiene siempre en el **nivel alto**.

El intérprete 2 **busca la mirada de sus compañeros al caminar**, recurriendo a un **espacio más interno al cerrar los ojos y abrazar**. Cuando se genera el círculo, **busca establecer contacto visual** con todos los intérpretes y sonríe. En la caminata progresiva, este intérprete se sitúa al principio en un lugar bastante alejado del resto del grupo. A medida que comienza a trasladarse, con lentitud se dirige hacia donde se ubican sus demás compañeros. A pesar de esta situación inicial, a medida que transcurre la caminata, **elige direcciones opuestas a las que utiliza el resto del grupo**. Esto se observa en la etapa inicial, cuando la caminata aún es lenta, destacándose un momento en donde es el único que va en dirección opuesta a la que lleva todo su grupo (02:45). **Se muestra atento al espacio** y a sus compañeros durante toda esta parte.

En esta parte, al igual que muchos de sus compañeros, la intérprete 3 **mantiene su atención afuera y busca la mirada de los demás**, para luego en el momento del abrazo, cerrar los ojos para concentrarse exclusivamente en ese momento y en su pareja.

En la caminata progresiva, **al comienzo tiende a seguir las mismas direcciones** que toma el grupo, **para luego tomar otras distintas** cuando la caminata se vuelve más normal. Puede apreciarse en un comienzo una doble tensión, ya que al mirar siempre hacia adelante pudiese parecer que está pendiente solo del exterior pero a la vez se logra percibir la atención que le presta al grupo para seguir su ritmo. Cuando ya la velocidad es más rápida y se genera el trote, se le ve más relajada y atenta a los demás y al espacio.

En cuanto a la utilización del espacio, se aprecia el desarrollo de una rítmica interna solo en el momento del abrazo, ya que posteriormente en la caminata progresiva, todos están pendientes del movimiento del otro. **Los intérpretes al no encontrarse ensimismados, se trasladan ampliamente por el espacio.**

En esta primera parte puede apreciarse la manera en que la utilización del tiempo, energía y espacio de los intérpretes, evidencian la **interacción de una rítmica interna con una externa**. Al comienzo los intérpretes desarrollaron una **emocionalidad** particular que tenía que ver con sus **sensaciones** al momento de realizar el abrazo, esto a nivel fisiológico puede manifestarse en su ritmo cardíaco y de respiración. Esto según Hock (1941) tiene que ver con que **cada uno de nosotros posee un ritmo particular** que se relaciona con nuestro temperamento o personalidad. Luego, **dicha rítmica interna se obligada a relacionarse con otras** para poder lograr la sincronía en la caminata progresiva y de esta forma dialogar con los demás cuerpos para generar una rítmica común y grupal.

## **Segunda parte**

Una vez que detuvieron el trote debían reunirse en un grupo, estando lo más cerca unos de otros. Se les solicitó a los intérpretes que comenzaran a moverse según las necesidades de cada uno pero siempre teniendo en cuenta la presencia y la información que recibían de sus compañeros. Podían realizar pausas o cambios de velocidad. Durante la primera y la segunda parte, se utilizó como ambiente sonoro, una melodía generada principalmente por un piano, la cual carecía de un pulso o ritmo evidente, siendo más bien plana. Sin embargo, durante esta última dinámica, dicho audio se detuvo para dejar que los intérpretes siguieran moviéndose en silencio y así pudieran conectarse realmente con su ritmo interior, sin tener un soporte sonoro externo. De esta forma se permite una mayor conexión con elementos como la respiración o el ritmo cardiaco.

### Análisis de las cualidades de movimiento:

#### Tiempo:

Durante toda esta parte, la intérprete 1 mantiene una **velocidad lenta y constante** al igual que todo el grupo.

Por otra parte, el intérprete 2 comienza a moverse con la misma velocidad lenta que utiliza el resto del grupo. A pesar de que en ocasiones algunas personas del grupo comienzan a incrementar un poco la velocidad, **él mantiene un ritmo lento**. Gracias a dicha situación, se genera un contraste con los demás intérpretes al final de esta parte.

La intérprete 3 empieza a moverse de **forma muy lenta** al igual que los demás del grupo y durante toda esta parte mantiene aquel ritmo. **No se perciben grandes variaciones de velocidad**, si no que efectúa una temporalidad plana, fluida y constante.

Analizando el comportamiento rítmico de estos tres intérpretes, es posible decir que está presente el concepto de **isorritmia** propuesto por Lefebvre, ya que si bien no se mueven bajo una exacta sincronía, poseen una velocidad similar.

#### Energía:

Se observa un **nivel bajo de energía** en la intérprete 1, ya que realiza movimientos sutiles y pequeños. Además **suele abandonar el peso de su cuerpo** (no por completo) apoyándose y utilizando el cuerpo de sus compañeros como soporte.

Por su parte, se puede observar que el intérprete 2 al principio **emplea muy poca energía** ya que se mantiene de pie y solo busca el contacto de su cabeza con otras. Pasado unos minutos, la energía se sitúa en sus brazos, los cuales comienzan elevarse sin tensión y luego coloca sus manos sobre su nuca. Esta acción comienza a **aumentar los niveles de energía**, debido a que con la ayuda de sus manos, empieza a encorvarse, **utilizando la fuerza necesaria para bajar su cabeza y a la vez contraer sus abdominales** para mantener la pelvis adelante. **Luego, con menos energía, sigue explorando en el movimiento con sus manos en el sector de su cabeza.**

En esta parte, la intérprete 3 **mantiene una energía sumamente leve, casi no se observa tensión en su cuerpo.** En ocasiones deposita parte del peso de su torso y cabeza sobre sus compañeros. **Se deja afectar por la fuerza de gravedad, pero sin abandonar por completo su peso** y manteniéndose de pie.

Es posible apreciar una **relación entre la música y la rítmica particular de los intérpretes** observados ya que se mueven con niveles de energía similares. Dicha situación puede ocurrir porque la música es bastante plana y tranquila, sin embargo al no ser posible identificar un compás, los intérpretes pueden desarrollar una rítmica interna a pesar de ser influenciados por aquel soporte sonoro externo. **La energía puede verse afectada directamente por**



**las emociones**, un ejemplo es el gesto de brazos sobre la cabeza del intérprete 2, ya que se observa un evidente aumento de la cualidad que no sucede en los demás cuerpos. Mientras él explora ese gesto, las otras dos intérpretes estudiadas se encuentran en un estado corporal donde existe un leve abandono de su cuerpo, pudiendo haber una relación con su respiración. Dicho factor también demuestra el **desarrollo de una rítmica interna y particular que pudiese resultar de un estado emocional**.

#### Espacio:

Casi todo el tiempo la intérprete 1 mantiene los ojos cerrados, por lo que aparentemente **no se preocupa o no está atenta al espacio** que se encuentra fuera del que es generado por los cuerpos de los intérpretes. Se mantiene en el **nivel alto**.

En esta parte, el intérprete 2 **se encuentra mayormente al centro del grupo** y si bien explora el espacio generado por los cuerpos, también muestra interés por su exterior. A ratos esconde su cabeza y **se agacha para sumergirse y esconderse en los cuerpos**, mientras que **en otros momentos se para de forma erguida** y se puede ver que su cabeza sobresale del grupo debido a que es el más alto. En ocasiones busca con sus brazos, manos y cabeza hacia arriba, generando un contraste entre esta intención con el afuera y el hecho de que mantenga los ojos cerrados. Se mueve siempre en el **nivel alto**.

Por otra parte, si bien a ratos la intérprete 3 abre los ojos, **nunca busca mirar al exterior del grupo, si no que se centra en sus compañeros o en su propio cuerpo. Se encuentra en las afueras del grupo** y si bien busca el contacto físico con los demás, **mantiene cierta distancia** para moverse con mayor libertad. Al igual que el resto del grupo se mantiene en el **nivel alto**.

En esta parte la mayoría del grupo mantiene sus ojos cerrados y se mueve siempre en un mismo lugar a pesar de tener la libertad de hacer lo que su cuerpo estime en la improvisación. Esto sugiere un **desarrollo de rítmica**

**interna en los intérpretes, la cual puede surgir desde emociones o sensaciones que posiblemente tienen que ver con una necesidad de proximidad entre cuerpos.** Esta situación también da cuenta de la importancia que toma la noción de grupo o comunidad entre los intérpretes.

### **Tercera parte**

En esta ocasión, mientras los intérpretes seguían moviéndose, se les pidió que se dejaran influenciar por la música que escucharían a continuación. Ésta correspondía al mismo audio de piano que habían escuchado durante toda la sesión pero se le había incorporado el compás de amalgama de 12. De esta forma, podían reaccionar a los acentos que proponía esta nueva información sonora. Dicha investigación corporal se hizo primero estando los intérpretes bastante juntos y luego cada uno en su propio espacio de la sala. Por último, este audio se detuvo para dejar que los intérpretes siguieran moviéndose con la sensación corporal que les había dejado la experiencia con el compás de amalgama de 12.

#### Análisis de las cualidades del movimiento:

##### Tiempo:

La **velocidad de los movimientos** de la intérprete 1 **comienza a aumentar**, pudiendo apreciarse claramente en un gesto que realiza con su cabeza, el cual corresponde a un movimiento parecido al que se hace para negar. Pasados unos minutos, baja un poco la velocidad para realizar **movimientos constantes y ligados**.

Una vez que ya se encuentra en un lugar propio, alejada del grupo, genera **movimientos con una velocidad constante y levemente más rápida que la que sostenía en el grupo**. En un momento comienza a explorar en la variación de velocidades, transitando entre movimientos lentos y rápidos. A ratos,

**genera acentos con su torso. Una vez que el compás de amalgama de 12 deja de sonar, los movimientos vuelven a ser más lentos, constantes y ligados.**

Al escuchar el compás de amalgama de 12, **la velocidad lenta** que desarrollaba el intérprete 2 en la parte anterior **no se modifica**. A pesar de que a medida que transcurren los minutos, el grupo va incrementando la velocidad de sus movimientos, **este intérprete mantiene su propio ritmo lento** e incluso genera ciertas pausas para luego retomar su ritmo. Existen mayores cambios en esta cualidad, **cuando se encuentra en su propio espacio y comienza a generar ciertos acentos**, contracciones, abandono de peso y balanceos. Sin embargo, **predomina un ritmo constante y lento**. En un momento comienza a balancear el peso de su cabeza y torso ayudándose con sus brazos y manos, quebrando el ritmo que llevaba para incrementar la velocidad, **abandonando sutilmente el control de su cuerpo** (14:10) luego de estos segundos de **movimientos más rápidos**, se detiene de pie y con el peso de su cabeza abandonado hacia atrás, para mantener esta posición y comenzar a mover solo sus manos de forma rápida, dicha acción seguía realizándose mientras elevaba los brazos, su cuerpo se dejaba influenciar por este pequeño rebote, hasta retomar la posición de las manos sobre la cabeza, que había estado desarrollando anteriormente. Así **el intérprete vuelve al ritmo continuo y lento hasta el final de la sesión.**

Al comenzar a sonar el compás de amalgama de 12, la intérprete 3 empieza a generar **cambios bruscos de velocidad**, en donde se observa cómo **rompe con el ritmo más bien lento que desarrollaba**, a través de impulsos rápidos **para luego retomar el ritmo anterior**. Esta dinámica la repite al principio de esta parte, pudiéndose apreciar la carencia de un ritmo plano y constante. **También genera varios movimientos cortos y precisos, pasando constantemente de unos a otros, dejándose influenciar por los acentos del compás.** Cuando se encuentra en su propio espacio, mantiene un ritmo constante, el cual es más bien normal, pero realiza constantemente acentos

con distintas partes de su cuerpo, por lo que pueden observarse movimientos rápidos, los cuales no significan una ruptura con la cualidad ligada de sus movimientos. **Al final de esta parte, los movimientos se tornan más lentos y los acentos con el cuerpo se vuelven cada vez más escasos y sutiles.**

**Se percibe una evidente reacción ante la aparición del compás de amalgama de 12, pudiendo apreciar la aparición de elementos como la euritmia, arritmia y repetición.** En este laboratorio coreográfico el concepto de Lefebvre denominado euritmia, se encuentra presente la mayor parte del tiempo, ya que al existir improvisación, variados cuerpos se mueven con ritmo particular compartiendo un mismo espacio o sistema. En el caso del intérprete 2 se hace presente la arritmia puesto que en ocasiones realiza pausas, deteniendo por completo el movimiento por algunos segundos para luego retomarlo. De esta forma se evidencia la alteración de ritmos. También en el intérprete 2, es posible observar la existencia de la repetición, sobre todo en la acción de rebotar, la cual se basa en la constante repetición de flexión de rodillas. En este caso la repetición surge desde una acción sumamente corporal y concreta, sin embargo este intérprete desarrolla durante toda esta parte, un gesto de tomarse la cabeza con sus brazos, el cual repite en variadas ocasiones. En este caso, la repetición puede surgir desde un lado más emocional, pudiendo observarse una corporalidad que sugiere emociones o sensaciones determinadas.

La repetición de un gesto también se presenta en la intérprete 1, quien desarrolla un movimiento con su cabeza similar al que se hace para negar, pero lo hace de forma rápida y enérgica sobre el cuerpo de los demás, como si buscara escarbar. Esta repetición también pareciera surgir desde una sensación que puede devenir en una necesidad corporal. Se aprecia la influencia del soporte sonoro sobre los movimientos de los intérpretes, al reaccionar algunos sobre ciertos acentos que propone el compás de amalgama de 12.

### Energía:

Se observa un **aumento en la energía** en la intérprete 1 ya que comienza a realizar un movimiento rápido con su cabeza, con la intención de entrar en el cuerpo del otro. Estos momentos en los que se relaciona con los demás, poseen mayor energía ya que se observa una **intención de generar un contacto muy cercano con el cuerpo del otro. Sin embargo, mayoritariamente existe un nivel más bien bajo de energía**, ya que por lo general, al moverse con una velocidad constante, **se ve relajada y en varias ocasiones abandona sutilmente el peso de su torso** para apoyarlo en los demás cuerpos.

Al estar en su propio espacio y abandonar el contacto con sus compañeros, mantiene una **energía moderada**, la cual proviene mayoritariamente de los movimientos generados por su columna. Emplea la energía necesaria para realizar movimientos sumamente articulares y ligados, los cuales no se ven tensos. **Los principales cambios en esta cualidad, provienen de los acentos que hace con el torso** a través de contracciones o abandonando fugazmente su peso. Una vez que desaparece el sonido del compás de amalgama de 12, la energía desciende, debido a que recurre al suelo para moverse de forma lenta y constante.

En esta parte se genera un **incremento en cuanto a la energía** en el intérprete 2, ya que si bien mantiene un **ritmo lento, los movimientos se tornan más densos y a ratos genera posiciones difíciles o poco naturales**, que mantiene por algunos segundos. Esto puede apreciarse cuando realiza la acción de esconder su cabeza con la ayuda de sus manos, la cual desarrolla en reiteradas ocasiones. **Se observa un incremento de energía cuando comienza a contraer su cuerpo, a través de acentos cortos**, en la posición mencionada anteriormente. Si bien existe un momento donde pareciera abandonar un poco el control de su cuerpo para realizar movimientos más rápidos, su cuerpo sigue con energía, la cual se percibe principalmente en sus brazos que se encuentran sobre su cabeza. Cuando se encuentra de pie con la

cabeza atrás, se puede observar un nivel más alto de energía en su cuerpo que en sus manos, las cuales a pesar de que se mueven rápidamente, se encuentran relajadas.

A pesar de que en esta parte la intérprete 3 efectúa varios acentos con su cuerpo, **predomina en su cuerpo y en sus movimientos, un nivel bajo de energía**. Esto puede observarse cuando en reiteradas veces, juega con soltar y retomar inmediatamente el peso de diversas partes de su cuerpo. **Se ve que emplea la fuerza necesaria para mover su cuerpo constantemente pero sin niveles altos de tensión y dejándose afectar por la fuerza de gravedad**. Mantiene un uso constante de energía sin mayores modificaciones a pesar de los cambios de velocidad, hasta que el final de la sesión, busca el nivel bajo y medio para realizar movimientos más lentos. En este momento se observa un **descenso en la energía** y pareciese utilizar la **menor cantidad de fuerza para realizar sutiles movimientos**.

**Se puede apreciar una clara reacción energética ante la aparición del compás de amalgama de 12, generándose un aumento de esta cualidad** en ciertos movimientos realizados por la intérprete 1 y el intérprete 2. Los cuales a diferencia de la intérprete 3, poseen una densidad que se asemeja más al cante flamenco (que no está presente en el audio) que a las características rítmicas del compás de amalgama de 12. Los momentos en que la intérprete 3 aumenta su energía, son precisamente cuando realiza pausas o genera acentos y aunque no reacciona siempre a los que propone el compás, parece despreocuparse de la métrica.

#### Espacio:

Durante toda esta parte, la intérprete 1 se encuentra generalmente con los ojos cerrados, por lo que **no posee mayor interés en el exterior**. Cuando se encuentra en el grupo, busca constantemente el contacto con los demás, manteniendo un **nivel alto** y en ningún momento observa o busca con su cuerpo hacia el exterior del grupo. Cuando se encuentra en su propio espacio

de la sala, si bien genera tanto movimientos pequeños como amplios, mantiene los ojos cerrados, por lo que puede observarse que se encuentra **habitando una especie de mundo interno**, en donde parece no preocuparle lo que sucede fuera de su cuerpo. En la mayoría del tiempo se mueve en el nivel alto y pocas veces transita por el nivel medio. Siempre se mantiene en el mismo lugar de la sala. **Al desaparecer el compás de amalgama de 12, en el mismo lugar en el que se encuentra, busca el suelo y se mueve en el nivel bajo.**

Al principio el intérprete 2 mantuvo los ojos cerrados y se notaba más bien **ensimismado**, si bien no buscaba establecer contacto con otros cuerpos, tampoco los evitaba y cuando alguien lo tocaba él seguía aquella dinámica de interacción, aún con los ojos cerrados. Transcurridos unos minutos, comenzó a inclinar su cabeza para dirigirla hacia arriba y de a poco fue buscando con sus brazos hacia afuera del grupo, hasta abriría los ojos y observar el espacio exterior. De esta forma, comenzó a transitar constantemente entre la contracción de su cuerpo, ensimismándose y sumergiéndose entre los cuerpos, para luego expandirse y dirigir la atención hacia arriba y afuera. Mantuvo esta **dinámica de interioridad y exterioridad** hasta el final de la sesión, incluso cuando ya se encontraba separado del grupo, realizando un pequeño recorrido por la sala.

La intérprete 3 se ubica a las afueras del grupo y se encuentra **pendiente de sus compañeros**, ya sea con los ojos cerrados u observándolos. En ocasiones busca con la mirada hacia el exterior pero sin dejar el contacto con los demás cuerpos. A diferencia de la mayoría del grupo, **no solo se mueve en el nivel alto, sino que también se desenvuelve en el nivel medio**. Una vez que se encuentra en su propio espacio, si bien no se traslada por la sala, busca y cambia constantemente de dirección con su cuerpo, explorando distintos frentes. **Su atención transita entre los lugares altos de la sala y su propio cuerpo**. Al final de esta parte, busca el nivel bajo para realizar sus movimientos.

Al sonar el compás de amalgama de 12, si bien se producen cambios en cuanto a tiempo y energía, **la utilización del espacio no experimenta grandes variaciones**. Los intérpretes se mantienen muy próximos entre sí, pareciendo ser un solo cuerpo, moviéndose la mayoría en el nivel alto a excepción de algunos que pasan por el nivel medio. Dicha manera de relacionarse colectivamente, puede relacionarse con los gitanos y su proceso de migración y convivencia cotidiana.

El desarrollo de una rítmica interna es algo que está presente mayoritariamente en esta parte, la cual si bien se ve influida por un soporte sonoro no logra determinar los movimientos, probablemente debido a la complejidad del compás de amalgama de 12. Al ser un compás que acentúa los tiempo débiles, se torna impredecible y difícil de seguir para los intérpretes, a diferencia por ejemplo de una rítmica más terrenal como los latidos del corazón. Esta rítmica interna de cada intérprete se mantiene generalmente cuando ya cada uno se encuentra en su propio espacio lejos del grupo. Según los planteamientos de Laban (1987), el compás de amalgama de 12 vendría siendo el soporte rítmico externo que influye y altera por sobre todo la temporalidad y el uso de la energía en los intérpretes.

### Segundo laboratorio coreográfico:

#### **Primera parte**

En este laboratorio se les enseñó a los intérpretes una breve frase de movimiento, la cual si bien transitaba por los tres niveles del espacio, poseía una cualidad de tiempo y energía plana y constante, sin variaciones eukinéticas ni rítmicas. Una vez que aprendieron el material coreográfico, se les pidió que



lo hicieran con una velocidad lenta y con un nivel elevado de energía, activando el tono muscular y otorgándole tensión a los movimientos. Dicha cualidad lenta y tensa es bastante utilizada en el flamenco, por lo que esta indicación corresponde al primer acercamiento del material hacia un lenguaje corporal flamenco.

#### Análisis de las cualidades de movimiento:

##### Tiempo:

Como la indicación era realizar la frase de movimiento a una velocidad lenta, el intérprete 1 lo hizo así, pero a diferencia de la mayoría del grupo, logró **mantener un ritmo constante y continuo**, por lo que demoró mucho más que los demás en terminar la secuencia de movimientos por completo.

Siguiendo la indicación dada, la intérprete 2 realizó la frase de movimiento de forma bastante lenta, casi a la misma velocidad que el intérprete 1. Mantuvo un **ritmo lento y continuo** sin mayores variaciones.

Al igual que los demás, el intérprete 3 se movía con una temporalidad lenta pero **no siempre mantenía un ritmo constante**, ya que a ratos aceleraba un poco la velocidad en algunos movimientos. Generalmente este **aumento de velocidad ocurría en sus brazos o manos**.

En relación al grupo, el intérprete 1 y la intérprete 2 lograron de forma clara el objetivo de realizar la frase de movimiento a una velocidad lenta y constante, a diferencia del intérprete 3, quien realiza ciertas variaciones de velocidad. Esto puede guardar relación con si es que existe o no, un desarrollo de una rítmica interna en el intérprete. Claramente los que siguieron la instrucción dada, realizaron los movimientos de forma lenta y constante, lo cual puede generar una emocionalidad o sensaciones, que surgen en base a esta temporalidad. Mientras que los que no siguieron la instrucción por completo como lo es el

caso del intérprete 3, podría ser que se dejaron llevar más por su propia rítmica interna. Esto puede evidenciar o establecer una diferencia entre quienes trabajan el ritmo en base a la propuesta de lenguaje corporal flamenco, para explorar en las sensaciones que éste trae consigo, o quienes definitivamente se mueven más desde sus propias sensaciones y ritmo interno para intentar llevarlo hacia esta cualidad solicitada. En otras palabras, existe la opción de **explorar la interioridad en base a un requerimiento temporal específico, o trabajar desde la interioridad primero antes de intentar moverse según la instrucción dada.**

#### Energía:

El intérprete 1 al moverse lentamente incluso en el momento que había que llegar al piso, generaba en su cuerpo una elevación del tono muscular para luchar contra la gravedad. Por lo tanto, **la velocidad lenta de los movimientos, implicó que el intérprete tuviera un alto nivel de energía durante toda la frase**, sin abandonar o relajar el peso de su cuerpo. Dicha situación de tensión, provocó que su torso se viera tenso y por ende, **su postura corporal se tornó muy erguida, lo cual se asemeja con la postura corporal de los bailarines de flamenco.**

Puesto que la intérprete 2 realizaba los movimientos de forma muy lenta, su nivel de energía se mantuvo alto durante toda esta parte. **No abandonó nunca el peso de su cuerpo**, ni siquiera al enfrentarse a la fuerza de gravedad para dirigirse hacia el piso.

El intérprete 3 mantiene mayoritariamente una **energía leve** en su cuerpo, pudiéndose apreciar una **columna muy flexible**. Esta **cualidad se ve incrementada generalmente en sus brazos y muñecas**, donde puede observarse un mayor nivel de tensión.

Nuevamente es posible establecer una similitud entre el intérprete 1 y la intérprete 2, ya que al seguir la instrucción de moverse lentamente y con tensión, por motivos físicos la energía se mantiene fuerte, sobre todo en los momentos en que se dirigen hacia el suelo y deben luchar contra la fuerza de gravedad para no aumentar la velocidad. De esta manera, dichos intérpretes al seguir la instrucción dada, adquieren inmediatamente una corporalidad propia del flamenco, donde es común apreciar movimientos lentos y con gran cantidad de energía, transmitiendo fuerza y potencia. Por otro lado el intérprete 3, quien se mueve y se guía más según sus necesidades y sensaciones internas, adquiere una corporalidad bastante alejada a la que se pedía, sin embargo de forma natural, desarrolla otro aspecto clave de lenguaje corporal flamenco que son el movimiento de brazos y muñecas. El intérprete 3, quien no sigue por completo las instrucciones, naturalmente le otorga importancia a dichas extremidades, al moverlas con un nivel de energía mucho más fuerte que la del resto de su cuerpo. De esta forma logra una corporalidad muy diferente a la solicitada pero que curiosamente también pertenece al lenguaje corporal flamenco, desarrollando la movilidad de brazos y muñecas que fue herencia de la cultura hindú.

#### Espacio:

La frase de movimiento que se enseñó, pasaba tanto por el nivel alto, medio y bajo. En cuanto a la atención del intérprete 1, se encontraba **pendiente con su mirada y actitud corporal, hacia el exterior.**

La intérprete 2 se mueve en el nivel alto medio y bajo, como propone la frase de movimiento. En momentos **su foco se dirige hacia afuera y a ratos se le ve más ensimismada.**

Al igual que los demás, el intérprete 3 se mueve dentro de los niveles propuestos por la frase de movimiento (alto, medio y bajo). No se le observa muy ensimismado, sino más bien **con la atención hacia afuera o a sus compañeros para recordar el material.**

En cuanto a la utilización de los niveles y del traslado por el espacio, no hay mayores aspectos que analizar ya que todos estaban realizando un material coreográfico aprendido, por lo que todos transitaron por el nivel alto, medio y bajo y se trasladaron según la frase de movimientos que los mantenía mayormente en un lugar de la sala. Sin embargo se pueden apreciar diferencias en cuanto a su atención y la utilización del foco. El intérprete 1 y la intérprete 2, quienes siguieron las instrucciones, a ratos fijaban la mirada hacia el exterior, lo cual suele hacerse en el flamenco y que además demuestra un alto nivel de concentración. Por otra parte y de forma bastante opuesta, al intérprete 3 se le ve más despreocupado, con una actitud en su rostro que se distancia de la que se desarrolla en el flamenco.

En esta primera parte del segundo laboratorio coreográfico, el uso del tiempo, energía y espacio, demuestran la forma en que los intérpretes estudiados enfrentaron el desafío corporal que se les solicitó. Por una parte, el intérprete 1 y la intérprete 2 siguieron las instrucciones por completo, por lo que dejaron de lado sus propias necesidades y lo que su ritmo interno tal vez pudiese proponer, para realizar los movimientos desde un lugar perteneciente a una de las características del lenguaje corporal flamenco. Se podría decir que aquellos intérpretes **desarrollaron una emocionalidad o sensación corporal a raíz de las cualidades solicitadas**, pudiéndose apreciar en el nivel de intensidad y concentración que su foco demostraba, **asemejándose bastante a la potencia que transmiten los bailarines de flamenco**. Por su lado, al parecer el **intérprete 3 se movió desde su interioridad, predominando de igual forma la velocidad lenta, pero con una energía y actitud completamente distinta a la que se suele utilizar en el flamenco**, sin embargo naturalmente su cuerpo **desarrolla otros aspectos del flamenco que no fueron solicitados, como lo son la movilidad de brazos y muñecas**, siendo extremidades que desarrollan un mayor grado de energía que el resto de su cuerpo. Curiosamente entonces, pareciese ser que por un lado se logra apreciar un cuerpo y movimientos flamencos al realizar ciertas cualidades propias de dicho

lenguaje, las cuales llevan a los intérpretes a desarrollar algún tipo de emocionalidad o sensaciones. Mientras que también podría ser posible llegar a la corporalidad flamenca, siguiendo las inquietudes que surgen desde su propia interioridad como lo es el caso del intérprete 3.

## **Segunda parte**

En esta segunda parte los intérpretes debían seguir realizando la frase de movimientos trabajada anteriormente, pero esta vez con más posibilidades eukinéticas que también forman parte del lenguaje corporal flamenco. Se les pidió que predominara una energía fuerte, realizar cambios de velocidad y generar pausas al detener el movimiento de forma brusca. De esta forma los intérpretes tenían más posibilidades de movimiento y podían tomar decisiones con mayor libertad.

### Tiempo:

Al pedir dinamismo en esta cualidad, al principio el intérprete 1 mantuvo una **velocidad más bien lenta**, dentro de la cual generaba un **contraste** al acelerar la velocidad en ciertos movimientos para luego alentarlos. Fue incorporando las pausas en el movimiento, las cuales se tornaron **más bruscas y secas cuando las realizaba luego de moverse rápidamente**.

Las intérprete 2 transita constantemente **entre la velocidad lenta y rápida**. Incorpora pausas bruscas por lo general después de movimientos rápidos. **Realiza cambios de dirección con su cabeza ágilmente, los cuales se asemejan con los realizados por los bailaores flamencos**.

Por otra parte, a pesar de la instrucción de generar dinamismo en cuanto a la velocidad de los movimientos, el intérprete 3 **continuó con una velocidad más bien lenta**. Los momentos en donde existía un incremento de ritmo, eran cuando repetía ciertos movimientos una y otra vez, situación que significaba una alteración en el ritmo de la frase coreográfica. **Sus brazos y muñecas a**

**ratos se movían más velozmente**, momentos en los cuales dichas partes del cuerpo adquirirían mayor importancia.

En esa segunda parte, se vuelve a observar una diferencia entre los intérpretes 1 y 2, en relación al intérprete 3. Los dos primeros incorporan las nuevas cualidades solicitadas, dando mayor espacio al desarrollo de una rítmica interna al transitar constantemente entre diversas velocidades y generando pausas, las cuales son muy características del flamenco. En cambio el intérprete 3 no indagó en el desarrollo de estas nuevas cualidades sino que parecía explorar el movimiento desde un lugar mucho más tranquilo que los demás, incluso repetía ciertos movimientos, lo cual inmediatamente proponía un ritmo diferente en la frase de movimiento.

#### Energía:

Puede apreciarse un **aumento de energía**, en los momentos en que el intérprete 1 **aumenta la velocidad** de sus movimientos y también cuando genera pausas bruscas. Por lo general desciende su nivel de energía cuando suelta el peso de su cuerpo para llegar al suelo o para arrojar sus brazos en algunas ocasiones.

La intérprete 2 posee generalmente un **nivel alto de energía** al realizar los movimientos, solo desciende cuando relaja un poco el peso de su cuerpo, el cual retoma luego de pocos segundos. Puede apreciarse una **variación de energía en su torso, ya que éste transita entre la tensión y el relajo**. Cuando realiza la frase coreográfica de forma rápida, su tono muscular aumenta, de forma que no se pierde la densidad del movimiento y relaja levemente solo para ir al suelo.

La energía del intérprete 3 **se mantiene** casi igual que en la primera parte, con la diferencia de que en ocasiones **se eleva para generar movimientos más rápidos, los cuales suelen ser realizados por sus brazos y muñecas**.

Dichas extremidades son las que más energía poseen en comparación a la levedad que puede apreciarse en el resto de su cuerpo, sobre todo en su espalda.

Nuevamente el intérprete 1 y la intérprete 2 desarrollan una corporalidad similar ya que siguen las indicaciones y mantienen un nivel de energía más bien alto. Posiblemente la interioridad de estos intérpretes se desarrolla más y la cualidad energética puede surgir desde elementos como la respiración o el ritmo cardiaco. De forma opuesta el intérprete 3 mantiene una energía leve en la mayoría de su cuerpo a excepción de sus brazos y muñecas, asemejándose como mencionabamos anteriormente, a los movimientos propios del flamenco que fueron herencia de la cultura hindú. Dicha semejanza no es realizada por el intérprete 3 a propósito sino que puede observarse en el segundo y tercer laboratorio, que la movilidad de dichas extremidades es algo propio de su propio lenguaje corporal.

#### Espacio:

El intérprete 1 utiliza los tres niveles que propone la frase de movimiento (bajo, medio y alto). **Por momentos su foco y atención se dirige hacia afuera y a ratos se le ve más ensimismado al indagar en la dinámica de sus movimientos.**

De igual forma, la intérprete 2 se mueve por estos tres niveles y puede apreciarse una **intención hacia el exterior a través de su foco, sobre todo al momento de generar pausas.**

Bajo la misma lógica, el intérprete 3 mueve por el nivel alto, medio y bajo, de acuerdo al material coreográfico dado. **Sus brazos y manos tienden a estirarse y buscar hacia el exterior del espacio.**

La utilización de niveles y focos de los intérpretes estudiados es similar a la de la primera parte. Puede destacarse que el intérprete 3 implementa la repetición en el movimiento, lo cual según Guzmán corresponde a una construcción de un tiempo y espacio propio.

Puede apreciarse cómo en esta segunda parte, los intérpretes 1 y 2 mantienen un **nivel de energía fuerte**, adquieren mayor dinamismo en cuanto a las velocidades del movimiento y transitan entre un foco hacia el exterior y hacia su interior. Los cambios de velocidad permiten mayor **desarrollo de una rítmica interna ya que puede establecerse una relación con el ritmo cardíaco y la respiración**. Por su parte el intérprete 3 mantiene una energía, tiempo y **utilización del espacio que se desarrolla en base a su interioridad** y a su propio lenguaje corporal, el cual posee una similitud con la del flamenco al otorgarle importancia al movimiento de brazos y muñecas. **Esto evidencia que el intérprete 3 se deja llevar bastante por sus sensaciones y emociones**, lo cual si bien puede alejarlo del lenguaje corporal solicitado, permite el desarrollo de pequeños detalles que también pueden ser parte de la corporalidad requerida, aunque en este caso sea casualidad que el intérprete posea el movimientos de muñecas y brazos como corporalidad propia.

### Tercer laboratorio coreográfico

#### **Primera parte:**

Se les pidió a los intérpretes que se posicionaran uno al lado del otro con los ojos cerrados. Debían concentrarse en lo que para cada uno, significaba las nociones de injusticias e ideales. Al frente de cada intérprete, se encontraban cuatro papeles que contenían cuatro estrofas de una letra llamada “Romance de Juan García” compuesta por el cantaor José Menese en homenaje a los republicanos que fueron asesinados en el camino que llevaba hacia Morón, siendo Juan García un nombre genérico de todos los fusilados. Hay que tener



en cuenta que cuando los militares fascistas se sublevaron en 1936, la mayoría de los flamencos quedaron en zona republicana, donde en apoyo al régimen legítimo, se seguían realizando espectáculos artísticos (Grimaldos, 2010).

Se les propuso leer el primer papel y manifestar lo que esta primera parte del relato les provocaba, a través de movimientos corporales. Esta dinámica se repitió hasta hacerlo con el último papel y la música de fondo correspondía a una guitarra flamenca. La indicación era que imaginaran como si cada uno fuera Juan García, con el fin de ampliar la posibilidad del desarrollo de emociones, al pensar que la injusticia está actuando sobre ellos mismos.

“Romance de Juan García”, José Menese, 1968

*Fue sentenciao Juan García  
a golpes de mosquetón,  
primera noche de agosto,  
sin jueces ni defensor.*

*No era por miedo su llanto,  
porque llorando salió,  
lloraba porque dejaba,  
lo que en su casa dejó.*

*Lo sacaron amarrao  
y amarraito quedó,  
a dos pasos del camino,  
en el camino a Morón.*

*Así murió Juan García,  
testamento no escribió,  
pero lo que Juán dejaba*

*el pueblo lo recogió.*

Tiempo:

### **Intérprete 1**

*Primera estrofa:*

**Comienza con una temporalidad lenta** para luego iniciar quiebres de ritmo a través de la realización de movimientos rápidos, los cuales surgen la mayoría de las veces desde **impulsos bruscos**. Estos impulsos nacen generalmente desde la **contracción de su centro y sus brazos**. Mantiene la dinámica de quiebre de ritmos, al realizar movimientos rápidos luego de la lentitud y también en un momento se mantiene más segundos en una velocidad rápida y constante.

*Segunda estrofa:*

Mantuvo una temporalidad similar a la de la estrofa anterior, **moviéndose de forma lenta para romper rítmicamente con impulsos rápidos**. En un momento se mantiene en un tiempo veloz al generar impulsos constantes con diversas partes de su cuerpo. Realiza estas contracciones e impulsos rápidos hasta el final de esta estrofa y transita constantemente entre la temporalidad lenta y la rápida, pudiéndose apreciar dicho contraste rítmico.

*Tercera estrofa:*

Explora la movilidad de su cuerpo desde la **idea de estar amarrado**, tal como dice la estrofa. Se mueve mayoritariamente con sus muñecas juntas y por momentos con sus tobillos pegados. Con respecto a la temporalidad que utiliza, al comienzo realiza **movimientos bruscos y rápidos** con su pierna y brazo

izquierdo hasta ponerse de pie, para luego estar un rato indagando en contracciones e impulsos veloces con diversas partes de su cuerpo. De esta forma **interactúa constantemente entre velocidades**, predominando la rapidez, apreciándose así un cuerpo más bien inquieto. En un momento la velocidad desciende hasta llegar al suelo, lugar donde explora la movilidad con sus muñecas y tobillos juntos, lo cual genera una **velocidad más regular y constante la cual se quiebra cada cierto tiempo con impulsos y contracciones rápidas**. Mantiene esta dinámica temporal hasta el final.

*Cuarta estrofa:*

Al trabajar con esta última estrofa, el intérprete no posee un ritmo constante, ya que **explora tanto movimientos leves como rápidos**. Es posible apreciar mayor velocidad en algunos movimientos con sus brazos.

Tiempo:

**Intérprete 2**

*Primera estrofa:*

Al principio se mantuvo algunos minutos con una **temporalidad lenta a excepción de un gesto que realizaba al golpear el suelo con su puño**, en donde podía observarse un contraste entre aquel movimiento rápido de su puño, con la lentitud y casi quietud del resto de su cuerpo. En un momento comenzó **a repetir un movimiento con sus brazos una y otra vez**, generando un ritmo que se tornaba cada vez más veloz. Luego detuvo esa repetición para volver a una temporalidad lenta y constante.

### *Segunda estrofa*

En esta estrofa, la intérprete **mantiene mayoritariamente una velocidad bastante lenta**. Al comienzo se saca los calcetines muy tranquilamente y de forma muy lenta se va poniendo de pie y realiza algunos gestos con la cabeza. El único momento donde acelera la velocidad es cuando se da vuelta y camina. Explora más en la quietud y gestos cotidianos, realizando considerablemente menos movimientos que en la estrofa anterior.

### *Tercera estrofa*

Al trabajar con esta estrofa, puede observarse a la intérprete **indagando en la movilidad desde la dificultad, pudiendo apreciar un cuerpo que se está resistiendo a algo**. Esto se ve cuando **repite constantemente un movimiento que se basa en generar una contracción** que pareciera llevarla al suelo pero ella lo detiene para no dejar de estar en el nivel alto, como si se estuviera resistiendo a una fuerza externa que pareciera querer llevarla al suelo.

Utiliza en casi toda esta parte, una temporalidad lenta que se ve alterada a ratos con contracciones o movimientos bruscos. Se podría establecer una relación entre la velocidad lenta y la idea de mantenerse firme y resistir ante una aparente fuerza externa que busca someterla algo, lo cual se relaciona con el contenido de la estrofa. Por otro lado, los movimientos más rápidos, son aparentemente una representación de esta fuerza externa que pretende obligarla a ir al suelo. Una vez en el suelo, esta relación parece invertirse, ya que los movimientos veloces parecen ser un intento por liberarse de la situación en la que ahora se encuentra.

### *Cuarta estrofa:*

En esta parte, la intérprete mantiene un ritmo mayoritariamente lento, el cual se ve interrumpido cuando realiza un gesto con su puño. Ella golpea con su puño su otra mano o el piso, siendo en aquellos momentos donde puede observarse un incremento de velocidad pero solo en sus brazos y manos.

Tiempo:

### **Intérprete 3**

*Primera estrofa:*

Mantuvo una dinámica rítmica que consistía en moverse con una **temporalidad lenta** que se interrumpía con impulsos generados por contracciones rápidas o movimientos veloces con diferentes partes del cuerpo. Luego desarrolló una temporalidad lenta y más constante.

*Segunda estrofa:*

Al principio el intérprete se posiciona acostado de espalda en el suelo, lugar donde se mantiene quieto un rato. Muy lentamente comienza a mover un pie y otras extremidades, todo esto lo hace a una **velocidad lenta y constante**. Los momentos en donde esta cualidad varía, es cuando comienza a realizar un gesto con sus brazos y manos (aun acostado) el cual va repitiendo y realizando cada vez mas rápido, hasta detener el movimiento. En un momento comienza a trasladarse de rodillas y realizar movimientos circulares con su cabeza, moviéndose en una **velocidad un poco más rápida y constante** hasta el final.

*Tercera estrofa*

Al trabajar con esta estrofa, mantuvo por lo general una **temporalidad lenta**, la cual solo se vió modificada en el momento en que se encontraba de espalda y

movía enérgicamente sus brazos. **En algunos momentos realiza pausas, quedándose quieto por varios segundos.**

*Cuarta estrofa:*

Al trabajar con esta estrofa, el intérprete investigó en **movimientos bastante variados en cuanto a tiempo, energía y espacio**. Si bien al principio se movía con una temporalidad más bien lenta, luego empezó a realizar movimientos más rápidos con sus brazos y posteriormente con todo su cuerpo. Mantuvo la dinámica de **transitar entre lo rápido y lo lento**.

Análisis tiempo:

Se observa en la temporalidad de los intérpretes, un desarrollo específico en cada estrofa (sobre todo en los intérpretes 2 y 3), pudiendo deducir que el **contenido de la estrofa influye en dicha cualidad**. El intérprete 1 mantiene una cierta dinámica temporal durante la cuatro estrofas, la cual consiste en variar constantemente la rítmica a través de quiebres o impulsos bruscos. Por otro lado puede observarse mayor diferencia entre estrofas en los intérpretes 1 y 2, quienes también comparten otro comportamiento que corresponde a la repetición de ciertos movimientos o gestos. Dicha repetición permite la construcción de ritmos particulares y en el caso de la intérprete 2, evidencia ciertas situaciones de una manera bastante literal y narrativa. Un ejemplo corresponde a cuando genera la acción de golpear el puño con su mano, o cuando se ve que una fuerza externa la tira para abajo y ella se resiste. En estas acciones **puede apreciarse un sentimiento de injusticia y de lucha ante el sometimiento**, pudiendo relacionarse con los dichos de Lefebvre, quien expone que el sistema capitalista arrasa y modifica los ritmos personales para imponer rutinas y estructuras definidas. Esto puede vincularse con la letra de la canción, donde los militares al fusilar a una persona, están precisamente modificando, o más bien acabando con el ritmo de un individuo.

Energía:

### **Intérprete 1**

*Primera estrofa:*

Se encuentra mayoritariamente con tensión en su cuerpo, por lo que se puede apreciar una **energía fuerte**. Es posible observar dicha tensión en todo su cuerpo, sin embargo son **sus brazos los que mayoritariamente utilizan más energía para moverse**. Solo en un momento sus piernas adquieren mayor protagonismo. En pocas ocasiones abandona brevemente el peso de su cuerpo para luego retomarlo o caer al suelo, puede observarse **abandono de peso en su cabeza**.

*Segunda estrofa:*

En esta parte el intérprete no utiliza grandes cantidades de energía y a diferencia de la estrofa anterior, posee un nivel de energía más bajo. En algunos impulsos que realiza, es posible apreciar un **aumento de energía y también en ciertos momentos que tensa su cuerpo**.

*Tercera estrofa:*

En cuanto al uso de la energía de este intérprete, se aprecia un cuerpo más bien tenso en la mayoría de esta parte, por lo que el **nivel de energía es generalmente fuerte** para mantener dicho tono muscular y generar **impulsos y contracciones**. A ratos la energía desciende cuando el **intérprete relaja la tensión de su cuerpo**, pudiéndose apreciar una actitud de darse por vencido o abandonar esta posible lucha por terminar con la condición de estar amarrado.

*Cuarta estrofa:*

En cuanto a la energía, **no se observa mayor tensión en el cuerpo**, es más bien leve en los movimientos lentos y tiende a aumentar junto con la velocidad. El momento donde se observa el mayor nivel de energía, es cuando se encuentra en el piso, apoyado de sus isquiones y lumbares mientras que eleva su torso y piernas, por lo que puede apreciarse **el esfuerzo de su centro para moverse desde esa posición.**

Energía:

**Intérprete 2**

*Primera estrofa:*

Durante la mayoría de esta parte, la intérprete se encuentra con un **nivel de energía alto**, pudiendo apreciarse tensión en su cuerpo. Solo en pocas ocasiones suelta el peso de su cuerpo pero no lo abandona por completo y vuelve a tensionar inmediatamente. Posee **energía en** todo su cuerpo pero puede observarse claramente en su **espalda**, por la posición curva que mantiene y en sus brazos y manos.

*Segunda estrofa:*

Posee **una energía más leve** que en la estrofa anterior, debido a que aparte de realizar pocos movimientos y lentos, lo hace de manera tranquila y sin mayor tensión en su cuerpo.

*Tercera estrofa:*

En cuanto a la energía, la intérprete utiliza mayoritariamente un **nivel fuerte** ya que se observa un **cuerpo tenso**. Una vez que se encuentra en el suelo, esta cualidad desciende y aumenta cada vez que realiza movimientos bruscos.



*Cuarta estrofa:*

Sostiene una **energía fuerte** la mayoría del tiempo, tanto en los movimientos rápidos como lentos. Puede observarse **tensión** en su cuerpo.

Energía:

### **Intérprete 3**

*Primera estrofa:*

Al principio el intérprete se encontraba con una **energía regular** ya que estaba sentado explorando ciertos movimientos. En ocasiones **tensaba su cuerpo** (no en un nivel muy elevado) **y lo relajaba momentáneamente** luego de realizar **impulsos** que aparentemente lo sacaban del estado en el que se encontraba, los cuales parecían espasmos.

*Segunda estrofa:*

Al principio se encuentra quieto y acostado, por lo que abandona el peso de su cuerpo por completo. Utiliza **muy poca energía** cuando comienza a mover sus extremidades y **va aumentando dicha cualidad en brazos y manos** mientras se produce el ascenso de velocidad del movimiento. También ocurre un aumento de energía cuando se traslada de rodillas, pudiendo apreciarse un nivel de tensión en su torso y sus brazos más relajados.

*Tercera estrofa:*

La utilización de la energía es similar ya que se mantiene mayoritariamente leve, **aumentando solo cuando incrementa la velocidad en el movimiento**

**de sus brazos.** Cuando se encuentra quieto en el suelo, **no existe tensión en su cuerpo, exceptuando la zona de su abdomen y piernas** ya que las mantiene elevadas y flectadas.

*Cuarta estrofa:*

**Varía constantemente** la energía en sus movimientos, **a ratos relaja su cuerpo y en otras ocasiones** se le observa con un **nivel fuerte de energía y mayor tensión** en su cuerpo.

Análisis energía:

Al igual que sucede con el tiempo, la energía en los intérpretes estudiados varía según la estrofa leída. Se hace más evidente en esta cualidad el hecho de que la danza o los movimientos surgen desde la interioridad y emocionalidad del intérprete, debido a las diferencias entre cada uno pero también en las similitudes que pueden observarse. Una de ellas es el descenso en la energía de los tres intérpretes en la segunda estrofa, la cual habla de la tristeza y del llanto. Pudiendo establecerse de esta forma una **relación entre la sensación de aflicción con un ritmo de respiración más bien lento**, el cual puede reflejarse en un tono muscular más bien bajo. Si bien los intérpretes realizan movimientos que guardan relación sobre todo con la danza moderna y contemporánea, de igual forma puede apreciarse cierta relación con el lenguaje corporal flamenco. Este es el caso de la utilización de una energía fuerte para expresar una sensación o sentimiento de rabia, siendo un ejemplo la acción que realiza la intérprete 2 al golpear su puño con la mano, transmitiendo mucha fuerza y potencia y lo cual puede leerse como si estuviera exigiendo justicia. Dicha acción la realiza en la primera y la última estrofa, donde precisamente se presenta el conflicto y luego termina con una muerte injusta.

Espacio:

## Intérprete 1

### *Primera estrofa:*

Al comienzo se sitúa en el nivel bajo ya que se encuentra leyendo la estrofa, por lo que comienza a moverse en ese lugar. Luego se traslada al nivel alto donde se mantiene hasta abandonar su peso para caer al suelo. Desde ese nivel bajo, comienza a pararse lentamente y moviéndose en el plano medio hasta llegar al alto. **Transita constantemente entre el nivel medio y alto.**

### *Segunda estrofa:*

Comienza en el nivel bajo, donde desarrolla y explora ciertos movimientos. Luego, pasando por el nivel medio, se pone de pie llegando al nivel alto, en donde se queda algunos minutos. Finalmente vuelve al nivel bajo.

### *Tercera estrofa:*

Se mueve en los tres niveles, pero **es en el nivel bajo donde se queda más tiempo** y puede observarse mayormente la exploración del movimiento con sus extremidades “amarradas”.

### *Cuarta estrofa:*

Se mueve casi siempre en el **nivel bajo**, excepto por un par de veces que alcanza el nivel medio y no se traslada mayormente de un mismo lugar.

Espacio:

## **Intérprete 2**

*Primera estrofa:*

Comienza a moverse en el **nivel bajo**, que es donde se encuentra leyendo la estrofa y **desarrolla el gesto de golpear el puño contra el suelo**. Luego comienza a habitar el plano medio y a pesar de ponerse de pie, no pareciera que se encuentra en el nivel alto ya que **mantiene su cabeza abajo y su espalda alta curva**, donde genera la repetición de movimientos. Finalmente vuelve al nivel bajo.

*Segunda estrofa:*

Comienza en el **nivel bajo**, donde se saca los calcetines. Luego se pone de pie y rompe con el resto del grupo en cuanto al uso del espacio ya que en vez de moverse en el lugar, comienza a caminar hacia atrás, donde se encontraba la primera estrofa. Luego vuelve a su lugar para volver al nivel bajo.

*Tercera estrofa:*

Con respecto a la utilización del espacio, la intérprete **se encuentra al comienzo en el nivel alto, para luego llegar al nivel bajo**, donde se mantiene hasta el final de esta parte. A diferencia de la mayoría del grupo que se mueve en un mismo lugar, ella se dirige hacia atrás, más o menos al lugar donde se encuentra el papel que contiene la estrofa anterior, y se mueve desde ese lugar hacia el papel donde está la estrofa que se está trabajando. De esta forma realiza una pequeña trayectoria en línea recta.

*Cuarta estrofa:*

**Mayoritariamente se mueve en el nivel alto, pero en ocasiones transita por el medio y bajo.** Ella se devuelve hasta donde se encuentra el papel con la primera estrofa y de esa manera se mueve realizando un trayecto en línea recta hacia adelante, pasando por encima de las demás estrofas.

Espacio:

### **Intérprete 3**

*Primera estrofa:*

El intérprete se encontraba en el **nivel bajo al principio**, ya que estaba sentado y se mantuvo ahí algunos minutos antes de ponerse de pie. Se movió en el **nivel alto hasta el final**.

*Segunda estrofa:*

Comienza en el **nivel bajo** y luego empieza a trasladarse en el **nivel medio** hasta el final. En un momento comienza a moverse con sus rodillas hacia atrás, dando la espalda a la cámara, para luego volver a su lugar.

*Tercera estrofa:*

Con respecto al uso del espacio, se mueve siempre en el **nivel bajo**.

*Cuarta estrofa:*

Transita por los tres niveles y al igual que la intérprete 2, retrocede hasta la primera estrofa pero no se mueve en línea recta hacia adelante, si no que se sale incluso de su línea, para moverse un poco más al medio de la sala.

### Análisis espacio:

En cuanto a la utilización del espacio, no se ve tan claramente variaciones respecto de cada estrofa, pero si es posible reconocer algunos comportamientos en la utilización de los niveles según el contenido de la letra. Pareciese ser que tanto para el intérprete 1 como para la intérprete 2, el nivel bajo significa un lugar de sometimiento, ya que el intérprete 1 se mueve ahí cuando junta sus muñecas y tobillos en señal de estar amarrado, mientras que la intérprete 2 hace como si algo la tirara hacia abajo hasta que finalmente se sitúa en ese nivel y se le ve más débil.

Refiriéndose al planteamiento de Lefebvre, donde una estructura externa altera los ritmos internos individuales, sería posible relacionarlo con la trayectoria que realizan los intérpretes. Ya que si bien los papeles con las estrofas están ubicados de forma que se traza una línea recta desde el comienzo hasta el final de la sala, nunca se les dio la indicación de moverse solo en su fila, que es lo que la mayoría hizo. Solamente el intérprete 3 sale de su fila en la última estrofa, este fenómeno tal vez se dio de manera inconsciente pero puede relacionarse con el hecho de estar representando los sentimientos de alguien que fue coartado de su libertad, pudiendo apreciarse una organización espacial bastante ordenada, lo cual puede establecer la existencia de una rítmica común a nivel espacial.

Entonces, se observa una evidente variación en cuanto a tiempo y energía al momento de interpretar cada estrofa, mientras que el espacio funciona de una manera más general en esta parte. Los intérpretes desarrollan constantemente el movimiento en base a su propia rítmica interna, la cual puede originarse tanto desde sus emociones, sensaciones o percepciones, como de elementos fisiológicos como la respiración o el ritmo cardiaco. Existe un constante transitar entre velocidades, grados de energía y niveles en el espacio, donde se mueven según sus emociones o también en ocasiones narran de una manera más literal, ciertos elementos de las estrofas, como lo son las acciones que algunos intérpretes van desarrollando.

También es posible apreciar un grado de potencia e intensidad en intérpretes como la intérprete 2, similar al que desarrollan muchos bailaores de flamenco. Esto puede suceder debido a la temática que origina el movimiento, donde la tristeza y la rabia predominan, logrando un material corporal que si bien se aleja de las formas tradicionales del flamenco, situándose desde aprendizajes propios de la danza moderna y contemporánea, establece cualidades eukinéticas muy similares. Estas son los cambios bruscos de velocidad que quiebran con la rítmica que se desarrolla, la intensidad del foco al mirar un punto fijo y avanzar hacia el (presente en la intérprete 2), movimientos lentos y tensos o también descontrolados y un poco más lanzados como se puede apreciar en el intérprete 1.

### **Segunda parte:**

Los intérpretes debían situarse al comienzo de la sala para volver a moverse y generar un recorrido, pero esta vez al escuchar la letra que acaban de leer interpretada por su compositor. Se les pidió conectarse nuevamente con la historia y dejarse llevar por la voz del cante.

### Análisis de cualidades:

#### Tiempo:

En el caso del intérprete 1, puede observarse una relación entre la temporalidad e intensidad de sus movimientos, con los juegos vocales que realiza el cantaor. Generalmente cuando José Menese (quien interpreta la canción) alarga la nota final de algunas palabras como suele hacerse en el flamenco (asemejándose al sonido de quejas o gritos), el intérprete comenzaba a moverse a mayor velocidad y con más energía. Aparte de reaccionar

corporalmente cuando el cantaor sostenía dichas notas, también aumentaba la velocidad cuando comenzaba a cantar luego de haber realizado alguna pausa. A escuchar el cante, la intérprete 2 comienza a generar un traslado de peso en sus piernas como si se estuviera preparando para comenzar a caminar, esto lo hace con una velocidad normal hasta que comienza a caminar hacia adelante de forma más rápida. Su mano derecha también va moviéndose rápidamente para comenzar a hacer la acción de golpear su puño en su otra mano, posteriormente se devuelve retrocediendo sin dejar de realizar el gesto pero mediante una velocidad más lenta.

Cuando vuelve a su posición de inicio, detiene el movimiento durante algunos segundos para luego de forma rápida dirigirse hacia el suelo y comenzar a golpear el suelo con su puño, generando una rítmica propia de los latidos del corazón. Posteriormente los cambios de temporalidad se deben a que la intérprete por momentos abandonaba el peso de su cuerpo para retomarlo inmediatamente como si le costara mantenerse en pie o estuviese débil, de esa forma llega hasta el suelo y hasta el final lo único que mueve es su mano acariciando el suelo y moviendo la muñeca con una velocidad regular.

Al principio el intérprete 3 se mueve utilizando una velocidad más bien lenta, hasta que en la segunda estrofa comienza a generar movimientos más rápidos para luego volver a calmarse. Por lo general establecía un ritmo lento para quebrarlo a través de movimientos rápidos. En la última estrofa retrocede caminando de espaldas rápidamente para luego generar movimientos rápidos y avanzar.

Puede observarse una influencia del cante sobre todo en los intérpretes 1 y 2, ya que por una parte el intérprete 1 **reacciona corporalmente a ciertos juegos** vocales que realiza el cantaor y por otro lado la intérprete 2 **genera un ritmo sonoro sobre la canción. De** esta manera el intérprete 1 actúa de forma similar a los bailaores de flamenco cuando acompañan al cante y se mueven durante todo el tiempo que se alarga una nota para potenciar el momento final y detenerse para generar una pausa en el silencio. Entonces, nuevamente



surge una forma de moverse que aunque se aleje del lenguaje corporal tradicional del flamenco, cumple con ciertos códigos o comportamientos similares. La intérprete 2 por su parte, genera una rítmica sonora que se oye como los latidos del corazón, por lo que se establece inmediatamente una conexión entre el ritmo externo y la rítmica interna que genera la intérprete desde su emocionalidad.

En los tres intérpretes estudiados, aunque de forma menos evidente en el intérprete 3, puede observarse un afán por acompañar a través de sus movimientos o sonidos al cante. Siendo el acompañamiento un concepto vital dentro del flamenco, el cual se establece entre cante, baile, guitarra y percusión.

#### Energía:

El intérprete 1 mantuvo casi siempre una energía más bien fuerte, pudiendo establecer una conexión entre su tono muscular y la potencia del cante. En la última estrofa puede observarse cómo la energía desciende al estar en una posición sentada.

En cuanto a la utilización de la energía, la intérprete 2 **mantiene una energía fuerte en su caminata y en el gesto del puño en su mano**. Se mantiene fuerte también cuando está en el suelo y genera la rítmica con su puño. La energía recién desciende cuando realiza la dinámica de abandonar el peso para retomarlo, momento en que claramente ha perdido la cualidad fuerte aparentando cierta debilidad en su cuerpo. Finalmente la energía desciende aún más cuando se encuentra en el suelo y su mano se mueve con la energía justa y necesaria.

El intérprete 3 mantuvo generalmente un nivel de energía fuerte tanto en los movimientos lentos como en los rápidos. Solo en la última estrofa la energía

desciende al arrojar ciertos movimientos rápidos a través de un menor nivel de tensión en su cuerpo.

Nuevamente se observa una similitud con la corporalidad flamenca, ya que existe un nivel **de tensión en el cuerpo**, que es muy propio del flamenco. Se aprecia una corporalidad parecida a la que se les pidió trabajar en el segundo laboratorio, donde se buscaba transmitir la fuerza y potencia de los bailaores de flamenco. En los tres intérpretes la energía desciende al final de la letra, donde precisamente se habla de la muerte del personaje, por lo que posiblemente existe un intento por narrar la historia de una forma algo literal a través del cuerpo.

#### Espacio:

El intérprete 1 realizó un **recorrido en línea recta**, pasando por cada papel con las estrofas. A medida que el cante iba avanzando, el intérprete se situaba en el lugar en donde se encontraba la estrofa que estaba escuchando, incluso en la tercera estrofa volvió a juntar sus muñecas y tobillos como si estuvieran amarrados. Transitó constantemente en los tres niveles del espacio (alto, medio y bajo).

Espacialmente la intérprete 2 se mueve en línea recta desde el principio de la sala hasta el final, **avanzando o retrocediendo**, hasta que al final abandona el peso de su cuerpo para llegar al suelo pero fuera de la línea que estaba transitando, posicionándose más pegada a la pared. Utiliza los tres niveles; bajo, medio y alto.

A nivel espacial, el intérprete 3 generó un trayecto **en línea recta** al igual que los demás, pero en un momento en la tercera estrofa se acostó en el suelo y abarcó las líneas de dos intérpretes más que estaban a su lado. Posteriormente volvió a su línea para retroceder en ella y luego volver a avanzar. Utiliza los tres niveles; bajo, medio y alto.

En cuanto a la utilización del espacio, es posible apreciar en los intérpretes 1, 2, 3 y en el resto del grupo, **una conducta similar en sus trayectorias**, ya que como mencionábamos anteriormente, tienden a seguir la línea recta que se traza entre las estrofas del suelo. Aunque lo hayan hecho de manera inconsciente, puede representar de manera simbólica el hecho de que la canción relata la historia de alguien que es sometido a seguir reglas y direcciones. En esta última parte del laboratorio, los intérpretes 1 y 2 en ocasiones salen de su línea pero de igual forma vuelven a ella.

Es posible establecer una conexión entre el comportamiento de los intérpretes estudiados y los planteamientos de Laban (1987) con respecto a la rítmica interna y externa del bailarín. El autor explica que cada intérprete se mueve desde un estado emocional determinado, el cual puede verse influenciado por un soporte sonoro externo. En este caso los intérpretes desarrollaron una emocionalidad en la primera parte del laboratorio, donde se conectaron con la letra de la canción para comenzar a moverse. Luego a este estado emocional se le agregó el soporte sonoro externo que corresponde a la canción interpretada por José Menese, en donde se observa una evidente reacción en cuanto a tiempo, energía y espacio.

Además se aprecia cómo los intérpretes pueden moverse para expresar lo que están sintiendo o para representar de forma más literal (como lo hace la intérprete 2) la historia que se relata en la canción.

Resultados generales:

Tras la realización de estos tres laboratorios coreográficos, se observa una evidente reacción corporal por parte de los intérpretes ante los diferentes estímulos que recibieron. Por una parte, el trabajo con el compás de amalgama de 12 tensiona el ritmo interno de los bailarines a través de la modificación de las cualidades de movimiento, sin embargo es la historia que trabajaron en el tercer laboratorio, la que desafió más corporalmente a los intérpretes. Esto puede relacionarse con los planteamientos de Lefebvre (2004), quien piensa que el ritmo interno de un individuo puede ser modificado por uno externo. En este caso los intérpretes se enfrentan a una historia externa a ellos, relacionándola e interiorizándola según sus propios conceptos de injusticia e ideales de justicia. De esta forma, el motor de movimiento no es solamente una sensación o emocionalidad que surge desde el intérprete, sino que se ve afectado y modificado por una historia que también habla de emociones determinadas. A diferencia de lo que plantea Lefebvre, el trabajo con dicha historia que narra la canción, no busca un sometimiento de la rítmica interna del individuo, sino que dialoga con ella para generar una nueva.

En el trabajo con el relato flamenco, surgen emociones universales como la pena o la rabia, las cuales poseen tal relevancia que son capaces de modificar el cuerpo y las cualidades de sus movimientos. Esto puede ocurrir gracias a que naturalmente al tratar con dichas emociones, el cuerpo adopta cualidades específicas como puede ser la tensión muscular en la rabia o la disminución de energía en la pena.

Cabe destacar que los intérpretes se enfrentaron a un relato flamenco, desde un cuerpo que ha sido educado dentro del marco de la danza moderna principalmente. Esto quiere decir que están acostumbrados a que el movimiento surja desde el interior del bailarín a pesar de aprender formas corporales creadas por un profesor o profesora. En la formación de estos intérpretes cobran importancia ideas como la de Campbell (1997) quien plantea que existe un vínculo entre los pensamientos y las acciones que se realizan, regidos por la rítmica interna de cada uno. Importantes referentes como Isadora

Duncan también apoyan la idea del accionar desde la emocionalidad. Lo mencionado anteriormente puede apreciarse en el primer laboratorio coreográfico, donde se observa una inmediata reacción corporal al introducirse el compás de amalgama de 12. Al escuchar dicha rítmica, los intérpretes a pesar de aumentar los niveles de energía y velocidad, siguen más bien ensimismados. Parecen dejarse llevar por la sensación de estar en grupo y acompañados, buscando el contacto entre ellos y manteniendo los ojos cerrados mayoritariamente. La cualidad de movimiento que se vio mayormente modificada, fue la energía, ya que si bien hubo algunos, como la intérprete 3, que mantuvieron un nivel bajo, generalmente aquella cualidad aumentó. Precisamente la energía puede reflejar bastante bien el estado emocional en el que se encuentra el bailarín, ya que posee conexión con elementos fisiológicos como los latidos del corazón.

Podría pensarse que el movimiento en el flamenco actúa de igual forma que en la danza moderna ya que busca expresar sentimientos a través del baile, sin embargo éstos provienen de relatos que narran la realidad de un grupo determinado de personas. De alguna forma estos intérpretes que poseen un ritmo interno y acostumbran moverse desde su propia realidad, acceden a indagar en un nuevo motor de movimiento que se origina en una emocionalidad y sensaciones que surgieron desde otra persona pero que identifican a toda una comunidad.

Se presenta otra situación interesante en el trabajo de los intérpretes con las cualidades eukinéticas propias del lenguaje corporal flamenco, en el segundo laboratorio. Al solicitarles utilizar dichas cualidades, comenzó a surgir una corporalidad que si bien se alejaba de las formas tradicionales del flamenco, se acercaba a su esencia. Por ejemplo, aparecieron elementos como fijar la mirada y sostenerla, o generar pausas fuertes y bruscas. Entonces, se puede apreciar cómo el cambio rítmico lleva, de manera natural, a un cierto acercamiento con una eukinética distinta, que difiere a la tradicional de la danza moderna, pero a la vez tampoco “imita”, de manera representativa, los

movimientos del flamenco. Orgánicamente, el cambio de ritmo deriva en cambios principalmente relacionados con interrupciones en la energía y establecimiento de líneas en el espacio que se sostienen, por ejemplo, a través de la mirada. Así, se puede apreciar un material corporal que dialoga con el flamenco desde las cualidades del movimiento. De esta manera, no es la forma corporal el punto de conexión entre ambos lenguajes, sino que la intención y cualidad del movimiento lo que cobra importancia.

En definitiva, resulta interesante cómo los cambios en las cualidades del movimiento producidos por la incorporación del ritmo amalgama de 12 en un grupo de bailarines, se consolidan mediante el sentido que les da el relato. Durante este proceso coreográfico, es posible ver a un grupo de bailarines que mediante el trabajo con elementos del flamenco, dejaron un poco de lado su búsqueda subjetiva en el movimiento para hacer dialogar su interioridad con situaciones o realidades externas a ellos, compartiendo así, un sentimiento en común con la expresión del pueblo gitano.

## 5. Conclusión

Los laboratorios coreográficos que permitieron esta investigación, se enmarcan dentro de un proceso de creación de un año que tiene el objetivo de montar una obra de danza. Durante este proceso, se ha buscado establecer un diálogo entre la interioridad y ritmo propio de los intérpretes con algunos elementos que constituyen el flamenco, como su contexto social y su rítmica. De esta forma, los intérpretes que en su mayoría han sido formados a través de la danza moderna, siendo acostumbrados a moverse desde sus propias emociones y sensaciones, se conectan con el flamenco mediante la apropiación de ciertos elementos para relacionarlos con su interioridad y generar material y un nuevo

lenguaje corporal. Esto puede observarse en el tercer laboratorio, donde trabajaron el movimiento en base a la letra de una canción que narraba uno de los conflictos políticos que vivieron los gitanos. En esta ocasión, los intérpretes relacionaron la historia con sus propias nociones e ideales de justicia para expresar la sensación que les surgía con respecto al tema.

De alguna manera, los laboratorios coreográficos han servido para aclarar de qué forma el flamenco se hace presente en la coreografía, si es que solo se utiliza como motor de trabajo o si efectivamente puede distinguirse en la composición, siendo reconocible de alguna forma para el espectador. En estas instancias de laboratorio, se puede observar el desarrollo de una corporalidad bastante similar a la utilizada en el flamenco, la cual surge desde el trabajo con elementos de este mismo pero no a través del aprendizaje de las formas corporales tradicionales. Es decir, los intérpretes generaron un lenguaje propio y único que posee una rítmica particular y cualidades eukinéticas similares al tipo de danza estudiada, siendo estas cualidades las que establecen el parecido del que se habla. Concretamente, las similitudes tienen que ver con una temporalidad que sostiene la lentitud, que incorpora cambios de velocidad y pausas bastante abruptas. También existe un trabajo constante con una energía más bien fuerte, la cual si bien es solicitada en el segundo laboratorio, en el tercero se da de forma natural. Con respecto al espacio, las trayectorias no son tan relevantes como el foco y la intención con la que los intérpretes se mueven, pudiendo observar cómo en ocasiones sostienen la mirada en un punto fijo o cierran los ojos para moverse de una forma más interna.

En cuanto al trabajo con el compás de amalgama de 12, ocurrió algo bastante interesante dentro del proceso de creación coreográfica. Si bien los intérpretes comprendieron y aprendieron la rítmica del compás de amalgama de 12, en un ensayo surgió la creación de una rítmica diferente, forjada desde movimientos que ya habían sido trabajados anteriormente. Dicha rítmica también es irregular y poco predecible como el compás de amalgama de 12, se marca el pulso con el pie al igual que en flamenco y además en un momento tiene un

acompañamiento sonoro que se realiza con la respiración. Resulta interesante que es una rítmica que suena a través de más partes del cuerpo que solo palmas, lo cual puede explicar que estos intérpretes que están acostumbrados a resolver desde el cuerpo, hayan incorporado este complejo ritmo de una manera más profunda que el compás de amalgama de 12. Al principio se les hizo difícil generar ritmo con sus manos y pies al mismo tiempo, sin embargo fue cosa de tiempo para que sus cuerpos resolvieran aquel problema de coordinación y se dejaran llevar por movimientos que ya conocían. De esta manera, los intérpretes incorporan una rítmica que al desarrollar movimientos, puede apreciarse desde lo sonoro y lo visual.

Si bien esta investigación veía posible un acercamiento del proceso coreográfico al flamenco mediante el trabajo e incorporación de dicho compás en los intérpretes, de igual forma se ha ido construyendo en el proceso creativo, un material coreográfico que establece varias similitudes con el flamenco.

Por una parte, es posible apreciar un uso de energía fuerte en los movimientos de los intérpretes, los cuales transmiten fuerza y potencia. Además se han establecido fuertes lazos de confianza y amistad entre los intérpretes, los cuales se ven reflejados en varios momentos de la coreografía. Estos cuerpos que se mueven juntos se asemejan con la idea de comunidad propia del pueblo gitano, pudiendo establecer una conexión también en los traslados grupales por el espacio, con los procesos de migración.

Refiriéndose a la pregunta de investigación, es posible decir que el material que generan los intérpretes, es una especie de abstracción del lenguaje tradicional flamenco, el cual se ve ampliado y llevado hacia lugares distintos de los habituales. Sin embargo a pesar de observarse formas corporales completamente distintas a las tradicionales, se ha trabajado en base a códigos propios del flamenco. Es por esto que el flamenco dejaría de ser solamente el



origen del trabajo corporal, pudiendo ser reconocible en escena gracias a similitudes en cuanto a temáticas y cualidades eukinéticas.

No deja de ser importante y relevante el hecho de haber construido una propia rítmica al igual como se hizo en el flamenco, la cual contiene algunos movimientos que surgieron de los intérpretes mediante improvisaciones y que además explora la realización de sonido a través de la respiración, la cual es fundamental en el desarrollo de una rítmica interna. Es por esto que podría decirse que la rítmica construida, la cual posee similitudes con el compás de amalgama de 12, constituye un elemento identitario de este grupo de intérpretes que con el tiempo se ha ido transformando en una especie de comunidad, asemejándose a la idea de pueblo gitano.

#### 4. Bibliografía

- Almahano Lourdes (2011), *Danza contemporánea y nuevas tecnologías*, Málaga: Revista Danzaratte
- Berlanga Miguel Ángel (2014), *La originalidad musical del flamenco: El compás*, España: Revista Sinfonía Virtual
- Brozas María Paz (2013), *El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea*, pp. 275-294, Porto Alegre: Revista Movimiento
- Campbell Don (1997), *El efecto Mozart*, Barcelona: Ediciones Urano
- Díaz-Báñez José Miguel, Farigu Giovanna, Gómez Francisco, Rappaport David, Godfried T. Toussaint (2004), *Análisis filogenético del compás flamenco*, USA
- Filomarino Rossana (1986), *La técnica de Martha Graham*, México: Revista de la Universidad de México
- Gray Carole, Malins Julian (1993), *Procedimientos / Metodología de Investigación para Artistas y Diseñadores*, Escocia: The Centre for Research in Art & Design, Gray's. School of Art, Faculty of Design, The Robert Gordon University
- Guzmán Adriana (2014), *Creación de tiempos*, México: Revista Alteridades
- Ibarra Raúl (2014), *Los ritmos biológicos del ser humano*, México: e-Magazine Conductitlán
- La Bandera María de las Mercedes (2008), *La consolidación del ser a través del ritmo*, México: Universidad de las Américas de Puebla

- Laban Rudolf (1987), *El dominio del movimiento*, Madrid: Editorial
- Lefebvre Henri (2004), *Ritmo-análisis*, Paris: Ediciones Syllepse
- Lewis Daniel (1994), *La técnica ilustrada de José Limón*, México: Serie Investigación y Documentación de las Artes Segunda Época
- Mallarino Claudia (2008), *La danza contemporánea en el transmilenio: Tendencia y técnica*, Colombia: Revista Guillermo de Ockham
- Maxwell Adeline (2015), *Introducción a lecturas emergentes sobre danza contemporánea*, En: Maxwell A (ed), *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea*, Chile: N.I.C.E
- Miramontes Leticia (2009), *El ritmo en la música y la danza; Su función como organizador*, Argentina: Revista Telón de fondo
- Montilla Reina, María José, *Medición del ritmo basada en la sincronización mediante un programa informático*, 2001
- Ösp Eva (2010), *Flamenco: Una introducción desde su origen hasta nuestros días*, Islandia: Universidad de Islandia Sigillum
- Paz Octavio (1956), *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica
- Pritchett, J (2009) *Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4:33*. En: Robinson, J (Ed) *La anarquía del silencio: John Cage y el arte experimental*, pp.166-187. Barcelona: MACBA
- Ríos Carlos (2015), *Ritmos de la resistencia*, Colombia: Revista Colombiana de las Artes Escénicas

- Zayas de Lima Perla (2010), *Problemas conceptuales en el estudio del ritmo en el teatro y la danza*, Argentina: Revista La Puerta FBA

## **Anexos**

### **Primer laboratorio coreográfico**

Primera parte:

	Intérprete 1	Intérprete 2	Intérprete 3
Tiempo	- <b>Velocidad lenta y constante</b>	- <b>Velocidad lenta con leves</b>	- <b>Velocidad lenta y constante</b>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mantiene ritmo grupal en caminata progresiva</li> <li>- Algunas veces realiza cambios bruscos de dirección con su cabeza</li> </ul>	<p><b>aceleraciones a la hora de dar el abrazo</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Mantiene ritmo grupal en caminata progresiva</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mantiene ritmo grupal en caminata progresiva</li> </ul>
Energía	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Al comienzo posee energía leve</li> <li>- incrementa al momento de realizar el abrazo</li> <li>- Al principio de la caminata progresiva mantiene un nivel alto</li> <li>- A la mitad de la caminata progresiva aprox. desciende a un nivel normal</li> <li>- Al final de la caminata progresiva, el nivel vuelve a aumentar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Al comienzo posee energía leve</li> <li>- Al principio de la caminata progresiva mantiene un nivel alto</li> <li>- A la mitad de la caminata progresiva aprox. desciende a un nivel normal</li> <li>- Al final de la caminata progresiva, el nivel vuelve a aumentar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Al comienzo posee energía leve</li> <li>- Al principio de la caminata progresiva mantiene un nivel alto</li> <li>- A la mitad de la caminata progresiva aprox. desciende a un nivel normal</li> <li>- Al final de la caminata progresiva, el nivel vuelve a aumentar</li> </ul>
Espacio	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se mantiene siempre en el nivel alto</li> <li>- La mayoría del tiempo mantiene su atención hacia el exterior</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se mantiene siempre en el nivel alto</li> <li>- La mayoría del tiempo mantiene su atención hacia el exterior</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se mantiene siempre en el nivel alto</li> <li>- La mayoría del tiempo mantiene su atención hacia el exterior</li> </ul>

	<b>y sus compañeros</b>  <b>- Al comienzo de la caminata progresiva, generalmente toma las mismas direcciones espaciales que el resto del grupo</b>	<b>y sus compañeros</b>  <b>- Al comienzo de la caminata progresiva, toma direcciones espaciales opuestas a la mayoría del grupo</b>	<b>y sus compañeros</b>  <b>- Al comienzo de la caminata progresiva, generalmente toma las mismas direcciones espaciales que el resto del grupo</b>
--	---	--	---

Segunda parte:

	Intérprete 1	Intérprete 2	Intérprete 3
Tiempo	<b>- Velocidad lenta</b>  <b>- Ritmo constante</b>	<b>- Velocidad lenta</b>  <b>- Ritmo constante</b>	<b>- Velocidad lenta</b>  <b>- Ritmo constante, fluido y plano</b>
Energía	<b>- Nivel bajo de energía</b>  <b>- Algunos momentos sutiles de abandono de peso</b>	<b>- Nivel bajo de energía al principio</b>  <b>- Incremento de energía en gesto de encorvarse con sus brazos</b>	<b>- Energía leve</b>  <b>- Por momentos abandona sutilmente el peso de su cuerpo sobre sus compañeros</b>
Espacio	<b>- Se mantiene en el nivel alto</b>  <b>- Aparentemente no muestra atención e lo que sucede fuera del grupo</b>	<b>- Utiliza el nivel alto</b>  <b>- Generalmente mantiene la atención el grupo</b>  <b>- En algunos momentos</b>	<b>- Utiliza el nivel alto</b>  <b>- Centra su atención en sí misma y el grupo</b>

		<b>busca con su mirada y brazos hacia arriba</b>	
--	--	--	--

Tercera parte:

	Intérprete 1	Intérprete 2	Intérprete 3
Tiempo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Al comienzo existe un aumento de velocidad</b></li> <li>- <b>Explora diversos ritmos en sus movimientos</b></li> <li>- <b>Por momentos realiza impulsos rápidos</b></li> <li>- <b>Finaliza con una velocidad lenta y constante</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Mantiene velocidad lenta y constante</b></li> <li>- <b>Realiza algunas pausas</b></li> <li>- <b>Existe aumento de velocidad cuando genera contracciones, impulsos, balanceos y rebotes.</b></li> <li>- <b>Finaliza con un ritmo lento y continuo</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Comienza a generar cambios bruscos de velocidad</b></li> <li>- <b>Luego posee ritmo constante con una velocidad regular</b></li> <li>- <b>A veces realiza acentos con diversas partes del cuerpo</b></li> <li>- <b>Finaliza con una velocidad lenta y constante</b></li> </ul>
Energía	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Se produce un incremento de energía</b></li> <li>- <b>Luego desciende esta cualidad a un nivel bajo</b></li> <li>- <b>Solo aumenta a veces cuando se generan contracciones o</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Se produce un incremento de energía</b></li> <li>- <b>Mantiene mayoritariamente un nivel alto de energía</b></li> <li>- <b>Se percibe bajo nivel de esta cualidad en sus manos</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Durante toda esta parte mantiene un nivel bajo de energía</b></li> <li>- <b>No se observa mayor tensión en su cuerpo</b></li> </ul>

	<b>leves abandonos de peso</b>  <b>- Finaliza con energía leve y constante</b>	<b>cuando las relaja</b>	
<b>Espacio</b>	<b>- Se mueve en el nivel alto</b>  <b>- No se traslada por el espacio</b>  <b>- Aparentemente no pone atención en el exterior</b>  <b>- Al final utiliza el nivel bajo</b>	<b>- Utiliza mayoritariamente el nivel alto</b>  <b>- Varía su atención constantemente entre el exterior y sí mismo</b>  <b>- Realiza un pequeño recorrido por la sala</b>	<b>- Se mueve casi siempre en el nivel alto</b>  <b>- En ocasiones utiliza el nivel medio</b>  <b>- Su atención se encuentra en sí misma y a veces hacia arriba de su cuerpo</b>  <b>- Explora el movimiento con diversos frentes de la sala</b>  <b>- Finaliza en el nivel bajo</b>

**Segundo laboratorio coreográfico:**

Primera parte:

	Intérprete 1	Intérprete 2	Intérprete 3
<b>Tiempo</b>	<b>-Temporalidad más lenta que la del resto del</b>	<b>- Velocidad lenta (similar al intérprete 1)</b>	<b>- Velocidad lenta inicialmente</b>



	<b>grupo</b>  <b>-Ritmo constante y continuo</b>	<b>- Ritmo lento y constante</b>	<b>- No posee un ritmo constante</b>  <b>- Se produce aumento de velocidad en sus brazos manos</b>
Energía	<b>- Energía fuerte</b>  <b>-Tono muscular activo</b>	<b>- Alto nivel de energía</b>  <b>- No abandona el peso de su cuerpo</b>	<b>- Energía leve</b>  <b>- Calidad aumenta en brazos y manos</b>
Espacio	<b>- Utiliza los tres niveles del espacio (alto, medio, bajo)</b>  <b>- Atención hacia el exterior</b>	<b>- Utiliza los tres niveles del espacio (alto, medio, bajo)</b>  <b>- Atención en sí misma por momentos y en otros en el exterior</b>	<b>- Utiliza los tres niveles del espacio (alto, medio, bajo)</b>  <b>- Atención hacia afuera y a sus compañeros</b>

Segunda parte:

	Interprete 1	Interprete 2	Intérprete 3
--	--------------	--------------	--------------

<p>Tiempo</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Velocidad lenta inicialmente</li> <li>- Contraste rítmico al acelerar ciertos movimientos</li> <li>- Incorpora pausas con distintas cualidades</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Transita constantemente entre la velocidad lenta y rápida.</li> <li>- Realiza pausas bruscas</li> <li>- Cambios rápidos de dirección con su cabeza</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mantiene generalmente una velocidad lenta</li> <li>- Existe una aceleración cuando repte ciertos movimientos</li> <li>- Sus brazos y manos adquieren mayor velocidad</li> </ul>
<p>Energía</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aumento en el nivel de energía en las pausas e incremento de velocidad</li> <li>- Energía desciende al soltar el peso de ciertas partes del cuerpo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Posee un nivel alto de energía</li> <li>- Solo desciende cuando abandona levemente el peso de su cuerpo</li> <li>- Su torso transita entre la tensión y el relajo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mantiene un nivel de energía leve</li> <li>- Contraste entre el relajo de su cuerpo y la tensión de sus brazos y manos</li> </ul>

Espacio	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Utiliza los tres niveles del espacio (alto, medio, bajo)</li> <li>- A ratos su foco se dirige al exterior</li> <li>- En ocasiones se le ve más ensimismado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Utiliza los tres niveles del espacio (alto, medio, bajo)</li> <li>- Atención hacia el exterior generalmente</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Utiliza los tres niveles del espacio (alto, medio, bajo)</li> <li>- Sus brazos y manos buscan hacia el exterior del espacio</li> </ul>
---------	--	---	---

**Tercer laboratorio coreográfico:**

Primera parte, primera estrofa:

	Interprete 1	Interprete 2	Intérprete 3
Tiempo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Al principio posee temporalidad lenta</li> <li>- Genera impulsos rápidos con sus brazos y contracción del</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Al principio posee temporalidad lenta</li> <li>- Velocidad en gesto de golpear el suelo con el puño</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mantiene dinámica rítmica que consiste en interrumpir la temporalidad lenta con impulsos y movimientos rápidos y bruscos, para</li> </ul>

	<p><b>centro</b></p> <p><b>- Se mueve pasando por la temporalidad lenta y rápida</b></p>	<p><b>- Aumento de velocidad en la repetición de un movimiento con los brazos</b></p> <p><b>- Finaliza con temporalidad lenta y constante</b></p>	<p><b>luego descender la velocidad nuevamente</b></p> <p><b>- Finaliza con temporalidad lenta y constante</b></p>
Energía	<p><b>- Mantiene generalmente una energía fuerte</b></p> <p><b>- Calidad desciende cuando abandona brevemente el peso de su cuerpo</b></p> <p><b>- Puede apreciarse gran cantidad de energía en el movimiento de sus brazos</b></p>	<p><b>- Mantiene generalmente una energía fuerte</b></p> <p><b>- Calidad desciende cuando abandona brevemente el peso de su cuerpo</b></p> <p><b>- Se observa un nivel alto de energía en la parte alta de su espalda</b></p>	<p><b>- Posee un nivel de energía regular</b></p> <p><b>- Por momentos la energía aumenta cuando su cuerpo realiza especies e espasmos o impulsos fuertes con diversas partes del cuerpo</b></p>
Espacio	<b>- Inicialmente se</b>	<b>- Inicialmente se</b>	<b>- Inicialmente se</b>

	<p>encuentra en el nivel bajo</p> <p>- Utiliza los tres niveles para moverse</p> <p>- Transita mayoritariamente en los niveles medio y alto</p>	<p>encuentra en el nivel bajo</p> <p>- Se mueve en el nivel bajo hasta llegar al alto</p> <p>- A pesar de tener las rodillas estiradas, no pareciera encontrarse en el nivel alto ya que mantiene su cabeza baja y la parte alta de su espalda un poco curva</p>	<p>encuentra en el nivel bajo</p> <p>- Se pone de pie y se mueve en el nivel alto hasta el final</p>
--	---	--	--

Primera parte, segunda estrofa:

	Intérprete 1	Intérprete 2	Intérprete 3
Tiempo	<p>- Mantiene temporalidad similar a la de estrofa anterior</p>	<p>- Velocidad lenta</p> <p>- Explora en la quietud y gestos</p>	<p>- Comienza con velocidad lenta y constante</p>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Transita constantemente entre velocidad lenta e impulsos rápidos</li> </ul>	<p><b>cotidianos</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aumento de ritmo en repetición de gesto con los brazos</li> <li>- Al final incrementa un poco la velocidad</li> </ul>
Energía	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nivel bajo de energía</li> <li>- Aumenta sólo en algunos impulsos o momentos de tensión</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Energía leve</li> <li>- No se observa mayor tensión en el cuerpo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Al comienzo abandona completamente el peso de su cuerpo</li> <li>- Incrementa cualidad en movimientos de brazos y torso</li> </ul>
Espacio	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se mueve en los tres niveles del espacio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Utiliza los tres niveles del espacio</li> <li>- Realiza trayectoria en línea recta retrocediendo, para luego volver a avanzar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Utiliza nivel bajo y medio</li> <li>- Explora distintos frentes</li> </ul>

Primera parte, tercera estrofa:

	Intérprete 1	Intérprete 2	Intérprete 3
Tiempo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Predomina la rapidez</li> <li>- Cuerpo inquieto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se mueve con distintas velocidades</li> <li>- Repetición de algunos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Temporalidad lenta</li> <li>- Realiza algunas pausas</li> </ul>

		<b>movimientos</b>	
Energía	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Generalmente energía alta</b></li> <li>- <b>Por momentos cualidad desciende al relajar tono muscular</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Mayoritariamente utiliza energía fuerte</b></li> <li>- <b>Desciende levemente cuando llega al suelo</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Energía leve generalmente</b></li> <li>- <b>Aumenta en movimiento rápido de sus brazos</b></li> </ul>
Espacio	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Utiliza los tres niveles, mayoritariamente e el nivel bajo</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Se mueve primero en el nivel alto y luego en el bajo</b></li> <li>- <b>Genera pequeña trayectoria en línea recta</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Se mueve siempre en el nivel bajo</b></li> </ul>

Primera parte, cuarta estrofa:

	<b>Intérprete 1</b>	<b>Intérprete 2</b>	<b>Intérprete 3</b>
Tiempo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>No posee ritmo constante</b></li> <li>- <b>Aumento de velocidad en algunos movimientos de brazos</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Inicialmente posee velocidad lenta</b></li> <li>- <b>Cualidad aumenta al realizar gesto con su puño</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Transita constantemente entre movimientos rápidos y lentos</b></li> </ul>
Energía	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Energía leve generalmente</b></li> <li>- <b>Nivel de energía bajo en movimientos lentos y aumenta junto con la velocidad</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Energía fuerte</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Varía su energía constantemente</b></li> </ul>

	<b>de éstos</b>		
Espacio	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se mueve casi siempre en el mismo lugar y en el nivel bajo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mayoritariamente se mueve en el nivel alto</li> <li>- Realiza trayectoria en línea recta, retrocediendo y avanzando encima de las estrofas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Utiliza el nivel bajo, medio y alto</li> <li>- Retrocede en hasta primera estrofa para luego dirigirse al medio de la sala</li> </ul>

Segunda parte:

	Intérprete 1	Intérprete 2	Intérprete 3
Tiempo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Temporalidad se relaciona con juegos vocales que realiza el cantador</li> <li>- Aumenta velocidad luego de pausas en el canto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Comienza con velocidad lenta, luego aumenta y finalmente vuelve a descender</li> <li>- Gesto veloz de golpear su puño en la otra mano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Velocidad varía según la intensidad del canto</li> </ul>
Energía	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Energía fuerte generalmente</li> <li>- Calidad desciende al final del canto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Energía fuerte generalmente</li> <li>- Calidad desciende al final del canto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Energía fuerte generalmente</li> <li>- Calidad desciende al final del canto</li> </ul>
Espacio	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Realiza trayectoria en línea recta, pasando por</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Avanza y retrocede en línea recta</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Al igual que los demás genera trayectoria en</li> </ul>



	<p><b>cada estrofa según se iba escuchando en la canción</b></p> <p><b>- Utiliza nivel bajo, medio y alto</b></p>	<p><b>- Finalmente se sitúa fuera de la línea, más pegada a la pared</b></p> <p><b>- Utiliza nivel bajo, medio y alto</b></p>	<p><b>línea recta</b></p> <p><b>- En un momento se sitúa en el suelo abarcando el espacio de dos intérpretes más</b></p> <p><b>- Utiliza nivel bajo, medio y alto</b></p>
--	---	---	---

-