

La influencia de la música en los elementos coreográficos: un estudio experimental

Trabajo de fin de máster
presentado por:

Fabrizio Meschini

Director: **Blas Payri**



 **DCADHA**
DPTO. DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

**MÁSTER
UNIVERSITARIO
EN MÚSICA**

Valencia
septiembre 2013

**La influencia de la música en los elementos coreográficos:
un estudio experimental**

Autor: Fabrizio Meschini

Director: Blas Payri

Trabajo de fin de Máster, Septiembre de 2013

Máster en Música

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

Universitat Politècnica de València



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

RESUMEN

Este trabajo estudia experimentalmente la relación entre la música y la danza. Utilizando cuatro fragmentos de música compuesta por Pep Llopis para espectáculos de danza de la compañía *Ananda Dansa*, se hace una serie de entrevistas al compositor sobre el proceso de composición y las intenciones, a los coreógrafos de *Ananda Dansa* sobre el proceso de ideación y realización de la danza relativa a los fragmentos utilizados.

En el estudio experimental, participan dos coreógrafos profesionales ajenos a los espectáculos en cuestión y sin información sobre el origen o la intención de los fragmentos musicales. Los coreógrafos trabajan de manera aislada y sin compartir información. Primero, cada coreógrafo hace una escucha previa de cada fragmento, y verbaliza las evocaciones sugeridas (imágenes, sensaciones, etc.) y los movimientos y desplazamientos visualizados. Se les encarga concebir una coreografía, y en una sesión posterior, improvisan la coreografía preparada para cada fragmento, que se graba en vídeo.

Se procede a un análisis cualitativo detallado sobre el vídeo, con la ayuda de una segunda entrevista a los coreógrafos para que expliquen las intenciones y cualidades de la danza grabada en vídeo.

Se realiza un análisis cuantitativo del espacio y los elementos técnicos: espacio ocupado, direcciones y mirada, tipos de desplazamientos/dinámicas, recorridos/trayectorias, alturas/niveles, peso, ritmo y energía corporal, utilizando Elan 4.6.

Los resultados muestran una influencia estadísticamente muy significativa de la música en la altura, el peso y forma corporal, recorridos espaciales, pasos. También destaca una influencia en la posición respecto al público y dirección de la mirada, obteniendo resultados más amplios y marcados que lo esperado.

Finalmente, las entrevistas a los coreógrafos han hecho destacar ciertos elementos comunes en las imágenes o sensaciones evocadas, pero sobre todo el análisis pormenorizado de los vídeos de las danzas nos lleva a concluir que la música

influye directamente en los parámetros de la coreografía (movimiento, energía, espacio...), independientemente de las evocaciones internas de cada coreógrafo.

RESUM

Aquest treball estudia experimentalment la relació entre la música i la dansa. Utilitzant quatre fragments de música composta per Pep Llopis per a espectacles de dansa de la companyia *Ananda Dansa*, es fa una sèrie d'entrevistes al compositor sobre el procés de composició i les intencions, als coreògrafs de *Ananda Dansa* sobre el procés d'ideació i realització de la dansa relativa als fragments utilitzats.

En l'estudi experimental, participen dos coreògrafs professionals aliens als espectacles en qüestió i sense informació sobre l'origen o la intenció dels fragments musicals. Els coreògrafs treballen de manera aïllada i sense compartir informació. Primer, cada coreògraf fa una escolta prèvia de cada fragment, i verbalitza les evocacions suggerides (imatges, sensacions, etc.) i els moviments i desplaçaments visualitzats. Se'ls encarrega concebre una coreografia, i en una sessió posterior, improvisen la coreografia preparada per a cada fragment, que es grava en vídeo.

Es procedeix a una anàlisi qualitativa detallada sobre el vídeo, amb l'ajuda d'una segona entrevista als coreògrafs perquè expliquen les intencions i qualitats de la dansa gravada en vídeo.

Es realitza una anàlisi quantitativa de l'espai i els elements tècnics: espai ocupat, direccions i mirada, tipus de desplaçaments/dinàmiques, recorreguts/trajectòries, altures/nivells, pes, ritme i energia corporal, utilitzant Elan 4.6.

Els resultats mostren una influència estadísticament molt significativa de la música en l'altura, el pes i forma corporal, recorreguts espacials, passos. També destaca una influència en la posició respecte al públic i direcció de la mirada, obtenint resultats més amplis i marcats que l'esperat.

Finalment, les entrevistes als coreògrafs han fet destacar certs elements comuns en les imatges o sensacions evocades, però sobretot l'anàlisi detallada dels vídeos de les danses ens porta a concloure que la música influeix directament en els

paràmetres de la coreografia (moviment, energia, espai...), independentment de les evocacions internes de cada coreògraf.

ABSTRACT

This thesis studies experimentally the relationship between music and dance. Using four excerpts of music composed by Pep Llopis for the dance company *Ananda Dansa*, the composer is interviewed about the composition process and his intentions, and *Ananda Dansa* choreographers about the process of ideation and realization of the dances associated to the four excerpts.

Two professional choreographers, with no links to the original choreographies and no information about the source or intent of the musical fragments, participated in the experimental study. The choreographers worked in isolation and without sharing information. First, each choreographer listened to each fragment, and verbalised what the music evokes: images, sensations, etc., as well as suggested movements and displacements. They were asked to conceive choreographies, and in a later session, they improvised each choreography prepared for each fragment, which was videotaped.

We made a detailed qualitative analysis of the video, with the help of a second interview with the choreographers to explain their intentions and qualities using on the videotaped dance.

We performed a quantitative analysis of space and technical elements: space occupied, directions and gaze, types of movements / dynamics, routes / trajectories, heights / levels, weight, rhythm and corporal energy, using Elan 4.6.

The results show a statistically significant influence of music on the height, weight and body shape, spatial trajectories, and steps. It also highlights an influence on the position on the public gaze direction, getting wider and marked results than expected.

Finally, the interviews with the choreographers display certain common elements in the evoked images or sensations, but especially the detailed analysis of the videos of the dances leads to the conclusion that music directly affects the

parameters of the choreography (movement, energy, space...), regardless of the internal evocations of each choreographer.

ÍNDICE

<u>PRIMERA PARTE</u>	5
1. INTRODUCCIÓN	5
1.1 La fuerza evocadora de la música en la calidad del movimiento.	5
1.2 Razones personales para la investigación.	7
1.3 Música y danza.	7
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	11
2.1 Objetivo.	11
2.2 Fuentes.	11
2.3 Metodología utilizada.	11
<u>SEGUNDA PARTE</u>	13
3. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA	13
3.1 El cuerpo y la escucha integral.	13
3.2 Influencia de la música en el gesto y el movimiento.	15
3.3 Congruencia formal y semántica entre material musical y visual.	18
4. ENTREVISTAS AL COMPOSITOR	21
4.1 Introducción.	21
4.2 Material de estudio, intención y recepción.	21
4.3 Selección de los fragmentos.	22
4.4 Análisis cualitativo: patrones emergentes.	30
5. ENTREVISTAS A LOS COREÓGRAFOS	31
5.1 La recepción del coreógrafo: información de las coreografías.	31
5.2 Análisis cualitativo: patrones emergentes.	42
6. PROTOCOLO EXPERIMENTAL	49
6.1 Participantes.	50
6.2 Materiales.	50
6.3 Tareas.	51
6.3.1 Entrevista: escucha de los fragmentos musicales.	51
6.3.2 Realización de la danza.	52
6.3.3 Entrevista después de la danza.	53
7. RESULTADOS	55

7.1 Entrevistas a los bailarines antes de la realización de la danza.	55
7.1.1 Análisis cuantitativo de la danza.	68
7.1.2 Gráficos de espacio.	68
7.1.3 Comparativa resultados estadísticos ocupación del espacio.	75
7.1.4 Análisis realizado con Elan 4.6.	76
7.1.4.1 Parámetros utilizados.	77
7.1.4.2 Resultados análisis Elan 4.6.	81
7.2 Resultados estadísticos.	84
7.2.1 Análisis de datos.	84
<u>TERCERA PARTE</u>	107
8. DISCUSIÓN	107
8.1 Intención y recepción: comparativa.	107
8.2 Explicación de los resultados estadísticos y patrones cualitativos emergentes.	113
9. CONCLUSIONES	123
9.1 Conclusiones.	123
9.2 Perspectivas y futuras líneas de investigación.	125
9.3 Agradecimientos.	128
10 BIBLIOGRAFÍA	129
11 ANEXOS en el DVD-ROM adjuntado a este Trabajo fin de Máster	

ÍNDICE ANEXOS

ANEXO 1: Revisión bibliográfica.

- A.1.1 Una aproximación histórica a la danza del siglo XX.
- A.1.2 Orígenes de la danza contemporánea en España.
- A.1.3 La danza contemporánea en Valencia.

ANEXO 2: Entrevista al compositor.

- A.2.1 El compositor: biografía de Pep Llopis.
- A.2.2 La estética de Pep Llopis.
- A.2.3 Componer música para la danza.
- A.2.4 Transcripción entrevista 1.
- A.2.5 Transcripción entrevista 2.

ANEXO 3: Materiales del compositor.

A.3.1 Partituras.

A.3.2 Archivos MP3 de los fragmentos musicales.

ANEXO 4: Entrevista a los coreógrafos.

A.4.1 Ananda Dansa.

A.4.2 La creación en Ananda Dansa.

A.4.3 Transcripción entrevista Toni Aparisi.

A.4.4 Transcripción entrevista Rosángeles Valls.

A.4.5 Archivos audiovisuales de los 4 fragmentos de las coreografías originales.

ANEXO 5: Entrevista a los bailarines después de la realización de la danza.

A.5.1.1 Vuelo en solitario.

A.5.1.2 Los monos alados.

A.5.1.3 Esencia de alma.

A.5.1.4 Vuela conmigo.

A.5.1.5 Parámetros para el análisis cualitativo de la danza.

A.5.1.6 Patrones emergentes Vuelo en solitario.

A.5.1.7 Patrones emergentes Los monos alados.

A.5.1.8 Patrones emergentes Esencia de alma.

A.5.1.9 Patrones emergentes Vuela conmigo.

A.5.2.1 Transcripción entrevista escucha fragmentos Paco Bodi.

A.5.2.2 Transcripción entrevista visionado coreografía Paco Bodi.

A.5.2.3 Transcripción entrevista escucha fragmentos Idoya Rossi.

A.5.2.4 Transcripción entrevista visionado coreografía Idoya Rossi.

A.5.3 Grabaciones audiovisuales de las coreografías improvisadas, individuales y superpuestas.

ANEXO 6: Gráficos.

A.6.1 Espacio.

A.6.2 E-lan 4.6.

A.6.3 Estadísticas.

PRIMERA PARTE

1. INTRODUCCIÓN

1.1 La fuerza evocadora de la música en la calidad del movimiento

En su autobiografía, Isadora Duncan (fig. 1.1) habla así de su danza: “(...) y siento en mi la presencia de un poder supremo que escucha la música y la difunde por todo mi cuerpo, buscando una salida y una explosión” (Duncan, 1995:238).

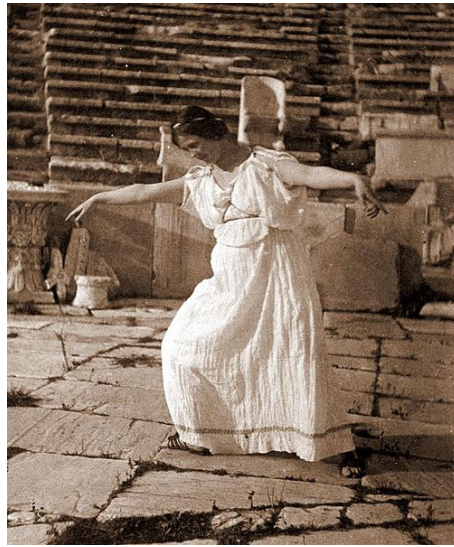


Figura 1.1 *Isadora Duncan at Theatre of Dionysus, Atenas.*

Fotografía de Duncan, Raymond. (1903).

Una de las cuestiones que surgen respecto a la concepción de una producción de danza (o de teatro-danza) es la influencia que puede tener la música en el discurso coreográfico y dramático de la obra. Esta es la cuestión que abordamos en este estudio, a saber si una música sugiere automáticamente una coreografía, una teatralización del movimiento, una ocupación del espacio; o si al contrario, las coreografías propuestas sobre una música pueden ser completamente independientes.

El presente estudio experimental investiga pues la influencia de la música sobre el movimiento del bailarín, buscando identificar los patrones musicales y de movimiento que determinan la interacción-repercusión del estímulo musical en la gestualidad y movimiento coreográfico. Conocer estos patrones puede explicar y potenciar la integración de los dos lenguajes.

Desde siempre la danza y la música han vivido en muy estrecha relación y los coreógrafos y bailarines, siempre han encontrado en la música el apoyo necesario, aunque no siempre imprescindible, para su discurso expresivo gestual y de movimiento, convirtiendo la escena en un territorio de interacción del que ambas se han beneficiado (Brozas, 2003:159).

La musicalidad del movimiento y el movimiento musical encuentran en la corporeidad su razón de ser: a través del cuerpo experimentamos sendos contenidos expresivos (Patel *et al.* 2008; Kohn & Eitan 2009; Toiviainen *et al.* 2010; Clark, 2011; Burger *et al.* 2012).

Además la música y la danza comparten intrínsecamente discursos, lenguajes, expresividad que se traducen con precisión para que la comunicación y emisión de tales contenidos llegue a ser comprendida por su receptor (el oyente o el público).

Nacho Duato explica así la danza (Duato, 1997:57):

“La danza es expresar sentimientos transformándolos en movimiento. Exige, al igual que la poesía, precisión y concesión (...). Comparo la danza a la poesía, porque ambas actividades artísticas necesitan la precisión de la música, del ritmo, la concreción, la exactitud, lograr ese difícil equilibrio que supone apurar los límites del arte para que no sobre la palabra malsonante en el poema o un movimiento fuera de contexto en la coreografía”.

Como postulaba Isadora Duncan *“toda obra que inspira puede bailarse, no es necesaria una música específica para la danza”* (Brozas, 2003:159). Aún compartiendo esta idea, consideramos que pueden existir elementos que potencien la interacción de los dos lenguajes. ¿Existen elementos específicos, característicos en la música compuesta para la danza? ¿Qué repercusión tienen sobre el movimiento coreográfico?

La puesta en común, el trabajo coordinado del músico y del coreógrafo posibilita una mayor cohesión del discurso escénico, una mayor profundidad y un resultado expresivo mejorado. ¿Pero es capaz la música, por si sola, de despertar en el bailarín y su movimiento su *intencionalidad expresiva*?

La composición musical para la danza, en nuestra opinión, puede considerarse una especialidad, un lenguaje específico pero no excluyente de otras maneras de acercarse a la música desde la danza.

1.2 Razones personales para la investigación

El movimiento, la interpretación y la música son tres herramientas de trabajo diarias de un profesor de interpretación y expresión corporal.

Desde hace veinte años mi trayectoria profesional se ha desarrollado entre la danza y el teatro. Me formé como actor en la E.S.A.D. de Valencia y desde mis comienzos alterné mi actividad actoral con la de bailarín. Muy pronto comencé la actividad docente en distintos centros de la Comunidad Valenciana entre los cuales cabe destacar la *Escola de Teatre Escalante* de la *Diputació de Valencia*, trabajando tanto con actores como con bailarines.

Como profesor he utilizado y utilizo a menudo el estímulo sonoro de la música durante las sesiones de trabajo, como base de múltiples ejercicios y con los más dispares objetivos. Utilizo la música para crear atmósferas, para inducir al actor-bailarín al movimiento expresivo, para ofrecerle apoyos sonoros dinámicos, sensoriales y emotivos que le aseguren en su investigación en el aula. La música se convierte en un estímulo para que los estudiantes desarrollen la escucha e interpreten corporalmente (intervención de las emociones). Se trata de una “*música corporal*”, como la definiría Jacques Dalcroze, que resulta ser una herramienta eficaz para tales objetivos (Arús, 2010: 1:21).

1.3 Música y danza

A comienzos del siglo XX, cuando la danza comienza a cuestionarse su razón artística, su estética, su metodología y sentido escénico, muchos coreógrafos comenzaron a replantearse la función que debía ocupar la música en sus propuestas coreográficas.

Se plantean disyuntivas, cuestiones, preguntas en torno a si a danza debe utilizar una música específica o no, si ha de seguir el discurso musical o puede desarrollar un discurso paralelo e incluso contrario, si la estética o narrativa de la danza están supeditadas a la música o, desde el punto de vista de la música, si el compositor

ha de encuadrarse en un código y/o estilo específico cuando compone para la danza (Pasi, 1980; Giménez, 2000).

El coreógrafo Fokine en 1904 declaraba que “*La música no es mero acompañamiento de los pasos rítmicos, sino parte orgánica de la danza, y que la calidad de la inspiración coreográfica está determinada por la calidad de la música*” (Pasi, 1980:9)

Isadora Duncan, *inventora* del movimiento libre, de la danza instintiva y espontánea, sostenía que toda la música puede bailarse, no sólo la estrictamente compuesta para ballet, mientras ayude a la liberación del movimiento corporal y del gesto y a la conexión de los intérpretes con su propia espiritualidad (Brozas, 2003:160). Pero, y en una postura divergente, otros músicos y coreógrafos han construido sus propuestas escénicas sobre una base de diálogo e interacción.



Figura 1.2 Vaslav Nijinsky in the *Danse Siamoise* in *Les Orientales*, Paris.

Fotografía de Druet, Eugène. (1910).

Desde la revolución de los ballets rusos de Diaghilev hasta hoy día, han alimentado esta prolífica interacción, creando binomios indisolubles gran potencialidad artística: Tschaikovski-Petipa, Bartok-Milloss, Stravinski-Diaghilev-Nijinski (Pasi, 1980; Giménez, 2000) (fig. 1.2). Y entrando de lleno en el siglo XX, Cunningham-Cage o Boulez-Béjart entre otros.

A principios del siglo XX Jacques Dalcroze, inventor de la *gimnasia rítmica*, consideraba fundamental la armonía entre mente y cuerpo: un cuerpo

convenientemente entrenado podía responder mejor a las demandas de la mente (Arús, 2010:2:41). La educación musical y rítmica era su principal herramienta de trabajo, en la educación integral de los jóvenes en las artes del tiempo, ayudándoles a desarrollar los ritmos naturales del cuerpo y haciendo del ritmo el elemento base de este entrenamiento (Arús, 2010:2:43).

Cuando la danza interacciona con la música, la hace visible en escena, destaca sus elementos, su idea, sus emociones produciendo concordancia con ella. En esta relación, la importancia de cada uno de los dos lenguajes sobre el otro, puede condicionar el resultado final. También en este sentido nos parece importante considerar que actualmente la postura de los creadores es, en muchas ocasiones flexible, dependiendo de las necesidades de la propia obra y sus contenidos. En ocasiones puede darse más importancia a la música y en otras a la danza. Pero no siempre ha sido así.

Balanchine, “*el padre del ballet abstracto*”, considera que la danza está supeditada a la música y debe expresar lo que la música sugiere. Sus coreografías no tienen argumento y se limitan a la danza pura (Giménez, 2000:44). En una ocasión llega a realizar hasta dos coreografías distintas a partir de la *Música de una escena cinematográfica* de Schoenberg (Markessinis 1995:10). Este tipo de cuestionamiento está directamente ligado, incidentalmente, al tratamiento experimental de nuestro estudio, donde, a partir de cuatro fragmentos musicales concebidos para la danza, se realizan unas improvisaciones en las que buscamos las reacciones coreográficas de varios bailarines que interpretamos en los resultados.

La evocación producida por la música, en el movimiento y la gestualidad del bailarín, pueden ser variables y es muy posible que existan diferencias. Nos interesa averiguar si puede existir congruencia en diferentes respuestas, si pueden llegar a emerger patrones comunes que confirmen la hipótesis de la fuerza evocativa de la música de gestos, dinámica, energías, etc. En nuestro estudio queremos investigar en qué medida un discurso coreográfico basado en una música, puede mantener niveles de congruencia con otro.

Nuestra aproximación experimental estudia pues la influencia de la música en el movimiento del bailarín que la interpreta o, dicho de otro modo, si los movimientos del bailarín corresponden a los que la música pretende sugerir.

Se centra en la figura del compositor valenciano Pep Llopis, un creador que ha ligado su producción musical a las artes escénicas, y, especialmente, a la compañía valenciana de teatro-danza *Ananda Dansa*. Esta estrecha colaboración ha dado vida a una estética original y única (Quirante, 1995:41-42).

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 Objetivo

El objetivo de la presente Tesis de Máster es estudiar el poder evocador de la música.

Consideramos de utilidad científica y artística este estudio ya que nos permitirá evaluar unos patrones útiles, tanto para la composición musical para la danza, como para el estudio del movimiento en relación a la música y la pedagogía en el ámbito dancístico. Aportará datos a la comunidad científica interesada en este tipo de investigaciones.

Cuestión principal: ¿Hasta qué punto logra Pep Llopis, compositor valenciano de música contemporánea, a través de algunas piezas musicales creadas para espectáculos de danza en los que desarrolla la idea de “el vuelo”, evocar impulsos de movimiento aéreo en el coreógrafo/bailarín que las interpreta?

2.2 Fuentes

El propio autor de la música, aún en activo y disponible a proporcionar documentación inherente.

Los coreógrafos que han compuesto las coreografías correspondientes a los fragmentos materia de estudio.

Cognición musical corporeizada, percepción, psicología de la música, propiedades cinéticas de la música.

En el campo experimental de la percepción sonora en relación al movimiento.

Danza y coreografía: la composición.

2.3 Metodología utilizada

Revisión bibliográfica en la literatura de percepción y cognición musical (especialmente lo relativo a música corporeizada y música y danza).

Revisión bibliográfica en la literatura de los coreógrafos y estudiosos de la danza.

Entrevistas al compositor (sobre las calidades sonoras empleadas en los fragmentos musicales pertenecientes a la banda sonora de espectáculos de danza que expresan *el vuelo* utilizados en el estudio experimental).

Entrevista a coreógrafos, sobre motivaciones y modos de construir el espectáculo coreográfico a partir del visionado de los fragmentos, a través de las grabaciones audiovisuales de los espectáculos a los que pertenecen.

Análisis cualitativo de los discursos:

- Punto de vista del compositor.
- Punto de vista del coreógrafo.

Sigue un experimento llevado a cabo para demostrar el poder evocador de los cuatro fragmentos musicales.

Metodología experimental: realización de un experimento con varios fragmentos de música sobre el cual deben improvisar 2 coreógrafos. Se hace un análisis cualitativo con entrevistas, y un análisis cuantitativo sobre los vídeos realizados (movimiento, gesto, desplazamiento, etc.).

Análisis cualitativo de los discursos:

- Punto de vista de los coreógrafos.
- Punto de vista del autor de la investigación.

Análisis cuantitativo de los patrones emergentes.

SEGUNDA PARTE

3. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Toda la primera parte de nuestra revisión bibliográfica ofrece una aproximación histórica a la danza del siglo XX, junto a un estudio aproximativo de los orígenes de la danza contemporánea en España y en Valencia. Considerando esta información complementaria a nuestra investigación, la mostramos en el *Anexo I* de este estudio experimental.

A continuación mostramos la revisión bibliográfica en el ámbito de la literatura científica.

3.1 El cuerpo y la escucha integral

La música es una forma de expresión que lleva implícita una carga semántica y emocional que, en la danza, encuentra su formalización, a través del movimiento y la gestualidad del bailarín. Por esta razón consideramos importante estudiar los modos de escucha y análisis de la música, porque influyen en cómo el coreógrafo puede llegar a *interpretarla* coreográficamente.

El estudio de las calidades acústicas de la música y sus efectos sobre la percepción del oyente ha sido ampliamente investigada (Eerola *et al.* 2008; Henry & McAuley, 2008; Vitale & Bresin, 2008; Curtis & Bharucha, 2010; Clark, 2011; Silvey, 2011).

En los más recientes estudios sobre cognición musical, el papel del cuerpo en la escucha ha cobrado cada vez más relevancia, en correlación con la percepción auditiva: la escucha se entiende como una experiencia multi-sensorial (Fuxe *et al.* 2000; Martínez, 2008; Chen *et al.* 2009; Rothschild & Eitan, 2010)

Existe literatura experimental que estudia cómo se producen los procesos de percepción auditiva y que apoya la teoría según la cual el cuerpo escucha de manera integral (Peñalba, 2005; Grillitsch & Parncutt, 2008; Trainor, 2008; Egermann *et al.* 2009) y según estilos cognitivos determinados –empático y sistemático (Meelberg, 2009)-, que influyen en nuestra percepción y que nos permiten reconocer, en mayor o menor medida, la carga semántica y emocional de

la música (Johnson & Larson, 2003; Istok *et al.* 2008; Mitchell *et al.* 2008; Woodruff, 2008).

Como sostiene Bermell (2000), el cuerpo termina siendo la estructura física de la imagen y de la expresión. Desde el cuerpo y en el cuerpo experimentamos todas las formas posibles, “*captando una sensación global de los estímulos, interpretando y transformando en códigos dichos estímulos hacia el desarrollo de la expresión y movimiento como respuesta*” (Bermell, 2000:441).

De acuerdo con *la teoría de la mente corporeizada* (Martínez & Pereira, 2011), la percepción musical es una experiencia que encuentra en el movimiento del cuerpo su forma sónica o, dicho de otro modo, que podemos comprender la forma sónica de un evento musical a través de la experiencia perceptiva que integra mente y cuerpo. Así que los efectos de la escucha no se producen exclusivamente en los niveles psicológico y emocional, ya que la energía física de los sonidos impacta directamente sobre nuestro sistema fisiológico (Lahav *et al.* 2007; Meelberg, 2009).

La consecuencia de este impacto es la generación de movimientos internos y/o de movimientos externos. Estos movimientos pueden expresar las calidades de la estructura musical que los ha producido (Martínez & Pereira, 2011:521-522). “*Se trata, en cierto modo, del establecimiento de una relación empática con estas formas, mediante el movimiento y la acción*” (Martínez & Pereira, 2011:523).

A este propósito Eitan (2005:146) informa de un estudio experimental llevado a cabo por Eitan & Granot (2006) en el que se presentan a sujetos unos estímulos musicales en los que diferentes dimensiones fueron intensificadas (subida de tono, crescendo, acelerando) o disminuidas. Se les pidió que imaginaran un personaje humano móvil y su movimiento correspondiente a los estímulos. Los resultados indicaron que las analogías de intensidad de los parámetros musicales afectan a las asociaciones cinético-espaciales.

En otro estudio similar Eitan & Timmers (2010) investigan más concretamente sobre la asociación de la altura del tono no sólo con la altura espacial, sino también con otros dominios (cantidad, tamaño, intensidad, valencia). En los resultados se destaca que tono alto no es necesariamente metáfora de “más” o

“bueno”. Sólo es “más” para la altura, el brillo y la intensidad siendo en cambio “menos” para la masa, el tamaño y la cantidad (Eitan & Timmers, 2010:405).

Pero los movimientos producidos como efecto de la escucha, no dependen exclusivamente de la estructura musical sino también del contenido emocional de la música. La encarnación de las emociones musicales a través del cuerpo es una suposición predominante dentro del marco cognitivo de la música corporeizada. El cuerpo registra y corporeiza empáticamente las cualidades emocionales de la música (Burger *et al.* 2012:181). Los movimientos organizados y expresivos del cuerpo es lo que entendemos por danza (Bermell, 2000:330).

3.2 Influencia de la música en el gesto y el movimiento

Es evidente que la música evoca y provoca gestos y dinámicas. La influencia de la música sobre el movimiento corporal ha sido y es una cuestión abordada por mucha literatura científica experimental (Frego, 1999; Asakura, 2008; Toivianen *et al.*, 2010). Cuando la música acompaña al movimiento, le imprime una energía que potencia la propia actividad motriz. No es lo mismo escuchar música en una actitud pasiva que provocar experiencias motrices en sincronía con la música (Bermell, 2000:331). Incluso si se trata de explicar verbalmente la experiencia de la escucha musical, ésta suele producir en el oyente, el uso de verbos de movimiento con bastante frecuencia, con una clara influencia de su experiencia corporal de la gravedad (Rautio, 2008:197).

Por esta razón hemos considerado oportuno el estudio de la literatura experimental que ha investigado la relación entre la música y el movimiento y/o la gestualidad corporal, con el objetivo de averiguar cómo se construye esta relación.

Consideramos importante referenciar las investigaciones dirigidas al estudio de la gestualidad, corporal y facial, del instrumentista mientras toca ya que de algún modo tienen que ver con la gestualidad del bailarín. En estos estudios queda demostrado que ésta depende en buena medida de las características estructurales y narrativas de la música interpretada, en función de su mayor o menor necesidad expresiva (López, 2005; Davidson, 2007; Maruyama, 2008; Thompson & Luck, 2008; Davidson, 2012). Incluso las expresiones faciales son utilizadas por el

instrumentista para comunicar al público la intencionalidad expresiva de la música (Davidson, 2012:623) e interactuar con los demás intérpretes (Moran, 2011).

La relación existente entre movimiento y música es estudiada también en el campo de la psicología musical. Friberg & Sundberg (1999) comprobaron esta concordancia a través de un estudio comparativo entre la interrupción de flujo sonoro y su consecuencia sobre el movimiento y la finalización de una obra musical y su reflejo dinámico en el cuerpo del bailarín. A través de diferentes propuestas de desaceleración se midieron la frecuencia de los pasos y su longitud. EmERGE de su estudio que existe una relación lineal entre la energía cinética y el tempo musical (Friberg & Sundberg, 1999).

Sobre la experiencia de anteriores estudios (Eitan & Granot, 2006), Khon & Eitan (2009), a través de un estudio experimental con niños de diferentes edades, también han comprobado que los parámetros musicales encuentran respuesta muy concretas en el movimiento. Utilizando cambios bidireccionales de tono, volumen y tempo, los han relacionado con aspectos dinámicos del movimiento como la velocidad, la direccionalidad y la energía muscular. Las repercusiones sobre el movimiento fueron diferentes para cada estímulo: los cambios de tono afectaron a la verticalidad; los cambios de volumen a la verticalidad, a la energía muscular y a la espacialidad; y los cambios de tempo a la velocidad y a la energía muscular (Khon & Eitan, 2009:233). La dirección de desplazamiento horizontal (derecha-izquierda) se ve más afectada por los cambios de tono y tempo que por el volumen; en el desplazamiento sagital (adelante-atrás) el tempo incide en mayor medida con respecto al tono y/o volumen. Estos parámetros no llegaron a afectar de manera concluyente a la forma corporal (abierto-cerrado), (Khon & Eitan, 2009:236).

En cambio son escasos los estudios que investigan directamente la reacción de los bailarines a los estímulos musicales. Lo que es importante descubrir es hasta qué punto una música es *re-interpretable* coreográficamente, manteniendo la congruencia (teniendo en cuenta que ciertas coreografías pueden parecer completamente desligadas de la música). Lo esencial es saber si la música evoca de manera común las mismas cosas en diferentes oyentes.

Entre las investigaciones que relacionan el movimiento de los bailarines con la música, y por ende alineadas con nuestra investigación, destaca la que han llevado a cabo Martínez & Epele (2012) en el que hipotizan la co-expresión de los dos lenguajes. En su estudio seleccionaron cinco grabaciones históricas de cinco interpretaciones de ballet clásico diferentes, de una coreografía de Fokine (“La muerte del cisne”, 1905). Además pidieron a un bailarín profesional cuatro improvisaciones diferentes, realizadas sobre la misma obra musical. Trataban de establecer cualitativamente, las diferencias o aspectos comunes entre las diferentes interpretaciones.

La investigación se desarrolla en tres etapas diferentes: primero efectúan un análisis comparativo de frases musicales y movimientos correspondientes; después “*un análisis de concurrencia sonoro-kinética en el clímax de una obra*” (Martínez & Epele, 2012:65). Para realizar este análisis de la calidad del movimiento aplican las categorías de Laban. Finalmente comprueban en el receptor (espectador) la interacción de los dos modos.

Los resultados revelaron que el movimiento, aunque no de una forma estricta, se relaciona siempre con las estructuras métrica y formal de la música, que movimiento y gestualidad son coherentes con estas estructuras; que la tensión musical encuentra una correspondencia en las formas dinámicas del movimiento (Martínez & Epele, 2012:80); al considerar posibilidades de sincronía entre los dos modos, comprobaron que tanto el sonido como el movimiento “*siempre llegan juntos en el punto obligatorio de ataque*” aún con ligeras asincronías (el inicio del movimiento siempre se anticipa al ataque de la música y termina después, en lapsos de tiempo diferentes: más breves en el comienzo y más prolongados en su culminación); y finalmente que la experiencia del espectador es sensible a la “*naturaleza jerárquica de la estructura musical tonal*” que proporciona la posibilidad de anticipación del “*punto climático*” y permite y confirma la interacción de los dos modos expresivos (Martínez & Epele, 2012:80). Como reflexionan Martínez y Epele, los dos lenguajes tienen la peculiaridad de converger en la escena en forma de coreografía, en la que las estructuras sonoras se vuelven dinámicas dando forma al movimiento danzado (Martínez & Epele, 2012:80).

En otro estudio muy afín a nuestra investigación, Daniel Valiente (2008), investiga el movimiento improvisado, sobre parámetros musicales determinados, para comprobar si existen diferentes respuestas en los bailarines (alumnos del Conservatorio Profesional de danza de Valencia).

En este estudio experimental, se utilizaron once piezas cortas, de unos treinta segundos de duración, compuestas *ex profeso* (Valiente, 2008:11), de acuerdo a los siguientes parámetros contrastantes: mayor/menor, rápido/lento, binario/ternario, con anacrusa/sin anacrusa, sincopado/no sincopado, frase-*forte*/frase-*piano*.

Los resultados evidenciaron una clara tendencia a iniciar el movimiento en el suelo cuando la música era en tono menor y de pie, si era en tono mayor, tono que además provocaba una actuación frontal con respecto a la cámara de video y grandes desplazamientos, efectos que confirmarían la tendencia a asociar al modo menor la tristeza y el recogimiento y al mayor alegría y expansión (Valiente, 2008:72). En cuanto a tiempos fuertes (anacrusa y síncopa), resalta una clara tendencia en los bailarines a apoyarlos con gestos claros y definidos y con la búsqueda de equilibrio estable. Frase-*forte* y frase-*piano* se relaciona con movimientos más explosivos o de desplazamiento en el primer caso y más limitados y cercanos al suelo en el segundo. Misma relación con el movimiento obtienen los parámetros de rápido-lento. Finalizando con ritmo binario y ternario. Parece ser que el ritmo ternario favorece, más que el binario, los movimientos curvos y los giros.

Consideramos estas últimas investigaciones como referentes a tener en cuenta para nuestro posterior análisis cualitativo de las coreografías experimentales realizadas con los fragmentos musicales seleccionados.

3.3 Congruencia formal y semántica entre material musical y visual

La danza es un lenguaje artístico eminentemente visual. El cuerpo, sus posturas y movimientos en interacción con el espacio, se convierte en el principal vehículo expresivo de comunicación no verbal con el espectador (Atkinson *et al.*, 2004:718).

La danza apoya su discurso expresivo en la música, haciendo que los dos lenguajes se entrelacen y originando una experiencia multi-modal en el espectador. El espectador reinterpreta el significado de la música cuando va relacionado con la danza, de la misma manera que ocurre en la interacción audiovisual del cine o del video de interpretaciones musicales. Por eso es interesante estudiar la congruencia audiovisual, porque destaca elementos fundamentales que son aplicables al video o a la danza.

El hecho de que la música pueda influir en la percepción visual es una cuestión abordada por múltiples estudios experimentales que, con diferentes objetivos, analizan la importancia de la congruencia subjetiva, en la percepción audiovisual, entre sonido e imagen (Iwamiya, 1994; Widman *et al.*, 2004; Lychner, 2008). Metodológicamente estudian la percepción de la música con el audio solo, el audio-video del intérprete con varios tipos de gestos, y el vídeo sin audio.

Shin-ichiro Iwamiya (2008:83), estudia la congruencia subjetiva entre imagen en movimiento y sonido, identificando dos aspectos fundamentales de esta relación: la congruencia formal, producida por la sincronización de los acentos auditivos y visuales – ‘*Micky-mousing*’ - y la congruencia semántica – comunicante el significado -, producida por la similitud de impresiones sugeridas por el sonido y la imagen en movimiento. Su investigación experimental demostró que las congruencias formal y semántica, aumentan la congruencia subjetiva de la percepción de la imagen en movimiento y el sonido que a ella se asocia.

El tempo musical afecta tanto a la congruencia formal como semántica. Se produce congruencia formal cuando el tempo musical y la velocidad de la imagen están equilibrados: a tempos rápidos se asocia velocidad y a tempos lentos, lentitud en el movimiento de la imagen. Semánticamente, el tempo musical se asocia a una mayor o menor viveza (luminosidad) de la imagen (Iwamiya, 2008:84).

También la altura del sonido incide en la congruencia semántica: tonos ascendentes o descendentes se asocian sobre todo a subidas y/o bajadas de niveles (verticalidad), pero también a ampliación o reducción de la imagen o a desplazamientos de izquierda a derecha y viceversa. Estos resultados concuerdan

con los obtenidos por Lipscomb & Kim (2004:72) en su estudio experimental. En cuanto a la tonalidad, según sea mayor o menor, se asocia a aumento o disminución respectivamente del brillo, de la viveza de la imagen y a un aumento o disminución de velocidad (Iwamiya, 2008:84).

Otro estudio experimental (Eitan *et al.* 2008), demuestra que la variación de intensidad de volumen en el sonido, se asocia a un movimiento de subida o bajada en la imagen (verticalidad) aumentando la interacción de los aspectos visual y auditivo.

Pero la música también ejerce una influencia emocional en la percepción y categorización semántica de las imágenes del espectador; llega a condicionar fuertemente la recepción del material visual que acompaña. Así lo corrobora un estudio de Van den Stock (2009) en el que se asocia el significado ‘afectivo’ de la música al significado ‘afectivo’ de unas imágenes en las que actores, con el rostro ocultado, expresan con su postura o movimiento corporal, diferentes estados de ánimo. En la percepción de los sujetos del material visual, resulta más determinante el material auditivo. En cuanto al valor semántico, sobre todo la música ‘alegre’, condiciona fuertemente la interpretación del material visual tanto alegre como triste (Van den Stock *et al.*, 2009:220).

Consideramos útiles estos estudios, ya que, como ocurre en el audiovisual, la música completa la experiencia estética de la danza en el espectador, que sintetiza en sí mismo los dos lenguajes, recibiendo simultáneamente señales visuales y auditivas que ha de interpretar.

4. ENTREVISTAS AL COMPOSITOR: LA INTENCIÓN DEL MÚSICO

4.1 Introducción

Pep Llopis, creador de un lenguaje sonoro personal y único, ha ligado a menudo su labor de compositor a las Artes Escénicas y en particular modo a la danza.

Su música ha sido la banda sonora de múltiples y exitosos espectáculos de danza y de teatro, con diferentes compañías, entre las cuales destaca la compañía valenciana *Ananda Dansa*, con quien ha mantenido más estrecha y constante relación. Como el propio Llopis comenta: *“Recuerdo cada uno de los espectáculos como un reto de invención, de creación de espacios y lenguajes sonoros, de relación con unos movimientos-bailes-gestos cargados de dramaturgia, energía, evocaciones, sugerencias...”* (Llopis, 2007:165).

Lo que se produce de este encuentro es la experimentación y búsqueda de nuevos lenguajes musicales y coreográficos que dan forma a un producto artístico y escénico contemporáneo que relaciona estrechamente el lenguaje musical con el lenguaje dancístico.

La información que ofrecemos a continuación es fruto de dos entrevistas realizadas al compositor en su estudio de grabación los días 12 y 19 de enero 2013, cuya transcripción completa ha sido anexada a este estudio (Anexo 2). El mismo anexo incluye la biografía del compositor, su estética y su metodología para la composición de música para la danza.

Página web del autor: <http://www.marmita.com/pepllopis/>

4.2 Material de estudio, intención y recepción: Pep Llopis y la coreografía del vuelo

Así declara Llopis al reflexionar sobre sus composiciones sobre el vuelo:

“Si quiero que el público vea volar al bailarín, la música tiene que volar. Si la música no vuela el bailarín no volará. La música que estoy componiendo es necesario que me haga volar a mí mismo al cerrar los ojos. Y no esotéricamente, sino físicamente. Algo que me permita levantarme. Y si eso me ocurre, es muy posible que provoque tanto en el bailarín como en el público, el vuelo”.

Considerando los cuatro fragmentos, sus procesos creativos han sido muy diferentes entre sí.

4.3 Selección de fragmentos

De su producción, hemos seleccionado cuatro fragmentos musicales que han sido adaptados ex profeso por el propio compositor para obtener una duración de aproximadamente dos minutos. Se trata de cuatro fragmentos musicales contrastantes que desarrollan la temática del “vuelo” y que han sido coreografiados en tres espectáculos de la compañía valenciana de teatro-danza *Ananda Dansa* y en un espectáculo de teatro y danza de otra compañía valenciana, *Teatre dels Navegants*.

En estos fragmentos nos interesa averiguar cómo Pep Llopis ha resuelto musicalmente *el vuelo*, cuáles han sido sus recursos expresivos y cuáles han sido las soluciones coreográficas empleadas por los coreógrafos en los espectáculos correspondientes. A través de dos entrevistas a Pep Llopis, hemos conocido las razones escénicas que han determinado la composición de estos fragmentos, el criterio estético empleado y su influencia sobre el movimiento y la gestualidad del intérprete.

En cuanto a las partituras de estos fragmentos, pueden encontrarse en el *Anexo 3* de este estudio experimental.

Sigue la información extraída de los fragmentos utilizados y los espectáculos a los que pertenecen:

1. *Vuelo en solitario* –del espectáculo *Joan Salvador Gavina*- de *Teatre dels Navegants*, Valencia.

Tempo: <i>Veloce</i> (bpm 156)
Modo: Mib MAYOR
Modulaciones: Inicio en ReM y resolución-puente a DoM.
Repetición/Regularidad: en la reducción y elección del fragmento al adaptarlo a la danza, se ha obviado un pasaje en DoM intermedio, generándose la repetición del motivo principal dos veces al inicio.
Carácter: Denso. Masa orquestal. Enérgico con soporte rítmico constante para

sugerir movimiento de vuelo, creado por medio de células rítmicas compuestas por complementación entre las diferentes voces y cuerdas. La melodía es constantemente evocativa y, a pesar de encontrarse en modo mayor, contiene cadencias menores que le confieren un carácter cambiante entre la euforia y la reflexión.

Se trata de un fragmento que pertenece a *Vol (camerata eólica)*, para orquesta sinfónica de cuerda, una obra compuesta en 1995, encargo de la *Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana* para que fuera estrenada por la *Orquesta de Valencia*.

Hacía mucho tiempo que Llopis quería hacer una composición sobre las aves, “*un elemento de la naturaleza que me seduce mucho*”. Ya tenía dos fragmentos compuestos, bastante disonantes y no atonales, apropiados para esta composición. Eran los más lentos. La obra tiene cinco movimientos y estos eran un *adagio* y un *lento*. Eran dos ideas, aún no realizadas. Así que empezó a estructurar la obra a partir de esas dos ideas.

Pensó en instrumentos de cuerda, porque el rasgueo del arco le remitía más al vuelo, al corte de las alas sobre el aire, más que los metales o las percusiones. Quedaban rescoldos en él de la época repetitiva y los tratos rítmicos están hechos con elementos repetitivos, repartidos técnicamente por las diferentes partes de cuerda. Incluso la sección de violines se divide en dos, en un momento determinado, para contar con más recursos sonoros. Su recurso estético fue aglutinar el elemento repetitivo con el elemento melódico.

No obstante se tratase de una orquesta de cuerda, quería conseguir el frenetismo del ritmo, el más rápido de toda la obra, para sugerir “*una marea de aves volando*”. Este fragmento concretamente se refiere a una experiencia que tuvo en Deltebre en donde vio una miríada de aves acuáticas, de diferentes especies, gritando y volando. Era lo que quería reflejar, un vuelo emotivo y salvaje de miles de aves volando, una “*explosión de vuelo*”.

Para formar el sustrato rítmico, subdividió los tresillos entre los violines primeros y los violines segundos, consiguiendo más velocidad de ejecución (*divisi*). “*Las violas eran el sustrato armónico por bajo y los chelos cantaban*” (fig. 4.1). Para

dar intención de vuelo a la música recurrió a modulaciones y cambios de tonalidad. La obra está repleta de cambios de tonalidad. En la armadura se puede ver. Lo que genera es como un movimiento de subida de escalones, utilizando la altura del sonido, para la elevación y el descenso, con matices de velocidad (*ritardando*).



Figura 4.1 Primeros compases de *Vuelo en solitario*.

Es un vuelo que comienza *fuerte* y que va ascendiendo. El fragmento es una parte del movimiento del *vivace*.

Para conseguir la sensación de mayor velocidad, Llopis la reduce y quita un poco de sustrato rítmico -en el fragmento experimental no aparece- para que, al volver a aparecer el mismo sustrato, vuelva a crecer la intensidad y a elevarnos. Esos son los materiales usados: el sustrato rítmico, la energía, la intensidad y la velocidad. Al terminar el fragmento la velocidad va en *decelerando*. Quería sugerir con ella espacios abiertos.

2. *Los monos alados* –del espectáculo *El mago de Oz*– Ananda Dansa, Valencia.

Tempo: Animato (bpm120)
Modo: Tonalidad base Lam
Modulaciones: La tonalidad base está creada con los soportes básicos del fragmento. A ese colchón de fondo se superponen las intervenciones rítmicas relacionadas con tonalidades mayores y disonancias con el objetivo de crear tensión.
Repetición/Regularidad: Estructuralmente es un tema equilibrado con sucesión de fragmentos a, b y c, y con interrelación de motivos y materiales.
Carácter: Tenso. Percusivo. Es un tema que intenta reflejar un ambiente oscuro

y con peligro. Un vuelo “negro”. El protagonismo aquí está en manos de la percusión. El obsesivo ritmo permanente de los timbales, contrastando con la tímbrica percusiva de la síntesis, contribuyen a acentuar la tensión pretendida.

Como escribe Remei Miralles en el libro conmemorativo del veinte aniversario de la compañía (Miralles & Sirera, 2007: 58):

“Pep Llopis compuso, ex profeso, una banda sonora con un enfoque más contemporáneo y actual con la que interactuaban los intérpretes. De la mezcla nació un lenguaje comunicativo propio e inteligente, sin cursilerías, que alcanzó una simbología musical propia en el mambo compartido de la comparsa de amigos viajeros, momento en que la visualidad del baile y del vestuario disociaron por completo este Mago de Oz del de celuloide”.

El mago de Oz tiene cuatro personajes principales. La banda sonora en general la construyó sobre una base formada por los motivos y materiales sonoros de cada uno de los personajes, sobre todo con el tema de *Dorita*, hilo argumental de la historia. Un desarrollo que considera bastante típico y que el propio espectáculo requería.

Se trata de un espectáculo salpicado de muchos momentos que, musicalmente hablando, tienen o no que ver entre ellos, momentos fantásticos y otros especialmente fantásticos, fuera de la realidad, “*islas*”: este de *Los monos alados*, es quizás uno de los más significativos.

Lo primero que consideró necesario era crear una atmósfera irreal con respecto al resto de los momentos sonoros. Los personajes principales, venían de una escena en la que se dormían y de pronto eran despertados por esta aparición, como en un sueño, de unos monos con alas, colgados en escena con arneses, que tenían que saltar y rebotar subiendo y bajando.

Se trataba de una historia trepidante y oscura que debía tener muchísima energía, y la música debía relacionarse casi más con el mecanismo que con los bailarines. Necesitaba crear tensión, oscuridad, tenebrosidad con una música muy enérgica. Sentía que era necesario *un pulso* –generado en este caso por la percusión– que acelerara el corazón de forma inesperada y un mundo sonoro que se saliera de lo normal. *Saltos* para Llopis es igual a *impulsos*: dentro de este sustrato de base

rítmica mantenida y repetida, crea impulsos, golpes de percusión muy fuerte de rítmica aleatoria –creados con síntesis- y unas voces que completarían el elemento de irrealidad.

No ve fundamental que esos golpes coincidan con los saltos. La composición marca un ritmo constante y sostenido, que permite un movimiento aleatorio, aunque finalmente los bailarines llegaron a aprovechar los impulsos musicales. Lo que si ve fundamental es “*que hicieran sobresaltar al espectador*”, llevándole a asustarse. “*Este vuelo es el más pesado de todos los fragmentos escogidos, ya que estos monos más que volar, saltan y están en tierra*”.

3. **Esencia de alma** –del espectáculo *Alma– Ananda Dansa*, Valencia.

Tempo: Lento <i>Rubato</i> (sin tempo fijo).
Modo: Menor sin tonalidad establecida.
Modulaciones: Entorno sonoro mantenido sin modulaciones en el fragmento elegido.
Repetición/Regularidad: No existen repeticiones puesto que se trata de un tema discursivo que desarrolla un ambiente sonoro emocional.
Carácter: Calmo. Emotivo. Reflexivo. Se trata de un tema inspirado en la ausencia de una persona querida. En su definitivo viaje. Su composición se realizó en una sesión de improvisación absoluta, con la única guía del sentimiento. Debido a ello no existe partitura. Todos los sonidos fueron producidos por síntesis y FM con excepción del sonido del saxo soprano para conferirle organicidad.

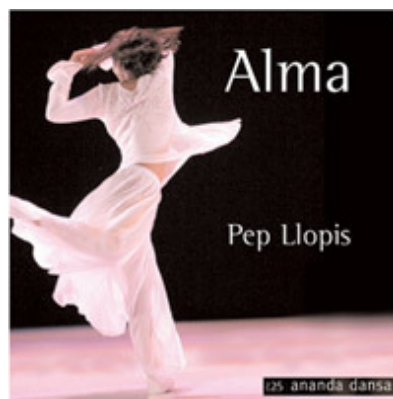


Figura 4.2 Carátula del cd *Alma*.

“Alma” es un espectáculo conmemorativo de los veinticinco años de vida de la compañía *Ananda Dansa* (fig. 4.2).

La primera idea para el espectáculo era hacer una especie de revival de piezas musicales de la trayectoria de *Ananda*, un recorrido por sus espectáculos. Pero esta idea se desestimó muy pronto. Lo que Llopis hizo fue plantear lo mismo pero con nuevas composiciones, repasando mundo sonoros diferentes pero realizados en el momento.

A pesar de esa *diseminación estilística* Llopis considera que se consiguió una cierta *unidad conceptual más que temática* del espectáculo, a nivel musical. Aparecen en él, temas muy diferentes, unos muy elaborados. En *Alma* hay varias piezas de *música improvisada*, nacidas de la *improvisación absoluta*, técnica que Llopis ha desarrollado con otros músicos.

Este fragmento fue una de las primeras composiciones que aparecieron para el espectáculo. Nació pensando en Mariló Vert, bailarina de la compañía que hacía poco tiempo que había fallecido. Estaba evidentemente presente en el recuerdo de todos y esta pieza la compuso exclusivamente pensando en ella. Hasta en un principio, la pieza llevaba el título *Para Ló*.

Esta composición nació de una mañana de trabajo y fue para Pep un pequeño viaje místico: salió entera desde un principio. Cuando Rosangeles Valls y Toni Aparisi escucharon la pieza, que no tiene partitura debido a su génesis, “(...) ¡quedaron estupefactos! Nos dimos cuenta de que esa pieza era la célula del espectáculo”. Por esa razón finalmente se tituló *Esencia de Alma*.

A ella a posteriori incorporó el *solo* de saxo de Perico Sambeat y el *solo* de coto, idea que tuvo desde un principio aunque la realizara, en esos momentos, con el ordenador.

El ambiente, la emoción y lo que envuelve toda la composición, la más etérea de todas porque representa “el vuelo definitivo”, estaban desde un principio. Luego sustituyó los instrumentos acústicos por instrumentos reales. Sin llegar a ser atonal, por la melodía del saxo, no se trata de una pieza pensada tonalmente. Es más bien una *pieza modal*.

En la pieza puede escucharse un *colchón sonoro* muy sutil, unos *mini-cascabeles*, que comienzan sonando muy sutilmente para luego crecer y quedarse, todo el tiempo, presentes. La imagen que hay detrás es la de unos “cristales”, “destellos de cristales”, luces, lucecitas, pequeñas estrellas. La base son esos cascabeles y sobre este *colchón* van apareciendo unos motivos muy etéreos, una especie de crótalos, unos armónicos, etc.

Para Llopis este fragmento representa *una transición*. La referencia es el aire como *elevación*, en una atmósfera flotante de suspensión. En cuanto a ritmo, en el fragmento hay *tempo* interno, pero ninguna cadencia rítmica. Se trata de un *ad libitum*, un tempo libre, sin patrones.

4. ***Vuela conmigo*** –del espectáculo *Peter Pan– Ananda Dansa*, Valencia.

Tempo: Allegro assai (Bpm 146)
Modo: Mayor
Modulaciones: El fragmento seleccionado inicia en LaM para modular a DoM, volver a LaM y resolver en SiM.
Repetición/Regularidad: Tanto el motivo melódico como el rítmico, con ligeras variaciones, sufren repetición en cada una de las tonalidades por las que discurre el tema. La orquestación cambia pero los motivos permanecen y se intercambian. El cambio de tonalidad le confiere una continuada elevación en el vuelo para los bailarines y en la sensación de altura para el oyente.
Carácter: Eufórico. Pleno. Orquesta y coro. Tema que pretende reflejar el haber alcanzado satisfactoriamente una meta. Un vuelo elevado y placentero. Plasmación de una ilusión. Felicidad. A su servicio la orquesta sinfónica y el coro para combinar una melodía estimulante con una base rítmica de soporte y una orquestación en rotundo tonos mayores. Plenamente Tonal.

Peter Pan es, como *El Mago de Oz*, otro cuento de fantasía. Es un espectáculo que tiene treinta y tantos cortes musicales. En palabras de Pep “*quizás en esta obra, se formaliza más que nunca la narrativa de la música*”. La música se convierte en hilo narrativo de la historia y sus personajes (fig. 4.3).

Primero definió los momentos temáticos: Garfio, Peter Pan, Wendy, su relación, los niños perdidos, etc. La mayor parte de la obra está realizada con recursos orquestales y muchos otros sonidos, compuestos con materiales sampleados por razones de producción. Recurrió a la reproducción de instrumentos reales y a la utilización de sonidos electrónicos para determinados fragmentos o momentos concretos. En este fragmento *Pep* está emulando una orquesta sinfónica y un coro. Para la escena sentía que debía haber una *densidad sonora*, debía ser una música grandilocuente en el buen sentido de la palabra: amplia, poderosa, y sobre todo narrativa y muy sugerente.

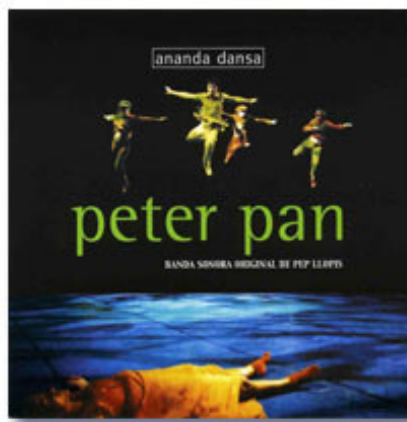


Figura 4.3 Carátula del cd *Peter Pan*. (2000).

Debía representar un vuelo eufónico y esperanzador, un “*¡vamos a Nunca Jamás!*”, al paraíso. Ese tipo de emoción era la que quería despertar en esta creación. En este fragmento los personajes “*tenían que volar*” y la música tenía que narrar un vuelo. Este fragmento se utiliza en dos ocasiones en el espectáculo. La primera vez que aparece es en el primer encuentro entre *Peter* y *Wendy*, cuando él le da la mano y le dice: “*¡Ven! ¡Vamos a volar!*”, y vuelan por la ventana y en la escena final del espectáculo.

En la melodía hay un sustrato repetitivo, incesante. La cuerda está siempre presente rítmicamente, con semi-corcheas durante toda la pieza. Este elemento no está dirigido a los bailarines sino al público. Es una información subliminal para que el público este suspendido de algo, mantenerle atento al vuelo. La música le ofrece esta suspensión: “(...) y el público ya se va, con esta melodía

evidentemente seductora, que quiere llevarte con ella, que te enamores de Wendy y de Peter y de los dos volando y que estés tu también por el cielo”.

Para dar sensación de subida utiliza continuos cambios de tonalidad, y la intención de vuelo, se expresa de la combinación del sustrato rítmico con la melodía, que es la que conduce. Los cambios de tono acentúan la sensación de elevación.

Cabe pensar que la música de los cuatro fragmentos, llega a influir sobre el movimiento de los dos coreógrafos, que la intencionalidad del compositor llega a tener una recepción equivalente en las coreografías, provocando movimientos, calidades y estímulos sensoriales relacionados con su música.

4.4 Análisis cualitativo: Patrones emergentes

- Vuelo en solitario:

Idea(s) central(es): vuelo emotivo y salvaje de miles de aves volando.
Intención: vuelos, velocidad, ascensiones, planear.
Elementos sensoriales sugeridos por la música: el azul, el aire, el viento, luminosidad.
Espacio sugerido o evocado: Abierto, el cielo.
Movimiento evocado: vuelo.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: Todas direcciones. Sensación de subidas y bajadas.
Estética: El elemento repetitivo con el elemento melódico.
Ritmo: tratos rítmicos hechos con elementos repetitivos, repartidos técnicamente por las diferentes partes de cuerda. La sección de violines se divide en dos. Frenetismo del ritmo, ‘ <i>vivace</i> ’, el más rápido de toda la obra. Subdivisión de los tresillos, (ver partituras) entre los violines primeros y los violines segundos, consiguiendo más velocidad de ejecución (<i>divisi</i>).
Energía: Hay intensidad, hay energía. Es un vuelo que comienza ‘fuerte’ y que llega a subir más. Va ascendiendo.
Medio expresivo de la intención: Los instrumentos de cuerda, con modulaciones y cambios de tonalidad. Utilización de la altura para la elevación o para el descenso, con matices de velocidad. El rasgueo de la cuerda remite al

vuelo, al corte del aire de las alas. Soporte rítmico que no deja desamparado al bailarín.

- *Los monos alados:*

Idea(s) central(es): Monos fantásticos con alas, que saltan. Un sueño (pesadilla). Una pelea.
Intención: Acelerar el corazón. Tensión. Asustar, sobresaltar. Hacer saltar. Contacto con la tierra.
Elementos sensoriales sugeridos por la música: Oscuridad, tenebrosidad, tensión, velocidad, gravedad, peso.
Espacio sugerido o evocado: mundo y atmósfera irreal, fantástica, oscuridad.
Movimiento evocado: Saltos. Impulsos muy fuertes. Lucha.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: Arriba y abajo.
Estética: música electrónica hibridada, por síntesis o bien por sonidos digitales, incluso analógicos pero procesados. Los coros son producidos electrónicamente.
Ritmo: soporte rítmico continuo. Rítmica aleatoria. Trepidante.
Energía: mucha intensidad y energía. Tensión.
Medio expresivo de la intención: sustrato de fondo. Pulsación rítmica. El acompañamiento y la percusión. Elementos sonoros que van apareciendo y remiten a un mundo irreal en respuesta a los fuertes golpes de percusión creados con síntesis. Presencia de unas voces (coros) que completan el elemento de irrealidad.

- *Esencia de alma:*

Idea(s) central(es): Una transición. El vuelo del alma.
Intención: El vuelo del alma, “ <i>el vuelo definitivo</i> ”. La elevación. Emoción.
Elementos sensoriales sugeridos por la música: cristales, destellos de cristales, luces, lucecitas, pequeñas estrellas. Aire.
Espacio sugerido o evocado: Indefinido.
Movimiento evocado: Etéreo. Movimientos muy lentos y muy armoniosos. Atmósfera de <i>suspensión</i> , flotante.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: Indefinida.

Estética: elementos sonoros de síntesis, instrumentos no acústicos. Es una <i>improvisación absoluta</i> , no hay partitura. No se trata de una pieza pensada tonalmente. Es más bien una pieza <i>modal</i> con motivos muy etéreos.
Ritmo: No hay cadencia rítmica. Tempo interno <i>ad libitum</i> , libre.
Energía: Hay intensidad, hay energía flotante.
Medio expresivo de la intención: Elementos micro-tonales, mini-cascabeles, que hacen de <i>colchón sonoro</i> muy sutil, con otros elementos y motivos sonoros etéreos.

- *Vuela conmigo:*

Idea(s) central(es): El vuelo eufónico y esperanzador. La libertad.
Intención: Volar, suspender. Enamorarse, ilusionarse. Narratividad de la música.
Elementos sensoriales sugeridos por la música: El cielo, el aire, chispitas, cosquilleo, respirar.
Espacio sugerido o evocado: El cielo, en un espacio fantástico, el paraíso, “Nunca-jamás”.
Movimiento evocado: Vuelo. Suspender, elevar.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: Indefinido.
Estética: orquesta sinfónica con sonidos de instrumentos acústicos sampleados. Densidad sonora y música grandilocuente.
Ritmo: Sustrato repetitivo continuo. La cuerda está siempre presente rítmicamente.
Energía: mucha intensidad y energía amplia, poderosa.
Medio expresivo de la intención: Los instrumentos de cuerda. Cambios de tonalidad. Sustrato repetitivo. Sustrato rítmico combinado con la melodía.

5. ENTREVISTAS A LOS COREÓGRAFOS QUE REALIZARON LAS OBRAS ORIGINALES.

En el *Anexo 4* de este estudio experimental hemos incluido tanto información sobre la compañía *Ananda Dansa* como sobre su metodología para la creación de sus espectáculos, extraída de las entrevistas realizadas a Rosángeles Valls, directora de la compañía y Toni Aparisi, coreógrafo y bailarín de *Ananda Dansa*. En el mismo anexo se encuentran las transcripciones de las entrevistas realizadas a los dos coreógrafos.

A continuación mostramos información relativa a las coreografías y espectáculos de los fragmentos seleccionados para nuestro estudio experimental, extraída de las entrevistas realizadas.

5.1 La recepción del coreógrafo: información de los coreógrafos sobre los fragmentos y su trabajo coreográfico

Toni Aparisi y Rosángeles Valls, los coreógrafos de tres de los fragmentos seleccionados (*Vuelo en solitario* ha sido coreografiado para *Teatre del Navegants* sólo por Toni Aparisi), han trabajado conjuntamente en múltiples propuestas de la compañía *Ananda Dansa* de València.

A partir del visionado de los videos de los espectáculos a los que pertenecen los fragmentos, hemos realizado una entrevista a cada coreógrafo, investigando cómo han abordado la temática del vuelo y resuelto las coreografías, cual ha sido el tratamiento del movimiento corporal y su relación con el espacio escénico; las dinámicas empleadas. Y, en relación a la música, hemos querido conocer su opinión sobre su poder evocador, potenciador del movimiento y de la expresividad.

La entrevista a Toni Aparisi se realizó en mi estudio el día 24 de enero 2013, cuya transcripción ha sido anexada a este estudio.

- *Vuelo en solitario* – coreografía de Toni Aparisi.

Este fragmento pertenece al espectáculo *Joan Salvador Gavina* (fig. 5.1) de la compañía *Teatre dels Navegnats*, de Valencia y se estrenó en abril del 2012 en el *Teatre Escalante* de Valencia, bajo la dirección de Fabrizio Meschini. Se trata de

una propuesta escénica que, partiendo de la novela homónima de Richard Bach, conjuga el teatro, la danza y la gestualidad para narrar, a través de dos actores-bailarines, las peripecias del protagonista de la historia.



Figura 5.1 Un momento de *Vuelo en solitario*.

Para Aparisi, se trata de una historia de alto contenido espiritual. Habla de un vuelo que significa libertad y del vuelo como de una posibilidad de cambio de estado, de un nivel más físico a otro más espiritual. Es “*el ansia de volar, la superación, el trascender para llegar lejos*”. El aprendizaje es el medio para conseguirlo. Para las coreografías se ha inspirado en el vuelo de las aves, no sólo para crear cierta ilusión escénica sino para captar sus calidades.

El fragmento en cuestión pertenece a una escena que podemos encuadrar en la primera parte del espectáculo. Es un momento en el que el protagonista, *Joan Salvador*, está en solitario experimentando sobre el vuelo. La principal motivación de Aparisi para componer la coreografía fue “*el atrevimiento y la frescura*” de alguien, de “*espíritu joven*”, que se enfrenta a lo desconocido y a la experimentación para conseguir superarse; alguien que, no teniendo experiencia, desea obtenerla mediante la investigación. Lo que debía ocurrir en la escena era que *Joan* debía practicar el vuelo hasta la saciedad, sin cansarse; experimentando y, sobre todo, disfrutando con el hecho mismo de volar.

Tanto la instrumentación (las cuerdas) como la velocidad, el tempo utilizado en el fragmento musical, ayudan, según Aparisi, a asociar la música al aire y al cielo (fig. 5.2.). Encuentra que la melodía ofrece frases planeantes y dinámicas que empujan al movimiento.



Figura 5.2 Toni Aparisi comenta *Vuelo en solitario*.

Dice Aparisi: “*Cuando comencé a trabajar con la música notaba que me empujaba. Estaba de acuerdo con lo que oía, me estimulaba*”. Reconoce en la música una tensión inicial, como de alguien que se prepara para algo importante, que después se desarrolla, llegando hasta el final para apagarse.

En la pieza encuentra una energía vigorosa pero sin tensión y considera que el movimiento debe ser energético pero no en exceso, con cualidad fluida. Para el movimiento, rico en suspensiones y saltos, se ha dejado conducir por la melodía, siendo los brazos el principal motor del movimiento. El resto de parámetros coreográficos, quedan resumidos en el siguiente apartado de patrones emergentes.

- ***Los monos alados*** – coreografía de Rosángels Valls, Rosa Ribes y Toni Aparisi.

El fragmento pertenece al espectáculo *El mago de Oz*, de Ananda Dansa, inspirado en el relato de Franz Baum y estrenado en 1999 en el *Teatre Escalante* de Valencia. Durante un mes y medio de representaciones, consiguió cerca de 40.000 espectadores. “*Con esta producción se acertaba plenamente en el empeño*

de fidelizar al público escolar y familiar a la danza contemporánea” (Miralles, 2007: 56).

Uno de los principales objetivos del espectáculo, como comenta Rosángeles en la entrevista, fue recuperar la pureza de la representación teatral sin que se perdiera el discurso coreográfico. Se trataba de una historia fantástica en la que los bailarines daban vida a todos los personajes.

Para abordar la creación de la escena a la que pertenece este fragmento musical, según recuerda Valls, se empezó investigando con las cuerdas que debían sujetar a las dos bailarinas que interpretaban los dos personajes, ya que se trataba de una cuestión técnica de suma importancia para la resolución dramática de este momento del espectáculo. Había que escenificar una pelea entre estos seres terroríficos y los cuatro personajes de la historia.



Figura 5.3 Un momento de *Los monos alados*.

Los monos alados no podían más que saltar y, por espectaculares que fueran los saltos con altura, hacía falta más dinamismo (fig. 5.3). Introdujeron recorridos y trayectorias de los otros personajes para simular la pelea.

Se trataba de una escena nocturna en la que la música debía potenciar la agresividad, ya que en realidad en escena esa agresividad no se daba, solo se

simulaba. Y debía ser *gótica*. Tanto la iluminación como la música debían ayudar al bailarín y a los personajes.

Según comenta Aparisi, la música de este fragmento, ofrece ese ambiente de misterio y de tensión, de peligro, a través de sonidos fríos y la percusión. La propia melodía resulta muy cortada, a “*golpes*”. En cuanto a los movimientos, no tratándose de pájaros sino de unos seres en los que co-habitan dos animales, su vuelo es más “*primitivo*”, y se limitan a subir y bajar. Hacen movimientos bloqueados y hay muy poco desarrollo coreográfico. Es sencillamente una forma corporal que sube y baja. Se congelan formas agresivas en el aire, con tensiones en los brazos, con movimientos bruscos, con ángulos en brazos y en las articulaciones y movimientos espasmódicos y por el suelo. Los cuerpos son ligeros por el arnés que los lleva, pero son pesados. Cuando bajan, lo hacen con peso, con tensión. La coreografía hace presente lo terrenal. La velocidad va con el tempo y la energía es tensa y rápida porque se trata de una pelea.

Durante la entrevista, ha explicado cuales han sido sus parámetros coreográficos, que quedan resumidos en el apartado de patrones emergentes.

- *Esencia de alma* – coreografía de Toni Aparisi.

El fragmento pertenece al espectáculo *Alma* (fig. 5.4), una producción estrenada en el 2006 en el *Gran Teatre Antonio Ferrandis* de Paterna, conmemorativa de los 25 años de la compañía.



Figura 5.4 Un momento de *Alma*.

Como dice Rosángela en la entrevista: “*Un espectáculo que trata del viaje como experiencia, sobre la madurez, sobre la alegría de haber vivido estos años con el*

pensamiento alto y limpia la emoción del espíritu como dice Cavafis en «Ítaca»”. Hacía poco tiempo que había faltado Mariló Vert, una compañera y bailarina de la compañía, y todos se encontraban muy afectados por lo ocurrido. Coincidiendo con la conmemoración de los 25 años, Rosángeles y Edison sentían que esa celebración era para todos los que habían pasado por la compañía, los presentes y los ausentes. Decidieron crear un espectáculo dividido en tres partes. Una parte era de las personas que están, por otro las que no están y una mirada al futuro. Entre los que no están: Mariló. De hecho la escena lleva el título de *Para Ló*, con un subtítulo que era *Los desgarros del Alma*. Toda esa parte estaba dedicada a ella.

En la escena se trabajó con unos paneles que simulaban el alma que estaba detrás y/o delante. Según nos dice Rosángeles esta coreografía nació mágicamente a lo largo de un solo ensayo, por la tarde, en el Teatro Antonio Ferrandis de Paterna, *“Toni y yo estamos convencidos de que lo hizo Mariló, como si nos lo dictara ella. Fue algo tan natural, tan fluido...”*.

En una sola tarde hicieron el juego de paneles: gente que entraba y salía de ellos mientras unos bajaban y otros subían. Lo recuerdan los dos como un momento mágico y fluido. Según comenta Toni Aparisi es el momento central del espectáculo en el que se trata *el vuelo del espíritu*. Para componer la coreografía, los paneles fueron determinantes, ya que le sugirieron la idea de la presencia y la ausencia, la aparición y la desaparición. Según Rosángeles la música era difícil, ya que no permitía contar los tiempos. No obstante la coreografía salió fluida. Toni cuenta que se iba jugando mucho con la creación de *espacios instantáneos*. Por lo cual esto sugiere también *habitaciones* en donde uno ha estado y luego ya no está, o donde va a estar para luego dejar de estar.

La cualidad de movimiento que se utiliza en esta escena es *“ingrácida”*. Analizando el video dice que la forma de andar tiene que ser muy ligera y fluida. El movimiento tiene que ser muy suave y con suspensiones. Nada brusco, nada violento, sino más bien al contrario: todo muy fluido, muy poco veloz, evocando el andar del alma, el transitar de algo que no es físico. *“En esta pieza los bailarines son como almas, no son personas, sino su esencia, su espíritu. Es el*

vuelo más ligero a nivel técnico porque no hay saltos. Se trataba de recrear la descomposición del cuerpo, como si se deshiciese y quedara sólo su esencia”.

Durante la entrevista, ha explicado cuales han sido sus parámetros coreográficos, que quedan resumidos en el apartado de patrones emergentes.

- ***Vuela conmigo*** – coreografía de Toni Aparisi.

En palabras de Enrique Herreras: *“Si experiencias como Polo de hielo, primero, y, después, El Mago de Oz fueron verdaderas primicias en cuanto a llevar a los ojos y los oídos de los jóvenes espectadores el ritmo de la danza contemporánea, Peter Pan significa otro paso adelante en esta búsqueda del espectador joven”* (Herreras, 2007:101).

Este fragmento pertenece al espectáculo *Peter Pan*, inspirado en el cuento de James Barrie y estrenado en junio de 2002 en el *Gran Teatre Antonio Ferrandis* de Paterna. *“Por primera vez se diseñaba un montaje para público infantil y familiar con suficientes recursos económicos y con la espectacularidad propia de los grandes formatos”* (Miralles & Sirera, 2007: 63).

Desde el comienzo de la producción Edison, Rosángelos y Toni tenían claro que iban a distanciarse notablemente del Peter Pan propuesto por Walt Disney, tanto en la estética como en los contenidos dramáticos. El espectáculo se centraba en la relación entre Peter Pan y sus conflictos con los demás personajes, el más importante con su rival Garfío. Se buscó el Peter Pan rebelde, egoísta, intransigente que no quiere crecer y que tiene su alter ego en el Capitán Garfío. Los dos personajes son las dos caras de una misma moneda: un niño que juega a ser mayor, y un mayor que quiere ser niño.

Pero también cuenta de la relación de Peter con el personaje de *la sombra*, que representa su consciencia (Garfío que no tiene sombra porque no tiene consciencia). Y con Wendy, que representa para Peter Pan no sólo la posibilidad de amar sino y sobre todo de madurar: *“cuando llegamos a amar de verdad nos hacemos mayores”*, dice Toni Aparisi. Por eso Peter no quiere amar a Wendy, porque no quiere hacerse mayor. Ha renunciado egoístamente, para no atarse, a cualquier compromiso.

El guion del espectáculo, según Toni, contaba muy bien lo que pasaba en cada escena. Contenía muchos cambios de situación y espacios diferentes. A nivel coreográfico, cuando se comenzó a trabajar, no había música. Considerando que la coreografía debía estar “muy viva” Aparisi recurrió al uso de música balcánica tanto para el desarrollo de Peter Pan como para el resto de personajes y escenas. Como en anteriores espectáculos, se mostraron después las coreografías a Pep Llopis, para que pudiera componer las músicas.

De hecho, la música del fragmento seleccionado, según cuenta Rosángeles, llegó a menos de veinte días del estreno. El espectáculo era muy largo y faltaba tiempo. Además esta música, sólo era “música de apoyo”, funcional para las dos escenas en las que se emplea pero no necesaria para poder montar las coreografías. Cuando llegó se aplicó a las escenas. Curiosamente, cuando el espectáculo se estrenó, se convirtió en uno de sus emblemas sonoros.

Para Rosángeles este fragmento musical representa el vuelo pero también la ilusión, la emoción, el juego, la ensoñación y la alegría (fig. 5.5). Se utiliza en el espectáculo en dos ocasiones y con dos conceptos distintos: en la primera ocasión para el primer vuelo de Wendy con Peter Pan. En la escena Peter enseña a Wendy a ser libre a través de un vuelo hacia un país en el que no existen las normas.



Figura 5.5 Rosángeles Valls visionando *Vuela conmigo*.

La música, en esta ocasión, se interpreta como el descubrimiento de algo nuevo.

Para Aparisi la melodía ayuda a ascender, a subir, a perderse; evoca nubes y es una música de cielo, “*si cierro los ojos, visualizo alguien que va entre las nubes y que va jugando entre ellas*”: era importante evocar la ingravidez. Se resolvió escénicamente con arneses de los que colgaban los dos bailarines, que permitían su elevación. Vemos aparecer a Peter Pan y Wendy ya en el aire (fig. 5.6).



Figura 5.6 Momento de *Vuela conmigo*.

Se utilizan movimientos de natación para subir y para bajar: Peter de una forma más fluida y Wendy más torpemente, sobre todo al principio; con posturas cerradas, para simbolizar el peso y favorecer el movimiento de bajada, y figuras abiertas, para flotar o planear. El movimiento es muy lento, flotante pero con densidad.

La segunda vez que se utiliza es en la escena final, la de la despedida: después de todo lo vivido juntos, Peter y Wendy llegan a un acuerdo y vuelven a sus *realidades*. Se trata de una coreografía que narra un resumen de lo que les ha ocurrido, un diálogo entre los dos: con *cogidas*, en los que se eleva a la bailarina simbolizando el vuelo, con movimientos amplios, fluidos, largos y con muchas suspensiones.

El movimiento es muy sostenido, poco acento hacia arriba a nivel energético y todo a base de suspensiones. Incluso los giros son muy lentos y dibujados, pasando de una forma a otra sin brusquedad. La velocidad está un poco retenida con respecto a lo que sería una velocidad normal y el movimiento está un poco decelerado para sugerir la armonía y la idea del vuelo.



Figura 5.7 Un momento de la escena final de *Peter Pan*.

Los desplazamientos son circulares, lineales y diagonales. Se baila en un espacio concreto y en ese espacio se exploran sus posibilidades: en círculos concéntricos de los dos intérpretes (fig. 5.7) que utilizan baile y gestualidad para recordar coreográficamente momentos del espectáculo.

Durante la entrevista, ha explicado cuales han sido sus parámetros coreográficos, que quedan resumidos en el apartado de patrones emergentes.

5.2 Análisis cualitativo: Patrones emergentes

- *Vuelo en solitario:*

IMÁGENES MENTALES
Idea(s) central(es): El vuelo de las aves, vuelo de libertad, experimentación
PERCEPCIÓN
Intención leída en la música: Elevación, vuelo, suspensión, empuje, la sorpresa, el descubrir, la plenitud y la felicidad.
Elementos sensoriales percibidos de la música: el viento, el aire, el cielo, un atardecer al final.
Conductor sonoro del movimiento: La melodía y sus frases planeantes, el tempo. Sonido continuo, fluido, subida de la intensidad y emoción, las cuerdas.
ESPACIO
Espacio sugerido o evocado: El espacio abierto, el cielo, el aire.
Espacio escénico usado: Todo. No se usa el primer término, solo dos tercios del espacio hacia fondo.

Direccionalidad del movimiento en el espacio: hacia arriba, diagonales, laterales, cambios de direcciones rápidos y espirales envolventes.
Altura del cuerpo: Arriba, en elevación, de abajo hacia arriba.
Tipo de desplazamiento: Andar, correr, rodar, saltar, subir, bajar, girar.
Medida del desplazamiento: Mucho desplazamiento y recorrido.
Recorridos: Diagonales, círculos, lateralizaciones, cruces de lado a lado.
Significado y/o uso del suelo: El cielo, lugar de paso.
CUERPO
Objetivo del movimiento - evocar: Vuelo, elevación, suspensión, expansión, vivir la libertad, experimentar, avanzar en el espacio.
Ritmo usado para el movimiento: Acelerar y decelerar, cambios de ritmo, pausas suspendidas que se alternan con movimientos rápidos.
Ritmo interno: velocidad y ansia.
Energía empleada: va en aumento, cogiendo fuerza, vigorosa pero no en exceso, fuerza que empuja para impulsarse. Presencia de cierta tensión, pero no tenso. Deslizarse, suspender, flotar.
Cualidad del movimiento: fluido, suspendido, no violento, a veces cortante, saltos rebotantes.
Peso: Ligero, suspendido, flotante.
Dirección de la mirada: adelante, abajo, arriba diagonal.
Motor físico del movimiento: los brazos, el desplazamiento del peso corporal.
Forma corporal: Abrir, expandir, cerrar para abrir, crear volumen.
Uso del cuerpo: Los brazos como alas, flexiones de la columna laterales, repetición de un mismo gesto.
El torso, la columna vertebral: arriba y abierto, erguido y torso abierto, inclinado hacia adelante.

- *Los monos alados*

IMÁGENES MENTALES
Idea(s) central(es): Monos con alas, animales, ardilla voladora, peligro, pelea.
PERCEPCIÓN
Intención leída en la música: Mucha tensión y en aumento, peligro, repetición

cíclica de algo, momentos de clímax, saltos, caídas, micro-secuencias dramáticas.
Elementos sensoriales percibidos de la música: Sonidos fríos, oscuridad, ambiente de misterio.
Conductor sonoro del movimiento: la percusión, el ritmo cortante, la melodía a golpes.
ESPACIO
Espacio sugerido o evocado: Ambiente de misterio, la noche.
Espacio escénico usado: Fondo escena central.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: Verticalidad, tensión hacia adelante.
Altura del cuerpo: de muy alto a bajo.
Tipo de desplazamiento: Saltos, descolgarse, caer, agacharse.
Medida del desplazamiento: Muy poco desplazamiento.
Recorridos: Limitados a un área, casi ausentes.
Significado y/o uso del suelo: Es patente y está muy presente.
CUERPO
Objetivo del movimiento - evocar: Monos alados, agresividad, violencia, tensión, animalidad, atrapar, ataque.
Ritmo usado para el movimiento: Roto, irregular.
Ritmo interno: Acelerado.
Energía empleada: Mucha tensión, rapidez, brusquedad. Golpes, espasmos.
Cualidad del movimiento: Primitivo, burdo, sucio.
Peso: Gravidez.
Dirección de la mirada: Adelante, abajo.
Motor físico del movimiento: Las lumbares, las caderas, las piernas.
Forma corporal: Agresiva, bloqueada, abierta y cerrada, ángulos en las articulaciones, creación de volúmenes.
Uso del cuerpo: Movimientos bloqueados, poco desarrollo coreográfico, tensión en los brazos.
El torso, la columna vertebral: Sostenida.

- *Esencia de alma*

IMÁGENES MENTALES
Idea(s) central(es): Vuelo del espíritu, cambio de estado, el tránsito, presencias invisibles.
PERCEPCIÓN
Intención leída en la música: aparición y desaparición, lo que viene de otro lugar, presentimiento y emoción.
Elementos sensoriales percibidos de la música: pequeñas luces que se encienden y se apagan, algo que se deshace, humo, el aire, lo etéreo, algo no palpable.
Conductor sonoro del movimiento: los cascabeles, los silbidos, el saxo, ausencia de ritmo.
ESPACIO
Espacio sugerido o evocado: espacios instantáneos, se hacen y deshacen, habitaciones con paredes y espacio interior del bailarín.
Espacio escénico usado: todo, indistintamente, indefinido.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: espacio intermedio e interior, hacia uno mismo y hacia afuera; movimientos proyectados de dentro a fuera y de fuera a dentro.
Altura del cuerpo: vertical y media.
Tipo de desplazamiento: andar.
Medida del desplazamiento: muy pocos desplazamientos, en el sitio.
Recorridos: permanecer. Ausencia de recorridos (muy cortos), poco importantes.
Significado y/o uso del suelo: no es tal, lugar de paso, no se considera.
CUERPO
Objetivo del movimiento - evocar: evocar el andar del alma, el movimiento del alma, crear la presencia del yo, la transición de lo físico a lo incorpóreo, corporeizar el alma, elevación, dibujarse a uno mismo.
Ritmo usado para el movimiento: poca velocidad, con paradas y cierta sincronización con los sonidos.
Ritmo interno: lento.

Energía empleada: fluida, etérea, flotante, suave, casi desmayada.
Cualidad del movimiento: fluido, suave, suspendido, ondulante, envolvente.
Peso: ingravidez, peso sostenido.
Dirección de la mirada: ausente.
Motor físico del movimiento: lo interno, entre pelvis y clavículas, tórax.
Forma corporal: gesto abierto, apertura, creación de volúmenes.
Uso del cuerpo: tronco, brazos, piernas.
El torso, la columna vertebral: centro motor, erguido, prolongado.

- *Vuela conmigo*

IMÁGENES MENTALES
Idea(s) central(es): la libertad, enseñar a ser libre, enseñar a volar, descubrir algo nuevo, la sorpresa. También una despedida, un resumen de lo vivido, el recuerdo.
PERCEPCIÓN
Intención leída en la música: elevación, subir, perderse, ser libre, jugar, ser niño, tener ilusión, ser feliz, estar en armonía, los recuerdos.
Elementos sensoriales percibidos de la música: las nubes, el cielo, el aire, los colores, la naturaleza.
Conductor sonoro del movimiento: la cuerda, la melodía, la majestuosidad, las subidas de intensidad.
ESPACIO
Espacio sugerido o evocado: el cielo, abierto.
Espacio escénico usado: central a fondo escena y central delante.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: hacia arriba, diagonales y a los lados. Círculos concéntricos y espirales.
Altura del cuerpo: elevado, alto, muy alto.
Tipo de desplazamiento: movimientos de natación, andar, girar, deslizarse.
Medida del desplazamiento: en altura (con arneses) o circunscrito a un espacio central. Poco desplazamiento.
Recorridos: en vertical (con arneses) y circulares y concéntricos.
Significado y/o uso del suelo: no se utiliza (cuando están suspendidos con

arneses). El suelo como tal.
CUERPO
Objetivo del movimiento – evocar: volar, flotar, planear, ingravidez, felicidad, amor, el recuerdo de una aventura.
Ritmo usado para el movimiento: lento, sostenido y con velocidad algo retenida.
Ritmo interno: fluido.
Energía empleada: en subida, en crescendo. Sin brusquedad.
Cualidad del movimiento: fluido, limpio, densidad en el movimiento, amplio.
Peso: ligero, sostenido, con suspensiones.
Dirección de la mirada: arriba y adelante.
Motor físico del movimiento: brazos, tronco.
Forma corporal: abierta, cerrar para abrir, movimientos muy grandes con algunos movimientos pequeños. Forma redonda, sin ángulos. Momentos gestuales.
Uso del cuerpo: brazos, piernas y tronco.
El torso, la columna vertebral: erguido, vertical.

Sigue una aproximación experimental en la que dos coreógrafos de reconocida trayectoria profesional, proponen unas *coreografías improvisadas* para cada fragmento musical, que serán objeto de nuestro estudio.

6. PROTOCOLO EXPERIMENTAL

El objetivo de nuestro estudio experimental es extraer patrones emergentes de las improvisaciones dancísticas realizadas por dos coreógrafos, producto de su intuición y percepción de la música.

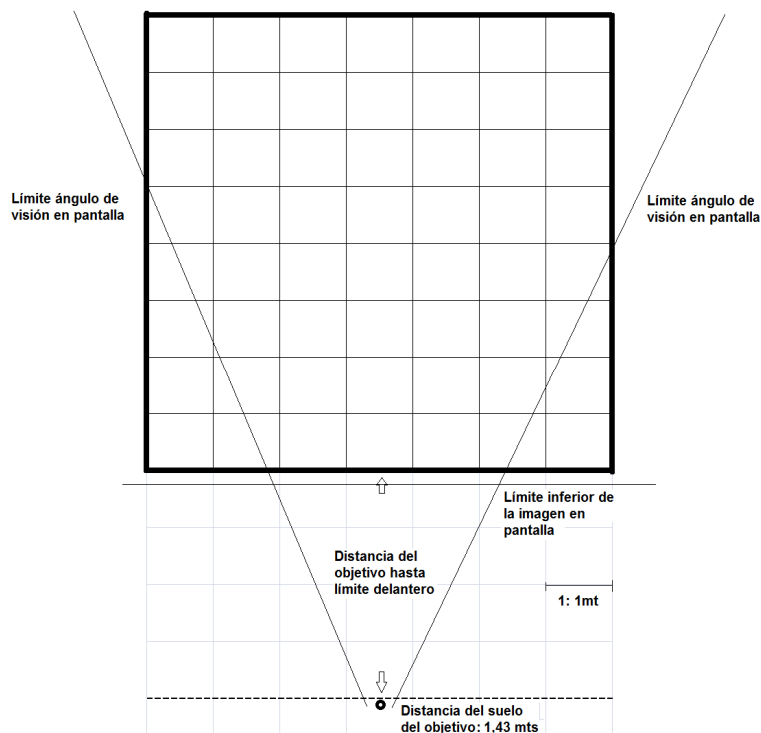


Figura 6.1 Planta del aula donde se grabaron las coreografías.

Para llevar a cabo el experimento pudimos disponer de un aula para la docencia de danza en el *Centre Cultural Docent d'Arts Escèniques Sala Russafa* www.salarussafa.es. En el aula se dispuso una cuadrícula métrica (fig. 6.1) y unas indicaciones del límite de visión de la cámara. Esta cuadrícula nos permitirá analizar tanto las trayectorias como la ocupación del espacio en la realización de las coreografías.

Se fijó la posición y el encuadre de 2 cámaras para grabar en las mismas condiciones (fig. 6.2) y se instaló un equipo MP3 con unos altavoces, que permitió la reproducción de los fragmentos musicales.

El experimento se desarrolló en tres sesiones de trabajo en las que los coreógrafos no tuvieron ningún contacto entre ellos: una primera de escucha de los fragmentos; una segunda de realización y grabación de las *coreografías*

improvisadas y una tercera de análisis de las grabaciones a través de una entrevista.



Figura 6.2 Imagen del aula y de las dos cámaras (diagonal y central).

6.1 Participantes



Figura 6.3 Los coreógrafos Idoia Rossi y Paco Bodí.

En el experimento, han participado dos bailarines y coreógrafos con una extensa trayectoria profesional, que son además profesores de danza en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia (Idoya Rossi) y en el Conservatorio Profesional de Danza de Alicante (Paco Bodí) (fig. 6.3). Los dos coreógrafos/bailarines desconocen las piezas musicales propuestas.

6.2 Materiales

De la producción musical de Pep Llopis para espectáculos de danza, hemos seleccionado cuatro fragmentos musicales contrastantes que han sido adaptados, ex profeso, por el propio compositor, para obtener una duración de aproximadamente dos minutos:

- 1- ***Vuelo en solitario*** – del espectáculo *Joan Salvador Gavina*, de *Teatre dels Navegants*, Valencia.

Carácter: Denso. Masa orquestal. Enérgico con soporte rítmico constante para sugerir movimiento de vuelo, creado por medio de células rítmicas compuestas por complementación entre las diferentes voces y cuerdas. Melodía evocativa, en modo mayor, con cadencias menores que le confieren un carácter cambiante entre la euforia y la reflexión.

- 2- ***Los monos alados***, del espectáculo *El mago de Oz*, de *Ananda Dansa*, Valencia.

Carácter: Tenso. Percusivo. Es un tema que intenta reflejar un ambiente oscuro y con peligro. Obsesivo ritmo de timbales, contrastando con la tímbrica percusiva de la síntesis.

- 3- ***Esencia de alma***, del espectáculo *Alma*, de *Ananda Dansa*, Valencia.

Carácter: Calmo. Emotivo. Reflexivo. Se trata de un tema inspirado en la ausencia de una persona querida. Todos los sonidos fueron producidos por síntesis y FM con excepción del sonido del saxo soprano para conferirle organicidad.

- 4- ***Vuela conmigo***, del espectáculo *Peter Pan*, de *Ananda Dansa*, Valencia.

Carácter: Eufórico. Pleno. Orquesta y coro. Tema que pretende reflejar el haber alcanzado satisfactoriamente una meta. Orquesta sinfónica y coro. Melodía estimulante con una base rítmica. Modo mayor.

6.3 Tareas

6.3.1 Entrevista: escucha de los fragmentos musicales

La primera parte del experimento, consiste en proponer a los dos coreógrafos por separado, la escucha de los cuatro fragmentos musicales y grabar una entrevista en la que expliquen todo lo que la música ha evocado en ellos al escucharla. El orden o progresión de la escucha de los cuatro fragmentos se mantendrá en la sesión en la que se realizaran las *coreografías improvisadas*.

En ningún momento se proporcionó a los coreógrafos información sobre las músicas, su autoría, su temática ni de los espectáculos a los que pertenecen los fragmentos, y los coreógrafos no tuvieron, en ningún momento, contacto entre ellos.

Se les comenta que pueden primero escuchar y luego explicar, o explicar cuando lo consideren oportuno. De igual manera se puede repetir la escucha las veces que sean necesarias. Les remarcamos que se den tiempo y permitan a su imaginación ponerse en marcha, porque lo importante no es hacerlo bien o mal, sino que todo el material de movimiento nazca de lo que la música evoque en ellos, ya que nuestro objetivo es estudiar la influencia de la música sobre el movimiento y la interpretación.

Les recordamos que lo siguiente será elaborar una *coreografía improvisada* para cada fragmento, basada en estas primeras impresiones. Al finalizar esta sesión se les entrega un cd con los cuatro fragmentos grabados para que, en los pocos días que quedan para la realización y grabación de las coreografías, puedan ir elaborando ideas, pero sin exceso de estructuración, ya que no se va a valorar la calidad de la coreografía.

Durante la sesión, en todo momento, se han expresado en libertad hasta que hemos considerado oportuno lanzarles unas preguntas-estímulo, para que verbalizaran parámetros relativos al movimiento, el espacio, los desplazamientos, las imágenes mentales, las sensaciones, etc. (si, por sí solos, no habían comentado nada a propósito).

Este primer encuentro se realizó con Paco Bodí el día 29-01-2013 y con Idoya Rossi el día 30-01-2013, en la *Escola de Teatre Escalante*, de la *Diputació de València*.

6.3.2 Realización de la danza

Durante el segundo encuentro, el día 02-02-2013, se realizó la grabación audiovisual de las coreografías, primero con Idoya y después con Paco. Los coreógrafos no se encontraron en ningún momento, ni vieron el trabajo realizado por el otro.

Realizaron una *coreografía improvisada* a partir de cada fragmento, pudiendo repetirla si necesario. Estas improvisaciones son grabadas en una sola sesión, bajo la supervisión de Blas Payri, director de este estudio experimental (fig. 6.4) y servirán para el análisis de las propias coreografías.



Figura 6.4 Posición de las cámaras y Blas Payri, supervisando el experimento.

6.3.3 Entrevista después de la danza

Durante el tercer y último encuentro, cada coreógrafo explica cualitativamente los movimientos realizados, los gestos, la ocupación del espacio, las dinámicas de desplazamiento, las imágenes mentales, etc. a partir del visionado de la grabación tanto de sus propias coreografías como de las demás, valorando comparativamente los resultados.

Estas entrevistas se realizaron con Paco Bodí el día 23-02-2013 y con Idoya Rossi el día 02-03-2013, en el estudio de Blas Payri, en Valencia.

Para llevar a cabo esta tarea se editaron los videos de las coreografías, tanto individuales (para cada fragmento y coreógrafo), como superpuestos (de las coreografías correspondientes a cada fragmento musical) (fig. 6.5).

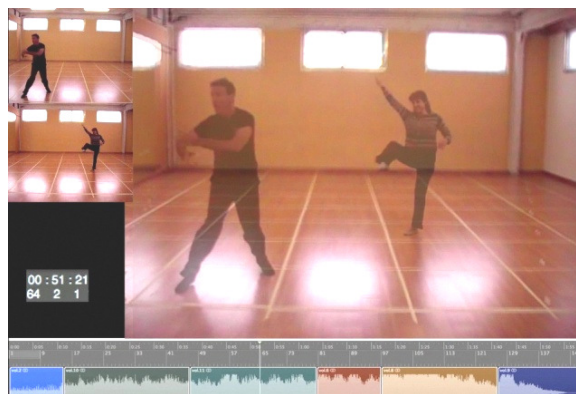


Figura 6.5 Ejemplo de un fotograma de uno de los videos superpuestos.

7. RESULTADOS

7.1 Entrevistas a los bailarines antes de la realización de la danza – Patrones de escucha

En el *Anexo 5* aportamos las transcripciones de las entrevistas realizadas a los coreógrafos antes y después de la danza, junto a un resumen de las entrevistas realizadas después de la danza, los parámetros que hemos utilizado para el análisis cualitativo y los patrones emergentes de los cuatro fragmentos. En el mismo anexo podemos encontrar los videos de las coreografías improvisadas, tanto individuales como superpuestos.

A continuación exponemos un resumen de las entrevistas de los dos coreógrafos, en las que explican lo que la música de cada fragmento ha evocado en ellos después de la escucha.

7.1.1 *Vuelo en solitario*

Paco Bodí

Desde la primera escucha Paco verbaliza rapidez, acción y la idea de un viaje (fig. 7.1), en altura, llevado por un tren o transportado, empujado por un camino siempre hacia adelante y en una trayectoria en recto y posición erguida. Es un viaje tanto en un espacio físico como en el recuerdo en el que ve pasar imágenes en velocidad. Movimientos ligados y continuos, con protagonismo de los brazos, con cambios de velocidad y peso normal. Durante la entrevista, han surgido patrones que detallamos y resumimos a continuación.



Figura 7.1 Paco Bodí, en la entrevista, explica *Vuelo en solitario*.

Idoya Rossi

Escucha primero el fragmento a ojos cerrados, mientras en su cuerpo detecto pequeños movimientos e impulsos. Terminada la escucha afirma haber sido transportada a un lugar concreto. Vuelvo a poner el fragmento para que pueda explicar, mientras tanto, lo que ha visualizado.



Figura 7.2. Idoya Rossi, en la entrevista, explica *Vuelo en solitario*.

Se encuentra en el medio de un entorno urbano con gente circulando que no la ve (fig. 7.2). Lluve a raudales. Al comienzo no le resulta confortable no ser vista pero le permite relacionarse con la lluvia, que cae y, no obstante la moje, la hace ligera. Siente un movimiento continuo y fluido. Se ve circulando entre la gente, con trayectorias rectilíneas, como en carriles, yendo y viniendo en el mismo sentido, como persiguiéndoles. Los brazos y el tronco están muy presentes, relacionándose con la lluvia. Siente que esa lluvia es ella misma. Termina mirando a los demás que van desapareciendo, quedándose sola. Considera esta música “*muy filmica*”, podría ser para danza o para cine, apropiada para acompañar acciones.

Durante la entrevista, han surgido patrones que detallamos y resumimos a continuación.

7.1.2 Patrones emergentes *Vuelo en solitario* - Paco Bodí & Idoya Rossi

IMÁGENES MENTALES

Intención leída en la música - Imágenes mentales: Visualiza un viaje, en altura, transportado por algo que le empuja.
Intención leída en la música - Imágenes mentales: Visualiza un paseo en soledad entre la gente de una ciudad bajo una lluvia torrencial, en la calle. Siente curiosidad y se identifica con la lluvia que cae.
PERCEPCIÓN
Elementos sensoriales percibidos de la música: viaje en el que ve paisajes diferentes y pasar muchas imágenes y recuerdos a gran velocidad. Momentos de intimidad.
Elementos sensoriales percibidos de la música: mucha lluvia.
Conductor sonoro del movimiento: La melodía. Cambios de intensidades y ritmos.
Conductor sonoro del movimiento: La melodía (cuerdas), subidas de intensidad.
ESPACIO
Espacio sugerido o evocado: Sobre un tren o medio de transporte.
Espacio sugerido o evocado: Las calles de una ciudad.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: En línea recta, horizontalidad, hacia adelante.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: Las cuatro direcciones, idas y vueltas, en el sitio.
Altura del cuerpo: Nivel medio, arriba.
Altura del cuerpo: Verticalidad. Arriba.
Tipo de desplazamiento: Andar.
Tipo de desplazamiento: Andar.
Medida del desplazamiento: Mucho desplazamiento y recorrido.
Medida del desplazamiento: Corto pero en aumento, después grandes.
Recorridos: No comenta.
Recorridos: Perpendiculares.
CUERPO
Energía: Empujado por algo, transportado. Mucha energía.

Energía: Fluida
Ritmo interno: Veloz.
Ritmo interno: No comenta.
Ritmo del movimiento visualizado: Rápido, con cambios de velocidades. Decelerar y acelerar. Finalmente la calma. Largo y continuo.
Ritmo del movimiento visualizado: No comenta.
Cualidad del movimiento: Directo, enlazado, continuo. Amplitud, apertura.
Cualidad del movimiento: Fluido, enlazado.
Peso: Normal.
Peso: Ligereza.
Dirección del movimiento corporal: Hacia afuera y arriba.
Dirección del movimiento corporal: Hacia arriba, arriba y abajo.
Dirección de la mirada: Adelante y lados.
Dirección de la mirada: Todas las direcciones y arriba.
Motor físico del movimiento: No comenta.
Motor físico del movimiento: Brazos y tronco.
Forma corporal: Abrir, expandir.
Forma corporal: Abierta.
Uso del cuerpo: acciones y movimiento.
Uso del cuerpo: acciones y movimiento.
El torso, la columna vertebral: No comenta.
El torso, la columna vertebral: Erguidos.

7.1.3 *Los monos alados*

Paco Bodí

En cuanto comienza a sonar el fragmento detecta en la música peligro, alerta e intriga en un espacio oscuro y sin límites. Siente cierta repetición de acciones “*animales*”, respondiendo a la música y suspensión de acción en los coros (que siente como una *ayuda*); cercanía al suelo y elementos de elevación (saltos y giros) y paradas. Aparece algo, que no define, que atrapa su atención y con el que tiene una relación tribal de movimiento, que ve fragmentado. Mientras habla está muy tenso y sus movimientos son cortos y cortados (fig. 7.3). Siente un aumento

en la tensión, incluso la emocional cuando habla de desesperación. Sobre todo valore el ritmo percusivo como conductor del movimiento.

Durante la entrevista, han surgido patrones que detallamos y resumimos a continuación.



Figura 7.3 Paco Bodí, en la entrevista, explica *Los monos alados*.

Idoya Rossi

Escucha primero el fragmento a ojos cerrados, mientras en su cuerpo, igual que en la anterior escucha, detecto pequeños movimientos e impulsos. Está en un lugar oscuro, penumbroso. Siente una pulsión visceral y una fortísima atracción hacia el suelo, que percibe como un gran imán que no le permite volar.



Figura 7.4 Idoya Rossi, en la entrevista, explica *Los monos alados*.

La música genera tensión y rabia, por querer desprenderse de ese imán. Mientras gesticula mucho con los brazos, habla de acentos fuertes en el movimiento, de espasmos y golpes (fig. 7.4). En los coros siente unos aliados que de pronto la liberan. Siente en sí la presencia de dos naturalezas opuestas, de dos estados. No sabe qué ocurre al final y lo deja abierto.

Durante la entrevista, han surgido patrones que detallamos y resumimos a continuación.

7.1.4 Patrones emergentes *Los monos alados* - Paco Bodí & Idoya Rossi

IMÁGENES MENTALES
Intención leída en la música - Imágenes mentales: <i>tribalidad</i> , intriga, animalidad, peligro, tensión. Oscuridad con algunas luces.
Intención leída en la música - Imágenes mentales: Dos naturalezas: ángel-demonio, imposibilidad a volar, liberarse de algo que la aprisiona.
PERCEPCIÓN
Elementos sensoriales percibidos de la música: oscuridad, intriga, miedo, animalidad, los coros como <i>ayuda</i> (en la situación de peligro).
Elementos sensoriales percibidos de la música: Oscuridad, penumbra, momentos de luz (coros). Tensión.
Conductor sonoro del movimiento: el ritmo, las percusiones. Falta de regularidad en la música.
Conductor sonoro del movimiento: Pulsión rítmica, la percusión, los coros.
ESPACIO
Espacio sugerido o evocado: indefinido, sin límites.
Espacio sugerido o evocado: Indefinido.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: todas las direcciones.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: Arriba (coros). No comenta.
Altura del cuerpo: suelo, elevarse para caer.
Altura del cuerpo: Suelo, medio, subir para volver a caer.
Tipo de desplazamiento: saltos, giros.
Tipo de desplazamiento: Arrastre.

Medida del desplazamiento: no comenta.
Medida del desplazamiento: No comenta.
Recorridos: no comenta.
Recorridos: No comenta.
CUERPO
Energía: en aumento, inquietud, tensión, alerta, desesperación en crescendo.
Energía: Mucha tensión, rabia, impulsos, convulsiones, empujar, esfuerzo, agotamiento.
Ritmo interno: acelerado.
Ritmo interno: Acelerado.
Ritmo del movimiento visualizado: no constante, irregular, repetitivo, <i>stops</i> .
Ritmo del movimiento visualizado: Retenido, espasmódico, acentos fuertes, pequeñas pausas de respiración (coros).
Cualidad del movimiento: fragmentado.
Cualidad del movimiento: Visceralidad, brusquedad.
Peso: pesado.
Peso: Pesado, atracción del suelo.
Dirección del movimiento corporal: en todas las direcciones.
Dirección del movimiento corporal: Hacia abajo y hacia arriba (coros).
Dirección de la mirada: muy atento, al acecho, diferentes puntos de mira y focos de atención.
Dirección de la mirada: Arriba (coros).
Motor físico del movimiento: la mirada, las caderas.
Motor físico del movimiento: Estómago, vísceras.
Forma corporal: tribal, animal. Redonda, hacia dentro.
Forma corporal: Cerrada, abrir para cerrar.
Uso del cuerpo: acciones y movimientos entrecortados, de animal.
Uso del cuerpo: acciones y movimiento.
El torso, la columna vertebral: no comenta.
El torso, la columna vertebral: Encogidos.

7.1.5 Esencia de alma

Paco Bodí

Desde la primera escucha detecta sutileza en la música, con un movimiento corporal muy pequeño. Es una “transformación”, una metamorfosis íntima, un despertar, con una fuerte carga emocional. Presencia de elementos luminosos alrededor (habla de plancton en las profundidades del mar). Siente trabajo interno y muy cercano al cuerpo (fig. 7.5). Cambios de velocidades, con presencia de rapidez y paradas y segmentación corporal. En la música, los golpes de percusión, al igual que los cascabeles, son elementos que le da seguridad en lo que está sintiendo y le transmiten calma y confianza.

Durante la entrevista, han surgido patrones que detallamos y resumimos a continuación.



Figura 7.5 Paco Bodí, en la entrevista, explica *Esencia de alma*.

Idoya Rossi

También en esta ocasión escucha primero a ojos cerrados. Se encuentra como en un ámbito acuático que la hace flotar y visualiza cierta oscuridad pero con luces móviles en un espacio sin límites. Siente que no está sola, sino que hay presencias su alrededor con las que establece contactos y que incluso la mueven (fig. 7.6). Ve movimientos suaves y fluidos con pequeños acentos, ligereza y pocos desplazamientos. Reconoce en los silbidos y el cascabel elementos sonoros estimulantes. Encuentra que la música genera imágenes y sensorialidad.



Figura 7.6 Idoia Rossi, en la entrevista, explica *Esencia de alma*.

Durante la entrevista, han surgido patrones que detallamos y resumimos a continuación.

7.1.6 Patrones emergentes *Esencia de alma* - Paco Bodí & Idoia Rossi

IMÁGENES MENTALES
Intención leída en la música - Imágenes mentales: transformación, metamorfosis, despertar, amanecer. Compañeros abstractos alrededor. Intimidad, paz, tranquilidad y confianza.
Intención leída en la música - Imágenes mentales: ámbito onírico, inquietante, presencias, fantasmas, curiosidad, presentir, intuir, sentirse dirigido por alguien, manipulación. Induce a la emoción, a interiorizar.
PERCEPCIÓN
Elementos sensoriales percibidos de la música: agua, plancton en la profundidad del mar, brillos, estelas de luz, oscuridad con destellos.
Elementos sensoriales percibidos de la música: aire en movimiento, ráfagas de viento. Poca luz, destellos. Apariciones, estrellas fugaces.
Conductor sonoro del movimiento: cascabeles y golpes de percusión.
Conductor sonoro del movimiento: cascabeles latentes, silbidos, el saxo.
ESPACIO
Espacio sugerido o evocado: interior del bailarín, el espacio periférico al cuerpo del bailarín.

Espacio sugerido o evocado: sin límites, abstracto, oscuridad, onírico, el medio resulta <i>gelatinoso</i> , acuático, en el centro del espacio.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: muy cerca del cuerpo.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: todas las direcciones.
Altura del cuerpo: erguido.
Altura del cuerpo: no comenta.
Tipo de desplazamiento: no comenta.
Tipo de desplazamiento: andar.
Medida del desplazamiento: pequeño.
Medida del desplazamiento: poco recorrido.
Recorridos: no comenta.
Recorridos: no define.
CUERPO
Energía: tranquilidad, bienestar.
Energía: delicadeza, suavidad, flotar.
Ritmo interno: regular.
Ritmo interno: fluido.
Ritmo del movimiento visualizado: rapidez, juegos de velocidades, paradas, aceleraciones.
Ritmo del movimiento visualizado: flotante, sin interrupciones, continuo.
Cualidad del movimiento: pequeño, sutil, con enlaces largos, segmentado.
Cualidad del movimiento: fluido, sinuoso, pequeños impulsos.
Peso: no comenta.
Peso: suspendido, flotante, extraña gravedad.
Dirección del movimiento corporal: muy cercano al cuerpo.
Dirección del movimiento corporal: hacia afuera, varias direcciones espaciales.
Dirección de la mirada: no comenta.
Dirección de la mirada: ausente, ciega.
Motor físico del movimiento: lo interno, lo emocional.
Motor físico del movimiento: externo, fuerzas imaginarias.
Forma corporal: recogida.

Forma corporal: no comenta.
Uso del cuerpo: hacia adentro.
Uso del cuerpo: muy interno.
El torso, la columna vertebral: el pecho como centro motor.
El torso, la columna vertebral: flexible.

7.1.7 *Vuela conmigo*

Paco Bodí

Desde que comienza a sonar gesticula abriendo los brazos y moviendo mucho las piernas. Siente en la música algo de base que le da velocidad, alegría, ilusión, explosión y apertura (fig. 7.7). Significa *conclusión, resultado*, final de un trayecto, de una historia, la resolución de una aventura. Está en plena naturaleza (flores, colores, pajaritos, etc.) y todo es positivo su alrededor. Ve muchas posibilidades dinámicas (correr, saltar, ir al suelo, girar) y termina arriba, en la alegría. Ve una conexión de estilo entre los cuatro fragmentos.

Durante la entrevista, han surgido patrones que detallamos y resumimos a continuación.



Figura 7.7 Paco Bodí, en la entrevista, explica *Vuela conmigo*.

Idoya Rossi

Nada más comenzar la primera escucha, dice conocer la pieza. La confunde con una banda sonora de una serie televisiva inglesa infantil. Se retracta después pero eso le ha generado cierta confusión. Le cuesta conectar con la pieza porque

comienza muy arriba, una apoteosis que sobrecoge. Escucha con los ojos abiertos mirando arriba y sonriendo. Visualiza una panorámica de naturaleza a vista de pájaro, con sensación de vuelo a mucha velocidad (fig. 7.8). Está aprendiendo a volar y siente expansión, ganas de libertad. Al vuelo después se une más gente que finalmente desaparece. Siente que la música sugiere niveles, alturas, apertura del cuerpo y magnitud en el movimiento y en los desplazamientos.

Durante la entrevista, han surgido patrones que detallamos y resumimos a continuación.



Figura 7.8 Idoya Rossi, en la entrevista, explica *Vuela conmigo*.

7.1.8 Patrones emergentes *Vuela conmigo* - Paco Bodí & Idoya Rossi

IMÁGENES MENTALES
Intención leída en la música - Imágenes mentales: conclusión, el recuerdo de lo acaecido con final feliz, resolución de una aventura. Alegría y felicidad.
Intención leída en la música - Imágenes mentales: apoteosis, sorpresa, desprenderse del suelo, volar a vista de pájaro y pareciéndose a un pájaro, aprender a volar, vuelo en grupo con otras personas. Alegría.
PERCEPCIÓN
Elementos sensoriales percibidos de la música: Naturaleza, río, prado verde, cielo y sol, flores, amapolas. Primavera, montañas, bandadas de pájaros en vuelo. Mucho color y luminosidad.
Elementos sensoriales percibidos de la música: ver el mundo desde arriba, el

paisaje.
Conductor sonoro del movimiento: la melodía (la cuerda) y las intensidades.
Conductor sonoro del movimiento: la melodía y los aumentos de intensidad.
ESPACIO
Espacio sugerido o evocado: naturaleza, abierto.
Espacio sugerido o evocado: el cielo, el espacio abierto y el paisaje.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: en todas las direcciones.
Direccionalidad del movimiento en el espacio: todas las direcciones.
Altura del cuerpo: arriba.
Altura del cuerpo: elevada.
Tipo de desplazamiento: correr, girar, saltar, ir al suelo.
Tipo de desplazamiento: no comenta.
Medida del desplazamiento: amplia.
Medida del desplazamiento: grandes, amplios.
Recorridos: no comenta.
Recorridos: no comenta.
CUERPO
Energía: alegría, explosión, ilusión, felicidad.
Energía: muy intensa, irrupción.
Ritmo interno: veloz.
Ritmo interno: velocidad.
Ritmo del movimiento visualizado: rapidez.
Ritmo del movimiento visualizado: mucha velocidad.
Cualidad del movimiento: suspendido.
Cualidad del movimiento: amplitud.
Peso: ligero.
Peso: ligereza.
Dirección del movimiento corporal: no comenta.
Dirección del movimiento corporal: hacia afuera.
Dirección de la mirada: todas las direcciones.
Dirección de la mirada: todas direcciones.

Motor físico del movimiento: piernas.
Motor físico del movimiento: no comenta.
Forma corporal: abierta.
Forma corporal: abierta.
Uso del cuerpo: acciones y movimiento.
Uso del cuerpo: fluido.
El torso, la columna vertebral: apertura.
El torso, la columna vertebral: abierto.

7.2 Análisis cuantitativo de la danza

7.2.1 Gráficos de espacio

El análisis cuantitativo del espacio ocupado en cada fragmento y el trazado de las trayectorias, los hemos realizado a partir del estudio de las grabaciones en video, teniendo en cuenta, en cada momento, la posición de los bailarines en el espacio con respecto a la cuadrícula del suelo. Hemos trazado las trayectorias realizadas de manera manual registrando o bien la posición de sus pies (cuando se encontraban en la vertical) (fig. 7.9) o bien de sus caderas (si su posición era horizontal) En los gráficos comparativos de ocupación total del espacio, podemos distinguir el espacio ocupado por cada coreógrafo, por un color diferente.

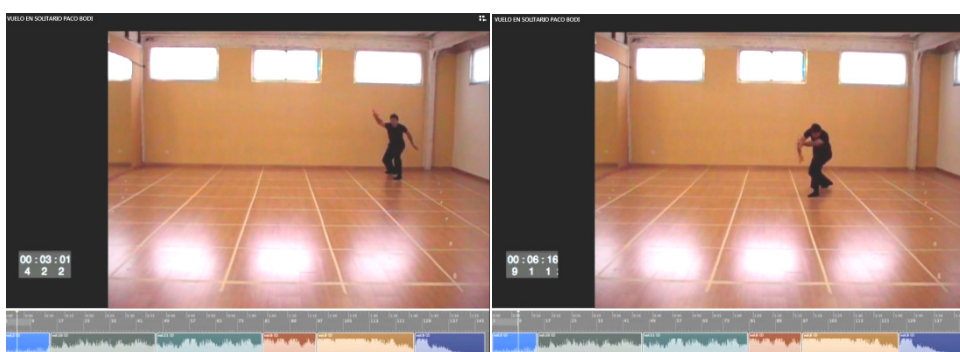


Figura 7.9 Primer desplazamiento de Paco Bodí en la frase 1 del fragmento *Vuelo en solitario*.

7.2.1.1 *Vuelo en solitario*:

Enlace video: <http://politube.upv.es/play.php?vid=56144>

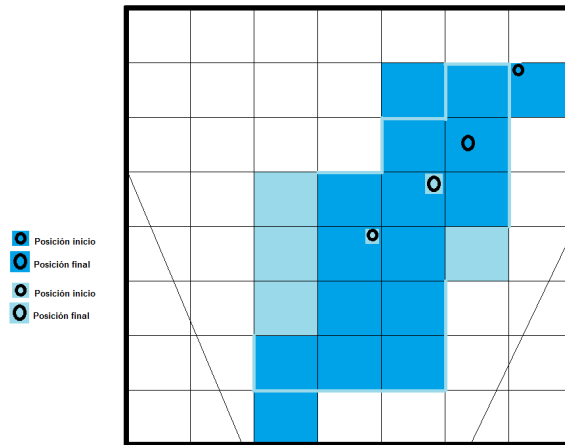


Figura 7.10 Espacio ocupado para las coreografías generadas para *Vuelo en solitario*

Idoya Rossi: Ocupa con insistencia la diagonal (fig. 7.10) con desplazamientos hacia adelante y atrás. Cierta permanencia en zona central. Cuando se desplaza lo hace sobre todo a lo largo de la diagonal, aún haciendo referencia a veces a la otra diagonal (abre más el espacio).

Paco Bodí: Marca y ocupa una diagonal muy clara (fig. 7.10), tanto en dirección corporal como de desplazamientos. Cierta permanencia en zona central.

	Idoya Rossi	Paco Bodí
<p>Frase 1 Duración: 0s-11s Compases: 1-14</p>		
<p>Frase 2 Duración: 11s-37s Compases: 15-46</p>		

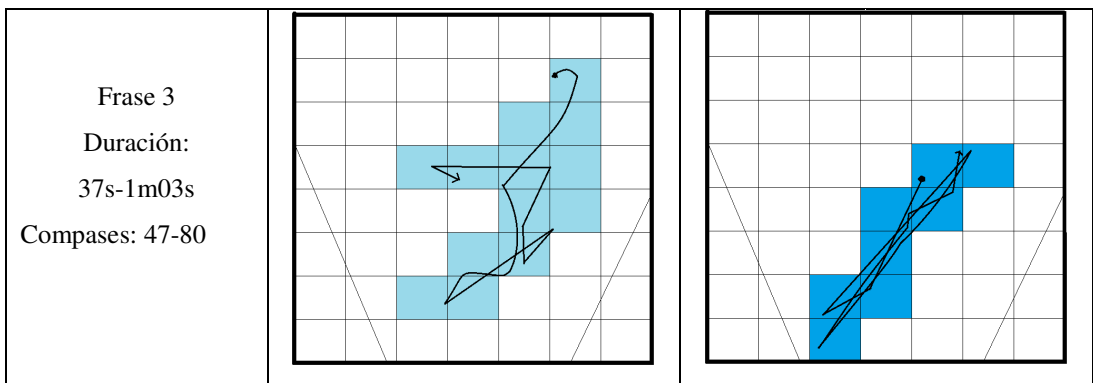


Figura 7.11 Trayectorias utilizadas en las tres primeras frases de *Vuelo en solitario*.

La figura 7.11 muestra que hay una similitud muy marcada en la frase 2 y 3 (desplazamiento amplio diagonal), respecto a la frase 1 (poco desplazamiento pero movimiento corporal).

7.2.1.2 Los monos alados:

Enlace al video: <http://politube.upv.es/play.php?vid=56212>

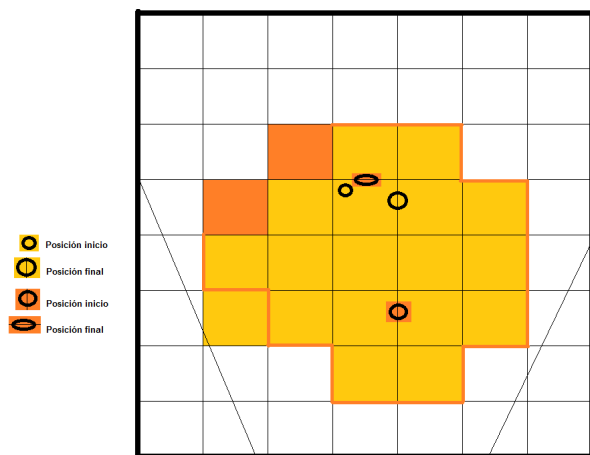


Figura 7.12 Espacio ocupado por las coreografías generadas para *Monos alados*.

Idoya Rossi: Ocupa sobre todo el espacio central (fig. 7.12), con desplazamientos cortos. Falta de direcciones conscientes. Continuos cambios de dirección.

Paco Bodí: Espacio central en el que se concentra el movimiento (fig. 7.12). Circunscrito, cerrado. Desplazamientos cortos. No hay una trayectoria clara, recorridos cortos y rotos con continuos cambios de dirección.

	Idoya Rossi	Paco Bodí
Frase 5 Duración: 28s-35s Compases: 32-39		
Frase 6 Duración: 35s-1m04s Compases: 40-68.		
Frase 7 Duración: 1m04s-1m08s Compases: 69-73.		

Figura 7.13. Trayectorias utilizadas en tres frases de *Monos alados*

La figura 7.13 muestra una gran coincidencia en los recorridos. La frase 5 provoca cortas trayectorias circulares; la frase 6, provoca unos cambios bruscos de trayectorias, en la zona central. En la siete vuelve el estatismo. Es remarcable que en ambos casos utilizan las mismas ubicaciones y ocupación de espacio.

7.2.1.3 Esencia de alma:

Enlace video: <http://politube.upv.es/play.php?vid=56169>

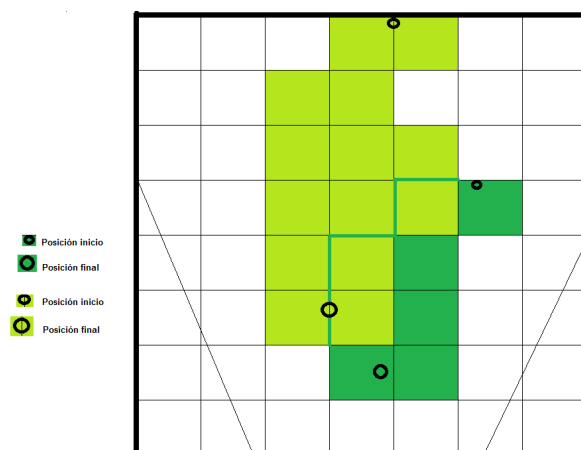


Figura 7.14 Espacio ocupado por las coreografías generadas para *Esencia de Alma*.

Idoya Rossi: Comienza en el fondo para ir ocupando gradualmente el centro hacia delante (fig. 7.14). Mayor vivencia del espacio interior y del espacio inmediato al cuerpo. Falta de conciencia de las direcciones. No determina una trayectoria clara. La vemos de espaldas, frontal y hacia las diagonales. Termina concretando una referencia al lado izquierdo. En general hay poco desplazamiento.

Paco Bodí: ocupación bastante central y cercana, sobre todo en el lado derecho (fig. 7.14). Concentración en el espacio interior e inmediato. Se posiciona de espaldas y frontal con momentos de perfil. Termina de perfil hacia la izquierda del espectador. Se desplaza en trayectorias algo indefinidas, curvas y cortas.

	Idoya Rossi	Paco Bodí
Frase 3 Duración: 48s-1m39s Compases: 13-24		

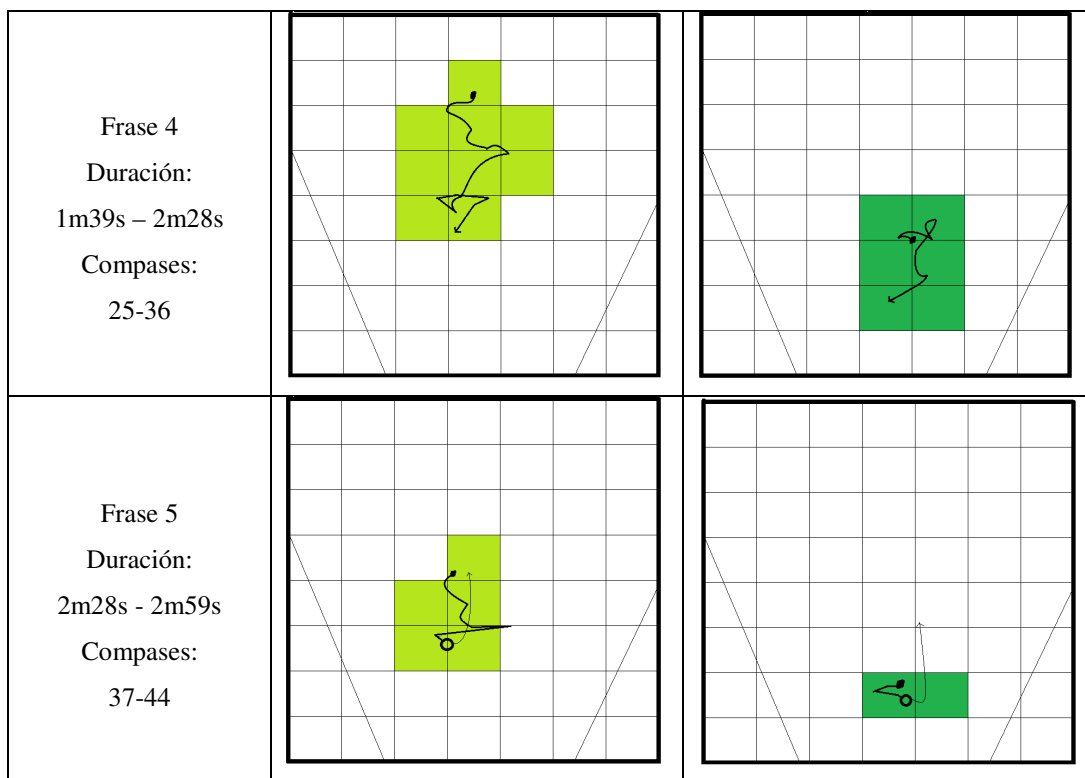


Figura 7.15 Trayectorias utilizadas en las tres últimas frases de *Esencia de alma*

En la figura 7.15 puede apreciarse la dimensión limitada de los desplazamientos, las trayectorias erráticas hacia adelante, y un retroceso en los dos bailarines al final del fragmento.

7.2.1.4 *Vuela conmigo*:

Enlace video: <http://politube.upv.es/play.php?vid=56173>

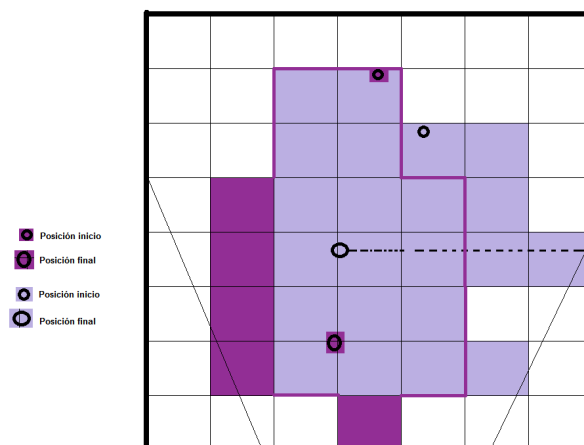


Figura 7.16 Espacio ocupado por las coreografías generadas para *Vuela conmigo*

Idoya Rossi: espacio muy abierto y central (fig. 7.16). Desplazamientos en todas las direcciones. En cuanto a direcciones, referencias a las diagonales y algunas veces al frente y lados. Sin una clara definición en las trayectorias que son muy variables y de cortos recorridos. A veces marca curvas.

Paco Bodí: Tendencia a mucha ocupación del espacio (fig. 7.16). Posición frontal dominante. Los recorridos son libres, sin trayectoria definida. Momentos de movimiento sin desplazamientos.

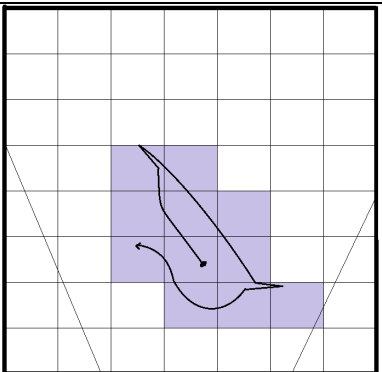
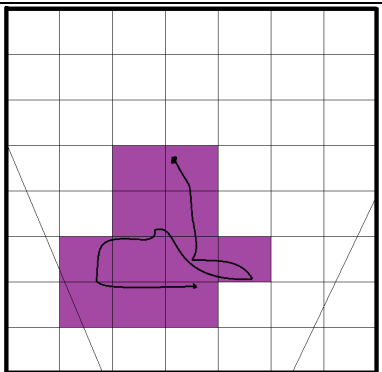
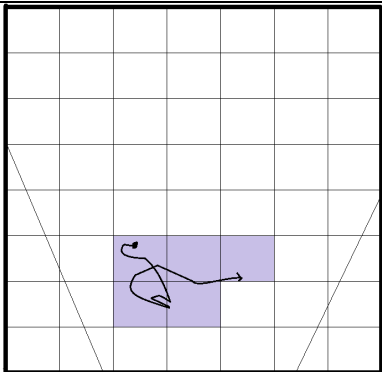
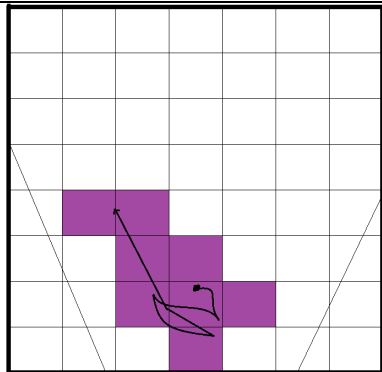
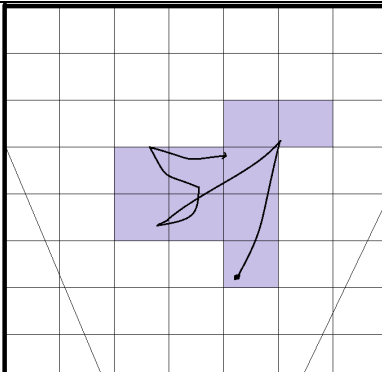
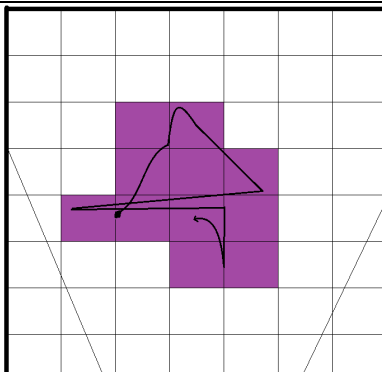
	Idoya Rossi	Paco Bodí
<p>Frase 5 Duración: 54s - 1m06s Compases: 34-41</p>		
<p>Frase 6 Duración: 1m06s - 1m19s Compases: 42-49</p>		
<p>Frase 7 Duración: 1m19s - 1m32s Compases: 50-57</p>		

Figura 7.17 Trayectorias utilizadas en tres frases de *Vuela conmigo*.

En la figura 7.17 se aprecia la extrema similitud en cuanto a ocupación de espacio. No siempre se desplazan y, cuando lo hace realizan adelantamientos o retrocesos. Variabilidad en las trayectorias que resultan erráticas.

7.2.2 Comparativa resultados estadísticos de la ocupación del espacio en los cuatro fragmentos

Correlación: $r=,796$; $p<.001$; $r^2=0,63$

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=432,8$; $p<.001$; $\eta^2=,538$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=8,9$; $p<.001$; $\eta^2=,024$) frente a la falta de significatividad del coreógrafo ($F=,337$; $p>.05$; $\eta^2=,000$). Destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 53,8% de la varianza. Como puede observarse en la figura 7.18 los dos coreógrafos ocupan el espacio de una manera cualitativamente y cuantitativamente muy similar, siendo muy significativa la influencia de la música sobre las coreografías. Destaca *Esencia de alma* como la coreografía más estática (menor desplazamiento y ocupación), y *Los monos alados* y *Vuela conmigo* como las coreografías más dinámicas con mayor ocupación espacial.

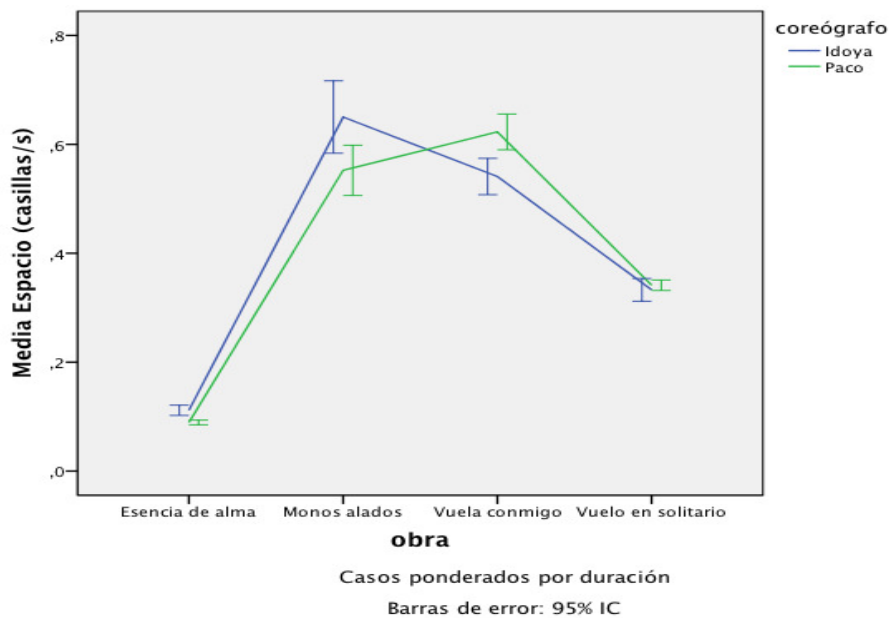


Figura 7.18 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso del espacio en los cuatro fragmentos.

7.2.3 Análisis realizado con Elan-4.6

Para el análisis de las coreografías hemos utilizado el programa Elan-4.6 que hemos conocido gracias a la profesora Carmen Giménez Morte, catedrática interina de danza en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia y docente de *Análisis de procesos creativos y teorías de la composición* del Máster en Música. Se trata de una herramienta utilizada en estudios de tipo sociológico, que permite segmentar y cuantificar las imágenes, a las que pueden atribuirse cualidades (fig. 7.19). A través de Elan-4.6, hemos podido cuantificar algunos elementos cualitativos que aparecen en las coreografías, técnicamente relativos o bien al cuerpo o bien al cuerpo en el espacio. Primero hemos calculado la duración total de cada fragmento. Después, a partir de la separación del fragmento en las frases musicales que lo componen, hemos podido analizar, en cada frase, los elementos técnicos empleados por los coreógrafos, haciendo uso de las grabaciones en video de las coreografías. Detallamos a continuación los elementos técnicos analizados:

Cuerpo - hemos cuantificado el *peso* (cualidades y su utilización) y la *forma corporal*.

Espacio: hemos cuantificado las *alturas/niveles* y las diferentes *dinámicas de desplazamiento*.

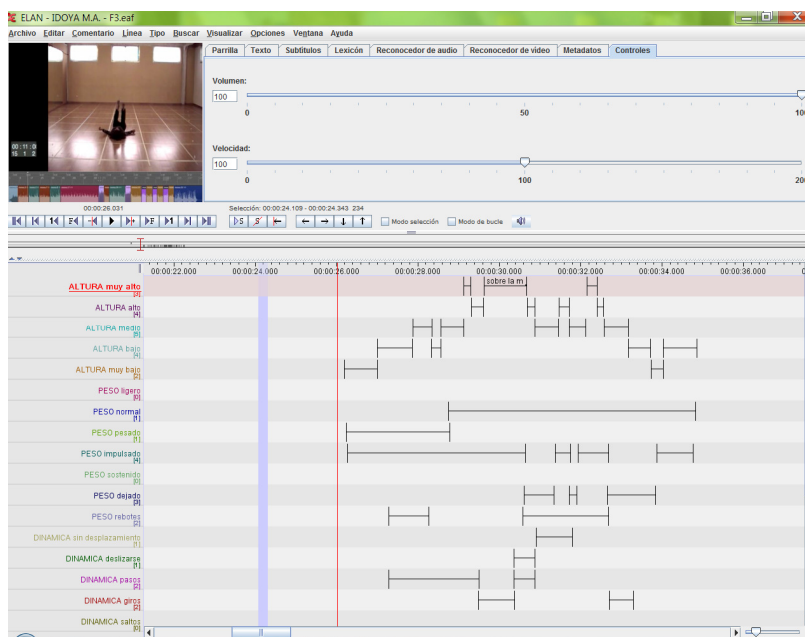


Figura 7.19 Un ejemplo de análisis con Elan-4.6 de una de las frases de un fragmento.

En la elección y valoración de estos parámetros, nos hemos basado en nuestra propia experiencia, pedagógica y profesional, y en el estudio de literatura relativa al análisis del movimiento, producida por teóricos, estudiosos o coreógrafos (Blom & Chaplin, 1982; Calais & Lamotte, 1990; Ros, 2009; Arús, 2010).

Blom & Chaplin (1982:31) resumen así como consideran la relación, del movimiento del bailarín con el espacio:

“A body exist in space... moves in space... is contained by space. A dancer’s place and design in space. The direction and level she moves in, and her attitude toward the space, all help define the image she is creating. Her focus and the way she shapes space are integral parts of the space. Space is the 3-D canvas within which the dancer creates a dynamic image”.

Rudolf von Laban es considerado uno de los *padres de la danza moderna*. Su preocupación por elaborar un sistema de análisis del movimiento, le llevó a crear un método universal aplicable a cualquier tipo de danza. Este método se basa en la estructura del cuerpo y sus movimientos en el espacio, y analiza el uso del espacio (dirección y nivel), la duración del movimiento, las dinámicas y las cualidades del peso y la energía (Solari, 1958:46).

Para nuestro análisis hemos considerado algunos de estos elementos, y gracias al Elan-4.6, hemos podido cuantificar las cualidades encontradas en los movimientos de los bailarines, según los parámetros que explicamos a continuación.

7.2.3.1 Parámetros utilizados

Cuerpo - *Peso*:

En el uso del cuerpo en la danza, está implícito el uso del peso (el cuerpo entendido como *pondus*/masa que se desplaza o sujeta) y sus cualidades (ligero, normal y pesado). Como postulaba Laban, la gravedad y la resistencia del aire son factores determinantes en los matices expresivos del movimiento (Arús, 2010:(4)141-142). Explicando la teoría de Laban, Ros escribe: *“El peso muestra la actitud interior del que se mueve con o contra la gravedad. No se trata de medir el peso en términos cuantitativos sino cualitativos”* (Ros, 2009:351).

El peso del cuerpo viene determinado fundamentalmente por dos factores: la posición del centro de gravedad y la sujeción. El bailarín, a través del uso de su columna vertebral y su musculatura, puede alterar su relación con la gravedad, desplazando el centro de gravedad en su cuerpo, y por ende variar las cualidades de su peso, confiriendo gravedad o ligereza a su movimiento.

Entendemos que un cuerpo está en su peso **normal**, cuando su centro de gravedad se sitúa en las caderas y la sujeción del peso se realiza desde la musculatura lumbar y abdominal. Eso permite utilizar el cuerpo en su peso real.

Alterar el peso corporal se concreta en desplazar tanto el centro de gravedad como la sujeción muscular a otras partes del cuerpo.

Para conseguir un cuerpo **ligero**, el bailarín sube el centro de gravedad al pecho y suma a la sujeción lumbar y abdominal, la dorsal. Su postura y conducta corporal varían notablemente: se experimenta un mayor estiramiento de la columna vertebral hacia arriba, tiende a elevar el mentón, a saltar o deslizarse y a mucha agilidad. Se visualiza fácilmente en su columna una prolongación hacia arriba (proyección), como en los bailarines de ballet clásico.

Si, al contrario, el bailarín busca que su cuerpo sea **pesado** (aumento de su peso normal), bajará el centro de gravedad hacia las rodillas, disminuyendo o quitando la sujeción lumbar. La columna se libera de tensión y pierde prolongación (incluso puede producirse cierto encorvamiento) y las caderas basculan más fácilmente de lado a lado. Un aumento del peso provoca tendencia al suelo, a niveles bajos, y mayor relación con la gravedad.

Unido a las cualidades del peso está el uso que podamos hacer de él. Para desplazar o mover el *pondus corporal* siempre recurrimos, incluso en nuestra vida diaria, a una de estas tres acciones: **llevar/sostener, impulsar o dejar/abandonar**.

Entendemos por **peso sostenido**, *el cuerpo sostenido o transportado/movido en su peso y con ausencia de impulsos*; por **peso impulsado**, el cuerpo que se mueve por la aplicación repentina de una determinada cantidad fuerza (suave o fuerte); y finalmente por **peso dejado**, el cuerpo que se descuelga abandonando toda sujeción.

Estas tres acciones, en el cuerpo, pueden darse de manera separada o combinada. Puede que todo nuestro cuerpo se impulse o se abandone o puede que hayan partes de nuestro cuerpo que respondan a una acción y otras a otra (por ejemplo, podemos sostener el cuerpo mientras impulsamos los brazos y abandonamos el peso de nuestra cabeza). En nuestro análisis hemos considerado lo que el cuerpo ha vivido de manera total o mayoritaria, observando la acción principal.

No obstante, hemos querido destacar una de estas combinaciones posibles como son los *rebotes*, por considerarla una acción muy ligada a nuestro estudio experimental: se trata de una dinámica de rápido abandono y siguiente impulso del peso, que, en el movimiento del cuerpo, marca acentos tanto abajo como arriba.

Cuerpo - *Forma corporal:*

En el lenguaje corporal y en la danza, cuando se habla de forma corporal se habla, entre otras cualidades, de *posturas abiertas o cerradas*.

La forma corporal es la que nuestro cuerpo adopta tanto en momentos de estatismo como de movimiento. Sus cualidades varían según nuestro movimiento y, como postulaba Laban, pueden describirse de una manera sencilla con las acciones de abrir (extensión, ampliar) o cerrar (flexión, reducir) (Ros, 2009:352).

Entendemos por *posturas abiertas*, aquellas en las que el cuerpo ocupa una dimensión igual o mayor a su posición natural de base (de pie), hasta su máxima *expansión*.

Entendemos por *posturas cerradas* aquellas en las que el cuerpo dirige sus articulaciones hacia adentro, cerca de sí mismo, pudiendo llegar a cerrarse completamente reduciendo su dimensión natural hasta su máxima *contracción*.

Durante el movimiento libre es posible que estas posturas se den de una manera combinada que puede llegar a hacer dudar en cuanto a su clasificación.

Por esta razón, en nuestro análisis, hemos creado cuatro categorías, a saber: *muy abierto* (mucho expansión), *abierto* (apertura normal), *cerrado* (posturas parcialmente cerradas y cerradas) y *muy cerrado* (tronco, brazos y piernas recogidos).

Espacio - Altura/Niveles:

Cuando consideramos el movimiento de un bailarín en el espacio, con o sin desplazamiento, su cuerpo está marcando direcciones y haciendo uso de niveles de altura corporal.

Para determinar las alturas corporales posibles, hemos considerado el cuerpo en posición erguida (de pie), determinando los límites entre los diferentes niveles a partir de estas referencias corporales (desde arriba hacia abajo): la cabeza, el pecho, las caderas y las rodillas, según puede observarse en la figura 7.20.

El nivel **Muy alto** puede producirse por elevación sobre la media punta de los pies, o por saltos o por elevación de brazos y se considerará al coreógrafo en este nivel mientras ocupe, con su movimiento, esta altura.

El nivel **Alto** es el que se mantiene estando de pie o con una ligera flexión de las rodillas. Si se produce una mayor flexión de las rodillas o inclinación del tronco hacia abajo, entramos en el nivel **Medio** (por debajo del pecho).

Ocupar el espacio por debajo de la altura de las caderas (cuclillas, flexión delantera del tronco completa, a gatas, sentados en el suelo con el cuerpo erguido, etc.) es ocupar el nivel **Bajo**. Tumbarse en cualquier dirección corporal es ocupar el nivel **Muy bajo** (por debajo de las rodillas (fig. 7.20).

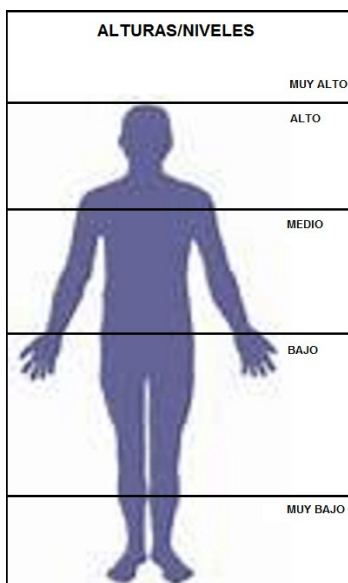


Figura 7.20 Parámetros de altura corporal.

Espacio - Desplazamientos:

Cuando se habla de movimiento es inevitable hablar de espacio, o sea del lugar en el que este movimiento se desarrolla. Entre los aspectos que interrelacionan cuerpo y espacio, están las maneras o tipos de desplazamientos posibles. Hemos decidido escoger el análisis de los desplazamientos porque consideramos que las dinámicas utilizadas por los bailarines para movilizar su cuerpo, pueden ofrecernos datos interesantes para nuestro estudio experimental sobre el movimiento.

En nuestro análisis hemos destacados los tipos de dinámicas básicas, que consideramos imprescindibles para nuestra investigación. Estas son: *Andar (pasos)*, *correr*, *saltar*, *girar*, *rodar*, *reptar* (apoyo de manos en el suelo), *arrastrarse y deslizar* (rozar el suelo). A estas categorías hemos añadido la de *sin desplazamiento*.

7.2.3.2 Resultados análisis Elan-4.6

7.2.3.2.1 Vuelo en solitario

Cuerpo - peso, forma:

Según el cálculo de duración total, destaca en los dos coreógrafos, la alternancia de *impulsos* y *sujeciones* del peso. Presencia en ambos de rebotes. Aunque usaran cualidades de peso distintas (Idoya más ligera que Paco), los dos mantienen, a lo largo de la coreografía, una apertura corporal notable (fig. 7.21), alternada a muchos momentos de cierre.

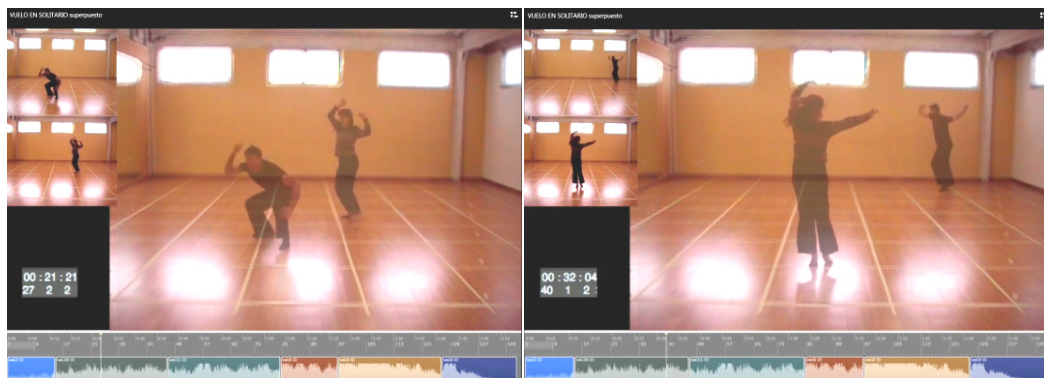


Figura 7.21 Apertura, ligereza, impulsos y alturas en *Vuelo en solitario*.

Espacio - altura, tipo de desplazamientos:

En la coreografía, los dos bailarines han incidido sobre todo en los niveles altos con mayor presencia del nivel medio en Paco (fig. 7.21). Prácticamente ausentes los niveles inferiores. Muchos momentos sin desplazamiento. Frecuente uso de pasos.

7.2.3.2.2 Los monos alados

Cuerpo - peso, forma:

La tensión muscular y articular de Paco provocó sujeción e incluso bloqueo del cuerpo, más explosivo y dinámico en Idoia. En ambos hay un aumento del peso, más ligero en Idoia. Mayor presencia de cierres en Paco mientras Idoia llega a expandirse completamente (coros) (fig. 7.22).

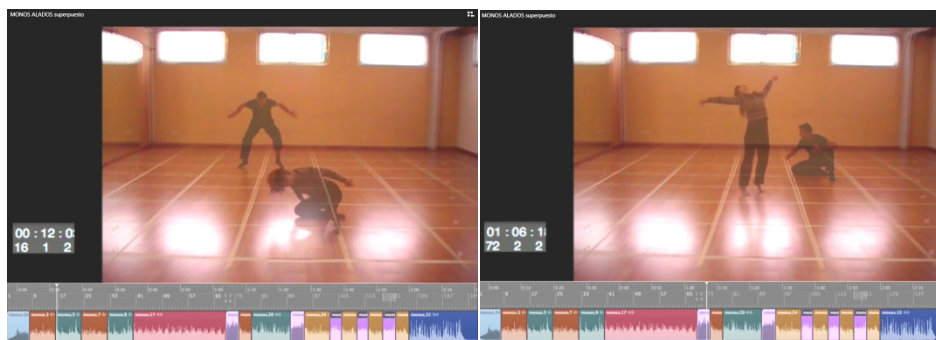


Figura 7.22 Cierre, peso *pesado* e *impulsado* y alturas en *Los monos alados*. En las imágenes se intuyen el arrastre, la rodada y los pequeños saltos.

Espacio - altura, tipo de desplazamientos:

En general se registra una fuerte similitud en los dos coreógrafos, en el uso de las alturas corporales. Ambos se mantienen en el nivel bajo, fluctuando entre medio y muy bajo, con acentos muy altos en Idoia (en los coros). Era previsible que en los desplazamientos, se utilizaran, sobre todo dinámicas a nivel de suelo (rodadas, arrastres y apoyo de las manos) (fig. 7.22).

7.2.3.2.3 Esencia de alma

Cuerpo - peso, forma:

Fuerte similitud en la utilización del peso corporal, muy sostenido en general, con acentos e impulsos. La forma predominante es la abierta, con acentuaciones tanto

hacia una mayor apertura como cierre (este último producido por el trabajo de movimiento cercano al cuerpo) (fig. 7.23).

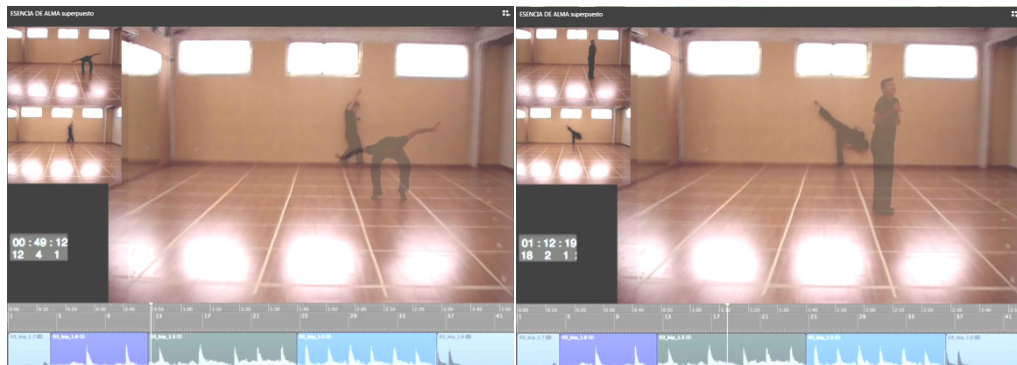


Figura 7.23 Alturas y formas (abiertas y cerradas) en *Esencia de alma*.
En las imágenes se intuye la falta de desplazamientos.

Espacio - altura, tipo de desplazamientos:

En este fragmento musical se ha producido sobre todo el uso de los niveles alto y medio. En general se registra una fuerte similitud en las dinámicas utilizadas y muy pocos desplazamientos (fig. 7.23).

7.2.3.2.4 Vuela conmigo

Cuerpo - peso, forma:

En este fragmento ambos bailarines han utilizado el peso de su cuerpo, sin alteraciones (normal). Paco, menos dinámico que Idoya, ha sostenido el movimiento acentuándolo a veces con impulsos. En ambos hay mucha similitud en la alternancia de formas abiertas y cerradas, con mayor expansión en Paco (fig. 7.24).

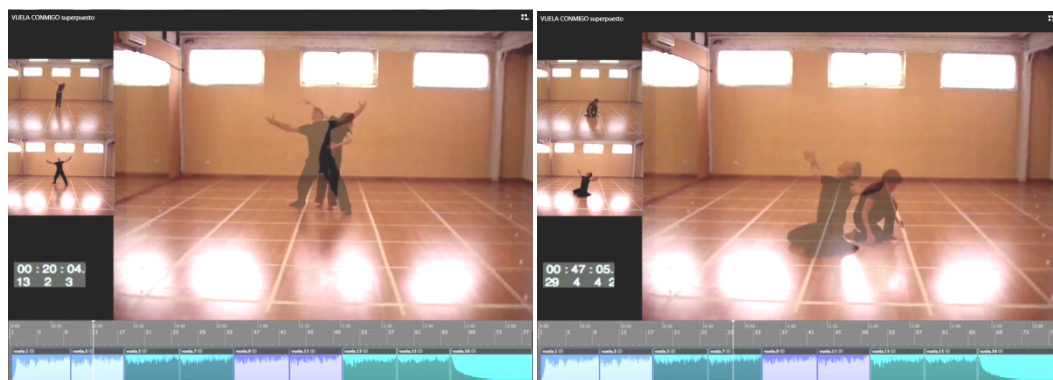


Figura 7.24 Alturas y formas (abiertas y cerradas) en *Vuela conmigo*.

Espacio - altura, tipo de desplazamientos:

En ambos bailarines ha habido una altura corporal elevada con alternancia de los niveles más bajos (fig. 7.24), que han acentuado las dos coreografías. Cierta variedad en los desplazamientos que han generado pasos y giros deslizados. Saltos en Idoya, siempre más dinámica que Paco, que en cambio ha vivido la coreografía con menos desplazamientos.

7.3 Resultados estadísticos

7.3.1 Análisis de datos

Para el análisis, se dividen las obras en frases musicales, obteniendo un total de 38 frases:

- Vuelo en solitario: 6
- Los monos alados 18
- Esencia de alma 5
- Vuela conmigo 9

En cada frase, se calcula la duración temporal que ha utilizado cada coreógrafo para cada parámetro coreográfico. Por ejemplo un coreógrafo ha podido estar 2 segundos en una altura *muy alta* en la frase 3 de la obra *Vuela conmigo*, y, el otro, 3 segundos. A partir de la duración de un parámetro por frase, se calcula el porcentaje de la frase en el que se utiliza ese parámetro (del 0% si no se ha utilizado el parámetro coreográfico en esa frase, a 100% si durante toda la frase ha utilizado ese parámetro coreográfico). Los cálculos de correlación o de análisis de varianza de la media se basan en los datos del porcentaje de duración del parámetro coreográfico, ponderados por la duración de la frase entera.

Primero, se realiza una correlación de Pearson entre la utilización de cada parámetro en cada frase por Idoya y por Paco. Este valor nos indica si han utilizado los mismos parámetros en cada momento. En todos los casos, N=38 (38 frases).

Luego, se realiza un *análisis de varianza multifactor*, utilizando los factores *Coreógrafo* y *Obra musical*, y como variable dependiente, el porcentaje de utilización de cada parámetro coreográfico en cada frase musical. Esto permitirá saber, para la utilización de cada parámetro coreográfico, si influye más el

coreógrafo, la obra musical y si hay efectos cruzados entre coreógrafo y obra musical (cada coreógrafo utiliza de manera diferente los parámetros para las diferentes obras).

Finalmente, para los parámetros que corresponden a una escala (por ejemplo, el parámetro *Altura* tiene 5 valores de “muy bajo” a “muy alto”, que se pueden ordenar de 1 a 5), se vuelve a calcular un análisis de varianza multifactor comparando la utilización de cada valor del parámetro en cada frase (ponderado por la duración en esa frase).

7.3.1.1 Altura

7.3.1.1.1 Muy bajo

Correlación: $r=,308$; $p<.001$; $r^2=,094$

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=97,7$; $p<.001$; $\eta^2=,208$), del coreógrafo ($F=11,8$; $p<.001$; $\eta^2=,011$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=5,1$; $p<.001$; $\eta^2=,014$), pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 20,8% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.25 que *Los monos alados* ha fomentado un uso marcado de la altura muy baja sistemáticamente para ambos coreógrafos. *Vuelo en solitario* ha proporcionado más el uso de la altura muy baja por parte de Paco respecto a Idoya.

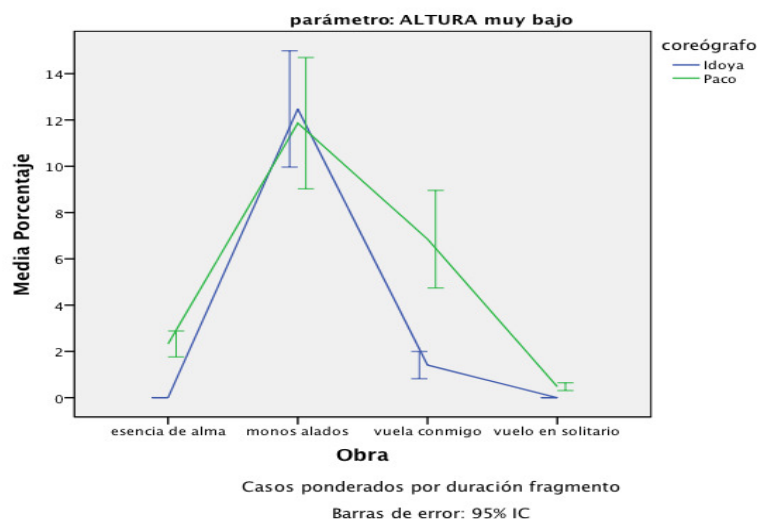


Figura 7.25 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Altura: Muy bajo*.

7.3.1.1.2 Bajo

Correlación: $r=,454$; $p<.001$; $r^2=,206$

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa de la obra musical ($F=299,9$; $p<.001$; $\eta^2=,447$), del coreógrafo ($F=0,3$; $p<.001$; $\eta^2=,000$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=9,5$; $p<.001$; $\eta^2=,025$), pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 44,7% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.26 que *Los monos alados* ha fomentado un uso marcado de la altura baja sistemáticamente para ambos coreógrafos y que en *Vuela conmigo* se ha generado una fuerte correlación porcentual entre ambos. *Vuelo en solitario* ha proporcionado más el uso de la altura bajo por parte de Idoya respecto a Paco, ocurriendo lo contrario en *Esencia de alma*.

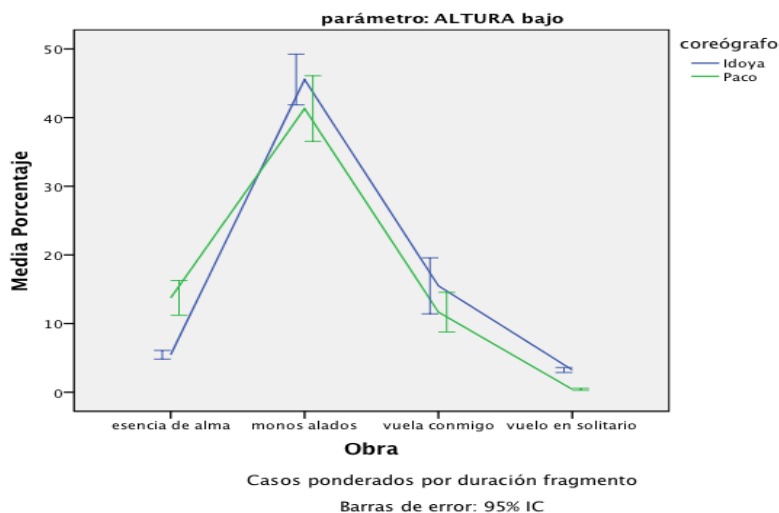


Figura 7.26 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Altura: bajo*.

7.3.1.1.3 Medio

Correlación: $r=,014$; $p>.05$; $r^2=,000$

Análisis de varianza: hay una influencia significativa tanto de la obra musical ($F=4,3$; $p<.01$; $\eta^2=,012$), del coreógrafo ($F=9,0$; $p<.01$; $\eta^2=,008$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo muy significativo ($F=34,1$; $p<.001$; $\eta^2=,084$), destacando el mayor tamaño de efecto de coreógrafo*obra musical que explica 8,4% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.27 que la utilización del nivel medio ha dependido tanto de los coreógrafos como de la obra, ya que, aún

ejerciendo influencia la música sobre la danza, los bailarines lo utilizan de manera distinta.

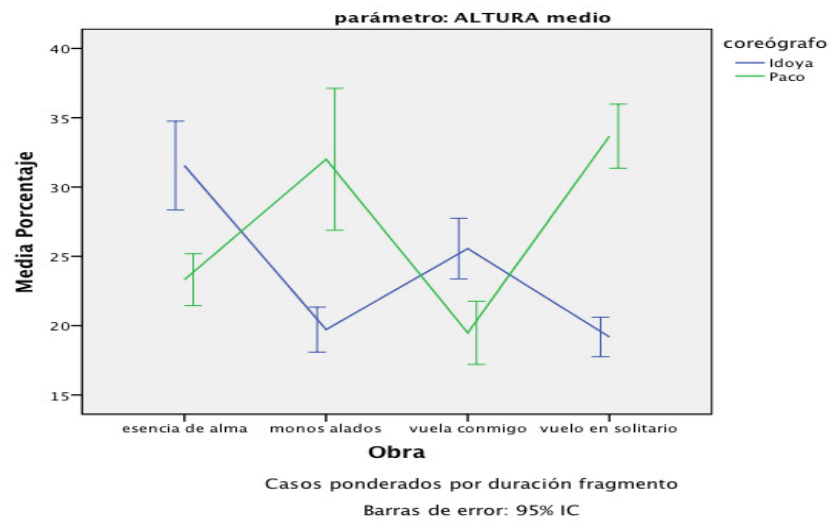


Figura 7.27 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Altura: medio*.

7.3.1.1.4 Alto

Correlación: $r=,437$; $p<.001$; $r^2=,190$

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=225,3$; $p<.001$; $\eta^2=,378$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=2,2$; $p<.001$; $\eta^2=,006$), presentando resultados no significativos del coreógrafo ($F=2,3$; $p>.05$; $\eta^2=,002$).

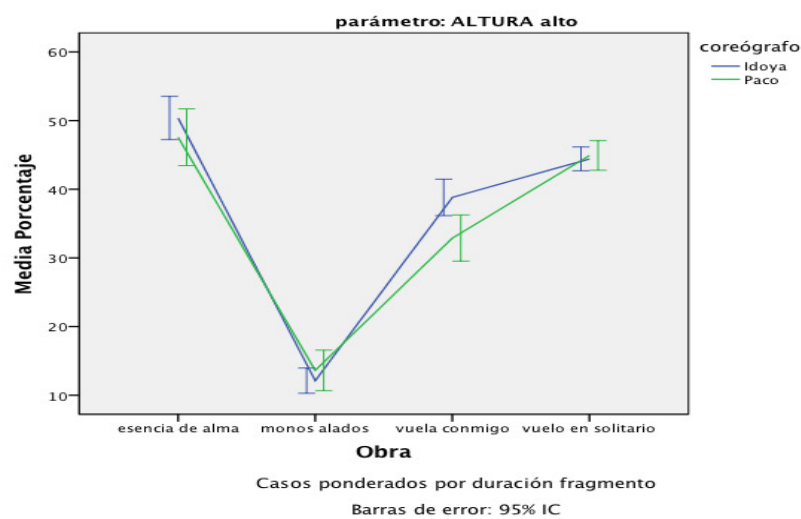


Figura 7.28 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Altura: alto*.

Destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 37,8% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.28 que en todas las coreografías hay un muy elevado porcentaje de correlación entre los coreógrafos, siendo Idoya más aérea tanto en *Esencia de alma* como en *Vuela conmigo*.

7.3.1.1.5 Muy alto

Correlación: $r=,194$; $p<.001$; $r^2=,037$

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=211,9$; $p<.001$; $\eta^2=,363$), del coreógrafo ($F=11,1$; $p<.001$; $\eta^2=,010$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=67,7$; $p<.001$; $\eta^2=,154$), pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 36,3% de la varianza, frente al 15,4% del efecto cruzado obra*coreógrafo. Podemos observar en la figura 7.29 que *Esencia de alma* ha fomentado en los dos coreógrafos mayor correlación con respecto a las demás coreografías, en las que la obra ha influido provocando un uso distinto de las posiciones en las danzas. En *Monos alados* solamente Idoya ha utilizado este nivel corporal (coros).

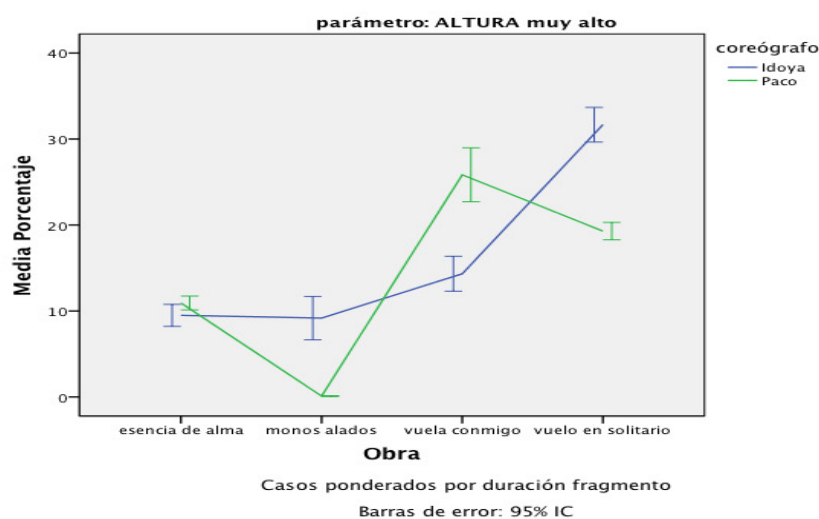


Figura 7.29 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Altura: Muy alto*.

7.3.1.1.6 Altura como escala

Análisis de varianza: solamente la obra musical ha tenido una influencia muy significativa ($F=119,7$; $p<.001$; $\eta^2=,250$). Destaca el tamaño de efecto de la obra musical que explica el 25% de la varianza. Como observamos en la figura 7.30, en

todas las coreografía, los bailarines comparten tanto el porcentaje como el uso de los niveles corporales condicionados por la influencia de la música.

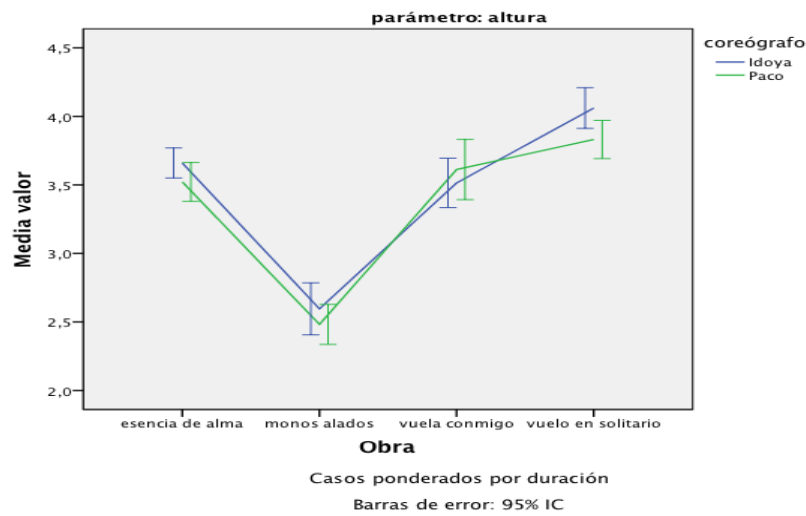


Figura 7.30 Medias con intervalo de confianza de los valores de la altura en cada obra.

7.3.1.2 Dinámica

7.3.1.2.1 Sin desplazamiento

Correlación: $r=,557$; $p<.001$; $r^2=,310$

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=379,5$; $p<.001$; $\eta^2=,505$), del coreógrafo ($F=245,6$; $p<.001$; $\eta^2=,181$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=12,1$; $p<.001$; $\eta^2=,032$).

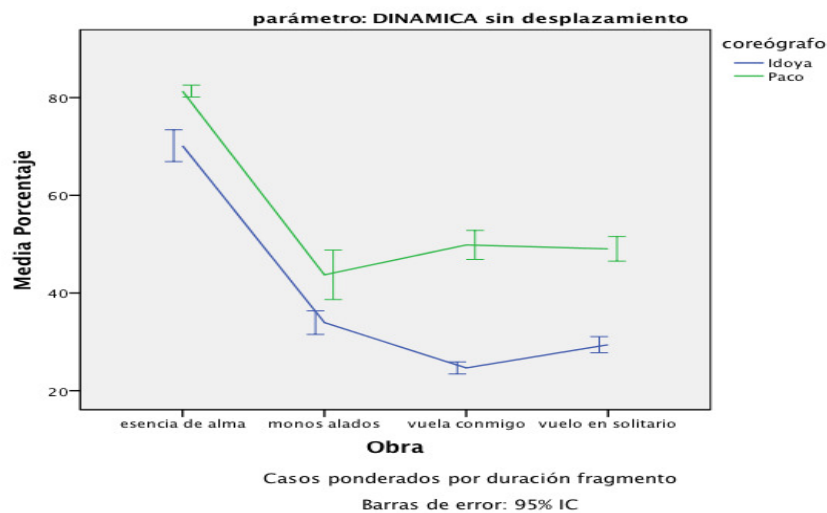


Figura 7.31 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Dinámica: sin desplazamiento*.

Destaca contundentemente el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica el 50,5% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.31 que *Esencia de alma* ha fomentado un uso marcado de la falta de desplazamiento para ambos coreógrafos, siendo en general Paco el bailarín que menos se ha desplazado. Donde se marcan más distancias de porcentajes, es en las coreografías de *Vuelo en solitario* y *Vuela conmigo*, consecuencia del efecto cruzado obra*coreógrafo.

7.3.1.2.2 Deslizarse

Correlación: $r=-,094$; $p<.05$; $r^2=,000$

Análisis de varianza: hay una influencia significativa tanto de la obra musical ($F=82,6$; $p<.001$; $\eta^2=,182$), del coreógrafo ($F=200,6$; $p<.001$; $\eta^2=,153$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=87,2$; $p<.001$; $\eta^2=,190$). Destaca apenas sobre los demás valores el mayor tamaño de efecto cruzado obra*coreógrafo que explica 19% de la varianza. Como observamos en la figura 7.32. Idoya ha hecho más uso en general de esta cualidad, sobre todo en *Vuelo en Solitario*. Paco destaca por el menor porcentaje de utilización en *Los monos alados*.

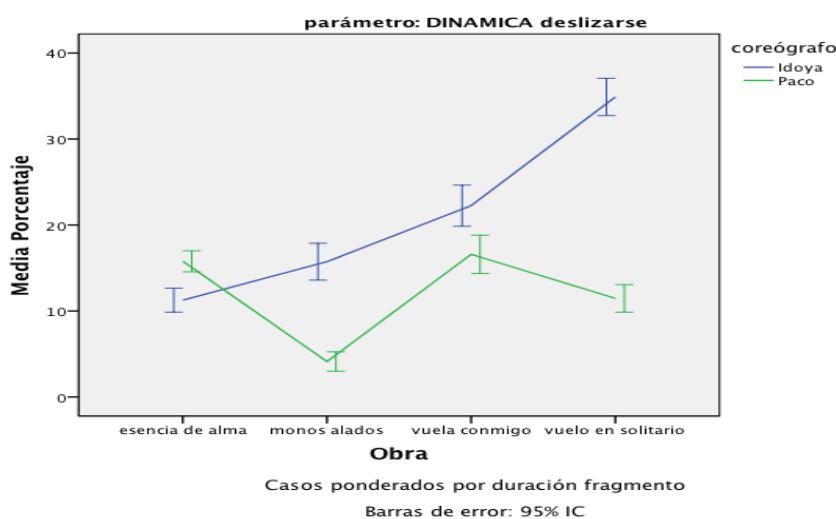


Figura 7.32 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Dinámica: deslizarse*.

7.3.1.2.3 Pasos

Correlación: $r=,220$; $p<.001$; $r^2=,048$

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=126,4$; $p<.001$; $\eta^2=,254$), del coreógrafo ($F=21,0$; $p<.001$; $\eta^2=,019$), así como

un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=13,2$; $p<.001$; $\eta^2=,035$), pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 25,4% de la varianza. Según podemos observar en la figura 7.33, se ha producido una fuerte correlación de porcentajes del uso de pasos en *Los monos alados* y *Vuela conmigo* por parte de ambos coreógrafos, siendo en general más acentuado en Idoya.

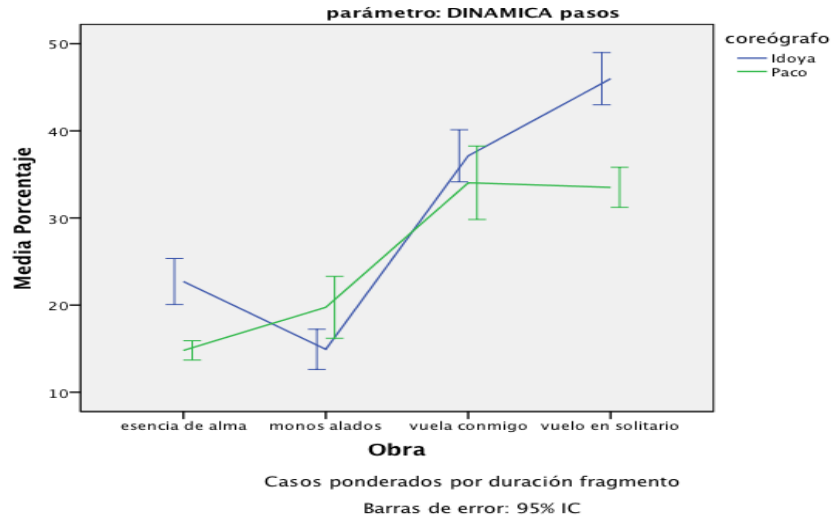


Figura 7.33 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Dinámica*: *pasos*.

7.3.1.2.4 Giros

Correlación: $r=,226$; $p<.001$; $r^2=,051$

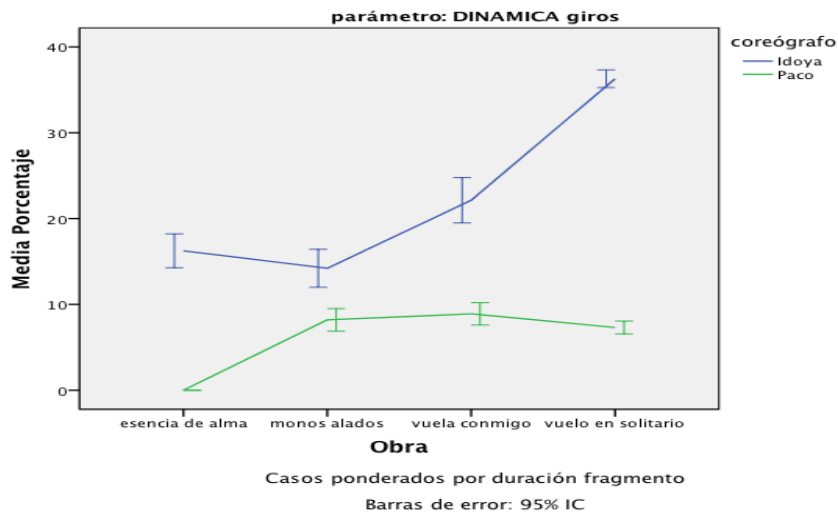


Figura 7.34 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Dinámica*: *giros*.

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=102,2$; $p<.001$; $\eta^2=,216$), del coreógrafo ($F=753,0$; $p<.001$; $\eta^2=,403$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=61,6$; $p<.001$; $\eta^2=,142$). Destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto del coreógrafo que explica 40,3% de la varianza sobre el 21,6% de la obra musical. Podemos observar en la figura 7.34 que no hay acuerdo en el uso de los giros, siendo sobre todo Idoya quien los emplea más a menudo. *Los monos alados* revela porcentajes cercanos.

7.3.1.2.5 Pequeños saltos

Correlación: $r=,240$; $p<.001$; $r^2=,057$

Análisis de varianza: hay una influencia significativa tanto de la obra musical ($F=101,5$; $p<.001$; $\eta^2=,215$), del coreógrafo ($F=155,5$; $p<.001$; $\eta^2=,123$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=69,4$; $p<.001$; $\eta^2=,158$), pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 21,5% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.35 que *Esencia de alma* es el fragmento en el que, los dos coreógrafos, coinciden en prescindir de este tipo de desplazamiento que en cambio comparten porcentualmente en *Los monos alados*.

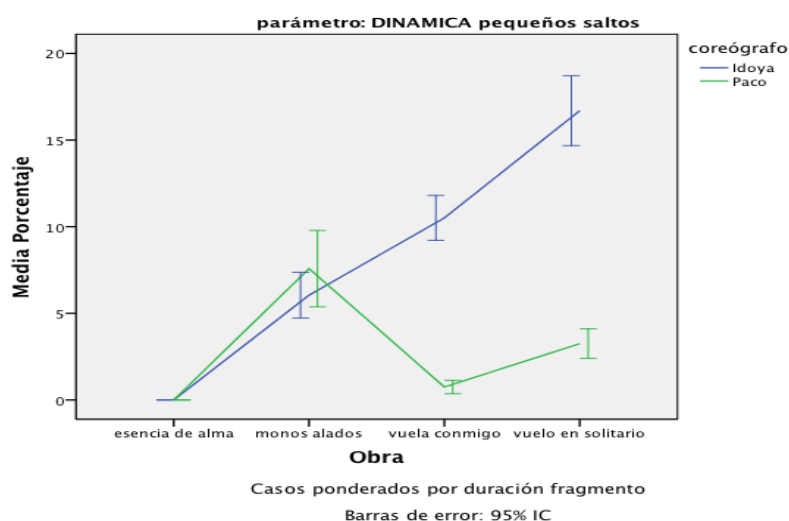


Figura 7.35 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Dinámica: pequeños saltos*.

7.3.1.2.6 Saltos

Correlación: $r=,037$; $p>.05$; $r^2=,001$

Análisis de varianza: hay una influencia significativa tanto de la obra musical ($F=146,5$; $p<.001$; $\eta^2=,283$), del coreógrafo ($F=178,7$; $p<.001$; $\eta^2=,138$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=203,1$; $p<.001$; $\eta^2=,354$), pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto cruzado obra*coreógrafo que explica 35,4% de la varianza, frente al 28,3% de la obra musical. Podemos observar en la figura 7.36 que Idoya ha fomentado un uso marcado de saltos en *Vuela conmigo*.

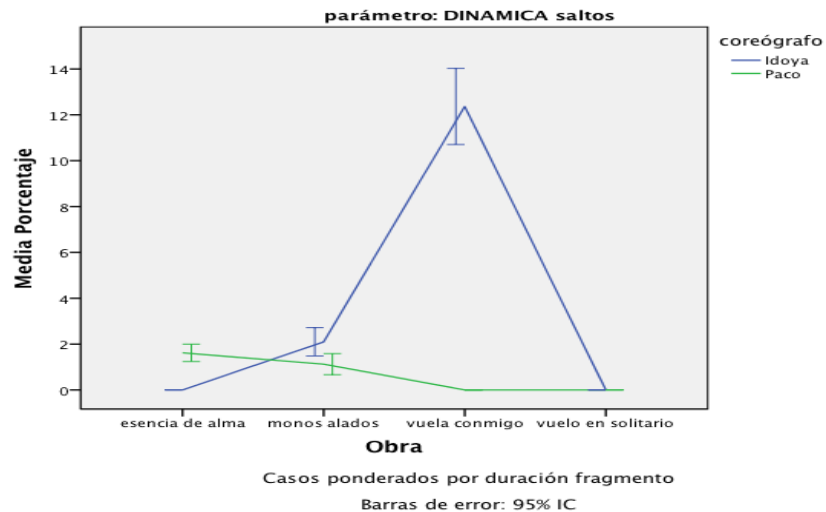


Figura 7.36 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Dinámica: saltos*.

7.3.1.2.7 Carrera

Correlación: $r=,485$; $p<.001$; $r^2=,235$

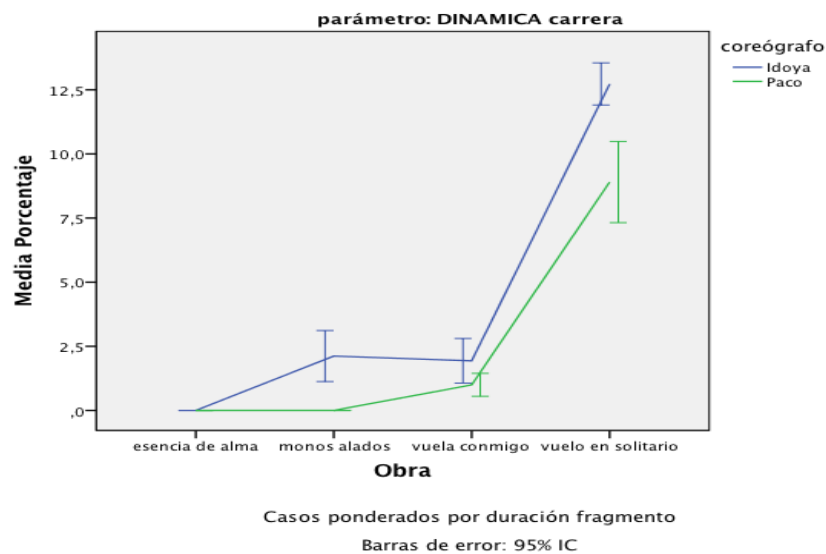


Figura 7.37 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Dinámica: carrera*.

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=357,6$; $p<.001$; $\eta^2=,491$), del coreógrafo ($F=46,1$; $p<.001$; $\eta^2=,040$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=10,7$; $p<.001$; $\eta^2=,028$), pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 49,1% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.37 que *Vuelo en solitario* ha fomentado un uso marcado de carrera para ambos coreógrafos. Correlación de porcentajes en *Vuela conmigo* y falta de dinámica de carrera en *Paco* en dos de las coreografías, siendo el menos dinámico en general de los dos coreógrafos.

7.3.1.2.8 Reptar

Correlación: $r=,499$; $p<.001$; $r^2=,249$

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=290,6$; $p<.001$; $\eta^2=,439$), como del coreógrafo ($F=10,9$; $p<.001$; $\eta^2=,010$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo significativo ($F=4,5$; $p<.01$; $\eta^2=,012$).

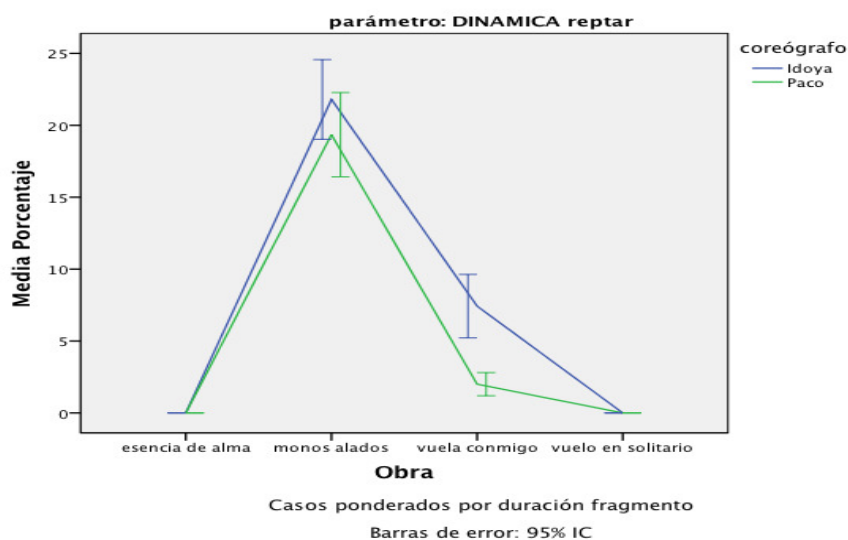


Figura 7.38 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Dinámica reptar*.

Destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 43,9% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.38 que *Los monos alados* ha fomentado un uso marcado de este tipo de desplazamiento sistemáticamente para ambos coreógrafos y en porcentajes elevados. Destacan *Esencia de alma* y *Vuelo en solitario* como fragmentos donde los bailarines se han desplazado en

niveles corporales altos, y no han hecho uso del *reptar*. La obra se impone como condicionante principal.

7.3.1.2.9 Rodar

Correlación: $r=,483$; $p<.001$; $r^2=,233$

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=190,0$; $p<.001$; $\eta^2=,339$), del coreógrafo ($F=18,7$; $p<.001$; $\eta^2=,017$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=29,0$; $p<.001$; $\eta^2=,072$), pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 33,9% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.39 que *Los monos alados* vuelve a fomentar un uso marcado de este tipo de desplazamiento sistemáticamente para ambos coreógrafos, aunque en porcentajes distintos. Igual que para el tipo de desplazamiento anterior ausente el uso de *rodar* tanto en *Esencia de alma* como en *Vuelo en solitario*. Fuerte correlación en *Vuela conmigo*.

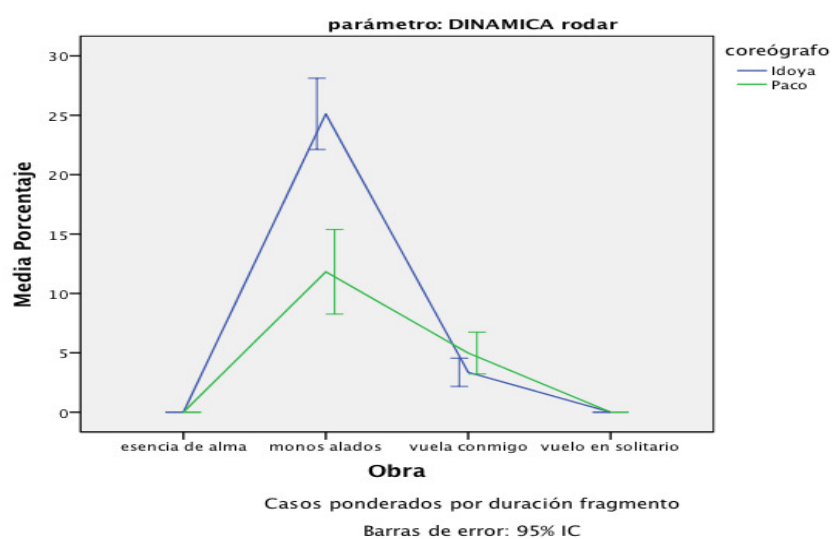


Figura 7.39 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Dinámica: rodar*.

7.3.1.2.10 Arrastrarse

Correlación: $r=,393$; $p<.001$; $r^2=,154$

Análisis de varianza: destaca una influencia significativa de la obra musical ($F=168,0$; $p<.001$; $\eta^2=,312$), más que del coreógrafo ($F=2,8$; $p>.05$; $\eta^2=,003$), o del efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=3,0$; $p>.05$; $\eta^2=,008$). La obra y su tamaño de efecto, explica el 31,2% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.40 que

sólo se ha utilizado esta dinámica en *Los monos alados* donde además los dos coreógrafos han mantenido una notable correlación porcentual.

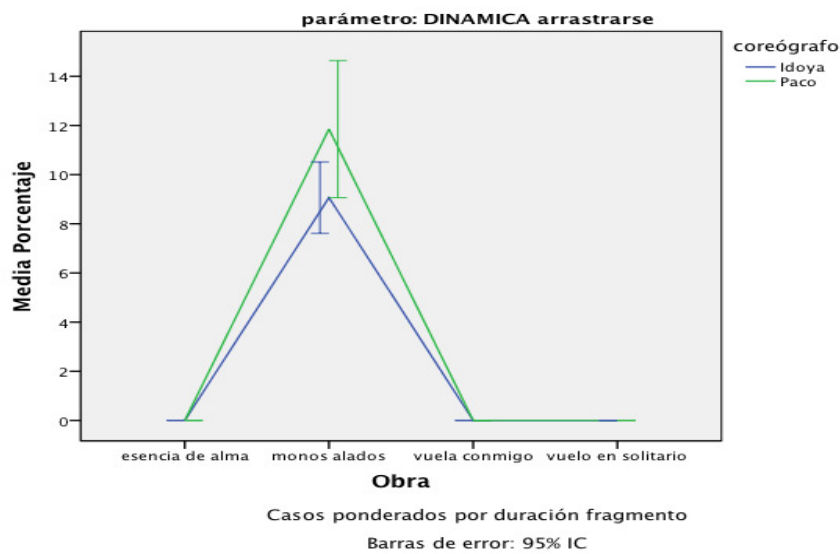


Figura 7.40 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Dinámica: arrastrarse*.

7.3.1.3 Peso

7.3.1.3.1 Ligero

Correlación: $r=,303$; $p<.001$; $r^2=,091$

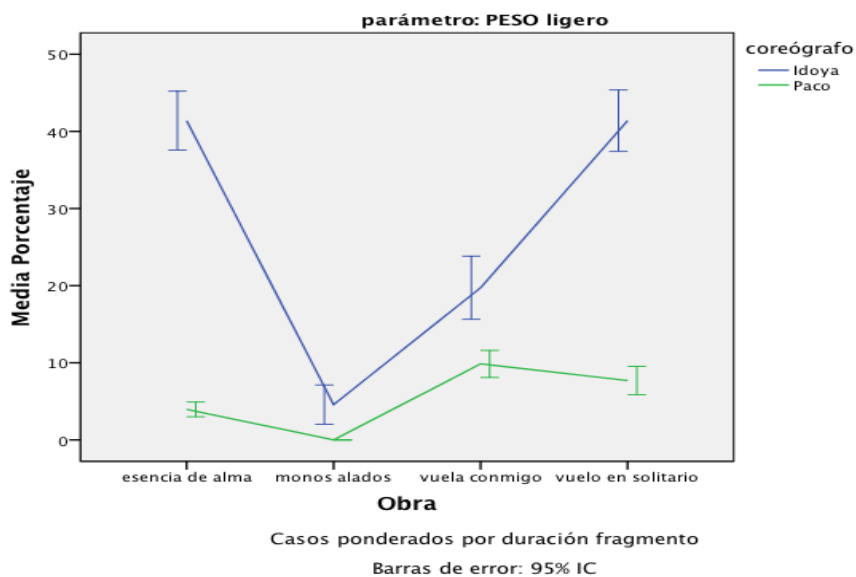


Figura 7.41 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Peso: ligero*.

Análisis de varianza: hay una influencia significativa tanto de la obra musical ($F=107,1$; $p<.001$; $\eta^2=,224$), del coreógrafo ($F=462,4$; $p<.001$; $\eta^2=,293$), así como

un efecto cruzado obra*coreógrafo (F=73,9; $p<.001$; $\eta^2=,166$). Destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto del coreógrafo que explica 29,3% de la varianza, frente al 22,4% de la obra musical. Podemos observar en la figura 7.41 que Idoya es tendencialmente más ligera que Paco, sobre todo en *Esencia de alma* y *Vuela conmigo* y que en los monos alados ha hecho uso, en momentos, de esta cualidad del peso (coros). No hay acuerdo entre coreógrafos en la cualidad del peso ligero.

7.3.1.3.2 Normal

Correlación: $r=,139$; $p<.001$; $r^2=,019$

Análisis de varianza: hay una influencia significativa tanto de la obra musical (F=380,2; $p<.001$; $\eta^2=,506$), del coreógrafo (F=35,2; $p<.001$; $\eta^2=,031$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo (F=243,3; $p<.001$; $\eta^2=,396$), pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 50,6% de la varianza, frente al 39,6 del efecto cruzado obra*coreógrafo. Podemos observar en la figura 7.42 que *Vuela conmigo* ha fomentado un uso marcado del *peso normal* sistemáticamente para ambos coreógrafos, con una fuerte correlación porcentual. Destaca *Los monos alados* por producir en ambos coreógrafos un menor uso de esta cualidad del peso. Importante influencia de la obra con efecto cruzado de los coreógrafos que, han utilizado este peso de manera diferente.

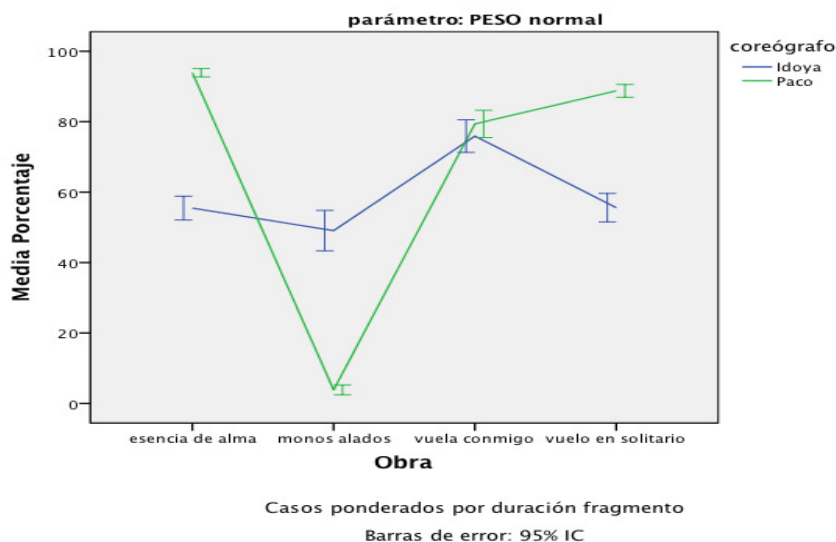


Figura 7.42 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Peso: normal*.

7.3.1.3.3 Pesado

Correlación: $r=,737$; $p<.001$; $r^2=,543$

Análisis de varianza: hay una influencia significativa tanto de la obra musical ($F=1575,3$; $p<.001$; $\eta^2=,809$), del coreógrafo ($F=310,8$; $p<.001$; $\eta^2=,218$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=185,2$; $p<.001$; $\eta^2=,333$), pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica el 80,9% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.43 que *Los monos alados* ha fomentado un uso marcado del *peso pesado* para ambos coreógrafos, aunque en porcentajes diferentes. En general hay mucha similitud en la falta uso de esta cualidad del peso en las demás coreografías, con discreta acentuación de uso en Paco.

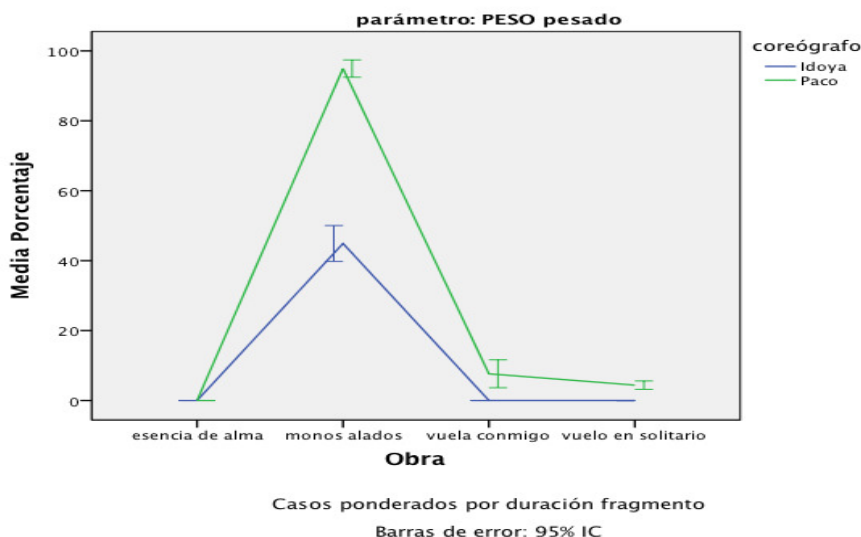


Figura 7.43 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Peso: pesado*.

7.3.1.3.4 Impulsado

Correlación: $r=,153$; $p<.001$; $r^2=,023$

Análisis de varianza: hay una influencia significativa tanto de la obra musical ($F=175,5$; $p<.001$; $\eta^2=,321$), del coreógrafo ($F=142,2$; $p<.001$; $\eta^2=,113$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=81,7$; $p<.001$; $\eta^2=,180$), pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica el 32,1% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.44 que hay presencia de impulsos en

las cuatro coreografías, estableciéndose una fuerte correlación entre coreógrafos en *Esencia de alma* y *Vuelo en solitario*. Los monos alados y *Vuela conmigo* son las obras en las que destaca el efecto cruzado obra*coreógrafo con un uso distinto de los impulsos, siendo Idoya la más *impulsiva*.

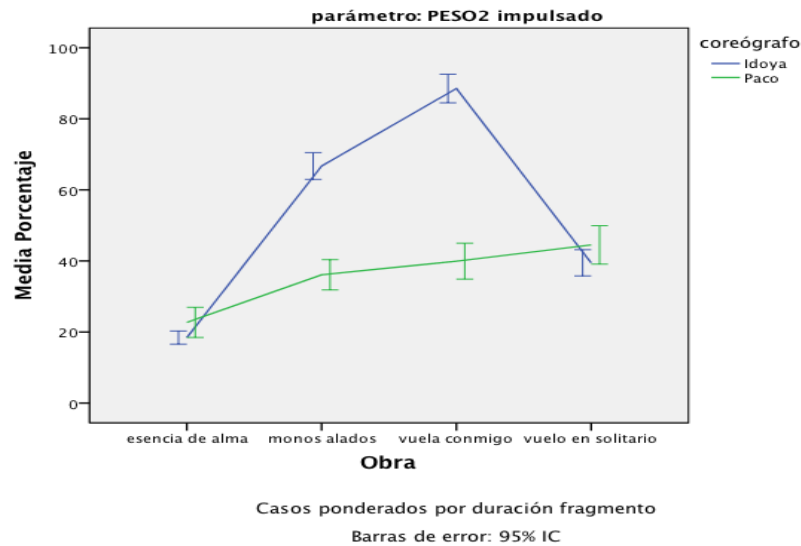


Figura 7.44 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Peso: impulsado*.

7.3.1.3.5 Sostenido

Correlación: $r=,121$; $p<.01$; $r^2=,014$

Análisis de varianza: hay una influencia significativa tanto de la obra musical ($F=233,2$; $p<.001$; $\eta^2=,386$), del coreógrafo ($F=106,5$; $p<.001$; $\eta^2=,087$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=136,5$; $p<.001$; $\eta^2=,269$), pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 38,6% de la varianza, frente al 26,9% del efecto cruzado obra*coreógrafo. Podemos observar en la figura 7.45 que *Esencia de alma* ha fomentado un uso marcado del *peso sostenido* sistemáticamente para ambos coreógrafos y en alto porcentaje. El efecto cruzado obra*coreógrafo diferencia el uso en las demás coreografías en las que Paco sujeta más el peso.

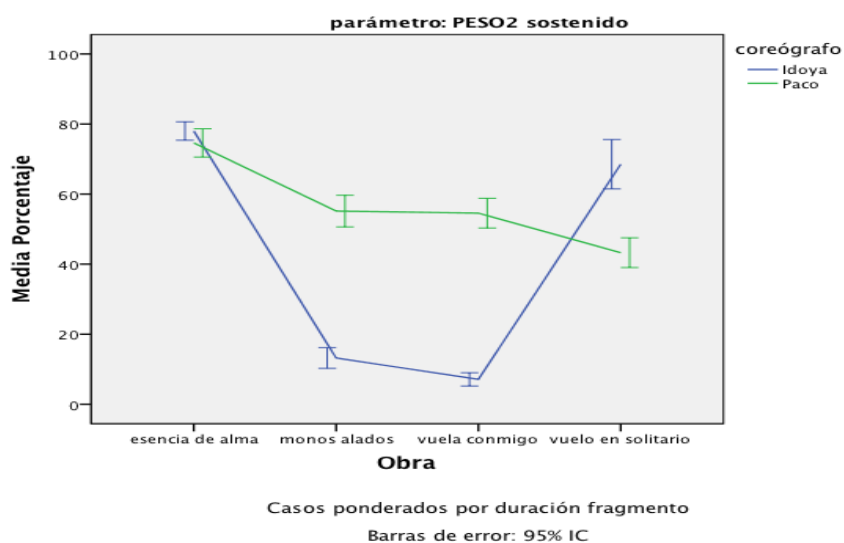


Figura 7.45 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Peso*: sostenido.

7.3.1.3.6 Dejado

Correlación: $r=,206$; $p<.001$; $r^2=,042$

Análisis de varianza: hay una influencia significativa tanto de la obra musical ($F=278,6$; $p<.001$; $\eta^2=,429$), del coreógrafo ($F=198,5$; $p<.001$; $\eta^2=,151$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=102,0$; $p<.001$; $\eta^2=,216$).

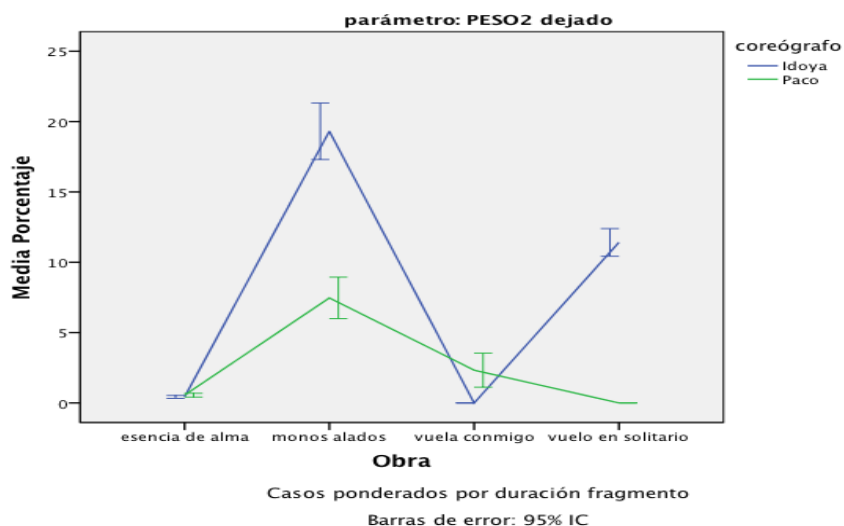


Figura 7.46 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Peso*: dejado.

Destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 42,9% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.46 que *Los monos alados*

ha fomentado un uso marcado del uso *dejado* del peso para ambos coreógrafos. *Esencia de alma* ha producido una muy significativa correlación en ambos coreógrafos.

7.3.1.3.7 Rebotes

Correlación: $r=,088$; $p<.05$; $r^2=,007$

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=113,7$; $p<.001$; $\eta^2=,234$), como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=34,7$; $p<.001$; $\eta^2=,085$), frente a falta de significatividad del coreógrafo ($F=2,5$; $p>.05$; $\eta^2=,002$). Destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 23,4% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.47 que *Los monos alados* y *Vuelo en solitario* han fomentado, más que las demás coreografías, un uso marcado de los rebotes para ambos coreógrafos, aunque en porcentajes distintos. Significativa correlación entre los coreógrafos, con mayor uso de esta cualidad en Idoya.

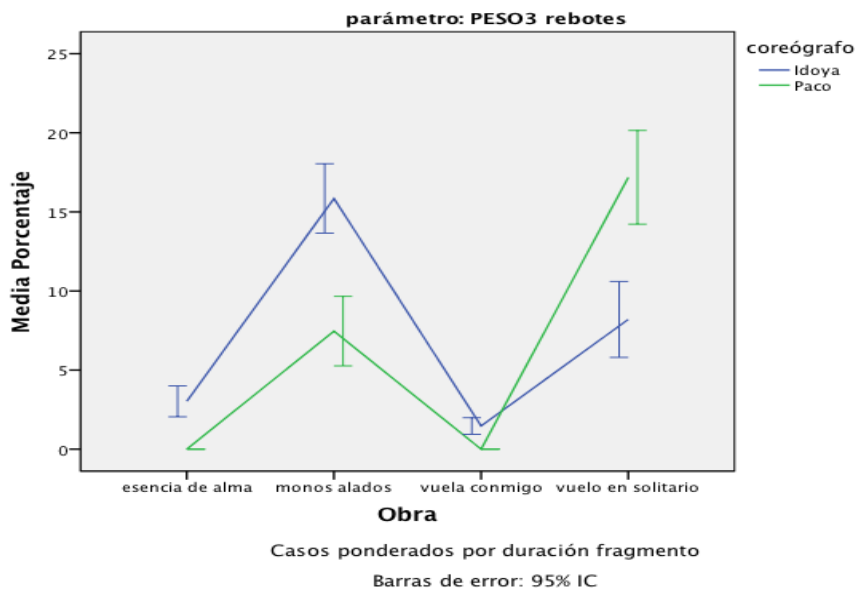


Figura 7.47 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Peso: rebotes*.

7.3.1.3.8 Peso como escala

Análisis de varianza: hay una influencia significativa tanto de la obra musical ($F=338,7$; $p<.001$; $\eta^2=,483$), del coreógrafo ($F=234,3$; $p<.001$; $\eta^2=,177$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=7,5$; $p<.001$; $\eta^2=,020$), pero destaca sobre

todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 48,3% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.48 que, aún con porcentajes diferentes, existe acuerdo en el uso del peso por parte de ambos coreógrafos, siendo *Los monos alados* la coreografía más pesada.

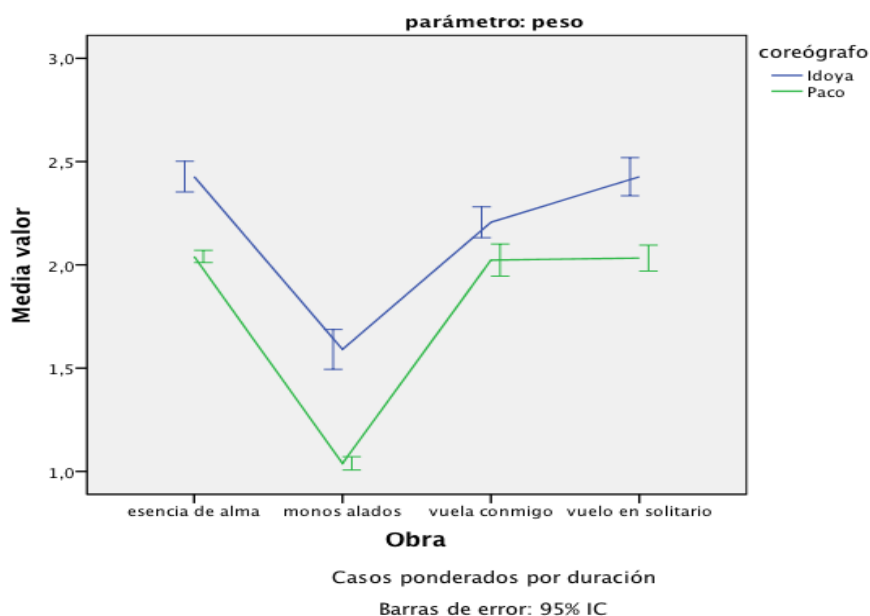


Figura 7.48 Medias con intervalo de confianza de los valores del peso en cada obra.

7.3.1.4 Forma corporal

7.3.1.4.1 Muy abierta

Correlación: $r=,078$; $p>.05$; $r^2=,006$

Análisis de varianza: hay una influencia significativa tanto de la obra musical ($F=58,9$; $p<.001$; $\eta^2=,137$), del coreógrafo ($F=33,9$; $p<.001$; $\eta^2=,030$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=51,7$; $p<.001$; $\eta^2=,122$). Comparten tamaño de efecto tanto la obra musical con 13,7% de la varianza como el efecto cruzado obra*coreógrafo con 12,2%. Como muestra la figura 7.49 *Vuelo en solitario* ha proporcionado más el uso de la forma corporal *muy abierta*, sobre todo por parte de Paco; ambos coreógrafos han mostrado un elevado porcentaje de uso y una fuerte correlación. Similar el efecto en *Esencia de alma*. No hay en cambio acuerdo en las demás coreografías en el uso de esta dimensión.

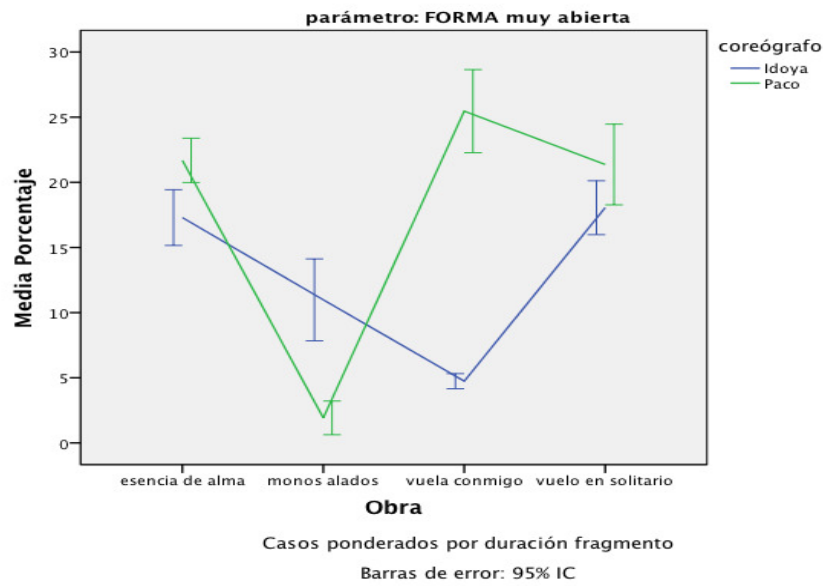


Figura 7.49 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Forma corporal: Muy abierta*.

7.3.1.4.2 Abierta

Correlación: $r=,517$; $p<.001$; $r^2=,267$

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=136,9$; $p<.001$; $\eta^2=,269$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=7,0$; $p<.001$; $\eta^2=,019$), y no significativa del coreógrafo ($F=1,2$; $p>.05$; $\eta^2=,001$).

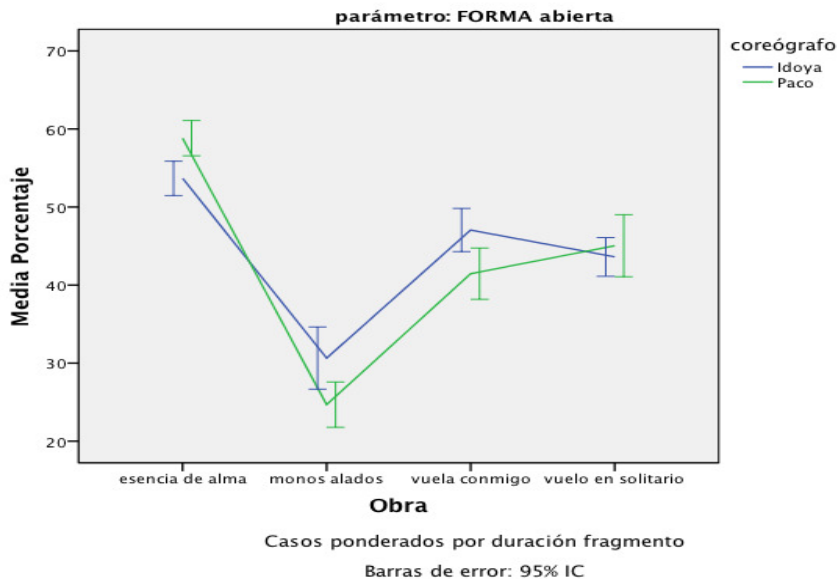


Figura 7.50 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Forma corporal: abierta*.

Destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 26,9% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.50 la extrema similitud, en todas las coreografías, de las correlaciones de ambos bailarines, siendo *Los monos alados* la coreografía en la que ambos utilizan menos, esta forma corporal, mucho más acentuada en *Esencia de alma*.

7.3.1.4.3 Cerrada

Correlación: $r=,571$; $p<.001$; $r^2=,326$

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=62,3$; $p<.001$; $\eta^2=,144$), como del coreógrafo ($F=11,0$; $p<.001$; $\eta^2=,010$), así como un efecto cruzado obra*coreógrafo significativo ($F=4,5$; $p<.01$; $\eta^2=,012$), pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 14,4% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.51 que *Los monos alados* es la obra que más ha generado la forma corporal cerrada, con una fuerte correlación y elevado porcentaje en ambos coreógrafos. Con menor porcentaje *Vuelo en solitario* muestra igualmente una fuerte correlación.

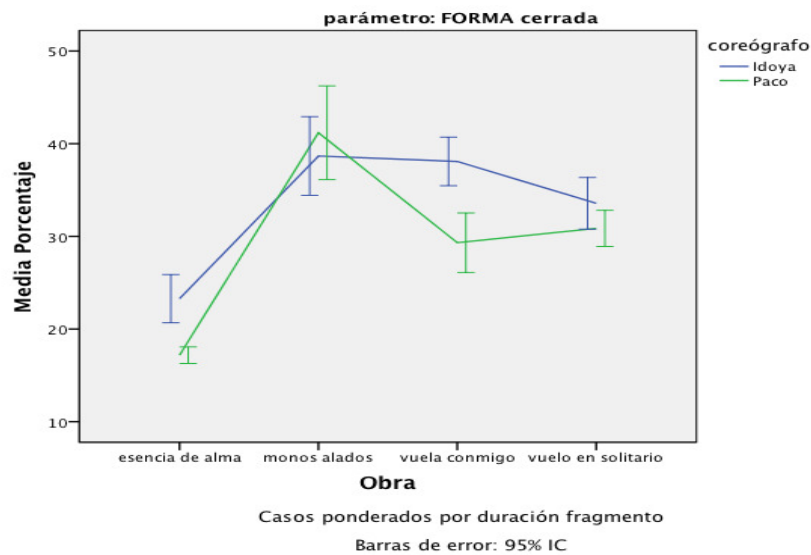


Figura 7.51 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Forma corporal: cerrada*.

7.3.1.4.4 Muy cerrada

Correlación: $r=,586$; $p<.001$; $r^2=,343$

Análisis de varianza: hay una influencia muy significativa tanto de la obra musical ($F=332,0$; $p<.001$; $\eta^2=,472$), como de un efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=40,8$; $p<.001$; $\eta^2=,099$), y significativa del coreógrafo ($F=4,4$; $p<.05$; $\eta^2=,004$). Pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica 47,2% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.52 que *Los monos alados* ha fomentado un uso marcado de la forma corporal *muy cerrada* sistemáticamente para ambos coreógrafos. En general Idoya hace más uso de esta forma corporal, menos en esta misma obra, donde Paco la utiliza con un porcentaje de veces más elevado. Hay mucho acuerdo en la falta de uso entre ambos coreógrafos.

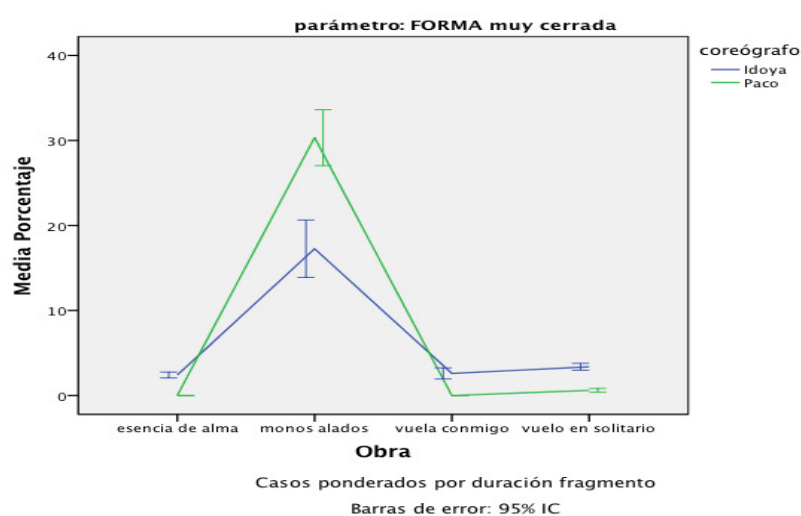


Figura 7.52 Medias con intervalo de confianza para el porcentaje de uso de *Forma corporal: Muy cerrada*.

7.3.1.4.5 Forma corporal como escala

Análisis de varianza: La obra musical ha tenido una influencia significativa ($F=61,9$; $p<.001$; $\eta^2=,146$), así como el efecto cruzado obra*coreógrafo ($F=12,2$; $p<.001$; $\eta^2=,033$) pero destaca sobre todo el mayor tamaño de efecto de la obra musical que explica el 14,6% de la varianza. Podemos observar en la figura 7.53 que las correlaciones más fuertes entre ambos coreógrafos han sido generadas por *Esencia de alma* y *Vuela conmigo* con un alto porcentaje, más acentuado en Paco. *Los monos alados* se confirma como la obra más *pesada* entre los fragmentos musicales seleccionados, así como la *ligereza* de las demás composiciones.

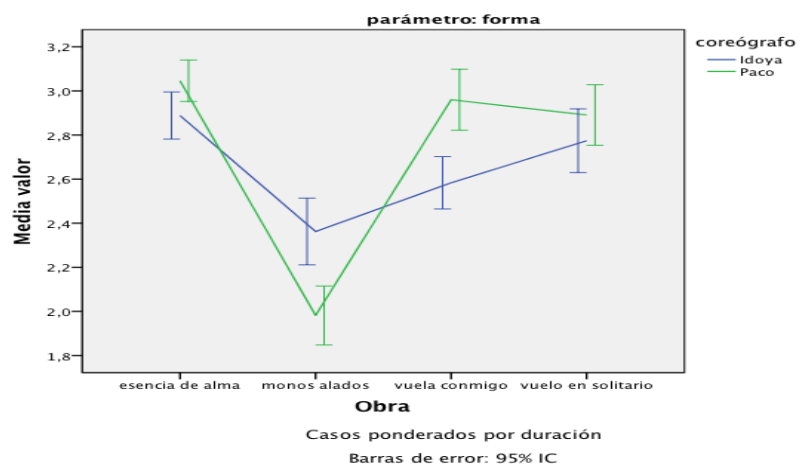


Figura 7.53 Medias con intervalo de confianza de los valores de la forma corporal en cada obra.

TERCERA PARTE

8. DISCUSIÓN

8.1 Intención y recepción de la música: comparativa de los patrones emergentes del compositor, los coreógrafos y los participantes en el experimento.

Desde sus comienzos como compositor para danza, Llopis ha vivido muy de cerca, en los ensayos, las improvisaciones de los bailarines: “*es el propio movimiento corporal de estos bailarines el que ha evocado, comunicado, provocado en mí la composición de las músicas*”. Podríamos decir que se hace intermediario de un proceso en el que el movimiento es fuente de inspiración para una música que volverá al movimiento para potenciarlo y enriquecerlo. Este transvase continuo durante el proceso de creación, que termina con la composición definitiva, hace que la música se convierta en una especie de escritura corporal, muy estrechamente ligada al movimiento: el compositor ha recogido su intención y la ha transformado en música. Esto quiere decir que la música para la danza de Pep Llopis, recoge las necesidades de movimiento e interpretativas de la danza. A continuación exponemos la comparativa de resultados que evidencia estas relaciones.

8.1.1 Vuelo en solitario

Para Llopis se trata de un fragmento musical que describe un vuelo, emotivo y salvaje, de miles de aves acuáticas en el cielo abierto. Como se desprende de los patrones emergentes de las entrevistas realizadas, este fragmento se caracteriza por su velocidad (un soporte rítmico continuo, “*frenetismo rítmico*”), su intensidad y energía en aumento, y por el uso de instrumentos de cuerda con modulaciones y cambios de tonalidad para evocar ascensiones.

Esta intención es recogida plenamente tanto en la coreografía original (Toni Aparisi) como en la *escucha y coreografía improvisada* de los participantes al experimento (Paco e Idoya): todos visualizan y se mueven en espacios muy amplios y abiertos e integran en sus movimientos la velocidad. Esta tiene una fuerte influencia en las imágenes mentales de los coreógrafos, aunque les lleve a distintas visualizaciones: en Idoya se traduce en la lluvia torrencial y en el paseo

de la gente su alrededor en las calles de una ciudad, y en Paco en la velocidad de desplazamiento imaginaria (ve paisajes, empujado y transportado en diligencia) y el paso rápido de muchas imágenes mentales. Es tan eficaz en este sentido que no siempre los bailarines se desplazan, sino que limitan el movimiento a lo corporal, sin desplazamiento.

Todos los coreógrafos comparten la utilización de la melodía como conductora del movimiento. La *amplitud* percibida en la melodía y timbre de la música (cuerdas), se ha traducido en *sensación de lejanía* y ha tenido repercusión sobre diferentes elementos, comunes a las coreografías generadas y que han llamado nuestra atención:

- utilización del espacio de manera amplia y con mucho desplazamiento. En Paco e Idoya destaca el uso de una diagonal clara, que les ayuda a sentir la amplitud.
- el uso de la mirada *lejana*, con momentos de introversión que responden a la intencionalidad emotiva de la pieza.
- Amplitud en el movimiento corporal.
- la elevación general de los cuerpos y los cambios de niveles continuos, producidos por el fraseo musical y el cambio de intensidades. Incluso se producen rebotes.
- El peso tiende a ser ligero y tendencialmente impulsado, recogiendo el discurso energético propuesto por la música.

La fluidez y continuidad de la melodía provoca movimientos enlazados, tendientes a lo circular y expansivos, alternados a momentos gestuales (sensoriales en Idoya) y de acciones (sobre todo en Paco). Todas las coreografías comparten apertura, disponibilidad corporal y libertad de movimientos y utilizan una energía muy viva y fluida.

En todas las coreografía el motor físico del movimiento se sitúa mayoritariamente en la parte alta del cuerpo (torso y brazos), factor directamente relacionado con la cualidad de ligereza del peso.

Estos resultados muestran una fuerte influencia de la combinación de lo melódico y lo rítmico tanto sobre el movimiento (ayuda al *transporte* del peso del bailarín), como sobre el uso del espacio (amplitud).

8.1.2 *Los monos alados*

En este fragmento Llopis plantea un ámbito onírico, fantástico, irreal, protagonizado por la tenebrosidad, la tensión, la intensidad y la aceleración, según emerge de las entrevistas realizadas. La música quiere “*acelerar el corazón*”, asustar, sobresaltar. En la coreografía original, debe apoyar el movimiento primitivo de unos seres que aparecen en escena: los monos alados, unas criaturas infernales. Según explica Aparisi, debía representar una pelea.

La fuerte presencia de la pulsación rítmica, las percusiones y el contraste de los coros (en los que el sonido se abre y alarga en suspensión) son percibidos como los motores del movimiento, y son comunes a todas las coreografías. La percusión y el ambiente producido por la “*música electrónica hibridada*” logra despertar tensión, visceralidad y rabia en unos casos (Idoya y *Mago de Oz*) y máxima alerta y peligro en Paco.

Siendo una música que pretende sugerir gravedad y contacto con la tierra, era de esperar que el uso corporal variara con respecto a la anterior coreografía. Se acusa un notable aumento del peso corporal, cercanía al suelo y cuerpos con posturas mucho más cerradas.

La energía es brusca, tensa, sacude y golpea. Nace en las caderas, en el estómago y lleva a posturas y movimientos tribales. Presencia en todas las coreografías de impulsos fuertes y/o retenciones.

Las imágenes mentales y la sensorialidad responden a los estímulos sonoros (sintéticos y digitales), sugiriendo a los coreógrafos oscuridad, peligro, tensión, con algunos momentos de luz (coros): en estos momentos el movimiento se suspende (sobre todo en Paco e Idoya).

Es muy sorprendente la formalización de estas imágenes mentales en la utilización del espacio, central en todas las coreografías (también en el *Mago de Oz*, la escena se desarrolla al centro-fondo escenario).

Las imágenes mentales (oscuridad) llevan a:

- la búsqueda de protección con acercamiento al centro y la creación de un espacio circular central.
- uso de una mirada cercana, ofuscada, “*que no puede ver más allá*”.
- trayectorias circulares irregulares en las *coreografías improvisadas*. Los recorridos son erráticos, de corto alcance, con cambios bruscos de dirección y niveles.

Sobre todo Paco recoge la narratividad de este fragmento musical, apoyándose más, como en la coreografía original y en la idea del compositor, en la teatralización del movimiento que en el movimiento en sí (como en cambio hace Idoya).

8.1.3 Esencia de alma

La idea central de este fragmento es la de la transición, del *vuelo del alma*, “*el vuelo definitivo*” como el propio Llopis lo define. Apoyándose en elementos sonoros de síntesis con motivos muy etéreos (micro-tonos y un colchón sonoro de mini-cascabeles), Llopis crea una atmósfera flotante, de suspensión, sin *tempo*, para que produzca movimientos lentos y armoniosos y sobre todo sugiera un espacio indefinido en el que aparecen destellos, luces, pequeñas estrellas o ligeras ráfagas de aire.

Coreográficamente Aparisi aprovechó, como conductor sonoro del movimiento, tanto la ausencia de ritmo como el colchón sonoro de los cascabeles, sin ignorar tanto los silbidos como las intervenciones discretas del saxo (único sonido orgánico). A nivel espacial propuso pocos desplazamientos, con evoluciones coreográficas localizadas, dando mayor importancia tanto al trabajo interno del bailarín como a los conceptos de permanencia y transición.

Tanto durante la escucha de los fragmentos como en las *coreografías improvisadas*, Paco e Idoya captaron, a vista de los resultados obtenidos, la intención del compositor, coincidiendo con las propuestas coreográficas de Aparisi. Ambos acusan un espacio indefinido, de “*extraña gravedad*”, con *apariciones y presencias* y extrema sensorialidad. El espacio interior es el verdadero protagonista de la pieza, junto al espacio externo más inmediato al

cuerpo. Esta *falta de gravedad* y el propio motor del movimiento (pecho y columna) hacen que haya tendencia a la ligereza y evoluciones en los niveles más altos.

En todas las coreografías encontramos una cualidad de movimiento fluida, suave, suspendida y ondulante, que siguen las grandes líneas melódicas, con mayor presencia en Paco de la descomposición del movimiento en pequeños movimientos *vibratorios* y *tecleantes*, (se apoya en los micro-ritmos producidos por los cascabeles). Posturas cerradas (cercanía al cuerpo) que se alternan con formas corporales abiertas y muy abiertas.

Ha llamado nuestra atención el hecho de que, en todas las coreografía, se producen momentos de desequilibrio producidos por el movimiento ondulatorio de la columna vertebral. A todas las coreografías es común la energía fluida y un estado interno tranquilo, emotivo e íntimo.

Esa atención provocada por la música a lo que sucede dentro (esfera emocional), lleva a los intérpretes a cerrar los ojos a menudo y a perder la orientación en el espacio, produciendo recorridos erráticos y de corto alcance. Al finalizar el fragmento experimental, tanto Paco como Idoya visualizan una desaparición hacia su lado derecho.

8.1.4 *Vuela conmigo*

Como el propio Llopis comenta, se trata de un *vuelo “eufónico y esperanzador”*, emblema de la libertad, a través del cual busca evocar el cielo y el vuelo, pero sobre todo un estado emocional de alegría, felicidad e ilusión. El fragmento es musicalmente muy intenso, “*grandiloquente*”, y propone una energía “*amplia y poderosa*”. Llopis utiliza una orquesta sinfónica con sonidos de instrumentos acústicos sampleados, con un sustrato rítmico repetitivo en el que la cuerda está siempre presente rítmicamente. El modo mayor del fragmento invita a la expansión emotiva. La energía va *en crescendo* y produce en los bailarines, estados anímicos comunes a las resoluciones coreográficas.

Este fragmento fue utilizado en dos coreografías (dos escenas) del espectáculo *Peter Pan*, generando soluciones diferentes que beben de lo que la música sugiere: en el primer caso la libertad, el descubrimiento, el aprender a volar, la

ilusión, la felicidad, etc. En el segundo una despedida, un resumen de lo vivido, el recuerdo.

Curiosamente, en nuestro experimento, la recepción de los dos coreógrafos, resume los significados antes expuestos pero sobre todo la energía expansiva de la música: Idoya se apoya mayormente en la primera idea sintiendo que la música le sugiere una *vigilia de vacaciones*, un regreso a la infancia, juegos, alegría y felicidad, un “*happy beginning*” (aunque su reacción a la música no fue exactamente igual durante la sesión de escucha que en la de realización de la coreografía. Se produjo un cambio en las imágenes mentales: en la escucha, la música la remitió a un “*vuelo a vista de pájaro*” por la naturaleza; en la realización se encontraba en un espacio abierto, pero en el suelo); Paco en cambio la vivió como un vuelo libre, en la naturaleza, significando un “*happy end*”, una resolución a una bonita historia.

La melodía y las alturas de sonido propuestos por Llopis, llevan los cuerpos hacia la ligereza, posturas abiertas, movimientos fluidos y continuados incluso con *retenciones ralentizantes* (menos en Idoya, siempre muy dinámica) y niveles de altura *alto y muy alto*, con alguna incursión al suelo. El motor físico del movimiento se sitúa en la parte alta del torso, con mucha participación de los brazos en el movimiento. La fuerza narrativa se registra en todas las coreografías, ricas en momentos gestuales y acciones (puesta en escena de vivencias) con una mayor teatralización en Paco.

Aunque en las coreografías originales el espacio fuera delimitado (pero siempre central), Paco e Idoya, tanto en la escucha como en la realización, visualizaron y utilizaron un espacio muy amplio, tendencialmente central, con recorridos erráticos y momentos de falta de desplazamiento. Llama la atención, sobre todo en Paco, la referencia frontal con respecto a público, presente de una manera más discreta en Idoya. Esta frontalidad se encuentra también en la primera escena/coreografía de *Peter Pan*.

8.2 Explicación de los resultados estadísticos y patrones cualitativos emergentes: comparativa.

A continuación mostramos una comparativa de los resultados cuantitativos obtenidos a través de las estadísticas realizadas sobre los elementos técnicos que componen *Espacio* (ocupación, altura y tipos de desplazamientos) y *Cuerpo* (peso y forma corporal), con los patrones cualitativos emergentes anteriormente expuestos.

8.2.1 Espacio - ocupación

Como podemos observar en la figura 8.1, la música de los cuatro fragmentos ha influido de manera muy contundente sobre la utilización y ocupación del espacio por parte de ambos coreógrafos, coincidiendo en general tanto con la intención del compositor como con las soluciones coreográficas adoptadas por el coreógrafo de las coreografías originales. En la figura 8.1 podemos ver una comparativa del tamaño del efecto de la obra y el coreógrafo sobre los elementos estudiados.

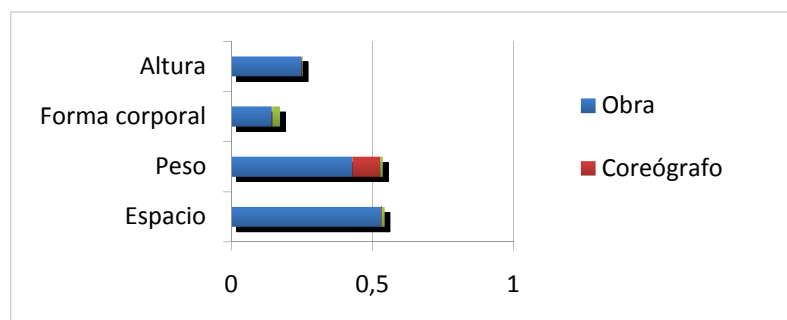


Figura 8.1 Comparativa del porcentaje explicado para el espacio y los parámetros principales, explicado por los parámetros *obra* y *coreógrafo* utilizando el eta cuadrado (no parcial).

Los resultados estadísticos obtenidos, apoyan los patrones cualitativos emergentes de las entrevistas realizadas a Paco e Idoya con respecto a la intencionalidad del compositor y del coreógrafo:

- Amplitud de espacio y desplazamientos en *Vuelo en solitario*, que se concreta, en las *coreografías improvisadas*, en la diagonal que ambos coreógrafos (Paco e Idoya) utilizan para la sensación de lejanía y altura que la música les sugiere.

- Espacio central con recorridos erráticos y cambios bruscos de dirección de desplazamiento en *Los monos alados*.
- Mayor estatismo y conciencia del espacio interno (que cobra mayor importancia que el externo) en *Esencia de alma*.
- Espacio abierto, central y frontal (*de cara al público*) en *Vuela conmigo*.

Encontramos en cambio ciertas diferencias en cuanto a las imágenes mentales y la narratividad, sobre todo en *Vuelo en solitario* y *Vuela conmigo* (sólo Idoya) que, no obstante, generan una fuerte correlación en el uso del espacio con las coreografías originales.

8.2.2 Espacio – altura corporal

Como podemos observar en la figura 8.2, la música de los cuatro fragmentos ha influido de manera muy contundente sobre la utilización de las alturas corporales por parte de ambos coreógrafos, coincidiendo en general tanto con la intención del compositor como con las soluciones coreográficas adoptadas por el coreógrafo de las coreografías originales, a falta de *altura medio* en la que se evidencia más bien el efecto cruzado obra*coreógrafo. En la figura 8.2 podemos ver una comparativa del tamaño del efecto de la obra y el coreógrafo en la que destaca notablemente el último valor que indica la altura como escala: contundente efecto de la obra sobre la altura utilizada por los coreógrafos.

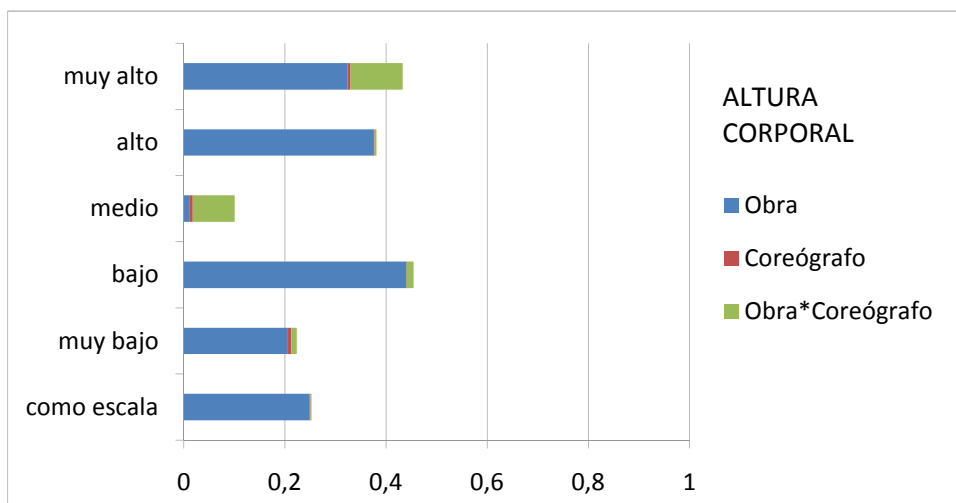


Figura 8.2 Porcentaje explicado por los parámetros *obra* y *coreógrafo* en cada uno de los parámetros, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

Los resultados estadísticos obtenidos, apoyan los patrones cualitativos emergentes de las entrevistas realizadas a Paco e Idoya con respecto a la intencionalidad del compositor y del coreógrafo:

- Variabilidad en el uso de las alturas, con tendencia a los niveles altos, en las *coreografías improvisadas* y la coreografía original, provocadas por las plataformas sonoras planeantes en *Vuelo en solitario*. Se confirma la intención de elevación planteadas por el compositor.
- Tensión dinámica entre el nivel *muy bajo* y *muy alto* en *Los monos alados*, con una clara tendencia hacia el suelo, que lleva a los bailarines a considerar más el desplazamiento vertical que horizontal, igual que en la coreografía original. Se confirma la dicotomía que la música propone entre la elevación y la atracción por el suelo, que provoca la imposibilidad del vuelo libre. Contundente correlación entre los dos coreógrafos.
- Tendencia a la utilización del nivel *alto*, con incursiones en el nivel *medio* en *Esencia de alma*, provocados por la cualidad etérea y flotante de la música.
- Variabilidad en el uso de las alturas, con tendencia a los niveles alto y muy alto, en las *coreografías improvisadas* de *Vuela conmigo* y la coreografía original, provocadas por las plataformas sonoras propuestas por el compositor para evocar el vuelo libre y la expansión. En las coreografías experimentales los dos coreógrafos proponen además el uso puntual de los niveles más bajos, que en cambio no se contemplan en las coreografías originales.

8.2.3 Espacio – Dinámicas de desplazamiento

Como podemos observar en la figura 8.3, el efecto de la música de los cuatro fragmentos sobre las coreografías, ha generado distintos porcentajes en la utilización de las dinámicas de desplazamiento entre los dos coreógrafos. Los elementos musicales que mayoritariamente han influido en las dinámicas de los bailarines han sido sobre todo el ritmo (o su ausencia) y la energía (pulsión).

En la figura 8.3 podemos ver una comparativa del tamaño del efecto de la obra y el coreógrafo, valorando que en los giros y los saltos, hay una importante influencia combinada tanto de los propios coreógrafos como del efecto cruzado

obra*coreógrafo. En el resto de dinámicas, incluyendo la falta de desplazamiento, vuelve a registrarse una contundente influencia de la música sobre el movimiento.

Resulta evidente que el tamaño de efecto de la música ha sido más determinante para unos tipos de desplazamiento más que para otros, que dependen del propio bailarín.

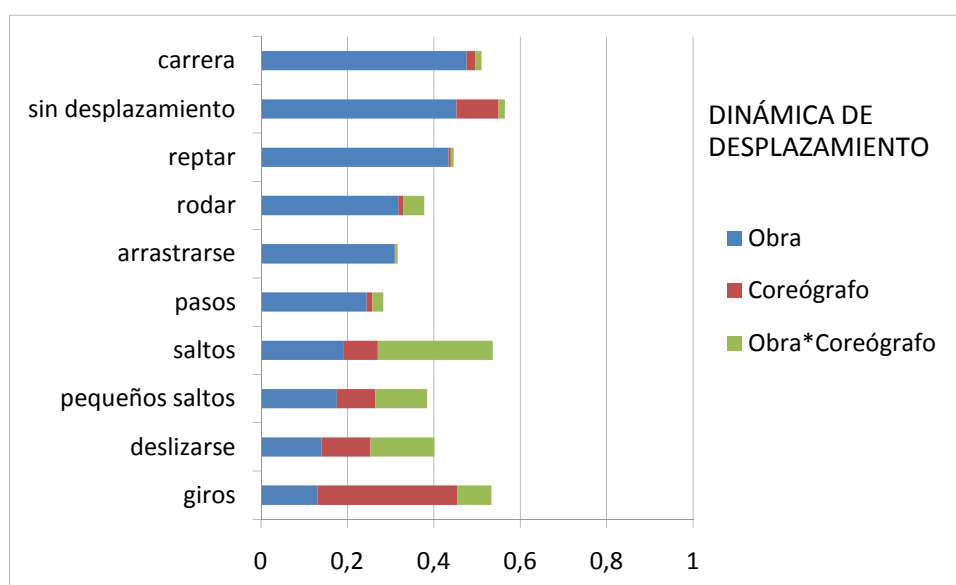


Figura 8.3 Porcentaje explicado por los parámetros *obra* y *coreógrafo* en cada uno de los parámetros, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

Los resultados estadísticos obtenidos, apoyan los patrones cualitativos emergentes de las entrevistas realizadas a Paco e Idoya con respecto a la intencionalidad del compositor y del coreógrafo:

- Variabilidad en el uso de las dinámicas en las *coreografías improvisadas* de *Vuelo en solitario*, con tendencia al uso de la falta de desplazamiento y de los pasos (sobre todo en Paco) en recorridos variables en amplitud. Presencia de giros y deslizamientos. Esta variabilidad de dinámicas, en las que no aparecen los desplazamientos en los niveles más bajos, encuentra correlación con las soluciones coreográficas de la coreografía original, y son provocadas sobre todo por la velocidad variable sugerida por el fragmento musical.
- La tensión dinámica entre los niveles bajos y altos determinada por la pulsación rítmica y las percusiones de *Los monos alados* y la intensidad sonora, han generado las mismas soluciones coreográficas tanto en las

coreografías improvisadas como en la original, a falta de una mayor incidencia en los *saltos* que encontramos en la coreografía del espectáculo. Tendencia al *arrastre*, a las caídas y a la *falta de desplazamiento* producidos o por la tensión física que bloquea el cuerpo o por el movimiento corporal *in situ*.

- La energía flotante y la ausencia del ritmo de *Esencia de alma* producidos por elementos sonoros de síntesis y elementos microtonales que crean un colchón sonoro para el bailarín han producido una contundente correlación en todas las coreografías (improvisadas y original) en cuanto a la falta de desplazamiento y el uso de pasos sobre todo, sin utilización de las demás dinámicas. Este efecto deriva de una mayor valoración del espacio interior del bailarín con respecto al exterior, confirmado también por la *extrema sensorialidad* de la pieza.
- La intensidad energética de *Vuela conmigo*, unida a un sustrato rítmico repetitivo en el que la cuerda está siempre presente, ha generado intensidad y energía también en el movimiento corporal potenciando *la falta de desplazamiento* o el mayor uso de *pasos*. El movimiento adquiere intensidad a partir de su ralentización (menos en el caso de Idoya, más explosiva y variable en los desplazamientos). La amplitud espacial sugerida por la música potencia no sólo la amplitud corporal sino también la amplitud de los desplazamientos.

8.2.4 Cuerpo – Peso

Como podemos observar en la figura 8.4, y sobre todo en el último valor que en ella se muestra, el del *peso como escala*, el efecto de la música de los cuatro fragmentos sobre las coreografías ha influido de manera muy contundente sobre la utilización de las *cualidades del peso* por parte de ambos coreógrafos, coincidiendo en general tanto con la intención del compositor como con las soluciones coreográficas adoptadas por el coreógrafo de las coreografías originales.

En cuanto a un discurso más detallado sobre las distintas cualidades y usos del peso, la música ha generado variabilidad de porcentajes de tamaño de efecto en

las *coreografías improvisadas* pero este es siempre más elevado que el resto de variables (coreógrafo y obra*coreógrafo), a excepción de *peso ligero*. En la figura 8.4 podemos ver una comparativa del tamaño del efecto de la obra y el coreógrafo.

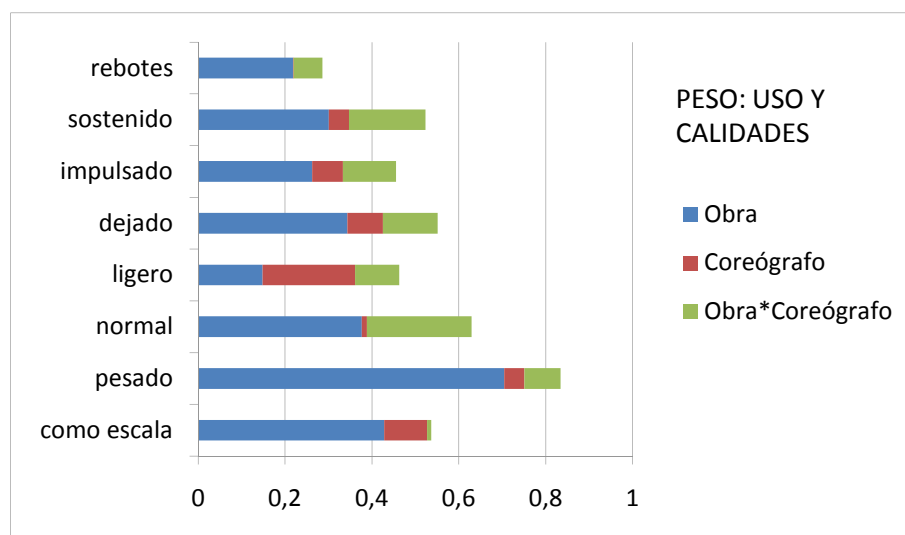


Figura 8.4 Porcentaje explicado por los parámetros *obra* y *coreógrafo* en cada uno de los parámetros, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

Los resultados estadísticos obtenidos, apoyan los patrones cualitativos emergentes de las entrevistas realizadas a Paco e Idoya con respecto a la intencionalidad del compositor y del coreógrafo:

- *Vuelo en solitario* ha generado en los bailarines el uso del peso normal con cualidad de suspensión y ligereza alternado a peso ligero (menos en Paco), respondiendo tanto a la idea que subyace en la composición como en las soluciones coreográficas de la pieza de danza original. Predominan tanto la *sujeción* como los *impulsos* sobre el abandono del peso. En todas las coreografías se han producido rebotes. Tanto la cualidad como el uso del peso han sido provocados por los cambios de intensidad energética de la obra como por el fraseo de la melodía.
- *Los monos alados* ha generado en los bailarines el uso del peso normal y pesado, con ausencia de ligereza que sólo aparece en los coros. Los resultados experimentales concuerdan con los patrones emergentes de las entrevista al compositor y coreógrafos de la pieza original. Las percusiones has provocado

tanto la sujeción del peso (tensión) como impulsos fuertes y bruscos, recogiendo la idea de *pelea* que subyace a la composición. A todas las coreografías son también comunes los rebotes y abandonos de peso.

- *Esencia de alma* ha generado en todas las coreografías el uso del peso ligero de manera preponderante (Paco bascula entre ligereza y peso normal). La ingravidez propuesta por el compositor es recogida por una cualidad flotante y suspendida del movimiento de los intérpretes que produce movimientos corporales ondulantes que provocan el uso del desequilibrio del peso como parte de la dinámica de movimiento. Fuerte correlación también en cuanto al uso del peso *sostenido*. Trazas de impulsos.
- *Vuela conmigo* ha generado en los bailarines sobre todo el uso del peso normal con cualidad de ligereza en correlación con las soluciones coreográficas de la pieza de danza original. En cuanto al uso del peso Idoya se aleja más de un patrón común a las demás coreografías (original y Paco) ya que registra una mayor presencia de impulsos. No obstante la *sujeción del peso* predomina sobre los demás usos.

8.2.5 Cuerpo – Forma corporal

Como podemos observar en la figura 8.5, y sobre todo en el último valor que en ella se muestra, el de la *forma corporal como escala*, el efecto de la música de los cuatro fragmentos sobre las coreografías ha influido de manera muy contundente sobre la apertura o cierre corporal por parte de ambos coreógrafos, coincidiendo en general con las soluciones coreográficas de las coreografías originales. Exceptuando la forma *muy abierta*, en la que cohabitan en proporción porcentual similar el efecto de la obra y el efecto cruzado obra*coreógrafo, los efectos producidos por la obra es, en los demás casos, contundente.

Los resultados estadísticos obtenidos, apoyan los patrones cualitativos emergentes de las entrevistas realizadas a Paco e Idoya con respecto a la intencionalidad del compositor y del coreógrafo:

- *Vuelo en solitario* ha generado en todas las coreografías alternancia de apertura y cierre corporal, en una alternancia con tendencia expansiva. Se ha registrado una fuerte correlación en las formas corporales, en las cuatro

categorías establecidas, producida por la amplitud sonora y el efecto ascendente de las frases musicales.

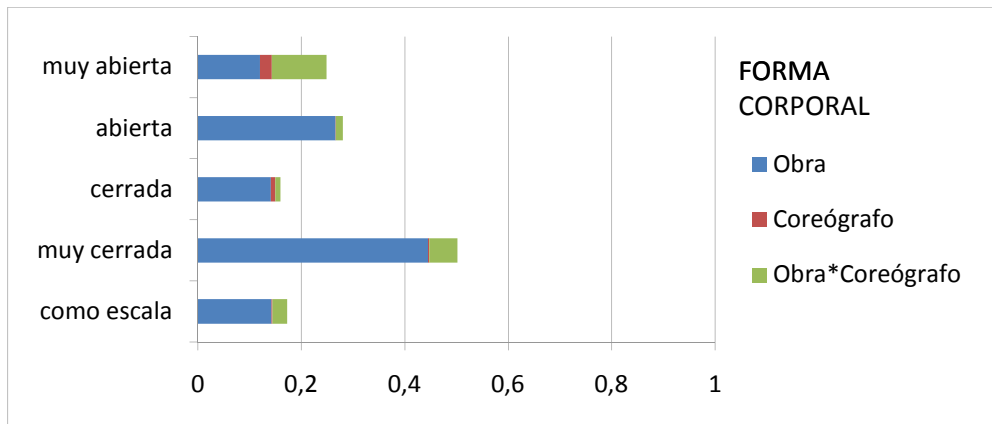


Figura 8.5 Porcentaje explicado por los parámetros *obra* y *coreógrafo* en cada uno de los parámetros, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

- *Los monos alados*, la propuesta musical que pretendía evocar el movimiento de lucha de unos seres/animales fantásticos en una atmósfera de tensión y misterio, ha generado en todas las coreografías la alternancia de formas abiertas y cerradas. La contracción y cierre corporal y, la cercanía al suelo, han sido el efecto más contundente de la influencia de la obra sobre el movimiento.
- *Esencia de alma*, la obra más íntima y sensorial de las seleccionadas para este experimento, ha generado coreografías improvisadas, acordes a la intención del compositor en cuanto a la calidad del movimiento y a los parámetros cualitativos del coreógrafo de la danza original que se basaba en un trabajo más interno del bailarín y en su espacio externo más inmediato. La consecuencia ha sido el uso no sólo de formas abiertas o muy abiertas, sino también cerradas, cercanas al cuerpo. Fuerte correlación en las *coreografías improvisadas*.
- *Vuela conmigo*, fragmento musical expansivo a nivel energético y muy narrativo, ha generado una gran similitud a nivel de formas corporales entre los coreógrafos, aunque en porcentajes diferentes, con la alternancia de formas abiertas y cerradas y líneas corporales redondas y alargadas.

Así como anunciábamos al comienzo de esta discusión, la música compuesta por Pep Llopis para los espectáculos de danza, se inspira e integra, traduciéndolos, no sólo las propuestas de movimiento (del coreógrafo) y dramáticas (del autor/director escénico) de los espectáculos, sino también la fuerza interpretativa y energía de los bailarines, elementos todos que quedan plasmados en un producto sonoro cargado de significados e intenciones. El lenguaje musical creado servirá de base no sólo para la propia obra y sus intérpretes sino también para el público, último destinatario de un producto artístico, síntesis de todos los lenguajes que en él intervienen. La interacción de estos lenguajes, sobre todo el sonoro y el visual (la danza), en la mayoría de los casos produce congruencia semántica, así como queda demostrado en esta aproximación experimental. Los resultados estadísticos muestran que, en la gran mayoría de los datos obtenidos, el tamaño de efecto de la música sobre la danza, ha despertado dinámicas concretas que no dependen del estilo personal del bailarín ni del azar.

9. CONCLUSIONES

9.1 Conclusiones

Al iniciar este estudio experimental, nos planteábamos varias cuestiones ligadas a la relación que mantienen el lenguaje musical con el dancístico en la escena: si de una música puede surgir automáticamente una coreografía, una teatralización del movimiento, una ocupación del espacio; o si al contrario, las coreografías propuestas sobre una música pueden ser completamente independientes. ¿La música es sólo un pretexto o puede servir para guiar la danza? La cuestión principal era estudiar en qué elementos concretos se manifiesta la influencia que la música ejerce sobre el movimiento.

Como hemos visto, la música ha sido desde siempre, el lenguaje artístico en el que se ha apoyado el lenguaje coreográfico, aunque en la historia de la danza, haya habido experiencias como la de Merce Cunningham que prescindía de la música en busca del estudio del movimiento puro. La influencia e integración en el espectador de los dos lenguajes, es algo que se da de manera ineludible: éste, con o inconscientemente, buscará una congruencia semántica del producto artístico, integradora de los dos lenguajes. Este efecto nos parece un factor fundamental a tener en cuenta, por parte de los creadores de espectáculos de danza, tanto músicos como coreógrafos.

Isadora Duncan postulaba que toda música puede ser bailada, pero, como queda demostrado en esta aproximación experimental, una música compuesta específicamente para danza, quizás sea *másailable que otras* y, sobre todo, sirva para ayudar y potenciar la *interpretación bailada* del bailarín. Esto quiere decir que existen en este género, elementos específicos que tienen una directa incidencia en la danza y que son producto de una metodología de trabajo concreta.

Como otros famosos binomios indisolubles que la historia de la danza ha producido (Cunningham-Cage o Boulez-Béjart entre otros), Pep Llopis y *Ananda Dansa* han ligado estrechamente sus trayectorias artísticas, originando un *producto escénico* muy potente, mezcla de los tres lenguajes: musical, dancístico y dramaturgico (en el que también intervienen, por supuesto, el escenográfico y el lumínico).

En esta relación de lenguajes, sobre todo entre el lenguaje musical y el dancístico, en este equipo de creadores, no existe una jerarquía: los dos lenguajes viven una relación horizontal de continuo trasvase, que da vida a una *música para danza* y a una danza que alimenta y a la vez se apoya en la música.

La metodología experimental de trabajo, de este equipo de creadores, se basa en el intercambio continuo, una manera de alimentarse que les moldea mutuamente a lo largo del proceso creativo: esto permite que los dos lenguajes vayan desarrollándose y creciendo a la vez. A través del cuerpo y el movimiento la música se hace visible, se concretiza, deja de ser una entidad abstracta adquiriendo formas y desplazándose por el espacio (con unas dinámicas pre-determinadas por la música, como queda demostrado en esta aproximación experimental).

En los cuatro fragmentos musicales utilizados en nuestra investigación, la metodología utilizadas por Pep Llopis y *Ananda Dansa* ha originado estructuras muy concretas (musicales y coreográficas) que han logrado generar, en las coreografías experimentales, respuestas coreográficas más que similares a las originales. La retro-alimentación, clave del proceso creativo de Pep Llopis y *Ananda Dansa*, ha resultado ser eficaz y productiva también en estas coreografías.

La composición musical para danza de Pep Llopis, propone estímulos sonoros que sirven para despertar en el bailarín su imaginación y sensorialidad (narratividad del discurso musical), ofrecerle un soporte y/o sustrato rítmico que sustente su movimiento hasta el final (motor), y una línea melódica (e incluso atonal) que module su energía (cualidades para el movimiento). Se trata de música que proporciona sobre todo energía, potenciando la propia de los bailarines, origen de los impulsos que les moverán en el espacio escénico. Lo consigue, a partir de la observación y estudio de sus movimientos y, materializando en la composición, la comunión de lenguajes (musical y dancístico).

Nuestra aproximación experimental ha fundamentado la recepción de la intencionalidad del compositor, llegando a descubrir un verdadero *trasvase* a las *coreografías improvisadas* de la intención con la que creó estas piezas. Los

resultados obtenidos, guardan además una muy estrecha relación estética y coreográfica con las coreografías originales.

De las entrevistas realizadas a los coreógrafos, tanto de las coreografías originales como de los que han participado al experimento, se desprende que la música ha sido un elemento muy determinante y muy ligado a la danza. Todos los estímulos sonoros despiertan en el bailarín reacciones que constituyen el motor de sus movimientos e interpretación. Resulta complejo desligar los dos lenguajes ya que estos se sintetizan en la propia corporeidad del bailarín: la música se hace cuerpo y el cuerpo resuena con sus movimientos, en el espacio.

Las verbalizaciones realizadas durante la escucha de los fragmentos, por parte de los dos coreógrafos implicados en el experimento, encuentran mucha concordancia con la intencionalidad del compositor, sobre todo en cuanto a percepción del espacio imaginario, de las cualidades del peso y del movimiento, y sensoriales. No obstante de estas verbalizaciones se singularizan algunos elementos, como los narrativos, que no son del todo acordes a la narración propuesta por el compositor, los elementos que surgen en las danzas, guardan una estrecha relación cualitativa con las propuestas de las coreografías originales, produciendo convergencias inesperadas.

Al analizar cuantitativamente el espacio ocupado, podemos destacar influencias que van más allá de lo previsible: las frases musicales influyen en la percepción (amplio, reducido o abstracto) y uso del lugar ocupado (central vs diagonal) e incluso en las trayectorias, pudiendo separarse en diagonales, trayectorias erráticas, cambios bruscos o estatismo. La percepción y uso del espacio inciden directamente en los diferentes tipos de dinámicas de desplazamiento que constituyen el puente de unión con el uso que los bailarines hacen del cuerpo (peso, energía, cualidades del movimiento y formas).

Otro elemento inesperado es la mirada/posición respecto al público, ya que en el primer caso ambos miran más allá del público en diagonal, en el segundo miran hacia dentro o a su alrededor, en el tercero la mirada se ausenta para pasar a ser interior y en el último miran directamente al público con una posición frontal.

Las intensidades, las alturas, la velocidad-ritmo y las calidades sonoras inciden análogamente en los bailarines en el peso corporal y la energía, contrastando las piezas que tienen un centro de gravedad bajo (*Monos alados*), respecto a las que el centro está en posición alta y se acompañan de gestos expansivos. Aunque fuera previsible, se confirma una fuerte correlación entre altura corporal y cualidad del peso: a más peso menos altura y viceversa. Tendencialmente las calidades sonoras inciden análogamente en los bailarines en las formas corporales (abiertas-cerradas) dependiendo de la calidad de la energía e intensidad (fluidez o tensión) de los fragmentos musicales.

Hay diferencias entre los dos coreógrafos respecto a la teatralidad (Paco Bodí utiliza más el gesto teatral) pero aún así, en ciertas piezas, como *Vuelo en solitario* o *Vuela conmigo*, la expresividad corporal y del rostro evidencia el tono expansivo de la música (mucho gestualidad y teatralización en Paco y juegos infantiles en Idoya).

Esencia de alma, una obra que nace de una improvisación, y no tiene células melódico-rítmicas marcadas, da lugar a dos interpretaciones variadas: atención a la textura de cascabeles y micro-ritmos para Paco, seguimiento de las grandes líneas melódicas para Idoya, aunque en ambos haya una sensación de ligereza, desequilibrio, con ondulación de la columna.

Finalmente, las entrevistas a los coreógrafos han hecho destacar elementos comunes en las escenas o sensaciones evocadas, aunque el análisis pormenorizado de los vídeos de las danzas nos lleva a concluir que la música influye directamente en los parámetros de la coreografía (movimiento, energía, espacio...), aunque cada coreógrafo lo asocie a escenas o narraciones diferentes.

Consideramos que esta aproximación experimental nos ha proporcionado información útil tanto para la composición de música para la danza como para las actividades corporales de movimiento (artísticas, educativas, etc.) en las que la música interviene.

9.2 Perspectivas y futuras líneas de investigación

Esta aproximación experimental, aunque nos haya revelado una fuerte influencia de la música sobre la danza, se ha llevado a cabo sólo con dos coreógrafos y sería necesario ampliar la propuesta a otros coreógrafos. Tanto Idoya como Paco son bailarines de danza contemporánea (la música fue creada para danza contemporánea) y la contribución y participación a este experimento de coreógrafos de otros estilos dancísticos (danza clásica, neoclásica, postmoderna, etc.) ofrecería resultados más contundentes.

En el aula donde se realizó el experimento hay factores que pueden haber influido en las coreografías improvisadas, como los espejos que había instalados en el aula en el lateral izquierdo o la propia cuadrícula del suelo. El hecho de situar las cámaras en un mismo lado (delante) puede haber influido en las direcciones del movimiento en el espacio de los bailarines, ofreciéndoles una referencia espacial. En cuanto al análisis cuantitativo de la utilización del espacio, cabe hacer una cuantificación más continua e integral de la longitud de los recorridos.

Este estudio preliminar nos ha permitido desarrollar y ahondar en el discurso de la creación musical y coreográfica en las artes escénicas, partiendo de la experiencia artística de un equipo de creadores (Llopis, hermanos Valls y Aparisi) que constituyen el núcleo de creadores de la compañía valenciana *Ananda Dansa*.

Nuestras perspectivas y futuras líneas de investigación quieren ahondar en la trayectoria artística de esta compañía de teatro-danza que basa la creación en esta relación y en una manera concreta de trabajar consolidada con los años: la relación existente entre compositor, idea original y coreografía. La *marca Ananda*, un estilo y manera de hacer bien reconocible, es constituida por la fuerza creadora de este *trípode humano y de lenguaje escénico*. Pero, ¿hasta qué punto los tres lenguajes dan origen a un producto artístico compacto? ¿Son *desligables* los tres lenguajes? Si se prescindiera de alguno de ellos, como por ejemplo la música, ¿seguirían siendo reconocibles como espectáculos de *Ananda Dansa*? En casi todas sus obras *Ananda Dansa* ha recurrido a la música de Pep Llopis. Pero ¿es más efectiva una música que nace de una coreografía? ¿Qué ocurre en los espectáculos que han utilizado música pre-existente? Cuando esto no ha sucedido,

¿ha cambiado algo en la recepción de estos espectáculos por parte del público? ¿Sigue viéndolos como *espectáculos marca Ananda Dansa*? ¿Qué ha ocurrido con la creación del coreógrafo y la interpretación de los bailarines? Si a unas coreografías, *musicadas* por Pep Llopis, aplicásemos otro tipo de músicas, ¿cambiaría algo? ¿Podríamos continuar hablando de *marca Ananda Dansa*?

Nuestra intención es ahondar en esta relación a partir del estudio de obras de esta compañía de distintas épocas y ver cómo ha ido evolucionando y desarrollándose la interacción de estos lenguajes y hasta qué punto la propia interacción entre ellos es la verdadera clave de su desarrollo.

9.3 Agradecimientos

A Blas Payri, *compañero de este viaje*, por su interés, empeño, paciencia, generosidad y cercanía en la dirección y seguimiento del desarrollo de este Trabajo de fin de máster. Gracias.

Al compositor Pep Llopis y la coreógrafa Rosángels Valls y la compañía Ananda Dansa, por su disponibilidad, interés y generosidad en proporcionarme toda la información necesaria para el desarrollo de esta tesis.

A los coreógrafos Paco Bodí, Idoia Rossi y Toni Aparisi, compañeros y amigos, por haberse prestado a participar en este experimento.

A los profesores del máster, Carmen Giménez Morte, Rosario Rodríguez Llorens y Álvaro Zaldívar por sus sugerencias, interés y apoyo.

A la *Sala Russafa* (Juan Carlos Garés y Chema Cardeña) y su equipo técnico, por su disponibilidad incondicional en la cesión desinteresada de sus locales para llevar a cabo el experimento.

A mi familia, que siempre me acompaña, aunque en la lejanía.

10. BIBLIOGRAFIA

- Alemany, M^a José. (2012). *Historia de la danza II*. Valencia: Ed. Piles.
- Artaud, Antonin. (1990). *El teatro y su doble*. Madrid: Edhasa.
- Arús, Eugènia. (2010). *La incidencia emocional de la música corporal como conductora educativa en la etapa infantil*. (Tesis doctoral: Universitat de Barcelona).
- Asakura, Keiko. (2008). The Role of the Body Movement in Listening to a Musical Composition. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*, Sapporo, Japan, p. 675-678.
- Atkinson, Anthony P.; Dittrich, Winand H.; Gemmell, Andrew J. & Young, Andrew W. (2004). Emotion perception from dynamic and static body expressions in point-light and full-light displays. *Perception*, 33, 717-746. Doi:10.1068/p5096.
- Barber, Llorens & Palacios, Montserrat. (2009). *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Colección Exploraciones, 1. Fundación Autor. S.G.A.E.
- Bermell, M^a Angeles. (2000). *Evaluación de un programa de intervención basado en la música – movimiento como optimizador del aprendizaje en la educación primaria*. (Tesis doctoral: Universidad de Valencia).
- Blom, Lynne A. & Chaplin, L. Tarin. (1982). *The intimate act of choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Brozas, M^a Paz. (2003). *La expresión corporal en el Teatro Europeo del Siglo XX*. Ciudad Real: Ñaque.
- Burger, Birgitta; Saarikallio, Suvi; Luck, Geoff; Thompson, Marc R. & Toiviainen, Petri. (2012). Emotions Move Us: Basic Emotions in Music Influence People's Movement to Music. En: *12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*. Tessaloniki, Grecia, p. 177-182.
- Calais, Blandine & Lamotte, Andrée. (1990). *Anatomía para el movimiento I-II*. Barcelona: Los libros de la liebre de marzo.
- Chen, Xiaojuan; Shao, Fei; Barnes, Cathy; Childs, Tom & Henson, Brian. (2009). Exploring relationships between touch perception and surface physical properties. *International Journal of Design*, 3(2), 67-77.
- Clark, Terry. (2011). Imagining the music: Methods for assessing musical imagery ability. *Psychology of Music*, 40(4), 471-493.
- Craig, Edward G. (1957). *Del arte del teatro*. Argentina: Hachette.

- Curtis, Meagan E. & Bharucha, Jamshed J. (2010). The minor third communicates sadness in speech, mirroring its use in music. *Emotion*, 10(3), 335-348.
- Davidson, Jane W. (2007). Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach. *Psychology of Music*, 35(3), 381-401.
- Davidson, Jane W. (2012). Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. *Psychology of Music*, 40(5), 595–633.
- Duato, Nacho. (1997). La danza expresa. En: *Moviments*, Obra Social Caja de Madrid (Edit.). Valencia: Teatres de la Generalitat Valenciana, p. 57.
- Duncan, Isadora. (1995). *Mi vida*. Barcelona: Salvat.
- Eerola, Tuomas; Alluri, Vinoo & Ferrer, Rafael. (2008). Emotional connotations of isolated instruments sounds. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan, 483-489.
- Egermann, Hauke; Grewe, Oliver; Kopiez, Reinhard & Altenmüller, Eckart. (2009). Social feedback influences musically induced emotions. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1169(1), 346-350.
- Eitan, Zohar. (2005). Intensity and cross-dimensional interaction in music: recent research and its implications for performance studies. *Musical performance and musical research*, XIV, 141-166.
- Eitan, Zohar & Granot, Roni. (2006). How music moves: musical parameters and listeners' images of motion. *Music Perception*, 23, 221-248.
- Eitan, Zohar; Schupak, Assi & Marks, Lawrence E. (2008). Louder is higher: cross-modal interaction of loudness change and vertical motion in speeded classification. En *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan, 1-10.
- Eitan, Zohar & Timmers, Renee. (2010). Beethoven's last piano sonata and those who follow crocodiles: Cross-domain mappings of auditory pitch in a musical context. *Cognition*, 114, 405-422. Doi:10.1016/j.cognition.2009.10.013.
- Foxe, John J.; Morocz, Istvan A.; Murray, Micah M.; Higgins, Beth A.; Javitt, Daniel C., & Schroeder, Charles E. (2000). Multisensory auditory-somatosensory interactions in early cortical processing revealed by high-density electrical mapping. *Cognitive Brain Research*, 10(1), 77–83.
- Frego, R. J. David. (1999). Effects of aural and visual conditions on response to perceived artistic tension in music and dance. *Journal of Research in Music Education*, 47, 1, 31-43.

Friberg, Anders & Sundberg, Johan. (1999). Does music performance allude to locomotion? A model of final ritardandi derived from measurements of stopping runners. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 105, 1469.

Gelabert, Cesc. (1997). Dansa Valencia. En: *Moviments*, Obra Social Caja de Madrid (Edit.). Valencia: Teatres de la Generalitat Valenciana, p. 79-80.

Giménez, Carmen. (2000). *Apuntes para una semiología de la danza*. Valencia: Ayudas a la formación e investigación de la Generalitat Valenciana.

Giménez, Carmen. (2002). *Coreógrafos valencianos*. Valencia: Memoria de la ayudas a proyectos de investigación de Teatres de la Generalitat Valenciana 2002.

Giménez, Carmen. (2007). Algunas influencias de la danza contemporánea española. En: *Ananda Dansa: del baile a la palabra*, Remei Miralles & Josep Lluís Sirera (Edit.). Valencia: Publicacions Universitat de València, p.15-23.

Grillitsch, Doris & Parncutt, Richard. (2008). The effect of music listening on spatial skills: the role of processing time. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan, 1-4. [Consulta: 02-06-2013]. Disponible en:

http://www.uni-graz.at/~parncutt/publications/GrPa08_ICMPC.pdf

Henry, Molly & McAuley, Devin. (2008). Perceived 'Closeness' in Pitch Depends in Part on Perceived 'Closeness' in Time: Further Support for an Auditory Motion Hypothesis. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan, p. 94-99.

Herreras, Enrique. (2007). La sonrisa de Wendy. En: *Ananda Dansa: del baile a la palabra*, Remei, Miralles & Josep Lluís, Sirera. (Edit.). Valencia: Publicacions Universitat de València, p.101-103.

Hinojosa, Joaquín. (2007). El humo ciega mis ojos. A propósito de 'A ojos cerrados'. En: *Ananda Dansa: del baile a la palabra*, Remei Miralles & Josep Lluís Sirera (Edit.). Valencia: Publicacions Universitat de València, p.105-107.

Istok, Eva; Tervaniemi, Mari; Friberg, Anders & Seifert, Uwe. (2008). Effects of timing cues in music performances on auditory grouping and pleasantness judgments. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan. [Consulta: 04-06-2013]. Disponible en:

<http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/3269.pdf>

Iwamiya, Shin-ichiro. (1994). Interactions between auditory and visual processing when listening to music in an audiovisual context. *Psychomusicology*, 13,133-154.

Iwamiya, Shin-ichiro. (2008). Subjective congruence between moving picture and sound. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*, Sapporo, Japan, 83-87.

- Johnson, Mark L., & Larson, Steve. (2003). Something in the way she moves-metaphors of musical motion. *Metaphor and symbol*, 18(2), 63-84.
- Kohn, Dafna & Eitan, Zohar. (2009). Musical Parameters and Children's Movement Responses. En: *7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music, Escom 2009*, 233-241.
- Laban, Rudolf. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- Lahav, Amir; Saltzman, Elliot & Schlaug, Gottfried. (2007). Action representation of sound: audiomotor recognition network while listening to newly acquired actions. *The Journal of Neuroscience*, 27(2), 308–314.
- Lipscomb, Scott D. & Kim, Eugene M. (2004). Perceived match between visual parameters and auditory correlates: an experimental multimedia investigation. En: *8th International Conference on Music Perception and Cognition*, p. 72-75.
- Llopis, Pep. (1997). Un goteig permanent. En: *Moviments*, Obra Social Caja de Madrid (Edit.). Valencia: Teatres de la Generalitat Valenciana, p. 129-132.
- Llopis, Pep. (2007). Haber vivido lo vivido. En: *Ananda Dansa: del baile a la palabra*, Remei Miralles & Josep Lluís Sirera (Edit.). Valencia: Publicacions Universitat de València, p.165-170.
- López, Rubén. (2005). Los cuerpos de la música. Introducción al dossier música cuerpo y cognición. *Trans Revista Transcultural de Música*, 009. [Consulta 03-12-2012]. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/822/82200911.pdf>.
- Lychner, John. (2008). A comparison of non-musicians' and musicians' aesthetic response to music experienced with and without video. *International Journal of Music Education*, 26(1), 21-32. Doi: 10.1177/0255761407085647.
- Markessinis, Artemis. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier.
- Martínez, Isabel. (2008). Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical. Número Monográfico sobre psicología de la música. *Estudios de Psicología*, 29, 1, 31-48.
- Martínez, Isabel & Epele, Juliette. (2012). ¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la performance de frases de música y de movimiento. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7, 2, 65-82.
- Martínez, Isabel & Pereira Ghiena, Alejandro. (2011). La experiencia de la música como forma vital. Perfil dinámico temporal, corporalidad y forma sónica en movimiento. En: *Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*.

Musicalidad humana: debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales, (SACCOM). Buenos Aires, 521-530.

Martínez, Miriam. (2008). La danza profesional valenciana. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 66-67, 137-150.

Maruyama, Shin. (2008). Discovering the Body: Insights into Music Performance and Education from Highly Practiced Musicians. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*, Sapporo, Japan, p. 743-747.

Meelberg, Vincent. (2009). Sonic strokes and musical gestures: the difference between musical affect and musical emotion. En: *7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music, Escom 2009*, 324-327.

Meyerhold, Vsévolod E. (1988). *Teoría teatral*. La Habana: Pueblo y educación.

Miralles, Remei & Sirera, Josep Lluís. (2007). *Ananda Dansa: del baile a la palabra, veinticinco años en escena*. Valencia: Publicacions Universitat de València.

Mitchell, Laura; McDowall, John & MacDonald, Raymond. (2008). The influence of cognitive style on pain relief using preferred music. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan, 25-29.

Moran, Nikki. (2011). Music, bodies and relationships: An ethnographic contribution to embodied cognition studies. *Psychology of Music*, 41(1), 5-17.

Otzet, Montse. (1997). Objecte de diseg. En: *Moviments*, Obra Social Caja de Madrid (Edit.). Valencia: Teatres de la Generalitat Valenciana, p. 61-74.

Pasi, Mario. (1980). *El Ballet: enciclopedia del Arte Coreográfico*. Madrid: Aguilar.

Patel, Aniruddh; Iversen, John R.; Bregman, Micah R.; Schulz, Irena & Schulz, Charles. (2008). Investigating the human-specificity of synchronization to music. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan, 1-5.

Peñalba, Alicia. (2005). El cuerpo en la música a través de la teoría de la metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música. *Trans Revista Transcultural de Música*, 009. [Consulta 03-12-2012]. Disponible en: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/822/82200912.pdf>>.

Quirante, Luís. (1995). La danza contemporánea en Valencia. *Catalònia Cultura*, 40, 40-43.

- Rautio, Riitta. (2008). Metaphors of Motion in Listeners' Verbal Reports. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*, Sapporo, Japan, p. 197-202.
- Ros, Agustí. (2009). Laban Movement Analysis (Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento). En: *Estudis Escènics: quaderns de l' Institut del Teatre*, 35, 350-357. [Consulta: 10 de diciembre 2012]. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252853/339591>>.
- Rothschild, Inbar & Eitan, Zohar. (2010). How music touches: Musical parameters and listeners' audio-tactile metaphorical mappings. *Psychology of Music*, 39(4), 449-467. Doi: 10.1177/0305735610377592.
- Silvey, Brian A. (2011). Effects of orchestration on musicians' and nonmusicians' perceptions of musical tension. *Research and Issues in Music Education*, 9(1). (Consulta: 01-06-2013). Disponible en: <http://www.stthomas.edu/rimeonline/vol9/silveyfinal.htm>
- Sirera, Rodolf. (1997). 10 anys fonamentals per a la dansa contemporània espanyola. En: *Moviments*, Obra Social Caja de Madrid (Edit.). Valencia: Teatres de la Generalitat Valenciana, p. 179-182.
- Solari, María Luisa. (1958). Notación de la danza. *Revista musical chilena*, (Santiago de Chile), 42-58.
- Stanislavski, Constantin. (1993). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.
- Thompson, Marc R. & Luck, Geoff. (2008). Effect of pianists' expressive intention on amount and type of body movement. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*, Sapporo, Japan, p. 540-544.
- Toiviainen, Petri; Luck, Geoff & Thompson, Marc R. (2010). Embodied meter: Hierarchical eigenmodes in music-induced movement. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 28(1), 59-70.
- Trainor, Laurel. (2008). The origins of rhythm in movement. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*, Sapporo, Japan, 4-5.
- Valiente, Daniel. (2008). *Estudio de las improvisaciones de alumnos de danza en función de parámetros musicales contrastantes*. (Tesis de Master. Universitat Politècnica de València).
- Valls, Rosángeles. (1997). Hoy por hoy. En: *Moviments*, Obra Social Caja de Madrid (Edit.). Valencia: Teatres de la Generalitat Valenciana, p. 185.

Van den Stock, Jan; Peretz, Isabelle; Grèzes, Julie & Gelder de, Beatrice. (2009). Instrumental music influences recognition of emotional body language. *Brain Topography*, 21(3-4), 216-220. Doi 10.1007/s10548-009-0099-0.

Vitale, Renzo & Bresin, Roberto. (2008). Emotional cues in knocking sounds. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan, p. 276.

Widman, Andreas; Kujala, Teija; Tervaniemi, Mari; Kujala, Ana & Schroger, Erich. (2004). From symbols to sounds: Visual symbolic information activates sound representations. *Psychophysiology*, 41, 709-715.

Woodruff, Ghofur E. (2008). Towards an Ecological Theory of Musical Semantics. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*, Sapporo, Japan, 606-611.

Este trabajo estudia experimentalmente la relación entre la música y la danza. Utilizando cuatro fragmentos de música compuesta por Pep Llopis para espectáculos de danza de la compañía *Ananda Dansa*, se hace una serie de entrevistas al compositor sobre el proceso de composición y las intenciones, a los coreógrafos de *Ananda Dansa* sobre el proceso de ideación y realización de la danza relativa a los fragmentos utilizados.

En el estudio experimental, participan dos coreógrafos profesionales ajenos a los espectáculos en cuestión y sin información sobre el origen o la intención de los fragmentos musicales. Los coreógrafos trabajan de manera aislada y sin compartir información. Primero, cada coreógrafo hace una escucha previa de cada fragmento, y verbaliza las evocaciones sugeridas (imágenes, sensaciones, etc.) y los movimientos y desplazamientos visualizados. Se les encarga concebir una coreografía, y en una sesión posterior, improvisan la coreografía preparada para cada fragmento, que se graba en vídeo.

Se procede a un análisis cualitativo detallado sobre el vídeo, con la ayuda de una segunda entrevista a los coreógrafos para que expliquen las intenciones y cualidades de la danza grabada en vídeo.

Se realiza un análisis cuantitativo del espacio y los elementos técnicos: espacio ocupado, direcciones y mirada, tipos de desplazamientos/dinámicas, recorridos/trayectorias, alturas/niveles, peso, ritmo y energía corporal, utilizando Elan 4.6.

Los resultados muestran una influencia estadísticamente muy significativa de la música en la altura, el peso y forma corporal, recorridos espaciales y pasos. También destaca una influencia en la posición respecto al público y dirección de la mirada, obteniendo resultados más amplios y marcados que lo esperado.

Finalmente, las entrevistas a los coreógrafos han hecho destacar ciertos elementos comunes en las imágenes o sensaciones evocadas, pero sobre todo el análisis pormenorizado de los vídeos de las danzas nos lleva a concluir que la música influye directamente en los parámetros de la coreografía (movimiento, energía, espacio...), independientemente de las evocaciones internas de cada coreógrafo.

