



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Estudio perceptivo experimental de la expresión coreográfica:

espacio, movimiento e influencia de la música

Fabrizio Meschini
Tesis doctoral

Director-tutor: Blas Payri

Directora: Carmen Giménez Morte

Doctorado de música

Noviembre 2016



**Estudio perceptivo experimental de la expresión coreográfica:
espacio, movimiento e influencia de la música**

Autor: Fabrizio Meschini

Director-tutor: Blas Payri

Directora: Carmen Giménez Morte

Tesis doctoral, Noviembre de 2016.

Doctorado de música

Escuela de Doctorado

Universitat Politècnica de València



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

AGRADECIMIENTOS

A Blas Payri, por el continuo interés, la total implicación, el apoyo cercano y la paciencia y generosidad mostrados durante todo el desarrollo de este estudio. Gracias Blas.

A Carmen Giménez, por las útiles sugerencias, el interés, y el siempre cariñoso apoyo.

Al compositor Pep Llopis por su inestimable disponibilidad y colaboración en proporcionarme el material sonoro utilizado en este estudio.

A los coreógrafos Toni Aparisi, Susana Rodrigo, Eva Bertomeu, Paco Bodí, Idoja Rossi y Juan Pinillos por su valiosa colaboración y participación en la realización del material coreográfico utilizado. Gracias compañeros, ¡nos vemos en el escenario!

A la *Sala Russafa* de Valencia, y en particular a Juan Carlos Garés y Chema Cardeña, compañeros y amigos, por la cesión del espacio escénico en el que se han realizado las coreografías experimentales y la grabación de las mismas. Sin olvidar la amabilidad y el buen hacer de su equipo y, en particular de David Campillo y Harold Zúnigan.

A Fernanda Medina, del *Centro de Documentación de Música, Teatro y Danza de Culturarts, Generalitat Valenciana*, por las siempre oportunas y eficaces sugerencias bibliográficas.

A las doctoras Ana Abad y Francisca Ramón Fernández por colaborar y participar en la evaluación perceptiva de las coreografías.

A Luisa Ventura, compañera de profesión y amiga, por su apoyo incondicional. Gracias por todo Luisi.

A mi familia y a mis padres que, aún en la lejanía, siguen mis pasos y me sostienen.

RESUMEN

El objetivo de este estudio experimental es investigar la percepción de la expresión de cuatro estados emocionales (*alegría dinámica, tristeza/depresión, felicidad tranquila, rabia/tensión*) en coreografías.

Se seleccionan 5 músicas según distintos valores de energía (*arousal*) y afecto (*valence*), y se encarga a 6 coreógrafos profesionales la composición de 2 *coreografías improvisadas* con parámetros emocionales contrastantes para cada música. Cada coreografía se graba en video.

Se procede a un análisis cualitativo y cuantitativo detallado sobre el video, del espacio (ocupación y trayectorias) y de los elementos coreográficos utilizados: forma corporal, altura, peso, tensión, acciones/esfuerzo, dinámicas de desplazamiento y dirección corporal.

Se realiza una evaluación perceptiva de las músicas (sin coreografía) según los 4 descriptores emocionales y de las coreografías (sin música) según la cantidad de energía percibida (alta vs baja) y la calidad del afecto (positivo vs negativo).

De los resultados emerge que la *intención de energía y de afecto* de los coreógrafos ha influido respectivamente en la percepción de la energía y del afecto. Sin embargo los evaluadores no siempre han tenido una percepción clara de las dos variables, sobre todo del afecto, y esto quiere decir que las danzas no expresaban claramente un afecto positivo o negativo. En general se ha percibido y evaluado mejor la intención de energía que también parece influir, en menor medida, en la percepción del afecto.

Los elementos coreográficos que han resultado estadísticamente significativos para la expresión y la evaluación de la energía, tienen que ver con parámetros corporales (*peso, impulsos, tensión*), gestuales (*acción: hendir*), espaciales (*ambitus, superficie ocupada/s, velocidad casilla/s*), y dinámicos (*cambio/s*), en particular con *peso impulsado fuerte* y la acción *hendir*. En cambio, los elementos coreográficos que han resultado significativos para la expresión y la evaluación del afecto han sido los ligados a la forma corporal: *apertura media* y *altura media*.

El tamaño del efecto estadístico (η^2) en la evaluación de la energía y la valencia, de la intención del coreógrafo y los parámetros coreográficos medidos, revela que los parámetros de danza cuantificados explican mejor la percepción de la energía: la

evaluación de la energía se ha basado más en una apreciación objetiva de los elementos de la coreografía (*impulsos, tensión*), que en la intención del coreógrafo. En cambio la percepción y evaluación del afecto se explica mejor por la intención del coreógrafo. Esto indica que los parámetros coreográficos que hemos medido no explican completamente la percepción del afecto. Los porcentajes más bajos resultantes para el afecto percibido revelan que el afecto positivo/negativo es más confuso y más complejo de percibir y de expresar que la energía.

La influencia de la música se ha manifestado sobre algunos de los elementos coreográficos considerados en nuestro análisis, relativos al uso del cuerpo y del espacio, independientemente de la emoción expresada: *forma, peso, superficie ocupada/s, ambitus/s y velocidad casilla/s*. Las modificaciones que la música ha provocado en la danza han tenido un efecto más limitado de lo esperado en la percepción de las emociones. Sin embargo la música ha tenido un efecto sobre la coreografía independiente de la intención del coreógrafo, y este efecto se percibe en un visionado sin sonido.

RESUM

L'objectiu d'aquest estudi experimental és investigar la percepció de l'expressió de quatre estats emocionals (*alegria dinàmica, tristesa/depressió, felicitat tranquil·la, ràbia/tensió*) en coreografies.

Es seleccionen 5 músiques segons diferents valors d'energia (*arousal*) i afecte (*valence*), i s'encarrega a 6 coreògrafs professionals la composició de 2 *coreografies improvisades* amb paràmetres emocionals per a cada música. Cada coreografia es grava en vídeo.

Es procedeix a un anàlisi qualitatiu i quantitatiu detallat sobre el vídeo, de l'espai (ocupació i trajectòries) i dels elements coreogràfics utilitzats: forma corporal, altura, pes, tensió, accions/esforç, dinàmiques de desplaçament i direcció corporal.

Es realitza una avaluació perceptiva de les músiques (sense coreografia) segons els 4 descriptors emocionals i de les coreografies (sense música) segons la quantitat d'energia percebuda (alta vs baixa) i la qualitat de l'afecte (positiu vs negatiu).

Dels resultats emergeix que la *intenció d'energia i d'afecte* dels coreògrafs ha influït respectivament en la percepció de l'energia i de l'afecte. No obstant açò els avaluadors no sempre han tingut una percepció clara de les dues variables, sobretot de l'afecte, i açò vol dir que les danses no expressaven clarament un afecte positiu o negatiu. En general s'ha percebut i avaluat millor la intenció d'energia que també sembla influir, en menor mesura, en la percepció de l'afecte.

Els elements coreogràfics que han resultat estadísticament significatius per a l'expressió i l'avaluació de l'energia, tenen a veure amb paràmetres corporals (*pes, impulsos, tensió*), gestuals (*acció fendre*), espacials (*ambitus, superfície ocupada/s, velocitat casella/s*) i dinàmics (*canvi/s*), destacant *pes impulsat fort* i *l'acció fendre*. En canvi, els elements coreogràfics que han resultat significatius en l'expressió i l'avaluació de l'afecte han sigut els lligats a la forma corporal: *obertura mitjana i altura mitjana*.

La grandària de l'efecte estadístic (η^2) en l'avaluació de l'energia i la valència, de la intenció del coreògraf i els paràmetres coreogràfics mesurats, revela que els paràmetres de dansa quantificats expliquen millor la percepció de l'energia: l'avaluació de l'energia s'ha basat més en una apreciació objectiva dels elements de la coreografia (*impulsos,*

tensió) que en la intenció del coreògraf. En canvi la percepció i avaluació de l'afecte s'explica millor per la intenció del coreògraf. Açò indica que els paràmetres coreogràfics que hem mesurat no expliquen completament la percepció de l'afecte. Els percentatges més baixos resultants per a afecte percebut revelen que l'afecte positiu/negatiu és més confús i més complex de percebre i d'expressar que l'energia.

La influència de la música s'ha manifestat sobre alguns dels elements coreogràfics considerats al nostre anàlisi, relatius a l'ús del cos i de l'espai, independentment de l'emoció expressada: *forma, pes, superfície ocupada/s, ambitus/s i velocitat casella/s*. Les modificacions que la música ha provocat en la dansa han tingut un efecte més limitat de l'esperat en la percepció de les emocions. No obstant açò la música ha tingut un efecte sobre la coreografia independent de la intenció del coreògraf, i aquest efecte es percep en un visionat sense so.

ABSTRACT

The aim of this experimental study is to investigate the perception of the expression of four emotional states (dynamic joy, sadness / depression, quiet happiness, anger / stress) in choreographies.

Five music excerpts are selected based on different arousal and valence values, and 6 professional choreographers are asked to compose 2 improvised choreographies, with contrasting emotional states, for each music. Each choreography is recorded on video.

A qualitative and quantitative detailed analysis is made on the video-recordings, to study the space (occupation and trajectories) and the choreographic elements: body shape, height, weight, tension, actions / effort, dynamics of displacement and body direction.

Participants rate music (without choreography) according to the 4 emotional descriptors, and rate the choreographies (without music) according to the amount of energy (high *vs.* low) and valence (positive *vs.* negative).

The results show that *the choreographer's intention of energy and valence* influenced respectively the perception of energy and valence. However the evaluators have not always had a clear perception of the two variables, especially valence, and this means that the dances not clearly expressed a positive or negative valence. In general, has been perceived and evaluated better the intention of energy that also seems to influence, to a lesser extent, in the perception of valence.

The choreographic elements that have a statistically significant relation with the expression and the evaluation of energy have to do with body parameters (*weight, thrusts, tension*), gestural (*slashing*), spatial (*ambitus, occupied area/s, occupied square/s*), and dynamic (*change/s*), emphasizing weight driven strong and *slashing*. On the other hand, the choreographic elements that have explained the expression and evaluation of valence have been the linked to body shape: *average opening* and *average height*.

The statistical size effect (η^2) in the evaluation of energy and valence of the intention of the choreographer and measured choreographic parameters reveal that the quantified dance parameters best explain the perception of energy: the energy assessment has been

based more on elements of choreography (*thrusts, tension*), than on the intention of the choreographer. However perception and evaluation of valence is best explained by the intention of the choreographer. This indicates that the choreographic parameters that we measured not fully explain the perception of valence. The lower percentages associated with the perceived valence reveal that the positive / negative valence is more confusing and complex to perceive and to express than energy.

The influence of music has appeared on some of the choreographic elements considered in our analysis, related to the use of body and space, regardless of the intended emotion: *shape, weight, occupied area/s, ambitus/s, occupied square/s*. The influence of music on perception of emotions in dance is more limited than expected. However music has an effect on choreography independently of the intention of the choreographer, and this effect can be perceived on a viewing without sound.

RESUMEN DETALLADO DE LA INVESTIGACIÓN

Con este experimento hemos investigado la percepción de la expresión de cuatro estados emocionales (*alegría dinámica, tristeza/depresión, felicidad tranquila, rabia/tensión*) en coreografías compuestas sobre músicas compatibles con estas emociones, y hemos analizado la recepción del movimiento. Las etapas principales de la investigación han sido: 1. selección de las músicas; 2. realización de las coreografías; 3. análisis de los movimientos de la coreografía; 4. evaluación perceptiva de las coreografías respecto a la intención del coreógrafo y respecto a los movimientos.

Selección de las músicas

Los fragmentos musicales empleados (músicas pre-existentes), pertenecen al repertorio del compositor Pep Llopis, especialista en la composición de bandas sonoras para artes escénicas y en especial para espectáculos de danza contemporánea a quien se propuso seleccionar músicas de contenido emotivo que tuvieran las siguientes características:

- tener *validez ecológica* para el experimento y ser *coreográficas*, o sea estar escritas para danza o permitir *ser bailadas*.
- no tener variaciones internas, ni una estructura o dirección (permanencia de los mismos elementos musicales), para evitar su influencia en la expresión coreográfica y, por consiguiente, en el experimento perceptivo.
- no apoyarse en un discurso narrativo para que los coreógrafos, encargados de crear las coreografías/estímulos, no entraran en un discurso narrativo o en una teatralización del movimiento; al contrario las músicas debían potenciar la expresión y el lenguaje corporal abstractos.
- responder a diferentes indicadores emocionales (*alegría dinámica, tristeza/depresión, felicidad tranquila, rabia/tensión*), según distintos valores de energía (*arousal*) y afecto (*valence*) (modelo bidimensional), con los que tenemos una aproximación a las cuatro condiciones de emoción.
- tener una duración aproximada de 1 minuto (tiempo estimado suficiente para la realización de las coreografías y para el experimento perceptivo).

Llopis propuso una amplia selección de músicas de las cuales, después de una sesión de escucha en la que participaron el compositor, el director y el autor de la investigación, se pre-seleccionaron 18 fragmentos, por considerarlos los más adecuados para el experimento.

Se creó un formulario que se propuso a 6 coreógrafos profesionales, encargados de realizar las coreografías experimentales. En este formulario, para cada música, los coreógrafos debían responder, en una escala de 1 a 7, a las siguientes cuestiones: si la veían adecuada para la danza, si permitía una danza abstracta o empujaba a gestos estereotipados, qué cantidad de energía (alta vs. baja) y tipo de afecto (positivo vs. negativo) percibían; y finalmente una breve descripción de las emociones evocadas. Los resultados mostraron que algunos fragmentos habían generado bastante acuerdo entre los coreógrafos en cuanto a afecto percibido en las músicas, pero los intervalos de confianza revelaban que, en la mayoría de las músicas, se percibía una doble valencia del afecto. En general se registró mayor acuerdo entre coreógrafos en la evaluación de la cantidad de energía percibida.

A partir de los resultados obtenidos, sobre todo de los referentes a afecto y energía percibidos, seleccionamos los 5 fragmentos musicales experimentales definitivos, escogiendo aquellos que se percibían con una doble valencia de energía u afecto, o sea que se caracterizaban por ser percibidos como expresivos o bien de una misma cantidad de energía y una doble valencia de afecto (por ejemplo *felicidad tranquila* y *depresión tristeza*, misma energía baja y afecto positivo y negativo respectivamente), o bien de un mismo afecto y una doble valencia de energía (por ejemplo *depresión tristeza* y *rabia tensión*, mismo afecto negativo y energía baja y alta respectivamente).

Encuesta perceptiva de las músicas

Para obtener una evaluación perceptiva de las 5 músicas se creó una encuesta en la que participaron 33 evaluadores (30 alumnos del máster de postproducción de la UPV, el director y el autor de esta investigación, y 1 ajeno). Se crearon estímulos de 15s para cada fragmento musical, comprobando, con un test previo realizado por el director y el autor de esta investigación, que se trataba de una duración suficiente para que los sujetos pudieran percibir, sin analizar en exceso, los valores emotivos presentados. La evaluación de los fragmentos se propuso utilizando cuatro ejes unipolares según cuatro estados emocionales (*alegría dinámica*, *tristeza/depresión*, *felicidad tranquila*, *rabia/tensión*), en escala Likert (del 0 al 9).

Los resultados nos han permitido obtener una evaluación de las emociones percibidas para cada fragmento y analizar el estudio principal, sirviendo de factores para estudiar la influencia de la música en la danza, como mostramos más adelante cuando exponemos los resultados relativos a la influencia de la música.

Realización y grabación de las coreografías (estímulos)

Para la realización de los estímulos, encargamos a 6 coreógrafos profesionales la composición de dos *coreografías improvisadas* para cada música: en cada coreografía, los coreógrafos debían expresar un estado emocional, determinado por el autor de esta investigación y compatible con la intención expresiva de cada fragmento musical.

Antes de la ejecución y grabación de las coreografías, se realizó una entrevista de escucha de los fragmentos con cada coreógrafo por separado. En esta entrevista los coreógrafos evaluaron cualitativamente la energía y afectos percibidos de cada fragmento y verbalizaron la realización coreográfica de las dos diferentes intenciones expresivas marcadas, destacando los cambios en los elementos coreográficos empleados para la expresión de una u otra emoción (en la calidad de energía, el tipo de movimiento y en el uso del espacio). Los resultados indicaron que, en general, para expresar la energía alta los coreógrafos hablaban de mucha dinámica corporal (velocidad), refiriéndose tanto al movimiento del cuerpo como a los desplazamientos y recorridos por el espacio, sobre todo para *Alegría dinámica*; en cambio para *Rabia tensión* hubo respuestas contrastantes, ya que para unos se expresaba con mayor retención de los movimientos y pocos desplazamientos y para otros con mayor dinámica; para la expresión de la energía baja indicaban una reducción de la velocidad del movimiento y menor ocupación espacial, más acentuada en *Tristeza depresión* que en *Felicidad tranquila*. En general para la expresión del afecto positivo indicaban apertura, expansión y elevación corporal, y para la expresión del afecto negativo cierre y tendencia a un mayor contacto con el suelo.

La grabación de las coreografías se hizo en el *Centro Cultural Docente de Artes Escénicas Sala Russafa* de Valencia, cuyo escenario se utiliza normalmente para la exhibición de espectáculos de danza profesional. En el escenario se dispuso una cuadrícula métrica (de 6 x 8 mts.) que nos permitió, *a posteriori*, realizar el análisis cualitativo de las trayectorias generadas por los coreógrafos y el análisis cuantitativo de la ocupación del espacio. Se fijó la posición y el encuadre de una cámara de video en el *patio de butacas* de la sala, sobre elevado con respecto al escenario, en posición frontal y coincidente con el eje central de la cuadrícula.

Para la realización y grabación de las coreografías se citó a cada coreógrafo por separado. De las grabaciones se obtuvieron 68 videos (2 emociones x 5 fragmentos x 6 coreógrafos + 8 repeticiones, ya que algunos coreógrafos, no conformes con la

ejecución, prefirieron repetir la realización de la coreografía. Para el análisis coreográfico y para el experimento perceptivo se utilizaron las coreografías repetidas, excluyendo la primera versión realizada). Finalmente se obtienen un total de 60 videos.

Análisis cualitativo y cuantitativo de la expresión coreográfica

Se realizó primero un análisis cualitativo de la ocupación del espacio y las trayectorias; después, utilizando el programa Elan (empleado en nuestra anterior investigación, Meschini, 2013) se realizó el análisis cualitativo y cuantitativo de los elementos coreográficos empleados. Elan nos ha permitido cuantificar parámetros coreográficos relativos al uso del cuerpo (*forma, peso, tensión-distensión muscular*) y su movimiento (*acciones/esfuerzo* de Laban), y al uso del espacio (*altura corporal, tipo de desplazamientos, dirección*). 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, coreógrafos e investigadores.

Evaluación perceptiva de las coreografías (sin música)

Para el experimento perceptivo se utilizaron los videos de las coreografías (sin música) editados y agrupados por coreógrafo. Cada video se propuso repartido en cuatro intervalos, respetando y teniendo en cuenta las frases musicales. Todas las coreografías que se basaban en una misma música duraban lo mismo y fueron divididas con los mismos intervalos. Los intervalos, dependiendo de cada música, tenían una duración variable, entre 9s y 19s, por una duración media de 15,30s. Se obtuvieron un total de 40 estímulos por coreógrafo. Los 5 evaluadores (2 expertos, 1 ajeno y el director y el autor de esta investigación) evaluaron cada intervalo después de su visionado.

Para la evaluación cada participante utilizó una tabla en la que, para cada fragmento de coreografía, debía indicar, la cantidad de energía percibida (alta vs baja) y la calidad del afecto (positivo vs negativo), en una escala Likert de 0 a 10 (0 significaba ausencia de energía o afecto muy negativo y 10 significaba máxima energía o afecto muy positivo).

Resultados

El análisis de los resultados obtenidos nos ha permitido responder a diferentes cuestiones: si existe coherencia en las respuestas perceptivas de los parámetros emotivos en diferentes sujetos; si realmente la danza puede expresar parámetros emotivos y cuáles son los elementos significativos para la percepción de dichos

parámetros; si las características de las músicas influyen en la realización de la danza y la ulterior percepción de sus afectos y si existen elementos de la expresión coreográfica específicos para la expresión de la emoción.

Percepción y evaluación de las coreografías (sin música)

Los resultados del *alpha de Cronbach* (análisis fiabilidad) han mostrado un alto índice de acuerdo entre evaluadores y coherencia en las respuestas (*energía evaluada* $\alpha=0.957$; *afecto evaluado* $\alpha=0.921$).

Según los datos obtenidos del análisis de varianza multifactorial, la intención de energía y de afecto expresados, ha influido respectivamente en la percepción de la energía y del afecto evaluado. De los resultados del parámetro *Energía percibida* emerge que la *intención de energía* ha influido en la percepción de la energía explicando el 55% de la varianza; de los resultados del parámetro *Afecto percibido*, emerge que la intención de afecto ha influido en su percepción, explicando el 45% de la varianza.

Sin embargo la percepción de la danza no se ha correspondido al 100% con la intención de los coreógrafos. Los evaluadores han tenido una percepción no siempre clara de las dos variables, sobre todo del afecto, y esto quiere decir que las danzas no expresaban claramente un afecto positivo o negativo. En general se ha percibido y evaluado mejor la intención de energía. Para mayor claridad de los resultados perceptivos, hemos calculado (con porcentajes) la evaluación de la danza en términos de acierto/error. En el reconocimiento de los cuatro descriptores emotivos, todos los porcentajes han estado por encima del 50%: *Tristeza depresión* (evaluación energía 89,2%; evaluación afecto 90%) y *Alegría dinámica* (evaluación energía 93,8%; evaluación afecto 82,1%) han sido los parámetros con más alto índice de reconocimiento, seguidos de *Rabia tensión* (evaluación energía 85,8%; evaluación afecto 68,3%). Destaca *Felicidad tranquila* con los porcentajes más bajos (evaluación energía 53,3%; evaluación afecto 50%), que se confunde a veces con *Tristeza depresión*. Puede que este último resultado dependa del hecho que se dio a los coreógrafos la indicación de expresar *Serenidad tranquila* en lugar de *Felicidad tranquila* y que esto haya generado menos exteriorización de la expresión o una expresión más neutra. En general hemos estado lejos del 100%, así como también ocurre en otros experimentos perceptivos estudiados.

Influencia de los parámetros coreográficos en la percepción

Para poder comparar en qué parámetros de danza ha influido la intención, y si son esos parámetros los que han influido en la percepción, hemos calculado las correlaciones entre la intención y la evaluación de energía y afecto, y los parámetros dancísticos. Los parámetros coreográficos que han influido en la percepción de la energía han sido los relativos al dinamismo corporal: *cambio desplazamiento/s*, *cambio dirección/s*, *cambio apertura/s*, *cambio altura/s*, *cambio peso/s*, sobre todo cuando tratamos los *cambios de apertura/s* (r^2 energía evaluada 0,527) y *altura/s* (r^2 energía evaluada 0,471). Otros se refieren al uso del espacio (*velocidad casilla/s*, *ambitus/s* y *superficie ocupada/s*). También emergen elementos ligados al movimiento y la gestualidad: *peso impulsado fuerte* (r^2 energía evaluada 0,543) y la acción *hendir* (r^2 energía evaluada 0,509): sean percibidos o no de manera consciente, son elementos influyentes en la percepción de la energía. En cambio, los elementos coreográficos que han influido en la percepción del afecto han sido los inherentes a la forma y el moldeado corporal: *apertura y altura corporal* (*altura media*: r^2 afecto evaluado 0,258; *apertura media*: r^2 afecto evaluado 0,123).

Se ha verificado una coincidencia entre los parámetros que son significativos para la percepción y los que lo son para la intención expresiva de los coreógrafos. Los elementos coreográficos significativos para la expresión y la evaluación de la energía, tienen que ver con parámetros corporales (*peso*, *impulsos*, *tensión*), gestuales (*acciones hendir* y *golpear*), espaciales (*ambitus/s*, *superficie ocupada/s*, *velocidad casilla/s*), y dinámicos (*cambio/s*); destacan *peso impulsado fuerte* (r^2 energía intención 0,654; r^2 energía evaluada 0,543) y la acción *hendir* (r^2 energía intención 0,306; r^2 energía evaluada 0,509). En cambio, los elementos coreográficos significativos para la expresión y la evaluación del afecto han sido los ligados a la forma corporal: *apertura media* (r^2 afecto intención 0,195; r^2 afecto evaluado 0,123) y *altura media* (r^2 afecto intención 0,121; r^2 afecto evaluado 0,258). Este resultado destaca la importancia de estos elementos coreográficos, que se revelan herramientas eficaces en los procesos comunicativos de los parámetros emotivos.

Los porcentajes de evaluación de la energía y afecto explicado por la intención del coreógrafo y por los parámetros de danza medidos en los videos (R^2 global de los análisis de regresión múltiple), muestran que, de alguna manera, la evaluación de la energía se ha basado en una apreciación objetiva de elementos de la coreografía

(energía evaluada 72,8%) más que en la intención del coreógrafo (energía evaluada 60%), mientras que la evaluación del afecto se explica mejor por la intención del coreógrafo (afecto evaluado 53%), que por los parámetros de danza (afecto evaluado 44,7%). Esto indica que el afecto positivo/negativo es más confuso y más complejo de percibir y de expresar, pero también que los parámetros coreográficos que hemos medido no explican completamente la percepción del afecto expresado. Para futuras investigaciones, consideramos importante integrar, al análisis de los movimientos y del uso del espacio, también el análisis de las expresiones faciales que podría aportar datos más precisos y explicar un mayor porcentaje de la varianza.

Influencia de la música

La influencia de la música se ha revelado sobre algunos de los elementos coreográficos considerados, relativos al uso del cuerpo y del espacio, independientemente de la emoción expresada. Los resultados del análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía, afecto y coreógrafo han mostrado la influencia de la música en la *forma* (explica el 4,5% de la varianza), el *peso* (explica un 6,2% de la varianza), la *superficie ocupada/s* (explica el 12,1% de la varianza), el *ambitus/s* (explica el 8,5% de la varianza) y la *velocidad casilla/s* (explica el 10,9% de la varianza). Consideramos que es un resultado relevante ya que, como podemos ver, se trata de algunos de los elementos coreográficos que también son significativos para la expresión y evaluación perceptiva de las coreografías: la forma ha influido en la percepción de los afectos y los elementos espaciales en la percepción y evaluación de la energía. En cualquier caso, las modificaciones que la música ha provocado en la danza tienen un efecto más limitado de lo esperado en la percepción de las emociones. Los resultados del análisis de regresión múltiple para explicar la variable *Energía evaluada*, a partir de considerar como factores la energía y afecto evaluados en la música y la intención expresiva de los coreógrafos, han mostrado que los parámetros *música felicidad tranquila* ($r^2=0,042$) y *música tristeza depresión* ($r^2=0,318$) han contribuido a la evaluación de la energía que, sin embargo depende en gran medida de la intención de energía ($r^2=0,546$) y del afecto ($r^2=0,055$) del coreógrafo. Los resultados del análisis de regresión múltiple para explicar la variable *Afecto evaluado*, han mostrado que la *música felicidad tranquila* ($r^2=0,027$) y *música alegría dinámica* ($r^2=0,213$) han contribuido a la evaluación del afecto que, sin embargo depende en gran medida de la intención de afecto ($r^2=0,448$) y de la energía ($r^2=0,085$) del coreógrafo. Podemos concluir que la música tiene un efecto

sobre la coreografía independiente de la intención del coreógrafo, y este efecto se percibe en un visionado sin sonido.

En Meschini (2013), nuestro anterior estudio experimental que investigó la influencia de la música en los elementos de la coreografía, se utilizaron 4 fragmentos musicales (muy contrastantes en cuanto a energía y afecto y sin dar a los coreógrafos indicaciones de intención expresiva) para la realización de unas *coreografías improvisadas*, y se concluyó que había una alta coincidencia en las coreografías. En ese caso los coreógrafos se dejaban llevar por la expresión musical, y probablemente una evaluación de las emociones expresadas hubiera generado una alta coincidencia con las características de la música.

En Meschini (2013) la música de los 4 fragmentos influyó de manera muy significativa ($p < .001$) sobre la ocupación del espacio (explicando el 53% de la varianza), la forma (explicando el 14% de la varianza), la altura (explicando el 25% de la varianza) y el peso corporal (explicando el 43% de la varianza) (Meschini, 2013, pp. 88-105). En este estudio, los coreógrafos se han abstraído de las características emocionales de la música al realizar la coreografía, teniendo en cuenta que los extractos musicales habían sido escogidos para poder ser compatibles con estados emocionales diferentes. Por esta razón, comparando los resultados anteriores con los obtenidos en este experimento, los porcentajes de influencia, en esta investigación, resultan inferiores; sin embargo confirman la influencia de la música en los elementos de la coreografía, sobre todo los relativos a la ocupación del espacio y la velocidad de desplazamiento.

En nuestro estudio no hemos estudiado la influencia de la música en la percepción de los parámetros emotivos de las coreografías: una de las futuras líneas de estudio se centraría en investigar las variaciones de la percepción de las emociones en una coreografía cuando modificamos la música.

Elementos específicos para la expresión de la energía y del afecto

Utilizando los datos obtenidos del análisis coreográfico, realizado con Elan, hemos podido saber cuáles son los elementos coreográficos que son más significativos para la expresión de la intención de energía y de afecto.

Del análisis de varianza univariante resulta que la expresión de la *energía* ha influido en el uso de elementos coreográficos como la *tensión/distensión corporal*, que explica el 34,4% de la varianza, y el *peso corporal* que explica el 6,8% de la varianza. Asimismo,

según los resultados del análisis de regresión múltiple, la intención de energía ha influido en la utilización de otros elementos de carácter cinético que relacionan el movimiento corporal con el espacio. La expresión de la energía ha influido en los cambios (*desplazamiento/s, dirección/s, peso/s, altura/s, apertura/s*) que resultan ser un elemento dinámico que siempre depende de la expresión de energía.

Los resultados del análisis de varianza univariante muestran que la expresión del *afecto* ha influido en el uso de elementos coreográficos como la *forma corporal* (explica el 8,3% de la varianza), y la *altura* (explica el 6,7% de la varianza). Esto quiere decir que para expresar el afecto se utiliza la forma y la altura corporal: independientemente que se perciba o no, ambos son elementos expresivos del afecto. Los resultados de la regresión múltiple confirman que la expresión del afecto es el mayor factor de influencia sobre *apertura media* (22,9%) y *altura media* (15,9%).

Para futuras investigaciones, consideramos importante integrar al análisis de los movimientos y del uso del espacio, también el análisis de las expresiones faciales que podría aportar datos más precisos y explicar un mayor porcentaje de la varianza.

Consideramos que estos los resultados obtenidos pueden tener relevancia e implicaciones directas sobre todo en la pedagogía del movimiento dancístico y expresivo referidas a la expresión de las emociones, ya que han destacado elementos coreográficos, y de movimiento, específicos para la expresión de la energía y del afecto, que son fácilmente aplicables al trabajo corporal desarrollado en las aulas.

Consideramos que también pueden tener utilidad en la creación coreográfica, pero no hemos de olvidar que, en la mayoría de los casos y en la práctica profesional, los coreógrafos recurren a sus propias herramientas expresivas y una mayor atención a los estudios científicos desarrollados en el ámbito del movimiento, podría aportar mejores resultados tanto a nivel expresivo como perceptivo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 Introducción general.	2
1.2 La interacción de música y danza en la percepción de las emociones.	4
1.3 Influencia del contenido emocional de la música en la danza.	8
1.4 Expresión de las emociones en el movimiento.....	9
1.5 Delsarte, precursor en la investigación de las emociones y el gesto aplicada a las artes escénicas.	11
1.5.1 El delartismo	12
1.5.2 La <i>Estética Aplicada</i> de Delsarte.....	15
1.5.3 El Gesto Primordial.	15
1.5.4 La Trinidad delartiana.....	16
1.5.5 Los movimientos en el espacio.....	16
1.5.6 La ley de la correspondencia.	17
1.5.7 Las nueve leyes del movimiento o del gesto.	17
1.6 Emile Jaques-Dalcroze.	19
1.6.1 La Rítmica Dalcroze.....	20
1.7 Objetivo general.....	22
1.7.1 Objetivos específicos.....	22
1.8 Estructura del trabajo.....	25
2. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA.	28
2.1 Aproximación a la psicología de la emoción.....	29
2.2 Cognición musical corporeizada.	33
2.3 Percepción de las emociones en la música.	40
2.4 Influencia del contenido emocional de la música en el movimiento.	44
2.5 Especificidad expresiva de las emociones.	48
2.6 Danza: expresión y percepción de las emociones.....	53
2.7 La percepción en la interacción de música y danza.....	61
2.8 La percepción de las emociones en el audiovisual	70
2.9 Metodología de captura y representación del movimiento.	72
2.9.1 La técnica de los puntos de luz para la investigación del movimiento corporal y la danza.	73
2.9.2 Pantallas a plena luz (<i>full-light</i>).	73

2.9.3 Eficacia de los métodos.	74
2.10 Metodología de análisis del movimiento.	75
2.10.1 <i>LMA</i> – Análisis de movimiento Laban.	75
2.10.2 <i>EYES WEB</i> : Captura y análisis del movimiento.	79
2.11 Metodología experimental para el análisis correlativo de música y movimiento.	80
2.12 Metodología experimental de percepción semántica de la música.	80
2.12.1 Enfoques de investigación.	81
2.12.2 Modelos de emoción.	82
2.12.3 Estímulos musicales y cantidad de estímulos.	84
2.12.4 Cuestiones metodológicas.	84
2.12.5 El modelo circular de Russell.	85
2.12.6 Adjetivos en círculo de Hevner.	88
2.13 Metodología experimental evaluativa de la percepción de las emociones en el movimiento corporal: el modelo dimensional.....	89
2.14 Conclusiones de la revisión bibliográfica para el diseño experimental de esta investigación.....	91
2.14.1 Indicadores emocionales.....	91
2.14.2 Materiales sonoros utilizados en experimentos de música corporeizada.....	92
2.14.3 Duración de los fragmentos musicales utilizados.....	94
2.14.4 Participantes.....	94
PARTE EXPERIMENTAL.....	96
3. SELECCIÓN DE LAS MÚSICAS.....	97
3.1 Introducción.	98
3.2 Proceso de selección	99
3.2.1 Preselección de los fragmentos musicales experimentales.....	99
3.2.2 Participantes.....	99
3.2.3 Procedimiento.	100
3.2.4 Resultados estadísticos del formulario.	101
3.3 Selección definitiva de los fragmentos musicales	104
3.3.1 Entrevista al compositor: la intención expresiva del músico	105

3.3.1.1 Música 1: <i>Placentero</i> (fragmento 5)	105
3.3.1.2 Música 2: <i>Vueltas</i> (fragmento 18)	108
3.3.1.3 Música 3: <i>La Monstrua</i> (fragmento 11).	111
3.3.1.4 Música 4: <i>Irritante</i> (fragmento 12).....	114
3.3.1.5 Música 5: <i>Desolación – Cold Time</i> (fragmento 9).....	116
4. EVALUACIÓN DE LAS MÚSICAS.....	120
4.1 Introducción.....	121
4.2 Materiales.....	121
4.3 Participantes.....	121
4.4 Procedimiento.....	122
4.5 Resultados evaluación perceptiva de las músicas.....	123
4.5.1 <i>Alpha de Cronbach</i> : evaluación músicas.....	123
4.5.2 Alegría dinámica, entusiasmo.....	124
4.5.3 Felicidad tranquila, satisfacción.....	125
4.5.4 Tensión, rabia, violencia.....	125
4.5.5 Tristeza, depresión.....	126
4.6 Resultados agrupados por fragmentos musicales.....	127
4.6.1 Música 1: <i>Placentero</i>	127
4.6.2 Música 2: <i>Vueltas</i>	128
4.6.3 Música 3: <i>La monstrua</i>	128
4.6.4 Música 4: <i>Irritante</i>	129
4.6.5 Música 5: <i>Desolación – Cold Time</i>	130
5. REALIZACIÓN, GRABACIÓN Y ANÁLISIS DE LAS DANZAS.....	132
5.1 Realización de los materiales experimentales (coreografías).....	133
5.1.1 Coreógrafos participantes.....	133
5.1.2 Procedimiento y materiales.....	133
5.1.2.1 Músicas.....	133
5.1.2.2 Condiciones de energía/afecto.....	134
5.1.2.3 Espacio y condiciones para la grabación.....	135
5.1.2.4 Instrucciones previas a los coreógrafos.....	138
5.1.2.5 Realización y grabación de las coreografías.....	140
5.2 Procedimiento de análisis de las danzas.....	141
5.2.1 Análisis cualitativo de las coreografías.....	141

5.2.2	Análisis cualitativo y cuantitativo del uso del espacio (ocupación y trayectorias).....	144
5.2.3	Análisis cuantitativo de los elementos coreográficos.....	146
5.2.3.1	Análisis realizado con Elan.....	146
5.2.3.2	Parámetros utilizados.....	148
5.2.3.2.1	Cuerpo - <i>Forma corporal</i>	148
5.2.3.2.2	Cuerpo - <i>Peso</i>	149
5.2.3.2.3	Cuerpo - <i>Tensión-distensión muscular</i>	150
5.2.3.2.4	Cuerpo – <i>Acciones-esfuerzo</i>	152
5.2.3.2.5	Espacio - <i>Altura/Niveles</i>	154
5.2.3.2.6	Espacio – <i>Desplazamientos</i>	155
5.2.3.2.7	Espacio – <i>Ocupación</i>	156
5.2.3.2.8	Espacio – <i>Dirección corporal</i>	157
5.2.4	Análisis de datos estadísticos.....	159
5.3	Resultados del análisis cualitativo de la danza	159
5.3.1	Música 1.....	159
5.3.2	Música 2.....	162
5.3.3	Música 3.....	165
5.3.4	Música 4.....	168
5.3.5	Música 5.....	171
5.3.6	Resumen resultados en función de los indicadores emocionales.....	174
5.3.6.1	Felicidad tranquila.....	174
5.3.6.2	Tristeza depresión.....	176
5.3.6.3	Alegría dinámica.....	178
5.3.6.4	Rabia tensión.....	180
5.3.7	Discusión sobre la expresión coreográfica de los afectos en la cualidad de la energía, del movimiento y del uso de la mirada.....	181
5.3.7.1	Flujo.....	181
5.3.7.2	Direccionalidad de los movimientos.....	183
5.3.7.3	Uso de la mirada.....	185
5.4	Resultados del análisis cualitativo y cuantitativo del uso del espacio (ocupación y trayectorias)	186
5.4.1	Resultados Música 1: felicidad tranquila / tristeza depresión.....	186

5.4.1.1	Eva Bertomeu.....	186
5.4.1.2	Idoya Rossi.....	188
5.4.1.3	Juan Pinillos.....	190
5.4.1.4	Paco Bodí.....	193
5.4.1.5	Susana Rodrigo.....	195
5.4.1.6	Toni Aparisi.....	198
5.4.1.7	Resumen comparativo música 1.....	201
5.4.2	Resultados Música 2: alegría dinámica / felicidad tranquila.....	201
5.4.2.1	Eva Bertomeu.....	201
5.4.2.2	Idoya Rossi.....	204
5.4.2.3	Juan Pinillos.....	206
5.4.2.4	Paco Bodí.....	209
5.4.2.5	Susana Rodrigo.....	211
5.4.2.6	Toni Aparisi.....	214
5.4.2.7	Resumen comparativo música 2.....	216
5.4.3	Resultados Música 3: rabia tensión / tristeza depresión.....	217
5.4.3.1	Eva Bertomeu.....	217
5.4.3.2	Idoya Rossi.....	219
5.4.3.3	Juan Pinillos.....	221
5.4.3.4	Paco Bodí.....	224
5.4.3.5	Susana Rodrigo.....	226
5.4.3.6	Toni Aparisi.....	228
5.4.3.7	Resumen comparativo música 3.....	230
5.4.4	Resultados Música 4: alegría dinámica / rabia tensión.....	231
5.4.4.1	Eva Bertomeu.....	231
5.4.4.2	Idoya Rossi.....	233
5.4.4.3	Juan Pinillos.....	236
5.4.4.4	Paco Bodí.....	238
5.4.4.5	Susana Rodrigo.....	240
5.4.4.6	Toni Aparisi.....	243
5.4.4.7	Resumen comparativo música 4.....	245
5.4.5	Resultados Música 5: felicidad tranquila / tristeza depresión.....	246
5.4.5.1	Eva Bertomeu.....	246
5.4.5.2	Idoya Rossi.....	249

5.4.5.3 Juan Pinillos.	251
5.4.5.4 Paco Bodí.	254
5.4.5.5 Susana Rodrigo.	256
5.4.5.6 Toni Aparisi.	259
5.4.5.7 Resumen comparativo música 5.	261
5.4.6 Discusión: comparativa de ocupación del espacio según los afectos expresados (cuadrícula).	261
5.4.6.1 Alegría dinámica.	262
5.4.6.2 Tristeza depresión.	263
5.4.6.3 Serenidad tranquila.	263
5.4.6.4 Rabia tensión.	264
5.5 Análisis estadístico de la influencia de la intención del coreógrafo y la música en las coreografías.	265
5.5.1 Cuerpo - Forma.	266
5.5.1.1 Cambio apertura/s	268
5.5.2 Cuerpo - Peso.....	268
5.5.2.1 Peso medio	270
5.5.2.2 Cambio peso/s	271
5.5.3 Cuerpo - Tensión	272
5.5.3.1 Cambio tensión/s	274
5.5.4 Cuerpo – Acciones/Esfuerzo	274
5.5.5 Espacio - Altura	274
5.5.5.1 Cambio altura/s	277
5.5.6 Espacio - Ocupación	278
5.5.6.1 Lateral	278
5.5.6.2 Central lateral.....	280
5.5.6.3 Profundidad.....	282
5.5.6.4 Central profundidad	283
5.5.6.5 Ambitus lateral/s	285
5.5.6.6 Ambitus profundidad	287
5.5.6.7 Ambitus profundidad/s.....	288
5.5.6.8 Ambitus profundidad + lateral	290
5.5.6.9 Ambitus/s	292
5.5.6.10 Superficie ocupada/s	293

5.5.6.11 Velocidad casilla/s	294
5.5.6.12 Cambio desplazamiento/s	296
5.5.6.13 Cambio dirección/s	298
5.6 Análisis estadístico de la energía/afecto de la música	
en los parámetros de danza	300
5.6.1 Cuerpo forma - Apertura media.....	301
5.6.2 Cuerpo - Cambio apertura/s.....	301
5.6.3 Cuerpo - Peso medio.....	303
5.6.4 Cuerpo - Cambio peso/s	304
5.6.5 Cuerpo - Tensión media	305
5.6.6 Cuerpo - Cambio tensión/s	305
5.6.7 Espacio - Altura media	307
5.6.8 Espacio - Cambio altura/s.....	308
5.6.9 Espacio - Superficie ocupada/s.....	309
5.6.10 Espacio - Ambitus/s.....	310
5.6.11 Espacio - Velocidad casilla/s.....	311
5.6.12 Espacio - Cambio desplazamiento/s.....	312
5.6.13 Espacio - Cambio dirección/s.....	313
5.7 Discusión de los análisis estadísticos	315
5.7.1 Uso del cuerpo	315
5.7.1.1 Forma corporal.....	315
5.7.1.2 Peso.....	318
5.7.1.3 Tensión/distensión	320
5.7.1.4 Acciones/esfuerzo	322
5.7.2 Ocupación del espacio	324
5.7.2.1 Superficie ocupada/s – Ambitus/s – Velocidad casilla/s	324
5.7.2.2 Altura	326
5.7.2.3 Desplazamientos	328
5.7.3. Resumen de los resultados.....	331
6. EVALUACIÓN PERCEPTIVA DE LA COREOGRAFÍA	333
6.1 Introducción	334
6.2 Materiales (vídeos en silencio)	334
6.2.1 Presentación de los videos en pantalla	334

6.2.2 Videos realizados y enlaces web	335
6.3 Participantes.....	337
6.4 Procedimiento	338
6.5 Método de análisis de datos estadísticos	340
6.5.1 Resultados análisis fiabilidad	341
6.5.1.1 <i>Alpha de Cronbach</i> : Energía	343
6.5.1.2 Correlaciones: Energía	343
6.5.1.3 <i>Alpha de Cronbach</i> : Energía para cada coreógrafo.....	344
6.5.1.4 <i>Alpha de Cronbach</i> : Afecto	344
6.5.1.5 Correlaciones: Afecto	345
6.5.1.6 <i>Alpha de Cronbach</i> : Afecto para cada coreógrafo	345
6.6 Resultados del análisis de la intención del coreógrafo	
en la percepción de la emoción (de la danza)	346
6.6.1 Resultados evaluación perceptiva danza	
por condiciones danza (ANOVA multifactorial)	346
6.6.1.1 Energía percibida	346
6.6.1.2 Afecto percibido.....	352
6.6.2 Resultados: relaciones entre elementos coreográficos	
analizados y la percepción de la emoción (de la danza)	356
6.6.2.1 Variable dependiente: energía evaluada	356
6.6.2.2 Variable dependiente: afecto evaluado	358
6.7 Resultados del análisis de la emoción evaluada de la música	
en la percepción de la emoción de la danza.....	359
6.7.1 Análisis previo de las correlaciones	359
6.7.2 Regresión múltiple paso a paso (<i>stepwise</i>)	360
6.7.2.1 Energía evaluada danza	360
6.7.2.2 Afecto evaluado danza	361
6.8 Discusión sobre expresión y percepción	
de los indicadores emocionales	363
6.8.1 Percepción de la energía	364
6.8.2 Percepción del afecto.....	365
6.8.3 Elementos coreográficos significativos para la evaluación	
de la energía (<i>arousal</i>) y del afecto (<i>valence</i>)	367
6.9 Correlaciones de los resultados obtenidos.....	376

6.9.1 Correlaciones entre intención y evaluación energía	377
6.9.2 Correlaciones entre intención y evaluación afecto	381
6.9.3 Comparativa correlaciones	386
6.10 Intención danza y recepción	391
6.10.1 Histogramas de las respuestas	391
6.10.2 Evaluación de la danza en términos de acierto/error	395
7. DISCUSIÓN GENERAL Y CONCLUSIONES.	398
7.1 La cuestión: intención y percepción de las emociones en la danza.	399
7.2 Coherencia de la percepción de la danza.	399
7.3 Percepción de la intención del bailarín.	399
7.4 Parámetros de la danza que influyen en la percepción.	403
7.5 Intención: expresión de las emociones en la danza, análisis cualitativo de las consignas dadas a los coreógrafos.	404
7.6 Intención: expresión de las emociones en la danza, análisis de los parámetros de energía (<i>arousal</i>) y afecto (<i>valence</i>).	406
7.7 Influencia de la música en la realización de la danza.	409
7.8 Coincidencia de los parámetros de danza utilizados por coreógrafos y evaluadores para expresar/percibir la emoción.	411
8. CONCLUSIONES.	415
9. BIBLIOGRAFIA.	423
10. ANEXOS.	439
Anexo 1.	440
A.1 Transcripción entrevista Pep Llopis.	441
Anexo 2.	454
A.2 Partituras fragmentos musicales experimentales	455
A.2.1 Vueltas.	455
A.2.2 La monstrea.	462
A.2.3 Cold Time – Desolación.	468
Anexo 3.	470
A.3 Entrevistas a los coreógrafos antes de la realización de la danza.	471
A.3.1 Escucha Música 1 - <i>Placentero</i>	471
A.3.1.1 Coreógrafa: EVA BERTOMEU.	471

A.3.1.2 Coreógrafa: IDOYA ROSSI.	472
A.3.1.3 Coreógrafo: JUAN PINILLOS.	473
A.3.1.4 Coreógrafo: PACO BODÍ.	474
A.3.1.5 Coreógrafa: SUSANA RODRIGO.	475
A.3.1.6 Coreógrafo: TONI APARISI.	476
A.3.2 Escucha Música 2 - <i>Vueltas</i>	477
A.3.2.1 Coreógrafa: EVA BERTOMEU.	477
A.3.2.2 Coreógrafa: IDOYA ROSSI.	478
A.3.2.3 Coreógrafo: JUAN PINILLOS.	479
A.3.2.4 Coreógrafo: PACO BODÍ.	480
A.3.2.5 Coreógrafa: SUSANA RODRIGO.	481
A.3.2.6 Coreógrafo: TONI APARISI.	482
A.3.3 Escucha Música 3 – <i>La Monstrua</i>	483
A.3.3.1 Coreógrafa: EVA BERTOMEU.	483
A.3.3.2 Coreógrafa: IDOYA ROSSI.	484
A.3.3.3 Coreógrafo: JUAN PINILLOS.	485
A.3.3.4 Coreógrafo: PACO BODÍ.	486
A.3.3.5 Coreógrafa: SUSANA RODRIGO.	487
A.3.3.6 Coreógrafo: TONI APARISI.	488
A.3.4 Escucha Música 4 - <i>Irritante</i>	489
A.3.4.1 Coreógrafa: EVA BERTOMEU.	489
A.3.4.2 Coreógrafa: IDOYA ROSSI.	490
A.3.4.3 Coreógrafo: JUAN PINILLOS.	491
A.3.4.4 Coreógrafo: PACO BODÍ.	492
A.3.4.5 Coreógrafa: SUSANA RODRIGO.	493
A.3.4.6 Coreógrafo: TONI APARISI.	494
A.3.5 Escucha Música 5 – <i>Desolación - Cold Time</i>	495
A.3.5.1 Coreógrafa: EVA BERTOMEU.	495
A.3.5.2 Coreógrafa: IDOYA ROSSI.	496
A.3.5.3 Coreógrafo: JUAN PINILLOS.	497
A.3.5.4 Coreógrafo: PACO BODÍ.	498
A.3.5.5 Coreógrafa: SUSANA RODRIGO.	499
A.3.5.6 Coreógrafo: TONI APARISI.	500

Anexo 4.	502
A.4 Análisis de 8 músicas	503
Anexo 5.	505
A.5 Información sobre coreógrafos.	506
A.5.1 Currículo resumido de los coreógrafos.	506
A.5.1.1 Eva Bertomeu.	506
A.5.1.2 Idoya Rossi.	508
A.5.1.3 Susana Rodrigo.	510
A.5.1.4 Toni Aparisi.	512
A.5.1.5 Paco Bodí.	513
A.5.1.6 Juan Pinillos.	515
A.5.2 Sobre música, coreografía y emociones.	517
A.5.2.1 Eva Bertomeu.	517
A.5.2.2 Idoya Rossi.	518
A.5.2.3 Susana Rodrigo.	519
A.5.2.4 Paco Bodí.	520
A.5.2.5 Toni Aparisi.	521
A.5.2.6 Juan Pinillos.	522
Anexo 6.	524
A.6 Transcripciones entrevistas coreógrafos.	525
A.6.1 Eva Bertomeu.	525
A.6.2 Idoya Rossi.	541
A.6.3 Juan Pinillos.	558
A.6.4 Paco Bodí.	572
A.6.5 Susana Rodrigo.	588
A.6.6 Toni Aparisi.	599
Anexo 7.	612
A.7 Resultados Elan intención sobre danza parámetros sueltos.	613
A.7.1 Forma corporal.	613
A.7.1.1 Muy abierta.	613
A.7.1.2 Abierta.	613
A.7.1.3 Cero.	614
A.7.1.4 Cerrada.	614
A.7.1.5 Muy cerrada.	615

A.7.2	Peso corporal.	616
A.7.2.1	Ligero.	616
A.7.2.2	Normal.	617
A.7.2.3	Pesado – fuerte.	618
A.7.2.4	Impulsado fuerte.	619
A.7.2.5	Impulsado suave.	621
A.7.2.6	Sostenido – llevado.	623
A.7.2.7	Dejado – abandonado.	623
A.7.3	Tensión/Distensión corporal.	624
A.7.3.1	Tensión +3.	624
A.7.3.2	Tensión +2.	625
A.7.3.3	Tensión +1.	625
A.7.3.4	Equilibrado.	627
A.7.3.5	Distensión -1.	628
A.7.3.6	Distensión -2.	628
A.7.3.7	Distensión -3.	628
A.7.4	Acciones/Esfuerzo.	629
A.7.4.1	Inacción.	629
A.7.4.2	Deslizar.	629
A.7.4.3	Flotar.	630
A.7.4.4	Teclear.	631
A.7.4.5	Golpear.	631
A.7.4.6	Hendir.	631
A.7.4.7	Presionar.	633
A.7.4.8	Retorcer.	634
A.7.4.9	Sacudir.	635
A.7.5	Espacio - Altura.	635
A.7.5.1	Muy alto.	635
A.7.5.2	Alto.	637
A.7.5.3	Medio.	638
A.7.5.4	Bajo.	638
A.7.5.5	Muy bajo.	639
A.7.6	Espacio - Desplazamiento.	640
A.7.6.1	Estatismo.	640

A.7.6.2 Andar/pasos.	642
A.7.6.3 Correr/Pasos muy rápidos.	644
A.7.6.4 Saltar/Saltos.	645
A.7.6.5 Girar/Giros.	646
A.7.6.6 Reptar.	647
A.7.6.7 Rodar/Rodadas.	649
A.7.6.8 Arrastrarse.	649
Anexo 8.	651
A.8 Correlaciones entre parámetros evaluados para energía y afecto	652

1. INTRODUCCION

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Introducción general

En este estudio experimental hemos querido investigar la percepción de la expresión coreográfica de diferentes *estados emocionales* (*alegría dinámica, tristeza/depresión, felicidad tranquila, rabia/tensión*) en coreografías de danza contemporánea, en las que se utiliza un lenguaje corporal abstracto, y creadas sobre músicas que expresan dichos estados.

La revisión bibliográfica que hemos realizado nos ha revelado que son escasos los estudios experimentales que investigan la percepción de las emociones en coreografías y, tanto la metodología como los aspectos investigados en estos estudios, resultan dispares y los datos obtenidos contrastantes. Hace falta un estudio más sistemático de la percepción de las intenciones expresivas asociadas a los elementos dancísticos, ya que consideramos que puede aportar nuevos datos tanto para la propia investigación científica como para la práctica pedagógica y la composición coreográfica para la escena. Por esta razón hemos querido realizar un experimento perceptivo en el que, a partir de videos de coreografías (propuestos sin audio) hemos podido estudiar la recepción de la expresión de las emociones en el espectador.

Una de las razones principales y personales que motiva esta investigación es mi actividad profesional como docente de técnica y expresión corporal (para actores), e interpretación para el movimiento (para bailarines), en escuelas de arte dramático y danza, además de mi actividad como intérprete y creador para la escena.

La danza y el movimiento corporal son lenguajes escénicos que el intérprete utiliza para transmitir al público determinados contenidos, entre los cuales pueden encontrarse los relacionados con la emoción.

Según mi experiencia pedagógica, cuando en el aula se aborda la cuestión de cómo expresar las emociones utilizando solamente el movimiento corporal (sin la interacción/mediación de textos u otros medios expresivos), el actor/bailarín suele recurrir a su capacidad técnica, expresiva y/o intuitiva para resolver tal cuestión. Generalmente utiliza, o bien movimientos/gestos *estereotipados o teatrales* que ilustran o describen la emoción (movimientos reconocibles), o bien movimientos abstractos fruto de la emoción sentida. Sobre todo en este último caso, el bailarín genera primero un estado emocional interior y luego utiliza elementos coreográficos concretos

(cualidades de movimiento, alturas, formas, etc.) para exteriorizarlo y expresarlo. La emoción motiva su movimiento, pero no siempre ese movimiento o los parámetros coreográficos utilizados, le ayudan a expresar tal emoción y, más importante aún, a hacer que su intención expresiva sea percibida desde fuera con claridad.

La coreografía es una forma de arte simbólico que conlleva implícito un proceso creativo de abstracción en el que el coreógrafo/bailarín, no solo crea y elige los movimientos, sino también su interpretación, su propósito y la actitud interna, produciendo “*imágenes dinámicas que generan impresiones en el espectador*” (Blom & Chaplin, 1982, p. 129). Por lo que el espectador termina percibiendo un conjunto de contenidos generados y transmitidos por el intérprete/bailarín. Así que, desde el punto de vista perceptivo, el *lenguaje coreográfico* adquiere mucha importancia en cuanto a su influencia en la recepción por el público de las intenciones expresivas del intérprete. La capacidad del público de comprender estos significados constituye su experiencia estética de la danza (Álvarez, 2012, p. 5).

Por otra parte, en mi actividad pedagógica, empleo a menudo la música para los trabajos de investigación y experimentación de los actores/bailarines, tratando de aprovechar su intención expresiva y/o sus cualidades sonoras. La utilizo esencialmente, o como *colchón sonoro* para crear atmósferas que sirvan de apoyo a la propia investigación y experimentación, o como *estímulo*. La aportación de la música, en este sentido, es siempre muy poderosa, sobre todo cuando se experimenta e investiga la expresión de las emociones, aunque el éxito en su utilización depende de una selección apropiada. Mi experiencia, tanto en el aula (con los intérpretes) como en la creación para la escena, muestra que la música ayuda al actor/bailarín a generar estados emocionales en su interior, y favorece la expresión a través del movimiento.

En nuestro anterior estudio experimental (Meschini, 2013) ya abordamos la relación entre música y coreografía, investigando la influencia de la música sobre los elementos coreográficos. Los resultados indicaron que la música influye directamente en esos elementos (movimiento, energía, espacio, etc.): las frases musicales condicionaron la percepción del espacio (amplio, reducido o abstracto)¹ y el uso del lugar ocupado (central vs diagonal) e incluso las trayectorias (diagonales, erráticas, cambios bruscos o

¹ Los elementos sonoros utilizados en los fragmentos musicales condicionaron la percepción del espacio: las melodías en tonos mayores generaron espacios abiertos; los tonos graves y la utilización de las percusiones espacios cerrados; la lentitud y los sonidos procedentes de síntesis sin tonalidad establecida generaron espacios abstractos.

estatismo)². La percepción y uso del espacio incidieron directamente en los diferentes tipos de desplazamientos y en la mirada/posición respecto al público (diagonal/frontal/cercana/lejana). Las intensidades y las alturas del sonido, la velocidad-ritmo y las calidades sonoras, influyeron análogamente en el peso corporal de los bailarines, la energía, las formas (abiertas-cerradas) dependiendo de la calidad de la energía e intensidad (fluidez o tensión) de los fragmentos musicales³ (Meschini, 2013, pp. 125-126).

Normalmente, en los espectáculos de danza, la coreografía responde a un diseño coreográfico, dramático y escénico pre-establecido, a una planificación previa o una idea inicial de la que nace el proceso de creación y composición del espectáculo (de danza o de teatro-danza). En ocasiones no hay punto de partida y la propuesta escénica va concretándose en la medida en que se avanza en la investigación coreográfica.

Cuando el coreógrafo busca en la música un aliado escénico para transmitir al público determinados contenidos, como los ligados a la expresión de las emociones, el espectador termina percibiendo *un conjunto* del producto escénico que integra música y danza, no pudiendo separar la información vehiculada por el estímulo sonoro de la que transmite el movimiento, ya que percibe ambos lenguajes al mismo tiempo. Por eso, una de las cuestiones que surgen al respecto es conocer la *efectividad comunicativa* y la *relevancia en la percepción* de cada lenguaje y poder determinar su respectiva influencia expresiva en el espectador.

1.2 La interacción de música y danza en la percepción de las emociones

La historia de la danza nos muestra que este arte casi siempre ha vivido en estrecha relación con la música, una relación que, en los casos en los que se haya producido este encuentro, se ha hecho cada vez más permeable (Jordan, 2011, p. 43). Los coreógrafos han encontrado en el lenguaje musical un soporte para su discurso expresivo, haciendo de la escena un ámbito interactivo en el que los dos lenguajes se retroalimentan (Brozas, 2003, p. 159).

² Los elementos sonoros utilizados, generaron la evocación de espacios contrastantes: para evocar estos espacios, los coreógrafos utilizaron las diagonales para simular lejanía; espacios muy centrales y restringidos para evocar espacios cerrados y/o limitados y la utilización de todo el espacio para evocar su amplitud y apertura.

³ Aumento de peso producido por elementos muy rítmicos y percusivos, o ligereza generada por las líneas melódicas de cuerdas. Energía alta o baja del movimiento generada por la intensidad de la música y el ritmo o su ausencia. Formas corporales determinadas por el contenido emocional de la música: la tensión, la rabia tienden a cerrar el cuerpo, la alegría a expandirlo, la tristeza a cerrarlo.

Al hablar de la relación de la danza con la música, Humphrey⁴ (1997) escribe:

“Los aspectos melódicos, rítmicos y dramáticos de la música son aliados estrechos del cuerpo humano y la personalidad: la melodía, del aliento y la voz; el ritmo métrico del cambio de peso de los pies y el pulso; el sonido dramático, de una enorme gama de emociones, siempre acompañadas de una reacción física” (Humphrey, 1997, p. 132).

En otros casos, como el del coreógrafo Merce Cunningham, la coreografía se ha desligado completamente de la música, defendiendo su autonomía artística y expresiva y la creación coreográfica se ha basado en otros conceptos (geometrías del cuerpo en el espacio, ausencia de narrativa, ordenación aleatoria de los movimientos, etc.) (Noisette, 2010, p. 18).

Según Blom & Chaplin (1982, p. 162), en la práctica dancística, cuando el coreógrafo piensa en un acompañamiento sonoro adecuado para su coreografía, puede tener en cuenta tres principales opciones: el silencio, el sonido y la música. Como sabemos existen otras estructuras creativas (creación en colectivo, improvisación, etc.) pero aquí vamos a referirnos a esta en concreto. Estas opciones pueden tener en la danza una importante función estilística, expresiva y ser una significativa fuente creativa para el coreógrafo, ofreciéndole una base estructural y/o emocional para su composición coreográfica. Pero las razones que puedan motivar una determinada elección y/o como puedan relacionarse los dos lenguajes, pueden ser múltiples: la música puede representar una base rítmica sobre la que desarrollar la danza, su motor, impulsando la energía del movimiento y siendo una fuerza cinética que termina expresándose en y a través del cuerpo; o ser una base emocional que conduzca el discurso interno del bailarín o el discurso narrativo de la coreografía, etc. El coreógrafo Fokine consideraba la música como *“parte orgánica de la danza”* (Pasi, 1980, p. 9). En estos casos la partitura coreográfica se funde con la partitura musical o sonora, llegando a crear un conjunto expresivo (Jordan, 2011, p. 44).

Según Blom & Chaplin (1982, pp. 156-157), cuando el coreógrafo utiliza el silencio es porque quiere que la coreografía se baile en silencio, para que pueda escucharse el sonido de los impulsos y movimientos corporales del bailarín. Pero nosotros consideramos que también puede haber otras razones por las que no quiera recurrir a la música y utilice el silencio: estéticas y conceptuales, como en el caso de la coreógrafa

⁴ Doris Humphrey (1895 – 1958) coreógrafa y bailarina de danza moderna estadounidense formó parte de la [Denishawn School](#) hasta formar su propia compañía.

Mary Wigman, que puso en duda la relación de la danza con la música creando actuaciones en solitario en silencio (Barba, 2011, pp. 86-87) o con Cunningham que centró su discurso artístico en el estudio del movimiento por el movimiento; dramáticas, más ligadas a la danza-teatro. Cuando para la creación de la coreografía el coreógrafo decide hacer uso del sonido o de la música, la relación creativo-compositiva con este otro lenguaje puede ser variable: la música puede ser el punto de partida para la composición coreográfica; la música y la coreografía pueden componerse al mismo tiempo, compartiendo proceso creativo; la música puede componerse *ex profeso* para una coreografía ya creada; la música se aplica *a posteriori* y de manera independiente a la coreografía (Blom & Chaplin, 1982, p. 163). Otras posibilidades que Blom & Chaplin no contemplan pueden ser las derivadas de la utilización de música pre-existente, o combinada con una composición *ad hoc*, la aplicación aleatoria de la música, etc. Sobre todo en la actualidad este discurso se ha hecho más complejo ya que, los productos escénicos que se proponen, son ámbitos creativos en los que pueden concurrir más lenguajes (el audiovisual, el *mapping 3d*, la utilización de las últimas tecnologías, etc.).

Cuando la música es la fuente directa del movimiento, como ocurre en Duncan, Balanchine o Fokine (fig. 1.1) entre otros, el movimiento es el resultado de cómo el coreógrafo percibe y siente la música.



Figura 1.1. Mikhail Fokine y Tamara Karsavina en *The Firebird* (1910). Bronislava Nijinska Collection, Music Division, Library of Congress.

También la naturaleza de la relación de los dos lenguajes puede adoptar diferentes formas: los dos pueden tener la misma importancia, establecer un diálogo, como en un dúo en el que el movimiento ayuda a visualizar la música y sus características y la música refuerza el sentido y/o significado del movimiento; la música puede constituir un fondo para la danza, que sería el foco principal; en este caso la música es un *colchón sonoro* sobre el que se desarrolla la danza; o lo contrario, que la danza esté al servicio de la música, como en la ópera o el teatro musical; también pueden mantener, a lo largo de una misma obra, relaciones variables o relaciones inesperadas, como en la sátira o el absurdo. En la actualidad la posición de los creadores es a menudo muy flexible y heterogénea.

Como comentamos anteriormente, la música puede tener para el coreógrafo, una importante función estilística y expresiva, y puede funcionar como soporte estructural y dramático de la danza, ayudando a explicar y/o potenciar la intención coreográfica. Cuando el coreógrafo compone la coreografía a partir de una música pre-existente o compuesta *ex profeso*, puede que esté buscando en la música un *aliado escénico* que le ayude a transmitir al público determinados contenidos, como los relacionados con la expresión de las emociones (de un personaje o grupo de personajes o del propio intérprete) o con los significados emotivos de las situaciones coreográficas y/o dramáticas planteadas para la escena. Aliado escénico entendido como *partner*, cómplice e incluso elemento dialéctico. Finalmente, los contenidos emocionales de los dos lenguajes, se concretan en el movimiento de los bailarines que “*los corporeizan y los re-transmiten al público*” (Muntanyola & Belli, 2013, p. 573).

Sabemos que tanto la música, como la danza, pueden expresar claramente determinados estados emocionales. Émile Jaques Dalcroze – compositor, músico y educador de principios del siglo XX, con el objetivo de corporeizar el lenguaje y expresividad musical, creó un sistema de relaciones entre música y gesto que llamó *Plástica animada*: considerando el cuerpo de manera integral, relacionó elementos musicales con elementos de movimiento corporal en el espacio, tanto de forma individual como colectiva (Madureira, 2008, p. 71) y, en su práctica pedagógica, utilizó tres elementos fundamentales intrínsecos al movimiento y relacionados entre sí: el tiempo, el espacio y la energía (Ruano, 2004, p. 84; Madureira, 2008, p. 72).

La música y la coreografía tienen cualidades expresivas similares y el público puede percibir las posibles correspondencias entre los dos lenguajes. Según Dalcroze, para que

entre música y danza haya interacción, es necesario buscar una concordancia corporeizada y visible de la música en el movimiento, de modo que la danza exprese los elementos musicales más destacados, la idea y las emociones generadas por la partitura (Arús, 2010, (2), pp. 46-47). De este modo, la música ofrece estructuras que condicionan y a la vez impulsan al bailarín; teniendo en cuenta que el lenguaje coreográfico del bailarín puede seguir o marcar un contraste con el discurso musical (Jensenius, 2007, p. 43). Jordan (2011, p. 43) incluso creó el término “*coreomusical*” insistiendo en el *matrimonio* de la música y la coreografía, lo que conduce a un doble desafío.

El bailarín y coreógrafo estadounidense Ted Shawn, impulsor de la danza moderna, basó absolutamente su creación en el cuerpo como principal herramienta expresiva. Fue fundador de la *Denishawn*, un centro artístico por el que pasaron muchos de los más importantes coreógrafos de principios del siglo XX. En él Shawn trabajaba con los bailarines las “*visualizaciones musicales*”, una técnica según la cual, “...cada frase musical... se traducía en movimiento puro, con sus características propias y únicas” (Markessinis, 1995, p. 164).

1.3 Influencia del contenido emocional de la música en la danza

En la búsqueda de un sentido semántico o interpretación semántica de la música, la experiencia de la escucha musical es subjetiva (Woodruff, 2008, p. 610). En el marco cognitivo de la música corporeizada, la escucha produce e implica movimientos corporales que no dependen exclusivamente del impacto sonoro y de la estructura musical, sino también de su contenido emocional. Estos movimientos suponen una encarnación de las emociones musicales: el cuerpo registra y corporeiza empáticamente las cualidades emocionales de la música (Krumhansl & Schenck, 1997; Boone & Cunningham, 1998; Burger *et al.*, 2012; Morita *et al.*, 2013; Muntanyola & Belli, 2013) porque la exposición a la música genera emociones intensas (Rickard, 2004, p. 384). Eso es, el cuerpo asume los contenidos emotivos expresados por la música; estos contenidos se expresan a través de los elementos sonoros elegidos por el compositor para transmitir determinadas emociones. Es evidente que, la efectividad de estos estímulos en cuanto a capacidad de generar esta corporeización, puede ser variable. Los instrumentos de cuerda, por ejemplo, frecuentemente se utilizan para expresar emociones más íntimas, ligadas a los sentimientos más líricos del ser humano (la ternura, el amor, el dolor, etc.; esto no es excluyente de que puedan expresar todo lo

contrario); las percusiones pueden ser utilizadas para expresar emociones más intensas e incluso negativas (rabia, tensión, ansia, etc.).

En las últimas décadas la investigación sobre la influencia de la música en las personas se ha multiplicado y, de manera interdisciplinar, ha tratado de encontrar los términos que determinan esta influencia; hay determinadas emociones que se asocian de manera fiable a unas características acústicas concretas: las melodías tristes tienden a caracterizarse por un tempo lento, menor amplitud, modo menor, y un rango de tono restringido en las octavas más bajas; las melodías alegres tienden a mostrar un conjunto de características estructurales inversas (ritmo más rápido, mayor amplitud, rango de tono más amplio, etc.) (Boltz *et al.*, 2009, p. 43).

1.4 Expresión de las emociones en el movimiento

Para Delsarte el cuerpo es la conexión entre el movimiento interno (impulso del pensamiento y del espíritu) y su formalización física (gesto y movimiento expresivo) (Silva, 2012, p. 417). La unidad cuerpo-alma que profesaba le llevó a crear un entrenamiento específico para actores y bailarines, cuyo objetivo era devolver a los intérpretes la conexión entre estas dos dimensiones (dimensión interior y dimensión física) y su unificación (Marín, 2010, p. 15) a favor de una expresión libre de las emociones. Uno de los elementos de esta expresión libre y verdadera para Delsarte es el *gesto primordial*, un gesto pre-consciente, el *primer agente del alma*; el impacto de la información sensorial y/o de las imágenes mentales sobre el gesto primordial crea el *gesto visible*. Los gestos más potentes son aquellos que llegan a afectar al espectador de manera inconsciente (Teixeira, 2012, p. 433). Esta afirmación entra de lleno en el debate existente entre investigadores entorno a la existencia o no de una especificidad de movimiento o gestual para la expresión de las emociones: unos indican que esta especificidad existe y que podemos distinguir las emociones a partir los movimientos del cuerpo (Boone & Cunningham, 1998; Camurri, Hashimoto *et al.*, 1999; Sawada *et al.*, 2003; Atkinson *et al.*, 2007; Morita *et al.*, 2013) y otros defienden que en realidad estos movimientos sólo pueden indicar la intensidad de la emoción, pero no su calidad (Wallbott, 1998). Darwin ya investigó la manifestación de los estados emocionales a través de movimientos específicos del cuerpo: por ejemplo la alegría se caracteriza por saltos y torso erguido, la ira por temblores y espasmos (Burger *et al.*, 2012, p. 177) o la tristeza por la inhibición motora y la tendencia a no hacer, limitando la actividad física (Ruano, 2004, p. 203). Parece ser que existe una especificidad expresiva para cada

emoción y que la secuencia de los movimientos, los cambios de forma corporal y su desarrollo progresivo, son significativos para el reconocimiento de las emociones (Atkinson *et al.*, 2007, p. 68).

Al margen de la existencia o no de una especificidad de los movimientos para expresar las emociones, lo que emerge claramente de la literatura experimental es que existe una fuerte relación entre los movimientos corporales y las emociones y que el público percibe este contenido semántico. Se establece en el espectador una relación entre lo que el bailarín expresa y lo que siente y ambos contenidos son percibidos por el público.

Otra cuestión importante para la expresión de las emociones es entender la función y utilidad de la expresión facial.

Paul Ekman, siguiendo el discurso *darwiniano*, estudió la universalidad de ciertas expresiones faciales y corporales relacionadas con las llamadas *emociones básicas*. Pero hemos de precisar que la existencia de estas emociones es algo que no está ni definido ni probado, y en la comunidad científica no existe consenso; esta cuestión sigue alimentando el debate entre investigadores.

De la literatura científica emerge que la expresión facial es una información no verbal complementaria y necesaria para la percepción y comprensión de las emociones: el procesamiento de las emociones detectadas en las expresiones faciales de manera correcta o incorrecta activa de manera diferente nuestros circuitos neuronales (Loughead *et al.*, 2008, p. 37). Entre los estudios experimentales que investigan las expresiones faciales y sus consecuencia en la comunicación y el comportamiento (Ekman & Oster, 1981; Kohler *et al.*, 2003; Coupland *et al.*, 2004; Kohler *et al.*, 2004; Niedenthal, 2007; Loughead *et al.*, 2008; Brick *et al.*, 2009; Livingstone *et al.*, 2009; Eyben *et al.*, 2011; Föcker *et al.*, 2011; Neal & Chartrand, 2011; Yu *et al.*, 2012), está el de Kohler *et al.* (2004) que investiga la interpretación-recepción de más de un centenar de expresiones faciales que evocan cuatro emociones básicas: alegría, tristeza, ira y miedo. Objetivo de este estudio es investigar su especificidad expresiva. Ocho actores (cuatro mujeres y cuatro hombres) fueron fotografiados al expresar tales emociones, consiguiendo un total de 128 imágenes (32 por emoción). Los sujetos participantes, al visionar las fotografías, debían indicar si la expresión facial que observaban, correspondía a una de las cuatro emociones indicadas o si, por el contrario, resultaba neutra o de una emoción diferente a la indicada (Kohler *et al.*, 2004, p. 237) (fig. 1.2).



Figura 1.2. Expresión de cuatro emociones (alegría, tristeza, rabia y miedo) del estudio de Kohler et al. (2004, p. 238).

Del estudio experimental emerge que se identificaron las diferentes emociones a partir de una utilización precisa de la musculatura del rostro: la alegría provoca y se percibe por un aumento de las mejillas y estiramiento lateral de la comisura de los labios; la tristeza por caída de la comisura de los labios y de las cejas; y el miedo y la ira por apertura extrema de los ojos, caída de las cejas y apertura de la boca (Kohler *et al.*, 2004, p. 242). Brick et al. (2009) sostienen además que, para la conformación de los significados elaborados por el receptor, también son determinantes la velocidad y aceleración con la que se producen (Brick *et al.*, 2009, p. 5).

1.5 Delsarte, precursor en la investigación de las emociones y el gesto aplicada a las artes escénicas

François Delsarte⁵, junto a Rudolf Von Laban⁶ y Jaques-Dalcroze⁷, es uno de los personajes centrales de la *modernidad* en la danza. Ha sido y sigue siendo uno de los teóricos más influyentes en el campo del estudio del movimiento y del gesto en relación a la expresión de las emociones, sobre todo en el ámbito de las Artes escénicas (danza y teatro) (Teixeira, 2012, p. 432). Actor, cantante y estudioso de finales de 1800 (contemporáneo de Darwin), fue de orientación científica positivista, y como investigador se desarrolló en un momento históricamente decisivo para el estudio científico de la comunicación no verbal (Silva, 2012, p. 416). Durante su trayectoria como investigador, se basó en las observaciones de campo como método de investigación (Teixeira, 2012, p. 432) y desarrolló un riguroso estudio del lenguaje corporal, buscando investigar y comprender la expresión de las emociones a través del

⁵ Delsarte (1811-1871) nació en Solesmes (Francia), en una familia vinculada a la música. Estudió en el Conservatorio de París y fue tenor en la Opéra Comique y compositor.

⁶ Laban (1879-1958) nació en Bratislava (Eslovaquia), en una familia aristocrática descendiente de la realeza francesa. Analizó el movimiento corporal en el espacio en su libro *Coréutica*.

⁷ Dalcroze (1865-1950) nació en Viena. Pedagogo y creador de la rítmica corporal, un método que promueve el sentido musical a través del movimiento del cuerpo.

movimiento y el gesto corporal y la relación intrínseca entre emociones y fisicidad (Markessinis, 1995, p. 134; Vieira, 2012, p. 398). Sus estudios dieron un nuevo enfoque y revolucionaron la formación y preparación de actores y bailarines (intérpretes que utilizaban el cuerpo como medio de expresión) y le situaron en un lugar destacado de las artes escénicas (Silva, 2012, p. 414). Se le considera además el precursor de la danza moderna (Marín, 2010, p. 11; Alemany, 2012, p. 29). Sus principios fueron asimilados y aplicados a toda una generación de bailarines y actualmente se encuentran “...*en la técnica específica de los distintos sistemas de danza moderna*” (Markessinis, 1995, p. 133).

1.5.1 El *delsartismo*

A principios del siglo XX, el *delsartismo* irrumpió con fuerza en las artes escénicas e impulsó la emancipación de la danza en Europa y América, contribuyendo al nacimiento de la danza moderna: grandes coreógrafos, americanos y europeos (Isadora Duncan, Mary Wigman, Nijinsky, Saint-Denis, Ted Shawn, Kurt Jooss, Rudolf von Laban) romperían con los moldes expresivos establecidos por el *ballet* clásico y la posición de subordinación de la danza a la música. Buscaban construir un arte independiente, una danza libre y absoluta, una danza desligada de cualquier contenido literario que interpretar (Silva, 2012, p. 417). Un arte que hiciera posible también la valoración del movimiento abstracto como una nueva manera de entender y utilizar la expresividad corporal (Martin, 2010, p. 167; Teixeira, 2012, p. 429). La danza se convirtió en un ámbito artístico autónomo que posibilita la investigación y la experimentación. Nace la improvisación como metodología para la creación coreográfica (Silva, 2012, p. 418).

El *delsartismo* también favoreció el comienzo de una nueva corriente teatral, el *naturalismo*, desligado de las formas y metodologías interpretativas estereotipadas del XIX, y promotor de una nueva manera de entender la interpretación y *el gesto actoral* (Vieira, 2012, pp. 396-397). De hecho, el teatro naturalista se caracterizaba por la búsqueda del gesto cotidiano, espontáneo, incluso sin condicionamientos sociales, un gesto en el que apareciera la expresión más auténtica del alma (Marín, 2010, p. 25).

La preocupación de Delsarte por investigar la relación de las emociones con el movimiento y el gesto, tuvo su origen en la técnica de formación actoral utilizada en las escuelas de declamación que él mismo frecuentó. Esta técnica se basaba en la *imitación*. Él mismo vivió la dificultad de asumir gestos y movimientos que sentía que no

respondían a lo que sentía y que era incapaz de asumir; gestos impuestos por una técnica que separaba mente y cuerpo. Se dio cuenta que, para superar esta dificultad, era necesario hacer del cuerpo un objeto de investigación y conocer los principios que permitieran que, sobre el escenario, algo que sucede en el alma del intérprete, se manifieste en su cuerpo con autenticidad (Marín, 2010, p. 17-18). Rechazando de lleno el *estereotipo interpretativo gestual imperante*, vio que era forzoso despertar una nueva conciencia corporal y potenciar la expresividad del individuo y su experiencia emocional subjetiva, promover la expresión auténtica y verdadera: poder utilizar el cuerpo para descubrir nuevos movimientos expresivos (Silva, 2012, p. 417).

Para Delsarte cuerpo y alma están perfectamente correlacionados y son entidades inseparables (Randi, 2012, p. 331). Según escribe Teixeira (2012), la filosofía *delsartiana* tiene puntos en común con la filosofía clásica de Platón cuando considera que “*el alma se encuentra enterrada bajo las ruinas del cuerpo*”. El arte puede ser el medio que tiene el ser humano para reconciliar cuerpo y alma (Teixeira, 2012, p. 432). Mary Wigman, seguidora de las teorías delsartianas, escribe en su libro *El lenguaje de la danza* a propósito de la energía, considerada por ella el motor de la danza:

“Porque el hálito es el gran misterioso maestro que reina desconocido y sin nombre por encima de todas las cosas; el que dirige silenciosamente las funciones musculares y articulares; el que sabe avivar la pasión y restablecer la calma, excitar y retener” (Wigman, 2002, p. 18).

En Europa la filosofía de Delsarte se estableció primero en las escuelas de gimnasia rítmica femenina. En Alemania, Rudolph Von Laban lo convirtió en técnica de danza (Vieira, 2012, p. 406). Laban fue uno de los artistas europeos que estudió a Delsarte y a sus discípulos y se vio influenciado por sus ideas; de hecho, el concepto *labaniano* del *esfuerzo* se une directamente a la noción *delsartiana* de *correspondencia* (Vieira, 2012, p. 408). Laban considera que a través de la danza y de la utilización de diferentes esfuerzos, pueden experimentarse, vivirse diferentes emociones y que el movimiento expresivo es una forma de liberación del cuerpo y del alma (Ruano, 2004, p. 22). También Isadora Duncan⁸, Ruth Saint-Denis o Ted Shawn⁹ (fig. 1.3) se formaron en el

⁸ Isadora se inspiraba en la naturaleza, en los ritmos de la vida y encontró en la plástica griega un camino para llegar a ella.

⁹ Pioneros de la danza moderna, Sanit Denis y Shown, trabajaban la improvisación libre para el desarrollo de la personalidad individual de los bailarines.

delsartismo compartiendo la fe profunda en la unidad cuerpo-alma y la mitificación de la plástica griega (Vieira, 2012, p. 405).

Además, el estudio de Delsarte del *peso corporal* como elemento esencial ligado al movimiento y la corporeidad (ignorado por el *ballet* que imponía la ligereza), dio otro sentido a la relación del bailarín con el suelo: el contacto con el suelo le permitió experimentar una nueva relación con la gravedad y el equilibrio. El equilibrio es para Delsarte, determinante para el desarrollo del movimiento y depende de la manera de descargar el peso de la estructura corporal sobre el suelo (Teixeira, 2012, p. 437). Delsarte descubrió que la conciencia y uso de la gravedad genera en el cuerpo un juego de tensiones: para erguirse, por ejemplo, es necesario originar y aplicar fuerzas en el cuerpo que se opongan a la fuerza de gravedad.



Figura 1.3. Ted Shown y Ruth St. Denis en *The abduction of Sita* (1918). Imagen extraída de Markessinis (1995, p.162).

Estas fuerzas expanden y hacen crecer el cuerpo hacia arriba. Este movimiento de expansión generado por las tensiones y de contracción generado por la relajación y/o abandono de estas fuerzas que llevan el cuerpo nuevamente hacia el suelo, es lo que Delsarte define como *alternancia tensión/relajación*. Delsarte considera esta alternancia un elemento esencial para la expresión de las emociones porque necesita de un esfuerzo, del empleo de energía, y ese esfuerzo genera en el individuo una vivencia interna.

Teixeira (2012) cita a Stebbins¹⁰:

¹⁰ Geneviève Stebbins (1857-1934) fue discípula directa de Delsarte y profesora de danza.

“Toda emoción extrema tiende a causar una reacción que genera una emoción opuesta. La retención de una pasión tiende a generar explosión; la explosión postración. Por lo tanto, la única emoción que no tiende a su propia destrucción, es la que está perfectamente equilibrada.” (Teixeira, 2012, p. 446).

Estas nuevas ideas serán fuente de inspiración para los coreógrafos de principios del siglo XX.

1.5.2 La *Estética Aplicada* de Delsarte

Delsarte creó un sistema teórico, fruto de sus investigaciones recogidas en su obra más importante, el *Compendium* (Marín, 2010, p. 11). Lo llamó *Estética Aplicada*, la *lógica divina que gobierna la expresión del hombre*. Su objetivo era devolver al intérprete la capacidad de *expresar auténticamente* las emociones en escena sin encerrarle en gestos codificados y formales como venía haciendo hasta el momento la danza académica: *“La intensidad del sentimiento ordena la intensidad del gesto”* (Bourcier, 1981, p. 199).

1.5.3 El *Gesto Primordial*

Cuando Delsarte habla de la forma corporal se refiere a la plasticidad gestual y la divide en tres tipos: la forma constitucional (la propia de cada individuo en el momento de su nacimiento), la forma habitual (influenciada por el medio y las experiencias vitales) y la forma efímera (adoptada y determinada por las emociones temporales). Esta clasificación tuvo importantísimas repercusiones en la formación teatral y dancística, ya que modificó la manera de trabajar con los intérpretes que debían aprender a usar su cuerpo de manera integral para encontrar la libertad de expresión de las emociones (Randi, 2012, p. 344; Teixeira, 2012, p. 437).

Uno de los elementos de esta expresión libre y verdadera es el *gesto primordial*, un gesto pre-consciente, el *primer agente del alma*; el impacto de la información sensorial y/o de las imágenes mentales sobre el gesto primordial crea el *gesto visible* (Teixeira, 2012, p. 433). Puede ser un pequeño gesto o micro-gesto, que se origina, de manera inconsciente, directamente del alma del intérprete; es un gesto que conserva y expresa las emociones humanas más puras, un gesto que pertenece a un lenguaje universal (Randi, 2012, p. 337). Los gestos más potentes serán aquellos que llegan a afectar al espectador de manera inconsciente (Teixeira, 2012, p. 433). Delsarte establece una clara diferencia entre los *gestos primordiales* y los *gestos externos*, o sea aquellos que no

corresponden a las dinámicas internas del intérprete; los cita negativamente como “*gestos de actores*” (Randi, 2012, p. 337).

1.5.4 La *Trinidad delsartiana*

Para Delsarte, en la esfera interior del hombre, se integra una trinidad compuesta de tres áreas: la *vida* (fuerza a través de la cual las cosas se imprimen en nosotros a través de canal de los sentidos, nuestras percepciones), el *espíritu* (el intelecto, los pensamientos y la capacidad de cálculo y abstracción) y el *alma* (la parte inmortal, donde residen las emociones) (Randi, 2012, p. 330). La vida se manifiesta y expresa en la voz (canto); el espíritu a través de la palabra (enunciación, lenguaje verbal) y el alma a través del gesto (cuerpo) (Randi, 2012, p. 330; Teixeira, 2012, p. 435).

Delsarte localizó la dimensión mental en cabeza y cuello, la emocional y espiritual en el tronco y los brazos, y la dimensión física en caderas y piernas (Silva, 2012, p. 416).

1.5.5 Los movimientos en el espacio

Para Delsarte los movimientos del cuerpo en el espacio pueden ser: *excéntricos* (expansivos, de adentro hacia afuera), *concéntricos* (contractivos, de afuera hacia adentro), normales (sin movimiento y/o suspendidos). Por lo que según Delsarte el cuerpo en movimiento o se expande o se contrae, debido al fluir bidireccional de la energía vital interna, del ritmo de la vida (relajación/tensión). Esta energía se relaciona con los factores de tiempo y espacio. Estas tres calidades dependen respectivamente de: la vida (excéntricos), el espíritu (concéntricos), emocional o anímico (normal) (Teixeira, 2012, p. 436). Los movimientos *excéntricos* son aquellos que expanden el cuerpo, los *concéntricos* los que lo cierran o contraen, y los *normales* los que se realizan en estado de relajación (Vieira, 2012, p. 404).

Además clasificó los movimientos según tres calidades: opositivos (movimientos en direcciones opuestas que tienen fuerza expresiva y emocional), paralelos (movimiento que van en la misma dirección) y sucesivos (según Delsarte son los que mejor expresan las emociones) (Silva, 2012, p. 419; Vieira, 2012, p. 407). Estas calidades son determinadas por la relación de los movimientos corporales en el espacio y pueden ser del cuerpo total o parcial. Los movimientos opositivos pueden significar negación, superación o duda y, si son expansivos, expresión de la vida (Teixeira, 2012, p. 437).

La expansión producida por los movimientos de oposición, estaría ligada a la función anti-gravedad del aparato locomotor y a la necesidad de elevación (incluso en sentido espiritual).

Estas fuerzas son clave para el *peso armónico* (relación de los puntos de apoyo corporales con el suelo) (Teixeira, 2012, p. 438).

Los movimientos de sucesión se producen cuando los movimientos de distintas articulaciones del cuerpo se dan consecutivamente, en forma de ondas y pueden darse con giros del torso (espirales). Para Delsarte son los que mejor expresan las emociones. Las sucesiones pueden ser: verdaderas (desde el centro del cuerpo hacia la periferia – connotación positiva) e inversas (desde la periferia hacia el centro del cuerpo – connotación negativa) (Teixeira, 2012, p. 438).

1.5.6 La ley de la correspondencia

Según esta ley la acción y la emoción deben manifestarse simultáneamente en la escena y debe haber coherencia entre el acto realizado y el impulso que lo causó: cada gesto nace de una emoción, pensamiento o sentimiento, así como de cada gesto puede nacer una emoción, pensamiento o sentimiento (vía de doble sentido) (Teixeira, 2012, p. 441). Esta ley se manifiesta solo cuando el artista es auténtico y verdadero en escena.

1.5.7 Las nueve leyes del movimiento o del gesto

Según extraemos de Teixeira (2012, pp. 443-446), Delsarte identificó nueve factores relacionados con la expresión. Estos factores corresponden a *nueve leyes*, relacionadas con la física mecánica:

1. *Ley de la altitud* (altura): “*cuanto más alto es el gesto más positiva es la secuencia y cuanto más bajo más negativa*”.

Para Delsarte los niveles bajos, el retroceder o el cerrar el cuerpo corresponden a y son generados por emociones negativas, en oposición a los movimientos contrarios que indicarían emociones positivas.

2. *Ley de la fuerza* (peso, energía): “*una conciencia fuerte y firme (equilibrada) se manifiesta por actitudes corporales débiles o sutiles; una conciencia débil (desequilibrada) asume actitudes fuertes y exacerbadas*”.

Delsarte presta atención y remarca la importancia de lo que ocurre en el interior del individuo y los efectos que esto pueda generar emocionalmente sobre la utilización de la

fuerza. Como ya hemos vistos anteriormente, la fuerza aplicada a los movimientos, incide directamente sobre el peso corporal. Este elemento lo encontraremos también en Laban, de quien hablamos en un capítulo más adelante.

3. *Ley del movimiento: “las emociones o pasiones tienden a ampliar el gesto y los pensamientos a contraerlo”.*

Delsarte descubrió los efectos que tienen los procesos internos, en este caso a nivel mental y emocional, sobre el movimiento y por lo tanto sobre la forma corporal: distingue entre procesos emocionales y mentales, como justificantes o explicativos de los movimientos de expansión y/o contracción.

4. *Ley de la secuencia: “la sensación, la emoción, el sentimiento y el pensamiento preceden la expresión, la acción, el gesto y la palabra”.*

Aquí Delsarte se refiere a la reacción emocional o mental del individuo frente a lo que ocurre o bien su alrededor o bien en su interior. Esta reacción se explicita a través del movimiento, que representa la respuesta a estos estímulos.

5. *Ley de la dirección: “el recorrido y la dirección recorrida por el gesto indican su expresión”.*

Delsarte se refiere a la dirección de los movimientos realizados de manera integral o parcial (por segmentos corporales o totalidad). Se traduce en un análisis de las trayectorias considerando inicio, recorrido y final del movimiento. Este elemento coreográfico fue considerado también por Laban, de quien hablamos más adelante.

6. *Ley de la forma: “relaciona la dimensión semántica a la geometría del gesto”.*

La forma corporal según Delsarte, tiene y explica su significado. Las direcciones del movimiento corporal en el espacio se explicitan a través de líneas que pueden ser curvas, rectas, etc. Delsarte relaciona estas líneas y estas formas respectivamente con el estado de comodidad o incomodidad, agrado o desagrado.

7. *Ley de la velocidad: “la velocidad es proporcional a la masa movida y a la fuerza que la genera”.*

Aquí Delsarte se refiere a la fuerza generada en el individuo por la emoción en relación a su peso corporal. Según Delsarte la velocidad del movimiento es indicativa de la emoción que la genera.

8. *Ley de la reacción: “bajo el impacto de una emoción el cuerpo se altera”.*

Según Delsarte las emociones, sobre todo las más fuertes, alteran el estado de equilibrio interno y por lo tanto lo postural, y generan movimiento.

9. *Ley de la extensión: “la amplitud del gesto es proporcional a la intensidad de la emoción”.*

Aquí Delsarte postula una relación directa entre intensidad emocional y dimensión del movimiento: a mayor intensidad emocional mayor amplitud del gesto.

Consideramos que estos elementos pueden ser muy útiles para realizar un análisis coreográficos, y de ayuda para su interpretación.

1.6 Emile Jaques-Dalcroze

Otro gran teórico de principios del siglo XX ha sido Jaques-Dalcroze, compositor y músico virtuoso, que estudió e investigó la expresividad del cuerpo en relación a la música, siendo el primero en crear y abrir este nuevo campo de investigación. Creó una metodología, conocida como *Euritmia*, para la enseñanza musical, en la que consideraba el cuerpo como nexo entre pensamiento y música.

Siguiendo la tradición establecida por Delsarte, Dalcroze buscó la expresividad gestual de los bailarines en relación a la música (fig. 1.4).



Figura 1.4. Bailarinas practicando el método Dalcroze en la escuela de Hellerau. Fotografía de Frederick Boissonnas, colección fotográfica del Musée d'Orsay de Paris (1913).

Dalcroze estudió a Delsarte pero solo recogió su dimensión técnica distanciándose de su misticismo (Madureira, 2008, p. 82) (recordemos la *Trinidad* de la *Estética Aplicada*, citada en el capítulo anterior). Como Delsarte, buscaba la armonía entre mente y cuerpo

(Arús, 2010, (2), p. 41) y a diferencia de Delsarte, la metodología de Dalcroze, más que científica, fue intuitiva y creativa y se basó en la observación y experimentación desde la práctica pedagógica (Madureira, 2008, p. 21; Arús, 2010, (2), p. 41).

Su interés por estas investigaciones derivó de la constatación de que, en el *ballet clásico* de finales del XIX, la expresividad del cuerpo estaba bloqueada, anquilosada, y que la técnica utilizada impedía a los bailarines moverse en libertad y relacionarse realmente con la música (Madureira, 2008, p. 125).

Fundó en 1913, en Londres, la *London School of Dalcroze Eurhythmics* y, en 1915 en Ginebra, el *Jaques-Dalcroze Institute*, escuelas que divulgaron su trabajo en toda Europa y le dieron proyección internacional (Madureira, 2008, p. 58). Al igual que Delsarte, tuvo seguidores célebres como la coreógrafa Mary Wigman, Rudolf Laban, Isadora Duncan, Mary Rambert o Nijinsky.

Llamó *gimnasia rítmica* a una serie de ejercicios que pretendían potenciar la expresividad corporal, conformando un entrenamiento que consideraba que estaba a la base de toda educación física, no solo apto para la educación musical, sino también para bailarines y actores. En palabras de Dalcroze, citadas por y extraídas de Arús (2010, (2) p. 42): “*La finalidad de toda gimnasia es despertar y desarrollar, gracias a una serie de ejercicios repetitivos, el mecanismo viviente de la parte del cuerpo humano a la que va dirigida*”. Por esta razón su *Rítmica* también fue inspiradora en los orígenes de la gimnasia moderna (Madureira, 2008, p. 22).

1.6.1 La Rítmica Dalcroze

Dalcroze desarrolló un trabajo rítmico corporal potenciando dos aspectos importantes: el desarrollo de la emotividad espontánea y el establecimiento de relaciones armoniosas entre ritmo y movimiento (Ruano, 2004, p. 21). El objetivo de este sistema era formativo y estaba dirigido a músicos, cantantes, actores y bailarines. Se basaba en la formación y preparación física preliminar a la educación musical de los artistas y consistía en ejercicios que buscaban equilibrar sus tensiones corporales internas (Madureira, 2008, p. 35). Para Dalcroze la música es una *fuera mágica* que tiene en el ser humano un *poder redentor* (Madureira, 2008, p. 28). Considera que a través de la música puede llegarse a todas las artes, porque permite observar las manifestaciones físicas y psíquicas del individuo (Ruano, 2004, p. 21). Este sistema favorecería el desarrollo de “*un equilibrio interno del individuo necesario para poder organizar*

cualquier interpretación escénica correctamente, como la música, la danza o el teatro” (Arús, 2010, (2), p. 43).

Para Dalcroze el ritmo es un elemento fundamental para todas las artes, especialmente para la música. Durante sus investigaciones creó un sistema de relaciones entre música y gesto (fig. 1.5) que llamó *Plástica animada*. Considerando el cuerpo de manera integral, en la *Plástica animada* relacionó elementos musicales con elementos del movimiento del cuerpo en el espacio, de forma individual y colectiva (Madureira, 2008, p. 71). El objetivo de la *Plástica animada* era corporeizar el lenguaje y expresividad musical, las ideas y emociones expresadas por la música (Madureira, 2008, p. 80; Arús, 2010, (2), pp. 46-47).

En la práctica pedagógica, utilizaba tres elementos fundamentales intrínsecos al movimiento y relacionados entre sí: el tiempo, el espacio y la energía (Ruano, 2004, p. 84; Madureira, 2008, p. 72).

Altura	Situación y orientación del gesto en el espacio
Intensidad	Dinamismo muscular
Timbre	Variación de las formas corporales
Duración del sonido	Duración del gesto en el espacio
Métrica	Marcha
Rítmica sonora	Rítmica gestual correspondiente
Silencio	Estatismo
Melodía	Sucesión continua de movimientos aislados
Contrapunto	Oposición de movimientos
Acordes	Asociación de movimientos individuales o en grupo
Progresiones armónicas	Sucesión de movimientos asociados individuales o en grupo
Fraseo musical	Fraseo gestual
Formas de composición	Distribución de los movimientos en el espacio y duración
Orquestación	Oposición y combinación de formas corporales variada

Figura 1.5. Relaciones establecidas por Dalcroze entre música y movimiento. El contenido ha sido extraído de Madureira (2008, p. 71).

Su sistema de entrenamientos contemplaba (Madureira, 2008, pp. 65-66) (fig. 1.5):

La marcha (caminar utilizando pasos): punto de partida para formar en la medición y subdivisión del *tempo* en partes iguales. Marchar despierta el metrónomo natural interior, *el pulso*.

Los brazos y las piernas (en flexión y extensión): para el aprendizaje del *compás*.

Disociaciones (de movimiento de brazos y piernas): para el dominio del instrumento corporal y la ruptura de automatismos.

1.7 Objetivo general

En esta tesis experimental hemos querido estudiar la consistencia de la percepción de diferentes *estados emocionales* (*alegría dinámica, tristeza/depresión, felicidad tranquila, rabia/tensión*) en coreografías, creadas por coreógrafos profesionales utilizando unos fragmentos musicales que, a nivel expresivo, son compatibles con dichos estados, y analizar separadamente la recepción y evaluación de la música y la recepción y evaluación de la coreografía.

Nuestro principal objetivo es averiguar si puede percibirse de manera coherente y consistente la expresión de diferentes estados emocionales en coreografías, sin el soporte y/o la mediación del lenguaje musical.

1.7.1 Objetivos específicos

Otros objetivos de esta investigación son:

- Estudiar los elementos coreográficos significativos para la percepción de los diferentes estados emocionales.
- Estudiar los parámetros de movimiento y gestuales utilizados por los coreógrafos para expresar las distintas intenciones de emoción para cada fragmento musical y los factores que influyen en la aparición de cada parámetro.
- Estudiar la influencia del afecto de la música en la coreografía y su importancia relativa a la intención del coreógrafo.
- Estudiar si la expresión de la emoción en coreografías varía, para cada estado emocional, en relación a la música que la genera.

Para cubrir estos objetivos hemos utilizado el método experimental porque nos permite comprobar la relevancia perceptiva de la influencia de la expresión corporal de las emociones, sin basarnos exclusivamente en los conocimientos de bailarines, coreógrafos o teóricos, e incluso poniendo en tela de juicio también esas ideas. Basar la investigación en opiniones (incluso de expertos) puede sesgar los resultados, y fácilmente nos llevaría a confirmar la hipótesis planteada.

El método experimental en cambio, nos permite obtener resultados objetivos y no filtrados por nuestras ideas preconcebidas, y recabar datos cuantitativos concretos sobre el efecto de esta influencia. Es posible que no todos los elementos coreográficos utilizados sean significativos en la expresión de las emociones. Para el investigador, no

cuantificar entraña el riesgo de ver elementos que en realidad no están o no valorar otros que en cambio sí están presentes. Más que para demostrar, el método experimental nos permite descubrir y ofrece una mayor seguridad en los resultados.

Pero lo específico del método experimental es que generamos las coreografías que sirven de estímulo en función de los factores que queremos estudiar: (energía, afecto) controlando la música y el coreógrafo, cosa que no sería posible en la observación de coreografías existentes. Al mismo tiempo aun siendo una situación experimental hemos conseguido que sea ecológicamente válida por el tipo de músicas escogidas, y la adecuación de los coreógrafos a este tipo de ejercicio (comprensión de la propuesta).

Los principales materiales utilizados en este estudio son: unos fragmentos musicales y los videos de coreografías (estímulos).

Para la selección de las músicas hemos contado con la colaboración del compositor Pep Llopis, especialista en la composición de bandas sonoras para artes escénicas y en especial para espectáculos de danza contemporánea y de teatro-danza. Se trata de músicas pre-existentes, que pertenecen a su repertorio y que tienen una alta validez ecológica ya que se trata de músicas compuestas para coreografía.

Para la realización de los videos, hemos contado con la colaboración de 6 coreógrafos, reconocidos profesionales de la escena dancística nacional y profesores de danza en distintos centros (oficiales y privados) y en conservatorios de danza. Todos comparten la danza contemporánea como lenguaje expresivo y todos han participado, como coreógrafos y/o bailarines, en producciones de danza contemporánea y/o danza-teatro.

Para Camurri et al. (2003, p. 214) la danza moderna y la danza contemporánea son un campo de exploración útil para extraer señales específicas de la expresión emocional a través del movimiento natural del cuerpo. Nos hemos ceñido al lenguaje de la danza contemporánea, también porque esta disciplina artística utiliza elementos coreográficos (del movimiento y expresivos), comunes a otras disciplinas corporales ligadas al ámbito teatral/escénico (expresión corporal, teatro-físico, teatro-danza, etc.), característica que amplía la potencial utilidad de este estudio para estos otros ámbitos. Además, la danza contemporánea es crisol de múltiples lenguajes en continua evolución y permite una *danza abstracta*, desligada de un uso concreto del gesto/movimiento (estereotipado y/o descriptivo) y libre de codificaciones semánticas pre-establecidas.

El presente estudio se desarrolla en 4 etapas principales: 1. La selección de las músicas empleadas. 2. Realización y grabación de las coreografías. 3. Análisis de las coreografías. 4. Evaluación perceptiva de las coreografías.

1. Selección de las músicas

Inicialmente se pre-seleccionan dieciocho fragmentos musicales (a partir de una amplia variedad de músicas propuestos por el compositor), que responden a diferentes indicadores emocionales según distintos valores de energía y afecto (modelo dimensional). Estas músicas se seleccionan de modo que no tengan variaciones internas ni una estructura o dirección (permanencia de los mismos elementos musicales). Esto es importante para que los coreógrafos encargados de crear las coreografías, objeto del experimento perceptivo, no entren en un discurso estructural o narrativo.

La selección definitiva de los fragmentos musicales experimentales se realiza teniendo en cuenta los resultados de una encuesta perceptiva que se propone a los coreógrafos encargados de elaborar las coreografías, para obtener una evaluación de las músicas (del contenido emocional percibido y saber si son aptas para ser bailadas con lenguaje corporal abstracto). Finalmente se seleccionan 5 fragmentos musicales definitivos, que permiten una doble interpretación coreográfica, ya que pueden expresar dos estados emocionales diferentes.

1.1 Evaluación perceptiva de las músicas

A través de una encuesta, se realiza una evaluación de las emociones percibidas de cada fragmento, utilizando cuatro ejes unipolares que responden a cuatro estados emocionales (*alegría dinámica, tristeza/depresión, felicidad tranquila, rabia/tensión*). Los resultados de esta evaluación permiten analizar el estudio principal, sirviendo de factores para estudiar la influencia de la música en la danza.

2. Realización y grabación de las coreografías.

Se encarga a 6 coreógrafos la composición de *dos coreografías improvisadas* para cada fragmento musical: en cada coreografía, deben expresar un estado emocional determinado por el autor de esta investigación y compatible con la intención expresiva de cada música. Esto sirve para estudiar las variaciones que se generan en el movimiento para la expresión de cada estado emocional, para estudiar la influencia del afecto de la música en el movimiento y la influencia relativa de la intención del coreógrafo, y para estudiar la influencia del afecto de la música en la percepción.

3. Análisis de las coreografías (a partir de las grabaciones en video).

Realizamos un análisis cualitativo de la ocupación del espacio, trayectorias, cualidades de energía, uso de la mirada, según el punto de vista del autor de la investigación. 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, coreógrafos e investigadores.

También se realiza un análisis cualitativo y cuantitativo de los elementos coreográficos utilizados: la ocupación del espacio, apertura y altura corporal, cualidades y usos del peso corporal, grados de tensión/distensión, acciones/esfuerzo (Laban), las direcciones de desplazamiento y tipo de desplazamientos. Para la cuantificación de estos elementos se utiliza el programa Elan. Los resultados sirven para estudiar los parámetros de movimiento y gestuales utilizados por los coreógrafos para expresar cada emoción y conocer los factores que influyen en la aparición de cada parámetro.

4. Evaluación perceptiva de las coreografías.

Se realiza el experimento perceptivo de las coreografías, que se basa en los videos (sin audio) y consiste en una evaluación de la intención expresiva percibida de cada coreografía, según un modelo bidimensional que contempla dos ejes: energía (alta-baja) y afecto (positivo-negativo). Esto permite analizar la consistencia de la recepción de los diferentes estados emocionales, percibidos por los participantes. Después se analizan los resultados perceptivos en función de los elementos cuantitativos de movimiento coreográfico, de la intención del coreógrafo y de los resultados de la evaluación perceptiva de las músicas. Finalmente, los resultados de la investigación son posteriormente analizados, explicados y, como último, comparados con la literatura e investigaciones previas.

1.8 Estructura del trabajo

La presente tesis se desarrolla según el siguiente orden de contenidos:

- En el segundo capítulo se realiza un estudio de los antecedentes utilizados para esta investigación en los campos de la danza y el movimiento en relación a la música y la expresión y percepción de las emociones; estudio de la literatura científica (teórica y experimental) de percepción y cognición musical (especialmente la relativa a música corporeizada, música y danza) y de la literatura producida por coreógrafos y estudiosos de danza.

Presentamos inicialmente una aproximación a la psicología de la emoción y estudios teóricos que investigan las emociones en el gesto y el movimiento; para después adentrarnos en investigaciones de metodología experimental en el campo de la cognición musical corporeizada, de la percepción musical (siempre relativa a la emoción), y de expresión y percepción de la emoción a través del movimiento en interacción con la música. Finalmente mostramos una revisión de las metodologías empleadas para este tipo de investigaciones (captura y análisis del movimiento, percepción semántica de la música, y métodos para el análisis).

A partir del tercer capítulo entramos en la parte experimental de esta tesis.

- En el tercer capítulo explicamos el proceso de preselección y selección de los fragmentos musicales experimentales utilizados para la creación de las coreografías (estímulos).
- En el cuarto capítulo explicamos el procedimiento y exponemos los resultados de la evaluación perceptiva de las músicas seleccionadas.
- En el quinto capítulo explicamos primero la realización y grabación de las coreografías experimentales: coreógrafos participantes, procedimiento y materiales, espacio, condiciones para la grabación, etc.

A continuación detallamos el procedimiento de análisis de las coreografías (análisis cualitativo y cuantitativo) y de los elementos coreográficos, y explicamos los parámetros utilizados.

Mostramos después:

1. Los resultados obtenidos del análisis cualitativo: cualidades de energía empleadas por los coreógrafos y utilización del espacio escénico (ocupación y trayectorias).
 2. Los resultados obtenidos del análisis cuantitativo: la influencia de los factores de origen (músicas e intención de energía y afecto de los coreógrafos sobre las variables analizadas: forma corporal, peso, tensión, altura, ocupación del espacio, etc.).
 3. Discutimos finalmente los resultados obtenidos.
- En el sexto capítulo explicamos primero la metodología del experimento perceptivo de las coreografías (materiales, participantes, procedimiento, etc.), y luego mostramos:

1. Los resultados del análisis de la intención del coreógrafo en la percepción de la emoción.
 2. Los resultados de las variables que más influencia han tenido en la percepción de la energía y del afecto de la danza.
 3. Los resultados del análisis de la emoción evaluada de la música en la percepción de la emoción de la danza.
 4. Discutimos finalmente los resultados obtenidos.
- En el séptimo capítulo presentamos la discusión general de los resultados y las conclusiones.
 - Finalmente en el octavo capítulo exponemos las conclusiones de este estudio.
 - Dedicamos el capítulo noveno a la bibliografía consultada.
 - Terminamos anexando la documentación complementaria a este estudio.

2. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

2. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

2.1 Aproximación a la psicología de la emoción

Las emociones han sido, desde la antigüedad, objeto de interés para los estudiosos que han intentado formalizar teorías o encontrar modelos útiles para poderlas interpretar, distinguir y clasificar (Chóliz, 2005, p. 3). Como escribe Levav (2005), Platón y Aristóteles las relacionaron con los valores morales e hicieron una distinción entre emociones *buenas* y *malas*, según la conducta moral que pudieran provocar. Fue en el Renacimiento cuando, desligándose de un discurso moral y más cerca de criterio científico, pasaron a ser consideradas como estados fisiológicos del organismo (Levav, 2005, p. 17).

La historia de la investigación científica de las emociones es relativamente reciente y, según Chóliz & Tejero (1994), puede dividirse en tres etapas: una primera, liderada por Darwin, a finales del siglo XIX, que continua siendo de referencia en las concepciones del estudio actual de las emociones y que supuso una mejora cualitativa en este campo; una segunda (de 1914 a 1940), en la que diferentes autores realizan estudios sobre la expresión de las emociones determinando que estas, y citamos textualmente, “...*tienen un carácter indefinido. El contexto sería más importante que la expresión para inferir la experiencia emocional*” (Chóliz & Tejero, 1994, p. 91). Y una tercera, entre 1940 y 1960, en la que se produce una pérdida de interés sobre estos temas “*por la falta de investigaciones relevantes*”. A partir de los años setenta, autores como Ekman o Izard desarrollan una amplia investigación sobre el tema, realizando sistemas muy precisos de clasificación y codificación de la expresión facial con una metodología seria y rigurosa (Chóliz & Tejero, 1994, p. 91).

Para Darwin las emociones son parte importante de nuestro proceso evolutivo. Cuando Darwin habla de evolución no se refiere solo a las estructuras anatómicas, sino también a los procesos mentales y a la conducta emocional: las emociones son el producto de un proceso evolutivo, un proceso de confrontación del hombre con su entorno (Ruano, 2004, p. 152). Este punto de vista es claramente funcional: la emoción actúa como señal y prepara para la acción (Chóliz & Tejero, 1994, p. 90), tiene una función adaptativa que permite al individuo organizar y ajustar su comportamiento a los cambios del entorno para su supervivencia (Lutz & White, 1986, p. 410; Ruano, 2004, p. 152; Chóliz, 2005, p. 4). Según extraemos de Chóliz (2005, p. 4), en el estudio de Reeve de 1994 se distinguen tres funciones principales: adaptativas, sociales y motivacionales.

Las emociones son parte de un proceso psicológico que solo puede observarse en sus consecuencias sobre el comportamiento y, como proceso, implica unas condiciones desencadenantes (estímulos), diferentes niveles de procesamiento cognitivo y cambios fisiológicos (Fernández-Abascal *et al.*, 2010, p. 17). Fernández-Abascal *et al.* (2010) afirma que:

“Es preciso diferenciar entre la experiencia emocional y el proceso emocional; mientras que la primera es consciente y configura el sentimiento, el segundo, que es parcialmente no consciente, configura el conjunto de todos los elementos que intervienen en la gestión emocional, incluida la experiencia emocional” (Fernández-Abascal *et al.*, 2010, p. 75).

Actualmente, una de las cuestiones más discutidas y controvertidas en el ámbito científico, es la existencia de emociones universales y básicas, ya planteadas por Darwin. Para Darwin existen ocho emociones básicas, presentes desde la infancia tanto en animales como en hombres (fig. 2.1).

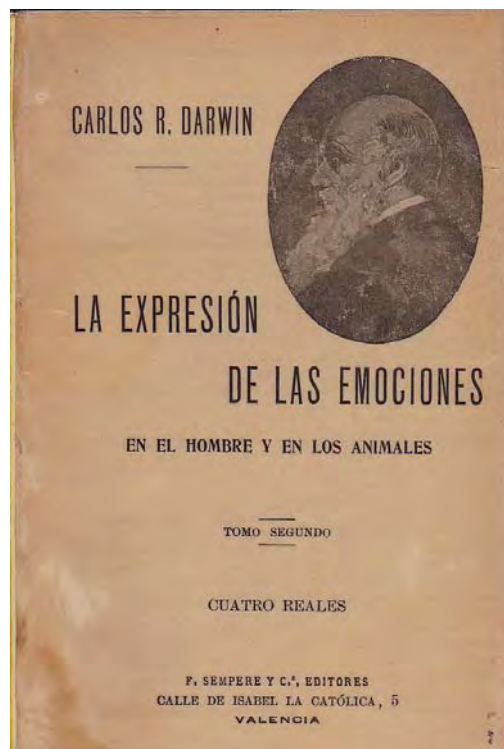


Figura. 2.1. Portada de la edición en castellano del segundo tomo de la obra de Darwin, publicado en 1905 en Valencia.

Se trata de ocho emociones universales que todos expresan y reconocen (tabla. 2.1) (Levav, 2005, p. 17). *“La diferencia entre las mismas no podría establecerse en*

términos de gradación en una determinada dimensión sino que serían cualitativamente diferentes” (Chóliz, 2005, p. 7).

A partir de las afirmaciones de Darwin, se han generado en la actualidad dos acercamientos teóricos contrastantes, que pueden clasificarse como *neo darwinistas* y *anti darwinistas*. Los neo darwinistas postulan que las emociones han tenido un papel relevante en la evolución humana sobre todo como vehículo de la comunicación entre los individuos, y conciben la existencia de emociones básicas y universales cuya expresión y reconocimiento son innatos (Chóliz & Tejero, 1994, p. 98).

Uno de los primeros científicos que ha retomado el discurso darwiniano es Paul Ekman (Fernández Berrocal, 2009, p. 33) que, a partir de estudios transculturales centrados en las expresiones faciales, propuso también la existencia de seis emociones básicas (tabla. 2.1) (Chóliz, 2005, p. 7), emociones que, en este estudio, explicamos más adelante. Según refiere Levav (2005, p. 19), para Ekman “*el cuerpo manifiesta de manera diferente cada una de las emociones por medio de indicadores musculares específicos y distintos para cada tipo de emoción básica*”. Finalmente Izard nos habla de diez emociones fundamentales (tabla. 2.1) y de otras secundarias, fruto de las diferentes combinaciones de emociones fundamentales (Ruano, 2004, p. 181).

Darwin	Alegría, sorpresa, enojo/rabia, miedo, disgusto, malestar psicológico (<i>distress</i>), interés, y vergüenza.
Ekman	Alegría, sorpresa, rabia/ira, miedo, disgusto, tristeza. Posteriormente añade una séptima: el desprecio.
Izard	Positivas: interés, alegría. Negativas: rabia, asco, angustia, depresión, miedo, vergüenza y culpabilidad. Neutras: sorpresa.

Tabla 2.1. Las emociones básicas según los diferentes investigadores.

Según Izard para que una emoción pueda considerarse básica debe cumplir con unos requisitos, entre los cuales que posean una expresión facial específica (Chóliz, 2005, p. 7). El estudio de las emociones discretas o específicas atribuye, a cada categoría emocional, características únicas y distintivas (Fernández-Abascal *et al.*, 2010, p. 87).

En oposición a los *neodarwinistas* están los *antidarwinistas* que niegan la existencia de emociones fundamentales y universales: la existencia de una serie de gestos parecidos (faciales o corporales), no asegura que la experiencia emocional sea idéntica (Chóliz &

Tejero, 1994, p. 98). Pero en la comunidad científica no existe consenso y esta cuestión sigue alimentando el debate entre investigadores.

Resulta muy complejo clasificar de manera exhaustiva todas las emociones según dimensiones independientes. La emoción es producto de la evaluación de un individuo de determinados eventos, y aparece en un momento concreto y con diferentes intensidades (Ruano, 2004, p. 141). Junto a los cambios orgánicos, puede originar, en el individuo, una experiencia agradable o desagradable (Ruano, 2004, p. 144). Muchos estudiosos actualmente clasifican las emociones en dos grupos: emociones negativas y emociones positivas, según la vivencia global de la emoción o si producen placer o displacer (Ruano, 2004, pp. 183-184). Según explican Fernández-Abascal et al. (2010):

“El estudio dimensional de las emociones, tiene una larga tradición en la investigación psicológica siendo defendida en primer lugar por Wundt (1896). Entre los diferentes autores, parece existir un acuerdo bastante generalizado a la hora de identificar las dimensiones que delimitan el campo afectivo. Estas dimensiones tienen un carácter bipolar y estarían definidas por tres ejes:

- El eje de valencia afectiva que va del agradable al desagradable – placer displacer – y que permite diferenciar las emociones en función de que su tono hedónico sea positivo o negativo.

- El eje de activación que va de la calma al entusiasmo, y que permite diferenciar las emociones por la intensidad de los cambios fisiológicos entre las condiciones de tranquilidad o relajación y el de extrema activación o pánico incontrolable.

- El eje de control que va del extremo controlador de la situación al extremo contrario de controlado por la situación y que permite diferenciar las emociones en función de quien ejerza el dominio, la persona o la situación desencadenante” (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 87).

En cuanto a terminología o conceptos utilizados por los distintos autores referidos a la emoción, existe cierta variedad de términos, no existe una única definición de emoción consensuada por la comunidad científica: encontramos también *estado de ánimo*, *sentimiento* y *afecto*. Generalmente, se considera que las *emociones* tienen un componente de intensidad, expresividad y complejidad mayor que el estado de ánimo; las emociones son vivencias puntuales, específicas, intensas y breves: el cuerpo siente y experimenta la emoción al mismo tiempo (Ruano, 2004, p. 149). El *estado de ánimo* suele tener baja intensidad y una duración más prolongada (Fernández-Abascal et al., 2010, p. 130) por ejemplo la serenidad, o cualquier otra emoción que subyace a otras

emociones más extemporáneas y menos duraderas. Cuando se habla de *sentimientos*, normalmente se hace referencia a la experiencia subjetiva, a lo que siente el propio individuo (Ruano, 2004, p. 149). En cambio el término afecto “*tiene que ver con la preferencia; permite el conocimiento del valor que tienen para la persona las distintas situaciones a las que se enfrenta. Éste posee tono o valencia que puede ser tanto positiva como negativa, e intensidad/energía que a su vez puede ser baja o alta*” (Ruano, 2004, p. 150). Por ejemplo la tristeza sería un afecto negativo de intensidad baja, mientras la alegría sería un afecto positivo de intensidad alta.

2.2 Cognición musical corporeizada

“*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*” (Meschini, 2013, p. 13). Por esto nos parece importante estudiar los modos de escucha y los procesos cognitivos implicados, cuestión que ya abordamos en nuestro anterior estudio experimental.

Según las teorías de la cognición musical corporeizada, el papel del cuerpo en la percepción y escucha de la música es esencial. Según estas teorías, el movimiento corporal es parte integral de la experiencia musical y ayuda a la percepción de las calidades del sonido (Martínez & Pereira, 2011, pp. 521-522). Desde una perspectiva metafórica la experiencia musical se relaciona con el espacio y el movimiento debido a las proyecciones metafóricas que se generan en el oyente (De La Paz & Callejas, 2013, p. 53).

La música es movimiento, no solo por el movimiento físico de las ondas sonoras, sino porque percibimos el movimiento de la música al re-crearla en nuestro propio cuerpo (Jensenius, 2007, p. 1). La consecuencia del impacto sonoro sobre quien escucha, es la generación de movimientos internos y/o de movimientos externos y estos movimientos pueden expresar las calidades de la estructura musical que los ha producido: “*Se trata, en cierto modo, del establecimiento de una relación empática con estas formas, mediante el movimiento y la acción*” (Martínez & Pereira, 2011, p. 523). En estos procesos el cuerpo es el principal responsable de la estructuración de la música y de su interpretación (Martínez, 2008, p. 31; Meelberg, 2009, p. 326) y su estructura rítmica y melódica son a la vez generadoras de movimiento corporal (Large, 2000).

Según Meelberg (2009) la experiencia de la escucha musical es completamente física y es generada por el impacto de los que él define como “*sonic strokes*”, o sea “golpes

sonoros” contenidos en la música, que son los que provocan la relación física entre los sonidos y el oyente (Meelberg, 2009, pp. 324-325). Estos sonidos, entendidos como estímulos sensoriales, pueden mover el cuerpo del oyente a partir de las sensaciones que se generen en él (Jensenius, 2007, p. 52). Pueden ser sonidos de diferente naturaleza: agradables, desagradables, excitantes, tranquilizadores, etc. Estos sonidos transmiten un mensaje que puede ser más o menos significativo para el oyente (Lacárcel, 2003, p. 215). Por ejemplo los sonidos percusivos pueden provocar excitación; las estridencias resultar desagradables. Este movimiento interno que se genera en el individuo, tiene un reflejo en el movimiento corporal.

¿Influye la práctica musical en la escucha musical? Según algunos estudios que hemos considerado, la práctica musical ayuda al desarrollo de habilidades musicales, como pueden ser el reconocimiento de las estructuras melódicas, rítmicas, la articulación de los sonidos, etc., pero el vínculo con el cuerpo subyace a este proceso cognoscitivo (Burcet, 2010, p. 311; Panagiotidi & Samartzi, 2012, p. 624) y la práctica musical no incide en él.

La música produce movimiento y este movimiento refuerza la experiencia musical (Meschini, 2013, pp. 15-18). Del estudio de algunas investigaciones experimentales realizadas con músicos, extraemos información que corrobora esta hipótesis. Normalmente, la gran mayoría de músicos profesionales y de conjunto, utilizan movimientos y gestos para la ejecución e interpretación de las piezas musicales, para la interacción con otros músicos y para comunicar con el público. Assinnato & Pérez (2013, p. 89) defienden que los gestos realizados por los músicos durante una actuación integran no solo la técnica para producir los sonidos sino también su significado. El movimiento corporal generado por un músico al interpretar una pieza musical y el movimiento que se genera en el espectador u oyente, son parte integral del proceso de la interpretación musical y la comunicación (Assinnato & Pérez, 2013, p. 89). No se trata de movimientos accidentales, sino de movimientos que contribuyen al significado de la música interpretada, manifiestan decisiones estéticas y en ellos subyace la propia estructura musical, el fraseo, el ritmo y sus relaciones armónicas y melódicas (Assinnato & Pérez, 2013, p. 101; MacRitchie *et al.*, 2013, p. 104). Esta gestualidad por lo tanto apoya la interpretación de la pieza musical y comunica su intencionalidad expresiva, influyendo en la evaluación del espectador de la música en general, y en la evaluación de sus atributos específicos en particular (Vines *et al.*, 2005; Vines *et al.*,

2006, p. 108; Dahl & Friberg, 2007, p. 433; Carrolo, 2009; Huang & Krumhansl, 2011; Vines *et al.*, 2011, p. 168; Broughton & Stevens, 2012, p. 339; MacRitchie *et al.*, 2013).

De esto se ocupa el estudio de Vines *et al.* (2006) que centran su investigación en los procesos cognitivos que participan en la percepción de las emociones en el espectador durante una actuación musical, por interacción cruzada de los modos auditivo y visual (fig. 2.2).



Figura 2.2. Interpretación de los músicos de una breve pieza de Stravinski (Vines *et al.*, 2006, p. 86).

Concretamente investigan la percepción de la tensión musical y el fraseo, en las actuaciones grabadas de dos clarinetistas que interpretan una breve pieza de Stravinsky para clarinete solo. Los participantes, con experiencia musical, fueron divididos en tres grupos según tres diferentes condiciones experimentales: solo música, solo video y audiovisual (Vines *et al.*, 2006, p. 85): debían indicar, de manera continuada, la expresión de la tensión durante la actuación y el comienzo y final de las frases musicales. Los resultados revelaron que ambos modos (visual y auditivo) contribuyeron de manera similar a la comprensión del fraseo (comienzo y fin) pero no de la percepción de la tensión, que fue percibida más por medio de la información auditiva; en cambio la información visual contribuyó a la percepción de la tensión en los puntos clave de la partitura. En general los resultados mostraron una influencia sustancial de los procesos cognitivos de alto nivel en las interacciones entre modalidades auditivas y visuales, quedando patente que los movimientos de los músicos influyeron en los procesos cognitivos de los observadores (Vines *et al.*, 2006, pp. 107-108). En un estudio sucesivo, Vines *et al.* (2011) profundizaron en esta misma línea de investigación

proponiendo como estímulos las grabaciones de dos clarinetistas de la misma pieza, interpretada según tres estilos expresivos diferentes: restringido (con el mínimo movimiento corporal), estándar (movimiento natural) y exagerado (máxima expresividad). Las condiciones experimentales fueron las mismas del anterior estudio. Los participantes, después de cada una de las actuaciones (seis en total), hicieron una evaluación emocional (Vines *et al.*, 2011, p. 160). Los resultados mostraron que los estilos interpretativos empleados no afectaron a las emociones transmitidas por el sonido pero sí, en la condición audiovisual, a las emociones transmitidas por el movimiento. El movimiento exagerado provocó un aumento de la intensidad emocional y el modo audiovisual llevó a los participantes a una experiencia emocional más intensa (Vines *et al.*, 2011, p. 168). La experiencia emocional de la audiencia varía por lo tanto en función de la gestualidad utilizada por los músicos.

También Huang & Krumhansl (2011) proponen un estudio perceptivo de actuaciones de piano con el propósito de investigar los efectos del estilo de la música, la conducta sobre el escenario del intérprete y la experiencia de la audiencia. Los participantes (músicos y no músicos), calificaron piezas breves de Bach, Chopin, y Copland realizadas por un mismo pianista que fue modificando su conducta (mínima, natural y exagerada). Hubo dos condiciones experimentales: solo audio y audiovisual. Los resultados mostraron que el grado preferido de conducta depende del estilo de las piezas interpretadas y que el estilo del intérprete es determinante en la percepción integral de la actuación. Los no músicos percibieron los cambios de conducta solo en la condición audiovisual, mientras los músicos lo hicieron en ambas condiciones. Estos resultados sugieren que la variación de conducta afecta al rendimiento (Huang & Krumhansl, 2011, pp. 361-362).

Un aspecto importante del sistema cognitivo humano es que nuestra percepción suele producirse por interacción multimodal de nuestros sentidos, una escucha multi-sensorial que puede implicar todos o algunos de ellos, de manera consciente o inconsciente: “*Las interacciones sensoriales auditivas y visuales son fundamentales para determinar nuestra experiencia de la música*” (Jensenius, 2007, p. 13). Ambas señales son percibidas de forma integral por el receptor y determinan el significado emocional de la música (Petrini *et al.*, 2010, p. 139).

Christensen & Calvo-Merino (2013) toman en consideración una serie de estudios que se han ocupado de investigar los procesos perceptivos, emocionales y cognitivos que

participan, junto con sus concomitantes neuronales, durante la observación del movimiento, como punto de partida para entender la experiencia estética provocada por la observación de un baile (Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 1). Los fundamentos psicológicos y neuronales de la experiencia estética de la danza siguen siendo en gran parte desconocidos. Recientemente, con la aparición de las nuevas técnicas de la neurociencia, como la resonancia magnética funcional (fMRI), los científicos han intentado determinar los mecanismos neuronales implicados en la experiencia estética derivada de la observación de obras de arte y los investigadores han comenzado a utilizar estas nuevas técnicas para comprender cómo nuestros cerebros representan el cuerpo humano, la postura, el movimiento y la danza (Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 3).

Christensen & Calvo-Merino (2013) afirman que el sistema de procesamiento humano percibe y representa las emociones que transmite el cuerpo en movimiento y que la mayoría de las regiones del cerebro relacionadas con este procesamiento, tales como las áreas visuales del movimiento complejas y las regiones motoras, son también sensibles a las posturas estáticas del cuerpo: su activación durante la visualización de imágenes estáticas sugiere que el cerebro es capaz de extraer el sentido del movimiento (Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 6). Cuando un observador percibe la realización de un movimiento, su sistema nervioso integra los procesos perceptivos, cognitivos y emocionales (Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 6).

En el campo de la neurociencia el descubrimiento de las neuronas espejo¹¹ ha supuesto una revolución en cuanto a los mecanismos perceptivos que nos permiten empatizar tanto con el movimiento como con las emociones de otros. Giacomo Rizzolatti y su equipo de investigadores observó que ciertas neuronas en la corteza pre-motora de unos monos, dispararon su actividad de manera similar tanto cuando ejecutaban un movimiento que cuando observaban otro individuo realizando el mismo movimiento y llamaron estas células *neuronas espejo* (MNS) (Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 6).

La hipótesis del sistema de neuronas espejo postula que el mecanismo neuronal media en las intenciones derivadas de la comprensión de las señales comunicativas visuales y auditivas, transformando la información sensorial en simulaciones motrices (Levav,

¹¹ Fueron descubiertas por casualidad en 1996 por Giacomo Rizzolatti, Leonardo Fogassi y Vittorio Gallese, tres científicos que en Parma (I), estaban investigando sobre la actividad neuronal de un mono.

2005, p. 20; Broughton & Stevens, 2012, p. 342; Assinnato & Pérez, 2013, p. 91). Parece ser que de ellas dependen no solo las funciones motoras sino también las cognitivas. Estas neuronas pueden activarse cuando un individuo está siendo testigo de un movimiento, acción y/o expresión de una emoción de otro individuo (Berrol, 2006, p. 302; Sevdalis & Keller, 2011, p. 232). Actualmente se acepta que los mecanismos MN (*mirror neurons*) reúnen información relacionada con la acción observada, a través de una *resonancia motriz interna* por lo que los movimientos percibidos (incluidos los de los bailarines) provocan algún tipo de resonancia motriz en los cerebros de los observadores (Berrol, 2006, p. 308; Niedenthal, 2007, p. 1003; Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 8). Observar y experimentar en uno mismo una emoción implicaría una superposición de los circuitos neuronales (Niedenthal, 2007, p. 1004).

La expresión de las emociones a través del movimiento es un elemento clave en las artes escénicas. Por esta razón, el análisis de los procesos psicológicos y neuronales implicados en la observación de baile, debe integrar este aspecto. La falta de estudios de neuro-imagen sobre el reconocimiento de las emociones, utilizando estímulos de danza, hace difícil proporcionar una imagen clara de las bases neurales de los procesos emocionales que intervienen durante la observación de la danza (Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 8).

Como relatan Christensen & Calvo-Merino (2013), los estudios de neuro-imagen han demostrado que la comprensión de la emoción percibida de los demás, activa las regiones del cerebro que normalmente se activan cuando se experimenta la misma emoción; más específicamente el *surco temporal superior* (STS), el *precuneus*, y el *núcleo geniculado* (fig. 2.3); que la observación de los movimientos de los músicos que interpretan una pieza de música, en imágenes en silencio, muestran un aumento de la actividad en la *circunvolución parietal inferior* (IPG), la *ínsula* y la *corteza cingulada anterior* (ACC) (fig. 2.3); y que la observación de los *gestos emocionales* expresados con todo el cuerpo, está relacionada con un aumento de la actividad del *área extra-estriada* (EBA), así como del *estriado ventral* (fig. 2.3). Siendo la danza ejemplo por excelencia de movimiento corporal emocional, se puede deducir que los mecanismos neuronales implicados en el procesamiento afectivo general, desempeñan un importante papel también cuando se está viendo danza (Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 9).

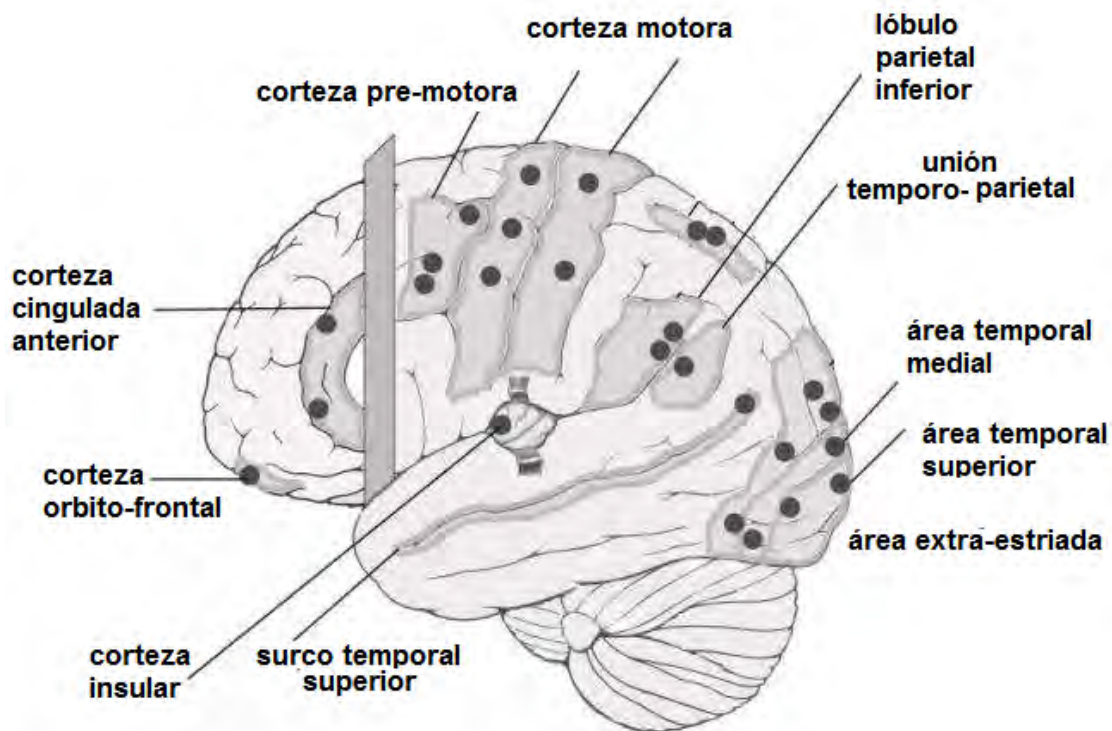


Figura 2.3. Áreas del cerebro implicadas en la percepción del movimiento (imagen extraída de Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 47).

Según refieren Christensen & Calvo-Merino (2013), cuatro regiones cerebrales que subyacen a la percepción básica del cuerpo y el movimiento, también parecen ser componentes cruciales de los sistemas neurales distribuidos, que permiten la percepción del movimiento biológico, la percepción de la danza y la experiencia estética de los movimientos de danza observados. Estas regiones son: la *corteza pre-motora ventral*, las *áreas temporal medial y temporal medial superior*, el *lóbulo parietal inferior*, y la *corteza occípito-temporal (área extra-estriada)* (fig. 2.3) (Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 14). La *corteza pre-motora ventral* se considera como parte de una red que codifica específicamente estímulos sensorio-motores que implican acción. Esto sugiere que su papel durante la experiencia estética de la danza puede estar relacionado con la respuesta de *simulación motriz* del observador. Sin embargo, no se ha podido aún demostrar que la actividad en las regiones de *procesamiento clásico* de la emoción, como la *ínsula*, la *corteza orbito-frontal* y la *corteza cingulada anterior* (fig. 2.3), sea especialmente relevante en las tareas de valoración estética de la danza (Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 15).

Christensen & Calvo-Merino (2013), concluyen que los estudios de neuro-imagen han demostrado que el procesamiento de la emoción se activa cuando se observan los

movimientos expresivos de emoción de todo el cuerpo. Una cuestión importante que no ha sido resuelta todavía se refiere a los concomitantes neurales de la respuesta afectiva de los observadores a la emoción percibida en el movimiento bailado. Según Christensen & Calvo-Merino (2013) estamos aún lejos “*de una verdadera comprensión del diálogo afectivo entre el bailarín y el espectador, un aspecto esencial de la verdadera experiencia estética de la danza*” (Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 21).

2.3 Percepción de las emociones en la música

La música es una señal sonora compleja, dotada de propiedades físicas relativas a su timbre, duración, intensidad, etc. y su forma es el resultado de la articulación y combinación de estos componentes (Guzmán, 2012, p. 11). La cuestión de porque tiene un efecto emocional tan poderoso sobre los seres humanos sigue sin tener respuesta, aunque en múltiples estudios queda patente que la música genera emociones (Scherer & Zentner, 2001; Rickard, 2004; Egermann *et al.*, 2009; Meelberg, 2009; Kaiser & Keller, 2011; Burger *et al.*, 2012).

Desde finales del siglo XVI y hasta finales del siglo XVIII, los compositores intentaron conferir a sus obras musicales el poder de provocar emociones en los oyentes, ajustándose a los recursos de la retórica clásica y según diversas teorías y prácticas compositivas que estudiaban la naturaleza de las pasiones (López, 2005, p. 26). Una de esas teorías fue la desarrollada por René Descartes. Para Descartes cuerpo y mente eran entidades separadas (*dualismo cartesiano*), pero existía entre ellas una relación de interdependencia cuando unos estados psicológicos específicos podían ser causados por procesos fisiológicos determinados, al igual que unas modificaciones experimentadas en el plano psicológico podían generar efectos fisiológicos. Para Descartes a toda pasión le correspondía un efecto en el cuerpo (*teoría mecanicista de las pasiones*). De ahí que muchos compositores consideraron que, para evocar y/o generar emociones en el oyente, había que imitar los estados corporales y los movimientos que las generan (*imitación y alegorización*) (López, 2005, pp. 27-28).

Hasta finales del siglo XVIII imperó la llamada *concepción sistemática de las emociones musicales*, según la cual la música se consideraba triste o alegre cuando era capaz de evocar estas emociones en el oyente (Lentini, 2010, p. 28).

Arthur Schopenhauer (1788-1860) fue uno de los primeros pensadores que rompió con esta concepción. Él consideraba la música como un arte con un fuerte poder de acción interna en el ser humano, alcanzando, con su lenguaje, rápidamente su *alma* (Lentini, 2010, p. 28). Sin embargo, Schopenhauer sostenía que la expresividad de la música no reside en las emociones que es capaz de evocar, sino en la música misma, sin excluir el impacto emocional que esta pueda tener sobre el oyente. La expresividad de la música no es una cualidad que nace de la escucha, sino que es una propiedad de la música misma. Para Schopenhauer la música tiene el lenguaje universal de las *emociones abstractas*, y no expresa en particular y de manera determinada ninguna de ellas (Lentini, 2010, p. 28).

A finales del siglo XX, vuelve a debatirse la cuestión de las emociones musicales con filósofos como Peter Kivy y Stephen Davies, relevantes exponentes de la filosofía analítica de la música (y las *teorías fisionómicas de la expresión musical*) (López, 2005, p. 26) y herederos del pensamiento de Schopenhauer (González, 1990, p. 15).

Peter Kivy, a finales de los años setenta, es uno de los protagonistas más destacables de la estética analítica. Para Kivy la música tiene su propia emoción, emoción que no debe confundirse ni con la emoción del compositor que la compone, ni con la del músico que la toca, ni mucho menos con la sentida por el oyente (Lentini, 2010, p. 52). La música, en la perspectiva de Kivy, puede describirse en términos expresivos: no expresa emociones sino que es expresiva de emociones tales como el amor, la alegría, la tristeza, etc. (González, 1990, p. 14; Lentini, 2010, p. 49). Esta emoción reside en sus propiedades expresivas, se adhiere y está vinculada a sus características estructurales, que comparte con la emoción expresada y sus propiedades emocionales son *propiedades acústicas* (Lentini, 2010, p. 56) que se asemejan a nuestro comportamiento expresivo (González, 1990, p. 15). Para Kivy las emociones están vinculadas a la estructura musical y la música posee emociones *como cualidad perceptiva que le pertenece* (Lentini, 2010, p. 57). Según Kivy, los seres humanos estamos condicionados, a nivel evolutivo, a comprender perceptivamente ciertos estándares ambiguos como si estuvieran animados (cuando por ejemplo vemos en las nubes figuras animadas). Por eso, para Kivy, la música se vuelve expresiva cuando se asemeja a la conducta humana expresiva y podemos leer en ella emociones cuando ella nos da la oportunidad de entenderla como animada. Pero el hecho de reconocer emociones en la

música, de ver en ella una apariencia emotiva, no necesariamente implica que la música las posea (López, 2005, p. 28).

Alineándose con el pensamiento de Kivy, Stephen Davies sostiene que la expresividad de la música está *encarnada* en la música misma y consiste en presentar las características exteriores de las emociones. De hecho para Davies es fundamental distinguir, en las palabras que denominan las emociones, los sentimientos y los estados de ánimo, entre su uso primario y su uso secundario: su uso primario se refiere a la propia experiencia emocional, mientras que su uso secundario se refiere a las características exteriores de las emociones. Para Davies solo pueden aplicarse estas palabras a la música en su uso secundario (Lentini, 2010, pp. 198-200).

La teoría general de Davies es que la música es expresiva de emociones *en su apariencia acústica*, según unas características emocionales (*emotion characteristics in appearances*). Su expresividad no depende tanto de su semejanza con la voz humana (y en esto se distancia de Kivy), sino de la semejanza que percibimos entre su carácter dinámico y el movimiento humano. La experiencia del movimiento en la música sería similar a nuestra experiencia del movimiento asociado a las emociones; es decir que la expresividad de la música dependería según Davies de su semejanza con nuestros movimientos: andadura, comportamiento, aptitud, etc. (Lentini, 2010, pp. 203-204).

En las últimas décadas la investigación sobre la influencia de la música en las personas se ha multiplicado y, de manera interdisciplinar, ha tratado de encontrar los términos que determinan esta influencia. En este tipo de investigaciones se implican diferentes áreas cognitivas como la cognición musical, la psicología de la música y la neurociencia. Las ciencias cognitivas se han desarrollado sobre todo en el ámbito de la psicología experimental (Krumhansl, 2010; Krumhansl & Lerdahl, 2010, p. 297) porque “*en la música, cognición y emoción están íntimamente ligadas*” (Krumhansl, 2002, p. 45).

Existen dos enfoques teóricos extremos según los cuales la semanticidad de la música se justifica de manera diferente. Uno es el enfoque *emotivista* (emotivismo) que apoya la idea que la música provoca respuestas emocionales reales en los oyentes; el otro es el enfoque *cognitivista* (formalismo) (Davies, 1980), que postula que la música solo expresa o representa emociones que los oyentes reconocen en ella (Krumhansl, 1997, p. 336; Scherer & Zentner, 2001, p. 361; Defez i Martín, 2004, p. 78). En ambos enfoques se defiende que el significado que pueda o no tener la música depende de los estados

mentales y procesos psicológicos del oyente y que estos procesos dependen de su capacidad de decodificación que le permite saber a qué contenidos emocionales se refiere la música que está escuchando (Defez i Martín, 2004, p. 79). Eerola & Vuoskoski (2013) subrayan la importancia de la diferenciación entre las emociones percibidas y/o reconocidas en la música (*locus externo*) y las emociones sentidas y/o experimentadas por el oyente al escuchar música (*locus interno*) (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 310).

En los últimos años los estudios han experimentado en general una tendencia positiva hacia la investigación simultánea de las emociones percibidas y experimentadas por el oyente (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 319). Además consideramos que tanto un enfoque como otro dependen sustancialmente del tipo de música considerada en cada circunstancia: hay músicas que llevan a emoción y otras de las que solo se percibe su intencionalidad expresiva.

La psico-fisiología apoya la posición *emotivista* demostrando que la escucha musical produce cambios psico-fisiológicos en el comportamiento de los oyentes que se manifiestan en la frecuencia cardíaca, la presión arterial, la conductividad de la piel, la respiración, etc., dependiendo de la emoción expresada por la música, aunque una fisiología específica de las emociones sea difícil de alcanzar (Krumhansl, 1997, p. 350).

A este propósito cabe mencionar el estudio experimental de Rickard (2004) que, en apoyo a la tesis *emotivista*, investiga empíricamente los niveles de activación fisiológica derivados de la generación de emociones intensas en el oyente provocados por la escucha musical. Los estímulos utilizados en el estudio experimental fueron: una música relajante, otra excitante (pero no emocionalmente), una música emocionalmente poderosa (perteneciente a una banda sonora) y una música *muy emocional* (seleccionada por los propios participantes). Se tomaron una serie de medidas fisiológicas de excitación subjetiva que se registraron antes y después del experimento de escucha (Rickard, 2004, p. 371). Los resultados mostraron que un aumento de la intensidad emocional se acompaña de un aumento de la excitación corporal. La exposición a la música induce a emociones intensas y a mayores niveles de excitación fisiológica (conductancia de la piel y número de escalofríos) (Rickard, 2004, p. 384).

En la búsqueda de un sentido semántico o interpretación semántica de la música, las personas viven la experiencia de la escucha musical de manera subjetiva. La cuestión de si la música puede tener una semántica legítima, depende de la atribución de

intencionalidad a los sonidos arbitrarios que la componen (Woodruff, 2008, p. 610). Según Woodruff (2008) los eventos auditivos de la música, en ausencia de contenido referencial, adquieren su significado a través de su fuerza descriptiva y directiva que permite a las personas la construcción de su significado (Woodruff, 2008, p. 609). El significado de la música surge en gran medida de los estados de ánimo y emociones que evoca en el oyente (Boltz *et al.*, 2009, p. 43).

Pero, ¿cuáles son los factores que intervienen en los procesos perceptivos de escucha y que pueden condicionar la generación de emociones en el oyente? Según Scherer & Zentner (2001, pp. 364-365) la emoción experimentada por un oyente al escuchar música está determinada por una función multiplicativa de cuatro factores: las características estructurales (acústicas y de forma y estructura musical), las características del intérprete (apariencia, conducta, expresión, capacidades técnico-interpretativas, etc.), las características del oyente (culturales, sociales, experienciales, de la personalidad, de sus hábitos perceptivos, etc.) y las contextuales (las condiciones de escucha). En consecuencia, la experiencia musical del espectador, puede tener un efecto diferente dependiendo de estas variables.

2.4 Influencia del contenido emocional de la música en el movimiento

De los estudios experimentales sobre música corporeizada sabemos que las analogías de intensidad de los parámetros musicales afectan a las asociaciones cinético-espaciales. Es el caso del estudio experimental de Jensenius (2007) que investiga la relación de la música con el movimiento a través de tres estudios sobre movimientos de danza libre, generados por la escucha de breves fragmentos de sonido de instrumentos de viento. El análisis de los datos obtenidos apoya la idea que acoplar sonido y movimiento es parte integral de nuestra experiencia musical. Los resultados revelaron que tanto expertos como principiantes supieron correlacionar las características musicales con el movimiento (Jensenius, 2007, p. 92). De otros estudios emerge que existe una relación lineal entre la energía cinética y el tempo musical.

En anteriores investigaciones (Meschini, 2013; Meschini & Payri, 2014), hemos estudiado la influencia de la música en la realización de la coreografía. Los resultados mostraron una muy significativa influencia de la música en la utilización del espacio, de las dinámicas de desplazamiento y de la energía empleada por los bailarines. De otros estudios, que investigan las reacciones de los bailarines al estímulo musical, emerge que el movimiento, aunque no de una forma estricta, se relaciona siempre con las estructuras

métrica y formal de la música y que movimiento y gestualidad son coherentes con estas estructuras.

Martínez & Epele (2008) analizan la relación de la música y la coreografía con un estudio sistemático de esta relación mediante un análisis comparativo de frases musicales y frases de movimiento, tanto de *ballet clásico* como de danza contemporánea, “*identificando similitudes, regularidades y/o puntos de contacto entre ambos modos discursivos*” (Martínez & Epele, 2008, p. 340). Los estímulos fueron cinco coreografías correspondientes a grabaciones históricas de *La muerte del Cisne* de Fokine, interpretadas por figuras consagradas del ballet clásico y cuatro improvisaciones realizadas por un coreógrafo profesional y grabadas en video. En cuanto al análisis se realizó con el programa de edición de audio y video Sound Forge versión 9.0 que posibilita la observación y análisis de cada cuadro en milisegundos (Martínez & Epele, 2008, p. 341). El análisis de movimiento se centró en la descripción del tipo de pasos y movimientos corporales en relación al fraseo musical y un análisis de la estructura métrica musical; también se identificaron los puntos de mayor tensión en la secuencia de pasos de cada coreografía. Esto mismo permitió valorar, en un análisis comparado, las similitudes y diferencias entre las nueve coreografías (Martínez & Epele, 2008, p. 342). Una vez seleccionados los puntos de mayor tensión de las coreografías, las analizaron según el sistema de análisis de movimiento de Laban (LMA). Los resultados hicieron emerger correspondencias entre la articulación del movimiento y el fraseo musical, así como similitudes cualitativas del movimiento entre coreografías en los puntos de mayor tensión (Martínez & Epele, 2008, p. 344):

“...el ritmo de articulación de los pasos en el interior de las frases, y la organización del fraseo coreográfico en la macroforma, se corresponden de modo coherente con la articulación de los diferentes niveles de las estructuras métricas y formal de la música” (Martínez & Epele, 2008, p. 344).

Sin embargo, en el marco cognitivo de la música corporeizada, los movimientos corporales producidos como efecto de la escucha, no dependen exclusivamente del impacto sonoro y de la estructura musical, sino también de su contenido emocional. Estos movimientos suponen una encarnación de las emociones musicales: el cuerpo registra y corporeiza empáticamente las cualidades emocionales de la música (Krumhansl & Schenck, 1997; Boone & Cunningham, 1998; Burger *et al.*, 2012; Morita *et al.*, 2013; Muntanyola & Belli, 2013).

Burger et al. (2012), proponen la escucha de música popular a sesenta participantes (sin antecedentes de danza profesional) mientras registran, de manera individual, sus movimientos libres a través de un sistema óptico de captura de movimiento que permite extraer características de los movimientos generados. Elaboran un segundo experimento perceptivo de la música sobre las mismas piezas (fragmentos de quince segundos) con treinta y cuatro participantes que deben evaluar las cuatro emociones básicas (alegría, ira, tristeza y ternura) (Burger *et al.*, 2012, p. 178). El análisis correlativo posterior reveló que cada emoción se expresa por movimientos característicos reflejando las calidades emocionales de la música: se dieron altas correlaciones negativas entre alegría e ira, alegría y tristeza y ternura e ira. Correlaciones positivas débiles entre alegría y ternura e, ira y tristeza, indicaron que los participantes podían distinguirlas con menos claridad.

A continuación se correlacionó cada emoción con seis características de movimiento. Mostramos los resultados en la tabla 2.2.

	Alegría	Ira	Tristeza	Ternura
Inclinación del torso	-.13	-.32	.39	.58***
Aceleración Cabeza	.10	.37	-.30	-.63***
Aceleración Mano	.25	.15	-.40	-.47**
Fluidéz	-.07	-.47**	.39	.66***
Rotaciones del cuerpo	.55**	-.47**	-.27	.38
Dimensión d el movimiento	.54**	-.42	-.58***	.19

** $p < .01$ *** $p < .001$

Tabla 2.2. En la tabla, extraída de Burger et al. (2012, p. 180), se muestran las correlaciones entre movimiento y emociones.

La música alegre provocó movimientos complejos y circulares, contrastantes con los generados por la música que expresaba ira, que provocó movimientos faltos de fluidez y de rotaciones. La música triste produjo movimientos simples y la música que expresaba dolor, movimientos fluidos de baja aceleración y descuelgue del tronco hacia adelante (tabla 2.2). Estos resultados muestran similitudes con los movimientos específicos de músicos y bailarines profesionales (Burger *et al.*, 2012, pp. 180-181). También Morita et al. (2013) realizan un experimento utilizando una situación experimental no controlada. Propusieron a diez participantes, separados en dos grupos y alojados en una pequeña sala, la escucha individual de sonidos ambientales agradables y desagradables,

mientras cuatro cámaras de video, graban sus movimientos. El sonido agradable era el de un arroyo, con una duración de diecisiete segundos, mientras el sonido desagradable era compuesto por diferentes ruidos (sirenas, arañazos, retroalimentación del micrófono) con una duración de veinte segundos. Un grupo escuchó los sonidos agradables y el otro los desagradables, aunque se les dijo que el experimento buscaba evaluar la sala de descanso con el sonido ambiental (Morita *et al.*, 2013, p. 1027).

Después de su estancia en la habitación se les pidió calificar sus estados emocionales. El análisis de sus movimientos (LMA), se realizó sobre los últimos doce minutos de estancia en la sala. Los resultados revelaron diferencias significativas en las características del movimiento de cada condición experimental, y evidenció que se produjeron cambios en los estados emocionales entre los dos grupos. Emergieron también correlaciones significativas (tabla 2.3) entre las características de sus movimientos y sus propias valoraciones subjetivas de las emociones, sentidas al escuchar los sonidos (Morita *et al.*, 2013, p. 1026).

	PESO	ESPACIO	TIEMPO (P)	TIEMPO (E)
TENSION	0.632*	0.543*	0.655*	0.691*
DEPRESION	0.436	0.275	0.405	0.560*
IRA	0.589*	0.372	0.560*	0.610*
VIGOR	-0.072	0.056	-0.036	-0.023
FATIGA	0.601*	0.473*	0.601*	0.520*
CONFUSION	0.473*	0.327	0.435	0.468*

Nota. * $p < .05$.

Tabla 2.3. En la tabla (Morita *et al.*, 2013, p. 1029) se muestran las correlaciones entre las valoraciones subjetivas de los estados emocionales y las características del movimiento.

Los sonidos desagradables generaron movimientos directos, rápidos y con alto grado de actividad y produjeron formas corporales con calidad kinestésica de *lucha*; en contraste, los sonidos agradables generaron formas corporales de calidad kinestésica de *entrega* (Morita *et al.*, 2013, p. 1029).

En la condición de sonido desagradable (tabla 2.4):

- La ira se correlacionó positivamente con el peso y el tiempo. Esta emoción se expresa con calidad kinestésica de *lucha* (LMA).
- La tensión se correlacionó con el tiempo (hiperactividad muscular).
- La fatiga se correlacionó con peso y tiempo (disminución de los movimientos).

	PESO	ESPACIO	TIEMPO (P)	TIEMPO (E)
TENSIÓN	-0.616	0.389	0.580	0.798*
DEPRESIÓN	0.291	-0.050	0.140	0.540
IRA	0.731*	0.422	0.661*	0.892*
VIGOR	-0.232	0.039	-0.123	-0.020
FATIGA	0.725*	0.451	0.621	0.719*
CONFUSIÓN	0.343	-0.001	0.158	0.510

Tabla 2.4. En la tabla (Morita *et al.*, 2013, p. 1029) se muestran las correlaciones entre las valoraciones subjetivas de los estados emocionales y las características del movimiento en condición de sonido desagradable.

En la condición de sonido agradable no se generaron muchas correlaciones entre movimientos y estados emocionales:

- Se produjo una correlación positiva entre tensión y tiempo.
- La ira se correlacionó negativamente con el tiempo (falta de velocidad en los movimientos).

Las categorías de emociones como la tensión, la depresión, la fatiga y la confusión se relacionaron con la forma de *lucha* (Morita *et al.*, 2013, pp. 1029-1030).

2.5 Especificidad expresiva de las emociones

Las emociones juegan una importante función en el desarrollo humano, porque están a la base de nuestros procesos cognitivos y de comunicación. El reconocimiento de las emociones expresadas por los demás ayuda al individuo a su desarrollo social y emocional (Ross *et al.*, 2012, p. 2).

En castellano la palabra *emoción* proviene de la palabra latina *emotio*, que a su vez deriva del verbo latino *emovere*. Este verbo se compone del prefijo e-ex (de, desde) y el verbo *movere* (mover, trasladar); por lo que *emovere* podría significar e indicar un movimiento de cambio de estado, sugiriendo una estrecha relación entre las emociones y los movimientos del cuerpo.

Desde que Darwin (1872) se ocupó de definir la expresión de las emociones, la investigación científica en este campo se ha desarrollado notablemente; sin embargo la relación cualitativa y cuantitativa de las categorías emocionales con el movimiento corporal, sigue sin aclararse completamente.

La existencia de una especificidad expresiva de los movimientos y posturas del cuerpo para la expresión de las emociones, alimenta el debate entre investigadores: unos indican que esta especificidad existe y que podemos distinguir las emociones a partir los

movimientos del cuerpo (Camurri, Hashimoto *et al.*, 1999; Sawada *et al.*, 2003; Atkinson *et al.*, 2007; Morita *et al.*, 2013) y otros que en realidad estos movimientos solo pueden indicar la intensidad de la emoción, pero no su calidad, que los movimientos no llegan a ser específicos porque pueden verse influenciados por las emociones sentidas y, en consecuencia, experimentar variaciones. Es el caso del estudio de Wallbott (1998) que busca demostrar que los movimientos y posturas corporales son, hasta cierto punto, específicos para cada emoción. El material experimental de estímulos utilizado lo constituyeron doscientos veinte y cuatro videos grabados de doce actores profesionales expresando solo corporalmente (a cara oculta) múltiples emociones, incluidas las emociones básicas (Wallbott, 1998, p. 883). Los resultados indicaron que parecen existir ciertos rasgos distintivos, de movimiento y posturales, típicos para algunas emociones (por ejemplo cruzar los brazos sobre el pecho para el *orgullo*), pero que en general los estilos de codificación de movimiento de los actores para cada emoción se diferenciaban en relación a su capacidad e idiosincrasia: unos eran más creativos y otros más estereotipados. Las diferencias entre estos movimientos se explicaron más por los diferentes niveles de intensidad emocional expresada (dimensión de *activación*) (Wallbott, 1998, pp. 891-892).

Una clave para comprender la naturaleza de las emociones, puede proporcionarla la propuesta por Daniel Stern y los conceptos de *formas de la vitalidad y entonamiento afectivo* (Stern, 2010, p. 20). Estos conceptos se concretan en términos que se refieren a la naturaleza dinámica de las interacciones afectivas que se producen en el desarrollo temprano entre madre e hijo (Martínez & García, 2013, p. 432): agitado, fugaz, explosivo, dilatado, etc. (Español & Shifres, 2003, p. 990; Español, 2006, pp. 15-16). Cualitativamente se diferencian de los términos y criterios darwinianos, ya que son perfiles de activación en el tiempo (pautas rítmico-temporales) y en el espacio (direcciones), y son sujetos a cambios de intensidad.

Según Stern las *formas de la vitalidad* inciden directamente en el organismo y sus procesos vitales, y son intrínsecas a toda conducta (Español & Shifres, 2003, p. 990; Español, 2006, p. 16; Martínez. & García, 2013, p. 433).

El movimiento es para Stern la experiencia más primitiva y fundamental del ser humano, y es crucial en las experiencias vitales. Por esta razón las *dinámicas de vida* son un aspecto muy ligado a las artes que se basan en el tiempo (música, danza, cine, etc.) (Stern, 2010, pp. 19-20). Stern considera sobre todo la *danza abstracta* y la *música*

como formas de expresión *por excelencia* de los afectos de la vitalidad, porque además estos lenguajes no definen un sentimiento en particular, no recurren a categorías concretas de afecto ni a narraciones concretas, sino a *modos de sentir dinámicos* en los que se experimenta una variación de la intensidad de las sensaciones (Español & Shifres, 2003, p. 991; Español, 2006, p. 16).

Para Stern lo que caracteriza una *experiencia afectiva* es su curva temporal, el ritmo de alternancia de los momentos de tensión y de relajación (“*trauma temporal de la experiencia*”): se trata de una “*sintonía afectiva*”, que es la misma inter-regulación temporal que preside las relaciones en la música y en el movimiento (Español & Shifres, 2003, p. 994; Beretervide, 2008, p. 372).

Para Stern, el entorno social experimentado por el bebé es, como la danza para los adultos, un mundo de *afectos de la vitalidad* (Español & Shifres, 2003, p. 996). Las pautas temporales que se originan de la interacción entre madre y bebé son comparadas por Stern a una coreografía, porque generan secuencias concatenadas de estímulo-respuesta (Beretervide, 2008, p. 372). Stern explica que, en esta interacción con su madre, los bebés experimentan, a nivel perceptivo, cualidades amodales de la conducta expresiva humana y las representan de manera abstracta. Estas representaciones abstractas son formas, intensidades y pautas temporales, es decir *cualidades globales de la experiencia* (Español & Shifres, 2003, p. 990) que preparan el terreno, en edad adulta, para la percepción de estímulos complejos, como los relacionados con la música y la danza (Martínez. & García, 2013, p. 433).

Exista o no una especificidad de los movimientos para expresar emociones, lo que emerge claramente de la literatura experimental sobre esta cuestión es que existe una fuerte relación entre los movimientos corporales y las emociones, aunque la gran mayoría de los estudios empíricos se centren en la evaluación de las emociones expresadas intencionalmente y de manera controlada por actores o bailarines y no de manera no controlada y con participantes ajenos al estudio y práctica del movimiento.

El movimiento del cuerpo total o parcial constituye una contribución sustancial en la comunicación no verbal: según Hietanen et al. (2004) la forma total o parcial del cuerpo, estático o dinámico, puede contribuir al reconocimiento de las emociones (Hietanen *et al.*, 2004, pp. 60-61).

En las últimas décadas, el estudio perceptivo del movimiento y su significación en la comunicación ha crecido notablemente, trasladándose también el campo de la robótica que investiga el reconocimiento, por parte de las máquinas, de las emociones en las personas y la reproducción de estos movimientos de manera artificial (Lourens *et al.*, 2010, p. 1256). Se trata de estudios útiles ya que se ocupan de producir y reproducir manipulaciones precisas del movimiento del cuerpo. Estos investigadores pueden crear libremente los movimientos del robot, y estos movimientos son cuantificados fácilmente. Lo que sobre todo llama nuestra atención es que metodológicamente estos estudios se remiten a las teorías del movimiento de Laban, apoyando su validez metodológica. A diferencia de las teorías del movimiento de enfoque psicológico, estos estudios permiten la cualificación y cuantificación de todos los movimientos posibles del cuerpo humano (Nakata *et al.*, 1998; Camurri *et al.*, 2003; Lourens *et al.*, 2010). Los esfuerzos de la investigación científica en este campo se han centrado sobre todo en el reconocimiento de las expresiones faciales y verbales.

Pero hay estudios, como el de De Silva & Bianchi-Berthouze (2004) que se centran en la investigación del reconocimiento de los afectos a partir de las posturas corporales. Recogen y clasifican los gestos afectivos de trece actores usando un sistema de captura de movimiento en 3D. A cada actor se le pide expresar con un gesto, cada una de estas cuatro emociones básicas: alegría, tristeza, miedo e ira. Cada actor viste un traje con treinta y dos marcadores situados en sus articulaciones y segmentos corporales. Se llegan a definir un total de ciento nueve gestos corporales característicos. Primero se describen estos gestos según sus características espaciales, como sucede en la investigación del movimiento en la danza, y después, utilizando técnicas estadísticas estándar, buscan la correlación significativa entre la intención emocional expresada por el emisor y la emoción percibida por los receptores (De Silva & Bianchi-Berthouze, 2004, p. 270). Los resultados de este estudio mostraron que la postura es un influyente canal de comunicación afectiva, con una tasa de calificación correcta superior a un 50%. Las características de las veinte y cuatro posturas encontradas podían ser diferenciadas bien entre los grupos de emoción (De Silva & Bianchi-Berthouze, 2004, p. 276).

El estudio de Atkinson *et al.* (2004) se centra en la investigación de la percepción de las emociones básicas a partir del cuerpo estático y en movimiento, con el objetivo de medir la percepción de la intensidad emocional. Diez actores con el rostro cubierto retrataron cinco emociones básicas (ira, asco, miedo, alegría y tristeza) con tres niveles

expresivos distintos: típico, exagerado y muy exagerado. Las ciento cincuenta muestras, realizadas a plena luz, sirvieron de base para crear otras tantas muestras realizadas digitalmente con la técnica de los puntos de luz (fig. 2.4).

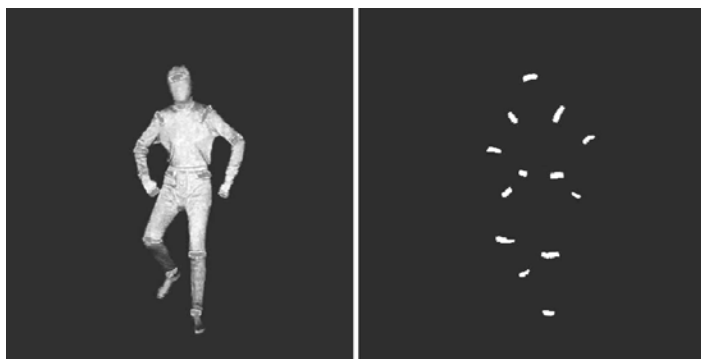


Figura 2.4. Movimiento captado a plena luz y con la técnica de los puntos de luz (Atkinson *et al.*, 2004, p. 724).

Además se seleccionaron imágenes estáticas del momento culminante de la expresión de cada actor/emoción (Atkinson *et al.*, 2004, p. 724). Treinta y seis estudiantes universitarios, repartidos en grupos de seis, llevaron a cabo tres experimentos por separado. En el primero su tarea consistía en elegir cuál de las imágenes presentadas mostraba mejor la expresión de una de las cinco emociones propuestas (Atkinson *et al.*, 2004, p. 725). En el segundo se les informó que iban a ver expresiones de la misma emoción (Atkinson *et al.*, 2004, p. 733). En el tercero se les propuso el visionado de las imágenes estáticas (Atkinson *et al.*, 2004, p. 735). Las tareas de reconocimiento de las emociones confirmaron que las emociones básicas son fácilmente reconocibles en todas las condiciones. La exageración de los movimientos mejora el reconocimiento de las emociones, pero no particularmente en la tristeza. La intensidad emocional se detecta mejor en las imágenes en movimiento que en las estáticas (Atkinson *et al.*, 2004, p. 737).

En otro estudio experimental Atkinson *et al.* (2007) profundizan en la misma línea de investigación alterando o eliminando los efectos producidos por la cinemática: proponen una transformación de los estímulos visuales invirtiendo la dirección de las imágenes (arriba-abajo) o el desarrollo de las secuencias del movimiento (de atrás hacia adelante) y suponen que esto puede perjudicar el reconocimiento de las emociones (Atkinson *et al.*, 2007, p. 62). Los estímulos eran *clips* de video en los que unos actores realizaban acciones simples expresando diferentes emociones básicas: ira, asco, miedo, alegría y tristeza. Para cada emoción hubo diez versiones diferentes reconocidas como

la emoción deseada, que sirvieron de base para la realización de *clips* de video en dos condiciones diferentes: pantallas a plena luz y pantalla con puntos de luz, repetidos en cuatro modos de presentación: posición vertical normal e invertida; secuencia hacia adelante y hacia atrás. En el experimento participaron treinta y dos mujeres, separadas en dos grupos: un grupo evaluó las pantallas a plena luz y otro las pantallas con puntos de luz. Cada grupo analizó los cuatro modos presentados aleatoriamente (Atkinson *et al.*, 2007, pp. 64-65). Los resultados mostraron que tanto la inversión del estímulo como del movimiento afectó al reconocimiento de las emociones, sobre todo en las pantallas de puntos de luz. Eso quiere decir que la forma corporal es funcional en el reconocimiento de las emociones y se vio afectada más en las pantallas de los puntos de luz donde esta información se ve interrumpida. De estos resultados también emerge que la secuencia de los movimientos, los cambios de forma corporal y su desarrollo progresivo, son significativos para el reconocimiento de las emociones (Atkinson *et al.*, 2007, pp. 67-68). En la tabla 2.5 resumimos los principales resultados obtenidos por algunas investigaciones anteriormente expuestas sobre estudio de la forma corporal para el reconocimiento de las emociones:

Atkinson <i>et al.</i> , 2004, p. 737	La exageración de los movimientos mejora el reconocimiento de las emociones. La intensidad emocional se detecta mejor en las imágenes en movimiento que en las estáticas.
De Silva & Bianchi-Berthouze, 2004, p. 276	La postura es un influyente canal de comunicación afectiva.
Atkinson <i>et al.</i> , 2007, pp. 67-68	La forma corporal es funcional en el reconocimiento de las emociones. la secuencia de los movimientos, los cambios de forma corporal y su desarrollo progresivo, son significativos para el reconocimiento de las emociones.

Tabla 2.5. Resumen de los resultados obtenidos de la evaluación emocional a partir de la forma corporal.

2.6 Danza: expresión y percepción de las emociones

Escribe Mary Wigman:

“La danza es un lenguaje vivo que habla del hombre - un mensaje artístico que se lanza al más allá de la realidad a fin de hablar, por así decirlo, a un nivel más elevado, con imágenes y alegorías, de las emociones más íntimas del hombre y de su necesidad de comunicar” (Wigman, 2002, p. 17).

La investigación sobre la comunicación y percepción de las emociones a través del movimiento y la gestualidad corporal y facial también se ha desarrollado en el ámbito de las artes performativas con el objetivo de estudiar su influencia en el rendimiento (Chapados & Levitin, 2008; Finnäs, 2001; Griffiths, 2008; Griffiths, 2009; Livingstone *et al.* 2009; Platz & Kopiez, 2012).

La investigación en el ámbito dancístico está adquiriendo cada vez más relevancia en el estudio del comportamiento humano, considerando que, los bailarines profesionales, además de desarrollar habilidades motoras de control del cuerpo y del movimiento, dominan una serie de elementos performativos como son la utilización del espacio escénico, la habilidad en el uso de las imágenes mentales, y la puesta en marcha de sus *circuitos emocionales* para la interpretación/ejecución de las coreografías. Según diferentes estudios realizados, la preparación y entrenamiento en la danza promueve y potencia sus capacidades físicas y cognitivas (De Silva & Bianchi-Berthouze, 2004, p. 269; Thullier & Moufti, 2004, p. 80; Bläsing *et al.*, 2012, p. 301; Muntanyola & Belli, 2013, p. 563). Por esta razón, muchos de los estudios empíricos dirigidos a la exploración de la actividad cerebral implicada en los procesos cognitivos de la emoción, se basan en el movimiento de los bailarines (Hagendoorn, 2004; Cross *et al.* 2006; Grezes *et al.*, 2007; Jensenius, 2007; Cross *et al.* 2011; Sevdalis & Keller, 2011; Bläsing *et al.*, 2009).

Los escritos teóricos sobre danza indican que se trata de 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. Para Álvarez (2007), el movimiento es el elemento “*crucial*” y más “*auténtico*” del arte de la danza (Álvarez, 2007, p. 3). Desde el punto de vista perceptivo es un *canal cinético* de comunicación con el público que se complementa e interactúa con otros (visual y auditivo); por esta razón la danza ha de considerarse un arte performativo multisensorial (Álvarez, 2007, p. 4).

Álvarez (2012) subraya la importancia del marco de exhibición de las piezas de danza, para la apreciación estética del público/espectador, desde el punto de vista sensorio-perceptivo (Álvarez, 2012, p. 4). En la gran mayoría de los casos, la coreografía está pensada para realizarse en un espacio escénico teatral (escenario), aunque esta praxis/convención no es excluyente de otras modalidades también utilizadas (por ejemplo los espacios abiertos o los espacios no convencionales). En todos los casos, en

la relación de la coreografía con el espectador y su punto de vista, el espacio es, para el coreógrafo, un elemento expresivo muy relevante para la construcción de los significados y/o la intención expresiva a través del movimiento, que finalmente son percibidos por el público (Álvarez, 2012, p. 5).

Según las teorías de la neuro-estética, cuando vemos un espectáculo de danza, de manera inconsciente, buscamos darle un sentido, ajustándolo a nuestros propios patrones internos.

La filosofía analítica de la mente comenzó a desarrollarse a lo largo del siglo XX. La primera etapa de las ciencias cognitivas fue la del *cognitivism clásico* o *computacionismo simbólico* que consideraba el funcionamiento de la mente similar al funcionamiento de los ordenadores, es decir que la cognición se concebía como la computación de representaciones simbólicas y la mente se consideraba separada del cuerpo y ubicada en el cerebro. Sin embargo, las teorías más recientes, consideran esencial el papel del cuerpo en la cognición, y sostienen que el cuerpo es parte indisoluble de la mente (Peñalba, 2005, pp. 2-3). Como extraemos de Ortiz (2012):

“Las teorías cognitivas han demostrado que el pensamiento humano se encuentra corporeizado; es decir, que accedemos a la realidad mediante nuestros sentidos y no podemos huir de ellos. Para entender y manejar conceptos abstractos utilizamos proyecciones metafóricas basadas en sensaciones corporales” (Ortiz, 2012, p. 57).

La metáfora se revela como un proceso mental, mediado por el cuerpo, que nos ayuda a organizar nuestros conocimientos. Ya no se entiende la metáfora como una figura retórica lingüística, sino como un fenómeno mental (Ortiz, 2012, p. 59).

Una de las teorías más extendidas es la teoría de la metáfora de Marc Johnson que sostiene que nuestra manera de entender el mundo es metafórica y consiste en la proyección de patrones de un dominio cognitivo a otro: para el pensamiento abstracto utilizamos *esquemas básicos* que se originan en las experiencias del cuerpo (Peñalba, 2005, p. 6; De La Paz & Callejas, 2013, p. 51). La estructura creada entre dominios se denomina *proyección metafórica*, un proceso de naturaleza imaginativa cuya objetivo es la elaboración de significados (De La Paz & Callejas, 2013, p. 53). El movimiento corporal contribuye a nuestra comprensión de los conceptos abstractos, y la danza, entendida como lenguaje expresivo visual, puede ser vehículo de imágenes metafóricas. Por esta razón consideramos interesante el estudio de la representación metafórica en el campo del audiovisual.

En este ámbito existen diferentes estudios que abordan la cuestión de la existencia de la metáfora en la imagen (sobre todo referida al lenguaje cinematográfico) y existe una denominación muy variada para indicar los diferentes tipos de metáforas (pictórica, filmica, cinemática, etc.); sin embargo la denominación de *metáfora visual* es la más amplia e integra tanto la metáfora generada por imágenes estáticas como por imágenes en movimiento (Ortiz, 2010, p. 101). A propósito de la metáfora en la imagen, Ortiz (2010) distingue fundamentalmente tres tipos de teóricos:

“Los que conciben la metáfora como una figura verbal pero niegan la presencia de la metáfora en la imagen; los que consideran que la metáfora visual existe pero que es una traducción de la metáfora verbal; y, por último, los que defienden que la metáfora es anterior al lenguaje y de este modo legitiman la metáfora visual” (Ortiz, 2010, p. 101).

Entre estos últimos se encuentra Louis Giannetti que emplea el término de *metáfora cinemática*, con el que indica las metáforas expresadas por el movimiento (se refiere sobre todo a los movimientos de la cámara), que puede ser usado para expresar emociones: la expansión para la alegría, el temblor para el miedo, los movimientos ondulantes para el erotismo, o la rapidez de las imágenes para la falta de control y el caos (Ortiz, 2010, p. 107).

Otro teórico, Noel Carroll, distingue entre imágenes verbales y metáforas visuales: las imágenes verbales son las que se basan en traducciones literales de expresiones verbales; en cambio, las metáforas visuales prototípicas son las que se caracterizan por la *homospaciality* (homoespacialidad) en la que dos o más elementos que componen la metáfora coexisten en un mismo espacio icónico; estos elementos, unidos para generar una nueva idea, no se pueden descomponer (Ortiz, 2010, p. 108; Ascione, 2011, p. 4).

Refiriéndose al lenguaje expresivo utilizado por un artista en una obra de arte, Carroll sostiene que este lenguaje no puede considerarse metafórico. Según leemos en Herrera (2012): *“La metáfora es un accidente del lenguaje, un artificio, un enunciado o una expresión, desviada gramatical o semánticamente de su uso normal. (...) En el arte la atribución de propiedades expresivas es literal, no metafórica”* (Herrera, 2012, p. 182).

Carroll se refiere a la apariencia de las cosas y a condiciones objetivas (Herrera, 2012, p. 193) y sostiene que la atribución de propiedades expresivas a una obra no puede ser arbitraria y debe responder a unas *propiedades objetivas* que provoquen significados, en el receptor, atinentes con lo que se desea expresar, es decir que utilicen un lenguaje

expresivo adecuado. Se trataría de atribuir literalmente a las obras de arte propiedades expresivas físicas y observables (Herrera, 2012, p. 194): la lentitud nunca puede expresar la alegría y/o los movimientos bruscos nunca pueden expresar la tranquilidad.

Para Camurri et al. (2003) la danza moderna y la danza contemporánea son un campo de exploración útil para extraer señales específicas de la expresión emocional a través del movimiento natural del cuerpo. Los bailarines, a través de su cuerpo, transmiten una serie de informaciones de diferente índole, que el público percibe y decodifica a partir de las características del propio movimiento (Camurri *et al.*, 2003, p. 214).

Según Camurri et al. (2003), los movimientos corporales pueden distinguirse en *propositivos* (específicos, usados para transmitir un determinado significado, incluyendo las emociones) y *no propositivos*. Los movimientos no propositivos no se basan en movimientos específicos, sino en calidades del movimiento corporal (Camurri *et al.*, 2003, p. 214). Consideramos muy interesante esta distinción porque, en los movimientos no propositivos, el lenguaje corporal no depende de una gestualidad determinada o codificada, sino de otros factores cualitativos que pueden ser utilizados en la danza.

La relación entre expresión de las emociones y características del movimiento expresivo en la danza, es objeto de varios estudios de carácter experimental (Walk & Homan, 1984; Brownlow *et al.*, 1997; Camurri *et al.*, 2003; Sawada *et al.*, 2003; Christensen *et al.*, 2015) que referimos a continuación.

Brownlow et al. (1997) encargan a un coreógrafo profesional componer dos coreografías (una *alegre* y otra *triste*) que contienen el mismo número de pasos, giros, saltos, etc. La principal diferencia entre las dos coreografías insta en las diferencias en la ejecución determinadas por un ritmo/velocidad distintos (más rápido y con movimientos exagerados en la interpretación alegre, y mayor lentitud para la tristeza) y una mayor o menor energía en la ejecución. Cada coreografía tiene una duración de 30s. Estas coreografías fueron interpretadas por cuatro bailarines (dos mujeres y dos hombres) de altura y habilidades técnicas similares y grabadas en video. Finalmente se editó un video con las ocho coreografías, dispuestas en orden aleatorio con segmentos en blanco de 5 segundos entre coreografías (Brownlow *et al.*, 1997, p. 414). Sesenta y cuatro estudiantes universitarios (32 hombres y 32 mujeres), la mitad sin ninguna experiencia dancística y la otra mitad expertos de danza, evaluaron las coreografías, primero según parámetros referidos al movimiento (rígido-fluido, exagerado-no

exagerado, tenso-relajado, alto o bajo nivel de energía, abierto/libre-cerrado/constreñido) y luego con parámetros referidos al propio intérprete (sumiso-dominante, accesible-inaccesible, alegre-triste, extrovertido-introvertido, fuerte-débil) (Brownlow *et al.*, 1997, p. 415). De los resultados del experimento perceptivo de Brownlow *et al.* (1997, p. 417) emergen diferencias significativas en la evaluación de algunos elementos expresivos en coreografías que expresan alegría y tristeza ($p < 0,05$): las coreografías alegres fueron percibidas como más abiertas y libres ($M = 5,09$) que las tristes ($M = 3,58$). Las coreografías tristes fueron evaluadas como con menos energía ($M = 5,02$) que las coreografías alegres ($M = 2,43$).

Sawada *et al.* (2003) investigan la transmisión de diferentes emociones a partir de un mismo movimiento, solo alterando sus características cinéticas. Realizan dos experimentos: uno de tipo expresivo en el que emplean a diez bailarines expertos que deben expresar diferentes emociones (alegría, tristeza e ira) a través de una misma secuencia de movimiento corporal parcial (del brazo derecho); esta secuencia es creada a partir de un movimiento neutro de cada uno de ellos, de una duración de tres segundos; éstas improvisaciones y variaciones de los movimientos según la emoción expresada, se graban en video. El segundo experimento es de tipo perceptivo: el material producido en el primer experimento fue evaluado por veintidós observadores (bailarines principiantes) que averiguaron la emoción expresada (Sawada *et al.*, 2003, pp. 699-700). Para el análisis de los movimientos generados por cada bailarín/emoción utilizan un modelo de evaluación a escala de cuatro puntos para tres dimensiones extraídas del sistema de análisis de Laban: velocidad, fuerza y direccionalidad del movimiento (Sawada *et al.*, 2003, p. 697). Sobre la base de anteriores estudios estos investigadores pudieron extraer que estas dimensiones varían en cada emoción. Por ejemplo que la alegría suele asociarse a alta velocidad y energía expansiva, con utilización de saltos; la tristeza produce velocidad y energía bajas; la ira genera movimientos rápidos, expansivos y enérgicos (Sawada *et al.*, 2003, p. 698). Los datos cinemáticos extraídos de los resultados del análisis revelaron que la ira se caracteriza por movimientos rápidos y fuertes y una mayor activación con respecto a la tristeza y la alegría. Para expresar alegría y tristeza, los bailarines alteran sobre todo la velocidad y la fuerza de los movimientos: ambas fueron más lentas y más débiles con respecto a la ira. Sin embargo la direccionalidad de estas dos emociones (alegría y tristeza) resultó diferente: mayor recorrido y trayectoria variada para la alegría en comparación con la

tristeza, que se caracterizó por un ritmo lento con bajada de energía (Sawada *et al.*, 2003, pp. 703-704). En el segundo experimento utilizaron un modelo diferencial donde los participantes debían elegir una de las tres emociones indicadas en una escala de uno a cinco, según la intensidad de la emoción percibida. Los resultados indicaron que la lentitud de los movimientos fue interpretada como expresiva de la tristeza, los movimientos rápidos y fuertes característicos de la ira y los indirectos y variables de la alegría (Sawada *et al.*, 2003, pp. 706-707).

En el estudio experimental, Camurri *et al.* (2003) se analizan y clasifican los gestos expresivos del cuerpo en la danza con el objetivo de identificar las señales de movimiento que ayudan a los espectadores en la tarea de reconocimiento de las emociones expresadas por un bailarín; su objetivo es mostrar que estas señales pueden ser rastreadas por medio de técnicas automatizadas de reconocimiento (fig. 2.5).



Figura 2.5. Aplicación de la técnica automatizada de reconocimiento de las señales de movimiento (Camurri *et al.* 2003, p. 218).

También buscan medir estos movimientos y analizarlos, clasificándolos en términos de emociones básicas y comparando los fragmentos de danza sobre las puntuaciones establecidas por la audiencia (Camurri *et al.*, 2003, pp. 213-214). El material de estímulo fueron veinte coreografías realizadas por cinco bailarines que, por separado, expresaron cuatro emociones básicas: ira, miedo, dolor y alegría, a partir de una misma coreografía. Esta coreografía, de dos minutos de duración, fue compuesta por un coreógrafo profesional que excluyó cualquier gesto o postura propositiva para evitar movimientos estereotipados. Los bailarines no podían cambiar o variar ninguna secuencia de movimiento pero sí alterar sus cualidades. Las coreografías fueron grabadas en video por dos cámaras frontales, una de las cuales configurada con un *hardware* para el reconocimiento automático de las señales de movimiento. En las

grabaciones, los bailarines iban vestidos de oscuro en un espacio escénico blanco y en los videos obtenidos se eliminó digitalmente la información facial. Treinta y dos observadores, divididos en dos grupos y sin experiencia de danza, valoraron las coreografías: un grupo por “*elección forzada*” (podían seleccionar solo una categoría de emoción) puntuó la intensidad de la emoción; el otro grupo valoró la intensidad de las cuatro emociones a la vez, en cada coreografía (Camurri *et al.*, 2003, pp. 215-216). Para el reconocimiento automático de las señales de movimiento, basado en la teoría del esfuerzo de Laban (posición corporal, velocidad de partes y/o de la totalidad del cuerpo, fluidez de la energía y sus calidades) Camurri *et al.* crearon una plataforma de *software* llamada *Eyes Web* (Camurri *et al.*, 2003, p. 218); una descripción de este *software* la encontramos también en un anterior estudio de Camurri, Ricchetti & Trocca (1999, p. 645). Los resultados del experimento indicaron que los dos grupos de espectadores mostraron resultados similares en el reconocimiento de las emociones. La tasa más alta de reconocimiento (acuerdo entre espectadores para cada coreógrafo), fue para las coreografías que expresaban *tristeza* (valores entre 53% y 81%), seguidas de las que expresaban *ira* (valores entre 40% y 93%) y *alegría* (valores entre 33% y 75%). Las coreografías que expresaban *miedo*, tuvieron una tasa de reconocimiento comparativamente menor (valores entre 25% y 56%), aunque superior al nivel de azar en todas las coreografías menos una. La duración de las coreografías se vio afectada para la expresión del dolor, más prolongada con respecto a las otras emociones. Resultó además que los cinco bailarines utilizaron de la misma manera las señales expresivas de cada emoción (Camurri *et al.*, 2003, pp. 222-223).

El estudio de Christensen *et al.* (2015) muestra que la experiencia motriz de los bailarines aumenta la sensibilidad en la percepción del movimiento corporal que expresa emociones, tanto a nivel conductual como fisiológico. Para llevar a cabo el experimento perceptivo, estos investigadores seleccionaron 48 videos de danza clásica (método *Vaganova* y *Royal Academy of Dance*), en los que se mostraban fragmentos de coreografías pertenecientes a *La Bella Durmiente* y *El lago de los cisnes*. En estos videos, en blanco y negro, se mostraba un bailarín solista, sin banda sonora y con la cara borrosa. De los 48 videos, 24 expresaban alegría y 24 expresaban tristeza y, para cada afecto, 12 coreografías eran de energía alta y 12 de energía baja (Christensen *et al.*, 2015, p. 7). Los participantes al experimento perceptivo fueron diecinueve expertos (bailarines profesionales de ballet) y veinticuatro inexpertos (estudiantes universitarios

y sujetos de control) (Christensen *et al.*, 2015, p. 6). Los 48 videos se presentaron hacia adelante y hacia atrás, por un total de 96 *videoclips*. La tarea de los participantes consistía en evaluar los 96 *clips* propuestos al azar: debían evaluar la emoción expresada y percibida en una escala de 0 a 100 (0=muy triste, 50=neutro y 100=muy alegre) (Christensen *et al.*, 2015, p. 8).

El resultado de las valoraciones subjetivas VAS confirmó que los videos en los que se expresaba alegría fueron calificados como más alegres de los videos en los que se expresaba tristeza (alegre: $M = 60.539$; $SE = 1.159$; triste: $M = 39.679$; $SE = 1,159$; $F(1,41) = 175.794$, $p < .001$, $.811 \eta p^2 = .811$) y que la presentación hacia delante generó puntuaciones más positivas que cuando los videos se presentaban hacia atrás. Los resultados también confirmaron que los bailarines diferencian mejor los movimientos alegres y triste, sobre todo en la presentación hacia adelante (Christensen *et al.*, 2015, p. 11). Por otra parte, los sujetos de control tuvieron el mismo nivel de GSR (respuestas psico-fisiológicas) durante el visionado de las coreografías alegres y tristes, con independencia de la presentación del movimiento; sin embargo los bailarines expertos aumentaron su GSR al visionar las coreografías alegres en comparación a las que expresaban tristeza, sobre todo en los videos presentados hacia adelante (Christensen *et al.*, 2015, p. 18).

Finalmente, existen manuales y escritos de coreógrafos sobre la realización de coreografías y los significados asociados a los diferentes elementos del lenguaje coreográfico. Según los géneros y estilos de danza, puede haber una codificación más o menos definida de la significación de movimientos, gestos o posturas. Falta un estudio más sistemático de la percepción por parte del público de las intenciones expresivas asociadas a los elementos dancísticos.

2.7 La percepción en la interacción de música y danza

La danza, en la mayoría de los casos, apoya su discurso expresivo en la música, haciendo que los dos lenguajes se entrelacen y originen una experiencia multi-modal en el espectador. La música en la danza puede tener una importante función estilística y expresiva, mejorar la intención comunicativa y ser una fuente creativa para el coreógrafo en la tarea de la composición coreográfica, tanto a nivel estructural como emocional. La música no solo representa una base rítmica sobre la que se desarrolla la danza sino que puede ser su *motor*, porque impulsa la energía del movimiento y es una fuerza cinética que termina expresándose en y a través del cuerpo. A su vez la

expresividad del movimiento corporal puede ayudar a la comprensión de las emociones que la música quiere transmitir: los movimientos de los bailarines podrían ser considerados como “*un sonido de acompañamiento, siguiendo o contrastando el sonido musical*” (Jensenius, 2007, p. 43). De hecho el coreógrafo puede incorporar los elementos estructurales de la música a los movimientos, establecer con ellos paralelismos o proponer oposiciones (Krumhansl & Schenck, 1997, pp. 64-65).

A este propósito nos parece oportuno mencionar la investigación de Laguna & Shifres (2010), que estudian empíricamente la interacción entre el bailarín de danza contemporánea y el músico acompañante, en las clases de danza. Más concretamente investigan la naturaleza de la información utilizada (visual, auditiva, motora) y la incidencia de la expresión del movimiento en el músico acompañante (Laguna & Shifres, 2010, p. 1).

La tarea del músico acompañante es la de crear un soporte sonoro para los movimientos del bailarín, basado en la observación de estos movimientos. Este soporte normalmente se ve regulado por patrones temporales que pueden verse alterados por la interacción con el bailarín: el músico debe adecuar su ejecución a estos movimientos y esto hace necesario que el músico tenga conocimientos de aspectos biomecánicos (caídas, saltos, etc.) y expresivos de la danza (Laguna & Shifres, 2010, pp. 2-3). Objetivo de esta investigación es averiguar cuáles son los elementos del movimiento considerados por el músico para ajustarse al *timing* del bailarín, y cuales son los elementos musicales utilizados por el bailarín para adecuarse temporalmente a la música (Laguna & Shifres, 2010, p. 5). Participan en el experimento 4 experimentados músicos acompañantes y 11 bailarines (5 profesionales y 6 estudiantes) (Laguna & Shifres, 2010, p. 6).

Laguna & Shifres grabaron un *clip* de video en el que dos bailarinas profesionales realizaban una misma secuencia de movimientos (basados en alternancias periódicas del peso corporal), de la que solamente variaba, entre las dos, la dirección corporal en el espacio y la cualidad del movimiento: una lo realizaba con calidad temporal *staccato* (movimiento discontinuo) y la otra *legato* (movimiento continuo). Les acompañaba un músico de percusión. Los participantes al experimento perceptivo debían marcar, sobre un teclado de ordenador, un pulso, ajustado a su percepción, según tres condiciones: visual (imágenes sin sonido), auditiva (solo sonido de percusiones) y audiovisual (imagen y sonido) (Laguna & Shifres, 2010, pp. 6-7).

Los resultados indicaron que la información utilizada es multimodal (auditiva + visual) pero depende de la experiencia del sujeto: los músicos saben ajustar temporalmente mejor que los bailarines cuando el estímulo es solo visual, es decir que reconocen mejor los impulsos corporales, sobre todo cuando la calidad de este impulso es *staccato*. Los resultados confirmaron además la influencia de la información sonora sobre la visual (Laguna & Shifres, 2010, p. 13).

En efecto, desde el punto de vista perceptivo, el impacto de la música puede afectar a la percepción de la información visual de las emociones expresadas a través del movimiento corporal, así como reforzar la propia información visual mostrada (Vitale & Bresin, 2008; Van den Stock *et al.*, 2009; Kaiser & Keller, 2011). Christensen & Calvo-Merino (2013, p. 18) advierten que, en los estudios perceptivos del movimiento expresivo, la presencia de la música podría ser un factor de confusión e influencia y sugieren mostrar los movimientos sin música.

Van den Stock *et al.* (2009) proponen a 15 participantes el reconocimiento de emociones en imágenes grabadas por 12 actores mientras realizan una acción cotidiana (beber de un vaso) con diferentes expresiones emocionales (alegres y tristes) (fig. 2.6).

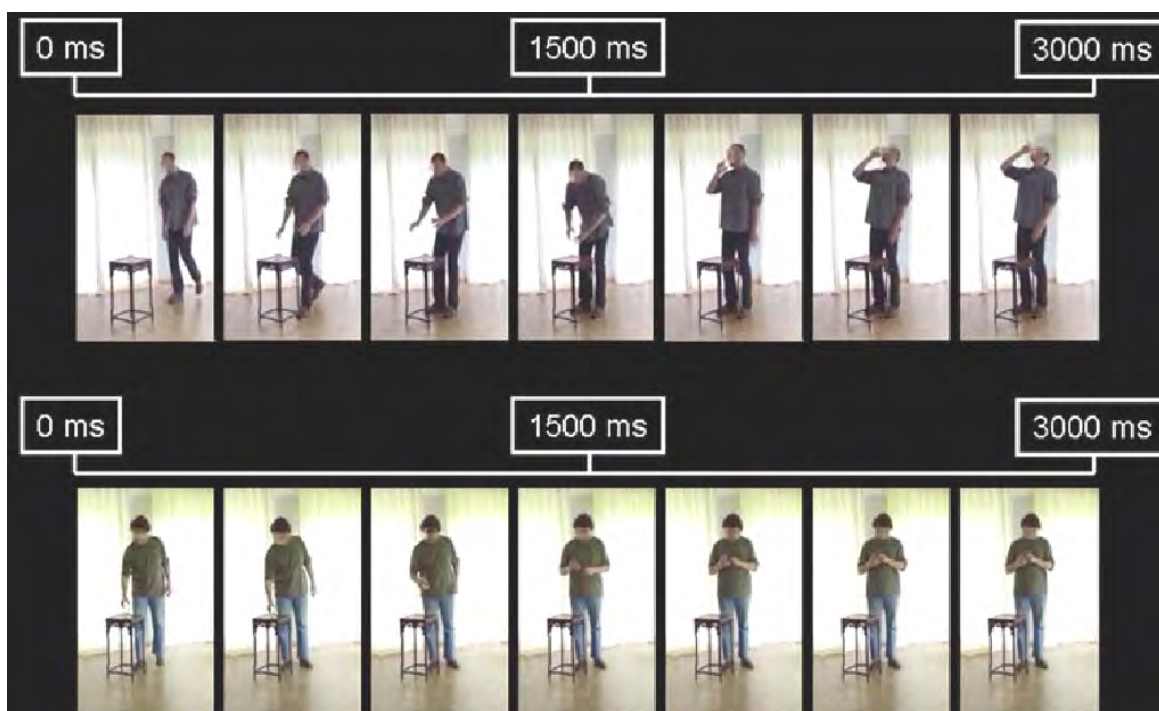


Figura 2.6. Las imágenes de la parte superior (extraídas de *clips* de video) muestran fotogramas en los que se expresa felicidad; en la parte inferior se muestra una secuencia en la que se expresa tristeza a partir de la realización de una misma acción (Van den Stock *et al.*, 2009, p.

217).

En las imágenes la cara de los actores se borra digitalmente. Estas imágenes se combinan con veinte fragmentos de música clásica instrumental alegre y triste que originan veinte videos congruentes y veinte incongruentes en cuanto a su contenido emocional. Se constituyen por lo tanto tres bloques de estímulos diferentes: solo audio (veinte fragmentos) solo video (veinte fragmentos) y audiovisual (cuarenta fragmentos) (Van den Stock *et al.*, 2009, pp. 217-218). De los resultados emerge que, las calificaciones referidas a los estímulos visuales, siempre se ven influenciadas por el estímulo auditivo: las expresiones emocionales dinámicas de todo el cuerpo presentadas con música alegre, se reconocen *más alegres* que cuando se presentan con música triste o sin información auditiva. La música alegre influyó de manera pronunciada tanto en el lenguaje corporal alegre como triste. La influencia más fuerte del material auditivo sobre las expresiones corporales de alegría, en comparación a las de tristeza, está directamente relacionado con los niveles de valencia y activación de los materiales visuales (Van den Stock *et al.*, 2009, p. 219).

Kaiser & Keller (2011) investigan como la música afecta a la percepción del contenido emocional de *clips* de video en los que el movimiento corporal (normal y exagerado) de dos actores interactuando en un diálogo, expresa cuatro emociones básicas (alegría, satisfacción, tristeza e ira) (Kaiser & Keller, 2011, p. 270). Dieciséis participantes vieron la representación gestual de cada emoción mostrada con la técnica de los puntos de luz a través de treinta y dos *clips* de video acompañados de música de piano emocionalmente congruente e incongruente (Kaiser & Keller, 2011, p. 274). El procedimiento experimental incluyó dos tareas (una trampa y la experimental real): en la primera los participantes debían decidir si un video, presentado sin música, se repetía en un grupo de cinco videos presentados con música; en la segunda debían evaluar la emoción percibida de los videos con música (Kaiser & Keller, 2011, p. 277). Los resultados mostraron que la representación exagerada de las emociones puede aumentar la exactitud en la evaluación de las emociones tanto alegres como tristes (Kaiser & Keller, 2011, p. 282). La exageración gestual produjo un aumento de los valores evaluativos de activación en las emociones de alegría, ira y tristeza. Esta *exageración gestual* se refiere a una mayor expresividad del gesto, a una mayor definición y potencia expresiva. La alegría y la tristeza fueron evaluadas con mayor precisión cuando la música era congruente. Asimismo, la percepción emocional de la representación exagerada de la tristeza y la alegría, se vio menos afectada por la música incongruente.

La ira se evaluó con precisión tanto cuando fue expresada normalmente como cuando se expresó con exageración y la música no tuvo una influencia determinante. (Kaiser & Keller, 2011, pp. 283-284).

La investigación empírica de las correlaciones estructurales y expresivas entre música y danza y su interacción en la percepción, son objeto del estudio de Krumhansl & Schenck (1997). A partir de una coreografía de Balanchine del *Minuetto* de W. A. Mozart *Divertimento* No. 15, realizan un experimento perceptivo en tres condiciones distintas: solo música, solo danza y música/danza. Escogen coreografías de Balanchine porque éstas se basan en el uso y aprovechamiento del ritmo y el pulso y dependen jerárquicamente de la música (Krumhansl & Schenck, 1997, p. 66). Las tareas individuales llevadas a término por veintisiete participantes, con distinta experiencia en música y danza, fueron: identificar los principios y finales de frases, detectar la introducción de nuevas ideas en la composición, medir la cantidad de tensión y diferenciar las emociones expresadas, tanto en la música como en la danza (Krumhansl & Schenck, 1997, p. 67). Finalmente resolvieron un cuestionario sobre las emociones sentidas (miedo, diversión, ira, ansia, desprecio, satisfacción, disgusto, vergüenza, alegría, interés, alivio, tristeza y sorpresa) acompañadas de una valoración de intensidad en escala (desde 0 = ausencia de intensidad a 8 = mucha intensidad) (Krumhansl & Schenck, 1997, p. 69). Los resultados sugirieron que los observadores son sensibles a las correspondencias entre música y danza: en las condiciones de solo música y solo danza, los finales de frase, la introducción de nuevas ideas, las curvas de tensión y emociones expresadas, tendían a coincidir, aunque en la danza se dieron de una manera más suave (Krumhansl & Schenck, 1997, p. 75). Las nuevas ideas se identificaron al comienzo de las frases, cuando los niveles de tensión y emoción eran bajos; estos niveles tendían a subir gradualmente hasta alcanzar un pico justo antes del final de las frases y luego disminuían rápidamente (Krumhansl & Schenck, 1997, p. 79). En las tres condiciones la percepción de las emociones produjo resultados muy similares que apoya la idea que estos dos lenguajes tienen cualidades expresivas similares: las curvas de tensión y emociones expresadas en la música y la coreografía, tendían a coincidir en la percepción de los sujetos, aunque en la danza de una manera más suave (Krumhansl & Schenck, 1997, p. 75).

Stevens et al. (2008) investigan el efecto de la presencia o ausencia de un paisaje sonoro durante una actuación en vivo de danza y su recepción por parte de los espectadores

asistentes a la actuación. El objetivo de su estudio es poder utilizar los datos obtenidos para predecir y facilitar la interpretación de la respuesta de la audiencia y esbozar nuevos métodos de registro de las respuestas cualitativas y cuantitativas a la danza contemporánea (Stevens *et al.*, 2008, p. 673). La cuestión que plantean es si la presencia o ausencia de música puede hacer variar el movimiento y cuál es el efecto de la presencia o ausencia de música sobre los espectadores en la percepción del movimiento (Stevens *et al.*, 2008, p. 670). Se manejaron tres variables independientes: la intención coreográfica (figurativa *vs* abstracta), la capacidad de los miembros del jurado (expertos y principiantes) y la participación de un grupo de control sin información sobre el experimento, con una participación total de cuatrocientos setenta y dos espectadores/sujetos. Se realizaron siete actuaciones en vivo en diferentes ciudades australianas. En cada actuación, que incluía dos coreografías diferentes, la mitad del público era informado sobre el experimento y la otra mitad constituyó el grupo de control (Stevens *et al.*, 2008, p. 668). En las dos coreografías se hicieron variar algunos elementos visuales como el tipo de movimiento y el uso del espacio escénico. Registraron cualitativa y cuantitativamente las reacciones cognitivas y emocionales del público en tiempo real, grabando datos dimensionales. Los resultados indicaron que la experiencia fue gratificante para el público y produjo respuestas emocionales tanto en los informados del experimento como en el grupo de control (Stevens *et al.*, 2008, p. 669). Las respuestas continuadas del público fueron utilizadas después en un análisis comparativo con las estructuras coreográficas. Realizan también un análisis psicoacústico de los paisajes sonoros, y proponen un análisis del movimiento de los bailarines en cuanto a uso del espacio (aproximación o alejamiento) y a su energía (tensa o fluida) (Stevens *et al.*, 2008, p. 669). De los resultados se extrae que la coreografía ejecutada por los bailarines en la modalidad sin música (solo visual para los espectadores) fue bien sincronizada, con un ligero nivel de compresión del tiempo, con quince segundos menos de duración sobre 4m. y 40 s. de duración total (Stevens *et al.*, 2008, p. 671). La valencia registrada en la recepción de los espectadores de las coreografías fue divergente. La activación registrada en el movimiento resultó mayor en la primera mitad de la coreografía que en la segunda mitad (Stevens *et al.*, 2008, p. 668). Los datos de respuesta de la audiencia sugieren un nivel de activación más bajo en la condición visual (Stevens *et al.*, 2008, p. 673).

Martínez & Epele (2012), amplían la investigación iniciada en Martínez & Epele (2008), anteriormente referida en este estudio, con un experimento perceptivo a partir del mismo material audiovisual, y proponen a treinta participantes (músicos profesionales y estudiantes de música) el visionado de tres fragmentos de video extraídos de las cuatro coreografías utilizadas en el estudio anterior. Se realizaron cuatro tipos de estímulos (Martínez & Epele, 2012, p. 78): 1. Música y movimiento en fase. 2. Música y movimiento en desfase. 3. Solo música. 4. Solo movimiento.

Cada fragmento se presentó dos veces para que los participantes se familiarizaran con el estímulo. Debían indicar en qué momento consideraban que la danza y la música alcanzaban su momento de mayor intensidad (Martínez & Epele, 2012, p. 78). Los resultados mostraron la coarticulación de la música con el movimiento para la percepción del punto climático, tanto con movimiento en fase como en desfase. En las otras dos condiciones se confirmó el mismo resultado aunque en menor medida. El movimiento, aunque no de una forma estricta, se relaciona siempre con las estructuras métrica y formal de la música, y el movimiento y la gestualidad son coherentes con estas estructuras (Martínez & Epele, 2012, pp. 79-80). Pero vemos importante especificar que esto siempre depende del estilo de la danza y/o de las estructuras de composición coreográficas utilizadas.

El estudio experimental de Christensen et al. (2014) investiga la influencia de la música en la percepción del afecto (*valence*) y la energía (*arousal*) de la coreografía, y, de manera complementaria, la respuesta psico-fisiológica de los receptores a los diferentes estímulos propuestos (Christensen *et al.*, 2014, p. 1).

Los materiales utilizados para el experimento son 48 videos de danza clásica: 24 expresan alegría y 24 tristeza. Según las dimensiones de energía y afecto, para cada afecto expresado, seleccionan 12 videos que responden a energía baja, y 12 a energía alta. Los videos se seleccionan a partir de una clasificación llevada a cabo en un estudio anterior de los mismos autores sobre diferentes secuencias coreográficas de danza clásica (Christensen *et al.*, 2014, p. 3). Escogen además 2 piezas de música: una que expresa alegría (*Danubio Azul* de J. Strauss) y otra que expresa tristeza (*Adagio en sol menor* de T. Albinoni); estas músicas fueron previamente evaluadas en un experimento piloto (llevado a cabo por Mitterschiffthaler *et al.*, 2007, así como refieren Christensen *et al.*, 2014, p. 3).

En el experimento perceptivo, cada video seleccionado se presenta según tres diferentes condiciones de música: con música alegre, con música triste y sin música (Christensen *et al.*, 2014, p. 5). Los videos se presentan en 3 bloques con los mismos estímulos visuales y en orden aleatorio: en el primero y segundo bloque se presentan con música triste y alegre, mientras en el tercer bloque se presentan sin música. Los sujetos participantes son 18 estudiantes de psicología (9 hombres y 9 mujeres) sin formación en danza (Christensen *et al.*, 2014, p. 3).

Los resultados obtenidos indicaron que el afecto expresado por la música influyó en la percepción del afecto (*valence*) percibido en la danza, como puede observarse en la figura 2.7, extraída del estudio. Como se muestra en la figura 2.7, el efecto principal de la música se explica por el hecho de que las calificaciones VAS en la condición de música alegre ($M = 59,75$; $SE = 2,45$) fueron significativamente más positivas ($t(17) = 2,82$, $p < 0,05$; Cohen's $d = 0,72$), y las calificaciones en la condición de música triste ($M = 41,34$; $SE = 2,92$) significativamente más negativas ($t(17) = 3,575$; $p < 0,05$; Cohen's $d = 1,23$), que en la condición sin música ($M = 53,41$; $SE = 1,52$), lo que confirma la desviación intermodal (Christensen *et al.*, 2014, p. 4).

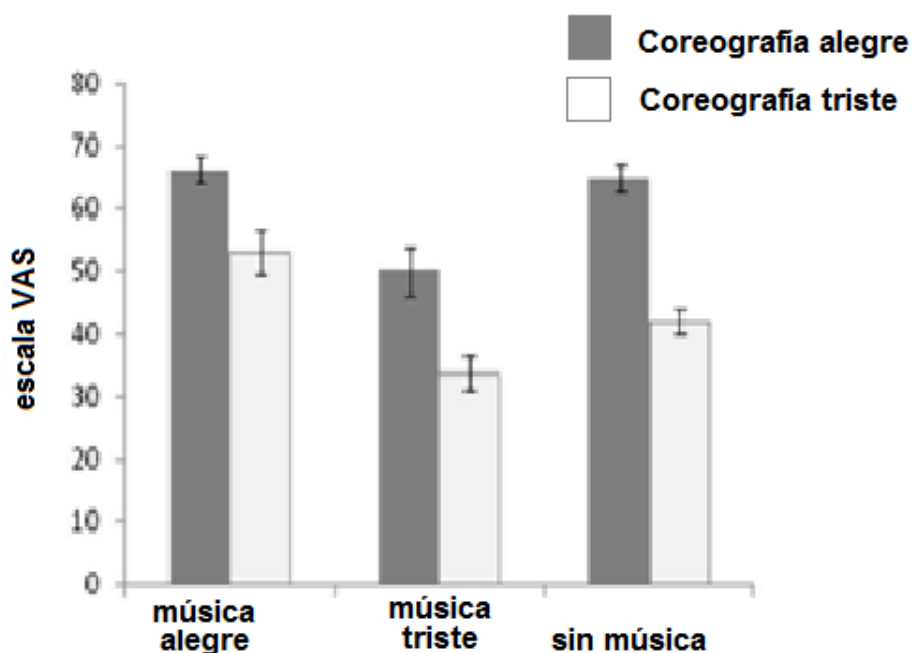


Figura 2.7. Los valores más bajos en la escala VAS representan valores de afecto más negativos (Christensen *et al.*, 2014, p. 6).

En comparación al modo *sin música*, cuando el afecto de la música era congruente a la coreografía, la música triste generó valores más altos en la percepción de la tristeza

expresada por los movimientos *tristes*, que fueron calificados como *más tristes*; en cambio la música alegre no influyó en la percepción de las coreografías que expresaban alegría (fig. 2.7). Cuando el afecto de la música no era congruente con la danza, la música triste generó una percepción *más triste* de la danza que expresaba alegría y la música alegre una percepción *más alegre* de la danza que expresaba tristeza (Christensen *et al.*, 2014, p. 7) (fig. 2.7).

En cuanto a la percepción de la energía (*arousal*), los resultados indicaron que el afecto expresado por la música influyó en la percepción de la energía percibida en la danza, como puede observarse en la figura 2.8, extraída del estudio: la energía (*arousal*) percibida de la danza obtuvo puntuaciones menores VAS ($t(17) = 9,77, p < 0,001$; Cohen's $d = 3,44$) con videos de energía baja ($M = 37,71$; $SE = 1,77$) respecto a las obtenidas en los vídeos de energía alta ($M = 65,28$; $SE = 8,49$). La interacción entre los factores no resultó significativa ($F(2,34) = 2.599$; ns ; $\eta^2 = 0,133$), lo que indica que el sesgo intermodal opera en grados similares para ambos estímulos de baile de alta y baja energía (Christensen *et al.*, 2014, p. 5) (fig. 2.8).

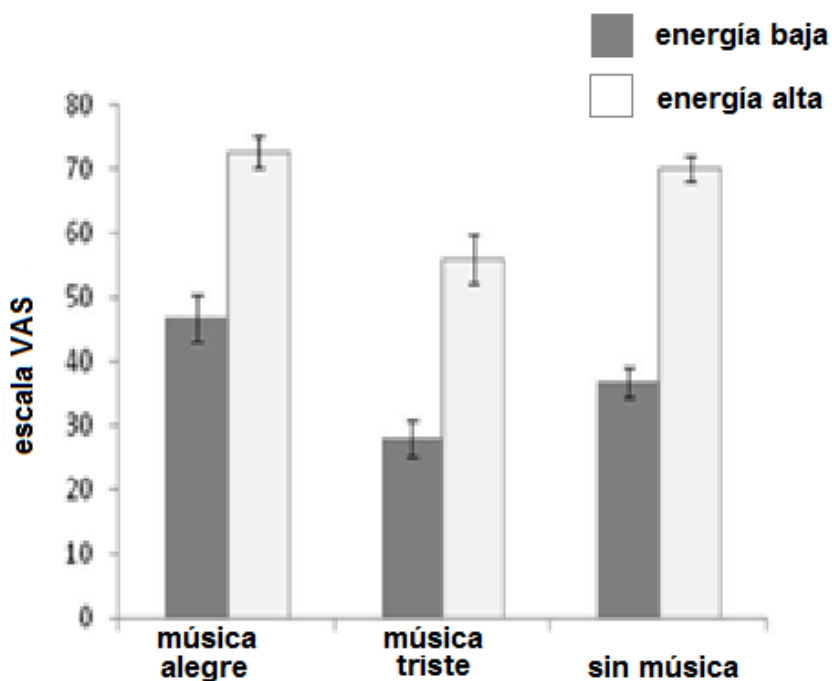


Figura 2.8. Los valores más bajos en la escala VAS representan valores de energía más negativos (Christensen *et al.*, 2014, p. 8).

Eso es, en comparación al modo *sin música*, cuando la música era triste, la percepción de la energía generó los valores más bajos tanto en las coreografías de energía baja como alta. En cambio, cuando la música era alegre, influyó sobre todo en la percepción

de la energía baja que generó valores más altos en comparación a la condición *sin música* (Christensen *et al.*, 2014, p. 6) (fig. 2.8).

En cuanto a las respuestas fisiológicas de los perceptores, la música congruente con la cantidad de energía expresada en movimientos de danza (música triste para la danza sin energía; música alegre para la danza con energía) aumentó las respuestas fisiológicas de los participantes frente a los estímulos (Christensen *et al.*, 2014, p. 7).

En la tabla 2.6 resumimos los principales resultados de algunos estudios anteriormente expuestos:

Krumhansl & Schenck, 1997, p. 63	El público es sensible a las correspondencias entre música y danza: los dos lenguajes tienen cualidades expresivas similares.
Stevens <i>et al.</i> , 2008, p. 673	La música influye en los niveles de percepción de la intensidad energética del movimiento.
Van den Stock <i>et al.</i> , 2009, p. 219	Las calificaciones referidas a los estímulos visuales (expresiones emocionales dinámicas de todo el cuerpo), siempre se ven influenciadas por el estímulo auditivo.
Kaiser & Keller, 2011, pp. 283-284	Las emociones se evalúan con mayor precisión cuando la música es congruente.
Martínez & Epele, 2012, p. 80	El movimiento, aunque no de una forma estricta, se relaciona siempre con las estructuras métrica y formal de la música: movimiento y gestualidad son coherentes con estas estructuras.
Christensen <i>et al.</i> , 2014, pp. 5-6	El afecto expresado por la música influye en la percepción del afecto (<i>valence</i>) y la energía percibidos en la danza.

Tabla 2.6. Resultados obtenidos de la interacción de música y movimiento en la percepción de las emociones en diferentes estudios experimentales.

2.8 La percepción de las emociones en el audiovisual

La danza es un lenguaje escénico que implica e integra en el espectador la experiencia visual y auditiva, considerando que en la gran mayoría de los casos, se acompaña de sonido. Por esta razón y de manera complementaria a lo anteriormente expuesto, proponemos a continuación algunas investigaciones realizadas en el ámbito audiovisual ya que nos permiten estudiar la percepción-recepción de estas dimensiones en el espectador.

La música, en las producciones audiovisuales, tiene una importante función expresiva y ejerce un significativo impacto en la interpretación de una película, porque puede modificar o complementar el contenido de las imágenes que acompaña y su narrativa o aumentar o disminuir su impacto emocional (Boltz, 2004, p. 1194). Uno de los elementos que los dos lenguajes, musical y visual, comparten es el ritmo, que puede

verse alterado perceptivamente en el receptor por una u otra señal (Casales, 2005, p. 8; Caro, 2009, p. 2).

En las bandas sonoras para los audiovisuales, se distingue entre música diegética (sonido que proviene de la escena que acompaña) y extra-diegética (cuya fuente del sonido es externa con respecto a la escena). Cuando el origen del sonido no puede identificarse se habla de música paradiegética (Fornieles, 2013, p. 25).

Entre las bandas sonoras no-diegéticas se distinguen dos modos: el congruente y el no-congruente que, no solo atenúa el impacto emocional de una escena, sino que puede transmitir incluso un significado más sutil a través de un “contraste irónico” (Boltz *et al.*, 2009, p. 44). La utilización del sonido en la edición de una película en una u otra modalidad, puede provocar diferentes interpretaciones de las escenas que acompaña e incluso influir en las emociones de los personajes que en ellas intervienen, en sus relaciones y condicionar la atmósfera general de la escena; resulta manifiesto el impacto de la música sobre la información visual que percibe el espectador (Boltz *et al.*, 2009, p. 43).

El estudio de Fornieles (2013) analiza “*los recursos sonoros que conforman la banda sonora en el film de danza*” considerando aspectos de congruencia, continuidad, sincronismo y duración (Fornieles, 2013, p. 2). A partir del análisis de diferentes realizaciones de video-danza, el objetivo de este estudio es encontrar los “*rasgos que articulan la composición musical*” que acompaña la imagen en movimiento de la danza, valorando su congruencia semántica y/o temporal (Fornieles, 2013, pp. 3-5). De los resultados emerge que básicamente se distinguen dos modalidades: la composición de la música primero, en la que se basa la coreografía que mantiene con la música una relación de continuidad, y la composición *a posteriori* de la banda sonora, compuesta después de la grabación de las imágenes: esta modalidad, la más común, permite al compositor la elección del grado de congruencia con el movimiento del bailarín y las imágenes visuales (Fornieles, 2013, p. 38).

De los estudios experimentales en el campo del audiovisual, emerge que el espectador reinterpreta el significado de la imagen y la narración cuando va relacionado con la música. Los efectos perceptivos de la música emocional asociada a la imagen son objeto de diferentes estudios (Livingstone & Brown, 2005; Tan *et al.* 2008; Yamada, 2008; Boltz *et al.*, 2009). En el estudio experimental de Yamada (2008), a través de un video-juego, se investigan los efectos provocados por la música sobre dos escenas de video.

Yamada propone a diez sujetos el visionado de estas escenas sin música y asociadas a ocho fragmentos musicales distintos, estudiando en una escala diferencial, las diferencias semánticas percibidas por los sujetos. El experimento se desarrolló en dos fases: una primera de solo escucha y evaluación de los fragmentos musicales, y una segunda de percepción audiovisual. Los resultados evidenciaron que la influencia en los sujetos de la información sonora fue más determinante que la visual (Yamada, 2008, p. 594).

En el estudio experimental de Boltz et al. (2009) se estudia la relación inversa, es decir de qué manera puede la información visual influenciar la percepción de la música, considerando que la información visual puede proporcionar un marco interpretativo para la interpretación de la música que acompaña, sobre todo si se trata de una señal sonora ambigua. Los resultados mostraron que las melodías acompañadas de imágenes positivas, tuvieron calificaciones de emoción más positivas y más negativas cuando se acompañaban de imágenes negativas. Las imágenes influyeron además en mejorar ciertas dimensiones de las melodías como la velocidad, el ritmo y la intensidad (Boltz *et al.*, 2009, p. 49-51).

2.9 Metodología de captura y representación del movimiento

Los estímulos de movimiento utilizados en estudios de percepción de la emoción, por lo general, se crean a partir de la participación de bailarines o actores expertos.

Christensen & Calvo-Merino (2013) sugieren que las investigaciones que estudian la experiencia estética del espectador de danza, deberían basarse en la percepción de espectáculos en vivo, ya que la fragmentación de una coreografía, por la utilización de *videoclips*, podría ir en contra de los objetivos de estos estudios. En los casos en los que no fuera posible recurrir a actuaciones en vivo, aconsejan una fragmentación de las coreografías que minimice el impacto sobre los sujetos perceptores, respetando el comienzo y final de las frases de movimiento, y sugieren, para realizar esta tarea, la colaboración entre experimentadores y expertos en danza (Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 19).

En la literatura científica relativa a experimentos perceptivos del movimiento, cuando se han utilizado imágenes en pantalla, hemos encontrado básicamente dos modalidades experimentales en la creación de los estímulos visuales propuestos a los sujetos

perceptores: la técnica de los puntos de luz y las pantallas a plena luz que explicamos a continuación.

2.9.1 La técnica de los puntos de luz para la investigación del movimiento corporal y la danza

La técnica de los puntos de luz, aplicada a imágenes audio-visuales es utilizada en múltiples experimentos de percepción del movimiento actoral (mímico) y de danza (Walk & Homan, 1984; Brownlow *et al.*, 1997; Pollick *et al.*, 2001; Atkinson *et al.*, 2004; Clarke *et al.*, 2005; Atkinson *et al.*, 2007; Kaiser & Keller, 2011; Ross *et al.*, 2012). Esta técnica permite un modelo neutro de figura humana en movimiento en el que se excluye la información visual condicionante derivada del aspecto, el sexo, las expresiones faciales, así como cualquier otro tipo de información física. Esta técnica incluye la exclusión del rostro, las manos y los pies que son cubiertos para que la única información percibida sea la del movimiento articular del cuerpo. Resulta ser una técnica eficaz también para la percepción de las emociones a través del movimiento, aunque los resultados de experimentos en los que se han utilizado pantallas a plena luz evidencian un rendimiento equivalente (Atkinson *et al.*, 2007, p. 61).

2.9.2 Pantallas a plena luz (*full-light*)

La propuesta de imágenes en pantallas a plena luz de estímulos audio-visuales de movimiento corporal es utilizada también en múltiples estudios (Brownlow *et al.*, 1997; Krumhansl & Schenck, 1997; Frego, 1999; Camurri *et al.*, 2003; Sawada *et al.*, 2003; Atkinson *et al.*, 2007; Stevens *et al.*, 2008; Van den Stock *et al.*, 2009; Petrini *et al.*, 2010; Martinez & Epele, 2012; Meschini, 2013; Meschini & Payri, 2014).

La expresión facial tiene un relevante efecto perceptivo en los espectadores de espectáculos de danza. Por esta razón Christensen & Calvo-Merino (2013) subrayan que, si una investigación se centra en el estudio de los movimientos, es necesario borrar/desdibujar la cara del/los intérprete/s, para que la expresión facial no interfiera con el objetivo establecido (Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 17). Por esta razón, en algunos de estos estudios, para evitar la influencia de las expresiones faciales u otras partes del cuerpo en la percepción de las emociones, se ha aplicado digitalmente el borrado de los rostros y se ha cuidado la indumentaria de los intérpretes.

2.9.3 Eficacia de los métodos

En el estudio de Atkinson et al. (2004), centrado en la investigación de la percepción de las emociones básicas a partir del cuerpo estático y en movimiento, se investigó la percepción de la intensidad emocional en el movimiento de diez actores con el rostro cubierto retratando cinco emociones básicas (ira, asco, miedo, alegría y tristeza). Las ciento cincuenta muestras realizadas a plena luz, sirvieron de base para crear otras tantas muestras, realizadas digitalmente, según la técnica de los puntos de luz (Atkinson *et al.*, 2004, p. 724). Las tareas de reconocimiento de las emociones confirmaron que las emociones básicas son fácilmente reconocibles en todas las condiciones (Atkinson *et al.*, 2004, p. 737). Los resultados muestran que la media de porcentaje de respuesta, de la clasificación de los diferentes parámetros emotivos tuvo para el miedo la tasa más alta de reconocimiento (91,11%), seguido de la tristeza (86,94%), la alegría (86,67%) y la ira (85,55%); el asco registró la tasa de reconocimiento más baja (75,28%) (Atkinson *et al.*, 2004, p. 731).

El estudio experimental de Ross et al. (2012) investiga la capacidad de reconocimiento de las emociones expresadas a través de los movimientos del cuerpo, durante la infancia y la adolescencia. Los estímulos fueron creados a partir de las interpretaciones corporales de cuatro emociones básicas (alegría, tristeza, miedo e ira) realizadas por dos actores; estas improvisaciones se grabaron en video. Se seleccionaron veinte y ocho *clips* (los que mejor representaban cada emoción) y se duplicaron para dos condiciones: muestras a plena luz y muestras con puntos de luz (los actores habían sido vestidos previamente con trajes con bolas blancas y realizaron una única grabación). Finalmente, de cada *clip*, se extrajeron fragmentos de tres segundos de duración seleccionados teniendo en cuenta la máxima cantidad de movimiento (Ross *et al.*, 2012, p. 6). Ciento siete niños participaron en el experimento, más un grupo de control de catorce adultos con una tarea de elección forzada para el reconocimiento de las emociones, tanto en condición de plena luz como de puntos de luz. Los resultados mostraron que las emociones fueron percibidas mejor en las pantallas a plena luz (Ross *et al.*, 2012, p. 10). También de otro estudio extraemos que, en la condición audiovisual, la intensidad de las emociones es percibida mejor en las pantallas a plena luz (Vines *et al.*, 2011, p. 168).

2.10 Metodología de análisis del movimiento

En la gran mayoría de los estudios empíricos en los que interviene el análisis de los movimientos, sobre todo en el ámbito de la danza, el sistema Laban es el más utilizado y ciertamente el más completo. Pero no es excluyente de otros métodos de análisis que pueden basarse en enfocar específicamente algunos elementos inherentes al movimiento corporal. Es el caso de Brick & Boker (2011), que proponen el análisis correlativo de las estructuras coreográficas según dos elementos: la simetría y la sincronía en los movimientos y el uso del espacio de uno o más bailarines con referencia o no a la música que los acompaña. Según Brick & Boker los patrones extraídos pueden revelar y ayudar a los investigadores a codificar mejor “*la ritmicidad y regularidad*” de las coreografías analizadas (Brick & Boker, 2011, p. 303).

2.10.1 LMA – Análisis de movimiento Laban

El Análisis de Movimiento Laban (LMA) es una herramienta utilizada por bailarines, atletas, fisioterapeutas y una de las más famosas teorías de la expresión corporal y de la danza. Se considera un sistema fiable para el estudio y análisis del movimiento corporal expresivo de cualquier clase y estilo, por ofrecer una metodología escrupulosa y ecológicamente válida (Ros, 2009, p. 350; Broughton & Stevens, 2012, p. 339). El LMA se aplica al análisis del movimiento del cuerpo humano de una manera parcial o global y es utilizado en múltiples estudios sobre todo en el ámbito de las artes escénicas (Sawada *et al.*, 2003; Jensenius, 2007; Martínez & Epele, 2008; Broughton & Stevens, 2012; Morita *et al.*, 2013).

Según Laban el movimiento del cuerpo se realiza en un espacio personal llamado *kinesfera*, determinado por la extensión del cuerpo en las tres dimensiones.

Este espacio esférico de movimiento, sigue al bailarín en todos sus desplazamientos (Camurri, Hashimoto *et al.*, 1999, p. 330). Según Salazar (2013) la idea *labaniana* del espacio deriva de una racionalización del movimiento exterior que consiente fragmentar el movimiento en unidades de análisis, re-organizándolas en una “*sintaxis significativa, un lenguaje*” (Salazar, 2013, p. 173).

En este espacio, el movimiento puede desarrollarse en ocho direcciones principales: hacia delante, hacia atrás, izquierda, derecha, izquierda-adelante, izquierda-atrás, derecha-adelante y derecha-atrás.

Cada secuencia de movimiento tiene tres momentos diferenciables: punto de inicio, desarrollo y punto final; el tramo recorrido por el movimiento en la *kinesfera*, desde el punto de inicio hasta el punto final, se compone de:

- direcciones utilizadas.
- longitud de recorrido.
- duración del movimiento.

Cada secuencia se caracterizará por dos factores: *forma* y *ritmo* creados (Camurri, Hashimoto *et al.*, 1999, p. 328). Es por lo tanto un espacio que considera la tridimensionalidad del cuerpo humano y su modelado a través la definición de una serie de puntos en un espacio 3D (Salazar, 2013, p. 175). Este análisis es exterior ya que se refiere a elementos externos (cuerpo y espacio), y se complementa con un análisis interior, refiriéndonos a lo que ocurre en el interior del cuerpo durante el movimiento (tensiones e intensidades vinculadas a impulsos psicológicos y emocionales) (Salazar, 2013, p. 176).

Laban indica cuatro factores diferenciables de movimiento corporal en la *kinesfera*, que originan los que Laban llama *elementos del esfuerzo*, medibles en una escala bipolar teniendo en cuenta su calidad opuesta (Camurri, Hashimoto *et al.*, 1999, p. 328; Martínez & Epele, 2008, p. 342; Ros, 2009, p. 351; Broughton & Stevens, 2012, p. 342; Morita *et al.*, 2013, p. 1026). Resumimos estos factores y sus variables en la tabla 2.7.

Espacio	Directo (focalizado, centrado, rectilíneo)
	Indirecto (flexible, ondulado, con cambios, disperso, expansivo)
Peso	Ligero (suave, delicado)
	Pesado (fuerte, resistente)
Tiempo	Repentino (improvisado)
	Sostenido (prolongado)
Flujo	Controlado (con resistencia, sostenido, tenso)
	Libre (fluido, relajado)

Tabla 2.7. Factores diferenciables del movimiento corporal.

El *espacio* (según el uso de las direcciones) describe la actitud interna hacia el entorno; el *peso* (según la cantidad de resistencia o fuerza aplicada al movimiento) describe la relación con la gravedad; el *tiempo* (relación de la duración entre secuencias de movimiento) describe nuestra actitud interna con respecto a la duración y continuidad

de los movimientos y el *flujo/energía* describe la continuidad de los movimientos (tabla 2.7).

Según como el intérprete se relacione con estos cuatro factores, generará una *unidad de esfuerzo* que podrá tener calidad kinestésica de *entrega* o de *lucha* (Broughton & Stevens, 2012, p. 352). Estos dos términos se refieren respectivamente a mejorar u oponerse a las características de un tipo de esfuerzo. Eso es, pueden originar una relación débil o fuerte con los factores de peso, tiempo y espacio que los componen y se concretan a través de la forma corporal (Morita *et al.*, 2013, p. 1026).

La *unidad de esfuerzo* es determinada por el uso de tres de los cuatro factores indicados anteriormente y, según sean los factores implicados, se divide en (Broughton & Stevens, 2012, p. 343) (fig. 2.9):

- 1- *Unidad de acción*. Genera movimientos que van hacia un objetivo, que tienen una finalidad. La diferente combinación de los *elementos bipolares del esfuerzo* dan lugar a *ocho acciones básicas*. Estas ocho acciones determinan ocho estados expresivos, tanto emocionales como mentales.

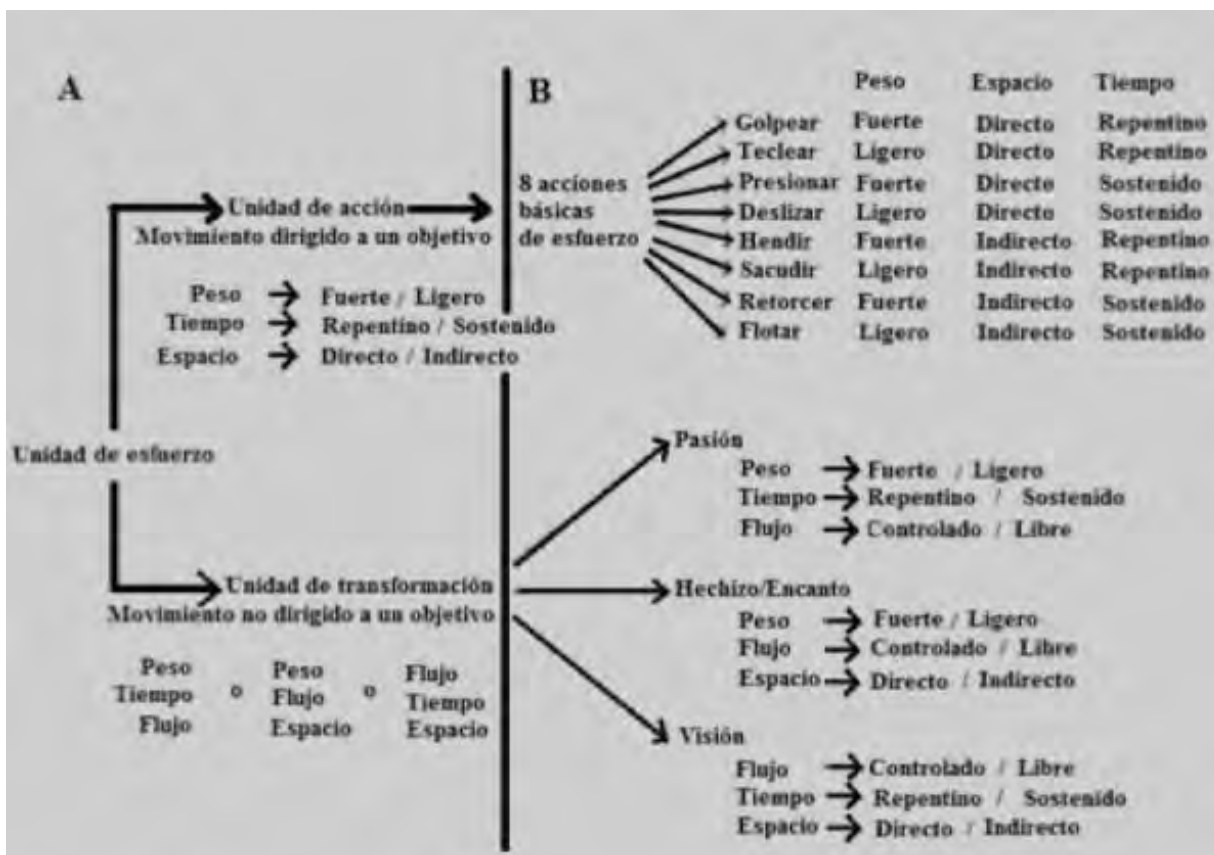


Figura 2.9. Esquema extraído de Broughton & Stevens (2012, p. 343) del sistema LMA.

2- *Unidad de transformación*. Genera movimientos sin meta final y revela diferentes calidades del estado de ánimo o emocional. Las tres combinaciones posibles son (fig. 2.9):

- a. *Pasión*: estado emotivo (suave o fuerte).
- b. *Hechizo/encanto*: calidad hipnótica del movimiento.
- c. *Visión*: estado incorpóreo, como si el individuo estuviera en sus pensamientos, concentrado y abstraído.

Una acción básica y una unidad de transformación no pueden darse nunca al mismo tiempo pero sí de forma secuencial (Broughton & Stevens, 2012, p. 344).

Una vez clasificado el movimiento, el análisis se centra solo en los factores implicados. Utilizar el LMA para el análisis del movimiento quiere decir analizar el movimiento a partir de la *unidad de esfuerzo* (fig. 2.9).

Pero Laban propone también otro análisis que parte de la *forma corporal*. El cuerpo en movimiento cambia de forma, adoptando una u otra posición. Laban llama *forma* al *moldeado corporal* del *espacio kinesférico* en el que el cuerpo se mueve. La *forma* implica el movimiento del torso y consecuentemente del resto del cuerpo y se analiza en relación con los ejes de este espacio: vertical (ascender-descender), horizontal (ensancharse – estrecharse) y sagital (avanzar – retroceder).

La *forma*, relacionada con la *unidad de esfuerzo*, determina el *grado de implicación* corporal total o parcial (esfuerzo gestual) en una actividad (Ros, 2009, p. 352; Broughton & Stevens, 2012, p. 344).

Los dos análisis, tanto el que se basa en el esfuerzo como el de la forma, son subjetivos y se sugiere que sea realizado por profesionales del movimiento.

Tanto la música, como el movimiento expresivo y la danza son artes temporales, por lo que el tiempo se convierte en un elemento fundamental de ambos sistemas de análisis del movimiento (Broughton & Stevens, 2012, p. 345).

Una vez analizado el movimiento en el espacio de la *kinesfera* (espacio personal) el análisis pasa a ser del *espacio general*, que integra la *kinesfera*. Estudiar el *espacio general* de la escena es importante desde el punto de vista receptivo, ya que las zonas utilizadas por el bailarín marcan una distancia, que puede ser variable, con el punto de vista del público y pueden comunicar diferentes significados emocionales. En el espacio general podemos distinguir entre *zona natural* y *zona artificial* ocupada por el bailarín.

La *zona natural* es aquella que de por sí contribuye a la interpretación expresiva (por ejemplo central, esquinada o cerca del público). La *zona artificial* es aquella cuya contribución expresiva depende de otros factores como pueden ser la escenografía o las luces. Valorar tanto el espacio personal como general quiere decir tener en cuenta el punto de vista del receptor (público) que percibe tanto los movimientos del intérprete como la fuerza expresiva de su ubicación en la escena: ambos espacios serán funcionales para la expresión de las emociones (Camurri, Hashimoto *et al.*, 1999, pp. 329-330). El LMA mapea los movimientos humanos tanto en el espacio general (zonas de la escena) como en el espacio personal del bailarín (Camurri, Hashimoto *et al.*, 1999, p. 327).

2.10.2 EYES WEB: Captura y análisis del movimiento

Para el reconocimiento automático de las señales de movimiento, basado en la teoría del esfuerzo de Laban, Camurri et al. (2003) crearon una plataforma de *software* abierto: *Eyes Web* (ya descrita en un estudio anterior - Camurri, Ricchetti & Trocca, 1999, p. 645). La descripción de este sistema la encontramos en Castellano et al. (2007) donde el *Eyes Web* es asociado a un segundo sistema *pDM* que registra la calidad expresiva de la música y al *Mes*, un *software* para presentaciones musicales expresivas. Extrayendo características de movimiento expresivo del cuerpo en su totalidad, permiten la generación en tiempo real de una retroalimentación audiovisual expresiva.

Estos sistemas, que funcionan en tiempo real, adquieren la información a través de una cámara de video y procesan la información relativa a la expresividad del movimiento, clasificándola según cinco emociones básicas: tristeza, serenidad, alegría, miedo e ira. El sistema *Eyes Web* considera dos señales de movimiento expresivo: *la cantidad de movimiento* (Qom), que se correlaciona con la energía del bailarín y *el índice de contracción* (CI) correlacionado con el espacio ocupado por el bailarín. Ambas señales son indicadores globales del movimiento humano (Castellano *et al.*, 2007, p. 391). La retroalimentación visual permite a los usuarios ver su propia silueta proyectada en una pantalla con diferentes colores que dependen de la expresividad de su movimiento (fig. 2.10).

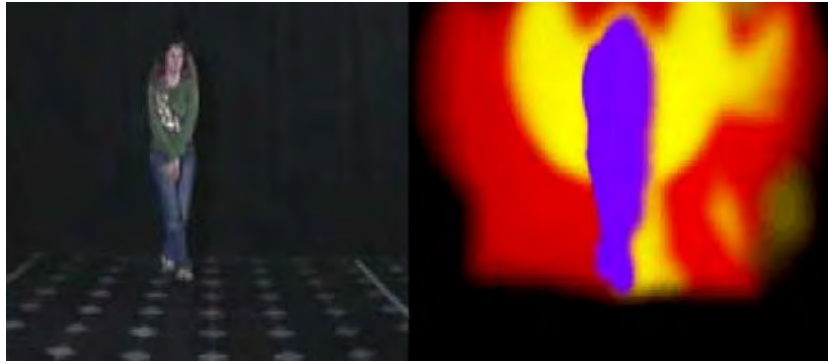


Figura. 2.10. Representación con colores de emociones (Castellano *et al.*, 2007, p. 391).

Estos colores están asociados a las cinco emociones básicas antes mencionadas de la siguiente manera: violeta/tristeza; rosa/serenidad; amarillo/alegría; rojo/ira; azul/miedo (Castellano *et al.*, 2007, p. 391) (fig. 2.10).

2.11 Metodología experimental para el análisis correlativo de música y movimiento

Según extraemos de Jensenius (2007, p. 80), el modelo de Hodgkin puede ser una herramienta eficaz para un análisis comparativo de una serie de correspondencias entre las características de la danza y de la música, como muestra la tabla 2.8.

En cuanto a *software*, en el estudio de Martínez & Epele (2008), para el análisis comparativo entre fraseo musical y coreografía, se utilizó el programa de edición de audio y video *Sound Forge* versión 9.0 que posibilita la observación y análisis de cada cuadro en milisegundos (Martínez & Epele, 2008, p. 341).

	Danza	Música
Ritmo	velocidad y acentos	velocidad y acentos
Dinámica	tamaño y volumen	intensidad y sonoridad
Textura	numero de bailarines	polifonías
Estructura	fraseo	motivos
Cualidades	naturaleza del esfuerzo	timbre
Mimesis	imágenes evocadas	imágenes evocadas

Tabla 2.8. Modelo de Hodgkin para el análisis comparativo de danza y música.

2.12 Metodología experimental de percepción semántica de la música

Debido a que en la última década los estudios que relacionan la música con la emoción han crecido considerablemente originando confusión en los datos y metodologías de

análisis, Eerola & Vuoskoski (2013) proponen una revisión de doscientos cincuenta y uno estudios en la que describen enfoques de investigación, métodos, modelos de emoción y tipo de estímulos utilizados en la investigación de los últimos veinte años, con la intención de esclarecer y ordenar los datos obtenidos y de poner en evidencia las deficiencias de estos estudios, sugiriendo planes de acción concretos para futuras investigaciones.

Entre las cuestiones planteadas en los estudios considerados, está la de esclarecer de qué manera la música evoca emociones en los oyentes; una de las principales dificultades detectadas en estos estudios es la falta de coherencia de los modelos utilizados, que provoca la no aceptación de la mayoría de los investigadores (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 307).

2.12.1 Enfoques de investigación

Eerola & Vuoskoski (2013, p. 309) distinguen siete diferentes enfoques de investigación no mutuamente excluyentes:

- Teóricos: buscan formulaciones no empíricas de las emociones en el campo de la música.
- De auto-informe: son los más utilizados en las investigaciones para que los oyentes evalúen las emociones tanto expresadas como provocadas por la música, mediante diferentes métodos: tareas de reconocimiento, calificaciones en escala Likert, listas de adjetivos, informes verbales libres, diarios y también formatos de respuesta no verbales tales como la evaluación de la similitud de dos ejemplos.
- Biológicos: centrados en las reacciones físicas de los oyentes.
- Clínicos: sobre poblaciones clínicas.
- De desarrollo: en los niños.
- Analíticos: relacionan el análisis de las características musicales, incluso manipuladas, con la generación de emociones.
- Sobre diferencias individuales y culturales: personalidad y experiencia de los oyentes y comparaciones interculturales del procesamiento emocional.

El auto-informe es el enfoque más utilizado aunque, según Eerola & Vuoskoski limita la precisión introspectiva de los participantes a los experimentos. La aplicación simultánea de varios enfoques en una única investigación podría paliar sus carencias ofreciendo una comprensión válida y fiable de las emociones percibidas o provocadas

por la música (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 325). Según Scherer & Zentner (2001, p. 385), en los experimentos perceptivos enfocados a la detección de las emociones en la música, sería conveniente la utilización complementaria de informes verbales con medidas no verbales, como por ejemplo las respuestas fisiológicas y el comportamiento expresivo, ya que proporcionan una señal continua y variable, y son resistentes a una regulación consciente por parte de los sujetos.

2.12.2 Modelos de emoción

Eerola & Vuoskoski (2013) ordenan los modelos utilizados en las diferentes investigaciones para la medición de la emoción, distinguiéndolos en cuatro clases diferentes y afirman que, como en el caso de los enfoques de investigación, a menudo estos modelos se superponen, utilizándose simultáneamente (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 310):

- **Diferenciales:** derivados de la teoría de las emociones básicas que establece que todas las emociones tienen su origen en un conjunto finito de emociones.

La proliferación y éxito de la utilización de estos modelos depende del hecho que, emociones como la alegría, la ira, la tristeza y la ternura se perciben con precisión en la música y pueden también ser inducidas fácilmente en los oyentes. Son entre las emociones más utilizadas en los estudios experimentales de música y emoción, ya que se prestan fácilmente a su reconocimiento. En estas investigaciones el enfoque es mayoritariamente de auto-informe (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 311). Pero según Eerola & Vuoskoski este modelo establece categorías emocionales demasiado limitadas para la comprensión de las emociones en la música y dificulta la comparación entre diferentes estudios que además incluyen otras y variadas nomenclaturas (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 312). Eyben et al. (2011, p. 322) comparten esta misma opinión aunque lo refieren a la evaluación de los estados afectivos percibidos desde el movimiento corporal, afirmando que se trata de un modelo discutible por la complejidad de los estados afectivos transmitidos por las expresiones faciales, gestuales y corporales que se producen simultáneamente. El hecho de que la música pueda provocar una *mezcla de emociones* más que una sola emoción, hace que el modelo diferencial resulte deficiente para la comunidad científica (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 324). Este modelo ha sido usado sobre todo en estudios sobre las emociones percibidas más que sobre las experimentadas por el oyente al escuchar música (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 312).

- **Dimensionales:** son los más utilizados en psicología. El modelo más conocido es el modelo circular de Russell (que explicamos más adelante) en el que se combinan dos dimensiones básicas: la valencia (agradable – desagradable) y la activación (grado de actividad) u otros conceptos como la tensión o la potencia (energía).

El éxito y proliferación de los modelos dimensionales se debe a que resultan útiles en la evaluación de las emociones (percibidas y experimentadas) y de fácil manejo para los participantes a los experimentos. La mayoría de las investigaciones utilizan unos modelos bidimensionales de *valencia* y *activación* en escalas bipolares (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 312). Sin embargo, Eerola & Vuoskoski consideran que este modelo está falto de resoluciones claras ya que en él puede colocarse emociones que pueden considerarse lejanas y diferentes, en un espacio bidimensional muy cercano (por ejemplo el aburrimiento y la melancolía, ambas con valencia negativa y activación baja) (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 312). Por otra parte, los marcos teóricos y conceptuales en los que se basan las emociones utilizadas en estos modelos, son inconsistentes (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 324).

Otros estudios superan el modelo bidimensional, proponiendo modelos tridimensionales que incluyen una escala del *afecto* (positivo y negativo) o de la *valencia positiva* y *negativa* como dimensiones separadas o distinguen entre la dimensión de *activación de la energía* y de *activación de la tensión* (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 312).

- **Diversos:** incluyen diferentes conceptos de emoción (intensidad, preferencia, tensión, similitud, expresividad, etc.) y tratan de resolver las cuestiones no abordables por los modelos diferenciales y dimensionales. La intensidad, la preferencia y la tensión son los concepto más comunes utilizados en los estudios con enfoque de auto-informes (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 318).

Según Eerola & Vuoskoski no existe una única tendencia en los resultados de estos modelos. En algunos estudios la *preferencia* se ha utilizado como sustitutiva de *valencia*, aún siendo conceptos bien diferenciables. En otros se ha estudiado la *intensidad emocional* y/o *expresividad* que, según Eerola & Vuoskoski podría corresponder a la dimensión de *activación* de los modelos dimensionales. Estos últimos estudios muestran resultados consistentes, tanto en las emociones percibidas como inducidas en el oyente, pero constriñen las múltiples reacciones emocionales a una sola dimensión. En cuanto al concepto de *tensión*, encuentran que a menudo tiene una

correlación negativa con la *valencia*, tiene el inconveniente de una falta de base teórica común en los investigadores (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 313).

- **Específicos** para la música: contruidos con fines musicales.

Se trata de modelos que ofrecen múltiples factores emocionales para el análisis de las experiencias emocionales de la música, ampliando la posibilidad de respuesta del oyente con respecto a los anteriores modelos; según Eerola & Vuoskoski estos modelos específicos para la música no proporcionan una mayor facilidad de respuesta que los modelos de emociones diferenciadas (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 313).

Los modelos diferenciales y dimensionales son los más prevalentes en la investigación experimental de la emoción en la música, y la utilización simultánea de estos dos modelos responde a una tendencia, reciente de los investigadores, a buscar un marco más apropiado para este tipo de investigación (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 324).

2.12.3 Estímulos musicales y cantidad de estímulos

La mayoría de los estudios han utilizado música pre-grabada o comercial (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 320). La media, en el número de estímulos utilizados en los estudios considerados por Eerola & Vuoskoski es de diez, aunque el número es muy variable y, en más de la mitad de estos estudios, se emplean menos de veinte estímulos (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 321). En cuanto a la duración de los estímulos, esta depende en gran medida del diseño de cada estudio, el enfoque y el *locus* de la emoción, sobre todo si se investigan las emociones experimentadas por el oyente. En estos estudios, la duración media de los fragmentos musicales es de sesenta segundos y, según Eerola & Vuoskoski extraen de estos estudios, parece emerger que de treinta a sesenta segundos sea una duración suficiente, sobre todo cuando el enfoque de los estudios sea el del auto-informe (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 321).

2.12.4 Cuestiones metodológicas

La casi totalidad de las investigaciones experimentales se han realizado en laboratorio con uso de auriculares y un interfaz de ordenador y, en los estudios de enfoque de auto-informe, la calificación de las emociones siempre se ha realizado después de haber escuchado el estímulo (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 323). Refiriéndose a los estudios que han tratado cuestiones trans-modales, como por ejemplo los que analizan los movimientos corporales durante las emociones inducidas por la música, Eerola & Vuoskoski afirman que se trata de un campo muy poco explorado cuyos resultados de

investigación no alcanzan para su meta-análisis (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 324). En cuanto a la selección del tipo de participantes Eerola & Vuoskoski sugieren poblaciones en las que pueda haber diferencia entre los participantes por edad, antecedentes culturales, gustos musicales, etc. (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 325).

2.12.5 El modelo circular de Russell

Para Russell la experiencia emocional es el resultado de un proceso cognitivo: la emoción se genera de la interpretación de una información (visual, sonora, etc.) (Russell, 1980, p. 1176). Según explicita Russell, las pruebas analíticas de factor han llevado a los psicólogos a describir las emociones como un conjunto de dimensiones cuya variabilidad es independiente. Pero a la luz de otras pruebas, estas dimensiones se interrelacionan de una manera sistemática (Russell, 1980, p. 1161).

A través de un modelo circular (fig. 2.11), el conjunto de dimensiones emocionales pueden ser representadas en un círculo y en un espacio bipolar de las dimensiones de *valencia* y *activación*. Según Russell, este modelo permite a los psicólogos representar la experiencia emocional, y a las personas evaluar las emociones a través de un auto-informe. Russell considera que las personas poseen una estructura cognitiva que les hace capaces de representar las emociones (Russell, 1980, p. 1162): *“En sus interacciones diarias con los demás, la mayoría de las personas interpretan los estados de ánimo de los otros anticipando la respuesta emocional de cada uno, y tratando de modificar esas respuestas emocionales”*.

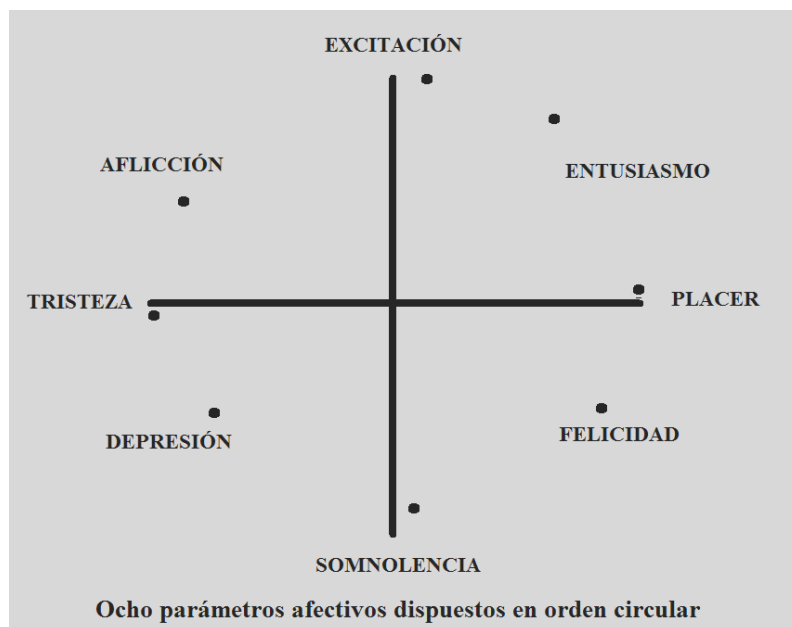


Figura 2.11. Las ocho dimensiones de la experiencia emocional (Russell, 1980, p. 1164).

En la categorización verbal de las emociones, la estructura del lenguaje de las emociones proviene de estudios de escalamiento multidimensional de los términos empleados para describirlas. De estas pruebas emergen tres propiedades específicas de la representación cognitiva: la primera es que la *valencia* (agradable-desagradable) y la *activación* (excitación-relajación) representan la mayor proporción de varianza en la similitud de palabras que se consideran representativas de la emoción; la segunda es que estas dimensiones son *bipolares*; la tercera es que cualquier adjetivo o palabra referida a una emoción podría definirse como una combinación de estas dos dimensiones (Russell, 1980, p. 1163).

Estas tres propiedades de la representación cognitiva de la emoción recaen en una representación espacial de un círculo en el que se sitúan las ocho dimensiones que pueden distinguirse en la figura 2.11: en la línea horizontal la dimensión de *valencia* (agradable-desagradable) y en la vertical la de *activación* (excitación-relajación). Las demás variables (*alegría, depresión, distensión y euforia*), no forman dimensiones independientes y definen los cuadrantes del espacio (Russell, 1980, p. 1164).

Para llegar a confirmar que este modelo espacial puede ser representativo de la experiencia emocional, Russell seleccionó veintiocho adjetivos representativos del dominio de las emociones y los escaló de cuatro maneras diferentes a través de un experimento con trescientos cuarenta y tres sujetos (fig. 2.12).

Realizó este escalamiento: según la ordenación circular directa de Ross; según un escalamiento multidimensional sin orden circular basado en la similitud entre los términos; según un escalamiento unidimensional a lo largo de las dimensiones de *valencia* y *activación*; y finalmente según un análisis de los componentes principales de los estados emocionales realizado a partir de los auto-informes (Russell, 1980, p. 1161).

Los resultados indicaron que a pesar de la diferencia en las técnicas de escalamiento utilizadas, éstas produjeron una imagen consistente en la que las emociones están distribuidas en un espacio circular ordenado a lo largo de un perímetro (fig. 2.12) (Russell, 1980, p. 1170).

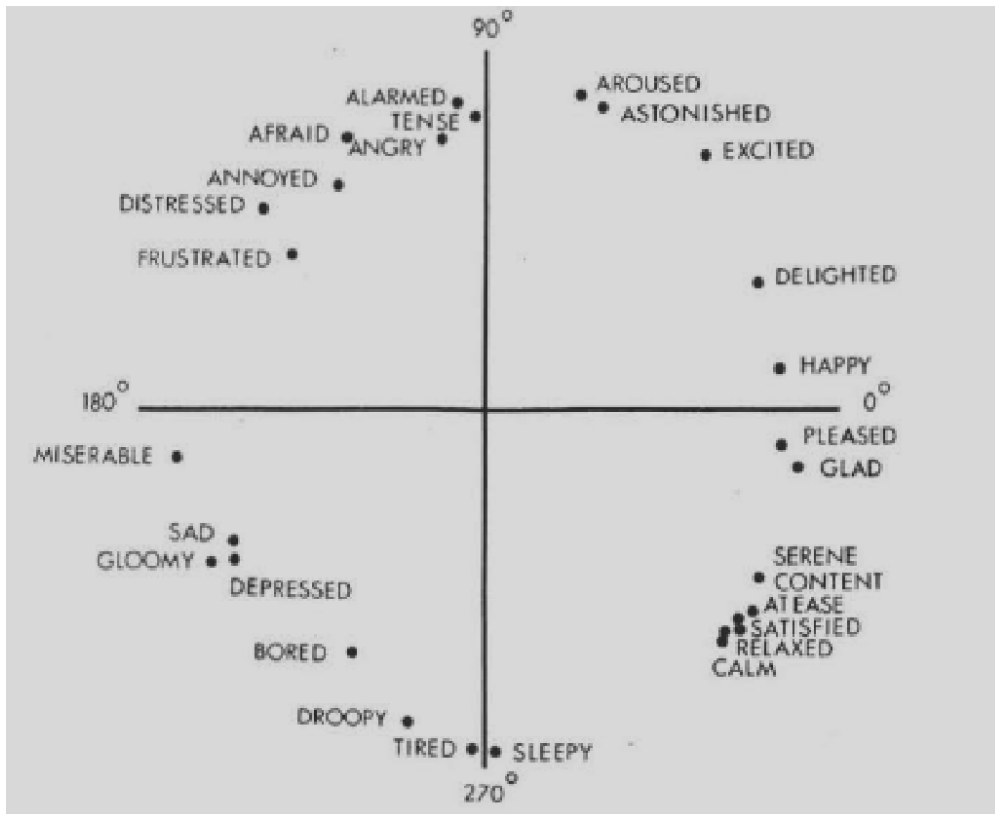


Figura 2.12. Imagen de Russell (1980, p. 1167) con la posición de los 28 adjetivos representativos de las emociones en el modelo circular.

Estos resultados evidencian que el modelo circular representa una proporción considerable de la mayor parte de las variaciones de los estados afectivos extraídos de los auto-informes y es un modelo representativo tanto de la estructura cognitiva de las emociones de las personas como de la estructura real de la experiencia emocional (Russell, 1980, p. 1174).

Para la evaluación perceptiva de las emociones percibidas en videos, Kaiser & Keller (2011, p. 273), utilizaron un diagrama esquemático que representa un espacio emocional bidimensional basado en las dimensiones de *valencia* y *activación* (fig. 2.13) en el que cada cuadrante está subdividido en nueve cuadrados, realizado combinando los enfoques de un modelo de Schubert (1996) y la cuadrícula empleada por Russell, Weiss & Mendelsohn (1989).

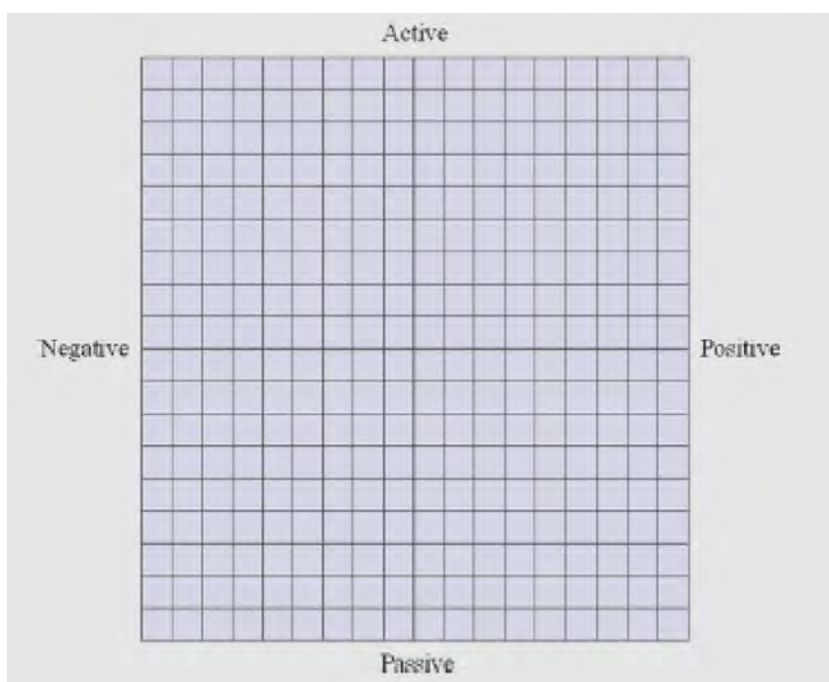


Figura 2.13. Diagrama de Kaiser & Keller (2011) con dos ejes emocionales.

Los participantes debían indicar en este diagrama (fig. 2.13) la posición exacta de cada emoción y además explicar con sus palabras su organización estructural y conceptual. A posteriori debían indicar los estados emocionales específicos de cada video, acompañados de frases cortas (Kaiser & Keller, 2011, p. 278).

2.12.6 Adjetivos en círculo de Hevner

Las listas de adjetivos son un método ampliamente utilizado en diferentes estudios empíricos para la evaluación de las emociones percibidas en la música. Comparadas con otras técnicas empleadas, generan resultados fiables aunque limitan los procedimientos estadísticos por el propio modelo nominal de medición de los datos resultantes (Asmus, 2009, p. 1).

Una de las listas de verificación por adjetivos más conocida y utilizada es la de los *adjetivos en círculo de Kate Hevner*. Este sistema permite estudiar una amplia variedad de respuesta del significado emocional percibido en la música. Fue desarrollado por este investigador a lo largo de tres diferentes estudios experimentales sobre elementos musicales (Asmus, 2009, p. 2) que le llevaron a concluir que el estilo, el *tempo*, el tono, el ritmo, la armonía y la melodía son elementos determinantes para la percepción de las emociones en la música (Sarwosri & Azhar, 2013, p. 154). Mediante los tres estudios empíricos, Hevner descubrió la existencia de agrupaciones de adjetivos descriptivos (Li & Ogihara, 2003, p. 239). Su sistema consiste en una serie de términos dispuestos en

círculo y agrupados en ocho categorías: los adjetivos en grupos adyacentes están estrechamente relacionados, mientras los términos contrarios se encuentran en posición opuesta (Asmus, 2009, pp. 2-3). Los estados emocionales base que contemplan los ocho grupos son: espiritual, triste, nostálgico, sereno, gracioso, alegre, apasionado y majestuoso (Hsu, D. & Hsu, J. 2006, p. 2; Huang & Wu, 2007, p. 37). Huang & Krumhansl (2011) aplican este sistema a su estudio experimental (fig. 2.14).

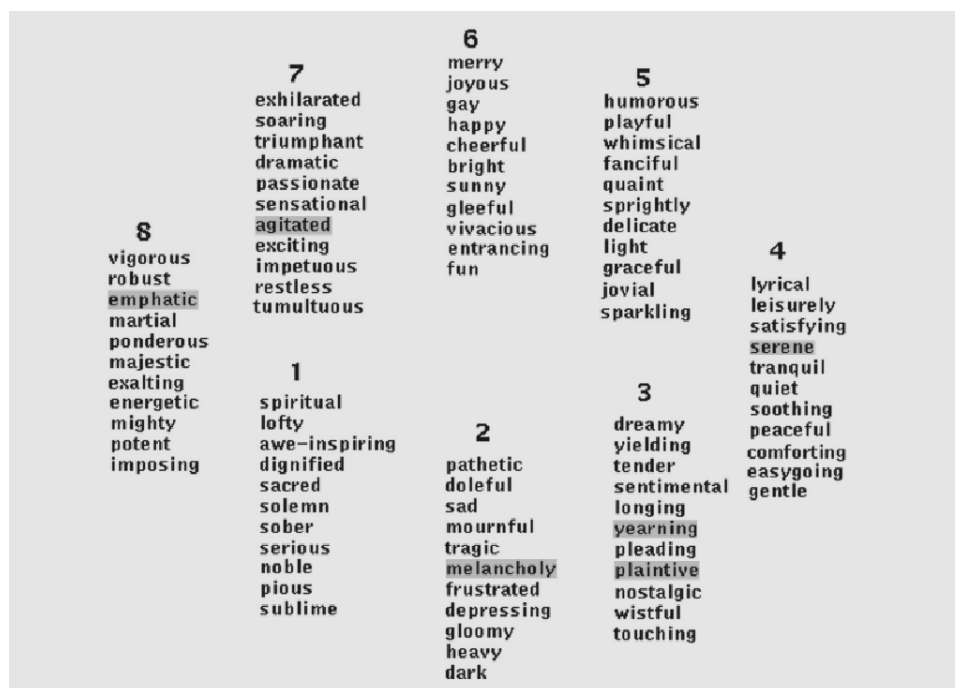


Figura 2.14. En la imagen vemos señalados los adjetivos seleccionados por los participantes (Huang & Krumhansl, 2011, p. 349).

Los participantes evaluaron las emociones expresadas por la música utilizando tanto el sistema de emociones diferenciadas básicas (alegría, tristeza, ira, miedo y ternura) como el esquema de *adjetivos en círculo* de Hevner (Huang & Krumhansl, 2011, p. 343) (fig. 2.14). Los resultados mostraron que los participantes fueron más propensos a evaluar emocionalmente las piezas utilizando el círculo de adjetivos de Hevner (Huang & Krumhansl, 2011, pp. 361-362).

2.13 Metodología experimental evaluativa de la percepción de las emociones en el movimiento corporal: el modelo dimensional

El modelo dimensional, aplicado a la evaluación cualitativa de las emociones expresadas o percibidas en la música, puede ser aplicado también al reconocimiento de las emociones en el movimiento. En el estudio de Nicolaou et al. (2011) se plantea un experimento en el que se investiga la validez del modelo bidimensional (valencia y

activación) aplicado a un reconocimiento continuo y automático de las emociones en las expresiones faciales y de movimiento de los hombros y en las señales acústicas asociadas (fusión de las señales por audiovisual). Nicolaou et al. (2011) subrayan la complejidad de la investigación en cuanto a metodología evaluativa de las emociones teniendo en cuenta que, en la comunicación cotidiana entre personas, normalmente, se producen muchos y sutiles cambios emocionales y mentales que se manifiestan a través de múltiples expresiones espontáneas que van más allá de las emociones básicas y que las personas interpretamos al reconocerlas (Nicolaou *et al.*, 2011, p. 92): solo un reconocimiento emocional que tiene en cuenta estos cambios o señales sutiles, permite profundizar en el estudio de la comunicación visual y gestual de las emociones.

De su investigación emerge que (Nicolaou *et al.*, 2011, pp. 103-104):

- Se confirma la teoría psicológica según la cual *valencia* y *activación* están correlacionados y la fusión de las dos dimensiones mejora los resultados con respecto a considerarlas de manera independiente.
- la dimensión de *activación* se predice mejor por las señales de audio, mientras que la dimensión de *valencia* se predice mejor por las señales visuales.
- las expresiones emocionales suelen mudar en el tiempo y se caracterizan por tres diferentes fases: comienzo, clímax y final. La percepción prolongada de estos movimientos es crucial para la evaluación de las dos dimensiones de *valencia* y *activación*.

En el estudio de Stevens et al. (2008), para medir la respuesta continua del público, se utilizó la herramienta ART, elaborada por Renee Glass. Se trata de un instrumento psicométrico que registra cualitativa y cuantitativamente las reacciones cognitivas y emocionales. Permite además registrar otros datos como la edad, aficiones, experiencia musical, etc. de los participantes (Stevens *et al.*, 2008, p. 669). El PARF es una herramienta portátil usada para recoger la respuesta de la audiencia en tiempo real a través de asistentes personales portátiles (PDAs) permitiendo sincronizar estos dispositivos y recopilando datos para su exportación (usan esta misma herramienta en Stevens *et al.*, 2009) (fig. 2.15). Con el PARF se pueden capturar las reacciones continuas del público durante las actuaciones, grabando datos dimensionales y tomando muestras hasta dos veces por segundo. El PARF utiliza el modelo de dos dimensiones en un espacio de cuatro cuadrantes formados por las dimensiones de *valencia* y *activación* (fig. 2.15).

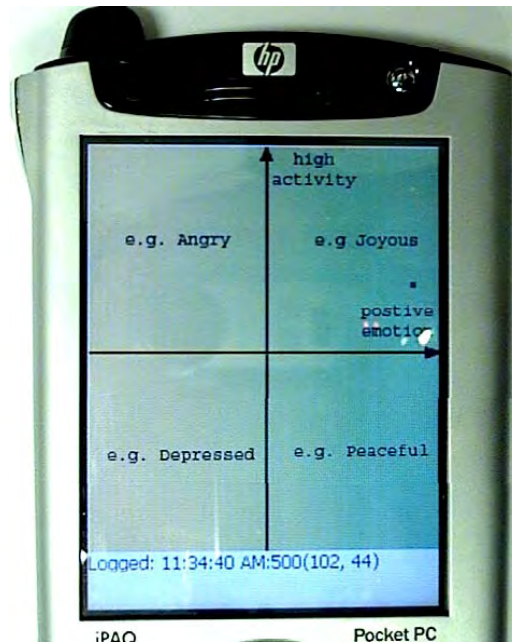


Figura 2.15. Pantalla sobre la que los miembros de la audiencia evaluaban la recepción de las coreografías con un lápiz (Stevens *et al.*, 2008, p. 669).

2.14 Conclusiones de la revisión bibliográfica para el diseño experimental de esta investigación

A continuación mostramos las conclusiones extraídas de la revisión de la bibliografía experimental.

2.14.1 Indicadores emocionales

Investigando en la literatura experimental, hemos encontrado diferentes estudios empíricos que relacionan emociones y movimiento y/o música-movimiento-emoción. Una de las primeras conclusiones que podemos extraer es que, desde las primeras investigaciones (Walk & Homan, 1984; Wallbott, 1998), los estudiosos han tratado de acotar el número de parámetros emotivos utilizados en sus experimentos; al mismo tiempo se ha tratado de esencializar el discurso alrededor de unas pocas *emociones* (cuatro o cinco emociones diferentes) consideradas o conocidas como *básicas* (aunque no queda demostrado que efectivamente lo sean como hemos podido comprobar en nuestra revisión bibliográfica) (Camurri *et al.*, 2003; Atkinson *et al.*, 2004; Kohler *et al.*, 2004; Atkinson *et al.*, 2007; Kaiser & Keller, 2011). Así que, en los experimentos perceptivos que utilizan el movimiento corporal para la expresión de las emociones, comenzando por Walk & Homan (1984) y Wallbott (1998), se ha pasado de considerar *euforia, tristeza, alegría, miedo, sorpresa, ira y desprecio* (Walk & Homan, 1984, p.

437) o *júbilo, alegría, tristeza, desesperación, miedo, terror, ira fría, ira caliente, disgusto, desprecio, vergüenza, culpa, orgullo, y aburrimiento* (Wallbott, 1998, p. 884) a esencializar el discurso alrededor de: *alegría, tristeza, ira, miedo* (Atkinson *et al.*, 2004, p. 724; De Silva & Bianchi-Berthouze, 2004, p. 270; Atkinson *et al.*, 2007, p. 64). En otros estudios se considera la *ternura* (Burger *et al.*, 2012, p. 178). Lo mismo ocurre en los estudios que utilizan el lenguaje coreográfico: desde considerar solo la *alegría* y la *tristeza* (Brownlow *et al.*, 1997, p. 414) a añadir la *ira* (Sawada *et al.*, 2003, p. 699) y a éstas el *miedo* (Kohler *et al.*, 2004, p. 237). En Camurri *et al.* (2003, p. 215) *ira, miedo, dolor y alegría*.

Se mantienen los mismos parámetros en los estudios que relacionan música y percepción del movimiento: *alegría y tristeza* en Van den Stock *et al.* (2009, p. 217) y *alegría, satisfacción, tristeza e ira* en Kaiser & Keller (2011, p. 270).

En la presente investigación, para que las indicaciones dadas a los coreógrafos fueran claras, hemos utilizado los siguientes indicadores emocionales, que responden a distintos valores de energía (*arousal*) y afecto (*valence*) (energía alta *vs.* baja y afecto positivo *vs.* negativo):

- *Alegría dinámica* (extroversión, euforia, etc.): afecto positivo – energía alta.
- *Felicidad tranquila* (serenidad, paz, etc.): afecto positivo – energía baja.
- *Tristeza* (depresión, melancolía, introversión, etc.): afecto negativo – energía baja.
- *Tensión* (rabia, miedo, agresividad, conflicto, etc.): afecto negativo – energía alta.

Para la selección de las músicas nos hemos guiado por el modelo bidimensional teniendo en cuenta la cantidad de energía y la calidad del afecto expresado (*arousal* y *valence*). Finalmente, para la evaluación perceptiva de las coreografías, hemos utilizado exclusivamente el modelo bidimensional, considerándolo más eficaz, así como explicamos en el capítulo 3, dedicado al protocolo experimental.

2.14.2 Materiales sonoros utilizados en experimentos de música corporeizada

La elección de los materiales sonoros utilizados en los experimentos tanto expresivos como perceptivos de las emociones, depende en gran medida de los objetivos de cada investigación por lo que finalmente resulta muy variable.

La investigación empírica de las correlaciones estructurales y expresivas entre música y danza y su interacción, son objeto del estudio de Krumhansl & Schenck (1997). Escogen coreografías de Balanchine del *Minuetto* de W. A. Mozart *Divertimento* No. 15, porque éstas se basan en el uso y aprovechamiento del ritmo y el pulso y dependen jerárquicamente de la música (Krumhansl & Schenck, 1997, p. 66).

Vines et al. (2006 y 2011) investigan la percepción de la tensión musical y el fraseo, en las actuaciones grabadas de dos clarinetistas que interpretan una breve pieza de Stravinsky para clarinete solo.

Large (2000) investiga la percepción del ritmo y la sincronización del movimiento corporal del receptor. Por esta razón selecciona ocho extractos de piezas para piano de música de ritmo sincopado (Large 2000, p. 530), que se presentan a los participantes según cuatro versiones diferentes, obteniendo finalmente treinta y dos estímulos distintos (Large 2000, p. 550).

Burger et al. (2012) investigan el movimiento casi espontáneo influenciado por el contenido emocional de la música, recurriendo a la utilización de música popular.

En Jensenius (2007) el objetivo es entender la relación de la música con el movimiento coreográfico y se seleccionan cinco fragmentos con pocas dimensiones musicales y sin un pulso claro, de manera que los bailarines puedan seguir continuamente la música sin ser arrastrados por el pulso (Jensenius, 2007, p. 78).

Con el mismo objetivo Martínez & Epele (2008) escogen *El Cisne* del *Carnaval de los Animales* de Camille Saint Saëns, para realizar un análisis comparativo de frases musicales y frases de movimiento en diferentes coreografías tanto de ballet clásico como contemporáneo (Martínez & Epele, 2008, p. 341).

Van den Stock et al. (2009) estudian la influencia de la música en la percepción del movimiento y utilizan veinte fragmentos de música clásica instrumental (Van den Stock et al., 2009, p. 217). Con el mismo objetivo Kaiser & Keller (2011) utilizan música de piano emocionalmente congruente e incongruente (Kaiser & Keller, 2011, p. 274).

En Meschini (2013), que estudia la influencia de la música en los elementos coreográficos, se han utilizado cuatro fragmentos musicales contrastantes (por ritmo y calidades sonoras), extraídos de la banda sonora de espectáculos de danza.

En nuestro estudio perceptivo experimental utilizamos cinco fragmentos musicales con *contenido emotivo contrastante*, extraídos de la banda sonora de espectáculos de danza.

2.14.3 Duración de los fragmentos musicales utilizados

Eerola & Vuoskoski (2013) advierten de la importancia de la diferenciación entre las emociones percibidas y/o reconocidas en la música (*locus externo*) y las emociones sentidas y/o experimentadas por el oyente al escuchar música (*locus interno*) (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 310). En los últimos años los estudios han experimentado en general una tendencia positiva hacia la investigación simultánea de las emociones percibidas y experimentadas por el oyente (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 319).

En nuestro estudio perceptivo hemos de considerar ambos *locus*: por una parte la música debe permitir al coreógrafo experimentar las emociones percibidas (*locus interno*) y los estímulos musicales ser generadores de emoción; y por otra el espectador debe poder reconocer en los fragmentos de música propuestos su significado semántico (*locus externo*) siendo además improbable que pueda llegar a experimentar en sí las emociones propuestas por nuestros estímulos.

En cuanto a la duración de los estímulos sonoros Eerola & Vuoskoski (2013) afirman que esta depende en gran medida del diseño de cada estudio, el enfoque y el *locus* de la emoción, sobre todo si se investigan las emociones experimentadas por el oyente. En los estudios considerados por Eerola & Vuoskoski, la duración media de los fragmentos musicales es de sesenta segundos y emerge que *de treinta a sesenta segundos* es una duración suficiente, sobre todo cuando el enfoque de los estudios es el del auto-informe (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 321). Contrasta con lo anterior el estudio de Burger et al. (2012, p. 178) en el que se utilizan fragmentos musicales de 15 seg. de duración.

Considerando lo anterior, la duración de los fragmentos musicales seleccionados para nuestro estudio para la realización de las coreografías es de aproximadamente *un minuto*, considerándolo un tiempo suficiente para que los seis coreógrafos participantes perciban la intención expresiva de la música y puedan expresarla. Para realizar la evaluación perceptiva de las músicas en cambio, hemos creado, a partir de los mismos fragmentos musicales, fragmentos de 15 seg. de duración.

2.14.4 Participantes

Según los estudios perceptivos considerados en nuestra investigación, el número de participantes en experimentos perceptivos resulta variable y depende en gran medida de

los objetivos de cada investigación. En la siguiente tabla mostramos los estudios que hemos considerados en orden cronológico según su año de publicación, y número de participantes respecto al número de estímulos propuestos, y su duración (tabla 2.9).

Referencia bibliográfica	Nº Participantes	Nº Estímulos	Duración estímulos
Walk & Homan, 1984, p. 437	24	13	entre 10s y 20s
Brownlow <i>et al.</i> , 1997, pp. 414-415	64	8	30s
Krumhansl & Schenck, 1997, p. 67	27	1	Coreografía Balanchine
Frego, 1999, p. 34	162	3	2m23s, 6m26s, 2m24s
Camurri <i>et al.</i> , 2003, pp. 215-216	32	20	-
Atkinson <i>et al.</i> , 2004, p. 725	36	150	entre 4s y 8s
Vines <i>et al.</i> , 2006, p. 85	30	2	68s y 80s
Atkinson <i>et al.</i> , 2007, pp. 64-65	32	60	3s
Petrini <i>et al.</i> , 2010, pp. 139/146	16-20	130	3s
Huang & Krumhansl, 2011, p. 349	61	9	45s
Burger <i>et al.</i> , 2012, p. 178	34	30	15s
Martínez & Epele, 2012, p. 78	30	48	Diferentes duraciones

Tabla 2.9. En la tabla se muestra la variabilidad del número de participantes en relación al número de estímulos y su duración, utilizados en diferentes investigaciones.

En nuestro estudio experimental, la evaluación perceptiva de las coreografías es realizada por 5 participantes (tabla 2.10). Cada coreografía (por un total de 60) se propone fragmentada en 4 intervalos. La duración es variable porque ha dependido de las frases musicales de cada música. Las coreografías creadas para cada música, tienen intervalos de igual duración.

Nº Participantes	Nº Estímulos totales	Duración estímulos
5	240	entre 9s y 19s

Tabla 2.10. Resumen de los datos relativos a la evaluación perceptiva de las coreografías de este estudio.

PARTE EXPERIMENTAL

3. SELECCIÓN DE LAS MÚSICAS

3. SELECCIÓN DE LAS MÚSICAS

3.1 Introducción

La investigación más reciente sobre la influencia de la música en las personas ha tratado de determinar los términos de esta influencia; hay emociones que se asocian a elementos acústicos concretos: las melodías tristes tienden a caracterizarse por un tempo lento, menor amplitud, modo menor, y un rango de tono restringido en las octavas más bajas; las melodías alegres tienden a mostrar un conjunto de características estructurales inversas (ritmo más rápido, mayor amplitud, rango de tono más amplio, etc.) (Boltz *et al.*, 2009, p. 43). De nuestro anterior estudio pudimos extraer que la presencia de percusiones y ritmos rápidos en la música incitan a mayores niveles de energía contrariamente a lo que ocurre cuando la música propone ambientes sonoros sin referencias rítmicas (ausencia de ritmo) y elementos de síntesis; que la tensión musical producida por las asonancias, los elementos percusivos y ambiente sonoro *oscuro*, se asocia a tensión, y evoca miedo, rabia (Meschini, 2013, pp. 58-61).

Como ya hemos explicado en el capítulo introductorio de este estudio, en esta investigación hemos querido estudiar la percepción de diferentes estados emocionales en coreografías creadas sobre músicas que expresan dichos estados, con el principal objetivo de determinar la consistencia de la percepción de las emociones en el lenguaje coreográfico. Para ello hemos analizado separadamente la recepción de las músicas (propuestas sin video) y de las coreografías (propuestas sin música). Esto nos ha permitido conocer hasta qué punto la coreografía por sí sola, puede expresar emociones que sean percibidas por el público de manera clara y coherente, sin la mediación/interacción de la música.

Primero hemos seleccionado unas músicas de contenido emocional contrastante escritas para danza, cuya selección explicamos más adelante; luego hemos encargado a 6 coreógrafos profesionales la composición de 2 coreografías para cada música, expresando intenciones de emoción diferentes. Una vez editados los videos hemos realizado el experimento perceptivo de las coreografías. Se ha hecho una encuesta de evaluación perceptiva de las músicas solas para determinar el contenido emocional percibido y la influencia del afecto de la música sobre la percepción de las coreografías, independientemente de la intención del coreógrafo.

3.2 Proceso de selección

3.2.1 Preselección de los fragmentos musicales experimentales

Para la selección de los fragmentos musicales experimentales hemos contado con la colaboración del compositor Pep Llopis (página web del autor: <http://www.marmita.com/pepllopis/>), cuya producción artística se ha desarrollado sobre todo en el ámbito de las artes escénicas y en particular de la danza contemporánea, siendo integrante del equipo de creativos de la compañía *Ananda Dansa* de Valencia.

Durante un primer encuentro con el compositor realizado en diciembre 2013, se le explicó el proyecto de nuestra investigación y se le propuso conformar una selección de músicas, de carácter contrastante, que expresaran diferentes *intenciones* y/o *parámetros emotivos*. Estas músicas debían estar escritas para espectáculos de danza (músicas ecológicamente válidas), y ser seleccionadas de modo que no tuvieran variaciones internas, ni una estructura o dirección (permanencia de los mismos elementos musicales), ni apoyarse en un discurso narrativo. Esto era importante para que los coreógrafos encargados de crear las coreografías objeto del experimento perceptivo, no entraran en un discurso coreográfico estructural o narrativo.

Finalmente, en junio 2014, junto con Llopis, seleccionamos un total de dieciocho fragmentos musicales de una duración aproximada de 1 minuto (a partir de una amplia variedad de músicas propuestas por el compositor), que respondían a diferentes indicadores emocionales, según distintos valores de activación y valencia (modelo dimensional) como hemos expuesto anteriormente. Se estableció esta duración considerándolo un tiempo suficiente para que los coreógrafos pudieran percibir la intención expresiva de las músicas y pudieran expresarla.

3.2.2 Participantes

Para la selección definitiva de los fragmentos musicales experimentales necesarios para realizar los estímulos perceptivos (videos de las coreografías), hemos creado un formulario titulado “*Evaluación de músicas para la danza*” en el que se evalúan los 18 fragmentos musicales (fig. 3.1).

Participan a la realización de este formulario los 6 coreógrafos encargados de elaborar los materiales experimentales (coreografías), más el director y el autor de este estudio.

Evaluación de músicas para la danza

En este formulario, hay una serie de 18 fragmentos de música de una duración de cerca de un minuto. Queremos seleccionar los fragmentos para utilizarlos en un experimento de danza. Buscamos músicas que permitan hacer una coreografía y que expresen diferentes emociones, intentando que la coreografía sea lo más abstracta posible, sin recurrir a gestos codificados, teatralizados o estereotipados.

Los fragmentos musicales se han escogido para que no tengan variaciones marcadas y sean relativamente constantes en carácter, aunque puede haber una pequeña introducción o conclusión. Lo importante es fijarse en la parte central del fragmento musical para hacer las evaluaciones.

No existe una respuesta correcta, solo responde según tu percepción y criterios.

***Obligatorio**

Nombre y apellidos *

¿cuál es tu relación con la danza? *

Figura 3.1. Texto introductorio del formulario de evaluación de las músicas.

3.2.3 Procedimiento

Los participantes en la tarea de evaluación de las músicas, deben responder para cada fragmento, en escala de 1 a 7, a las siguientes cuestiones planteadas (fig. 3.2):

- 1- Adecuado o no para la danza.
- 2- Permite una danza abstracta o empuja a gestos estereotipados.
- 3- Cantidad de energía de la música.
- 4- Tipo de afecto (negativo o positivo) de la música.

Además, había una casilla de respuesta libre para una breve descripción de las emociones evocadas. En el siguiente enlace web puede visualizarse el formulario y escucharse los fragmentos musicales propuestos por Pep Llopis: <https://docs.google.com/forms/d/1yBcK9npXyifXTPQxpbOBm5xDgapf6sVizVhllGmmnHs/edit>.

Adecuada para la danza *

¿Piensas que esta música es adecuada para crear una coreografía?

1 2 3 4 5 6 7

no adecuada muy adecuada

Coreografía abstracta *

¿Piensas que esta música sugiere gestos estereotipados o permite una danza abstracta?

1 2 3 4 5 6 7

Sugiere gestos Permite danza abstracta

Indica la cantidad de energía que emana de esta música *

1 2 3 4 5 6 7

poca energía mucha energía

Indica el tipo de afecto que emana de esta música *

afectos negativos: ira, odio, depresión, tristeza. Afectos positivos: alegría, felicidad, serenidad, satisfacción

1 2 3 4 5 6 7

afecto negativo afecto positivo

Emociones *

Describe (brevemente) con tus propias palabras las emociones que te sugieren esta música

Figura 3.2. Formulario de evaluación para cada fragmento musical.

3.2.4 Resultados estadísticos del formulario

Mostramos a continuación los resultados del formulario según las respuestas obtenidas. Como puede visualizarse en la figura 3.3, todas las músicas pre-seleccionadas son consideradas adecuadas para la composición coreográfica.

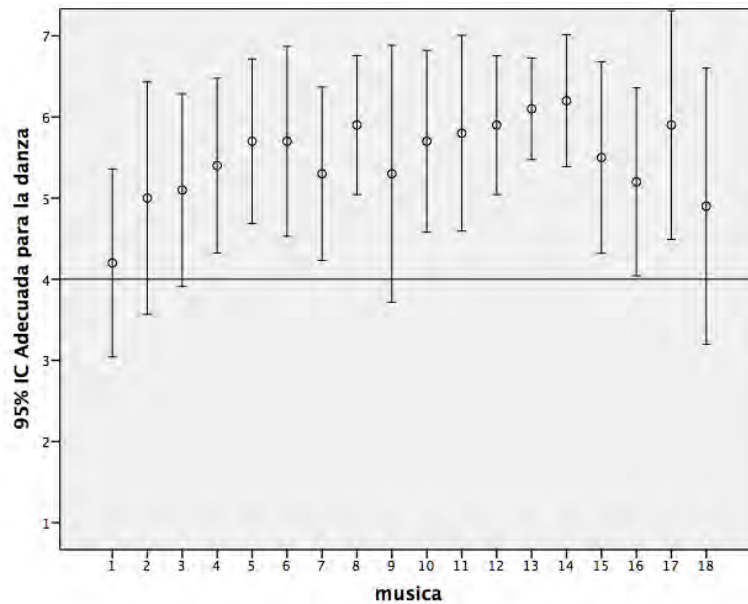


Figura 3.3. Resultados de la evaluación de los 18 fragmentos en cuanto a ser considerados adecuados para la danza.

Concretamente los fragmentos finalmente seleccionados (5, 9, 11, 12, 18) muestran valores bastante altos, considerando que la evaluación se ha realizado en escala Likert de 1 a 7. Como puede visualizarse en la figura 3.4, prácticamente todos los fragmentos musicales pre-seleccionados, exceptuando el 1 y el 16, son considerados adecuados para la realización de una coreografía abstracta. En particular los fragmentos finalmente seleccionados (5, 9, 11, 12, 18) denotan valores bastante altos.

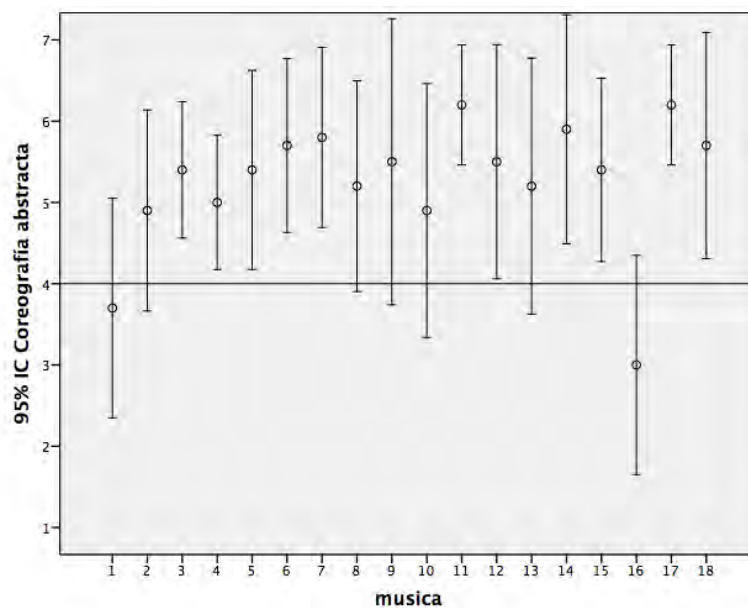


Figura 3.4. Resultados de la evaluación de los 18 fragmentos en cuanto a ser considerados adecuados para la composición de una coreografía abstracta.

Como puede visualizarse en la figura 3.5, los fragmentos situados por debajo de la media (4) son considerados de afecto negativo mientras los que se encuentran por arriba, de afecto positivo. Concretamente los fragmentos finalmente seleccionados 5 y 12 son considerados de afecto positivo, aunque la variabilidad resultante revela también una cierta *neutralidad*; destaca el 18 como el más positivo; el fragmento 9 es el más neutro y el 11 el más negativo (fig. 3.5).

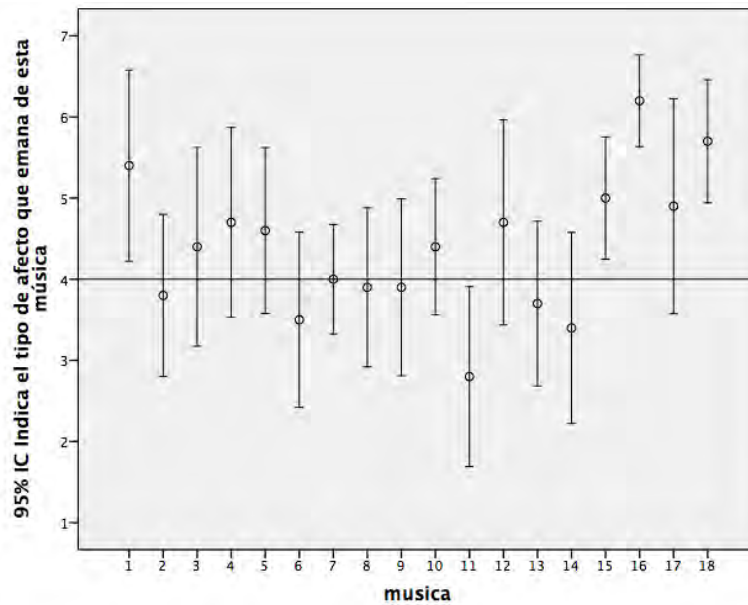


Figura 3.5. Resultados de la evaluación del afecto percibido en los 18 fragmentos musicales.

Como muestra la figura 3.6, existe en general un mayor acuerdo entre coreógrafos en la evaluación de la cantidad de energía que emanan las músicas. Concretamente, de los fragmentos finalmente seleccionados, el 5 es percibido expresivo de una energía media, el 9 de energía baja, y los fragmentos 11, 12, 18 de energía alta, sobre todo el 18.

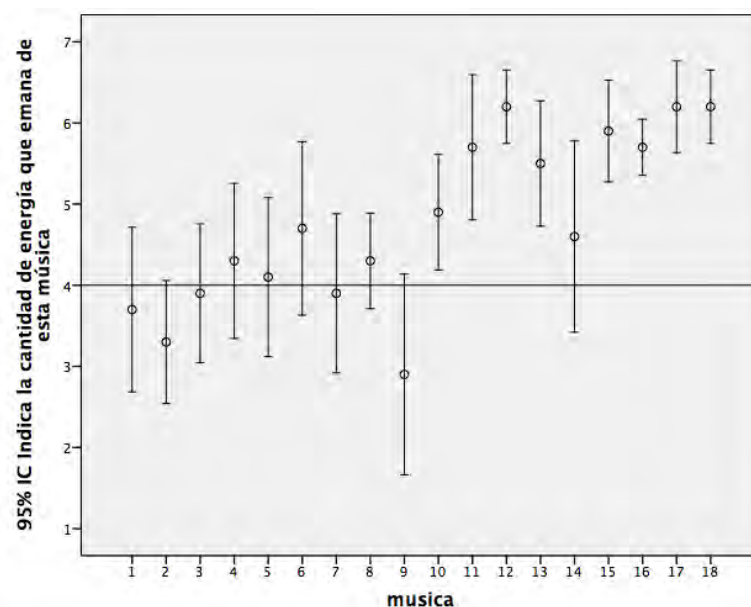


Figura 3.6. Resultados de la evaluación de la cantidad de energía percibida en los 18 fragmentos musicales.

3.3 Selección definitiva de los fragmentos musicales

La selección final de los fragmentos, no ha dependido sólo de los resultados del formulario sino también de otro criterio experimental: los fragmentos debían dar la posibilidad a los coreógrafos, de expresar dos emociones diferentes, parte de nuestro protocolo experimental, o bien por la variación del afecto o bien por la cantidad de energía expresados. La decisión de seleccionar 5 fragmentos, dependió no solo del estudio de la literatura experimental (numero de estímulos utilizados en otros experimentos), sino también porque lo consideramos un numero que nos permitiría obtener suficiente material coreográfico contrastante.

Se seleccionaron las siguientes músicas:

5 “Placentero” (dur. 01:16:16). Doble valencia afectiva: felicidad tranquila/serenidad (afecto positivo) – depresión (afecto negativo). Grado de activación medio. Ver ejemplo con [afecto positivo](#) y con [afecto negativo](#).

9 “Cold Time Desolación” (dur.: 01.24:00). Doble valencia afectiva: felicidad tranquila/serenidad (afecto positivo) – depresión (afecto negativo). Grado de activación bajo. Ver ejemplo con [afecto positivo](#) y con [afecto negativo](#).

11 “La monstrea” (dur.: 01:27:36). Doble valencia energética: rabia (activación alta) – depresión (activación baja). Afectos negativos. Ver ejemplo con [energía alta](#) y con [energía baja](#).

12 “Irritante” (dur.: 01:16:10). Muy ambiguo en afectividad. Doble valencia afectiva: rabia (afecto negativo) – alegría (afecto positivo). Grado de activación alto. Ver ejemplo con [afecto positivo](#) y con [afecto negativo](#).

18 ”Vueltas 1” (dur.: 01:09:12). Doble valencia energética: alegría (activación alta) – felicidad tranquila/serenidad (activación baja). Afectos positivos. Ver ejemplo con [energía alta](#) y con [energía baja](#).

3.3.1 Entrevista al compositor: la intención expresiva del músico

La información que ofrecemos a continuación es fruto de una entrevista grabada en video y realizada al compositor en su estudio de grabación el día 17 de septiembre 2014; la transcripción completa ha sido anexada a este estudio (anexo A.1).

A través de esta entrevista, hemos conocido las razones que han determinado la composición de los fragmentos musicales seleccionados, 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 A.2 de este estudio experimental. Proponemos a continuación la información sobre los fragmentos musicales seleccionados, según el orden establecido tanto para la escucha de los coreógrafos como para la realización de las coreografías.

3.3.1.1 Música 1: *Placentero* (fragmento 5)

Titulado originalmente *Sapiencies*, sabidurías, es el único tema de los seleccionados que no está escrito para danza. Fue compuesto en 2007. Forma parte de la banda sonora de unos documentales sobre la *Vall D’Albaida*, en la Comunidad Valenciana titulados: “*La Vall D’Albaida: el nostre territori*”, unos *recorridos* sobre los territorios, las profesiones antiguas, los artesanos, etc.

El fragmento pertenece a una pieza de mayor duración, inspirada por la figura de un anciano que, relatando su oficio, transmite al compositor “*toda la paz y sabiduría del mundo*”, unido a mucha humildad (fig. 3.7). Un artesano que con serenidad, contaba lo que sabía y lo que había aprendido a lo largo de toda su vida: “*Sapiencia elaborada sin pretensiones con los años y en contacto con la naturaleza*”, comenta Llopis.



Figura 3.7. Pep Llopis explica en la entrevista su “*conexión emotiva*” con el anciano, inspirador de la pieza.

A lo largo de unas secuencias del documental el anciano explicaba el uso del esparto, su cultivo y todos los procesos por los que pasaba para su utilización: “*Una labor tradicional explicada con mucho carisma*”. El título *Sapiencias* tiene una ambivalencia: el agradecimiento y el reconocimiento de la sabiduría y la añoranza de esa sabiduría.

Características musicales/sonoras del fragmento

La tonalidad del fragmento es en *La menor*, que según Llopis transmite una mayor intimidad.

La cuerda establece la base armónica sobre el piano para conferir serenidad y los dos elementos se equilibran, estableciendo una relación interior. Se incluye la inserción de bajos que confieren sensación de peso y un pulso muy largo.

De este fragmento no existe partitura siendo fruto de una improvisación.

Aún no habiendo sido compuesta para danza, según Llopis, “*transmite todo el sentimiento y el pulso necesario para que el bailarín pueda bailar desde dentro*”.

Tempo: Tranquilo, moderato.
Modo: Lam, muy tonal.
Modulaciones: el tema está desarrollado en base a un arpegiado de piano, mantenido todo el tiempo, que transcurre circularmente por los acordes de Lam, FaM y SolM. Los instrumentos de cuerda se limitan a ampliar la armonía de estos tres acordes para establecer una especie de <i>colchón</i> sonoro que sitúe al oyente.

Expresión emocional

En este fragmento, el compositor ha querido transmitir *interioridad*, un afecto completamente positivo, con una cualidad de energía *relajada, sosegada y tranquila*. Reconoce en la pieza un componente de melancolía ligada al recuerdo y la añoranza.

Recursos sonoros para el bailarín

- El tiempo mantenido del arpegio del piano que da un *tempo*.
- Seguir los impulsos del bajo, ese *tempo* y establecer ese otro pulso.
- Bailar la melodía.
- Dejar salir el estado de ánimo que transmite la pieza, sin estar relacionado directamente con ninguno de los elementos.

Parámetros emotivos experimentales para las coreografías

- FELICIDAD TRANQUILA: afecto positivo – energía baja.
- DEPRESIÓN: afecto negativo – energía baja.

El compositor reconoce esta ambivalencia emocional en la interpretación de la danza.

Como mostramos en la tabla 3.1, los coreógrafos, según manifiestan en las entrevistas realizadas (ver anexo A.3, en el apartado A.3.1) han percibido esta ambigüedad de afecto, siendo predominante el afecto positivo.

	PERCEPCIÓN AFECTO	PERCEPCIÓN CALIDAD Y CANTIDAD DE ENERGÍA	PERCEPCIÓN EMOCIÓN
Eva Bertomeu	Positivo, agradable.	Envolvente, fluida, de nivel medio.	Hallazgo, descubrimiento positivo, apetencia.
Idoya Rossi	Positivo y negativo. Ambiguo.	Fluida, expansiva, de nivel medio.	Ausencia, tristeza, despedida.
Juan Pinillos	Negativo.	Fluida, de nivel medio.	Melancolía, tristeza, recuerdo.
Paco Bodí	Positivo.	Calma, de nivel medio, <i>en crescendo</i> .	Tranquilidad, felicidad, alegría.
Susana Rodrigo	Positivo.	Fluida, de nivel medio, regular.	Tranquilidad, viaje, serenidad.
Toni Aparisi	Positivo.	Suave, regular.	Viaje, recuerdo, melancolía, tranquilidad.

Tabla 3.1. Extracto de la entrevista a los coreógrafos, de los patrones cualitativos emergentes de la escucha del primer fragmento musical *Placentero*.

Todos perciben fluidez y un nivel medio de energía. En cuanto a la percepción de la emoción de la música, vemos que en todos se recoge la positividad de la pieza con rasgos de negatividad cuando hablan de tristeza, añoranza, ausencia, viaje, ideas que, como hemos visto, son las que el compositor ha querido transmitir.

3.3.1.2 Música 2: Vueltas (fragmento 18)

Fue compuesto originalmente en 1987 para el espectáculo *La comedia de las equivocaciones*, dirigido por Juli Leal para la *Sala Escalante* de Valencia y concebido para un público adolescente. Eso justifica el uso de un lenguaje sonoro cercano a un público joven con mucha percusión.

En 1989 fue “reciclado” y adaptado para un espectáculo de la compañía de danza de Carmen Senra de Madrid, siendo la música de la última coreografía. Se estrenó en el Centro Cultural de la Villa.

Tuvo tanta influencia en el espectáculo que finalmente el montaje terminó titulándose *Vueltas al aire*. La adaptación fue concebida directamente para danza contemporánea.

En 1992 se incluyó en el disco *Las noches y los días* del mismo autor, y fue interpretado por un grupo de músicos que contribuyó a que, a nivel sonoro, hubiera una ulterior aportación artística. Fue subtítulo *Divertimento en La*. Esta última versión es la que se utiliza en nuestro estudio experimental.

Posteriormente ha sido utilizado por más compañías de danza, entre las cuales *Ananda Dansa* que lo incluyó en uno de sus últimos espectáculos: *Desalmados*. En el anexo A.2.1 puede encontrarse la partitura de esta composición.

Características musicales/sonoras del fragmento

Es un tema repetitivo y eminentemente vitalista; de carácter creciente en La Mayor; muy abierto, con inclusiones de disonancias leves que no crean oscuridad, sino que “*abren caminos*”.

Está basado en un cruce de secuencias repetitivas creadas para instrumentos de cuerda pulsada básicamente, como si fueran laúdes o bandurrias de cuerda pulsada. Presencia continua de corcheas a doble cuerda y semi-corcheas que suenan a la vez. A éstas, se suman secuencias de *síntesis* creando una serie de módulos que se van cruzando (fig. 3.8). En la partitura no están incluidas las percusiones, presentes durante toda la pieza.

Las diferentes secuencias creadas por la cuerda van superponiéndose, ampliándose y creando diferentes armonías. Las secuencias de base son salpicadas por elementos percusivos.

La melodía, en la versión original, no aparece hasta más de la mitad del tema.

The image shows a musical score for strings, consisting of five staves. The top staff is labeled 'SECUENZA 53' and contains a melodic line with eighth notes. The second staff is labeled 'SECUENZA' and contains a similar melodic line. The third staff is labeled 'ARMONIAS' and contains a series of chords. The fourth staff is labeled 'SEVICOR' and contains a rhythmic pattern of chords. The fifth staff is labeled 'BASS' and contains a simple bass line. The score is written in 2/4 time and features various musical notations such as beams, slurs, and accidentals.

Figura 3.8. En la partitura, pueden observarse los distintos módulos y los cruces de las secuencias repetitivas para cuerda.

El fragmento, en su versión integral, tiene un regulador de intensidad en *crescendo* desde que empieza hasta que termina, comenzando con un *pianissimo* (3 o 4 p) hasta llegar a 3 o 4 f. El fragmento escogido para el estudio experimental pertenece a la parte final de la composición, la más fuerte. Para generar el *crescendo energético* Llopis adopta diferentes recursos sonoros: al crecimiento de secuencias superpuestas y de acordes, suma posteriormente la melodía que acaba estableciéndose como “*guía principal*”. Al separar posteriormente la melodía en dos líneas separadas, el compositor crea disonancias que ayudan a una mayor impresión dinámica. Presencia continua del bajo y de una variada gama tímbrica de percusiones. Un gran *gong* final cierra la pieza con una explosión (fig. 3.9).



Figura 3.9. Pep Llopis explica en la entrevista el momento final de *Vueltas*.

Tempo: repetitivo y vitalista.

Modo: LaM.

Modulaciones: cruce de secuencias repetitivas creadas para instrumentos de cuerda pulsada básicamente. Presencia continua de corcheas a doble cuerda y semi-corcheas que suenan a la vez. A éstas, se suman secuencias de síntesis creando una serie de módulos que se van cruzando. Presencia continua del bajo y de una variada gama tímbrica de percusiones.

Expresión emocional

Comunica euforia y ganas de vivir. Evoca un ambiente de fiesta, positivo, de energía, alegría y vitalidad. En esta última versión se ha incrementado la energía: más ganas de vivir, más luz, más puertas abiertas y más explosión final. Energía muy alta.

Recursos sonoros para el bailarín

- Las secuencias repetitivas que confieren dinamismo y energía.
- Los elementos percusivos que sirven de impulso para saltar, dar vueltas, realizar piruetas, etc.
- La melodía.

Parámetros emotivos experimentales para las coreografías

- ALEGRÍA DINÁMICA: afecto positivo – energía alta.
- FELICIDAD TRANQUILA: afecto positivo – energía baja.

El compositor reconoce esta ambivalencia emocional en la interpretación de la danza.

Como mostramos en la tabla 3.2, todos los coreógrafos, según manifiestan en las entrevistas realizadas (ver anexo A.3, en el apartado A.3.2), perciben tanto la

positividad del afecto como su elevada cantidad de energía. La percepción de la emoción por parte de todos se alinea con la intención expresada por el compositor.

	PERCEPCIÓN AFECTO	PERCEPCIÓN CALIDAD Y CANTIDAD DE ENERGÍA	PERCEPCIÓN EMOCIÓN
Eva Bertomeu	Positivo.	De nivel alto, muy dinámica.	Euforia.
Idoya Rossi	Muy positivo.	Expansiva, de nivel alto.	Ilusión, bienestar, extroversión.
Juan Pinillos	Muy positivo.	Expansiva, flotante, de nivel alto.	Alegría, juego, diversión.
Paco Bodí	Positivo.	De nivel alto, dinámica.	Alegría.
Susana Rodrigo	Positivo.	De nivel alto, dinámica.	Alegría, entusiasmo, juego, disfrute.
Toni Aparisi	Positivo.	Impulsiva, energética, de nivel alto.	Vitalidad, optimismo, frescura.

Tabla 3.2. Extracto de la entrevista a los coreógrafos, de los patrones cualitativos emergentes de la escucha del segundo fragmento musical *Vueltas*.

3.3.1.3 Música 3: *La Monstrua* (fragmento 11)

Este fragmento pertenece a la banda sonora de un espectáculo de *Ananda Dansa, Frankenstein*, estrenado en 1997 en el Festival de Música Contemporánea de Alicante, en el Teatro Principal. La banda sonora del espectáculo fue premiada como mejor composición musical para las Artes Escénicas. Toda la música, con pequeñas islas de momentos excepcionales, estaba imbuida de dolor, soledad, dureza y dramatismo.

Este fragmento, concretamente, acompañaba una escena muy dramática: la aparición de un personaje absolutamente irreal, la imagen en movimiento de una “*monstrua*”, creada por el protagonista de la obra, interpretada por Rosa Ribes. La partitura de este fragmento ha sido anexada a este estudio y se encuentra en el anexo A.2.2.

Características musicales/sonoras del fragmento

El fragmento se mueve sobre la base repetitiva de la cuerda, con acordes de Mim, SolM y Lam, que va estableciendo un ciclo, volviendo al principio (fig. 3.10).



Figura 3.10. En la partitura, se observa la base repetitiva de la cuerda y la ciclicidad de los acordes.

Hay mezcla de instrumentos de síntesis con instrumentos orquestales: viola, chelo y contrabajo. El violín aparece como un hilo lejano (fig. 3.11) y no marca ninguna línea melódica sino que perfila un hilo fino, muy delgado, sin ningún protagonismo, como conductor de la trama.



Figura 3.11. Pep Llopis explica las características sonoras de *La Monstrua*.

Los elementos de síntesis no siguen exactamente la tonalidad base y crean disonancias y climas absolutamente rompientes con el pulso central de la cuerda, reforzando la sensación de peligro. Presencia de un pulso mantenido del contrabajo y de los demás elementos de síntesis y de la percusión.

Tempo: palpitante.
Modo: Mim, SolM y Lam.
Modulaciones: base repetitiva de la cuerda. Mezcla de instrumentos de síntesis con instrumentos orquestales: viola, chelo y contrabajo, creando disonancias. Pulso mantenido del contrabajo.

Expresión emocional

La música del espectáculo en general, se compone de varios elementos: nostalgia, dramatismo, dolor, soledad, desgracias, muertes y, en el final, desolación.

Este fragmento en concreto expresa dramatismo, tristeza, horror, piedad y lástima: una emoción muy compleja que engloba varios sentimientos a la vez. Nivel de energía medio y de calidad muy contenida: las emociones quedan dentro y “*palpitan*”. Afecto negativo.

Recursos sonoros para el bailarín

- El pulso de la cuerda mantenida, que crea clima y tensión más que movimiento.

Parámetros emotivos experimentales para las coreografías

- RABIA: afecto negativo – energía alta.
- DEPRESIÓN: afecto negativo – energía baja.

El compositor reconoce y está de acuerdo con esta ambivalencia emocional en la interpretación de la danza.

Como mostramos en la tabla 3.3, todos los coreógrafos, según manifiestan en las entrevistas realizadas (ver anexo A.3, en el apartado A.3.3), han percibido la negatividad del afecto de esta música y la contención de la energía, que algunos traducen también como tensión. Todos los coreógrafos perciben emociones negativas que se remiten al dramatismo al que hace referencia el compositor (tabla 5.3).

	PERCEPCIÓN AFECTO	PERCEPCIÓN CALIDAD Y CANTIDAD DE ENERGÍA	PERCEPCIÓN EMOCIÓN
Eva Bertomeu	Negativo.	Tensión, de nivel alto.	Obsesión, preocupación.
Idoya Rossi	Muy negativo.	Latente, muy interna.	Sentirse amenazado, descomposición interna, frialdad.
Juan Pinillos	Negativo.	Rota, segmentada, impulsos fuertes, de nivel alto.	Miedo, angustia, ira.
Paco Bodí	Negativo.	Tensión, de nivel alto y con contención.	Miedo, alerta, peligro.
Susana Rodrigo	Negativo.	Tensión, contundencia, de nivel alto y controlado. No explosivo.	Miedo, odio, sufrimiento, enfado con dolor, rabia.
Toni Aparisi	Negativo.	Tensión, de nivel medio, con contención.	Intriga, amenaza, alerta, tormenta emocional.

Tabla 3.3. Extracto de la entrevista a los coreógrafos, de los patrones cualitativos emergentes de la escucha del tercer fragmento musical *La Monstrua*.

3.3.1.4 Música 4: *Irritante* (fragmento 12)

El tema se estrenó en Madrid, en 1991 en un espectáculo de danza contemporánea realizado por la compañía de Carmen Senra, titulado *En otro tiempo*, bajo la dirección y con dramaturgia de Simón Suarez. Según Llopis se trató de una puesta en escena muy ambiciosa, con textos y un pianista en directo.

El espectáculo se componía de momentos muy dramáticos. En la escena a la que pertenece el fragmento los personajes, interpretados por bailarines, estaban perdidos.

Características musicales/sonoras del fragmento

De este fragmento no existe partitura. Es un tema frenético basado en una secuencia obsesiva generada por síntesis. Las cuerdas establecen un insistente formato repetitivo que aún aumenta la sensación de agobio (fig. 3.12). Hay apariciones de acordes orquestales como puentes de ligero respiro.

La tonalidad es Lam y el desarrollo insiste sobre los acordes de tónica y dominante, generando monotonía. Es decir que, la superposición de elementos y su utilización, en lugar de generar una sensación de reposo por el tono en Lam, se convierte en todo lo contrario: un callejón cerrado, sin salida. En todo el fragmento no hay ninguna variación armónica.

Tempo: frenético.

Modo: Lam.

Modulaciones: acordes de tónica y dominante que generan monotonía. Se basa en una secuencia obsesiva generada por síntesis. Las cuerdas establecen un insistente formato repetitivo que aumenta la sensación de agobio. Hay apariciones de acordes orquestales como puentes de ligero respiro. Sin variaciones armónicas.



Figura 3.12. Pep Llopis marca corporalmente los golpes sonoros, mientras escucha *Irritante*.

Expresión emocional

La intencionalidad del tema es crear una atmosfera irrespirable, sentimiento de perdición estructural y anímica, desconcierto y catarsis. Sensación opresiva. Clima muy energético y muy irritante. Tensión. Afecto negativo.

Recursos sonoros para el bailarín

- El ambiente sonoro en general, el clima de la pieza.
- La velocidad.

Parámetros emotivos experimentales para las coreografías

- RABIA: afecto negativo – energía alta.
- ALEGRÍA DINÁMICA: afecto positivo – energía alta.

El compositor reconoce y está de acuerdo solo con la primera emoción. En cuanto a la alegría dinámica la considera como una posibilidad, no contemplada intencionalmente por él en este fragmento.

Como mostramos en la tabla 3.4, los resultados de las entrevistas de escucha realizadas a los coreógrafos (ver anexo A.3, en el apartado A.3.4), muestran que algunos perciben ambivalencia de afecto y otros negatividad.

Se alinean con el compositor en cuanto al nivel muy alto de energía y de movimiento; también en cuanto a la cualidad negativa de las emociones percibidas. En Susana Rodrigo y Eva Bertomeu encontramos también emociones positivas (tabla 5.4).

	PERCEPCIÓN AFECTO	PERCEPCIÓN CALIDAD Y CANTIDAD DE ENERGÍA	PERCEPCIÓN EMOCIÓN
Eva Bertomeu	Positivo y negativo. Ambigüedad.	Dinámica, tensión, brío, de nivel alto.	Aceleración positiva o negativa.
Idoya Rossi	Negativo con rasgos positivos.	Dinámica, combativa, lucha, de nivel muy alto.	Rabia, enfado.
Juan Pinillos	Positivo.	Expansiva, de nivel muy alto, <i>en crescendo</i> .	Poderío, egocentrismo, reafirmación.
Paco Bodí	Negativo.	Dinámica, entrecortada, multidireccional, de nivel muy alto.	Huida, drama, desconcierto.
Susana Rodrigo	Positivo y negativo. Ambigüedad.	Dinámica, de nivel muy alto.	Rabia, impotencia, incapacidad. También alegría.
Toni Aparisi	Negativo.	Nerviosismo, de nivel alto.	Agitación, angustia, desesperación, preocupación.

Tabla 3.4. Extracto de la entrevista a los coreógrafos, de los patrones cualitativos emergentes de la escucha del cuarto fragmento musical *Irritante*.

3.3.1.5 Música 5: *Desolación – Cold Time* (fragmento 9)

Pertenece al espectáculo *Grita, un espectáculo en tiempos del Sida*, estrenado en 1995 en la Sala Olimpia, en *Lavapiés* en Madrid. Dirigido por José Luis Raimon, incluía textos de Ignacio García May y fue producido por el Centro Dramático Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Se trataba de una propuesta multimedia según Llopis

“muy muy emotiva”. El tema abría el espectáculo y acompañaba una escena y una coreografía muy tenebrosas. Su título alude a “un tiempo helado, absolutamente frío”.

Posteriormente, en 2010, fue utilizado en el espectáculo *Joan Salvador Gavina* de *Teatre dels Navegants*, de Valencia, tanto como obertura como para acompañar una escena del espectáculo donde se incluía texto y movimiento corporal. La partitura de este fragmento ha sido anexada a este estudio y se encuentra en el anexo A.2, en el apartado A.2.3.

Características musicales/sonoras del fragmento

El tema nace “como una sensación”. Se compone de instrumentación de síntesis que ayuda a crear un clima de desolación y vacío. La partitura no es convencional, solo intenta reflejar la idea base de la intervención de estos elementos de síntesis (fig. 3.13).



Figura 3.13. Primeros compases del fragmento *Desolación – Cold Time*.

La tonalidad base es en ReM, pero el carácter no lo da la tonalidad sino la tímbrica de los elementos de síntesis. Tempo lento pero no hermético. Podría ser un *ad libitum* partiendo de un tempo lento.

Tempo: lento.
Modo: ReM.
Modulaciones: se compone de instrumentación de síntesis que ayuda a crear un clima de desolación y vacío.

Expresión emocional

Frio absoluto, atmósfera de desolación: “estoy en una situación sin remedio y ni siquiera puedo manifestarme: no hay vuelta atrás” (fig. 3.14). Energía baja y afecto negativo.



Figura 3.14. Pep Llopis explica emocionalmente la *desolación* de *Cold Time*.

Recursos sonoros para el bailarín

- El tempo y la atmósfera para promover estatismo.

Parámetros emotivos experimentales para las coreografías

- FELICIDAD TRANQUILA: afecto positivo – energía baja.
- DEPRESIÓN: afecto negativo – energía baja.

El compositor reconoce y está de acuerdo solo con la segunda emoción. En cuanto a la serenidad tranquila la considera “*difícil*”. Insiste en la *impotencia*.

Como mostramos en la tabla 3.5, todos los coreógrafos, según manifiestan en las entrevistas realizadas (ver anexo A.3, en el apartado A.3.5), han percibido el afecto de la música de manera ambigua, distinguiendo las dos posibilidades. Se alinean con el compositor en cuanto al nivel bajo de energía y emociones negativas. Sin embargo, encontramos también emociones positivas en Paco Bodí, Susana Rodrigo y Toni Aparisi.

	PERCEPCIÓN AFECTO	PERCEPCIÓN CALIDAD Y CANTIDAD DE ENERGÍA	PERCEPCIÓN EMOCIÓN
Eva Bertomeu	Positivo y negativo. Ambigüedad.	Tranquila, intensa, suave, de nivel bajo.	Paranoia, sueño inquietante.
Idoya Rossi	Cierta negatividad.	Inerte, de nivel bajo, poca energía.	Intimidad, melancolía, soledad.
Juan Pinillos	Positivo.	Deslizante, flotante, de nivel bajo.	Cariño, protección, pena, rechazo.
Paco Bodí	Positivo.	Flotante, suave, tranquila, de nivel medio-bajo.	Transición, transformación, despertar, descubrir.
Susana Rodrigo	Cierta negatividad.	Fluida, tranquila, suave, de nivel bajo.	Calma, tranquilidad, melancolía.
Toni Aparisi	Positivo.	Suave, fluida, tranquila, serena, de nivel bajo.	Hermosura, magia.

Tabla 3.5. Extracto de la entrevista a los coreógrafos, de los patrones cualitativos emergentes de la escucha del quinto fragmento musical *Desolación – Cold Time*.

4. EVALUACIÓN DE LAS MÚSICAS

4. EVALUACIÓN DE LAS MÚSICAS

4.1 Introducción

En esta tesis queremos estudiar la expresión coreográfica de las emociones. Se pide a coreógrafos que realicen coreografías con una intención emocional dada, utilizando las músicas seleccionadas; una cuestión esencial es la influencia relativa de la intención del coreógrafo y la influencia relativa de las características de emoción de la música.

Para ello necesitamos realizar este experimento preliminar sobre la percepción de las emociones en las músicas utilizadas.

4.2 Materiales

Para la evaluación perceptiva se proponen 8 músicas: los 5 fragmentos musicales experimentales (que en las figuras que se muestran a continuación se indican respectivamente del 1 al 5) más 3 fragmentos adicionales (que en las figuras se indican respectivamente del 6 al 8).

Los fragmentos musicales adicionales, los utilizamos en nuestro estudio preliminar (Meschini, 2013) y los hemos incluido en esta evaluación porque estas músicas tuvieron una fuerte influencia sobre la percepción de los bailarines en cuanto a emociones evocadas. En la exposición de los resultados solo tendremos en cuenta los 5 fragmentos musicales experimentales (indicados en las figuras del 1 al 5). En el anexo A.4 mostramos las pruebas de los efectos inter-sujetos relativas al análisis de los 8 fragmentos musicales. Después de la realización de una *prueba perceptiva* por parte del director y del autor de esta investigación y del estudio de la literatura experimental (Burger *et al.*, 2012, p. 178; Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 321), se han creado estímulos de 15s para cada música, comprobando que es una duración suficiente para que los sujetos puedan percibir, sin entrar en análisis, los valores emocionales presentados.

4.3 Participantes

Los participantes de esta evaluación son 30 estudiantes de MPD (alumnos del Máster de postproducción digital de la UPV), más el director y el autor de esta investigación y un ajeno al estudio, por un total de 33 sujetos. Los alumnos del MPD tienen asignaturas relativas al análisis de la música en su relación con la imagen a nivel narrativo y de las emociones.

4.4 Procedimiento

La evaluación de los fragmentos se propone utilizando cuatro ejes unipolares en una escala de Likert (del 0 al 9) (fig. 4.1 y fig. 4.2):

- Alegría dinámica, entusiasmo.
- Felicidad tranquila, serenidad, satisfacción.
- Tensión, rabia, violencia.
- Tristeza, depresión.

Percepción de 8 fragmentos musicales

En esta encuesta hay que evaluar la capacidad de 8 fragmentos musicales de 15 segundos para expresar 4 estados emocionales:

- 1- alegría dinámica, entusiasmo: energía alta y estado de ánimo positivo
- 2- tensión, rabia, violencia: energía alta y estado de ánimo negativo
- 3- felicidad tranquila, satisfacción: energía baja y estado de ánimo positivo
- 4- tristeza, depresión: energía baja y estado de ánimo negativo

Cada estado emocional se evalúa del 0 al 9.

9 significa que esa música expresa completamente el estado emocional, y 0 que no lo expresa para nada. Una música puede expresar varios estados emocionales, por ejemplo puede expresar algo de felicidad tranquila y al mismo tiempo puede servir para expresar la tristeza.

No hay respuestas correctas o incorrectas, hay que responder según lo que le parezca a cada uno. Es mejor responder rápidamente según la primera impresión al escuchar la música y no tratar de analizar.

Datos del participante

Nombre*

Apellidos*

Fecha de nacimiento

Mes Día 2016

Figura 4.1. Texto introductorio del formulario de evaluación de las músicas.

m1

m1 - alegría dinámica, entusiasmo*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

m1 - tensión, rabia, violencia*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

m1 - felicidad tranquila, satisfacción*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

m1 - tristeza, depresión*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Figura 4.2. Formulario de evaluación de los 4 estados emocionales para cada música.

En el siguiente link puede consultarse el formulario de evaluación propuesto: <http://goo.gl/forms/YLQ9vM8GD3JTSKC33>

4.5 Resultados evaluación perceptiva de las músicas

Mostramos a continuación los resultados del análisis de varianza, obtenidos de la evaluación perceptiva de las músicas.

4.5.1 *Alpha de Cronbach*: evaluación músicas

Cuando obtenemos resultados que vienen de una encuesta o tarea perceptiva, hemos de verificar que las respuestas son coherentes, ya que puede que algún sujeto no haya entendido la tarea o que se haya equivocado en sus respuestas. Es interesante pues verificar la fiabilidad (*reliability*) de las respuestas.

El *alpha de Cronbach* permite hacer una media de las respuestas y comparar la correlación de cada participante con esa media y ver los participantes que más se

separan. El *alpha de Cronbach* es equivalente a una correlación y puede tener un *valor máximo de 1*. Podemos considerar que a partir de 0,7 hay una buena fiabilidad y que los resultados perceptivos son coherentes.

Para el procesamiento de los casos, se han utilizado, sin exclusión de ninguna, las 8 músicas y las respuestas de los 33 evaluadores.

Los resultados muestran una alta fiabilidad, es decir una muy elevada coherencia de las respuestas de las *músicas evaluadas*. La eliminación de cualquier participante reduce la coherencia (alfa de Cronbach) con lo que se mantienen todas las respuestas (tabla 4.1).

Estadísticos de fiabilidad		
parámetro	Alfa de Cronbach	N de elementos
alegría dinámica, entusiasmo	,971	33
felicidad tranquila, satisfacción	,972	33
tensión, rabia, violencia	,984	33
tristeza, depresión	,969	33

Tabla 4.1. Datos estadísticos de fiabilidad de la evaluación de los indicadores emocionales.

4.5.2 Alegría dinámica, entusiasmo

La figura 4.3 muestra los resultados perceptivos para cada fragmento musical. La música 2 se percibe como la más alegre; las músicas 1 y 4 se perciben como alegres y de manera muy similar; las músicas 3 y 5, resultan poco alegres y con valores muy bajos (fig. 4.3).

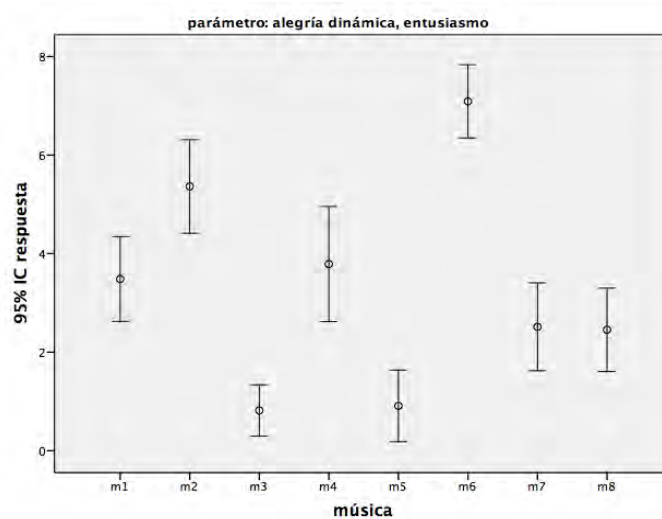


Figura 4.3. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la *Alegría dinámica* para cada fragmento musical.

4.5.3 Felicidad tranquila, satisfacción

La figura 4.4 muestra los resultados perceptivos para cada fragmento musical. Vemos que, en distintos grados, las músicas 1, 2 y 5 se perciben más felices respectivamente que los restantes fragmentos; la música 1 es de la que más se percibe felicidad; más moderada la percepción de esta emoción en la música 2; la música 5 muestra un valor algo más bajo; las músicas 3 y 4 se perciben poco felices (fig. 4.4).

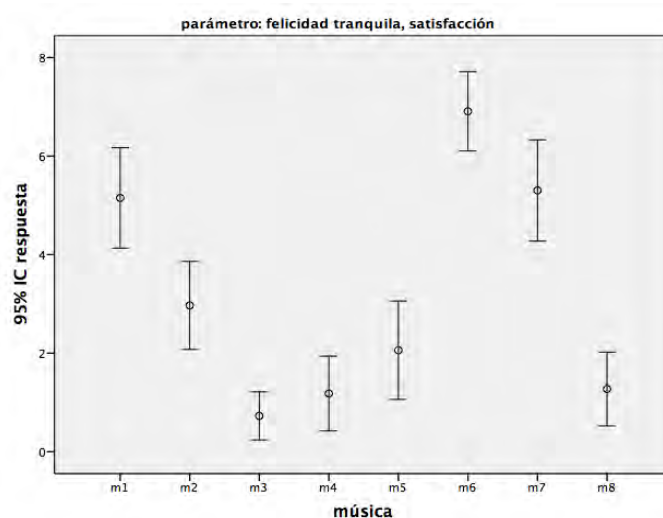


Figura 4.4. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la *Felicidad tranquila* para cada fragmento musical.

4.5.4 Tensión, rabia, violencia

La figura 4.5 muestra los resultados perceptivos para cada fragmento musical. Vemos que la tensión es percibida, en distintos grados, en todos los fragmentos musicales; las músicas 3 y 4 se perciben más tensas y con alto nivel de acuerdo entre evaluadores; la tensión también se percibe en las músicas 2 y 5 en un nivel más moderado; la música 1 se percibe muy poco tensa (fig. 4.5).

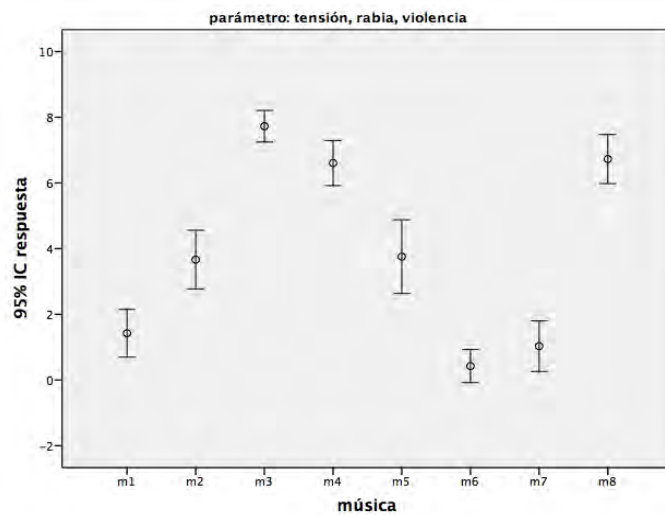


Figura 4.5. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la *Tensión rabia* para cada fragmento musical.

4.5.5 Tristeza, depresión

La figura 4.6 muestra los resultados perceptivos para cada fragmento musical. Vemos que este parámetro es percibido, en distintos grados, en todos los fragmentos musicales; la música 5 destaca por reflejar los valores más elevados; la tristeza se percibe en las músicas 1 y 3 en un nivel más moderado; se percibe poca tristeza en las músicas 2 y 4 (fig. 4.6).

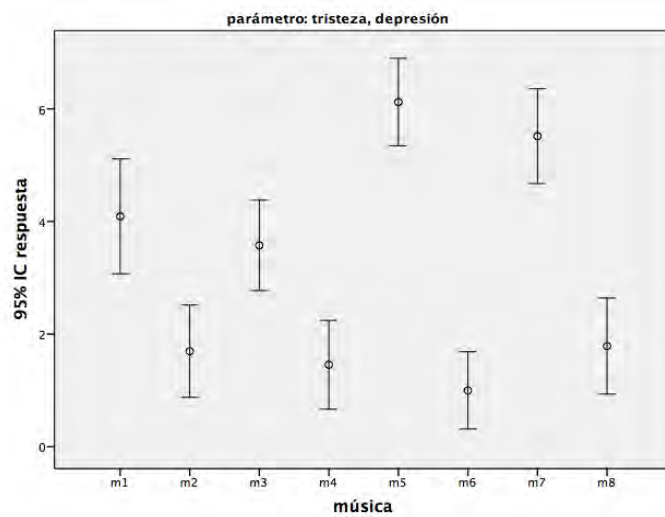


Figura 4.6. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la *Tristeza depresión* para cada fragmento musical.

4.6 Resultados agrupados por fragmentos musicales

Mostramos a continuación los resultados obtenidos de la evaluación perceptiva de cada música, según los cuatro estados emocionales propuestos en el formulario de evaluación.

4.6.1 Música 1: *Placentero*

La figura 4.7 muestra los resultados del experimento perceptivo de la música 1, donde un análisis de la varianza muestra que se distinguen claramente los afectos evaluados ($F=12,206$; $p<.001$; $\eta^2=.222$). La música 1 (fig. 4.7) ha sido percibida, según los 4 parámetros de emoción propuestos, sobre todo como expresión de *felicidad tranquila* (afecto positivo y energía baja). La ambivalencia de afecto expresada en este fragmento, hace que se perciba también como expresión de *tristeza depresión* (afecto negativo y energía baja). El nivel medio de energía expresado, incide en la percepción de *alegría dinámica*, con un valor equivalente a *tristeza depresión*. Percepción muy baja de *tensión rabia* (fig. 4.7). Es importante destacar que se ha evaluado que esta música puede expresar tanto la felicidad tranquila como la tristeza depresión, lo que confirma que la vayamos a utilizar para generar coreografías que expresen felicidad y tristeza.

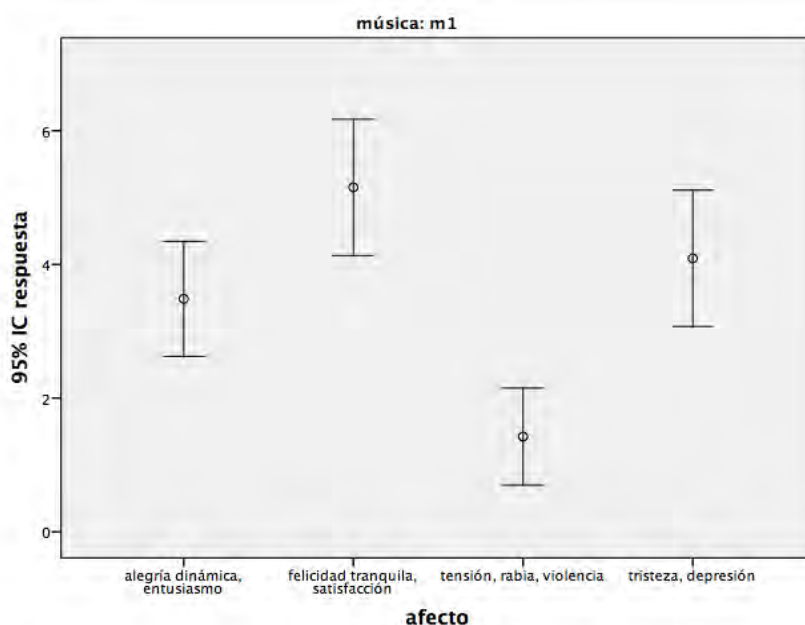


Figura 4.7. Medias con intervalo de confianza de la evaluación perceptiva de la música 1 por parte de los participantes en el experimento perceptivo previo, según los 4 parámetros de emoción indicados.

4.6.2 Música 2: Vueltas

La figura 4.8 muestra los resultados del experimento perceptivo de la música 2, donde un análisis de la varianza muestra que se distinguen claramente los afectos evaluados ($F=12,232$; $p<.001$; $\eta^2=,223$). La música 2 (fig. 4.8) ha sido percibida, según los 4 parámetros de emoción propuestos, sobre todo como expresión de *alegría dinámica*, pero también como expresión de *tensión rabia* (afecto negativo y energía alta) aunque en un nivel medio. Con un índice de percepción muy similar, también se ha percibido como expresión de *felicidad tranquila*. Percepción muy baja de *tristeza depresión* (fig. 4.8). Estos resultados confirman que la vamos a utilizar para generar coreografías que expresen alegría y felicidad y se alinean con los anteriormente expuestos de la percepción de los coreógrafos (tabla 3.2) y de la intención expresiva del compositor (capítulo 3.3.1.2).

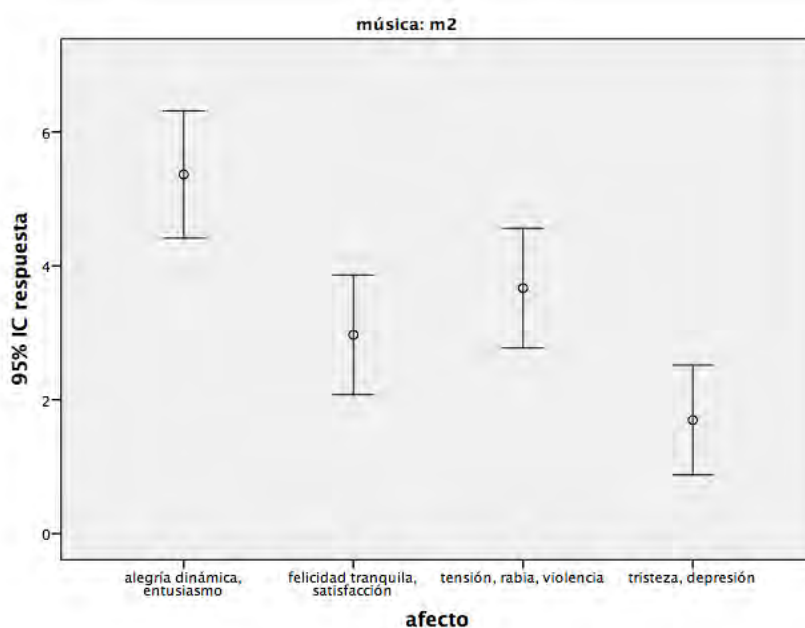


Figura 4.8. Medias con intervalo de confianza de la evaluación perceptiva de la música 2 por parte de los participantes en el experimento perceptivo previo, según los 4 parámetros de emoción indicados.

4.6.3 Música 3: La Monstrua

La figura 4.9 muestra los resultados del experimento perceptivo de la música 3, donde un análisis de la varianza muestra que se distinguen claramente los afectos evaluados ($F=129,675$; $p<.001$; $\eta^2=,752$). La música 3 (fig. 4.9) ha sido percibida, según los 4 parámetros de emoción propuestos, de manera muy destacada como expresión de *rabia*

tensión con un alto índice de acuerdo entre los participantes. También se percibe *tristeza* *depresión*, aunque en un valor bastante más bajo. Evaluación con valores muy bajos para *alegría dinámica* y *felicidad tranquila* (fig. 4.9). Estos resultados confirman que la vayamos a utilizar para generar coreografías que expresen tensión y tristeza, y se alinean con los anteriormente expuestos de la percepción de los coreógrafos (tabla 3.3) y de la intención expresiva del compositor (capítulo 3.3.1.3).

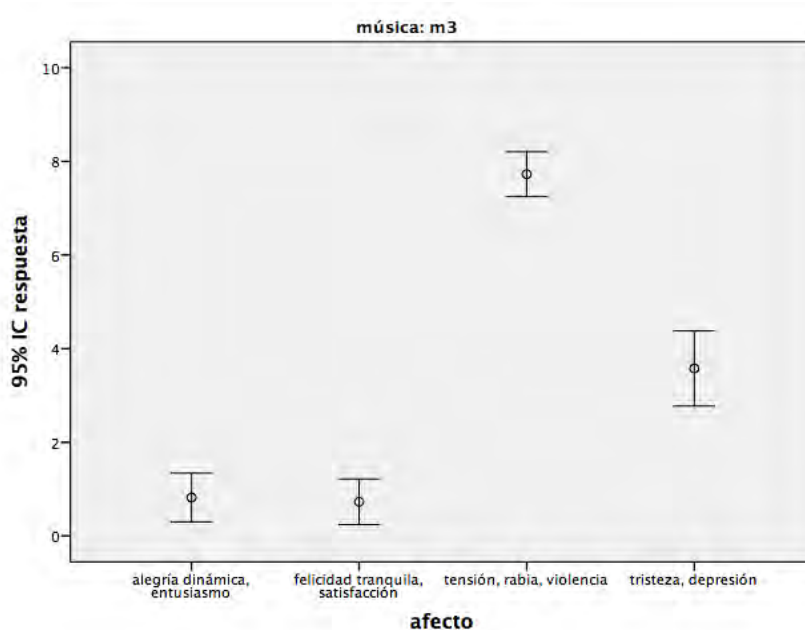


Figura 4.9. Medias con intervalo de confianza de la evaluación perceptiva de la música 3 por parte de los participantes en el experimento perceptivo previo, según los 4 parámetros de emoción indicados.

4.6.4 Música 4: *Irritante*

La figura 5.4 muestra los resultados del experimento perceptivo de la música 4, donde un análisis de la varianza muestra que se distinguen claramente los afectos evaluados ($F=34,728$; $p<.001$; $\eta^2=.449$). La música 4 (fig. 4.10) ha sido percibida, según los 4 parámetros de emoción propuestos, sobre todo como expresiva de *tensión rabi*, alineándose con la intención del compositor por calidad de afecto y alto nivel de energía. En menor medida y en un nivel medio se percibe también como expresión de la *alegría dinámica*. Evaluación muy baja de *felicidad tranquila* y *tristeza depresión* (fig. 4.10). Estos resultados, sobre todo en cuanto a la percepción de la alegría dinámica, contrastan con los emergentes de la percepción de los coreógrafos, que, exceptuando a Susana Rodrigo, perciben solo emociones negativas (tabla 3.4). Sin embargo se alinean

con la intención del compositor (capítulo 3.3.1.4) y la percepción de los coreógrafos en cuanto a percepción de *tensión rabia* y nivel energético elevado (tabla 3.4).

Estos resultados confirman que la vayamos a utilizar para generar coreografías que expresen tensión y alegría.

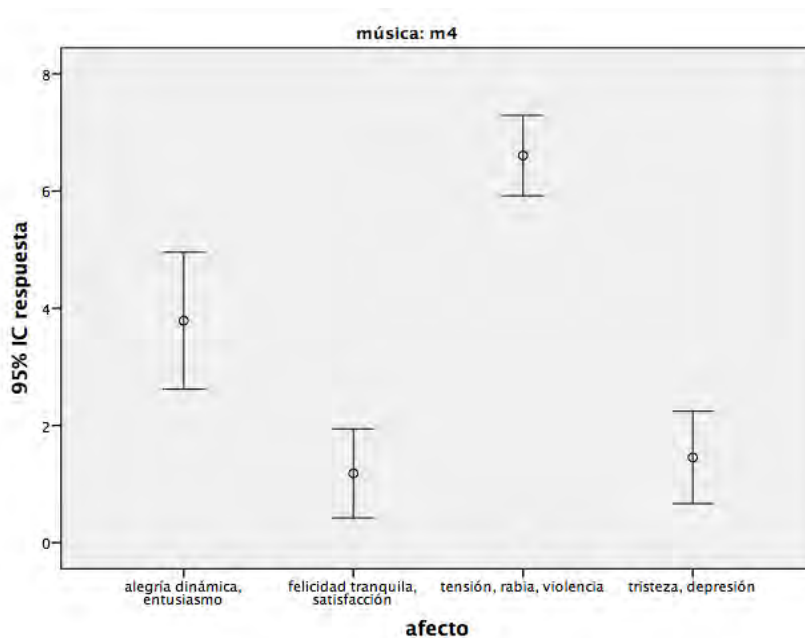


Figura 4.10. Medias con intervalo de confianza de la evaluación perceptiva de la música 4 por parte de los participantes en el experimento perceptivo previo, según los 4 parámetros de emoción indicados.

4.6.5 Música 5: *Desolación – Cold Time*

La figura 4.11 muestra los resultados del experimento perceptivo de la música 5, donde un análisis de la varianza muestra que se distinguen claramente los afectos evaluados ($F=25,133$; $p<.001$; $\eta^2=.371$). Los resultados estadísticos del experimento perceptivo muestran que la música 5 ha sido evaluada, según los 4 parámetros de emoción propuestos, sobre todo como expresiva de la *tristeza depresión* (afecto negativo y energía baja) (fig. 4.11). También se percibe como expresiva de *tensión rabia* y esta valoración contrasta con la percepción de los coreógrafos a excepción de Eva Bertomeu (tabla 3.5); se alinea sin embargo a la intención dramática del compositor. Tanto coreógrafos como participantes en el experimento perceptivo distinguen un nivel bajo de energía.

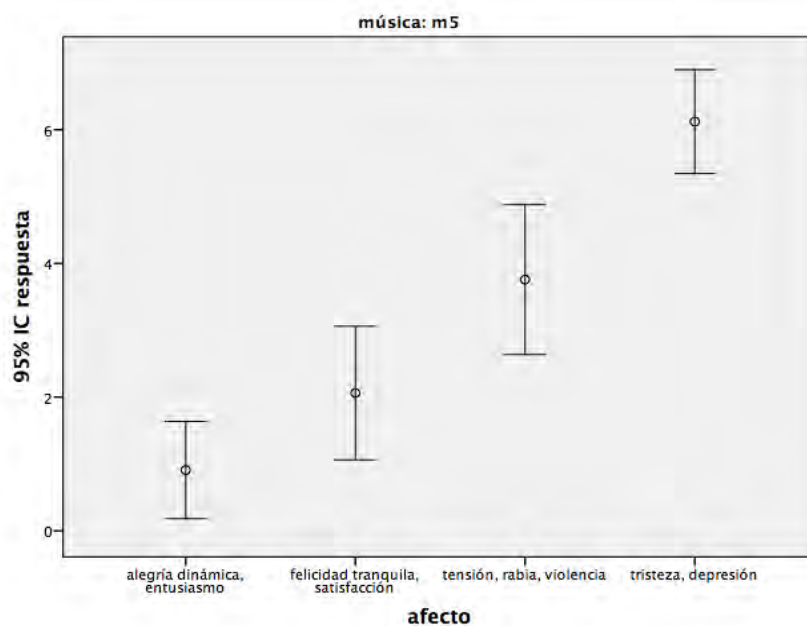


Figura 4.11. Medias con intervalo de confianza de la evaluación perceptiva de la música 5 por parte de los participantes en el experimento perceptivo previo, según los 4 parámetros de emoción indicados.

Los participantes han valorado más el afecto negativo de esta música, mientras los coreógrafos han percibido también cierta positividad (tabla 3.5): la figura 4.11 muestra que los participantes han percibido en menor medida la expresión de *felicidad tranquila*. Evaluación muy baja también para *alegría dinámica*. En este caso, se establece una contradicción entre estos resultados y los parámetros expresivos indicados a los coreógrafos para la realización de las coreografías (tristeza y felicidad).

Concluyendo, exceptuando la música 5 en la que, como hemos explicado, se establece una contradicción con los parámetros indicados a los coreógrafos, se tienen en cuenta estos resultados para la realización de las coreografías experimentales en las que se expresan los estados emocionales emergentes de esta evaluación para cada música.

5. REALIZACIÓN, GRABACIÓN Y ANÁLISIS DE LAS DANZAS

5. REALIZACIÓN, GRABACIÓN Y ANÁLISIS DE LAS DANZAS

Esta es la parte más esencial del experimento ya que es la constitución del material experimental que va a servir al resto de los estudios. A partir de las músicas seleccionadas y los indicadores emocionales establecidos para expresar en las coreografías, se elaboran los estímulos.

En este capítulo explicamos cómo hemos realizado los estímulos experimentales y mostramos los resultados obtenidos del análisis cualitativo y cuantitativo de las coreografías.

5.1 Realización de los materiales experimentales (coreografías)

5.1.1 Coreógrafos participantes

En los estudios experimentales de expresión y percepción de las emociones en la danza, el número de bailarines implicados en los experimentos es muy variable y oscila entre dos (Walk & Homan, 1984), cinco (Camurri *et al.*, 2003) y hasta diez intérpretes (Sawada *et al.*, 2003).

Para la realización de las coreografías, hemos contado con la colaboración de 6 coreógrafos (tres hombres y tres mujeres), número que corresponde a una media entre los estudios que hemos encontrado.

Se trata de reconocidos profesionales de la escena dancística nacional y profesores de danza en distintos centros (oficiales y privados) y en conservatorios de danza: Toni Aparisi, Paco Bodí, Juan Pinillos, Eva Bertomeu, Susana Rodrigo e Idoya Rossi. Sus currículos están incluidos en el anexo A.5.

Todos estos coreógrafos comparten la danza contemporánea como lenguaje expresivo que permite una *danza abstracta*, desligada de un uso concreto del gesto/movimiento (estereotipado y/o descriptivo) y libre de codificaciones semánticas pre-establecidas.

5.1.2 Procedimiento y materiales

5.1.2.1 Músicas

El material sonoro utilizado para la composición de las coreografías experimentales, son los 5 fragmentos musicales seleccionados descritos en el capítulo anterior.

5.1.2.2 Condiciones de energía/afecto

Como ha resultado del estudio de la literatura experimental realizado para esta investigación, el modelo dimensional, aplicado a la evaluación cualitativa de las emociones expresadas o percibidas en la música, puede ser aplicado también al reconocimiento de las emociones en el movimiento. Hemos utilizado este modelo elaborado a partir del modelo circular de Russell (1980, p. 1164) y del modelo bidimensional utilizado por Kaiser & Keller (2011, p. 278) que, como podemos ver en la figura 5.1, resume claramente los dos ejes abstractos de energía y estado de ánimo y los dos ejes más claramente emocionales (tristeza-alegría y tranquilidad-tensión).

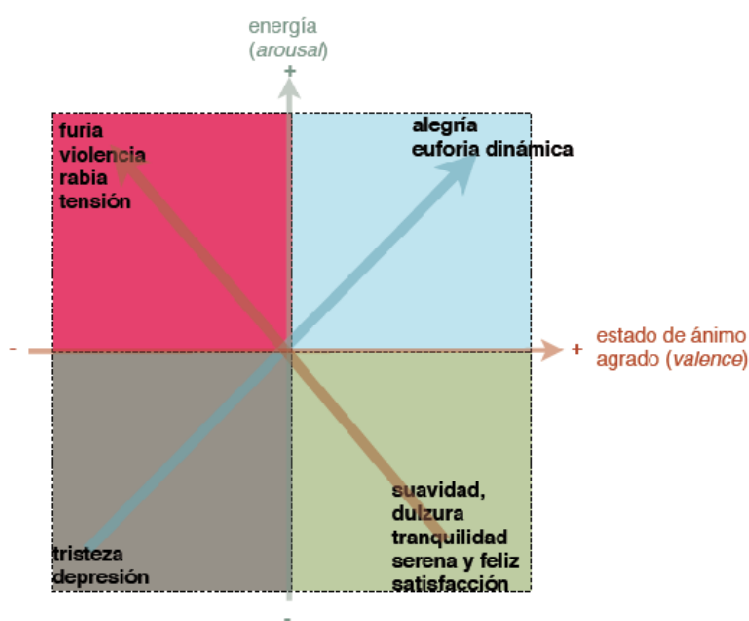


Figura 5.1. Los ejes vertical y horizontal determinan cuatro áreas emocionales.

Eerola & Vuoskoski (2013) distinguen entre emociones percibidas y/o reconocidas en la música (*locus externo*) y emociones sentidas y/o experimentadas por el oyente al escuchar música (*locus interno*) (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 310). El modelo bidimensional es un modelo útil para la evaluación de las emociones percibidas y experimentadas y de fácil manejo para los participantes a los experimentos (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 312). Es uno de los modelos más utilizados en psicología y en múltiples estudios empíricos que evalúan el significado semántico y/o emotivo, percibido y expresado, tanto de la música como del movimiento (Stevens *et al.*, 2008; Stevens *et al.*, 2009; Kaiser & Keller, 2011; Nicolaou *et al.*, 2011).

Para dar indicaciones a los coreógrafos, hemos utilizado este modelo, especificando para cada música (tabla 5.1), no solamente los indicadores emocionales sino también la cantidad de energía y la cualidad del afecto que debían expresar:

- *Alegría dinámica* (extroversión, euforia, etc.): afecto positivo – energía alta.
- *Felicidad tranquila* (serenidad, paz, etc.): afecto positivo – energía baja.
- *Tristeza* (depresión, melancolía, introversión, etc.): afecto negativo – energía baja.
- *Tensión* (rabia, miedo, agresividad, conflicto, etc.): afecto negativo – energía alta.

Música 1	felicidad tranquila/serenidad
	tristeza/depresión
Música 2	alegría dinámica
	felicidad tranquila/serenidad
Música 3	tensión/rabia
	tristeza/depresión
Música 4	tensión/rabia
	alegría dinámica
Música 5	felicidad tranquila/serenidad
	tristeza/depresión

Tabla 5.1. Indicadores emocionales para expresar coreográficamente para cada música.

5.1.2.3 Espacio y condiciones para la grabación

Para la realización del material de estímulos hemos podido disponer del escenario del *Centre Cultural Docent d'Arts Escèniques Sala Russafa* de Valencia, www.salarussafa.es. En el escenario se dispuso una cuadrícula métrica de seis por ocho metros (fig. 5.2) que nos permitiría, *a posteriori*, la realización del análisis cualitativo de las trayectorias generadas por los coreógrafos y del análisis cuantitativo de la ocupación del espacio.

Para la iluminación del espacio, contamos con el equipo lumínico del teatro (fig. 5.2).

Los criterios utilizados para la iluminación tenían como objetivo conseguir:

- una luminosidad uniforme, total y neutra del espacio escénico.
- evidenciar las siluetas de los bailarines.

Para ello se utilizaron los focos delanteros, laterales y traseros instalados sobre la escena y filtros de colores neutros: blanco cálido y azul. Para la reproducción de los fragmentos musicales se utilizó el equipo de sonido emplazado en la sala: un reproductor de cd y los altavoces instalados dentro y fuera del escenario.



Figura 5.2. Iluminación del escenario y disposición de la cuadrícula que delimita el espacio de actuación de los coreógrafos. El eje central de la cuadrícula, coincide con el eje central del escenario.

Durante las grabaciones, se aumentó la ganancia de los altavoces instalados dentro del escenario. Se fijó la posición y el encuadre de una cámara de video en el *patio de butacas* de la sala, sobre elevado con respecto al escenario, en posición frontal y coincidente con el eje central de la cuadrícula (fig. 5.3). Las grabaciones se realizan en plano general.

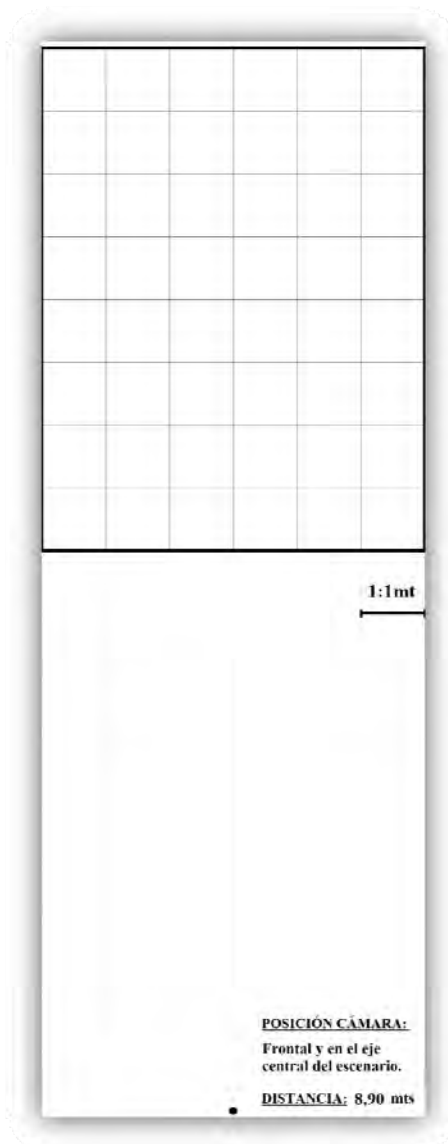


Figura 5.3. En la figura se muestra en escala, la distancia y posición de la cámara de video con respecto a la cuadrícula métrica del escenario.

La sobre elevación permitió conseguir, en las imágenes grabadas, una mejor visión y percepción del espacio utilizado y de las trayectorias generadas por los coreógrafos (fig. 5.4).

La cámara utilizada para las grabaciones, *Panasonic* modelo AG-AC90EJ, nos fue cedida por el Departamento de Bellas Artes de la *Universitat Politècnica de València*.



Figura 5.4. Posición frontal y sobre elevada de la cámara.

El equipo técnico y humano para las grabaciones lo conformó: el autor de esta investigación, Harold Zúñigan, técnico de la *Sala Russafa*, y Blas Payri, director de esta tesis, que además supervisó las sesiones de grabación. En la figura 5.4 Blas Payri da instrucciones a Toni Aparisi, uno de los coreógrafos participantes, antes de la grabación.

5.1.2.4 Instrucciones previas a los coreógrafos

Christensen & Calvo-Merino (2013) sugieren que los bailarines que participan en los estudios perceptivos experimentales que investigan la expresión de las emociones, deben recibir instrucciones claras para corporeizar el afecto y las emociones en sus movimientos, siguiendo los objetivos del estudio. Sin tales instrucciones los intérpretes corren el peligro de centrarse únicamente en la corrección técnica de la ejecución del movimiento (Christensen & Calvo-Merino, 2013, p. 21).

En nuestro estudio, se realiza con cada coreógrafo por separado, una sesión de escucha y evaluación perceptiva de los fragmentos musicales seleccionados.

Durante esta sesión se le explica a cada coreógrafo la investigación y sus objetivos, y se le entrevista sobre diferentes cuestiones ligadas a la interacción de los lenguajes musical y dancístico. Esta entrevista se graba en video (transcripción en anexo A.6). Después se procede a la escucha de los fragmentos musicales (se puede repetir la escucha las veces

que sean necesarias). El orden de escucha de los fragmentos es el mismo que se utiliza para la grabación de las coreografías en un segundo encuentro.

Para cada fragmento musical, cada coreógrafo: primero expresa libremente el afecto y la energía que percibe que emana de cada música; segundo, después de decirle los dos indicadores emocionales que ha de expresar con cada música, se le invita a explicar libremente cómo siente expresarlos coreográficamente (ocupación de espacio, trayectorias, movimientos corporales, velocidades, cualidades, etc.). Le remarcamos que se dé tiempo y permita 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 él/ella y de la necesidad de expresar con claridad cada emoción.

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

Se encarga a cada coreógrafo la realización de dos *coreografías improvisadas* para cada fragmento musical (*improvisaciones preparadas*) que expresen los indicadores emocionales descritos anteriormente y determinados por el autor de esta investigación (principal y secundario). Esto sirve para estudiar las variaciones que se generan en el movimiento para la expresión de cada estado emocional, para estudiar la influencia del afecto de la música en el movimiento y la influencia relativa de la intención del coreógrafo; también para estudiar la influencia del afecto de la música en la percepción.

En las dos versiones, el coreógrafo tiene en cuenta que las dos coreografías pueden utilizar más o menos los mismos movimientos variando su intensidad o los mismos elementos coreográficos expresivos, sin necesidad de memorizar exactamente todo el material coreográfico; también pueden añadirse nuevos movimientos.

En algunos estudios empíricos se ha experimentado con los grados o niveles expresivos en el movimiento (gestual y coreográfico) para la expresión de las emociones. De estos estudios se extrae que la exageración del movimiento ayuda a la percepción de las emociones. Se consideran normalmente tres niveles expresivos distintos: *típico*, *exagerado* y *muy exagerado* (Atkinson *et al.*, 2004, p. 724) o *restringido* (con el mínimo movimiento corporal), *estándar* (movimiento natural) y *exagerado* (máxima expresividad) (Huang & Krumhansl, 2011; Vines *et al.*, 2011, p. 160).

Según queda demostrado, la exageración de la expresión en el movimiento, ayuda a la percepción de las emociones expresadas (Atkinson *et al.*, 2004, p. 737; Huang & Krumhansl, 2011, pp. 361-362; Kaiser & Keller, 2011, p. 282; Vines *et al.*, 2011, p. 168). Para la realización de las coreografías el coreógrafo debe intentar expresar “claramente” la emoción indicada, y aunque la expresión puede ser “sutil”, debe tener la intención de expresarla para el público. Sin embargo, se intentará que la expresión de la emoción sea “abstracta” utilizando calidades de movimiento o posiciones, pero excluyendo cualquier gesto o postura propositiva, ilustración o descripción de la emoción (Camurri *et al.*, 2003) para evitar movimientos estereotipados o pantomimas.

Al finalizar la sesión se le entrega a cada coreógrafo un cd con los cinco fragmentos grabados para que, en los días que quedan hasta la realización y grabación de las coreografías, pueda ir elaborando ideas, pero sin exceso de estructuración, ya que no se va a valorar la calidad de la coreografía.

5.1.2.5 Realización y grabación de las coreografías

La grabación de las coreografías se ha realizado en el teatro de la *Sala Russafa* de Valencia los días 2 y 3 de octubre 2014. Los coreógrafos han tenido tiempo suficiente (mínimo una semana), desde que pudieron escuchar los fragmentos musicales, para elaborar las diferentes *coreografías improvisadas*.

Los coreógrafos han acudido a la sala por turnos y horarios diferentes, disponiendo, cada uno de ellos, de dos horas para la realización de todas las coreografías (diez). Se les remarca que, si no están satisfechos con el resultados, pueden repetirlas las veces que sean necesarias.

Los coreógrafos utilizan para las grabaciones ropa ceñida (mallas, medias, lycra) que permite la visualización clara del cuerpo y de colores claros y neutros (en contraste con el escenario oscuro): blanco, gris claro, beige claro. Todas las coreografías se graban en video.

De las grabaciones obtenemos 60 coreografías (6 coreógrafos * 2 emociones * 5 músicas) más 8 coreografías repetidas. Hemos excluido aquellas coreografías (8) que los coreógrafos han invalidado e incluido, en cambio, las 8 repeticiones de las mismas.

5.2 Procedimiento de análisis de las danzas

A partir del visionado de los videos obtenidos de la grabación de las coreografías, se realiza un análisis cualitativo y cuantitativo de las danzas, basado en diferentes elementos/parámetros de la expresión coreográfica que explicamos a continuación.

5.2.1 Análisis cualitativo de las coreografías

A partir del visionado de los videos de las coreografías, se realiza un análisis cualitativo de las mismas, según los siguientes parámetros coreográficos detallados a continuación:

- Flujo energético (libre - controlado)
- Dirección del movimiento (expansivo - contractivo - suspendido)
- Uso de la mirada (ojos cerrados, - ojos abiertos y mirada hacia adentro - ojos abiertos mirada hacia fuera)

Para realizar este análisis, para cada coreografía/música/intención expresiva, se visiona el video sin audio, observando la utilización de cada parámetro, y se registra el resultado en una tabla (tabla 5.2), en la que pueden distinguirse:

- Los coreógrafos (según sus iniciales).
- Los elementos cualitativos analizados y sus variables.

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB								
IR								
JP								
PB								
SR								
TA								

Tabla 5.2. Tabla usada para mostrar los resultados del análisis cualitativo. En la columna izquierda se distinguen las iniciales de los coreógrafos. En la fila superior los parámetros analizados.

Según puede verse en la tabla 5.2, indicamos los parámetros analizados del siguiente modo:

FL – flujo libre.

FC – flujo controlado.

MEXP - movimiento expansivo.

MCON - movimiento contractivo.

MSUS - suspensión del movimiento o estatismo.

MOC – ojos cerrados.

MEX – mirada hacia afuera.

MIN – mirada hacia adentro.

Para presentar los resultados en la tabla, hemos marcado con una “x” la utilización de estos parámetros. Estas tablas se complementan con:

- una explicación de los datos obtenidos por cada coreógrafo para expresar cada indicador emocional.
- comparativa de los parámetros utilizados en la expresión del mismo indicador emocional por todos los coreógrafos.
- comparativa de los resultados de los análisis según los dos afectos.

Para cada música/intención expresiva, se muestran los resultados siguiendo siempre el mismo orden de coreógrafos: Eva Bertomeu, Idoya Rossi, Juan Pinillos, Paco Bodí, Susana Rodrigo y Toni Aparisi.

Después se realiza un análisis comparativo de los parámetros cualitativos utilizados en las coreografías según los dos afectos expresados en cada música.

Explicamos a continuación los parámetros que hemos considerado.

Flujo - Laban indica cuatro factores diferenciables de movimiento corporal en la *kinesfera*, que originan los “*elementos del esfuerzo*”, medibles en una escala bipolar teniendo en cuenta su calidad opuesta (Camurri, Hashimoto *et al.*, 1999, p. 328; Martínez & Epele, 2008, p. 342; Ros, 2009, p. 351; Broughton & Stevens, 2012, p. 342; Morita *et al.*, 2013, p. 1026): espacio, peso, tiempo, flujo/energía.

Según como el intérprete se relacione con estos cuatro factores, generará una *unidad de esfuerzo* que podrá tener calidad kinestésica de *entrega* (libre) o de *lucha* (controlada) (Broughton & Stevens, 2012, p. 352). Estos dos términos se refieren respectivamente a mejorar u oponerse a las características de un tipo de esfuerzo. Eso es, pueden originar una relación débil o fuerte con los factores de peso, tiempo y espacio que los componen y se concretan a través de la forma corporal (Morita *et al.*, 2013, p. 1026).

En nuestro análisis cualitativo consideramos estas dos cualidades kinestésicas del flujo-energía:

- Libre (entrega).

- Controlada (lucha).

Dirección del movimiento - Según Delsarte los movimientos del cuerpo en el espacio pueden ser: *excéntricos* (expansivos, de adentro hacia afuera), *concéntricos* (contractivos, de afuera hacia adentro), normales (sin movimiento y/o suspendidos). Por lo que según Delsarte el cuerpo en movimiento o se expande o se contrae, debido al flujo bidireccional de la energía vital interna, del ritmo de la vida (relajación/tensión). Esta energía se relaciona con los factores de tiempo y espacio (Teixeira, 2012, p. 436).

En nuestro análisis cualitativo consideramos las siguientes cualidades direccionales del movimiento:

- expansivo (hacia afuera).
- contractivo (hacia adentro).
- suspendido (estático).

Uso de la mirada - Del estudio experimental de Kohler et al. (2004), emerge que cada emoción se caracteriza por rasgos distintivos y característicos producidos por un uso concreto de la musculatura facial: la alegría se expresa por un aumento de las mejillas y el estiramiento lateral de la comisura de los labios; la tristeza produce una bajada de la comisura de los labios y las cejas; y la ira y el miedo una notable apertura de los ojos, bajada de las cejas y apertura de la boca (Kohler *et al.*, 2004, p. 242). Brick et al. (2009) sostienen además que en la interpretación de las expresiones faciales, también son determinantes la velocidad y aceleración con la que se producen, para la conformación de los significados elaborados por el receptor (Brick *et al.*, 2009, p. 5). Los resultados de nuestro anterior estudio experimental (Meschini, 2013) mostraron que la mirada era determinante en la creación de los espacio escénicos por parte de los bailarines y que estaba directamente relacionada con las cualidades del movimiento. La música influyó de manera determinante en los diferentes usos de la mirada. En este análisis cualitativo consideraremos las siguientes cualidades:

- ojos cerrados.
- ojos abiertos: mirada hacia afuera
- ojos abiertos: mirada hacia dentro.

5.2.2 Análisis cualitativo y cuantitativo del uso del espacio (ocupación y trayectorias)

Estudiar el *espacio general* de la escena es importante desde el punto de vista receptivo, ya que las zonas utilizadas por el bailarín marcan una distancia, que puede ser variable, con el punto de vista del público y pueden comunicar diferentes significados emocionales. Según Camurri, Hashimoto et al. (1999), en el espacio general podemos distinguir entre *zona natural* y *zona artificial* ocupada por el bailarín. La *zona natural* es aquella que de por sí contribuye a la interpretación expresiva (por ejemplo central, esquinala o cerca del público). La *zona artificial* es aquella cuya contribución expresiva depende de otros factores como pueden ser la escenografía o las luces. Valorar tanto el espacio personal como general quiere decir tener en cuenta el punto de vista del receptor (público) que percibe tanto los movimientos del intérprete como la fuerza expresiva de su ubicación en la escena: ambos espacios serán funcionales para la expresión de las emociones (Camurri, Hashimoto *et al.*, 1999, pp. 329-330).

Siguiendo el criterio de análisis empleado en Meschini (2013), el análisis cuantitativo del espacio ocupado y el trazado de las trayectorias en cada coreografía, los hemos realizado a partir del estudio de las grabaciones en video, teniendo en cuenta, en cada momento, la posición de los coreógrafos en el espacio con respecto a la cuadrícula del suelo. Para mostrar los resultados de la ocupación total usamos una imagen en la que reproducimos en escala la cuadrícula (fig. 5.5).

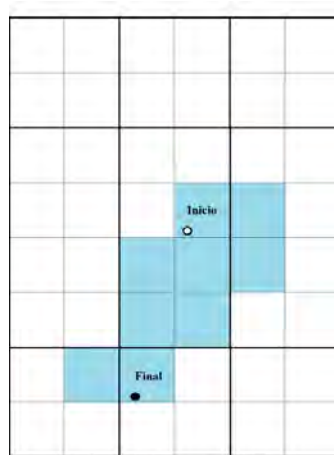


Figura 5.5. En la imagen se distingue en azul el espacio ocupado por Idoya Rossi en m1e-a+ FELICIDAD.

En esta imagen indicamos el espacio ocupado coloreando la cuadrícula y marcando los puntos de inicio y final de la coreografía (fig. 5.5).

El trazado de las trayectorias lo hemos realizado de manera manual, registrando en todo momento la posición de las caderas de los coreógrafos sobre la cuadrícula (fig. 5.6).

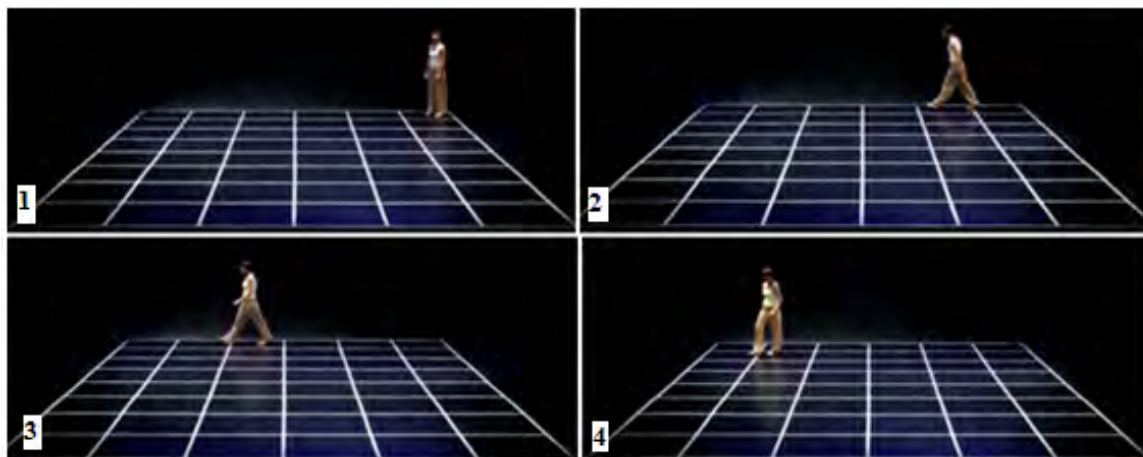


Figura 5.6. Primer desplazamiento de Eva Bertomeu, realizado en los primeros siete segundos del fragmento *Vueltas* (m2e+a+).

En los gráficos mostramos la trayectoria realizada con una línea continua, indicando el punto inicial y el punto final del trayecto. Resaltamos con colores las casillas ocupadas por el coreógrafo durante la trayectoria (fig. 5.7).

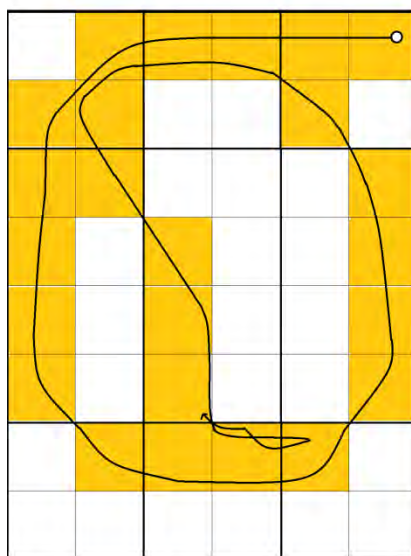


Figura 5.7. La imagen muestra la primera parte de la coreografía realizada por Eva Bertomeu del fragmento *Vueltas* (m2e+a+). Comparando con la imagen anterior podemos reconocer el inicio del recorrido realizado por la coreógrafa.

El análisis del espacio lo hemos realizado considerando el espacio total utilizado en cada coreografía, tanto en cuanto a ocupación como en las trayectorias. Por esta razón y para una mayor inteligibilidad de los trazados en la cuadrícula, hemos segmentado las

coreografías en tres partes de igual duración. Para el análisis de las coreografías generadas por las músicas 3 y 4, hemos necesitado segmentar las coreografías en cuatro partes, ya que estas músicas han provocado mayor cantidad de trayectorias y cambios de dirección. Especificamos a continuación, para cada música/afectos, el número de partes y su duración:

Música 1: 3 partes de igual duración: 25s30 (duración total: 01:16:05).

Música 2: 3 partes de igual duración: 21s (duración total: 01:03:00).

Música 3: 4 partes de igual duración: 19s30 (duración total: 01:18:00).

Música 4: 4 partes de igual duración: 18s15 (duración total: 01:13:00).

Música 5: 3 partes de igual duración: 26s (duración total: 01:18:00).

Para cada música se muestran los resultados siguiendo siempre el mismo orden de coreógrafos: Eva Bertomeu, Idoia Rossi, Juan Pinillos, Paco Bodí, Susana Rodrigo y Toni Aparisi.

Se realiza un análisis comparativo de la ocupación espacial y de las trayectorias para cada música, coreógrafo y afecto.

5.2.3 Análisis cuantitativo de los elementos coreográficos

Antes de realizar los estímulos para el experimento perceptivo de las coreografías (sin audio), hacemos un análisis cuantitativo de los elementos coreográficos utilizados por los coreógrafos y extraemos los patrones emergentes.

5.2.3.1 Análisis realizado con Elan

Para el análisis de las coreografías, como ya hicimos en nuestra anterior investigación (Meschini, 2013), hemos utilizado el programa Elan (fig. 5.8). Se trata de una herramienta empleada en estudios de tipo sociológico, que permite segmentar y cuantificar las imágenes en movimiento, pudiendo atribuirles cualidades.

Utilizando Elan, hemos podido cuantificar algunos elementos coreográficos empleados en las distintas coreografías, técnicamente relativos o bien al cuerpo y su movimiento o bien al cuerpo en el espacio. Detallamos a continuación los elementos técnicos analizados:

Cuerpo - hemos cuantificado la *forma corporal*, el *peso* (cualidades y su utilización), la *tensión-distensión muscular* y las *acciones-esfuerzo* realizadas por los coreógrafos.

Espacio: hemos cuantificado las *alturas/niveles*, las diferentes *dinámicas de desplazamiento* y la *dirección corporal* en escena, según el punto de vista del espectador.

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, coreógrafos e investigadores. Hemos considerado sobre todo las bases teóricas propuestas por François Delsarte y Rudolf Von Laban, cuyos principios siguen siendo entre los más influyentes en el campo del estudio del movimiento y el gesto en relación a la expresión de las emociones.

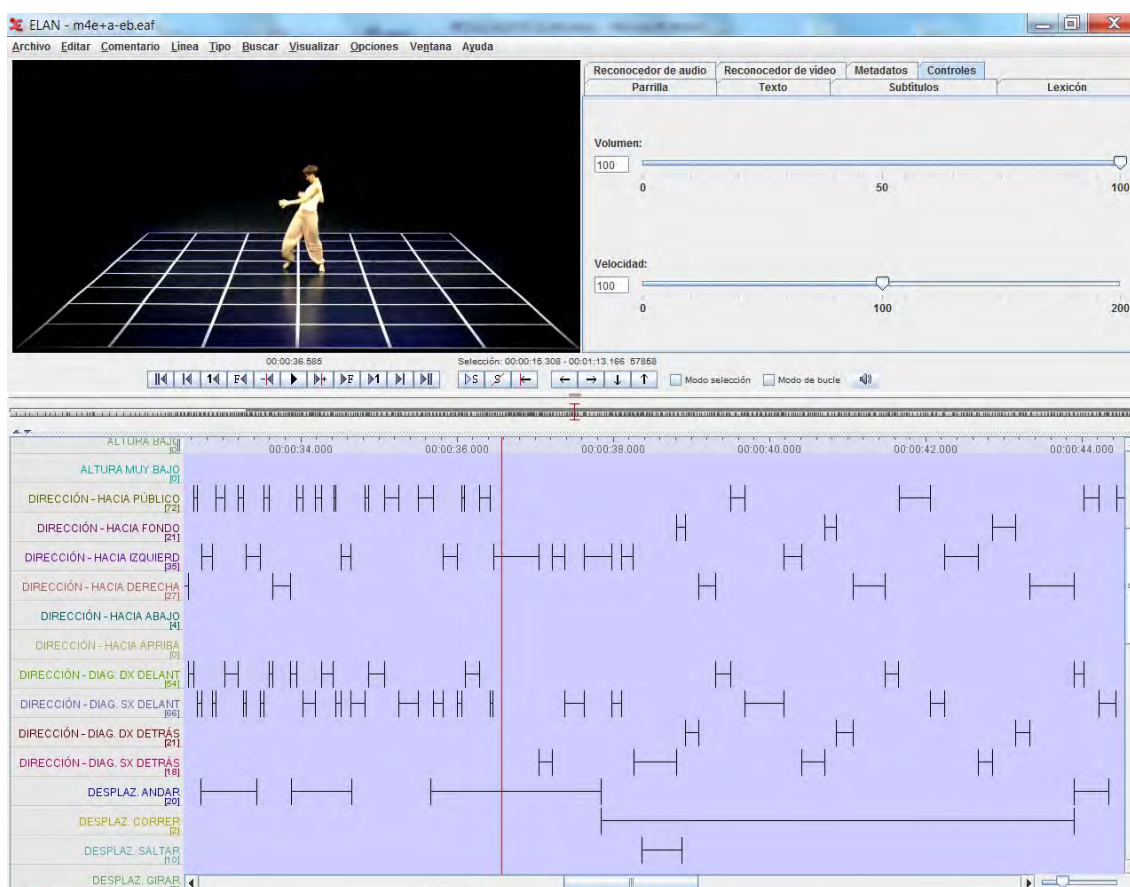


Figura 5.8. Un ejemplo de análisis de una de las coreografías realizado con Elan.

En la gran mayoría de los estudios empíricos en los que interviene el análisis de los movimientos, el sistema Laban (LMA) es el más utilizado y ciertamente el más completo. 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, p. 46). Los resultados se basan en el análisis de las coreografías enteras. Los resultados del análisis de las partes (intervalos en los que fueron divididas las coreografías para el experimento perceptivo),

se utilizan para realizar los diferentes análisis estadísticos. A continuación explicamos los parámetros y los elementos técnicos que hemos considerado y cuantificado con Elan (fig. 5.8).

5.2.3.2 Parámetros utilizados

5.2.3.2.1 Cuerpo - *Forma corporal*

El cuerpo en movimiento cambia de forma, adoptando una u otra posición. Laban llama *forma* al *moldeado corporal* del *espacio kinesférico* en el que el cuerpo se mueve. La forma implica el movimiento del torso y consecuentemente del resto del cuerpo (Ros, 2009, p. 352; Broughton & Stevens, 2012, p. 344).

En la danza, entre las cualidades ligadas a la forma corporal está el grado de apertura o cierre del cuerpo que determina *formas abiertas o cerradas*, que se producen tanto en estatismo como en movimiento.

Como ya consideramos en Meschini (2013), entendemos por *formas 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 *formas 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 formas se den de una manera combinada que puede llegar a hacer dudar en cuanto a su clasificación.

Por esta razón, en nuestro análisis, hemos determinado cinco categorías, a saber: *muy abierta* (máxima expansión), *abierta, normal* (posición cero o equilibrio entre apertura y cierre corporal), *cerrada* y *muy cerrada* (máxima contracción) (fig. 5.9).



Figura 5.9. El coreógrafo Paco Bodí en diferentes formas corporales: *forma muy abierta, abierta, cero, cerrada y muy cerrada*.

5.2.3.2.2 Cuerpo - *Peso*

En la danza, con el uso del cuerpo está implícito el uso del peso (considerando el cuerpo como *pondus*/masa que se desplaza o sujeta) y sus cualidades (*ligero, normal y pesado* o también *suave, normal, fuerte*).

Para Delsarte el peso corporal es un elemento esencial ligado al movimiento y a la corporeidad, y es determinante en la relación del bailarín con el suelo: el contacto con el suelo le permite experimentar con la gravedad y el equilibrio (Silva, 2012, p. 418).

Para Laban, la gravedad y la resistencia del aire son factores determinantes en los matices expresivos del movimiento (Arús, 2010, (4), pp. 141-142). Ros escribe: “*No se trata de medir el peso en términos cuantitativos sino cualitativos*” (Ros, 2009, p. 351).

Como extraemos de Meschini (2013), el peso del cuerpo viene determinado fundamentalmente por dos factores: la posición del centro de gravedad corporal y su 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 al bailarín utilizar el peso real de su cuerpo (fig. 5.10).



Figura 5.10. El coreógrafo Toni Aparisi haciendo uso de diferentes cualidades del peso, ordenadas según *peso ligero, normal, pesado*.

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 (fig. 5.10).

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 (fig. 5.10).

Unido a las cualidades está el uso que el bailarín hace del peso. 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*.

Así como ya referimos en Meschini (2013), 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.

5.2.3.2.3 Cuerpo - Tensión-distensión muscular

Para Delsarte la *alternancia de la tensión y la relajación* es un elemento esencial para la expresión de las emociones (Silva, 2012, p. 418). Estos factores se refieren a la cantidad de fuerza muscular aplicada por el bailarín a sus movimientos y va muy relacionada con la cantidad de energía empleada. Esta fuerza tiene repercusión en el uso de sus articulaciones que pueden pasar de un estado de total abandono hasta la máxima contracción y el bloqueo.

Para medir cualitativamente la tensión-distensión corporal hemos considerado una escala de siete valores en la que el grado intermedio (*grado cero*) corresponde al equilibrio entre tensión-distensión (fig. 5.11 y fig. 5.12).

↑	3	<i>muy tenso</i>
	2	<i>tenso</i>
	1	<i>poco tenso</i>
		<i>grado 0</i>
	-1	<i>poco distenso</i>
	-2	<i>distenso</i>
	-3	<i>muy distenso</i>
↓		

Figura 5.11. El gráfico muestra la escala de tensión-distensión considerada para el análisis de los movimientos.

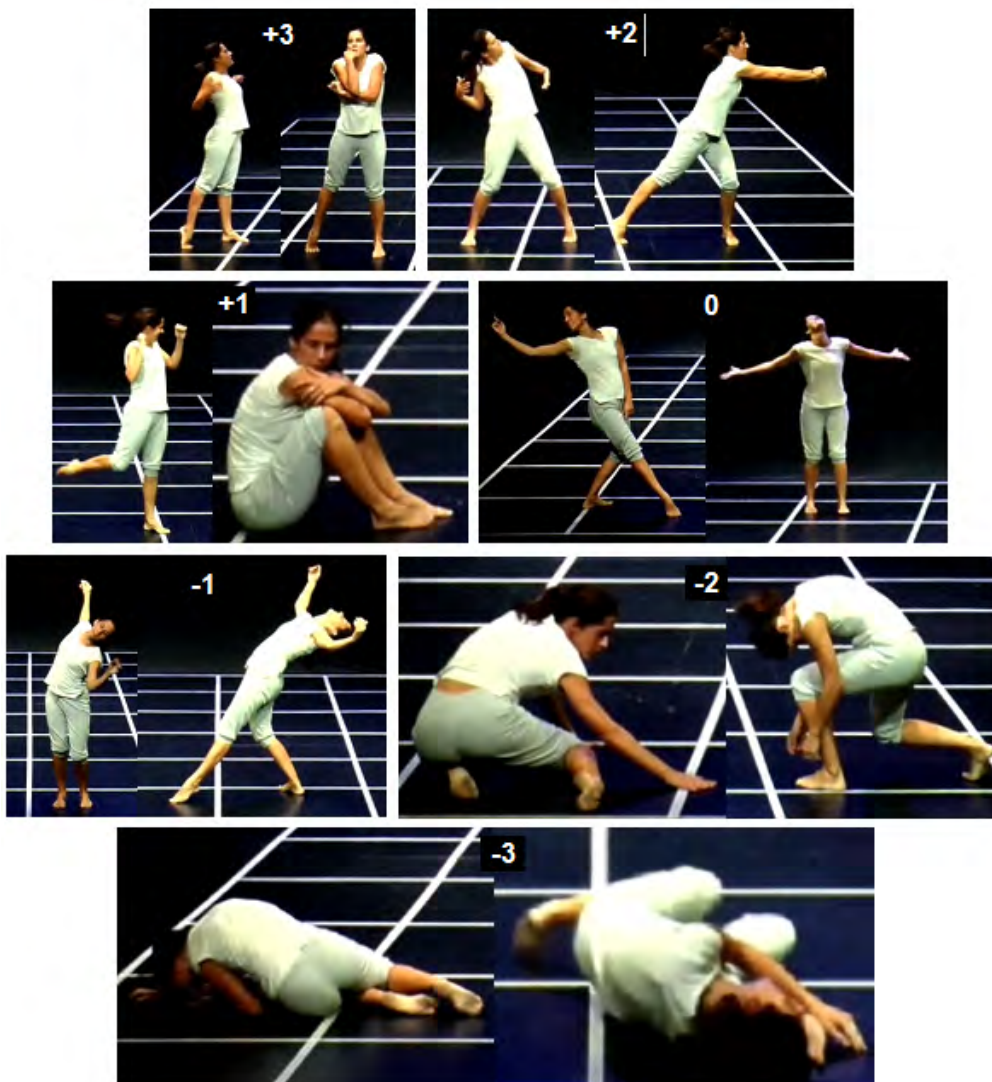


Figura 5.12. Ejemplos de grados de tensión-distensión (coreógrafa: Susana Rodrigo).

Las imágenes de la figura 5.12 muestran diferentes ejemplos de tensión-distensión corporal según los diferentes grados explicados.

Cabe precisar que, como ocurre con otros parámetros considerados en esta investigación, el análisis del grado de tensión-distensión se realiza a partir del visionado de las imágenes en términos cualitativos. Puede que todo nuestro cuerpo esté tenso o se relaje o puede que hayan partes de nuestro cuerpo que respondan a una tensión y otras a otra (por ejemplo, podemos tensar nuestras piernas y desmayar el peso de nuestra columna vertebral). En nuestro análisis hemos considerado lo que el cuerpo ha vivido de manera total o mayoritaria, observando el grado de tensión-distensión dominante.

5.2.3.2.4 Cuerpo – *Acciones-esfuerzo*

Según Laban (Broughton & Stevens, 2012, p. 343) el *esfuerzo* es determinado por el uso de tres factores que intervienen en el movimiento: *peso, tiempo y espacio*. La diferente combinación de los elementos bipolares de estos tres factores, dan lugar a *ocho acciones básicas*, que indicamos a continuación (fig. 5.13):

1. ***Golpear, percutir***: acción de arremeter.
2. ***Retorcer, torcer, envolver***: acción de hacer girar una parte sobre otra en sentidos contrarios.
3. ***Sacudir, temblar***: acción vibrante.
4. ***Presionar, empujar, atraer***: acción de ejercer una presión.
5. ***Hendir, cortar***: acción de penetrar o cortar con flexibilidad, atravesar.
6. ***Teclear***: acción de dar toques directos.
7. ***Flotar, elevar***: acción de suspender.
8. ***Rozar, acariciar, deslizar***: acción deslizante de tocar.

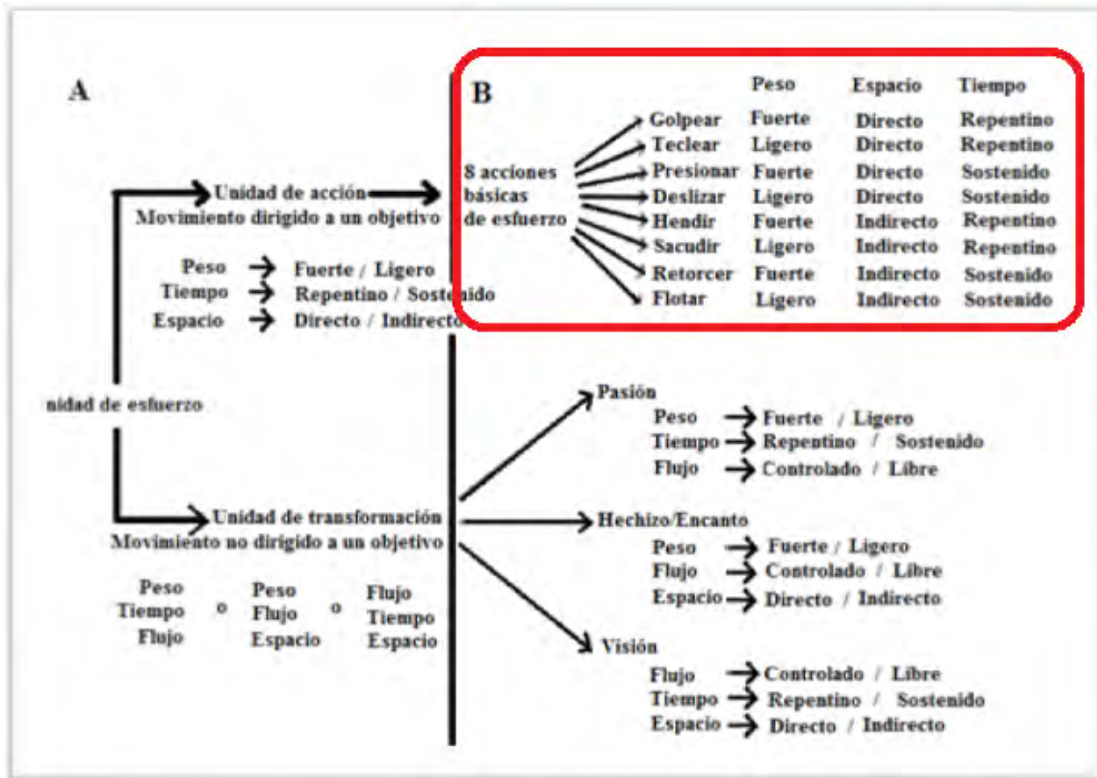


Figura 5.13. Esquema extraído de Broughton & Stevens (2012, p. 343) del sistema LMA en el que destacamos las acciones y las calidades correlativas de los factores peso, espacio y tiempo.

Estas acciones pueden ser realizadas por diferente partes del cuerpo pero siempre mantienen las características que las diferencian de las demás acciones (fig. 5.14).



Figura 5.14. Los coreógrafos Juan Pinillos y Susana Rodrigo ejecutan las diferentes acciones: golpear; retorcer; sacudir; presionar; hendir; teclear; flotar; rozar.

En ocasiones el bailarín ejecuta más de una acción a la vez; puede por ejemplo presionar con sus piernas el suelo, hendir un brazo en el aire y sacudir la cabeza al mismo tiempo. En estos casos hemos considerado la concurrencia de estas acciones, registrándolas en nuestro análisis al mismo tiempo.

5.2.3.2.5 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.

Según la *Ley de la altitud* de Delsarte, cuanto más alto es el gesto más positiva es la secuencia y cuanto más bajo más negativa. Generalmente todo lo positivo, constructivo, bello, verdadero, etc. se mueve hacia arriba, mientras todo lo destructivo y negativo, hacia abajo (Teixeira, 2012, p. 443).

Como referimos en nuestra anterior investigación (Meschini, 2013), 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 5.15.

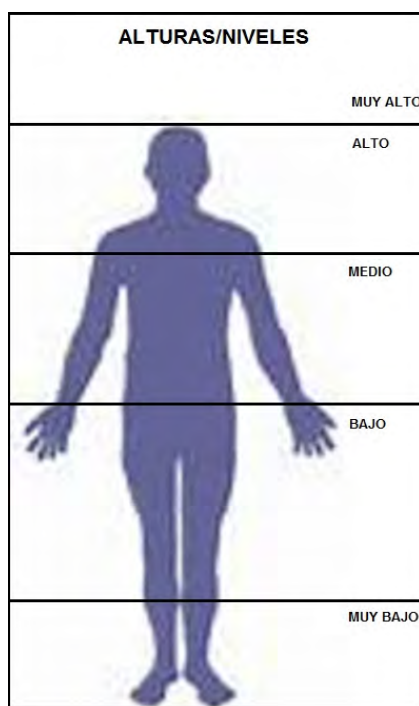


Figura 5.15. Parámetros de altura corporal (Meschini, 2013, p. 80).

El nivel *Muy alto* puede producirse 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 erguidos 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. 5.16). La figura 5.16 muestra uno de los coreógrafos mientras realiza las diferentes alturas corporales aquí descritas.



Figura 5.16. El coreógrafo Paco Bodí ocupa la escena según diferentes alturas corporales.

5.2.3.2.6 Espacio - *Desplazamientos*

Cuando se habla de movimiento es inevitable hablar de espacio, o sea del lugar en el que este movimiento se desarrolla. Como extraemos de nuestro anterior estudio (Meschini, 2013), 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.

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* (fig. 5.17).

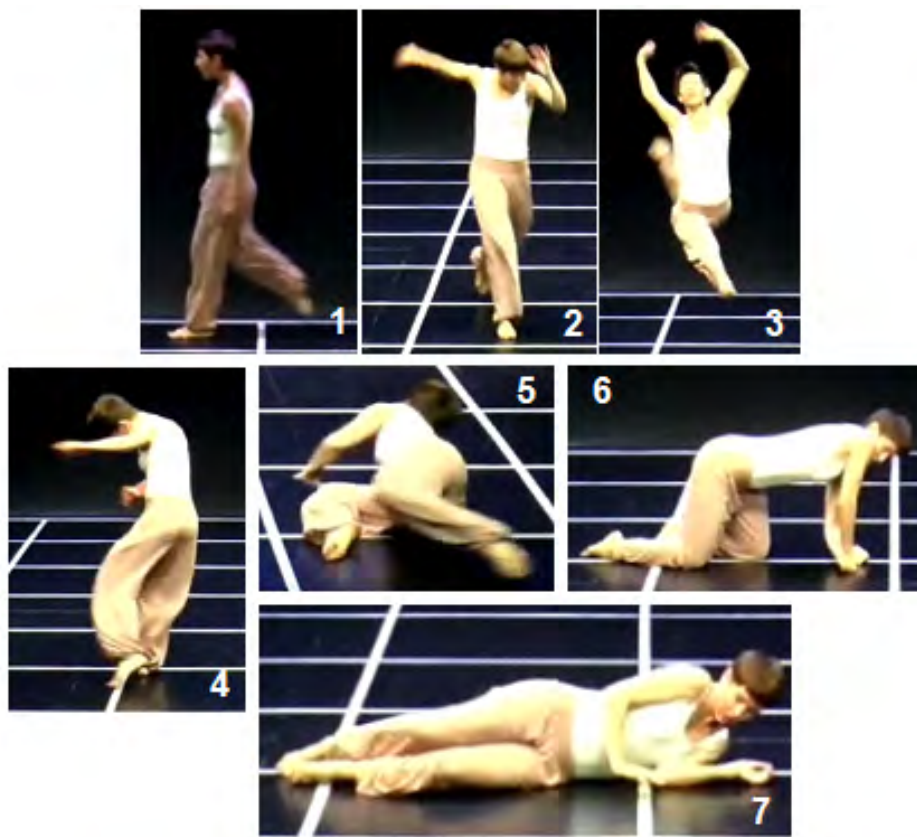


Figura 5.17. La coreógrafa Eva Bertomeu mientras realiza los diferentes desplazamientos: 1. andar (pasos), 2. correr, 3. saltar, 4. girar, 5. rodar, 6. reptar (apoyo de manos en el suelo), 7. Arrastrarse.

A estas categorías hemos añadido la de *estatismo (sin desplazamiento)*.

Ha habido ocasiones en las que los coreógrafos, sin desplazarse han saltado o girado. Cuando esto ha ocurrido, hemos registrado los dos o tres parámetros detectados al mismo tiempo.

5.2.3.2.7 Espacio - Ocupación

Para analizar la velocidad de ocupación del espacio y de los desplazamientos en la cuadrícula, hemos numerado las diferentes casillas (fig. 5.18) y registrado con Elan el tiempo de permanencia de los coreógrafos en cada una de ellas.

		FONDO CENTRO							
		81	82	83	84	85	86		
FONDO IZQUIERDA		71	72	73	74	75	76	FONDO DERECHA	
		61	62	63	64	65	66		
		51	52	53	54	55	56		
CENTRO IZQUIERDA		41	42	43	44	45	46	CENTRO DERECHA	
		31	32	33	34	35	36		
		21	22	23	24	25	26		
DELANTE IZQUIERDA		11	12	13	14	15	16	DELANTE DERECHA	
		DELANTE CENTRO							

Figura 5.18. Numeración de la cuadrícula y nomenclatura utilizada para denominar las diferentes zonas del escenario.

5.2.3.2.8 Espacio – *Dirección corporal*

Según Laban el movimiento del cuerpo se realiza en un espacio personal llamado *kinesfera* (espacio-esfuerzo), determinado por la extensión del cuerpo en las tres dimensiones; este espacio esférico de movimiento, sigue al bailarín en todos sus desplazamientos (Camurri, Hashimoto *et al.*, 1999, p. 330). En este espacio, el movimiento puede desarrollarse en ocho direcciones principales: *hacia delante*, *hacia atrás*, *izquierda*, *derecha*, *izquierda-adelante*, *izquierda-atrás*, *derecha-adelante* y *derecha-atrás*.

En nuestro análisis hemos considerado estas direcciones solamente en el plano horizontal, teniendo en cuenta la dirección del torso de los coreógrafos (fig. 5.19) con respecto a la posición/dirección del público, posición que coincide con el punto de vista de la cámara con la que se ha realizado la grabación audiovisual de las coreografías.

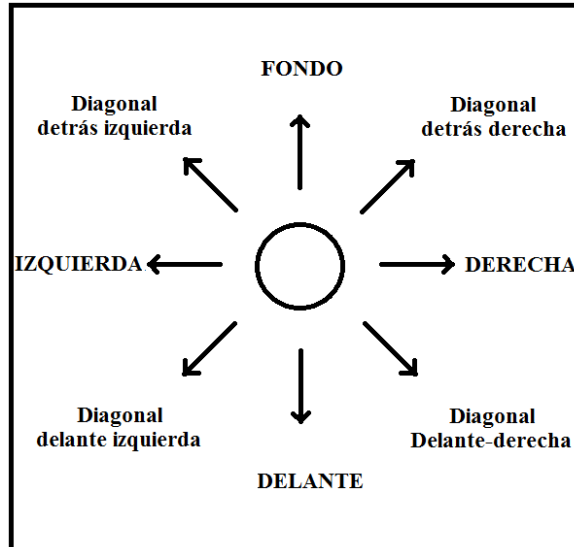


Figura 5.19. Direcciones analizadas en el plano horizontal, vistas desde arriba. La dirección de delante, coincide con la posición del coreógrafo frontal a público.

En el plano vertical hemos considerado solo las direcciones de *arriba* y *abajo* (fig. 5.20), que hemos registrado cuando el torso del/la coreógrafo/a se ha dirigido claramente en estas direcciones.

Todas las direcciones consideradas, pueden realizarse en cualquier lugar del escenario, ya que pertenecen al *espacio kinesférico* postulado por Laban.



Figura 5.20. La coreógrafa Susana Rodrigo ocupa el espacio escénico según las direcciones de arriba (imágenes 1 y 2) y abajo (imágenes 3 y 4).

Hemos realizado el análisis de la dirección corporal de los coreógrafos en escena, cuantificando el tiempo de permanencia de la dirección del torso en cada dirección del espacio escénico.

5.2.4 Análisis de datos estadísticos

Este análisis se completa con un análisis cualitativo comparativo de los vídeos (los pares de mismo coreógrafo y misma música con diferentes afectos).

Los parámetros cualitativos (categorías) considerados son:

- *coreógrafo*: cada uno de los 6 coreógrafos.
- *música*: cada una de las 5 músicas utilizadas.
- *intención*: la intención que tiene el coreógrafo que depende de los 4 afectos que le ha indicado el experimentador: alegría dinámica (energía alta, afecto positivo), rabia (energía alta, afecto negativo), felicidad tranquila (energía baja, afecto positivo) y tristeza (energía baja, afecto negativo).

5.3 Resultados del análisis cualitativo de las danzas

5.3.1 Música 1

Felicidad tranquila

EB: flujo controlado, con frecuentes contracciones combinadas con movimientos expansivos. Mirada hacia afuera.

IR: flujo libre con varios momentos de control de baja intensidad. Movimiento expansivo y mirada hacia afuera.

JP: flujo libre acompañado de movimientos expansivos. Ojos cerrados y abiertos con mirada hacia afuera.

PB: flujo libre con varios momentos de control de baja intensidad. Movimientos expansivos y alternancia de ojos abiertos y cerrados.

SR: Flujo libre con momentos de retención. Movimiento generalmente expansivo con presencia de frecuentes direcciones hacia adentro. Mirada hacia afuera que se alterna a ojos cerrados.

TA: Combina momentos de control con momentos de liberación del flujo. Movimiento expansivo y ojos abiertos pero mirada ausente.

Estos datos se resumen en la tabla 5.3 que se muestra a continuación.

m1e-a+	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB		x	x	x			x	
IR	x	x	x				x	
JP	x		x			x	x	
PB	x	x	x			x	x	
SR	x		x	x		x	x	
TA	x	x	x					x

Tabla 5.3. Resultados análisis cualitativo m1e-a+.

Resultados análisis comparativo FELICIDAD TRANQUILA

Comparando los resultados obtenidos con la música 1 para FELICIDAD TRANQUILA, emerge que ha habido un alto índice de acuerdo entre los coreógrafos en cuanto a la utilización de flujo libre, exceptuando Eva Bertomeu que ha utilizado un flujo controlado. La mitad de los coreógrafos combina ambos flujos. La dirección de los movimientos ha sido expansiva en todas las coreografías, combinados con contractivos en Eva Bertomeu y Susana Rodrigo. La mirada resulta externa en la mayoría de las coreografías y en la mitad de ellas se combina con ojos cerrados. Destaca Toni Aparisi que mantiene los ojos abiertos pero la mirada hacia adentro.

Tristeza depresión

EB: flujo variable que genera movimientos de expansión, contracción y varios momentos de suspensión. Mirada ausente que se combina con ojos cerrados.

IR: el flujo es controlado y los movimientos contractivos y suspendidos. Ojos cerrados que se combinan con mirada hacia adentro.

JP: el flujo es controlado con varios momentos de liberación. Se combinan los movimientos contractivos con prolongadas suspensiones y momentos de expansión. Ojos abiertos con mirada hacia adentro.

PB: el flujo es generalmente controlado con muchos momentos de liberación. Variedad en la dirección de los movimientos. Ojos generalmente cerrados y varios momentos de ojos abiertos con mirada hacia adentro.

SR: flujo controlado, movimiento contractivo y suspendido, y ojos cerrados o abiertos con mirada hacia adentro.

TA: combina ambos flujos realizando movimientos tendencialmente contractivos y con frecuentes suspensiones. Ojos cerrados.

Estos datos se resumen en la tabla 5.4 que se muestra a continuación.

m1e-a-	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB	x	x	x	x	x	x		x
IR		x		x	x	x		x
JP	x	x	x	x	x			x
PB	x	x	x	x	x	x		x
SR		x		x	x	x		x
TA	x	x		x	x	x		

Tabla 5.4. Resultados análisis cualitativo m1e-a-.

Resultados análisis comparativo TRISTEZA

Comparando los resultados obtenidos con la música 1 para TRISTEZA, emerge que en todas las coreografías se ha utilizado flujo controlado y que en más de la mitad de ellas se ha combinado con flujo libre. En todas las coreografías se utiliza dirección de movimiento contractiva y suspendida. La mitad de los coreógrafos los combinan también con movimientos de expansión. Ojos cerrados y miradas hacia adentro.

Resultados análisis comparativo FELICIDAD/TRISTEZA

Comparando los resultados obtenidos de las interpretaciones de los dos afectos a partir de la música 1, emerge que el flujo es poco contrastante: más libre para FELICIDAD (fig. 5.21) y más controlado para TRISTEZA.

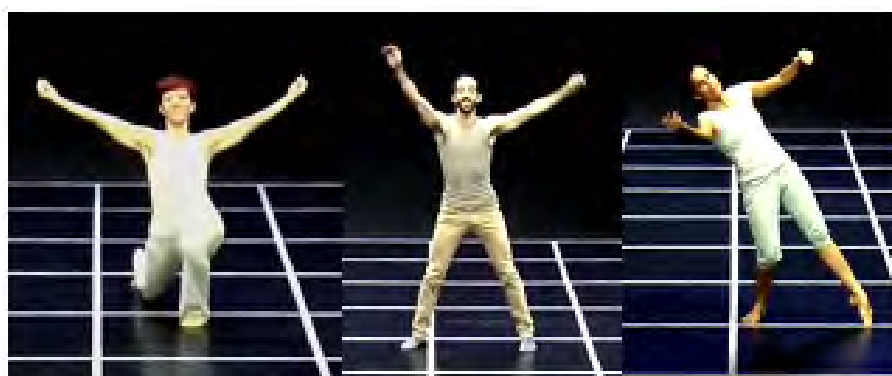


Figura 5.21. Idoya Rossi, Juan Pinillos y Susana Rodrigo interpretan m1e-a+. En la imagen podemos apreciar flujo libre, dirección expansiva del movimiento y mirada hacia público.

La dirección de los movimientos así como el uso de la mirada resultan contrastantes: movimientos expansivos para FELICIDAD y contractivos y suspendidos para TRISTEZA (fig. 5.22). Contrasta también el uso de la mirada: hacia afuera para FELICIDAD y ojos cerrados y/o mirada hacia adentro para TRISTEZA.

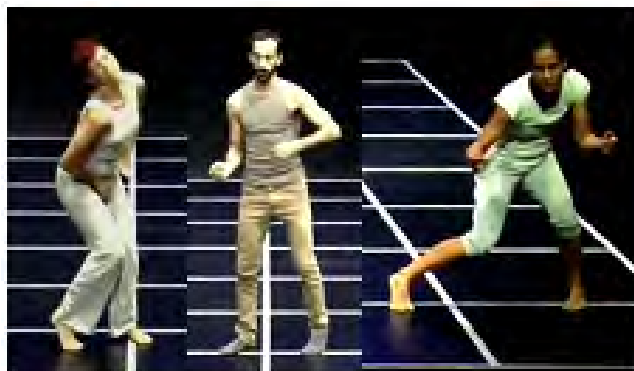


Figura 5.22. Idoya Rossi, Juan Pinillos y Susana Rodrigo interpretan m1e-a-. En la imagen podemos apreciar flujo controlado, dirección contractiva del movimiento y ojos cerrados.

5.3.2 Música 2

Alegría dinámica

EB: combina flujo libre y controlado, con mayor tendencia al control. Movimiento expansivo y mirada abierta al exterior.

IR b: combina flujo libre y controlado, con mayor tendencia al control. Movimientos expansivos y mirada hacia afuera.

JP: combina flujo libre y controlado, con mayor tendencia al control. Movimientos expansivos y mirada hacia afuera.

PB: combina flujo libre y controlado, con mayor tendencia al control. Movimientos expansivos y varios momentos de suspensión. Mirada hacia afuera.

SR: muy variable en flujo y dirección del movimiento. Mirada hacia afuera.

TA: combina flujo libre y controlado, con mayor tendencia al control. Movimientos expansivos y suspendidos. Mirada hacia afuera.

Estos datos se resumen en la tabla 5.5 que se muestra a continuación.

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
m2e+a+	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB	x	x	x				x	
IR b	x	x	x				x	
JP	x	x	x				x	
PB	x	x	x		x		x	
SR	x	x	x	x	x		x	
TA	x	x	x		x		x	

Tabla 5.5. Resultados análisis cualitativo m2e+a+.

Resultados análisis comparativo ALEGRÍA

Comparando los resultados obtenidos con la música 2 para ALEGRÍA, emerge que todos los coreógrafos han combinado el flujo libre con el controlado, con mayor tendencia al control. La dirección de los movimientos resulta expansiva en todas las coreografías, aunque en la mitad de las coreografías se haya combinado con suspendida. La mirada ha resultado contundentemente hacia afuera.

Felicidad tranquila

EB: flujo controlado con baja intensidad y movimientos contractivos y suspendidos. Combina ojos abiertos, con mirada hacia fuera, y ojos cerrados.

IR: combina el flujo libre con el controlado, alternando movimientos expansivos y contractivos. También la mirada bascula entre ojos cerrados y abiertos con mirada hacia afuera.

JP: flujo controlado y movimientos contractivos y expansivos. Combina ojos abiertos, con mirada hacia adentro, y ojos cerrados.

PB: flujo controlado y combinación de las tres calidades en la dirección del movimiento. Combina los ojos cerrados con abiertos y mirada hacia afuera.

SR: flujo controlado con baja intensidad y variabilidad en el uso tanto de las direcciones de movimiento como de la mirada.

TA b: combina flujo libre y controlado, con mayor tendencia al control. Dirección del movimiento muy variable. Ojos abiertos y mirada hacia afuera y hacia adentro.

Estos datos se resumen en la tabla 5.6 que se muestra a continuación.

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
m2e-a+	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB		x		x	x	x	x	
IR	x	x	x	x		x	x	
JP		x	x	x		x		x
PB		x	x	x	x	x	x	
SR		x	x	x	x	x	x	x
TA b	x	x	x	x	x		x	x

Tabla 5.6. Resultados análisis cualitativo m2e-a+.

Resultados análisis comparativo FELICIDAD

Comparando los resultados obtenidos con la música 2 para FELICIDAD, emerge que todos los coreógrafos han utilizado un flujo controlado, exceptuando Idoya Rossi y Toni Aparisi que lo han combinado con flujo libre. La gran mayoría de los coreógrafos han combinado movimientos expansivos y contractivos (estos últimos se encuentran en todas las coreografías). La suspensión de la dirección se hace patente en la mayoría de las coreografías. La mirada bascula entre ojos cerrados y ojos abiertos con mirada hacia afuera. La mitad de los coreógrafos también han utilizado ojos abiertos con mirada hacia adentro.

Resultados análisis comparativo ALEGRÍA/ FELICIDAD

Comparando los resultados obtenidos de las interpretaciones de los dos afectos a partir de la música 2, emerge contraste en el uso del flujo: para ALEGRÍA se alterna el flujo libre (fig. 5.23) con el controlado, mientras para FELICIDAD predomina el flujo controlado.



Figura 5.23. Eva Bertomeu, Paco Bodi y Toni Aparisi interpretan m2e-a+. En la imagen podemos apreciar flujo libre y dirección expansiva del movimiento.

En general la ALEGRÍA ha generado movimientos de dirección expansiva que, en la mitad de las coreografías, se han combinado con suspendida. Para FELICIDAD en cambio encontramos una utilización variables de las tres cualidades con contundente uso de movimientos contractivos (fig. 5.24). También el uso de la mirada es contrastante: absolutamente hacia afuera para ALEGRÍA y variable con una fuerte tendencia a mantener los ojos cerrados para FELICIDAD.



Figura 5.24. Eva Bertomeu, Paco Bodi y Toni Aparisi interpretan m2e-a+. En la imagen podemos apreciar flujo controlado y dirección contractiva del movimiento. Los tres coreógrafos mantienen los ojos cerrados.

5.3.3 Música 3

Rabia tensión

EB: fuerte control del flujo y alternancia y variabilidad de las direcciones del movimiento. Mirada hacia afuer

MIR: fuerte control del flujo y alternancia de movimientos de dirección contractiva y suspendida. Mirada hacia afuera.

JP: fuerte control del flujo y alternancia de movimientos de dirección contractiva y expansiva. Los ojos abiertos combinan la mirada hacia afuera con la mirada hacia adentro.

PB: fuerte control del flujo y combinación de movimientos de contracción, expansión y suspensión. Los ojos abiertos combinan la mirada hacia afuera con la mirada hacia adentro. La mirada también se ausenta.

SR b: fuerte control del flujo y alternancia y variabilidad de las direcciones del movimiento, con insistencia en la suspensión. Mirada hacia afuera.

TA: fuerte control del flujo y alternancia de movimientos de dirección contractiva, suspensiva y expansiva. Ojos abiertos con mirada hacia afuera e insistencia en mirada hacia adentro.

Estos datos se resumen en la tabla 5.7 que se muestra a continuación.

m3e+a-	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB		x	x	x	x		x	
IR		x		x	x		x	
JP		x	x	x			x	x
PB		x	x	x	x	x	x	x
SR b		x	x	x	x		x	
TA		x	x	x	x		x	x

Tabla 5.7. Resultados análisis cualitativo m3e+a-.

Resultados análisis comparativo RABIA

Comparando los resultados obtenidos con la música 3 para RABIA, emerge que todos los coreógrafos han utilizado un flujo fuertemente controlado. La dirección de los movimientos ha resultado muy variable, combinando la expansión con la contracción y la suspensión. La mirada ha resultado fuertemente hacia afuera. En la mitad de las coreografías se combina con una mirada hacia adentro.

Tristeza depresión

EB: flujo controlado, suspensión permanente de la dirección del movimiento y ojos cerrados durante toda la coreografía.

IR: combina el flujo controlado con el libre. Sin excluir movimientos de dirección expansiva, también presentes, sobre todo utiliza dirección contractiva y suspendida. Ojos cerrados o mirada hacia adentro.

JP: flujo fuertemente controlado. Movimientos de dirección suspendida y contractiva. Ojos cerrados o mirada hacia adentro.

PB: flujo controlado. Movimientos de dirección expansiva, contractiva y suspendida. Ojos cerrados o mirada hacia adentro.

SR: flujo fuertemente controlado. Movimientos de dirección suspendida y contractiva. Ojos cerrados o mirada hacia adentro.

TA b: flujo controlado. Movimientos de dirección suspendida y contractiva. Ojos cerrados o mirada hacia adentro.

Estos datos se resumen en la tabla 5.8 que se muestra a continuación.

m3e-a-	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB		x			x	x		
IR	x	x	x	x	x	x		x
JP		x		x	x	x		x
PB		x	x	x	x	x		x
SR		x		x	x	x		x
TA b		x		x	x	x		x

Tabla 5.8. Resultados análisis cualitativo m3e-a-.

Resultados análisis comparativo TRISTEZA

Comparando los resultados obtenidos con la música 3 para TRISTEZA, emerge que ha habido acuerdo entre los coreógrafos en utilizar un flujo controlado. Los movimientos contractivos y suspendidos caracterizan la mayor parte de las coreografías. En Idoja Rossi y Paco Bodi se combinan con movimientos expansivos. Todos los coreógrafos mantienen los ojos cerrados y, exceptuando Eva Bertomeu, la mirada hacia adentro.

Resultados análisis comparativo RABIA/TRISTEZA

Comparando los resultados obtenidos de las interpretaciones de los dos afectos a partir de la música 3 emerge que para ambos afectos ha habido uso controlado del flujo, con una intensidad de control más fuerte para RABIA (fig. 5.25).



Figura 5.25. Idoja Rossi, Paco Bodi y Susana Rodrigo interpretan m3e+a-. En la imagen podemos apreciar flujo muy controlado, dirección contractiva del movimiento y mirada hacia afuera en distintas direcciones.

En cuanto a la dirección de los movimientos, la RABIA se diferencia de la TRISTEZA por el uso de movimientos expansivos, combinados con contractivos y suspendidos, también utilizados para TRISTEZA. Contrasta también el uso de la mirada: hacia afuera para RABIA y hacia adentro o ausente para TRISTEZA (fig. 5.26). Estando a estos resultados la RABIA resulta más expansiva que la TRISTEZA tanto en la dirección de los movimientos como en el uso de la mirada.



Figura 5.26. Idoya Rossi, Paco Bodi y Susana Rodrigo interpretan m3e-a-. En la imagen podemos apreciar flujo controlado de intensidad baja, dirección contractiva del movimiento y ojos cerrados.

5.3.4 Música 4

Alegría dinámica

EB b: flujo controlado y libre, con mayor presencia de control. Combina las diferentes cualidades direccionales del movimiento. Mirada hacia afuera constante.

IR: combina flujo controlado y libre. Combina las diferentes cualidades direccionales del movimiento. Mirada hacia afuera.

JP b: combina flujo controlado y libre. Combina las diferentes cualidades direccionales del movimiento. Mirada hacia afuera.

PB: combina flujo controlado y libre. Combina las diferentes cualidades direccionales del movimiento. Mirada hacia afuera.

SR: combina flujo controlado y libre. Combina las diferentes cualidades direccionales del movimiento. Mirada hacia afuera.

TA: combina flujo controlado y libre. Combina las diferentes cualidades direccionales del movimiento. Ojos abiertos y mirada hacia afuera y hacia adentro.

Estos datos se resumen en la tabla 5.9 que se muestra a continuación.

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
m4e+a+	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EBb	x	x	x	x	x		x	
IR	x	x	x	x	x		x	
JP b	x	x	x	x	x		x	
PB	x	x	x	x	x		x	
SR	x	x	x	x	x		x	
TA	x	x	x	x	x		x	x

Tabla 5.9. Resultados análisis cualitativo m4e+a+.

Resultados análisis comparativo ALEGRÍA

Comparando los resultados obtenidos con la música 4 para ALEGRÍA emerge acuerdo absoluto entre coreógrafos en el uso de los parámetros cualitativos: alternancia de flujo controlado y libre, uso de las diferentes direcciones del movimiento y mirada hacia afuera.

Rabia tensión

EB: flujo fuertemente controlado. Movimientos suspendidos al comienzo, con predominio de los movimientos expansivos y contractivos. Mirada hacia afuera.

IR: flujo fuertemente controlado. Movimientos de dirección contractiva y suspendida. Mirada hacia afuera.

JP: flujo controlado combinado con libre. Movimientos de dirección contractiva y suspendida. Mirada hacia afuera.

PB: flujo fuertemente controlado. Movimientos de dirección contractiva y suspendida. Mirada hacia afuera y ojos cerrados.

SR: flujo fuertemente controlado. Movimientos de dirección contractiva y suspendida. Mirada hacia afuera.

TA: flujo fuertemente controlado. Combina movimientos de dirección suspendida con predominio de los movimientos expansivos y contractivos. Mirada hacia afuera y hacia adentro.

Estos datos se resumen en la tabla 5.10 que se muestra a continuación.

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
m4e+a-	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB		x	x	x	x		x	
IR		x		x	x		x	
JP	x	x		x	x		x	
PB		x		x	x	x	x	
SR		x		x	x		x	
TA		x	x	x	x		x	x

Tabla 5.10. Resultados análisis cualitativo m4e+a-.

Resultados análisis comparativo RABIA

Comparando los resultados obtenidos con la música 4 para RABIA emerge absoluto acuerdo entre los coreógrafos en cuanto al uso de flujo fuertemente controlado. En todas las coreografías se combina la dirección de movimiento contractiva con suspensiones, a las que Eva Bertomeu y Toni Aparisi suman la expansión. La mirada es claramente hacia afuera a excepción de Paco Bodi que la combina con ojos cerrados o Toni Aparisi que la combina con ojos abiertos y mirada hacia adentro.

Resultados análisis comparativo ALEGRÍA/RABIA

Comparando los resultados obtenidos de las interpretaciones de los dos afectos a partir de la música 4 emergen diferencias en cuanto al uso del flujo: alternancia de controlado y libre en ALEGRÍA (fig. 5.27) y fuertemente controlado en RABIA en todas las coreografías.

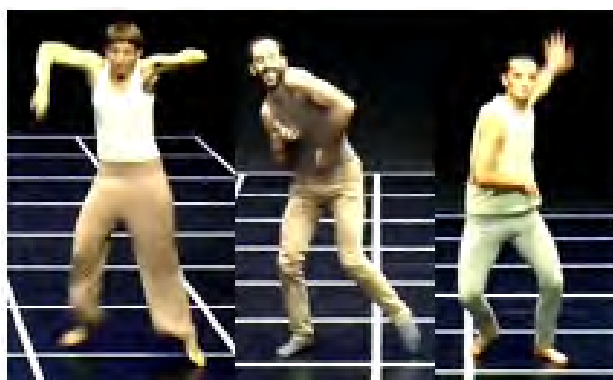


Figura 5.27. Eva Bertomeu, Juan Pinillos y Toni Aparisi interpretan m4e+a+. En la imagen podemos apreciar flujo controlado, dirección contractiva del movimiento y ojos abiertos hacia público.

En cuanto a dirección del movimiento la ALEGRÍA se distingue de la RABIA por el uso, además de las suspensiones y contracciones, de movimientos expansivos, ausentes en la RABIA (a excepción de Eva Bertomeu y Toni Aparisi). La mirada hacia afuera se ha utilizado para la expresión de ambos afectos (fig. 5.28)

Estando a estos resultados la ALEGRÍA produce más apertura que la RABIA, aún compartiendo parámetros cualitativos comunes.

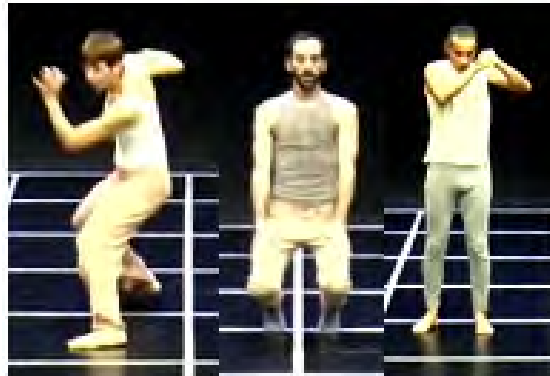


Figura 5.28. Eva Bertomeu, Juan Pinillos y Toni Aparisi interpretan m4e+a-. En la imagen podemos apreciar flujo fuertemente controlado, dirección contractiva del movimiento y ojos abiertos y mirada hacia afuera.

5.3.5 Música 5

Felicidad tranquila

EB b: alternancia de flujo libre y controlado con baja intensidad. Los movimientos combinan contracciones con suspensiones y expansiones. Ojos cerrados.

IR: alternancia de flujo libre y controlado con baja intensidad. Los movimientos combinan contracciones con suspensiones y expansiones. Ojos tendencialmente cerrados con alternancia de mirada hacia adentro.

JP: flujo controlado con baja intensidad. Los movimientos combinan contracciones con suspensiones y expansiones. Ojos tendencialmente cerrados con alternancia de mirada hacia adentro.

PB: flujo controlado con baja intensidad. Los movimientos combinan expansiones, suspensiones y contracciones. Ojos cerrados.

SR b: flujo controlado con baja intensidad y libre. Los movimientos combinan expansiones, suspensiones y contracciones. Ojos abiertos y mirada hacia afuera.

TA: flujo controlado con baja intensidad. Los movimientos combinan expansiones, suspensiones y contracciones. Uso de la mirada hacia adentro y de los ojos cerrados.

Estos datos se resumen en la tabla 5.11 que se muestra a continuación.

m5e-a+	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EBb	x	x	x	x	x	x		
IR	x	x	x	x	x	x		x
JP		x	x	x	x	x		x
PB		x		x	x	x		
SRb	x	x	x	x	x		x	
TA		x	x	x	x	x		x

Tabla 5.11. Resultados análisis cualitativo m5e-a+.

Resultados análisis comparativo FELICIDAD

Comparando los resultados obtenidos con la música 5 para FELICIDAD emerge acuerdo en cuanto al uso de un flujo controlado con baja intensidad. Eva Bertomeu, Idoya Rossi y Susana Rodrigo que lo han combinado con flujo libre. La dirección de los movimientos ha resultado también similar al combinarse las tres cualidades direccionales en todas las coreografías. Predominan los ojos cerrados o una mirada hacia dentro en algunas coreografías. Susana Rodrigo destaca por el uso de los ojos abiertos y mirada hacia afuera.

Tristeza depresión

EB: flujo controlado de baja intensidad y escasos momentos de libertad. Movimiento generalmente de dirección suspensiva con varios momentos de contracción. Ojos generalmente cerrados o mirada hacia adentro.

IR: flujo controlado de baja intensidad. Insistencia en la suspensión combinada de la dirección con movimientos de contracción. Ojos abiertos con mirada basculante entre dentro y fuera.

JP: flujo controlado de baja intensidad. Dirección del movimiento suspendida permanentemente con movimientos de dirección contractiva. Ojos cerrados o abiertos con mirada hacia adentro.

PB: utiliza las dos calidades de flujo entremezclándolas. Insiste en la suspensión de la dirección de los movimientos con tendencia a la contracción. Ojos cerrados o mirada hacia adentro.

SR: utiliza alternativamente los dos flujos, con mayor insistencia en un flujo controlado de baja intensidad. Frecuente suspensión de la dirección del movimiento y movimientos contractivos. Ojos cerrados o mirada hacia adentro.

TA: utiliza los dos flujos, con mayor insistencia en un flujo controlado de baja intensidad. Frecuente suspensión de la dirección del movimiento y movimientos contractivos. Ojos cerrados.

Estos datos se resumen en la tabla 5.12 que se muestra a continuación.

m5e-a-	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB		x		x	x	x		x
IR		x		x	x		x	x
JP		x		x	x	x		x
PB	x	x		x	x	x		x
SR	x	x		x	x	x		x
TA	x	x		x	x	x		

Tabla 5.12. Resultados análisis cualitativo m5e-a-.

Resultados análisis comparativo TRISTEZA

Comparando los resultados obtenidos con la música 5 para TRISTEZA emerge que todos los coreógrafos han utilizado flujo controlado, aunque con una intensidad baja. La mitad de ellos lo ha combinado con flujo libre. La dirección de los movimientos resulta contundentemente coincidente en todas las coreografías en cuanto a la insistencia en la suspensión prolongada de la dirección, combinada con movimientos contractivos. Los ojos cerrados o abiertos con mirada hacia adentro, excepto para Idoya Rossi que bascula entre mirada hacia adentro y hacia afuera sin cerrar los ojos.

Resultados análisis comparativo FELICIDAD/TRISTEZA

Comparando los resultados obtenidos de la interpretación de los dos afectos a partir de la música 5, observamos que tanto para FELICIDAD como para TRISTEZA (fig. 5.29)

el flujo ha sido controlado, aunque con poca intensidad y en ocasiones se ha combinado con flujo libre (fig. 5.29).

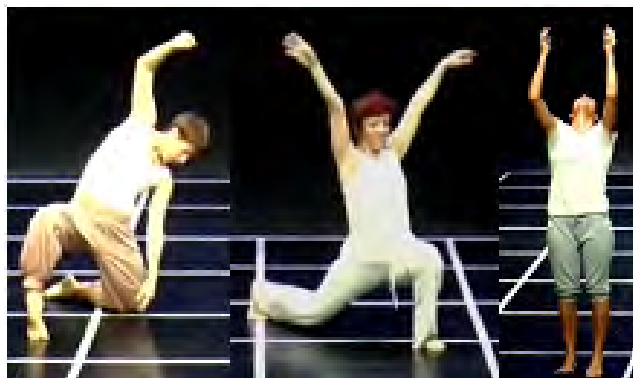


Figura 5.29. Eva Bertomeu, Idoya Rossi y Susana Rodrigo interpretan m5e-a+. En la imagen podemos apreciar flujo libre y dirección expansiva del movimiento.

En cuanto a la dirección de los movimientos, la diferencia entre los dos afectos la constituyen los movimientos expansivos para FELICIDAD, donde también encontramos contracciones y suspensiones. La suspensión ha caracterizado fuertemente las coreografías de ambos afectos. También el uso de la mirada resulta muy similar en ambos afectos: ojos cerrados o en ocasiones, abiertos con mirada hacia adentro (fig. 5.30).

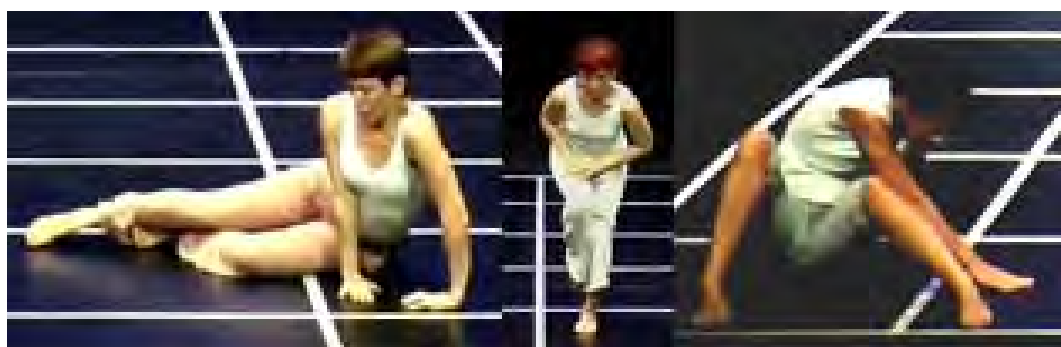


Figura 5.30. Eva Bertomeu, Idoya Rossi y Susana Rodrigo interpretan m5e-a-. En la imagen podemos apreciar flujo controlado, dirección contractiva y suspendida y ojos cerrados.

5.3.6 Resumen resultados en función de los indicadores emocionales

5.3.6.1 Felicidad tranquila

Del análisis comparativo de los resultados obtenidos de las coreografías que expresan FELICIDAD y creadas a partir de las diferentes músicas, emergen resultados contrastantes, debido a las características sonoras y rítmicas que proponen estas músicas, aún expresando el mismo afecto.

Del análisis comparativo (tabla 5.13) resulta que la música 1 ha generado coreografías en las que el flujo resulta más libre con respecto a las generadas por las demás músicas. En las coreografías de música 2 y 5 hay mayor presencia de flujo controlado, aunque con baja intensidad.

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
<i>m1e-a+</i>	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB		x	x	x			x	
IR	x	x	x				x	
JP	x		x			x	x	
PB	x	x	x			x	x	
SR	x		x	x		x	x	
TA	x	x	x					x

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
<i>m2e-a+</i>	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB		x		x	x	x	x	
IR	x	x	x	x		x	x	
JP		x	x	x		x		x
PB		x	x	x	x	x	x	
SR		x	x	x	x	x	x	x
TA b	x	x	x	x	x		x	x

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
<i>m5e-a+</i>	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB b	x	x	x	x	x	x		
IR	x	x	x	x	x	x		x
JP		x	x	x	x	x		x
PB		x		x	x	x		
SR b		x	x	x	x		x	
TA		x	x	x	x	x		x

Tabla 5.13. Resultados análisis cualitativo para FELICIDAD.

También en cuanto a la dirección de los movimientos la música 1 destaca sobre las demás por haber generado coreografías de dirección permanentemente expansiva. En música 2 y 5 aparecen direcciones contractivas y suspendidas, estas últimas más prolongadas en las coreografías de música 5 (tabla 5.13).

En cuanto al uso de la mirada en general ha habido un uso variable en todas las coreografías de las diferentes músicas, con utilización de los ojos cerrados. Comparando los resultados obtenidos, la música 1 ha generado miradas más hacia afuera respecto a las demás músicas. En las músicas 1 y 4 los ojos cerrados se han combinado con ojos

abiertos y mirada dirigida hacia el exterior. La música 5 ha provocado mayor presencia de ojos cerrados (tabla 5.13).

La figura 5.31 resume los resultados del análisis cualitativo para *felicidad tranquila*.

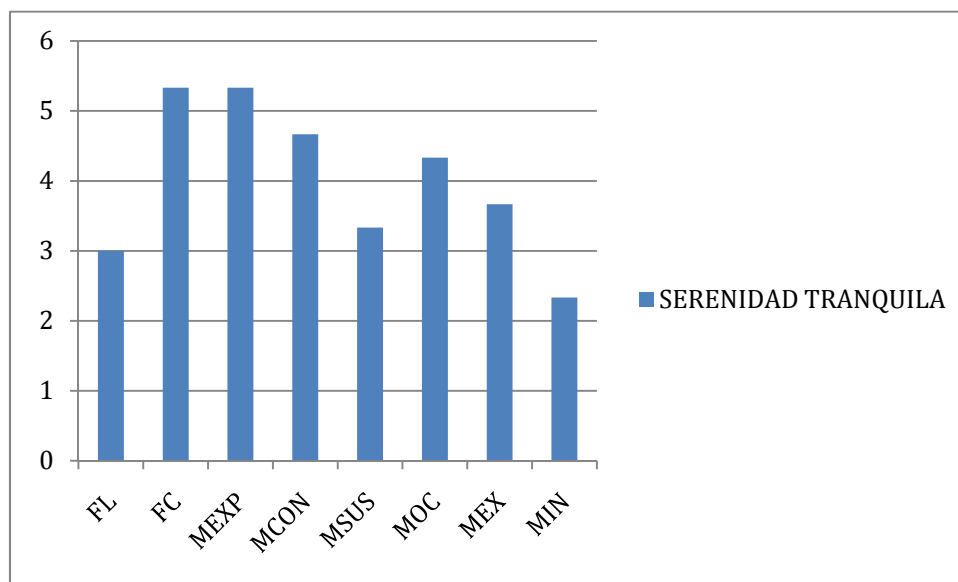


Figura 5.31. Cuantificación de los datos cualitativos obtenidos en los diferentes parámetros para la expresión de *Serenidad tranquila* (FL= flujo libre; FC= flujo controlado; MEXP= movimiento expansivo; MCON= movimiento contractivo; MSUS= movimiento suspendido; MOC= ojos cerrados; MEX= ojos abiertos y mirada hacia afuera; MIN= ojos abiertos y mirada hacia adentro).

5.3.6.2 Tristeza depresión

Del análisis comparativo de los resultados obtenidos de las coreografías que expresan TRISTEZA con las diferentes músicas, resumidos en la tabla 5.14 que se muestra a continuación, emerge que, en todas las músicas y en todas las coreografías se ha utilizado flujo controlado con baja intensidad.

La combinación de flujo controlado con flujo libre (FL) se ha dado, en algunas coreografías, cuando la música proponía o bien una línea melódica clara (música 1) o bien un *tempo* lento (música 5). Flujo menos libre en las coreografías de la música 3.

Comparando la direccionalidad del movimiento, en todas las coreografías hay una fuerte presencia de movimientos contractivos y suspensivos. De los resultados emerge que la música 5 destaca por no haber generado movimientos de expansión y con suspensión de la dirección más permanente. Las tres músicas han generado un uso muy similar de la

mirada, con insistente uso de ojos cerrados, o abiertos con mirada hacia adentro (tabla 5.14).

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
m1e-a-	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB	x	x	x	x	x	x		x
IR		x		x	x	x		x
JP	x	x	x	x	x			x
PB	x	x	x	x	x	x		x
SR		x		x	x	x		x
TA	x	x		x	x	x		

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
m3e-a-	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB		x			x	x		
IR	x	x	x	x	x	x		x
JP		x		x	x	x		x
PB		x	x	x	x	x		x
SR		x		x	x	x		x
TA b		x		x	x	x		x

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
m5e-a-	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB		x		x	x	x		x
IR		x		x	x		x	x
JP		x		x	x	x		x
PB	x	x		x	x	x		x
SR	x	x		x	x	x		x
TA	x	x		x	x	x		

Tabla 5.14. Resultados análisis cualitativo para TRISTEZA.

La figura 5.32 resume los resultados del análisis cualitativo para *tristeza depresión*.

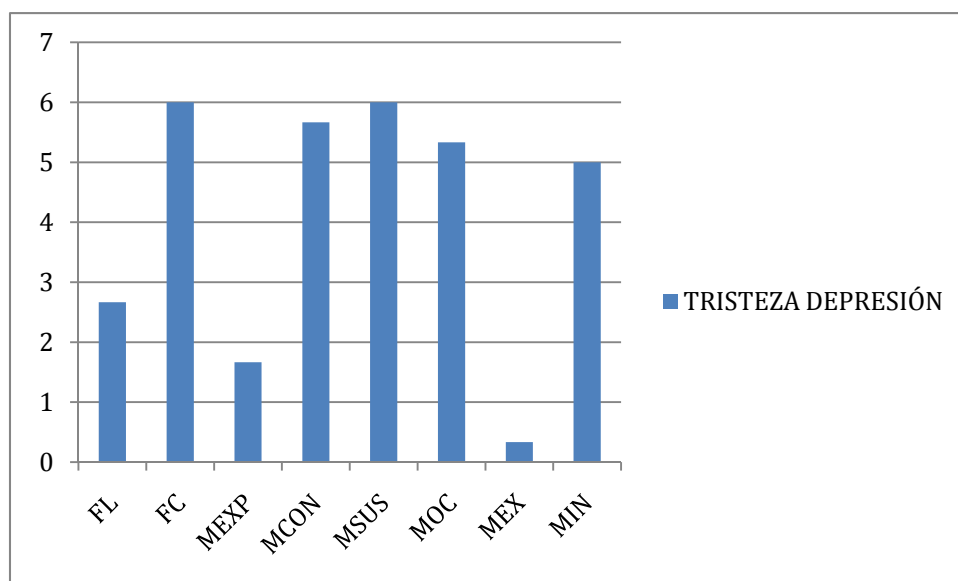


Figura 5.32. Cuantificación de los datos cualitativos obtenidos en los diferentes parámetros para la expresión de *Tristeza depresión* (FL= flujo libre; FC= flujo controlado; MEXP= movimiento expansivo; MCON= movimiento contractivo; MSUS= movimiento suspendido; MOC= ojos cerrados; MEX= ojos abiertos y mirada hacia afuera; MIN= ojos abiertos y mirada hacia adentro).

5.3.6.3 Alegría dinámica

Del análisis comparativo de los resultados obtenidos de las coreografías que expresan ALEGRÍA (tabla 5.15), emerge que tanto la música 2 como la 4 han provocado un uso alternado y combinado de flujo libre y controlado y utilización de ojos abiertos y mirada hacia afuera. Las diferencias se producen en la direccionalidad de los movimientos: muy variables en música 5 y básicamente expansivos en música 2.

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
m2e+a+	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB	x	x	x				x	
IR b	x	x	x				x	
JP	x	x	x				x	
PB	x	x	x		x		x	
SR	x	x	x	x	x		x	
TA	x	x	x		x		x	

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
m4e+a+	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EBb	x	x	x	x	x		x	
IR	x	x	x	x	x		x	
JP b	x	x	x	x	x		x	
PB	x	x	x	x	x		x	
SR	x	x	x	x	x		x	
TA	x	x	x	x	x		x	x

Tabla 5.15. Resultados análisis cualitativo para ALEGRIA.

La figura 5.33 resume los resultados del análisis cualitativo para *alegría dinámica*.

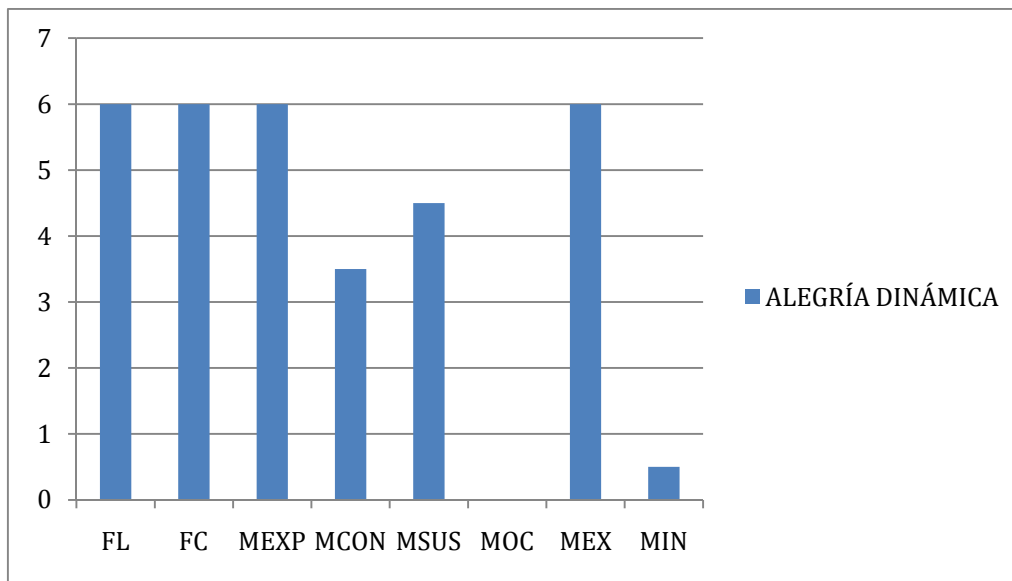


Figura 5.33. Cuantificación de los datos cualitativos obtenidos en los diferentes parámetros para la expresión de *Alegría dinámica* (FL= flujo libre; FC= flujo controlado; MEXP= movimiento expansivo; MCON= movimiento contractivo; MSUS= movimiento suspendido; MOC= ojos cerrados; MEX= ojos abiertos y mirada hacia afuera; MIN= ojos abiertos y mirada hacia adentro).

5.3.6.4 Rabia tensión

Del análisis comparativo de los resultados obtenidos de las coreografías que expresan RABIA emerge que tanto la música 3 como la 4 han generado flujo fuertemente controlado. La música 3 ha fomentado también el uso de movimientos expansivos, y mayor variación en las direcciones de movimientos (utilización de las tres cualidades) (tabla 5.16).

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
m3e-a-	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB		x	x	x	x		x	
IR		x		x	x		x	
JP		x	x	x			x	x
PB		x	x	x	x	x	x	x
SRb		x	x	x	x		x	
TA		x	x	x	x		x	x

	FLUJO		MOVIMIENTO			MIRADA		
m4e-a-	FL	FC	MEXP	MCON	MSUS	MOC	MEX	MIN
EB		x	x	x	x		x	
IR		x		x	x		x	
JP		x		x	x		x	
PB		x		x	x	x	x	
SR		x		x	x		x	
TA		x	x	x	x		x	x

Tabla 5.16. Resultados análisis cualitativo para ALEGRIA.

En ambas músicas este afecto ha generado direcciones contractivas y suspendidas. Los coreógrafos utilizan los ojos abiertos con mirada hacia afuera, a excepción de algunas coreografías de música 3 donde aparece el uso de mirada más hacia adentro. Escasa la utilización de los ojos cerrados (tabla 5.16).

La figura 5.34 resume los resultados del análisis cualitativo para *alegría dinámica*.

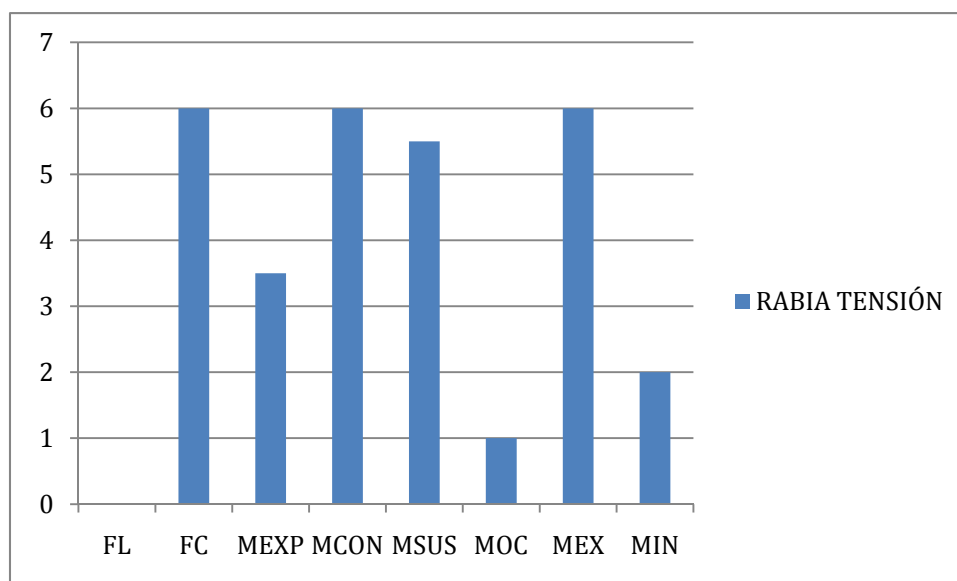


Figura 5.34. Cuantificación de los datos cualitativos obtenidos en los diferentes parámetros para la expresión de *Rabia tensión* (FL= flujo libre; FC= flujo controlado; MEXP= movimiento expansivo; MCON= movimiento contractivo; MSUS= movimiento suspendido; MOC= ojos cerrados; MEX= ojos abiertos y mirada hacia afuera; MIN= ojos abiertos y mirada hacia adentro).

5.3.7 Discusión sobre la expresión coreográfica de los afectos en la cualidad de la energía, del movimiento y del uso de la mirada

Como extraemos de la revisión de la literatura científica aplicada a la danza y sobre todo de las teorías de Delsarte y Laban, la cualidad de la energía, la dirección de los movimientos y el uso de la mirada, son elementos expresivos del movimiento y herramientas del lenguaje dancístico que pueden ser utilizados para la expresión de la emoción.

Mostramos a continuación una comparativa de los tres elementos analizados, en función de la intención expresiva de los coreógrafos.

5.3.7.1 Flujo

Comparando la utilización de las dos cualidades de energía (*flujo libre vs controlado*), para la expresión de los diferentes parámetros emotivos, emerge que el uso de *flujo controlado* está presente en la expresión de todos ellos (fig. 5.35).

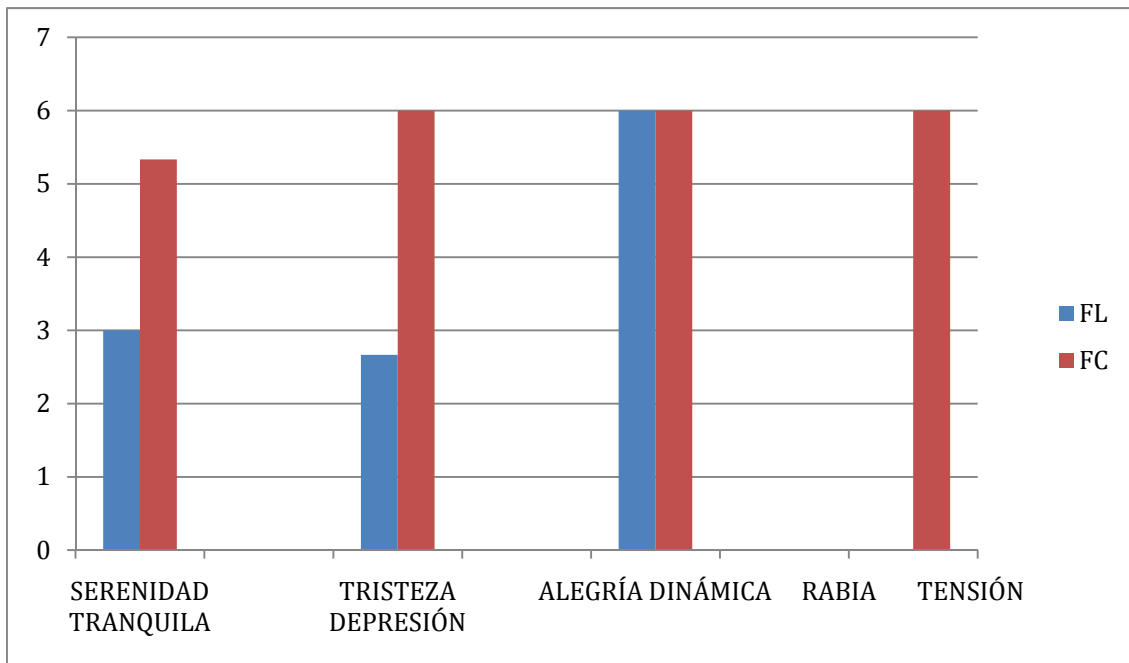


Figura 5.35. Cuantificación de los datos cualitativos obtenidos en la expresión coreográfica de las cuatro emociones para el parámetro *Flujo* (libre vs controlado).

De los resultados del análisis cualitativo emerge que, para expresar *felicidad tranquila* los coreógrafos han utilizado un flujo energético tendencialmente controlado (FC) y de baja intensidad combinado con flujo libre (FL) (fig. 5.35). Comparativamente con los demás parámetros emotivos, en *felicidad tranquila* se registra el menor uso de *flujo controlado*. La *felicidad tranquila* no es una emoción contemplada en los estudios experimentales que hemos estudiado y que analizan la expresión de las emociones en el movimiento: la gran mayoría de estas investigaciones suelen basarse en el análisis de las emociones básicas y consideran la *alegría* como estado emocional positivo en contraposición a la tristeza.

Tristeza depresión ha generado mayor interiorización y menos dinámica corporal, respecto a los demás parámetros emotivos. De los resultados del análisis cualitativo, emerge que, para expresar la *tristeza depresión* los coreógrafos han utilizado un flujo energético controlado (FC) de baja intensidad combinado con flujo libre (fig. 5.35). Este resultado concuerda en parte con el estudio de Morita et al. (2013) del que extraemos que la depresión, la fatiga y la confusión se relacionan, en términos *labanianos*, con la forma de *lucha* (Morita et al., 2013, pp. 1029-1030). La tensión presente en el movimiento impide que la energía fluya libremente.

La alegría es una emoción que corporalmente se caracteriza por la apertura y la expansión de los movimientos y de la expresión. También la actividad física y los niveles de energía suelen ser altos, generando mucho movimiento. Para expresar *alegría dinámica* los coreógrafos han utilizado la variabilidad en la cualidad de la energía; eso es, han utilizado ambos flujos energéticos (FL y FC) con una intensidad medio-alta (fig. 5.35).

Para expresar *rabia tensión*, los coreógrafos han utilizado exclusivamente flujo energético controlado (FC) de alta intensidad (fig. 5.35). Además de la elevada intensidad de energía, uno de los rasgos distintivos de *rabia tensión* es la tensión corporal y sus efectos sobre el movimiento (impulsos fuertes, bloqueos, brusquedad, etc.). Darwin afirmó que la ira se caracteriza por temblores y espasmos (Burger *et al.*, 2012, p. 177) y Ekman nos habla de actitud corporal amenazante o incluso de ataque (Arús, 2010, (4), pp. 139-140). En ambos casos, energéticamente y en términos *labanianos*, estamos hablando de calidad de *lucha* (flujo controlado). Este *control energético* se ha manifestado en los impulsos fuertes y bruscos utilizados por los coreógrafos y en las paradas del movimiento. Este resultado se alinea con el extraído del experimento de Morita *et al.* (2013) en el que el autor concluye que la ira se expresa con calidad kinestésica de *lucha* (LMA) y que la tensión utilizada genera hiperactividad muscular (Morita *et al.*, 2013, p. 1029).

5.3.7.2 Direccionalidad de los movimientos

Según Delsarte, la dirección recorrida por el gesto, refiriéndose a la dirección de los movimientos realizados de manera integral o parcial, indican su expresión (Teixeira, 2012, pp. 443-446). Darwin demostró que la alegría se caracteriza por saltos y torso erguido (Burger *et al.*, 2012, p. 177) y Ekman nos habla de apertura psicológica que hace que los movimientos tiendan a la expansión (Arús, 2010, (4), pp. 139-140). La figura 5.36 muestra que los movimientos expansivos (MEXP) se han dado en mayor medida precisamente para la expresión de la *alegría dinámica* y de la *felicidad tranquila*, ambos afectos positivos. Sin embargo, las características sonoras de algunos fragmentos musicales, han originado también el uso de movimientos contractivos (MCON) y suspendidos (MSUS). Estos resultados se alinean con el estudio experimental de Sawada *et al.* (2003) que concluye que la alegría suele asociarse a alta velocidad, energía expansiva y un mayor recorrido y variabilidad en las trayectorias de los movimientos, en comparación a la expresión de la tristeza (Sawada *et al.*, 2003, p.

698). Comparativamente *alegría dinámica* muestra menor uso de movimientos contractivos en relación a los demás parámetros emotivos (fig. 5.36). La combinación más elevada de movimientos contractivos (MCON) y suspendidos (MSUS) se ha dado para la expresión de *rabia tensión* y de *tristeza depresión*, ambos afectos negativos (fig. 5.36).

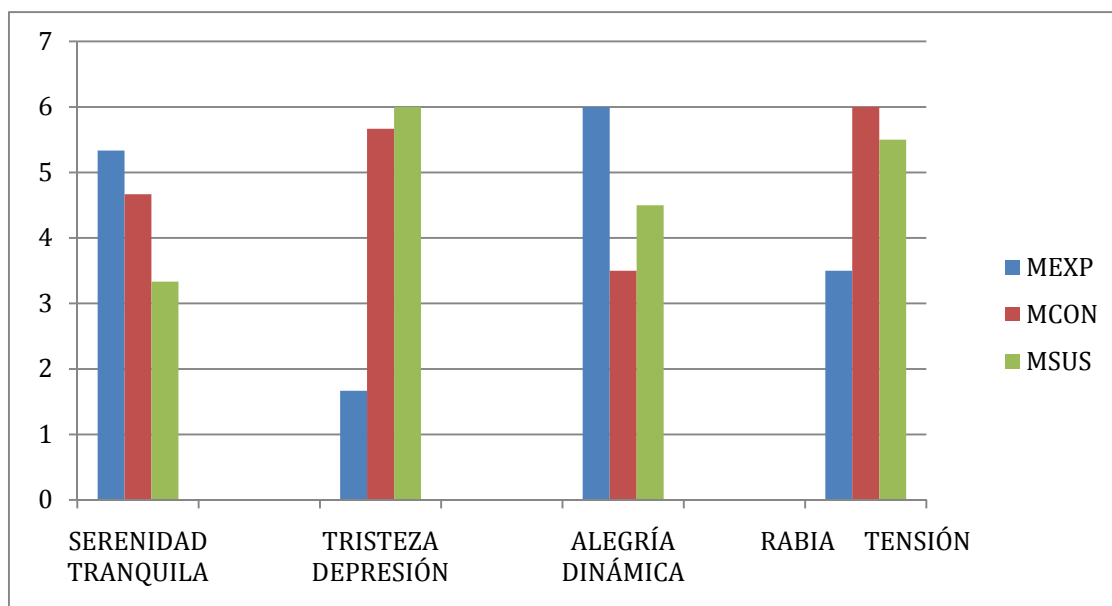


Figura 5.36. Cuantificación de los datos cualitativos obtenidos en la expresión coreográfica de las cuatro emociones para el parámetro *Dirección del movimiento* (MEXP= movimiento expansivo, MCON=movimiento contractivo, MSUS= movimiento suspendido).

Del análisis cualitativo emerge que la parada del movimiento y la tendencia a la inactividad (MSUS), son una característica de *tristeza depresión*, así como ya indicó Darwin al subrayarlos como rasgos distintivo de la tristeza (Ruano, 2004, p. 203); o como extraemos del estudio experimental de Sawada *et al.* (2003, pp. 703-704), que indica que la tristeza, se caracteriza por un ritmo lento y bajada de energía. La figura 5.36 muestra que ha habido muy poca presencia de movimientos expansivos (MEXP) y que la *tristeza depresión* ha generado menos apertura en relación a los demás parámetros emotivos (fig. 5.36).

En cuanto a la expresión de *rabia tensión*, nuestros resultados contrastan con los reportados por Sawada *et al.* (2003, p. 698) cuando concluyen que la ira genera movimientos expansivos: nuestros resultados muestran un más alto índice de uso de movimientos contractivos y suspendidos (fig. 5.36) y son más acordes a las

conclusiones de Burger et al. (2012) cuando afirman que la ira produce movimientos faltos de fluidez y de rotaciones (Burger *et al.*, 2012, pp. 180-181).

5.3.7.3 Uso de la mirada

El uso de la mirada resulta muy variable entre parámetros emotivos, como puede verse en la figura 5.37.

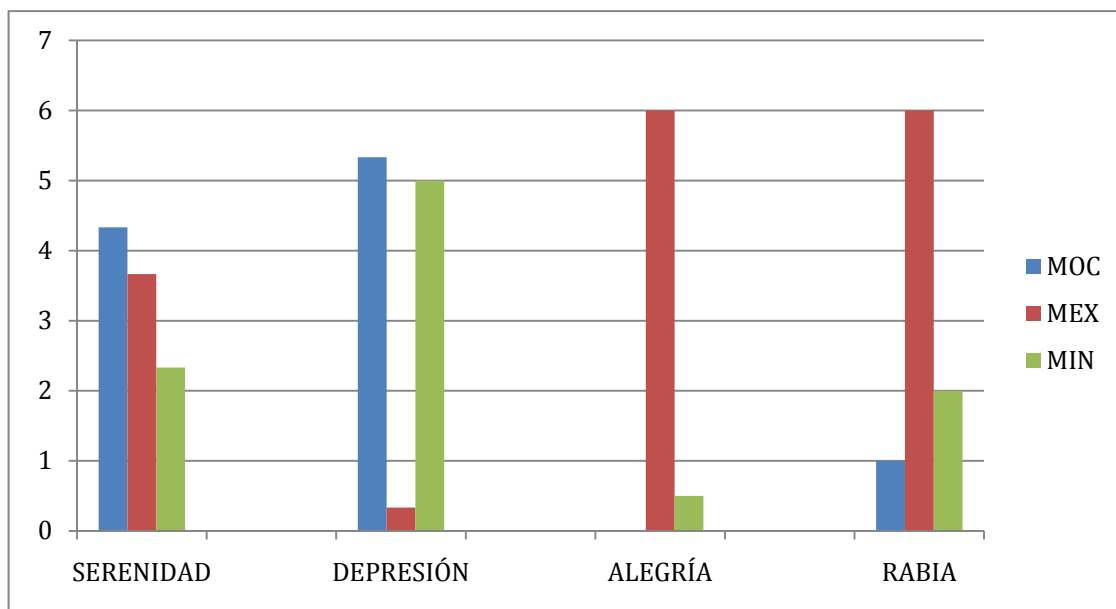


Figura 5.37. Cuantificación de los datos cualitativos obtenidos en la expresión coreográfica de las cuatro emociones para el parámetro *Mirada* (MOC=*ojos cerrados*, MEX=*mirada hacia afuera*, MIN=*mirada hacia adentro*).

Destaca el uso de la mirada externa (MEX) en *alegría dinámica* y *rabia tensión* en contraste con *tristeza depresión* donde no se utiliza. *Alegría dinámica* y *rabia tensión* han promovido la conexión de los coreógrafos con el entorno, llevándoles a abrir los ojos y dirigir su mirada claramente hacia el exterior (fig. 5.37). Este resultado concuerda con el obtenido por Kohler et al. (2004, p. 242), cuando afirma que el miedo y la ira se caracterizan por la apertura extrema de los ojos.

Para expresar *tristeza depresión* los coreógrafos han combinado ojos cerrados (MOC) con ojos abiertos y mirada dirigida hacia el interior (MIN). Casi ausente el uso de mirada hacia afuera (MEX) (fig. 5.37).

Felicidad tranquila es el único parámetro que muestra una combinación de uso de los tres modos. Generalmente han expresado la *felicidad tranquila* cerrando los ojos (fig. 5.37).

5.4 Resultados del análisis cualitativo y cuantitativo del uso del espacio (ocupación y trayectorias)

5.4.1 Resultados Música 1: felicidad tranquila / tristeza depresión

5.4.1.1 Eva Bertomeu

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tQWhJMFpGaGNPSEk>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tM25tROY5SXVEZ1E>

Duración total: 01:16:05.

Espacio: ocupación

FELICIDAD: espacio absolutamente reducido ocupado de forma permanente; se sitúa en fondo-escena izquierdo, lejos del público (fig. 5.38). La coreografía es absolutamente estática con pequeñas variaciones. Espacio pequeño, íntimo y lejano.

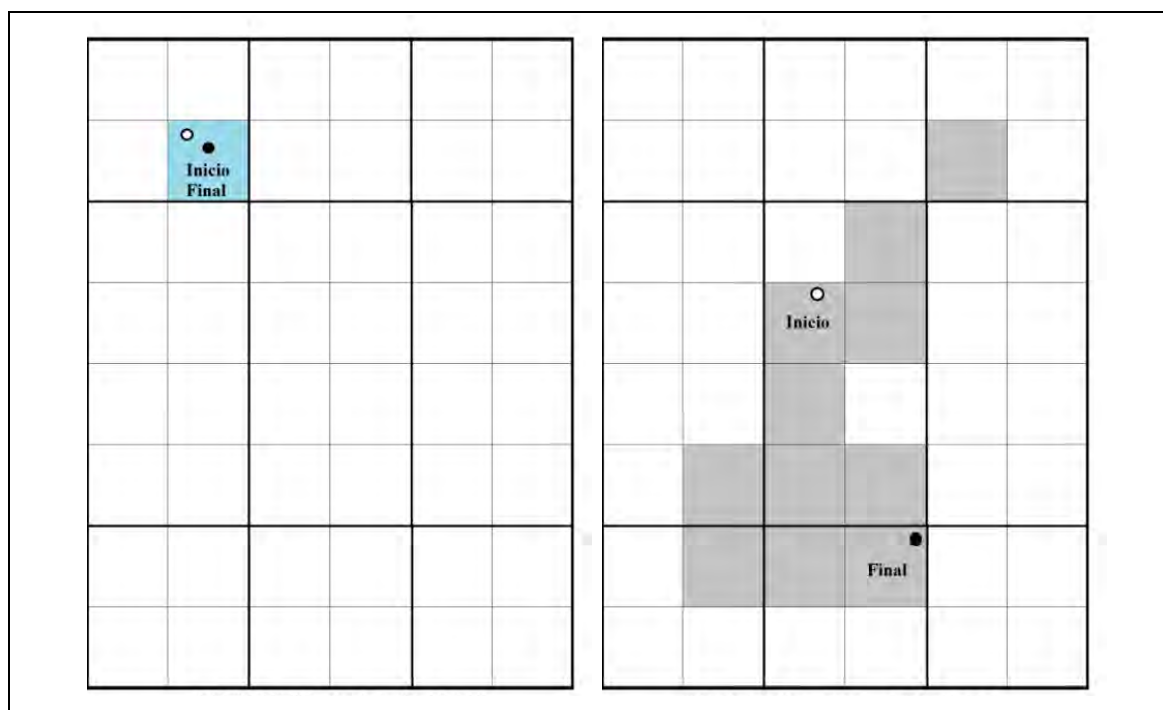


Figura 5.38. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m1e-a+eb$ / $m1e-a-eb$.

TRISTEZA: espacio de media amplitud. Utilización sobre todo de la zona central, a lo largo del eje diagonal y de la central delantera, cerca de público (fig. 5.38). Espacio con cierta amplitud, abstracto, íntimo, con progresivo acercamiento a público. En esta coreografía, la coreógrafa ha finalizado el movimiento en un punto del espacio mucho más cercano al público con respecto al punto de inicio.

Espacio: trayectorias

FELICIDAD: desplazamiento lento de muy reducida longitud que se produce sobre todo en la segunda y tercera parte de la coreografía, según muestra la figura 5.39. Estatismo muy acentuado. Trayectorias muy cortas, concentradas en la misma zona, con pocos pero repentinos cambios de dirección: líneas rectas, quebradas y sinuosas.

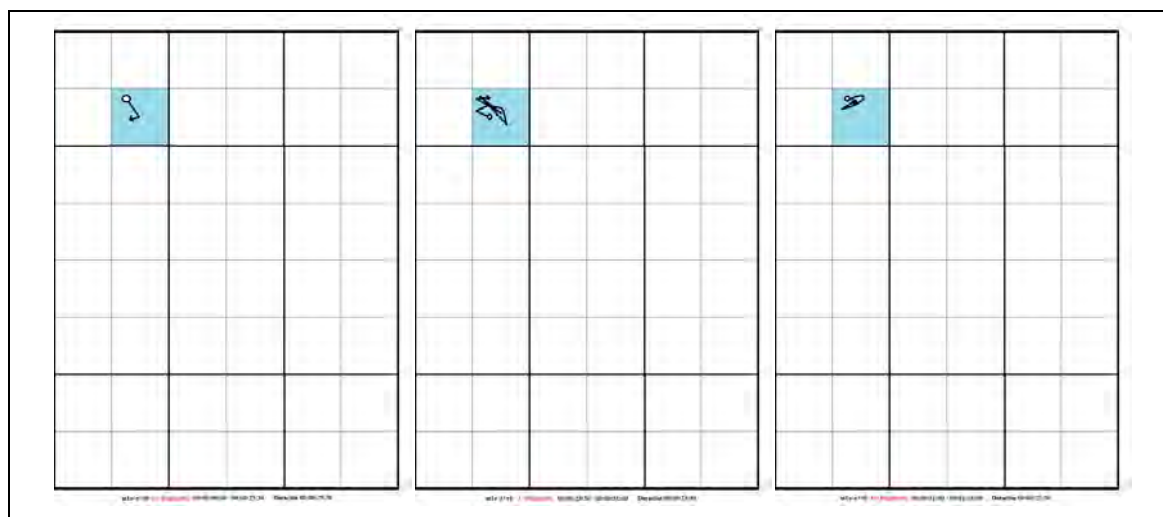


Figura 5.39. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m1e-a+eb. Duración de cada fragmento: 25s30.

TRISTEZA: desplazamientos de escasa longitud que acercan progresivamente el coreógrafo a público. Trayectorias sencillas circulares, sinuosas, uso del eje diagonal (fig. 5.40). Desplazamiento lento y estatismo y pocos cambios de dirección.

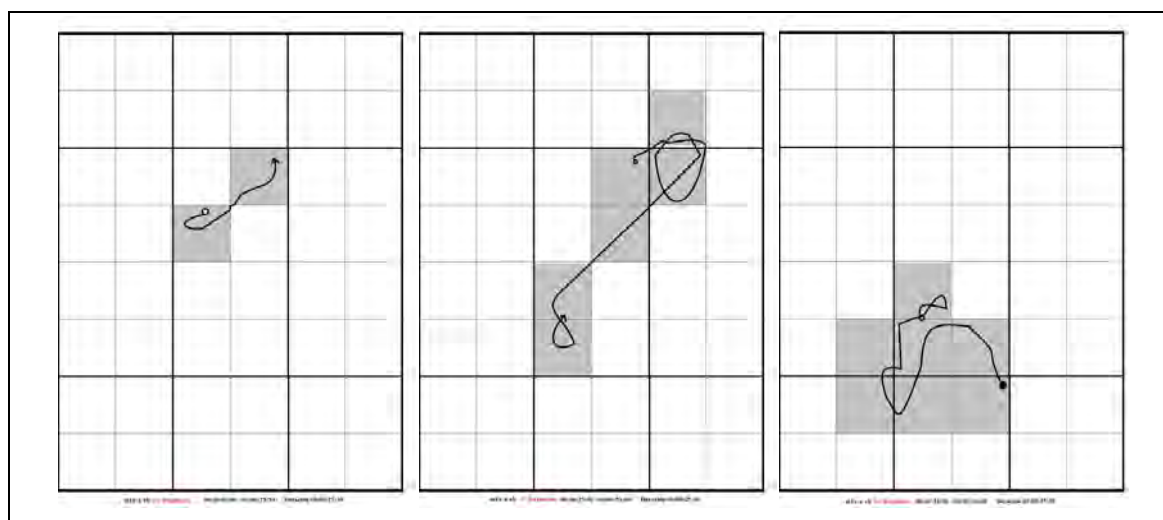


Figura 5.40. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m1e-a-eb. Duración de cada fragmento: 25s30.

Comparativa ocupación y trayectorias

La FELICIDAD ha generado menos necesidad de desplazamiento de la TRISTEZA, con una ocupación mínima del espacio. Contrasta el espacio reducido y lejano de FELICIDAD con el más amplio, cercano y central de TRISTEZA. Ambos son espacio íntimos. En ambas coreografía ha habido estatismo, más patente en FELICIDAD. Las trayectorias han encontrado mayor desarrollo en longitud en TRISTEZA trazando líneas sinuosas o circulares. Trayectorias casi imperceptibles, con evidente tendencia al estatismo en FELICIDAD. En TRISTEZA se experimenta un importante acercamiento a público en la posición final.

5.4.1.2 Idoya Rossi

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tVENnN2ZtQmtYRXc>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tbUxSbHp4UF9BZm8>

Duración total: 01:16:05.

Espacio: ocupación

FELICIDAD: ocupación media del espacio y permanencia en la zona central, con tendencia a la zona más delantera, cerca de público (fig. 5.41). Espacio abierto y a la vez íntimo.

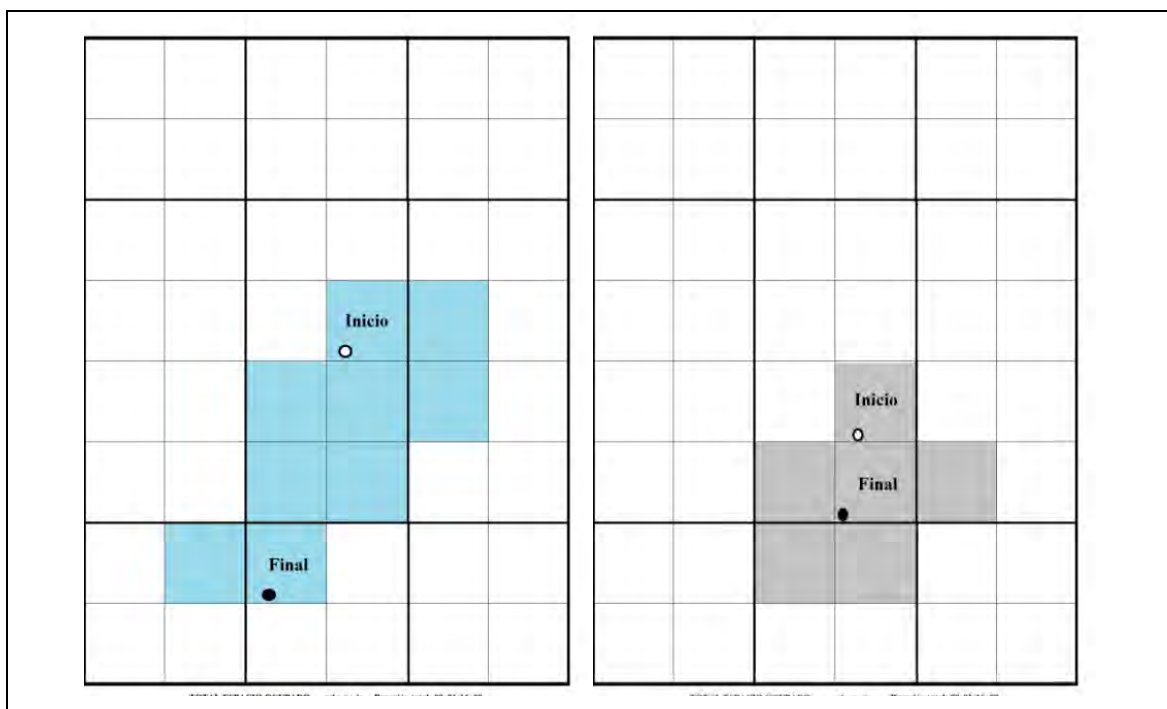


Figura 5.41. La imagen muestra la ocupación total del espacio de m1e-a+ir / m1e-a-ir.

TRISTEZA: ocupación reducida del espacio en la parte central de la escena y cerca de público (fig. 5.41). Espacio muy reducido, cerrado, íntimo y coreografía con tendencia al estatismo.

Espacio: trayectorias

FELICIDAD: trayectorias de corto recorrido con líneas curvas, rectas y quebradas; con cambios de dirección e insistencia en el uso de la zona central. Recorridos erráticos concentrados en un pequeño espacio y progresivo acercamiento a público. En la última parte de la coreografía las trayectorias se alargan y marcan una diagonal irregular que lleva a la coreógrafa frente a público, en la zona central (fig. 5.42). Cierta viveza rítmica en los desplazamientos con momentos de estatismo.

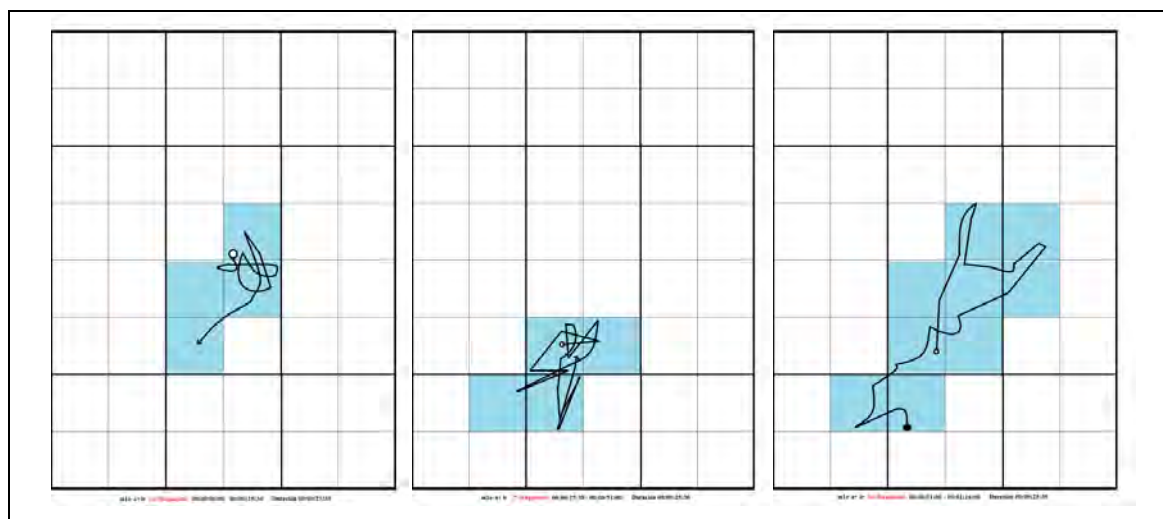


Figura 5.42. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m1e-a+ir. Duración de cada fragmento: 25s30.

TRISTEZA: muy poco desarrollo de los desplazamientos, sobre todo en la primera parte de la coreografía, con trayectorias muy cortas, que trazan líneas rectas y alguna sinuosidad, y cambios contrastante de dirección (fig. 5.43). Los desplazamientos se concentran en un espacio muy reducido. Ritmo lento y estatismo.

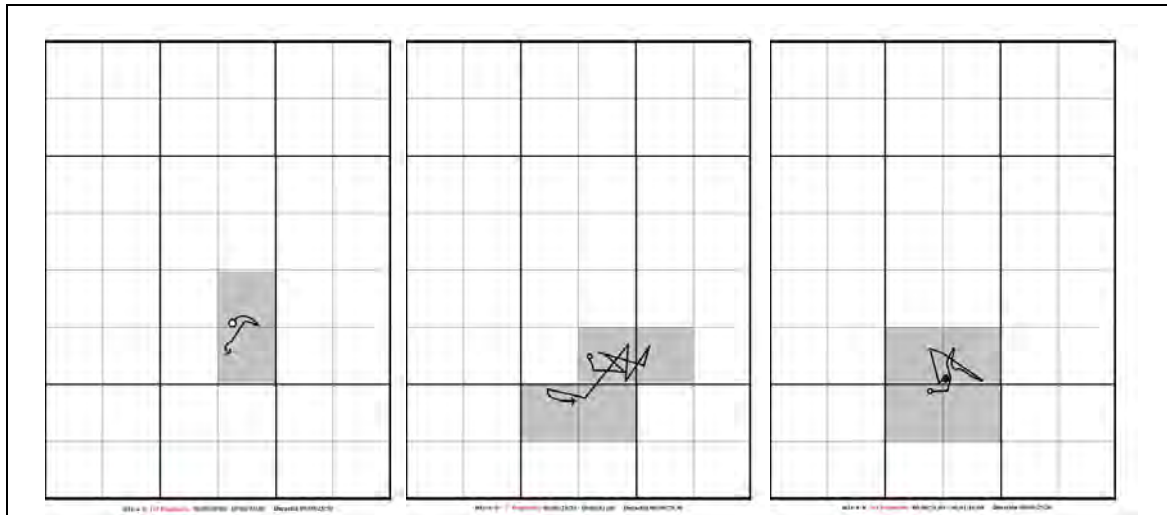


Figura 5.43. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m1e-a-ir. Duración de cada fragmento: 25s30.

Comparativa ocupación y trayectorias

Entre ambas coreografías hay una fuerte similitud en el uso del espacio, en ambos casos central. Resulta más amplio en FELICIDAD con una ocupación media. Ambos espacios son íntimos y están cerca del público. Difieren en que en FELICIDAD el espacio resulta expansivo y, en TRISTEZA, restringido y aislado. Se detecta un mayor desarrollo de las trayectorias en FELICIDAD con respecto a TRISTEZA, sobre todo en la última parte de la coreografía. En ambas coreografías trayectos cortos y concentrados en un espacio reducido, con trazados rectos y curvos, más presentes en FELICIDAD. Estatismo en ambas coreografías, más acentuado en TRISTEZA. En ambas coreografías termina el movimiento en un punto del espacio muy cercano al público y central.

5.4.1.3 Juan Pinillos

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9taW43R0xtMFlxMTg>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tWno2VndYUFQ1dlk>

Duración total: 01:16:05.

Espacio: ocupación

FELICIDAD: reducida de la zona central; encuentra una mayor amplitud en la última parte de la coreografía en la que se abre hacia los lados. (fig. 5.44).

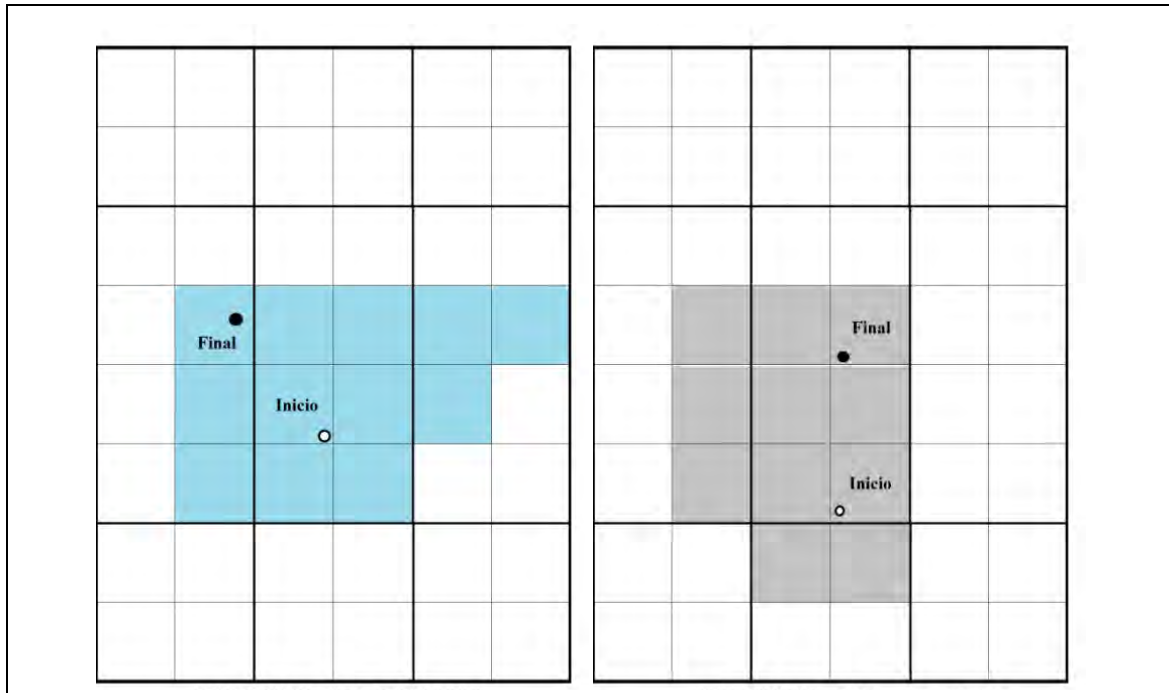


Figura 5.44. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m1e-a+jp / m1e-a-jp$.

Espacio abierto y a la vez íntimo, cercano a público.

TRISTEZA: Espacio central reducido que, en la parte central de la coreografía, encuentra una mayor amplitud. Es un espacio pequeño e íntimo pero cercano a público. Tendencia a la permanencia en el eje central del espacio como muestran los puntos inicial y final de la coreografía (fig. 5.44).

Espacio: trayectorias

FELICIDAD: al principio las trayectorias indican poco desplazamiento y cierto estatismo; los desplazamientos encuentran un progresivo aumento de tamaño en la medida en que avanza la coreografía. Trayectorias que se concentran en un pequeño espacio y trazan líneas sinuosas, circulares, quebradas y frecuentes cambios de dirección. En la última parte, las trayectorias aumentan de tamaño y abren el espacio (fig. 5.45). Cierta estatismo y ritmo fluido.

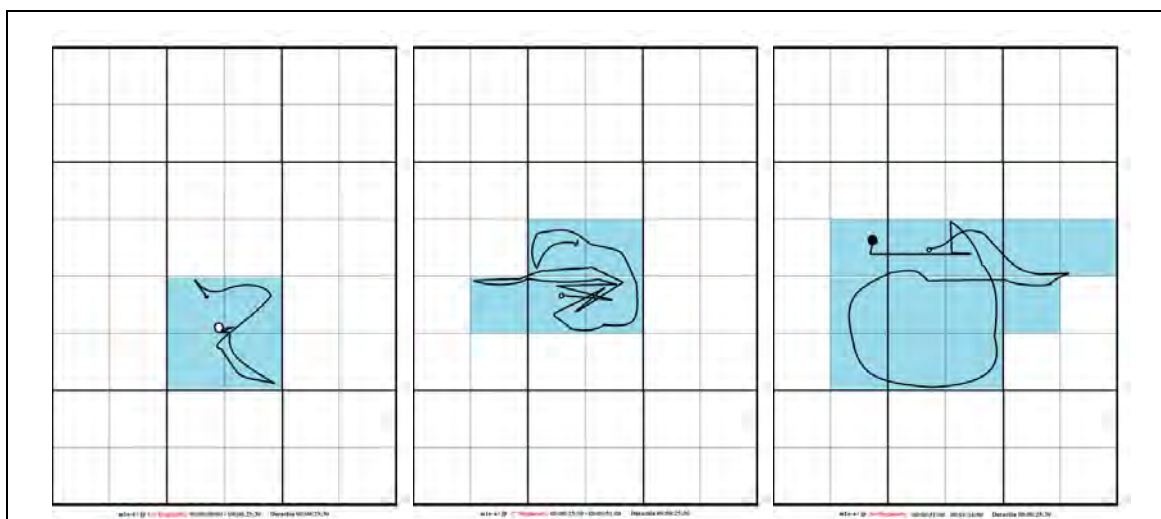


Figura 5.45. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m1e-a+jp. Duración de cada fragmento: 25s30.

TRISTEZA: poco desplazamiento y de corta longitud, concentrado en un área reducida. Tanto en la parte inicial como final de la coreografía, el coreógrafo realiza trayectorias rectilíneas de acercamiento y alejamiento del público a lo largo del eje central del espacio (fig. 5.46). En la parte central de la coreografía las trayectorias se hacen sinuosas y curvas con diferentes cambios de dirección. Desplazamientos muy lentos con algún cambio rítmico inesperado. Tendencia al estatismo.

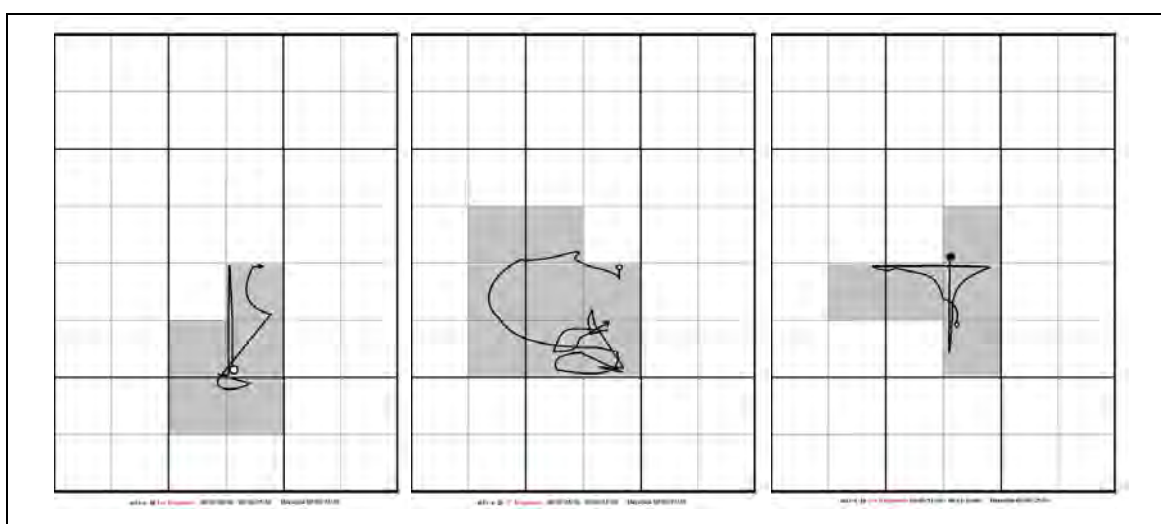


Figura 5.46. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m1e-a-jp. Duración de cada fragmento: 25s30.

Comparativa ocupación y trayectorias

En ambas coreografías el coreógrafo ha optado por la utilización de un espacio central reducido: íntimo en ambos casos pero expansivo y abierto en FELICIDAD y cerrado en

TRISTEZA. En ambos establece conexión y cercanía con el público. En cuanto a trayectorias, en ambas coreografías, se concentran en una pequeña área. Las trayectorias encuentran mayor desarrollo en FELICIDAD. Ambas coreografías comparten líneas sinuosas, curvas y rectas. Movimientos lentos en TRISTEZA y mayor viveza rítmica en FELICIDAD. En ambas coreografías momentos de falta de desplazamientos, más pronunciados en TRISTEZA. En ambas coreografías el coreógrafo ha iniciado el movimiento en un punto del espacio más cercano al público y ha finalizado en un punto más atrás, hacia el centro del espacio: alejamiento.

5.4.1.4 Paco Bodí

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tSE1rTFo5d0FDeVk>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tN3BaT1JueFRNS2s>

Duración total: 01:16:05.

Espacio: ocupación

FELICIDAD: ocupación media de la zona central a lo largo del eje perpendicular a público, con tendencia a la parte izquierda de la escena (fig. 5.47). Espacio abierto que va gradualmente reduciéndose, en cuanto a ocupación, hacia el punto central de la escena. Calidad abierta y expansiva, a la vez que íntima. Hace partícipe al público.

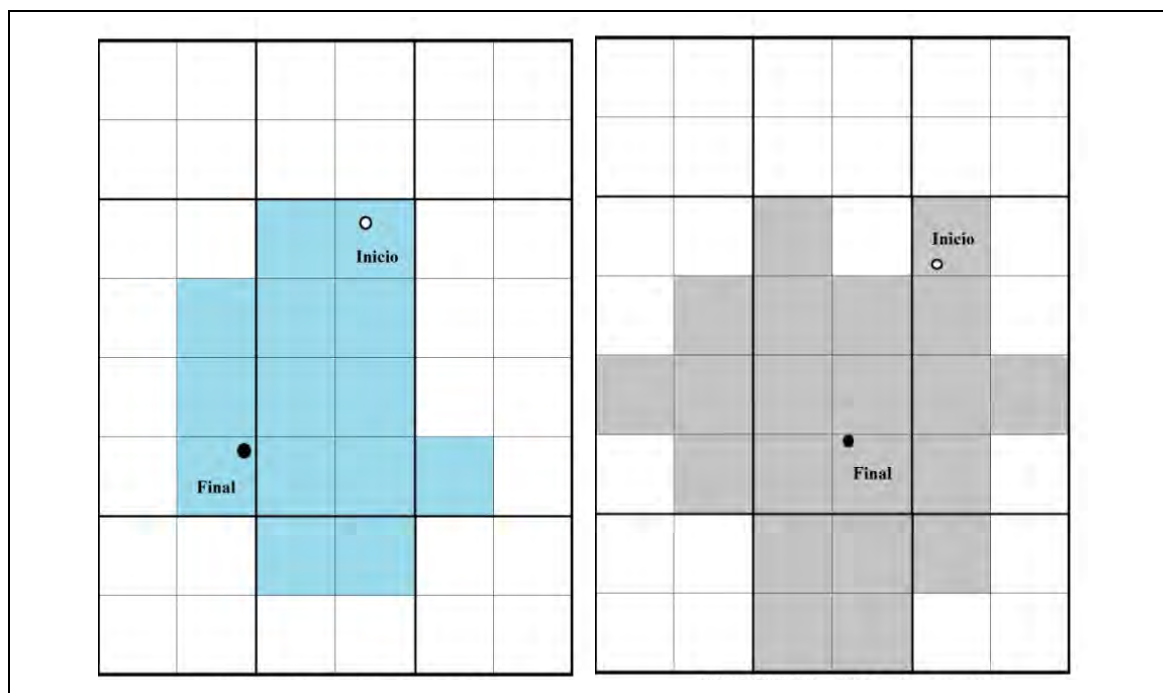


Figura 5.47. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m1e-a+pb$ / $m1e-a-pb$.

TRISTEZA: amplitud de espacio escénico ocupado (fig. 5.47). La ocupación del espacio se mantiene sobre todo en la zona central. Aún ocupando bastante espacio escénico, cualitativamente el espacio en el que se mueve el coreógrafo resulta pequeño, muy íntimo y cerrado, aislado. En algún momento se abre a lo lejos por los lados pero es para volver a cerrarse. No hay relación directa con el público.

Espacio: trayectorias

FELICIDAD: desplazamientos cortos en recorridos algo erráticos que van desarrollándose alrededor de la zona central, con líneas rectas, curvas y sinuosas. Cambios de dirección frecuentes, con referencia a lados y público (adelante) y paulatina reducción del espacio recorrido (fig. 5.48). Ritmo fluido algo lento. Cierta estatismo.

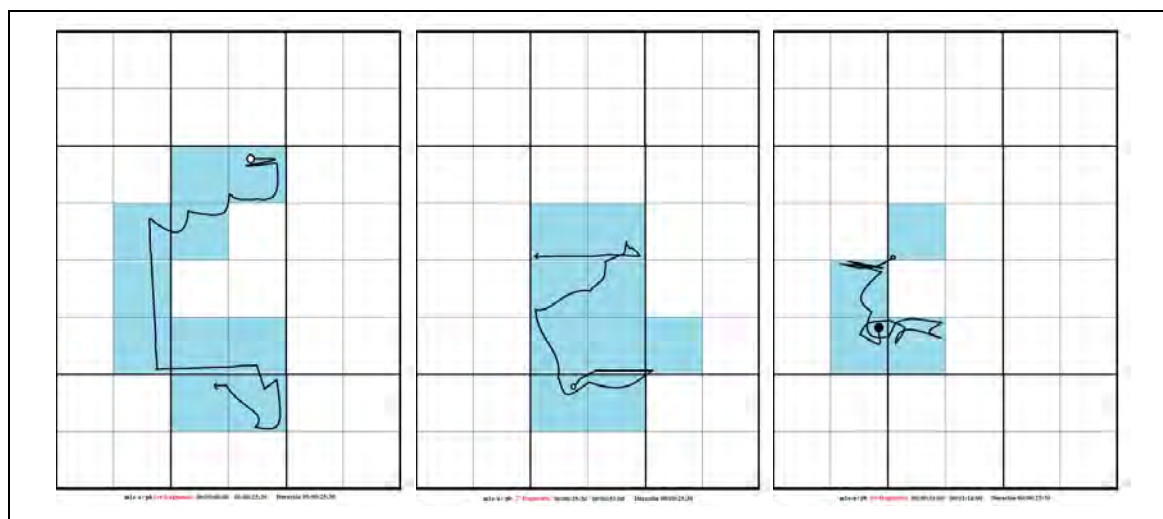


Figura 5.48. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m1e-a+pb. Duración de cada fragmento: 25s30.

TRISTEZA: desplazamientos de diferente tamaño pero muy pausados, generalmente lentos. Los recorridos dibujan líneas sencillas, rectas irregulares que pasan siempre por el centro y muestran diferentes direcciones, valorando sobre todo los lados, izquierdo y derecho de la escena. Cierta sinuosidad en los recorridos que se explicita en un desplazamiento circular final y progresivo acercamiento a público (fig. 5.49). Ritmo variable tendencialmente lento. Estatismo.

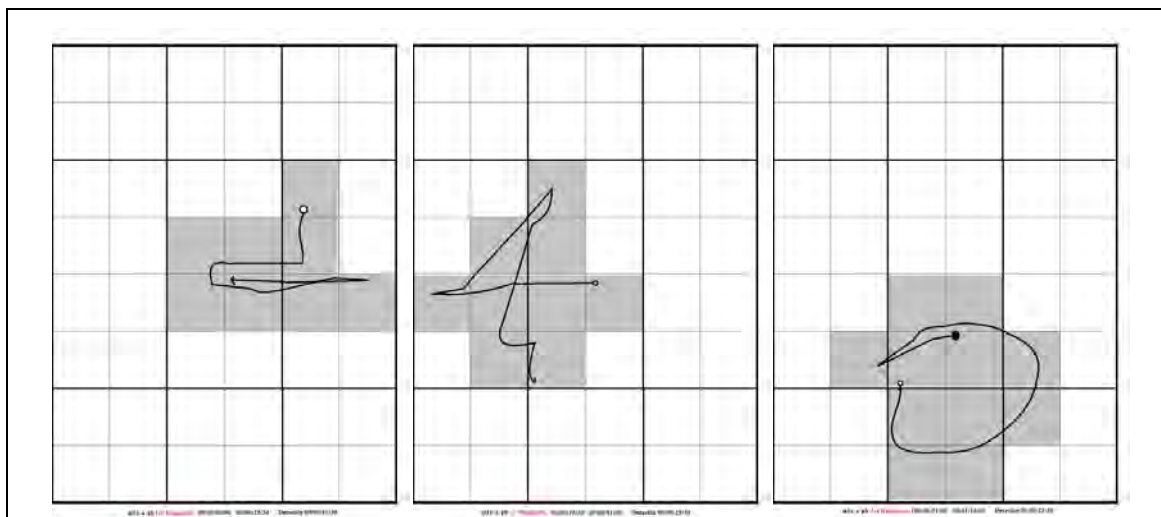


Figura 5.49. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m1e-a-pb. Duración de cada fragmento: 25s30.

Comparativa ocupación y trayectorias

La ocupación del espacio resulta cuantitativamente algo más superior en TRISTEZA pero, una comparativa de los gráficos de las trayectorias, nos muestra que hay mucha similitud entre las dos coreografías. En ambas el coreógrafo utiliza la parte central de la escena, dando profundidad al espacio pero también cerca del público. En FELICIDAD el espacio tiene calidad de abierto, expansivo y cercano a público mientras en TRISTEZA resulta pequeño, cerrado y aislado. La FELICIDAD ha resultado ser más dinámica que la TRISTEZA donde el estatismo ha quedado más patente. En FELICIDAD se generan recorridos de mayor tamaño de longitud y más cambios de dirección de desplazamiento. En ambas coreografías trayectorias rectas, curvas y circulares. En ambas coreografías el coreógrafo ha finalizado el movimiento en un punto del espacio más cercano al público, muy central en TRISTEZA.

5.4.1.5 Susana Rodrigo

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9taOZ1Nm1reV8tVEk>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tYzdXRHgzVV82bHM>

Duración total: 01:16:05.

Espacio: ocupación

FELICIDAD: ocupación alta del espacio escénico. La coreógrafa va ocupando paulatinamente toda la zona central, de lado a lado y finalmente toda la zona delantera, cercana a público (fig. 5.50). Espacio amplio, abierto, íntimo y cercano a público.

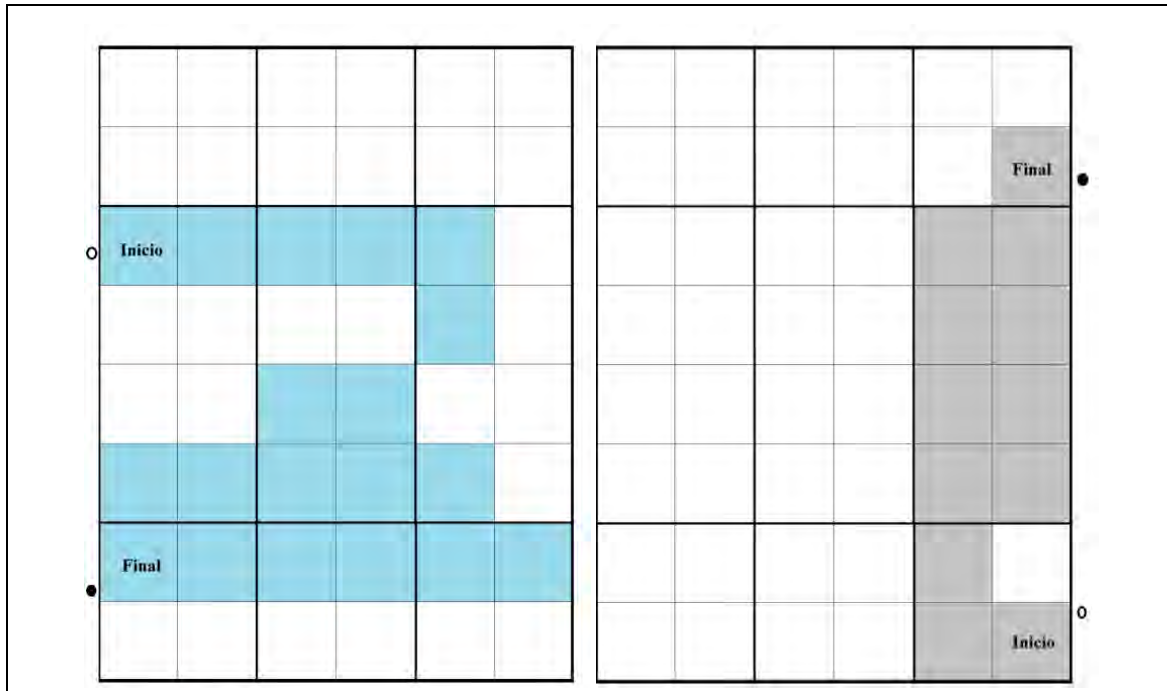


Figura 5.50. La imagen muestra la ocupación total del espacio de mle-a+sr / mle-a-sr.

TRISTEZA: ocupación media del espacio que se produce de manera progresiva desde delante hacia atrás en toda la parte derecha del escenario (fig. 5.50). Espacio longitudinal estrecho y alargado con calidad de pequeño, íntimo y cerrado. A veces la coreógrafa lo abre al público. La cercanía del espacio ocupado inicialmente se pierde en un progresivo alejamiento.

Espacio: trayectorias

FELICIDAD: desplazamientos de recorrido medio, combinados con desplazamientos cortos. Ritmo lento y pausado, con momentos de estatismo. Inicia y termina la coreografía en el lateral izquierdo, a diferentes profundidades en la escena. Trayectorias sinuosas, con idas y vueltas, y líneas rectas y curvas, que transportan la coreógrafa de lado a lado de la escena, y la acercan progresivamente a público. Utiliza el eje diagonal y en la parte delantera de la escena las lateralidades (fig. 5.51). Frecuentes cambios de dirección con momentos de estatismo.

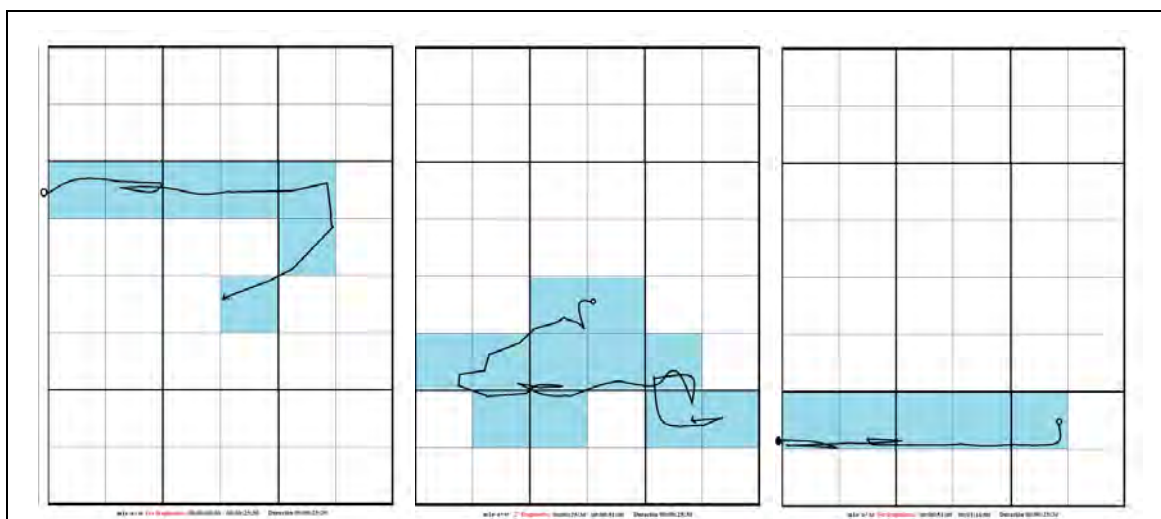


Figura 5.51. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en mle-a+sr. Duración de cada fragmento: 25s30.

TRISTEZA: desplazamiento hacia atrás con recorridos cortos, muy lentos y con frecuentes paradas en la parte derecha del escenario. Inicio de la coreografía con entrada al espacio por lateral derecho cerca del público y finalización con salida por el lateral derecho-detrás, lejos del público (fig. 5.52). Trayectorias sencillas de líneas sinuosas, que trazan curvas y tienen cambios de dirección suaves. Coreografía bastante estática. Lentitud y estatismo.

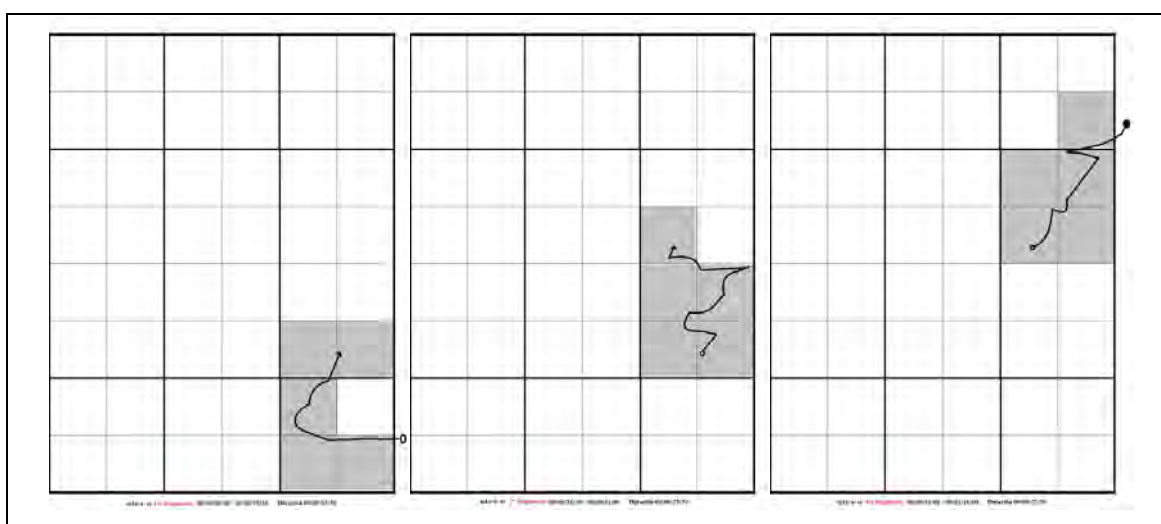


Figura 5.52. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en mle-a-sr. Duración de cada fragmento: 25s30.

Comparativa ocupación y trayectorias

La ocupación del espacio entre las dos coreografías resulta contrastante, tanto en dimensiones, como en forma y lugar escénico. En FELICIDAD ha generado un espacio

amplio, central que se ha producido en un progresivo acercamiento a público. La calidad de este espacio es de apertura y expansión. En TRISTEZA el espacio es más reducido y ocupa todo el lateral derecho en un movimiento de la coreógrafa, de alejamiento progresivo del público. Resulta cualitativamente un espacio restringido y cerrado, aunque hay momentos en que lo abre al público. En ambos espacios se detecta intimidad.

En cuanto a trayectorias, ha habido mayor longitud y mayores cambios de dirección en FELICIDAD que en TRISTEZA. Los trazados, en ambas coreografías, comparten líneas sinuosas y curvas. En ambas coreografías, la coreógrafa ha iniciado y terminado la realización entrando y saliendo del espacio escénico. Ritmo lento en ambas coreografías con mayor estatismo en TRISTEZA.

5.4.1.6 Toni Aparisi

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tQTQ5M1o0N2JXNk0>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tZGtsaUU3VGowQWM>

Duración total: 01:16:05.

Espacio: ocupación

FELICIDAD: la ocupación del espacio va expandiéndose gradualmente desde la zona centro-izquierda de la escena hacia el lado opuesto. Ocupación media. Nace como espacio cerrado que va abriéndose y pasa de ser un espacio íntimo a ser un espacio abierto, expandido. En este sentido el coreógrafo juega a abrir y cerrar el espacio respecto al público. Insistencia en la ocupación de la zona central-izquierda con ocupación del centro y del lado opuesto. La distancia del público se mantiene constante (fig. 5.53).

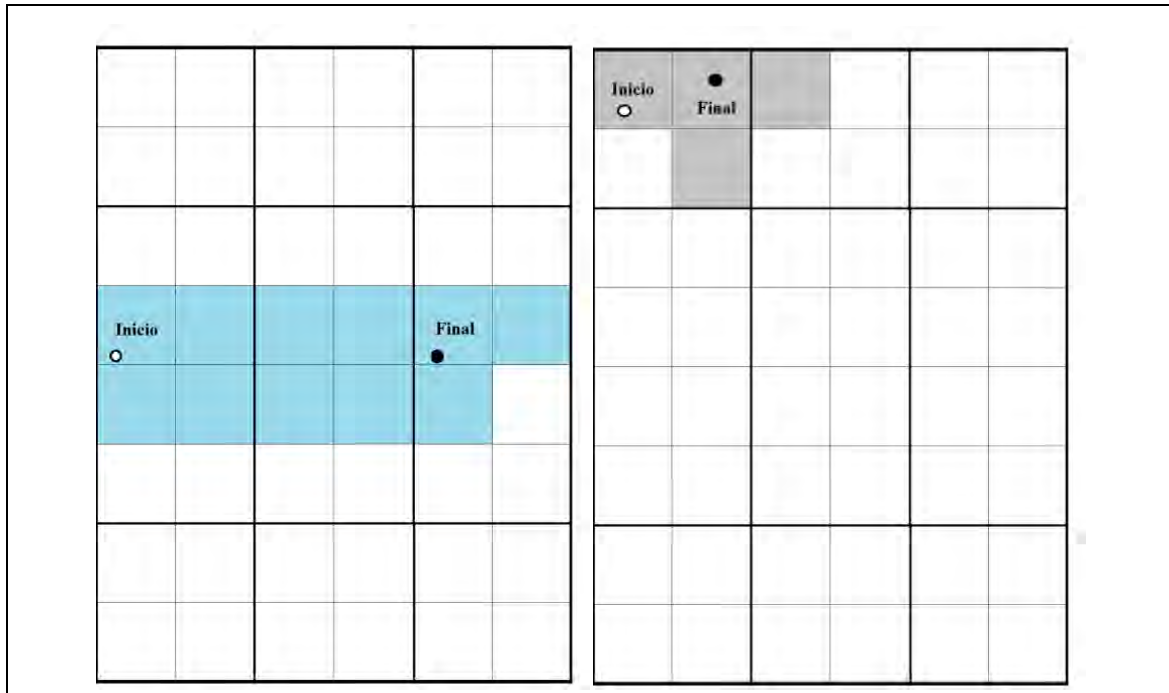


Figura 5.53. La imagen muestra la ocupación total del espacio de m1e-a+ta / m1e-a-ta.

TRISTEZA: espacio ocupado muy reducido, esquinado, lejos del público, a fondo escena en el lateral izquierdo. Cualitativamente es íntimo y aislado, sin conexión con el público (fig. 5.53).

Espacio: trayectorias

FELICIDAD: trayectorias generalmente de corta longitud. Se desarrollan en paralelo con respecto a público y tienen en cuenta los lados de la escena, con repetitivos trayectos de ida y vuelta. Gran parte de la coreografía se desarrolla en la zona centro-izquierda y propone trayectorias quebradas que transportan el coreógrafo de lado a lado y por la parte central de la escena. Frecuentes cambios de dirección hacia izquierda y derecha. Cierta estatismo. Finalización de la coreografía en un punto opuesto al de comienzo (fig. 5.54).

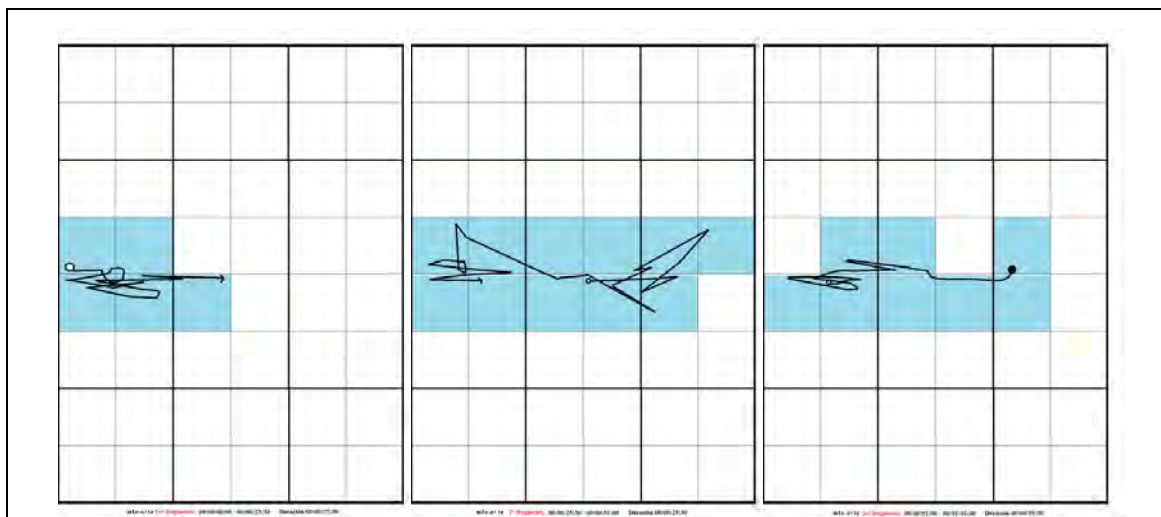


Figura 5.54. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m1e-a+ta. Duración de cada fragmento: 25s30.

TRISTEZA: desplazamientos muy cortos y pausados. Trayectorias en líneas rectas y quebradas, con la aparición de curvas. Frecuentes paradas y cambios de dirección. Desplazamientos muy repetitivos de ida y vuelta de lado a lado. Todos los recorridos se concentran en un pequeño espacio, superponiéndose (fig. 5.55). Muchos momentos de estatismo.

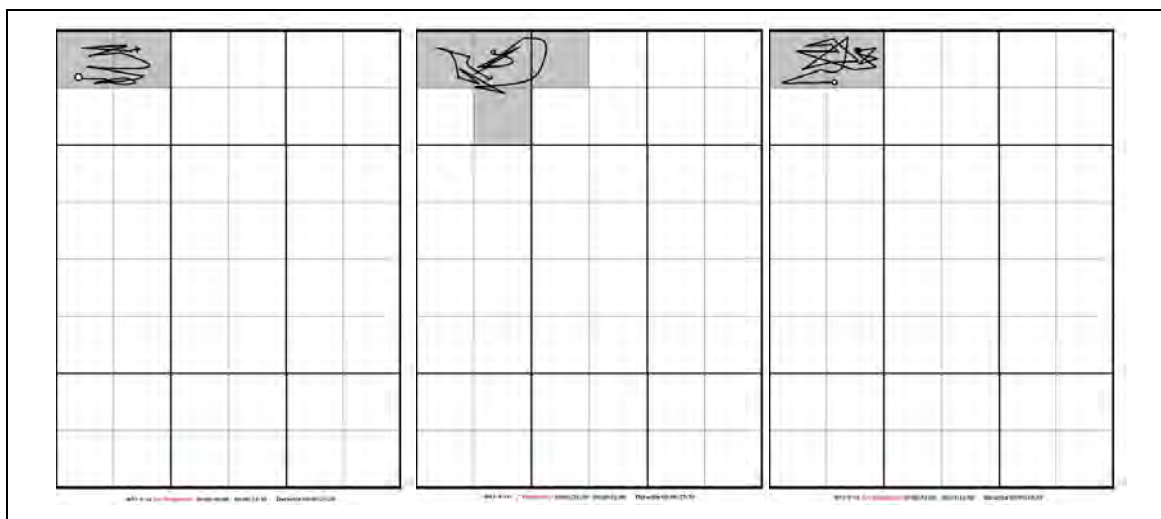


Figura 5.55. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m1e-a-ta. Duración de cada fragmento: 25s30.

Comparativa ocupación y trayectorias

Coreografías muy contrastantes en cuanto a ocupación espacial. El espacio se abre y es más amplio en FELICIDAD que también utiliza una ubicación más central y cercana a público. Es un espacio expandido, abierto y comunicativo. En TRISTEZA se ubica en la

esquina del fondo-izquierda de la escena. Es un espacio muy restringido, íntimo, cerrado y sin conexión con el público. Las dos propuestas coreográficas mantienen un mismo criterio en cuanto a dirección de los desplazamientos: se realizan de lado a lado, manteniendo una distancia constante del público. En ambas hay tendencia a realizar estos desplazamientos en un pequeño espacio. En general en ambas coreografías se utilizan desplazamientos y recorridos de corto alcance con una dinámica muy similar: líneas rectas, quebradas con la aparición de alguna línea sinuosa. Lo que principalmente varía es el ritmo de los desplazamientos: mucho más pausados y con más frecuentes paradas en TRISTEZA y más dinámicos en FELICIDAD.

5.4.1.7 Resumen comparativo música 1

En general, todas las coreografías generadas por el primer fragmento musical, han utilizado, para la expresión de los dos afectos, un espacio central (a excepción de: Eva Bertomeu en FELICIDAD y Toni Aparisi en TRISTEZA).

La ocupación, en general, ha resultado ser mayor en FELICIDAD pero sin grandes diferencias respecto a TRISTEZA. FELICIDAD ha generado cualitativamente espacios amplios, abiertos y expansivos, en conexión con el público; TRISTEZA ha generado espacios más restringidos, más cerrados y, predominantemente, sin conexión con el público. En la mayor parte de las coreografías ambos espacios han sido espacios íntimos, interiores.

FELICIDAD resulta en general más dinámica que TRISTEZA. Esto incide tanto en el número de trayectorias como en el tamaño de los desplazamientos. FELICIDAD recorre más espacio, tiene más variedad de direcciones y cambios rítmicos. TRISTEZA ha resultado ser más estática, con desplazamientos más cortos y trazados muy sencillos. En los dos afectos se utilizan en general trayectos curvos, sinuosos y rectos.

5.4.2 Resultados Música 2: alegría dinámica / felicidad tranquila

5.4.2.1 Eva Bertomeu

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tUnBManFEMHBnODA>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTkd1MTJESlpIMVk>

Duración total: 01:03:00.

Espacio: ocupación

ALEGRÍA: ocupación muy alta del espacio escénico; amplitud y apertura del espacio (fig. 5.56). La coreógrafa realiza una ocupación progresiva de la escena desde la zona más externa hacia el centro de la escena. Transita por todo el espacio. Espacio muy abierto, expandido, pero sin relación directa con el público.

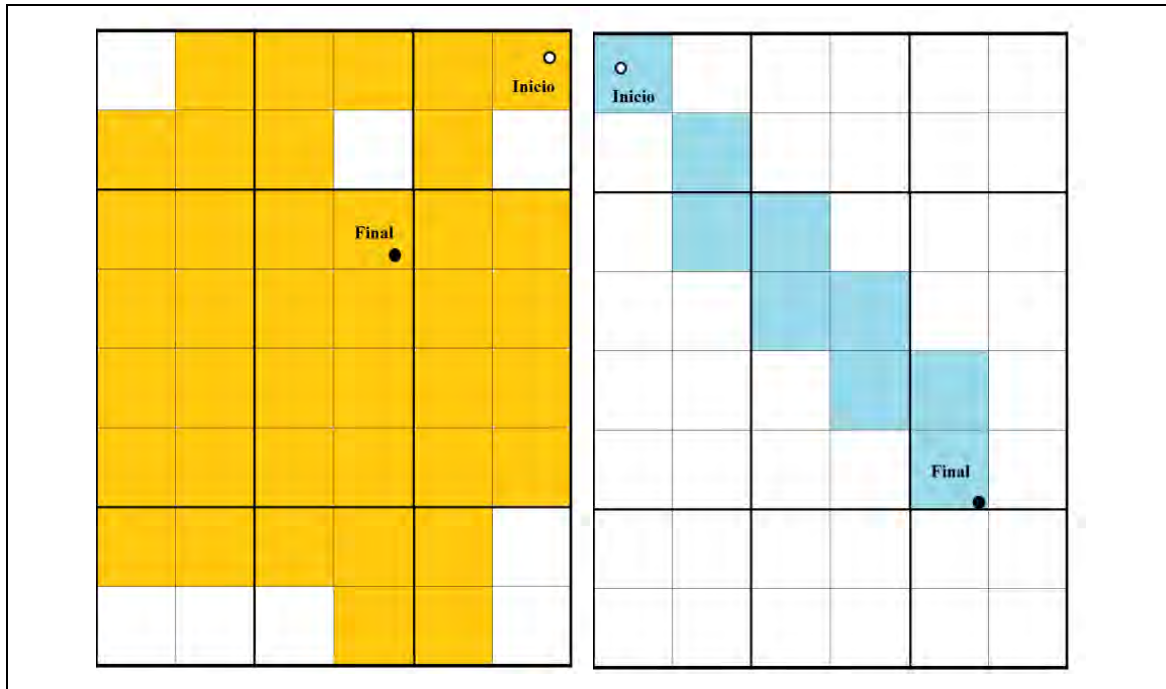


Figura 5.56. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m^2e+a+eb / m^2e-a+eb$.

FELICIDAD: ocupación media del espacio (fig. 5.56) que se desarrolla muy paulatinamente a lo largo de una diagonal que le confiere profundidad y lejanía. Espacio íntimo sin conexión directa con el público.

Espacio: trayectorias

ALEGRÍA: coreografía muy dinámica que ha generado trayectorias de gran longitud, con recorridos circulares por el espacio más exterior, y trayectos, en las diagonales, rectos y sinuosos. Las distancias del público han resultado muy variables, con acercamientos y alejamientos que han generado amplitud y apertura del espacio. Cambios frecuentes de dirección y ritmo de desplazamiento sostenido y fluido (fig. 5.57).

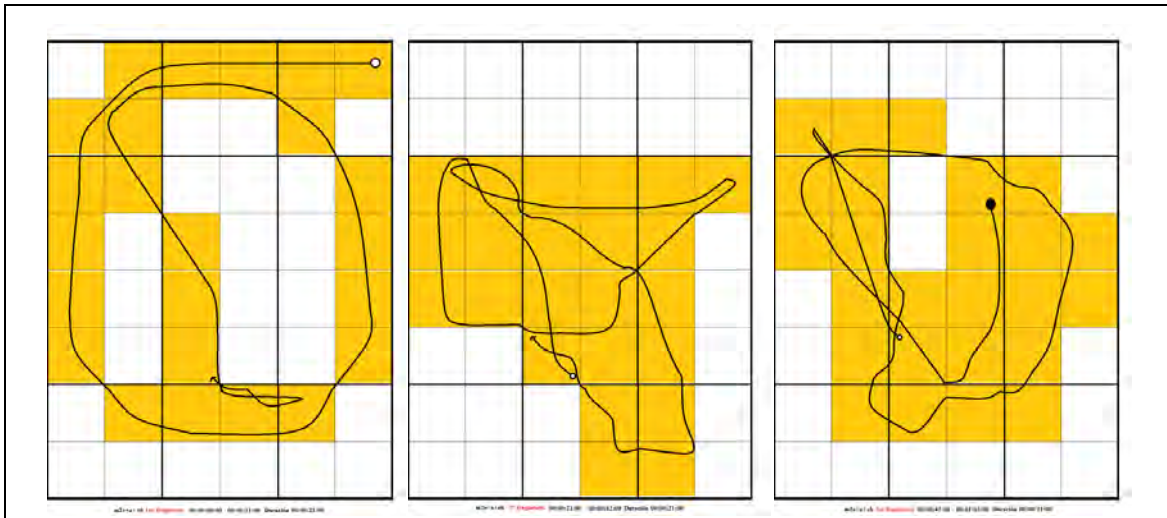


Figura 5.57. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m2e+a+eb. Duración de cada fragmento: 21s.

FELICIDAD: longitud en el desplazamiento y continuidad en el movimiento. Movimiento muy pausado con momentos de estatismo que ha generado un único recorrido en la diagonal, en un progresivo acercamiento a público desde la esquina izquierda-detrás hacia el punto opuesto delante, más cerca del público (fig. 5.58). Trayecto rectilíneo con sinuosidad y alguna curva sin cambios de dirección. Mayor permanencia en la zona central. Pronunciada lentitud y estatismo.

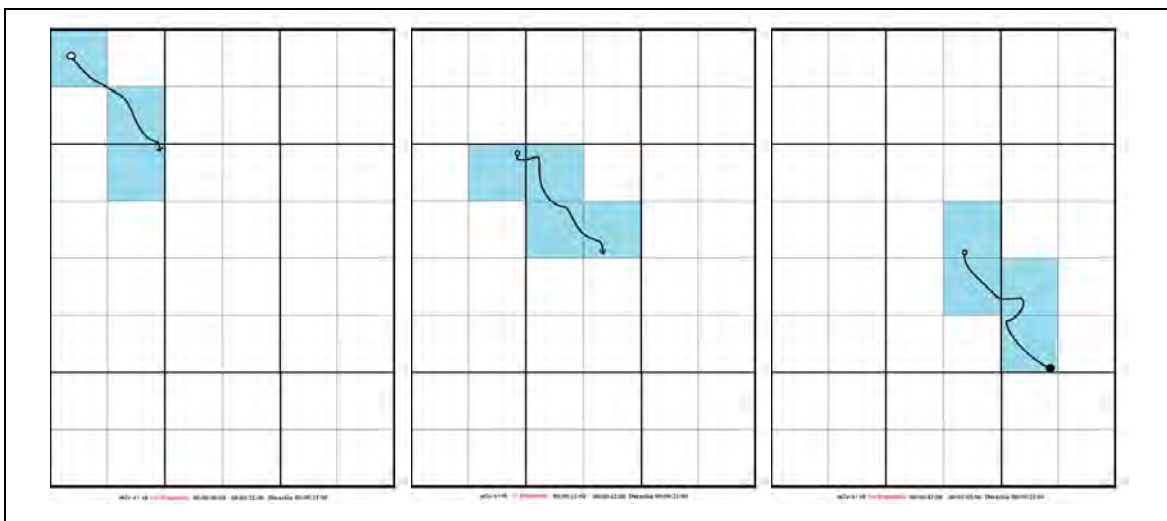


Figura 5.58. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m2e-a+eb. Duración de cada fragmento: 21s.

Comparativa ocupación y trayectorias

Las dos coreografías han generado espacios muy contrastantes entre sí: cuantitativamente ALEGRÍA ha ocupado casi la totalidad de la escena, generando

mucha amplitud, apertura y expansión; en FELICIDAD el espacio es bastante más reducido, y se desarrolla en una dirección concreta, a lo largo de una diagonal de acercamiento progresivo a público. En este caso es un espacio reducido e íntimo. En ambas coreografías no hay conexión directa con el público. La longitud de los recorridos es también muy contrastante: ALEGRÍA ha sido mucho más dinámica que FELICIDAD. Ha generado muchos y largos recorridos, tendencialmente circulares y sinuosos con cambios de dirección; FELICIDAD, con un ritmo muy lento y muchos momentos de estatismo, ha generado un único recorrido en una única trayectoria diagonal, en un trazado alargado y algo sinuoso. Ambas coreografías se han iniciado en el fondo-escena y han terminado en un punto más cercano al público.

5.4.2.2 Idoya Rossi

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tcmI1eHdkSGVMdDg>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTC04a2s2Yy1YQWc>

Duración total: 01:03:00.

Espacio: ocupación

ALEGRÍA: ocupación media del espacio utilizado, ubicado en toda la parte delantera del espacio, muy cerca del público. Espacio no excesivamente amplio, abierto, expansivo y cercano y en conexión con el público (fig. 5.59).

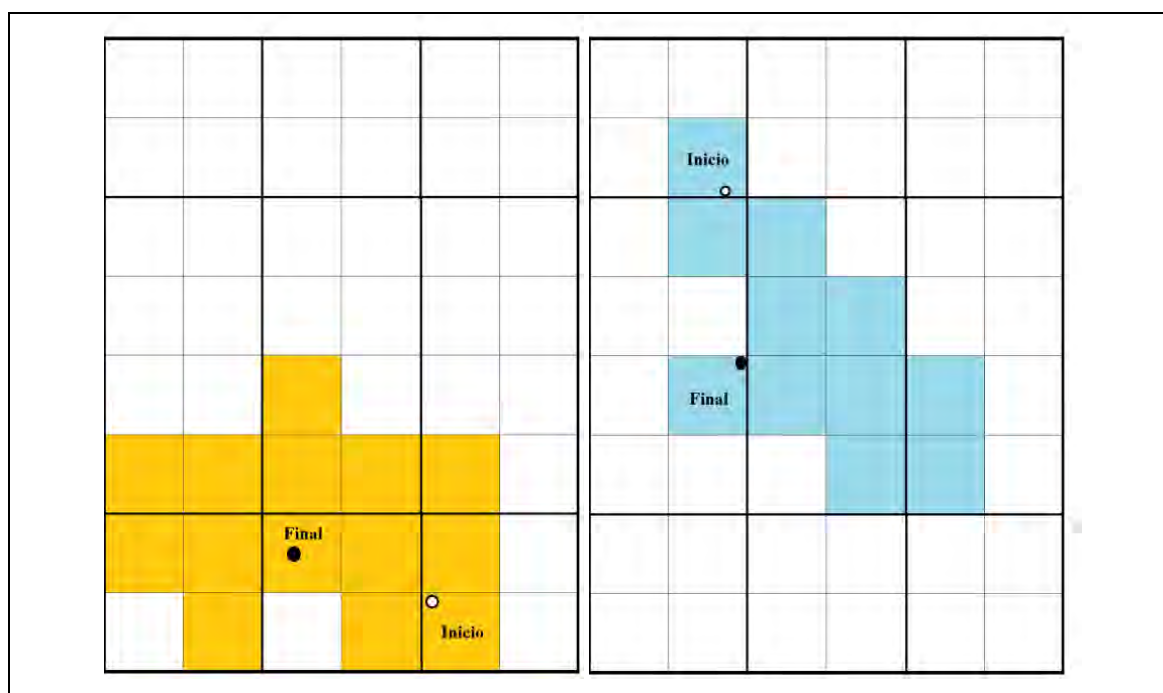


Figura 5.59. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m2e+a+ir$ b / $m2e-a+ir$.

FELICIDAD: espacio de ocupación media que se desarrolla en el eje diagonal, con tendencia a la ocupación de la zona central de la escena. El espacio resulta abierto pero no excesivamente expandido (fig. 5.59). La coreógrafa alterna momentos de amplitud del espacio externo, con otros de intimidad en su espacio interno. Espacio abierto, expansivo pero también íntimo y sin conexión directa con el público.

Espacio: trayectorias

ALEGRÍA: la coreografía se desarrolla en un espacio muy cercano a público y, tendencialmente, en la zona centro-derecha. El tamaño y la longitud de los recorridos es variable, tendencialmente cortos, con algunos de mayor desplazamiento. Las trayectorias resultan erráticas con trazados curvos y sinuosos de corto alcance. Frecuentes cambios de dirección. Tanto en la parte inicial como en la parte final de la coreografía, resulta cierto estatismo y movimiento corporal sin desplazamiento (fig. 5.60).

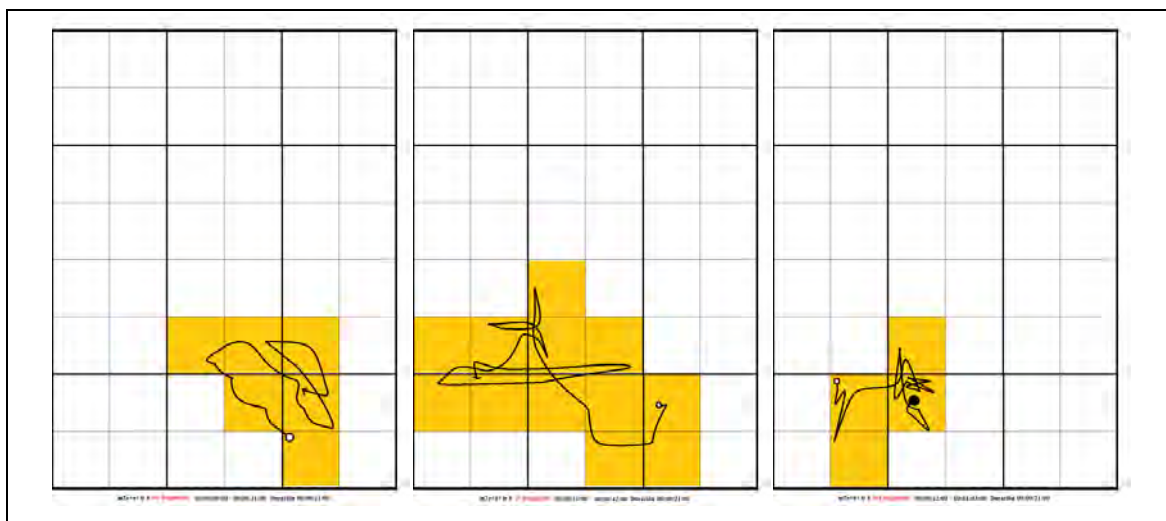


Figura 5.60. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m2e+a+ir b. Duración de cada fragmento: 21s.

FELICIDAD: recorridos de poca longitud que suelen mantenerse en una dirección diagonal y en las zonas más centrales de la escena. En la coreografía, desde el comienzo, se define esta trayectoria diagonal que va desde el fondo-izquierdo hacia el punto opuesto, en un progresivo acercamiento a público. Trayectorias curvas y sinuosas con un creciente aumento de los cambios de dirección. Ritmo fluido y ágil en el desplazamiento con momentos de estatismo (fig. 5.61).

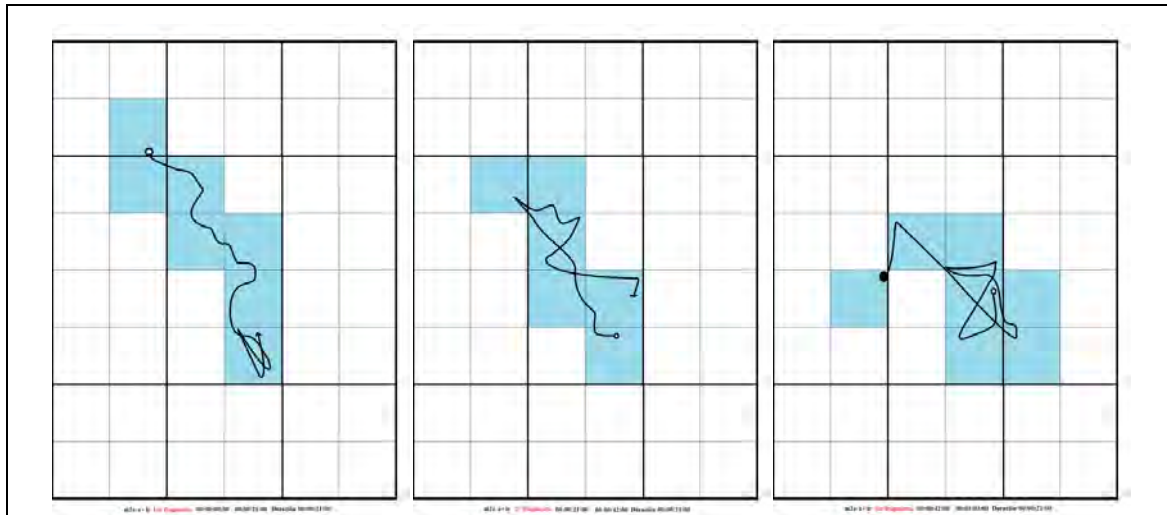


Figura 5.61. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m2e-a+ir. Duración de cada fragmento: 21s.

Comparativa ocupación y trayectorias

Ocupación media del espacio utilizado y tendencialmente central en ambas coreografías. En ALEGRÍA espacio no excesivamente amplio pero abierto, expansivo, cercano y en contacto con el público. FELICIDAD ha generado un espacio que se desarrolla en el eje diagonal, con tendencia a la ocupación de la zona central de la escena. Es un espacio abierto, expansivo pero también íntimo y sin conexión directa con el público.

Los recorridos de las dos coreografías mantienen aproximadamente el mismo tamaño de longitud, pero son más numerosos y con mayor cambio de direcciones en ALEGRÍA, coreografía que resulta algo más dinámica. Trayectos erráticos en ALEGRÍA y recorridos algo más regulares y pausados a lo largo de la diagonal en FELICIDAD. Trazados curvos y circulares en ambas coreografías.

5.4.2.3 Juan Pinillos

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTDBuQTZhM0dJRTg>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9taXphdHBhX2Q3UW8>

Duración total: 01:03:00.

Espacio: ocupación

ALEGRÍA: ocupación amplia del espacio que da protagonismo a toda la zona central de la escena en un espacio que va desarrollándose y construyéndose a partir de una

diagonal inicial (fig. 5.62). Espacio muy amplio, expandido donde el coreógrafo no establece una conexión directa con el público.

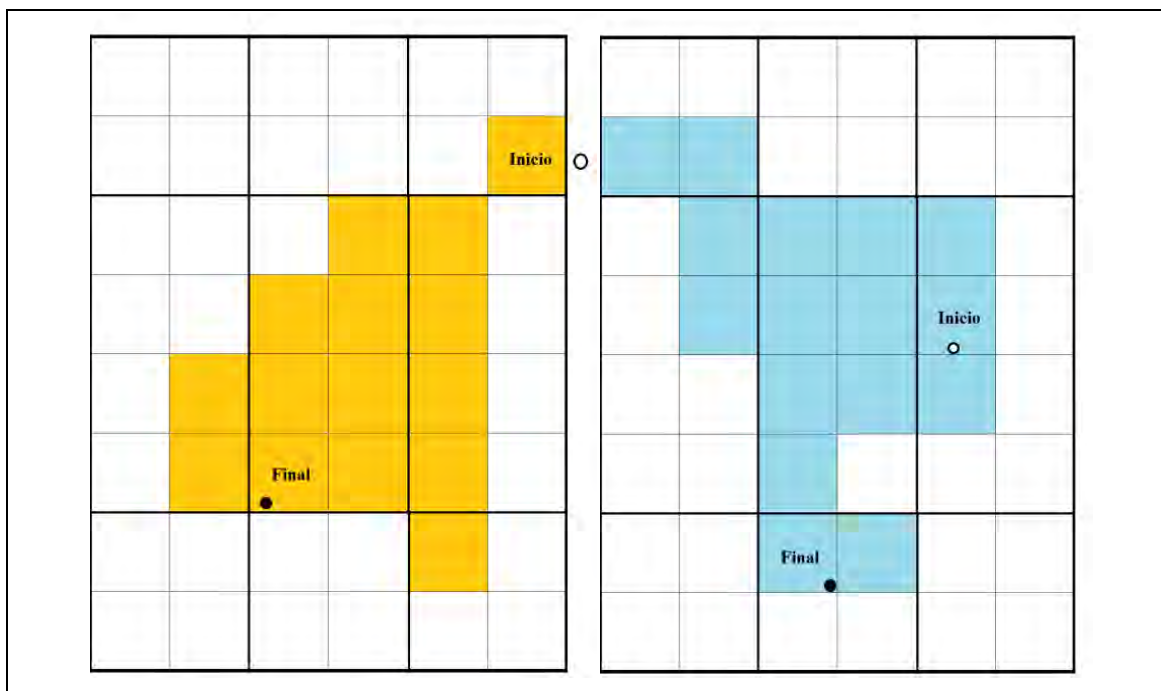


Figura 5.62. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m2e+a+jp / m2e-a+jp$.

FELICIDAD: ocupación media del espacio. La coreografía se desarrolla sobre todo en un área más alejada del público, tendencialmente en la zona centro-izquierda-detrás, algo alejada del público. Espacio amplio, abierto en el que el coreógrafo no establece conexión con el público, quedando en un espacio íntimo interno. El acercamiento final a público hace que, en su totalidad, resulte un espacio ocupado amplio (fig. 5.62).

Espacio: trayectorias

ALEGRÍA: coreografía muy dinámica que se inicia fuera del espacio con entrada a escena desde el fondo-derecha y se desarrolla por una clara diagonal que lleva el intérprete hacia el punto opuesto delante, más cerca del público. Trayectorias erráticas largas y de diferente tamaño. Frecuentes cambios de dirección. Trazados muy sinuosos, circulares y envolventes (fig. 5.63). Acercamiento final a público. Velocidad.

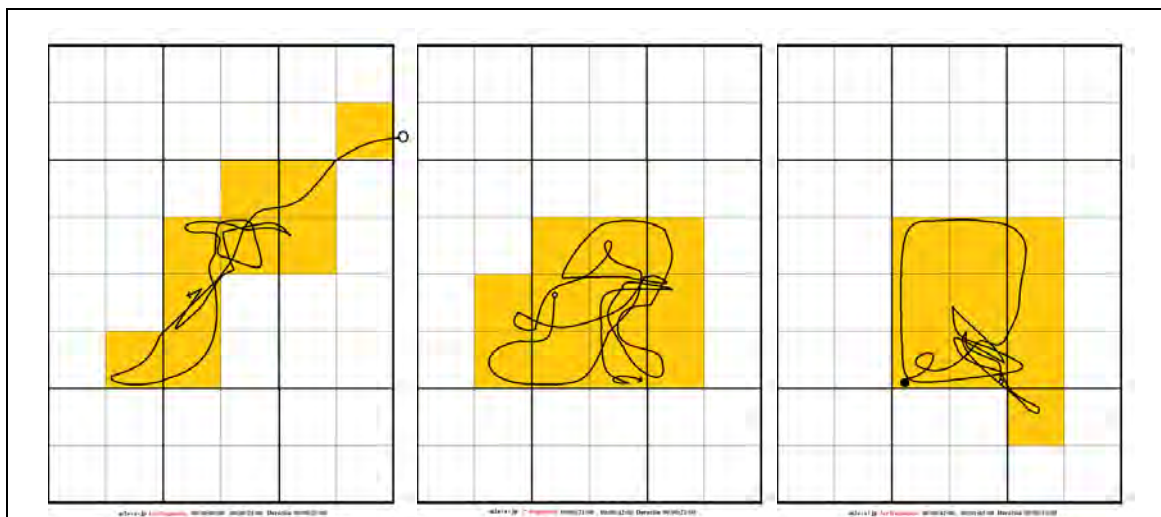


Figura 5.63. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m2e+a+jp. Duración de cada fragmento: 21s.

FELICIDAD: trayectorias de corto alcance, con paradas y desplazamiento generalmente lento. Los recorridos resultan erráticos y realizados en un espacio reducido cuantitativamente pero cualitativamente amplio. Trazados curvos, sinuosos con cambios de dirección. Lentitud en los desplazamientos en un ritmo continuado y sostenido con alguna variación. Acercamiento final a público a lo largo del eje central (fig. 5.64).

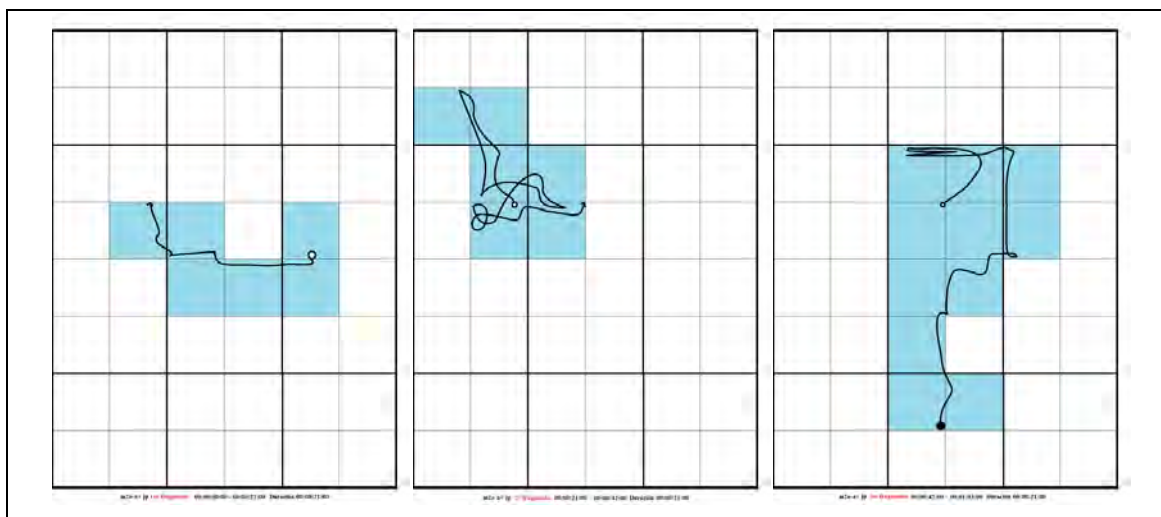


Figura 5.64. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m2e-a+jp. Duración de cada fragmento: 21s.

Comparativa ocupación y trayectorias

Las coreografías han generado espacios cuantitativamente similares pero cualitativamente contrastantes: más amplitud, expansión y apertura en ALEGRÍA y amplitud pero menos apertura y más intimidad en FELICIDAD. En ambas coreografías

no se ha establecido conexión directa con el público. También el tamaño de los recorridos resulta contrastante: la ALEGRÍA ha generado líneas sinuosas y círculos, con más frecuentes cambios de dirección y mayor longitud de desplazamiento. Los recorridos realizados en FELICIDAD han resultado más erráticos y concentrados a espacio más reducidos. En ambas coreografías el punto final se encuentra mucho más cerca del público con respecto al punto de inicio de la coreografía.

5.4.2.4 Paco Bodí

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9td25aVDhFb3RzeDQ>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tclJmNHM5aUVPZFU>

Duración total: 01:03:00.

Espacio: ocupación

ALEGRÍA: espacio muy amplio que ocupa el centro de la escena en todas direcciones. Espacio amplio, abierto, expansivo, con lejanía en el que el coreógrafo integra al público aunque no mantiene una conexión constante con él (fig. 5.65).

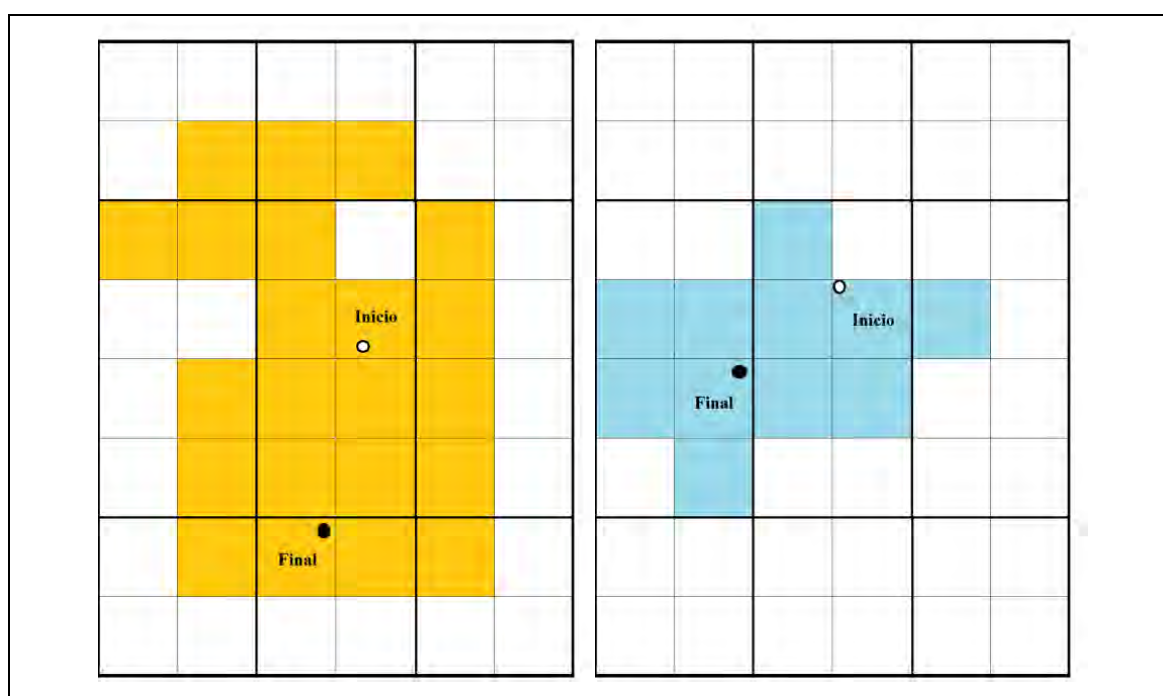


Figura 5.65. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m2e+a+pb$ / $m2e-a+pb$.

FELICIDAD: ocupación medio-restringida de la parte central de la escena en su zona intermedia, en la que prevalece la ocupación de la parte izquierda (fig. 5.65). Espacio algo reducido en cuanto a casillas ocupadas, pero abierto en cuanto a su uso por parte

del coreógrafo. Espacio abierto, en ocasiones íntimo en el que el coreógrafo no establece conexión directa con el público.

Espacio: trayectorias

ALEGRÍA: coreografía muy dinámica en la que las trayectorias van aumentando de tamaño paulatinamente, con frecuentes cambios de dirección. Como puede observarse en la figura 5.66, el coreógrafo realiza primero trayectorias de lado a lado al comienzo, y después se abre al eje longitudinal del espacio valorando la profundidad de la escena. Las trayectorias resultan, por momentos, rectilíneas, curvas y circulares con frecuentes cambios de dirección. Finaliza en un punto muy central y cercano a público. Ritmo ágil de desplazamiento.

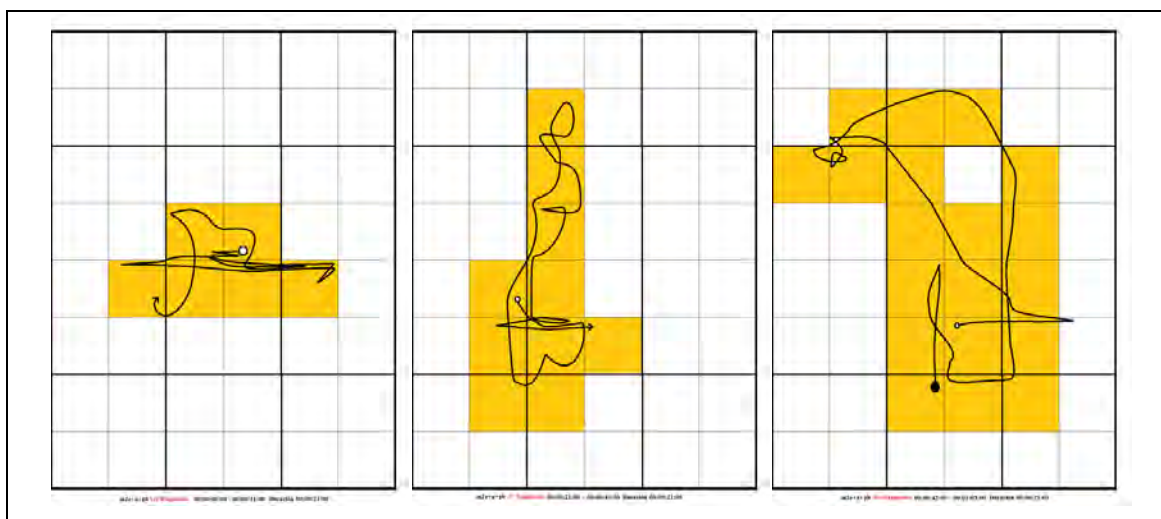


Figura 5.66. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m2e+a+pb. Duración de cada fragmento: 21s.

FELICIDAD: trayectorias de ida y vuelta con desplazamientos cortos y pausados, cuyo mayor desarrollo se encuentra en la parte central de la coreografía. Insiste en las direcciones laterales de desplazamiento sobre todo en la primera parte, manteniendo estas referencias espaciales en toda la coreografía. Recorridos rectilíneos, sinuosos y curvos con cambios de dirección (fig. 5.67). Lentitud de desplazamiento y presencia de estatismo. Finaliza en un punto más cercano a público.

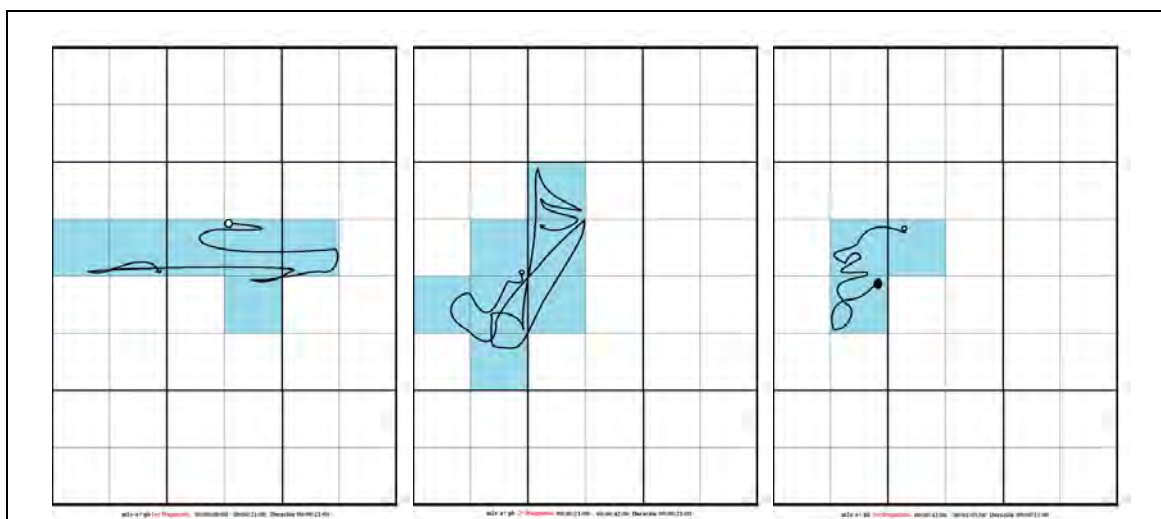


Figura 5.67. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m2e-a+pb. Duración de cada fragmento: 21s.

Comparativa ocupación y trayectorias

Contrasta entre las dos coreografías la ocupación del espacio, más amplia y con mayor apertura y expansión en ALEGRÍA y más restringida en FELICIDAD donde adquiere carácter más íntimo. En ALEGRÍA ha habido una ocupación claramente central del espacio, en FELICIDAD ha sido central con tendencia a la parte izquierda de la escena. Los recorridos encuentran mayor desarrollo en ALEGRÍA con mayor número de cambios de dirección de desplazamiento. Mucha similitud en las trayectorias: en ambas coreografías propone direcciones en el espacio similares. En la última parte de ALEGRÍA los recorridos experimentan una ampliación; al contrario que en FELICIDAD donde se produce una reducción. La calidad de las trayectorias resulta similar: líneas curvas, sinuosas y, en algún momento, rectilíneas. ALEGRÍA resulta más dinámica que FELICIDAD donde hay mayor lentitud y estatismo. En ambas coreografías el punto final se encuentra más cerca del público con respecto al punto de inicio.

5.4.2.5 Susana Rodrigo

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTTPQ29kRm5TZUE>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tN0dnTTBVRVBUVfk>

Duración total: 01:03:00.

Espacio: ocupación

ALEGRÍA: ocupación progresiva del espacio que resulta absolutamente central y muy amplio con ensanchamiento hacia los lados. Espacio amplio, abierto y expandido, en conexión con el público (fig. 5.68).

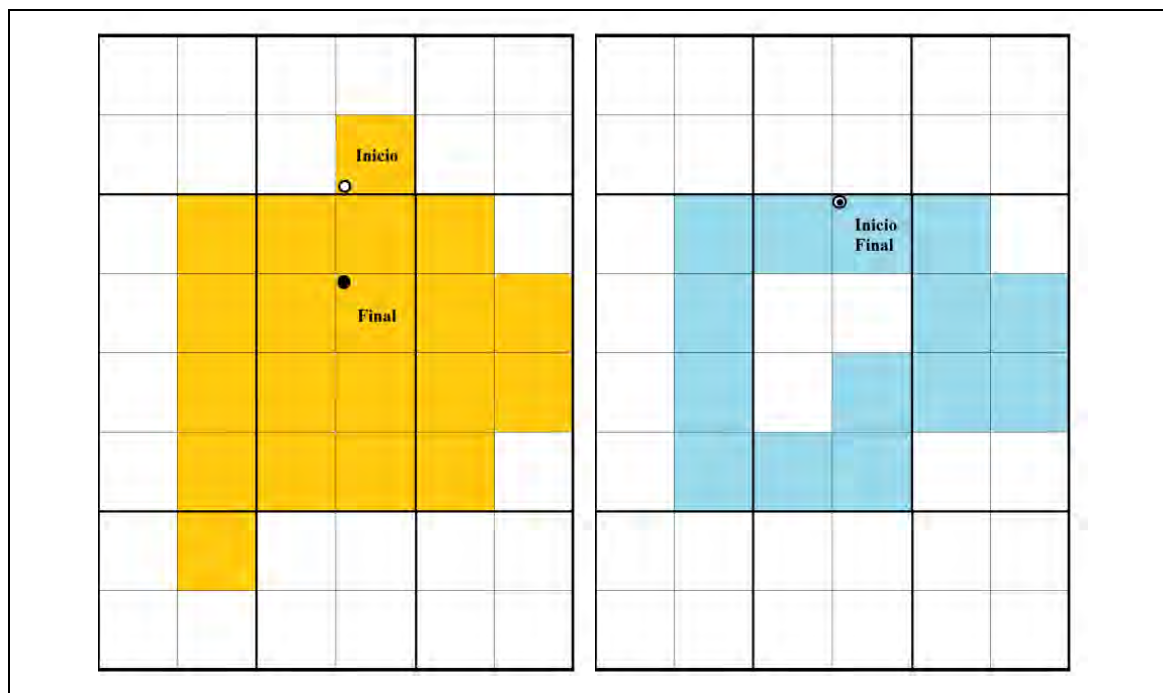


Figura 5.68. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m2e+a+sr / m2e-a+sr$.

FELICIDAD: ocupación media del espacio alrededor de la zona central de la escena. Espacio abierto pero íntimo, algo aislado, en el que no mantiene una relación directa con el público. El punto de inicio y final de la coreografía coinciden, y están situados en el eje central, cerca del fondo (fig. 5.68).

Espacio: trayectorias

ALEGRÍA: longitud en los desplazamientos y amplitud en los recorridos que en general varían bastante de tamaño. Variedad en las direcciones (lados, diagonales, erráticas) que llevan a trayectorias circulares, sinuosas y rectilíneas algo irregulares. Frecuentes cambios de dirección. Ritmo ágil de desplazamiento. El punto final de la coreografía se encuentra algo más cerca del público en el eje central del espacio (fig. 5.69).

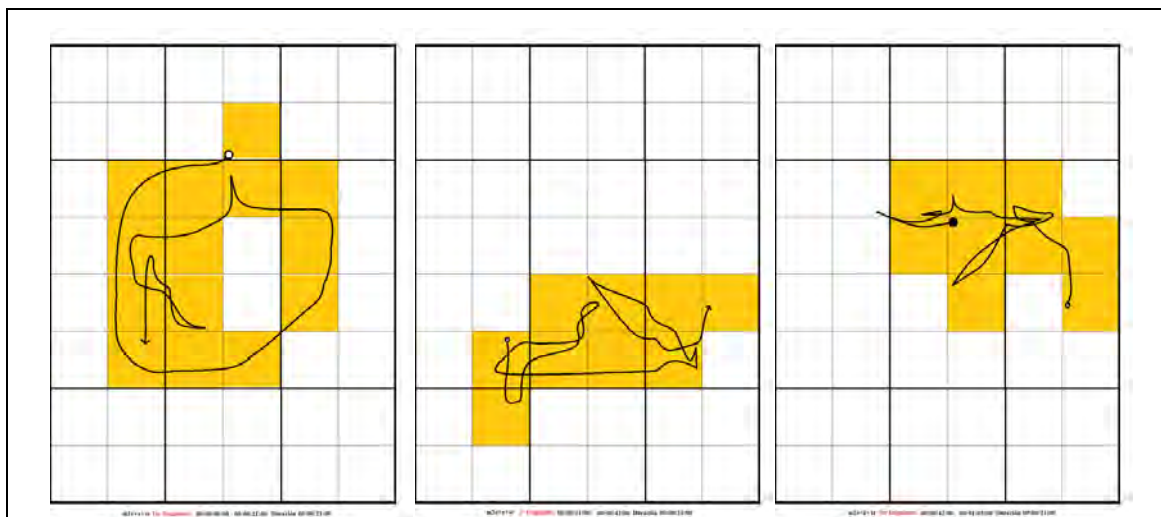


Figura 5.69. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m2e+a+sr. Duración de cada fragmento: 21s.

FELICIDAD: trayectos de corto alcance muy pausados, con continuidad en la dirección de desplazamiento. Poco recorrido. Realiza una trayectoria circular sencilla sin muchos cambios de dirección (fig. 5.70). Inicia y termina el movimiento en la zona de centro-detrás. Ritmo lento y estatismo.

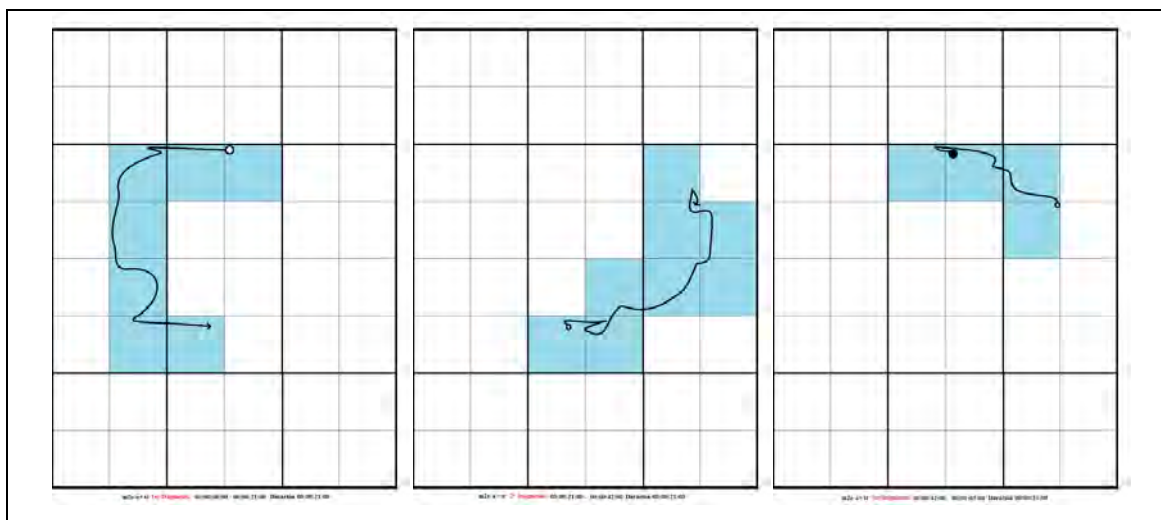


Figura 5.70. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m2e-a+sr. Duración de cada fragmento: 21s.

Comparativa ocupación y trayectorias

Ocupación del espacio cualitativamente contrastante entre las dos coreografías: ambas han ocupado el espacio central. Pero ALEGRÍA ha generado un espacio amplio, abierto y expandido, en conexión con el público y FELICIDAD un espacio de más reducidas dimensiones, abierto pero íntimo, algo aislado y sin una relación directa con el público.

Cuantitativamente ALEGRÍA ha generado trayectorias mucho más amplias que FELICIDAD, siendo ésta, una coreografía mucho menos dinámica y pausada que ALEGRÍA, con fuerte presencia de estatismo. En FELICIDAD se desarrolla un solo recorrido circular alrededor del espacio central. ALEGRÍA, rítmicamente ágil, ha generado variedad de trayectorias (circulares, sinuosas y rectilíneas) y direcciones, llegando a ocupar por completo la zona central de la escena.

5.4.2.6 Toni Aparisi

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCIdNiv9tSEF3WWNvTnlzLUE>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCIdNiv9tTIVWaDI2aHhpU3M>

Duración total: 01:03:00.

Espacio: ocupación

ALEGRÍA: ocupación total del espacio que se produce de manera progresiva y rápida por el elevado movimiento de desplazamiento (fig. 5.71). Espacio absolutamente amplio, abierto, expandido en conexión con el público.

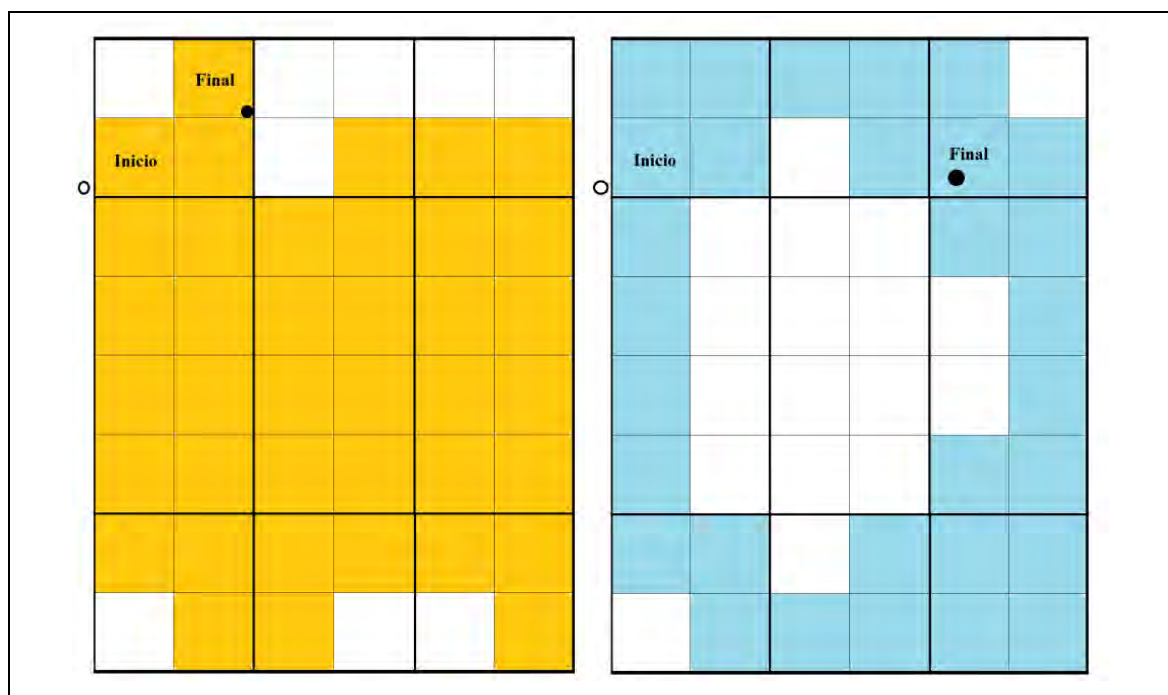


Figura 5.71. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m2e+a+ta / m2e-a+ta$ b.

FELICIDAD: ocupación elevada del espacio. Utiliza la zona más externa del espacio, alrededor del centro. Espacio abierto, amplio, en conexión con el público (fig. 5.71).

Espacio: trayectorias

ALEGRÍA: trayectorias y desplazamientos muy largos y continuados. Mucho desplazamiento. Las trayectorias, circulares, sinuosas y rectilíneas protagonizan los desplazamientos que van desde una inicial ocupación de la zona más externa, hacia la ocupación total del espacio en todas sus dimensiones. Variedad en la profundidad (acercamientos y alejamientos del público). Frecuentes cambios de dirección. Utiliza trayectorias en los dos ejes diagonales del espacio (fig. 5.72). Ritmo muy ágil.

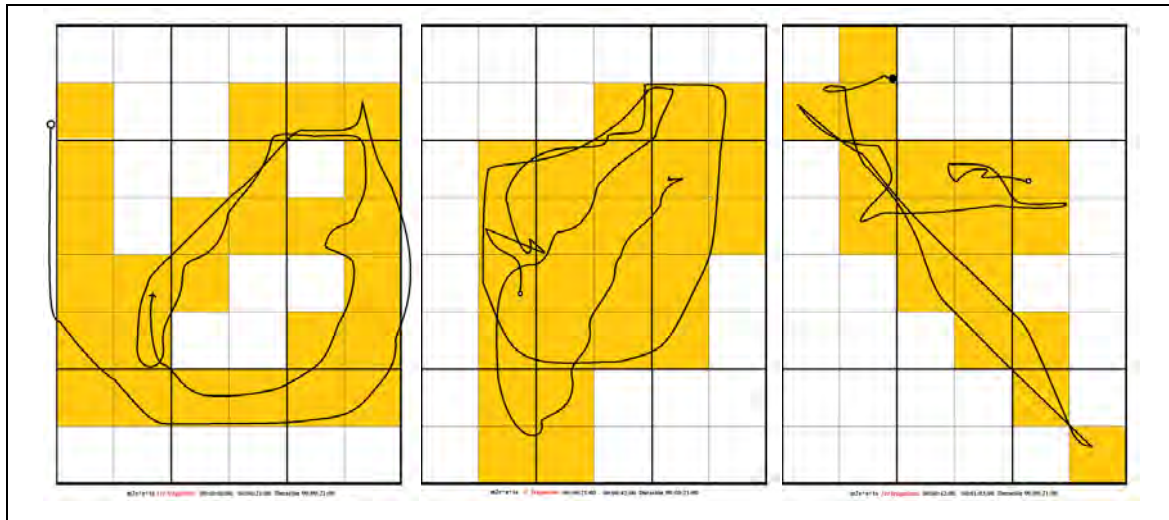


Figura 5.72. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m2e+a+ta. Duración de cada fragmento: 21s.

FELICIDAD: trayectorias largas y continuadas. Coreografía bastante dinámica en la que las trayectorias han sido exclusivamente circulares, con trazado muy sinuoso, curvo y líneas envolventes. Juega con las profundidades y la lejanía y cercanía al público (fig. 5.73). Pocos cambios de dirección. Ritmo fluido y pausado.

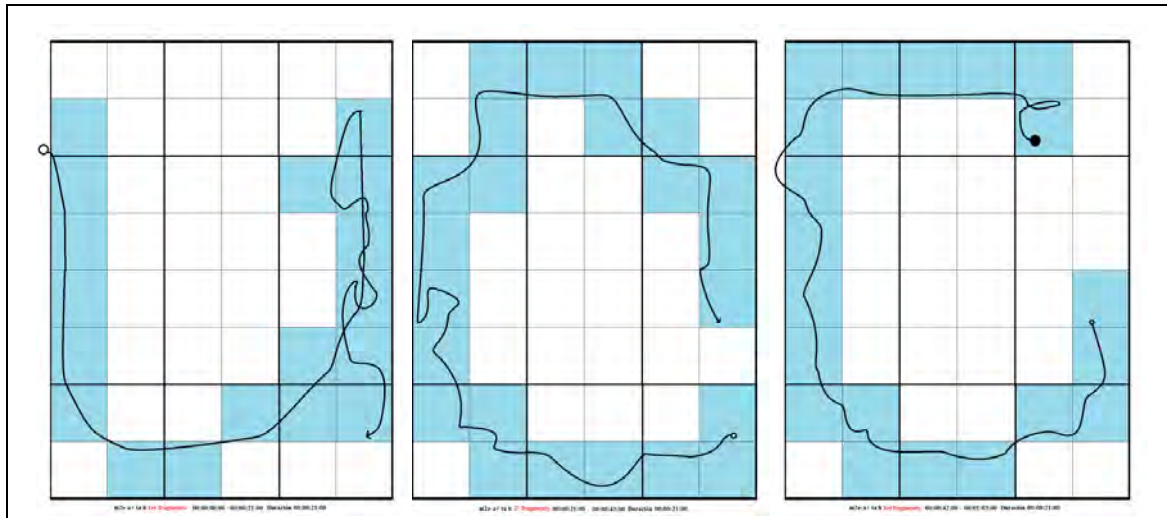


Figura 5.73. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m2e-a+ta b. Duración de cada fragmento: 21s.

Comparativa ocupación y trayectorias

En ambas coreografías el coreógrafo utiliza un espacio circular, cuya ocupación resulta mayor en ALEGRÍA. La principal diferencia entre las dos propuestas coreográficas está en la utilización de este espacio. En ALEGRÍA se utiliza en todas sus dimensiones, llegando a una ocupación prácticamente total de la escena. En FELICIDAD se ocupa solo la zona más externa, girando alrededor del centro. Ambos espacio resultan muy amplios y abiertos, con una mayor expansión en ALEGRÍA. En ambas coreografías el coreógrafo establece conexión con el público. El tamaño de las trayectorias es similar en ambas coreografía, pero cuantitativamente ALEGRÍA propone más recorridos y más frecuentes cambios de dirección que FELICIDAD. Líneas circulares y sinuosas en ambas coreografías y líneas rectas a lo largo de los ejes diagonales en ALEGRÍA. Ritmo fluido en ambas coreografías pero mayor movimiento en ALEGRÍA y movimiento más pausado en FELICIDAD.

5.4.2.7 Resumen comparativo música 2

Todas las coreografías, en ambos afectos, comparten la ocupación del espacio central y/o con referencias al centro. Comparativamente la ALEGRÍA ha generado, en cada coreógrafo, mayor ocupación del espacio que la FELICIDAD. Los espacios de la ALEGRÍA han sido todos amplios, abiertos, expandidos. En FELICIDAD se ha hecho más patente cierto aislamiento del público a favor de un espacio más íntimo. En general se ha registrado mayor conexión con el público en la ALEGRÍA.

La ALEGRÍA ha generado mayor cantidad de recorrido en todas las coreografías con trayectorias circulares, sinuosas, rectilíneas y frecuentes cambios de dirección de desplazamiento. La FELICIDAD resulta menos dinámica y genera trayectorias más reducidas y sencillas, generalmente sinuosas y, en algunas coreografías, rectilíneas.

La ALEGRÍA ha registrado un ritmo más ágil de desplazamiento que la FELICIDAD donde ha sido más pausado y con momentos de estatismo.

5.4.3 Resultados Música 3: rabia tensión / tristeza depresión

5.4.3.1 Eva Bertomeu

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tYWRLVHN6dDVqaVk>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tckpjMTNqaXg5djQ>

Duración total: 01:18:00.

Espacio: ocupación

RABIA: espacio muy reducido, limitado a la parte centro-izquierda de la escena (fig. 5.74). A partir de la mitad de la coreografía realiza breves incursiones hacia el centro que ensanchan algo el espacio ocupado. Espacio pequeño, cerrado, restringido y sin conexión con el público.

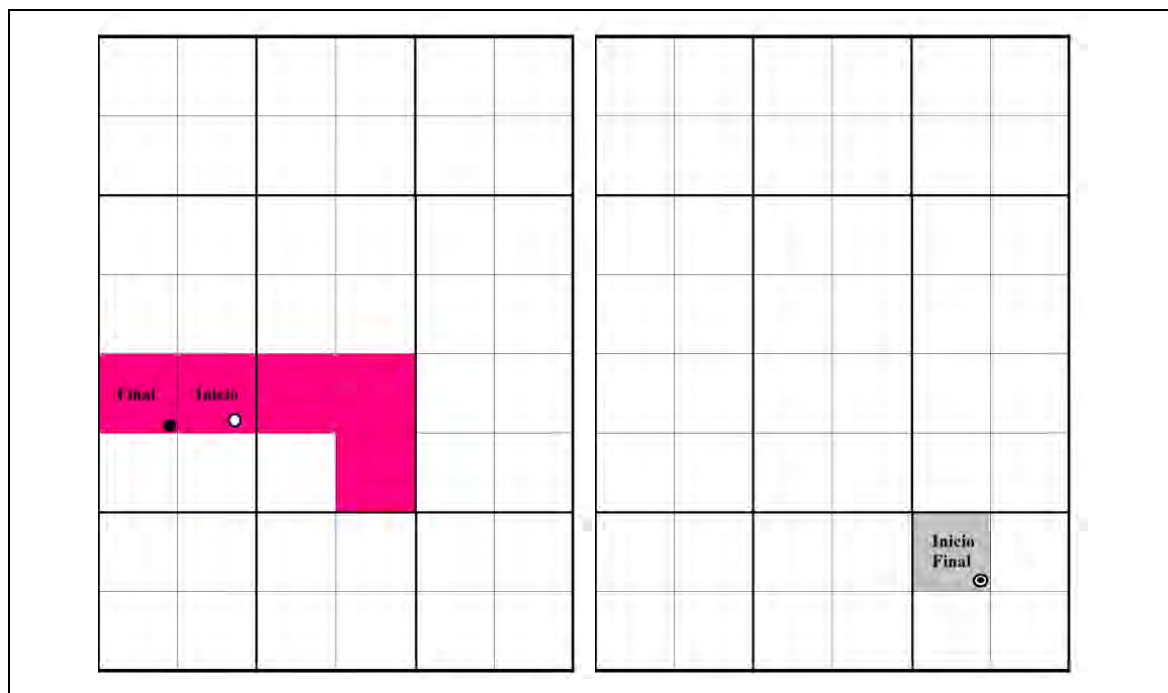


Figura 5.74. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m3e+a-eb$ / $m3e-a-eb$.

TRISTEZA: espacio absolutamente reducido, situado cerca del espectador y en el lateral derecho. La ocupación es mínima y se mantiene durante toda la coreografía (fig. 5.74). Espacio muy pequeño, cerrado, aislado y sin conexión con el público.

Espacio: trayectorias

RABIA: trayectorias muy cortas y muy poco desplazamiento. Permanencia insistente en la zona central-izquierda de la escena, con brevísimas incursiones hacia el espacio más central. Trayectorias rectilíneas y sinuosas con desplazamientos muy sencillos. Escasos cambios de dirección (fig. 5.75). Mucho estatismo.

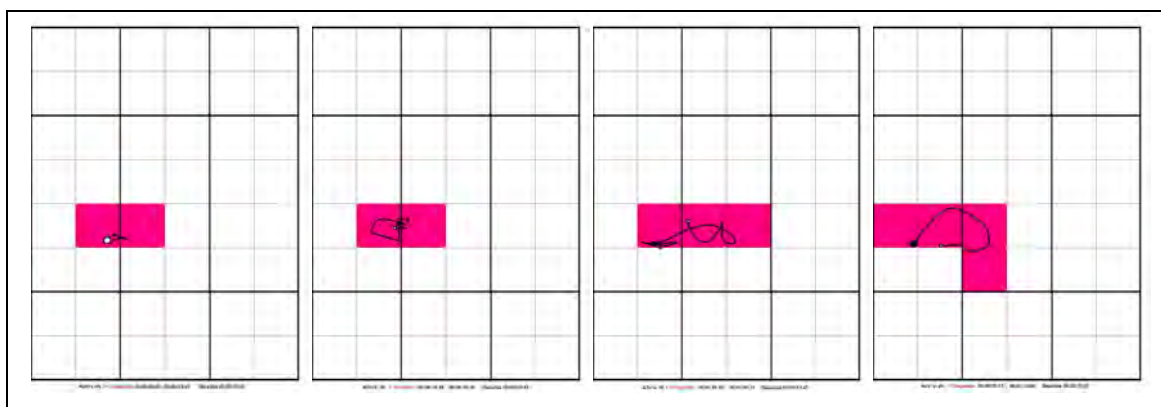


Figura 5.75. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m3e+a-eb. Duración de cada fragmento: 19s30.

TRISTEZA: absoluto estatismo y ausencia de desplazamientos y trayectorias. La posición de inicio y final de la coreografía queda invariada (fig. 5.76).

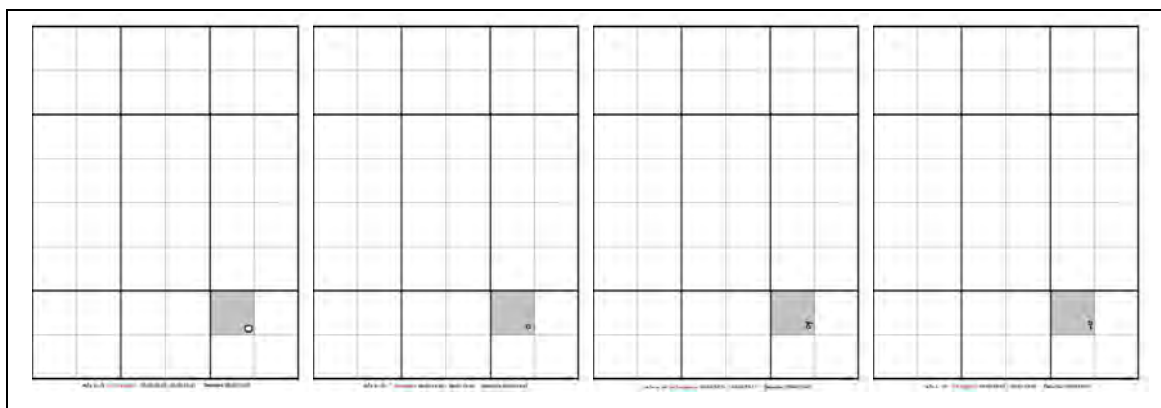


Figura 5.76. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m3e-a-eb. Duración de cada fragmento: 19s30.

Comparativa ocupación y trayectorias

En ambas coreografías el espacio ocupado es muy reducido, sobre todo en TRISTEZA donde, durante toda la pieza coreográfica, queda invariado y mínimo. Ambos son

espacios cerrados, reducidos, aislados en los que la coreógrafa no mantiene conexión con el público. La RABIA ha generado muy poco desplazamiento pero más que la TRISTEZA donde se ha producido absoluto estatismo. La RABIA ha generado recorridos muy cortos con momentos prolongados de estatismo y escasos cambios de dirección; trayectorias de ida y vuelta, realizadas en un área pequeña con líneas rectas y sinuosas. La TRISTEZA ha generado inmovilismo.

5.4.3.2 Idoya Rossi

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tUINHUGxwVTI5NTQ>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTExZeFdyd2o1MmM>

Duración total: 01:18:00.

Espacio: ocupación

RABIA: ocupación muy amplia, circular y central del espacio. Después de un uso inicial amplio la coreógrafa va contrayendo gradualmente el espacio hasta quedar en un espacio más cerrado y restringido con respecto al inicial. Espacio ocupado amplio pero cerrado, con límites y sin conexión con el público (fig. 5.77). Comienza y termina en el centro.

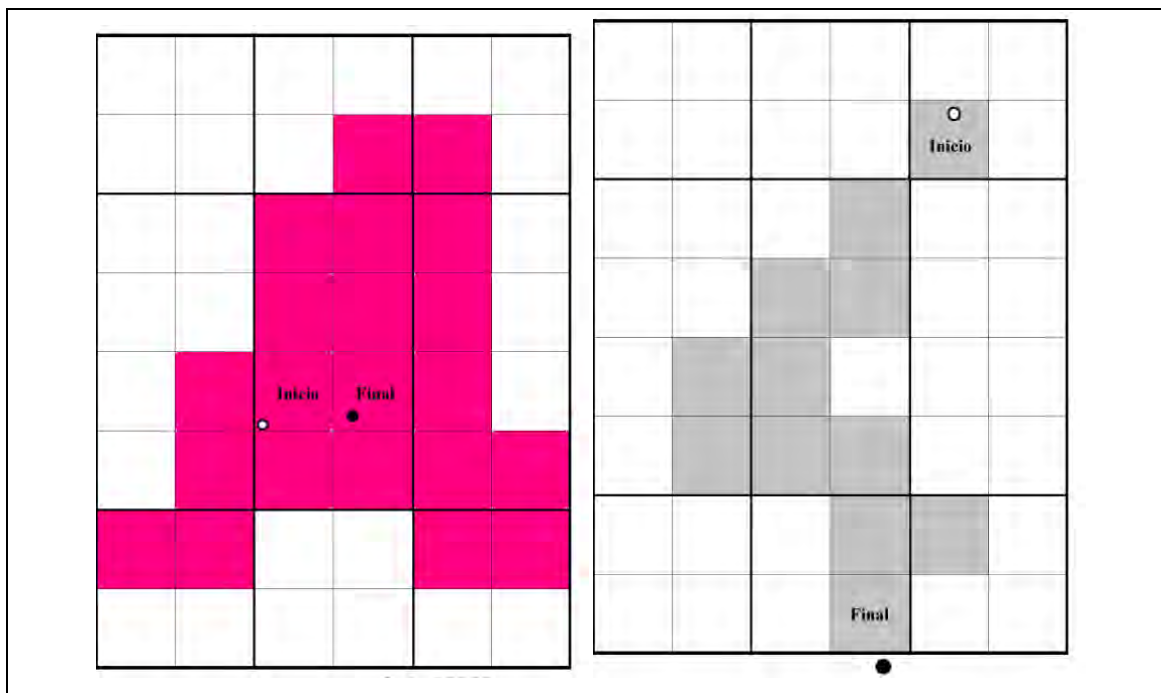


Figura 5.77. La imagen muestra la ocupación total del espacio de m3e+a-ir / m3e-a-ir.

TRISTEZA: ocupación media del espacio que se desarrolla gradualmente desde detrás hacia adelante utilizando los ejes diagonales para acercarse progresivamente a público. Se genera un espacio estrecho en *zigzag* (fig. 5.77). Utilización más pronunciada de la zona central de la escena. Cualitativamente la coreógrafa se mueve en un espacio pequeño, cerrado, aislado e íntimo. No hay conexión con el público.

Espacio: trayectorias

RABIA: mucho desplazamiento cuya longitud va disminuyendo en la medida que avanza la coreografía, una gradual reducción que concentra el movimiento en el centro. Insistencia en los recorridos en líneas rectas en distintas direcciones, con frecuente uso de las diagonales y los lados de la escena (fig. 5.78). Recorridos erráticos, de ida y vuelta, con cambios bruscos y frecuentes de dirección. Trazados rectilíneos con líneas curvas Coreografía muy dinámica.

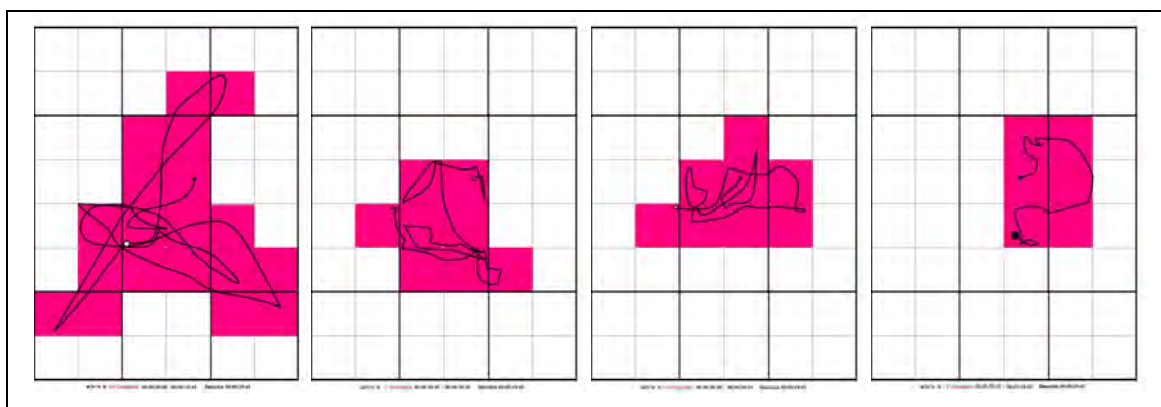


Figura 5.78. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en *m3e+a-ir*. Duración de cada fragmento: 19s30.

TRISTEZA: poco desplazamiento. Utiliza los ejes diagonales para desarrollar cortos y pausados recorridos, irregularmente rectilíneos que la acercan a público. Trazados rectilíneos, líneas sinuosas y, hacia el final, desplazamientos que se concentran en un espacio muy reducido con más frecuentes cambios de dirección (fig. 5.79). En esta zona los recorridos se hacen más erráticos. Termina dejándose caer fuera de escena hacia público. Ritmo muy lento y mucho estatismo.

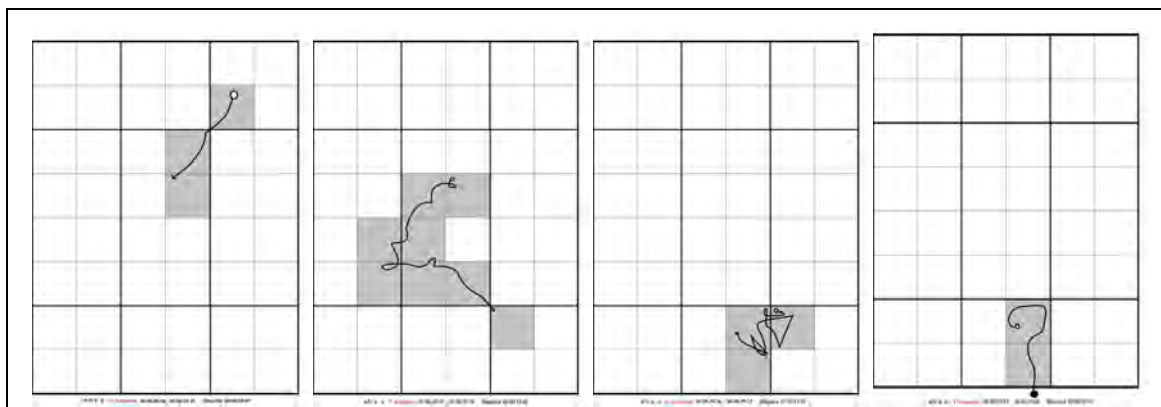


Figura 5.79. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m3e-a-ir. Duración de cada fragmento: 19s30.

Comparativa ocupación y trayectorias

En ambas coreografías la zona que más ha ocupado la coreógrafa ha sido la central. Cuantitativamente la RABIA ha generado una ocupación mayor del espacio que la TRISTEZA. Ambos espacios resultan cerrados, restringidos, con límites y no se establece conexión con el público. En TRISTEZA se genera intimidad y atención al espacio interior.

Las dos coreografías resultan contrastantes sobre todo en cuanto a movimiento de desplazamiento y longitud de las trayectorias. La RABIA ha generado mayor cantidad de desplazamientos, variedad de trayectos y de mayor amplitud. Éstos han ido paulatinamente reduciéndose, con frecuentes y bruscos cambios de dirección. En la TRISTEZA los recorridos, cortos y generalmente irregulares a lo largo de líneas rectas diagonales, se han visto interrumpidos por frecuentes paradas; también ha habido menos cambios de dirección y trazados más sencillos.

En ambas coreografías se recurre a la utilización de las diagonales. Trazados sinuosos y rectilíneos en ambas coreografías que en RABIA registran numerosos y bruscos cambios de dirección. Lentitud y estatismo en TRISTEZA y aceleración en RABIA.

5.4.3.3 Juan Pinillos

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTnNNWHBTcndpZWw>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9ta3BNQU1Kb0lhcEE>

Duración total: 01:18:00.

Espacio: ocupación

RABIA: ocupación media del espacio. Espacio central amplio pero cerrado. Hasta mitad de la coreografía, ocupa con insistencia toda la zona delantera de lado a lado (cerca de público) y luego utiliza el eje longitudinal dando mayor profundidad y concentrando los movimientos en un área central más pequeña (fig. 5.80).

Espacio amplio pero delimitado y cerrado. No hay conexión con el público. El coreógrafo parece estar ausente.

TRISTEZA: poca ocupación del espacio que se desarrolla perpendicularmente a lo largo de una línea central que va desde fondo escena hasta público (fig. 5.80). El espacio utilizado resulta bastante reducido, estrecho, limitado y sin conexión con el público, en cuanto a que el coreógrafo parece ausente, aún cuando dirige su mirada hacia público.

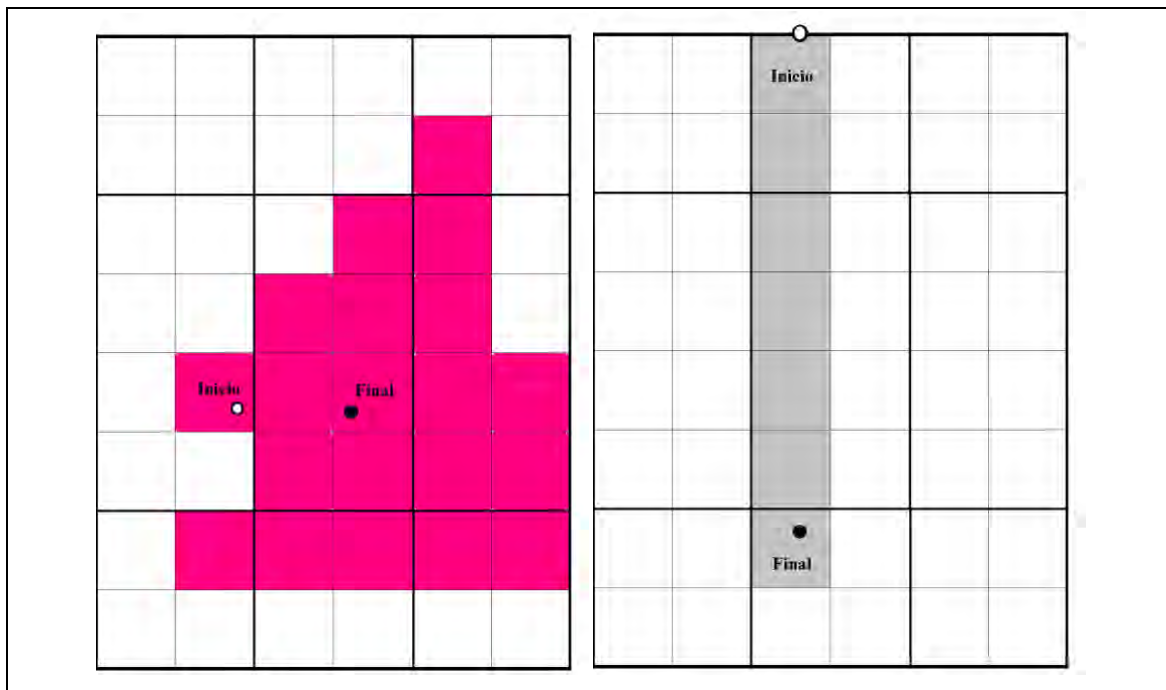


Figura 5.80. La imagen muestra la ocupación total del espacio de m3e+a-jp / m3e-a-jp.

Espacio: trayectorias

RABIA: mucho desplazamiento con trayectorias breves, cambios bruscos de dirección y paradas sostenidas. Desplazamientos con recorridos irregulares en todas las direcciones. Trazados sinuosos y curvos que determinan trayectorias de lado a lado, en círculo o erráticas (fig. 5.81). Coreografía muy dinámica con momentos de estatismo y cambio bruscos de ritmo.

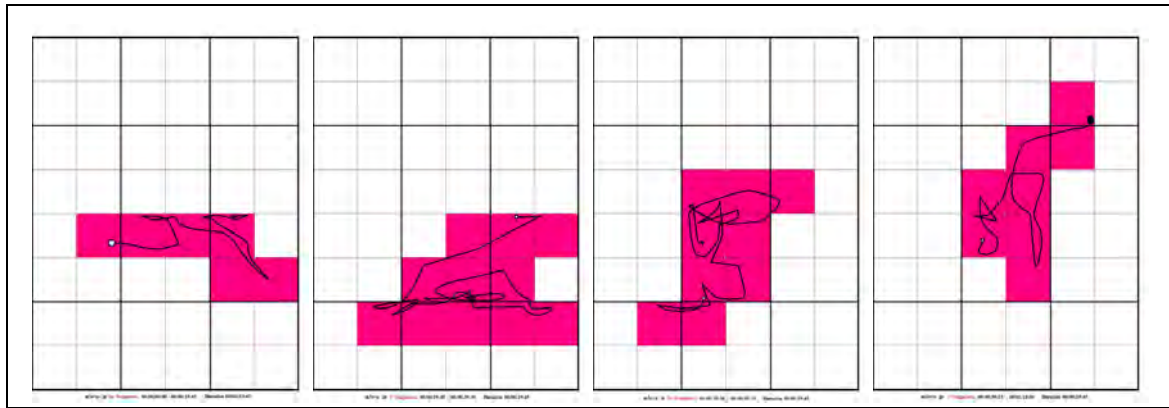


Figura 5.81. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m3e+a-jp. Duración de cada fragmento: 19s30.

TRISTEZA: muy poco desplazamiento. Trayectoria unidireccional, en un recorrido sinuoso a lo largo del eje central del espacio, que acerca paulatinamente el coreógrafo a público (fig. 5.82). Lentitud de desplazamiento con frecuentes momentos de estatismo.

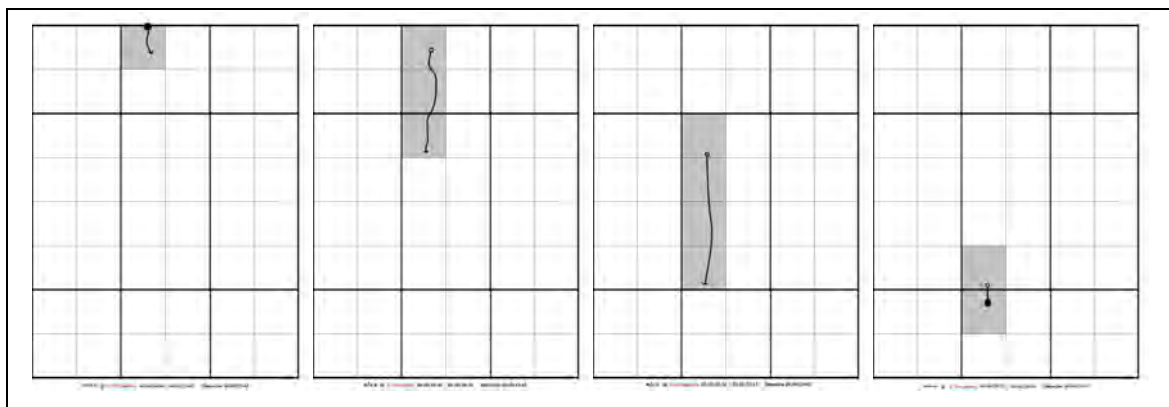


Figura 5.82. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m3e-a-jp. Duración de cada fragmento: 19s30.

Comparativa ocupación y trayectorias

Ambas coreografías se desarrollan aprovechando el centro de la escena y teniendo en cuenta su eje central. En ambas coreografías el espacio resulta cerrado. Más amplio en RABIA y más estrecho en TRISTEZA. En ambas coreografía no se establece conexión directa con el público y el coreógrafo parece estar ausente. Las dos coreografías resultan contrastantes sobre todo en cuanto a movimiento de desplazamiento y longitud de las trayectorias. La RABIA ha generado mayor cantidad de desplazamientos, variedad de trayectos y de mayor amplitud, con frecuentes y bruscos cambios de dirección. En la TRISTEZA se ha realizado un único recorrido, unidireccional, interrumpido por frecuentes paradas. Trazados sinuosos, curvos y rectilíneos en RABIA y una línea

longitudinal sencilla en TRISTEZA. Lentitud y estatismo en TRISTEZA y velocidad en RABIA con momentos de estatismo.

5.4.3.4 Paco Bodí

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tdTImRFVONHYyaWc>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tZC0weDZ3NHQydG8>

Duración total: 01:18:00.

Espacio: ocupación

RABIA: ocupación medio-baja del espacio central, con una acentuación hacia la parte derecha de la escena (fig. 5.83). Espacio que nace como amplio y va gradualmente cerrándose y aislando al coreógrafo del público.

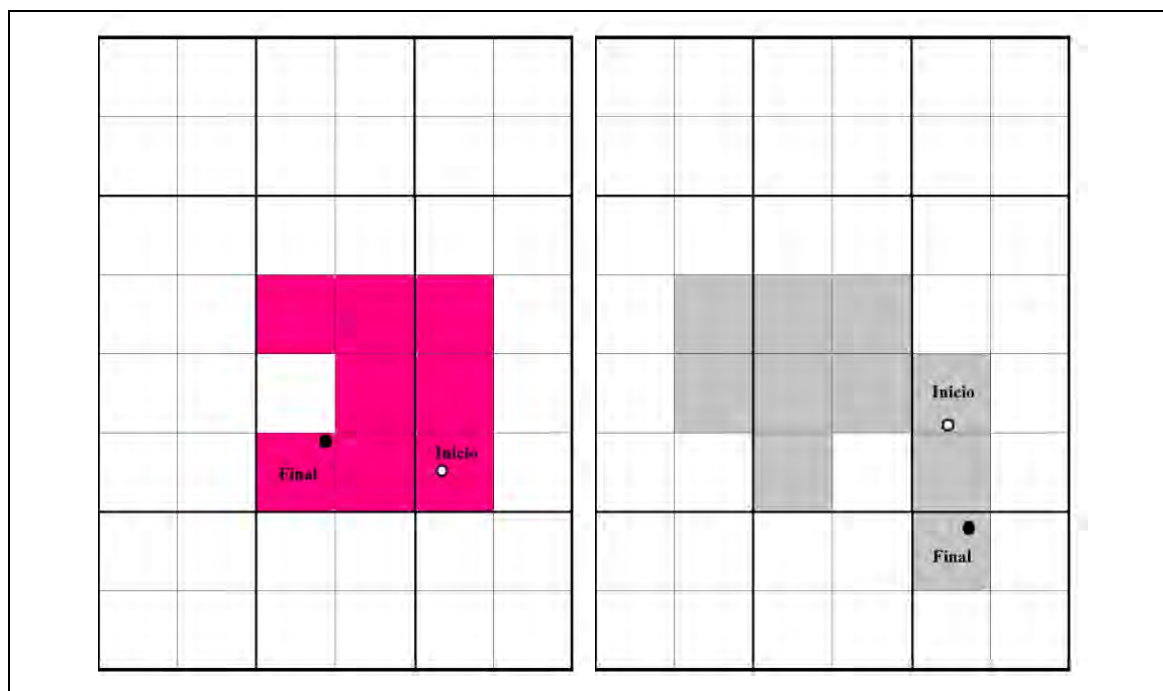


Figura 5.83. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m3e+a-pb$ / $m3e-a-pb$.

TRISTEZA: espacio central muy reducido, pequeño y limitado (fig. 5.83). El coreógrafo genera un espacio aislado e íntimo. No hay conexión con el público.

Espacio: trayectorias

RABIA: poco desplazamiento y trayectos muy cortos. Coreografía poco dinámica. Trazados irregulares que generan recorridos de ida y vuelta hacia los lados, el fondo o las diagonales; trayectorias rectilíneas y curvas alrededor de la zona central de la escena (fig. 5.84). Cambios bruscos de dirección de desplazamiento y momentos de estatismo.

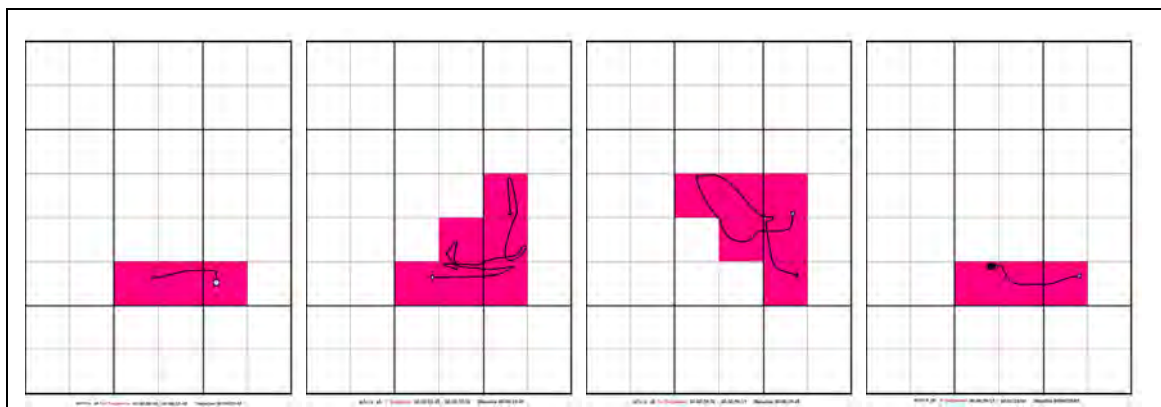


Figura 5.84. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m3e+a-pb. Duración de cada fragmento: 19s30.

TRISTEZA: muy poco desplazamiento y trayectorias muy cortas con frecuentes momentos de estatismo. Trazados sencillos, en su mayoría rectos y quebrados hacia los lados y diagonal (fig. 5.85). Se producen a veces cambios de dirección repentinos. Ritmo lento y estatismo prolongado.

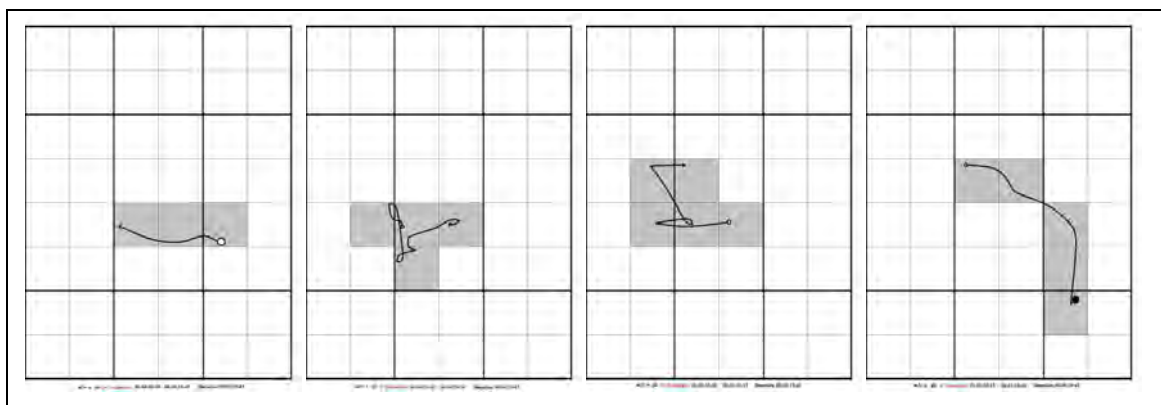


Figura 5.85. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m3e-a-pb. Duración de cada fragmento: 19s30.

Comparativa ocupación y trayectorias

A nivel de ocupación la RABIA ha generado un espacio ligeramente más amplio que TRISTEZA. Las dos coreografías proponen un uso muy similar del espacio y las trayectorias: en ambas coreografías se ocupa el espacio central. En ambas, el espacio es cerrado (más restringido en TRISTEZA) y no hay conexión con el público.

En cuanto a la magnitud de las trayectorias, esta resulta mayor en RABIA, con más desplazamientos y un mayor número de cambios de dirección. Ambas coreografías comparten trayectorias de corto alcance, con trazados en líneas rectas o sinuosas. Ritmo

más ágil el RABIA y mucho más pausado en TRISTEZA, donde se producen más frecuentes y prolongados momentos de estatismo.

5.4.3.5 Susana Rodrigo

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTG1iQWZvcEYyc0U>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tSFBhUWJoUU5mUE0>

Duración total: 01:18:00.

Espacio: ocupación

RABIA: espacio ocupado reducido que se desarrolla a lo largo de una línea paralela a la posición del público, de izquierda a derecha. Este espacio mantiene constante cierta lejanía del público. Espacio cerrado, estrecho y sin conexión con el público. Coincidencia de los puntos de inicio y final de la coreografía (fig. 5.86).

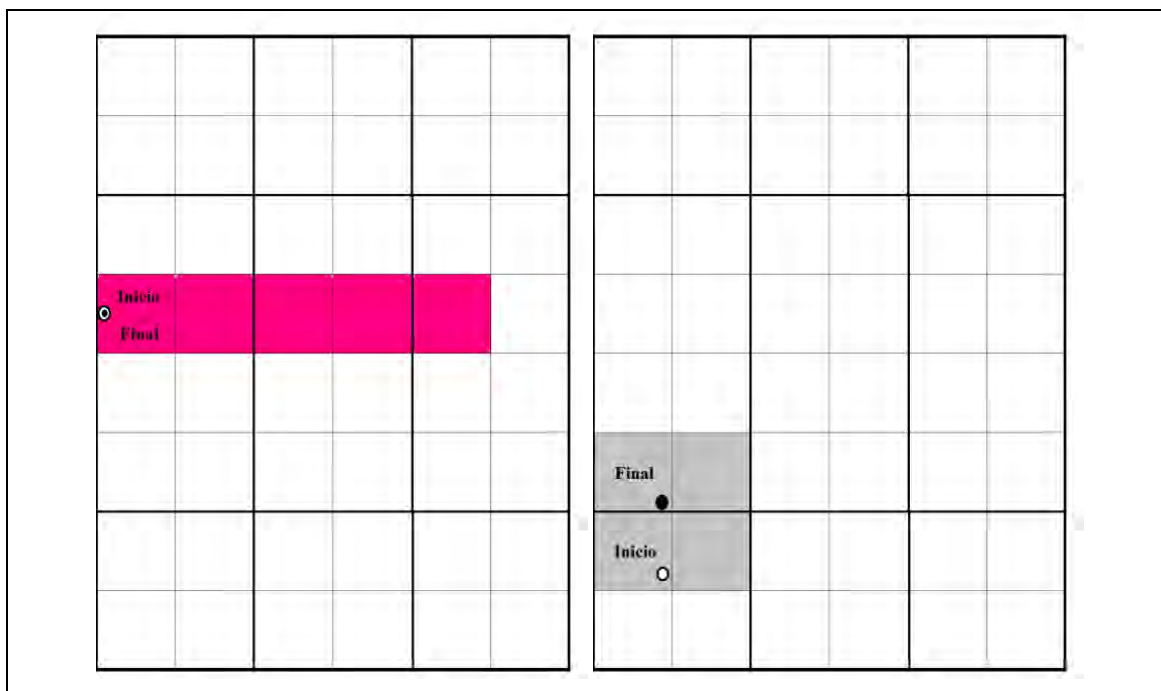


Figura 5.86. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m3e+a-sr$ b / $m3e-a-sr$.

TRISTEZA: espacio muy restringido que se sitúa en la parte delantera de la escena y a la izquierda, muy cerca de público (fig. 5.86). Es un espacio pequeño, cerrado y sin conexión con el público. Se experimenta un leve retroceso en la posición final con respecto a la de inicio de la coreografía.

Espacio: trayectorias

RABIA: no se produce excesivo desplazamiento. Trayectos cortos se combinan con algunos de mayor tamaño, en recorridos rectilíneos de ida y vuelta y de lado a lado (fig. 5.87). Líneas rectas y sinuosas. Cambios bruscos de dirección. Ritmo irregular hacia la lentitud, con cambios bruscos y momentos de estatismo. La última parte de la coreografía resulta particularmente estática.

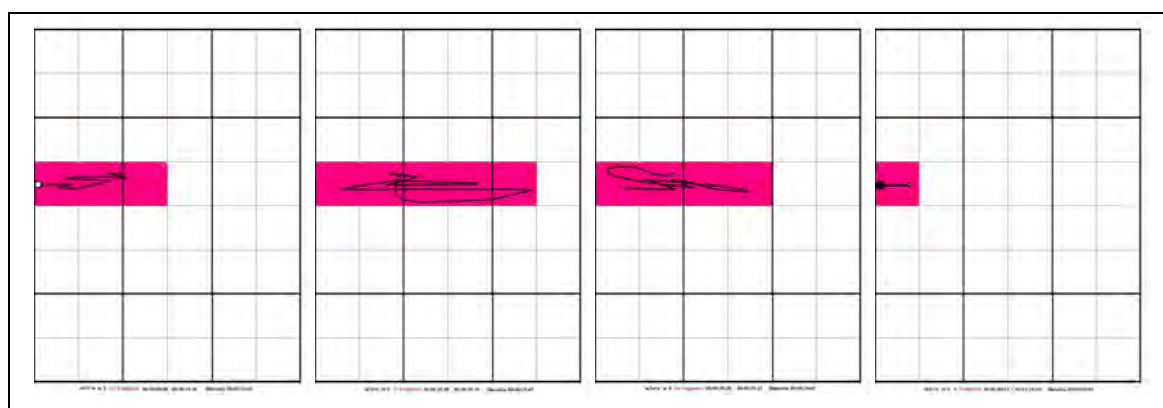


Figura 5.87. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m3e+a-sr b. Duración de cada fragmento: 19s30.

TRISTEZA: falta generalizada de desplazamientos. Desplazamiento muy reducido y de muy corto alcance con frecuentes paradas. Unidireccional por un trazado que sigue irregularmente un sentido circular (fig. 5.88). Líneas rectas y sinuosas. Desde el comienzo se experimenta un retroceso de la posición corporal en el espacio. No hay cambios sorprendentes de dirección. Extrema lentitud en el movimiento y estatismo prolongado.

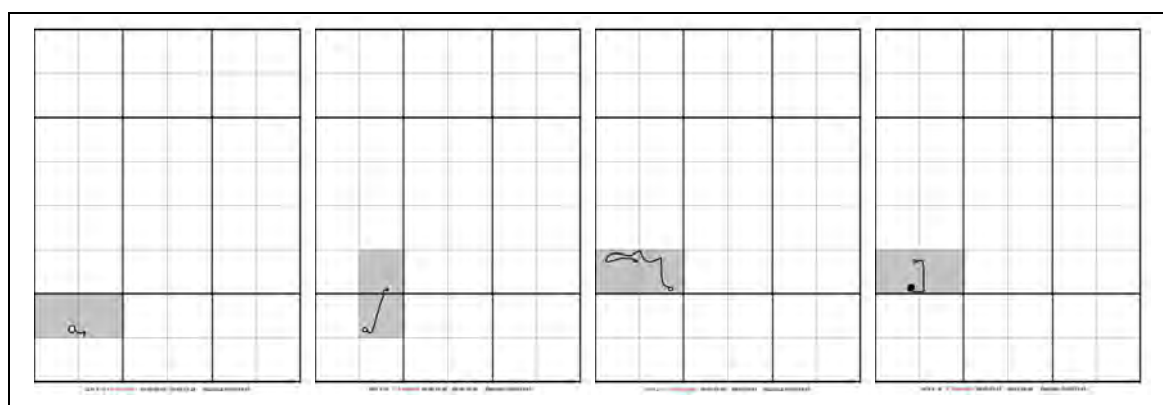


Figura 5.88. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m3e-a-sr. Duración de cada fragmento: 19s30.

Comparativa ocupación y trayectorias

En ambas coreografías la ocupación del espacio ha resultado ser limitada, generando espacios restringidos y sin conexión con el público. Más acentuado el cierre en TRISTEZA donde se crea un espacio muy íntimo, pequeño, esquinado y aislado que se encuentra muy cerca del público. La RABIA ha ocupado la zona central.

En ambas coreografías ha habido poco desplazamiento, muy escaso en TRISTEZA donde el estatismo ha estado muy presente y se han generado trayectos muy cortos. La RABIA resulta más dinámica, produciendo mayor número de desplazamientos y de mayor tamaño, y más frecuentes cambios de dirección. Líneas rectas y sinuosas en ambas coreografías. Lentitud y estatismo en TRISTEZA y más variedad rítmica, con cambios bruscos en RABIA, donde también ha habido algún momento de estatismo.

5.4.3.6 Toni Aparisi

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tbEhYSHE2Zk5KQ0k>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tSktnRnd0NzREeTQ>

Duración total: 01:18:00.

Espacio: ocupación

RABIA: espacio de muy poca ocupación, situado en la parte izquierda-adelante de la escena, cerca del espectador (fig. 5.89). Espacio cerrado, delimitado, aislado y sin conexión con el público.

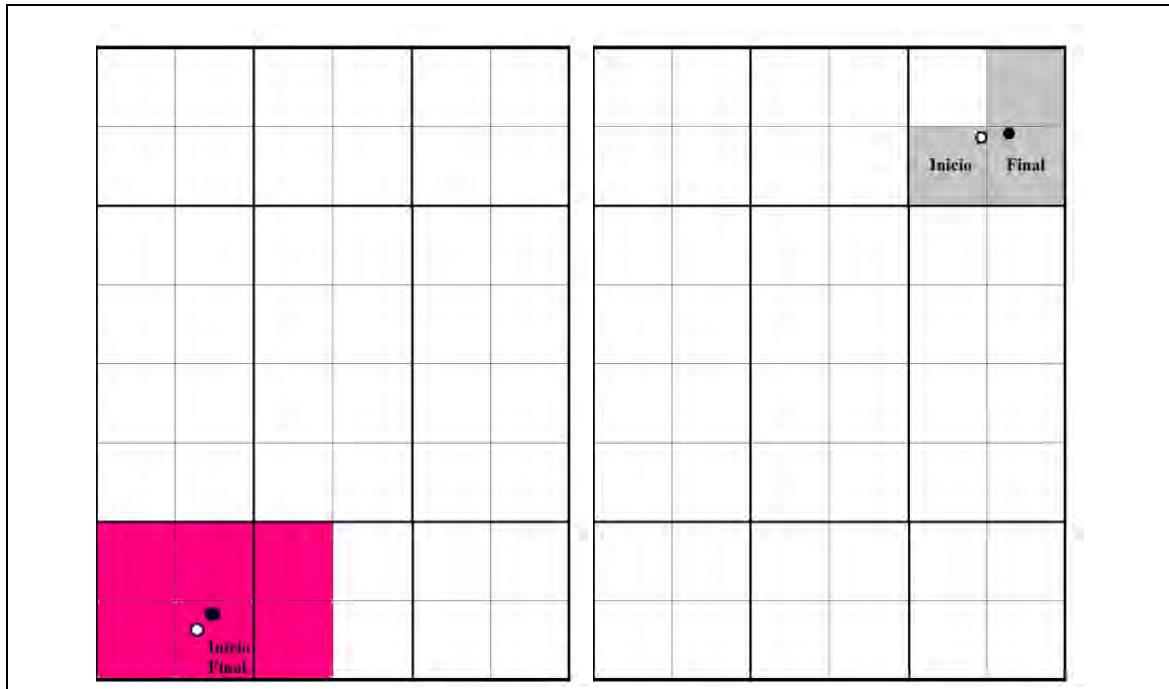


Figura 5.89. La imagen muestra la ocupación total del espacio de m3e+a-ta / m3e-a-ta b.

TRISTEZA: espacio de muy poca ocupación, restringido y esquinado, situado en el fondo-escena derecho (fig. 5.89). Es un espacio pequeño, cerrado, aislado e íntimo. No hay conexión con el público.

Espacio: trayectorias

RABIA: poco desplazamiento y recorridos cortos muy repetitivos que combinan desplazamientos bruscos con paradas repentinas. Todos los desplazamientos se concentran en un área muy delimitada (fig. 5.90). Trayectorias de ida y vuelta con recorridos circulares y rectilíneos. Ritmo irregular. Cierta estatismo.

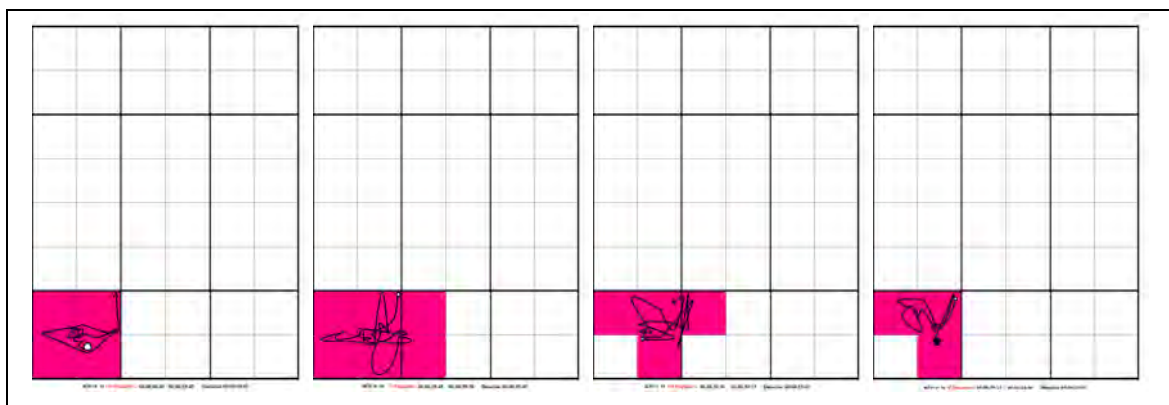


Figura 5.90. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m3e+a-ta. Duración de cada fragmento: 19s30.

TRISTEZA: desplazamiento casi inexistente. Trayectos repetitivos absolutamente cortos que dan inmovilismo a la coreografía (fig. 5.91). Se intuyen trayectos sinuosos y curvos. Lentitud y estatismo muy pronunciado.

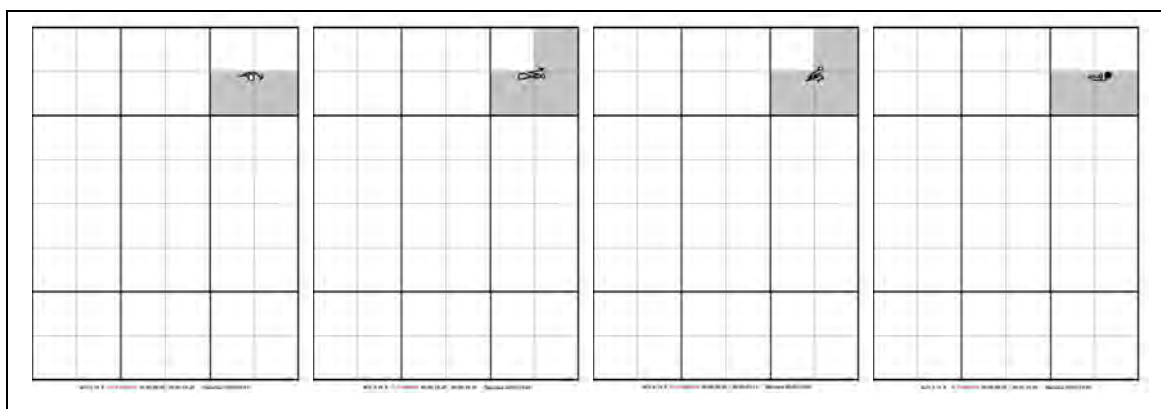


Figura 5.91. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m3e-a-ta b. Duración de cada fragmento: 19s30.

Comparativa ocupación y trayectorias

Esta música ha generado, para ambos afectos, coreografías de muy reducida ocupación del espacio, más pronunciada en TRISTEZA. En ambos casos, el coreógrafo ha elegido espacios esquinados y cerrados y no ha mantenido conexión con el público. Intimidad en TRISTEZA.

Los recorridos han encontrado un mayor desarrollo en la RABIA con mayor longitud y mayor cantidad de trayectorias. Trazados circulares y rectilíneos en RABIA y sinuosos en TRISTEZA. Contrastan a nivel rítmico con mayor dinámica en RABÍA y pronunciado estatismo en TRISTEZA.

5.4.3.7 Resumen comparativo música 3

En ninguno de los dos afectos se ha producido unanimidad en el uso del espacio en cuanto a zonas de la escena. Ha habido cierta tendencia a descentrar el espacio de actuación. La mitad de los coreógrafos han optado por utilizar zonas esquinadas y la mitad la zona central en TRISTEZA. Ha ocurrido algo similar en RABIA donde la mitad ha optado por utilizar un espacio central y la otra mitad un espacio más lateral o esquinado.

Esta música, en ambos afectos, ha generado coreografías con escasa amplitud de ocupación de la escena. Pero en todos los coreógrafos TRISTEZA ha resultado ser proporcionalmente más reducida. En todas las coreografías, la RABIA ha generado

espacios más amplios. Todos los espacios, en ambos afectos, han resultado ser cualitativamente cerrados, delimitados y sin conexión con el público. En TRISTEZA se acentúa el cierre y el aislamiento con la creación de un espacio íntimo.

La RABIA ha resultado ser en todas las coreografías más dinámica, produciendo recorridos más largos, combinados con trayectos de corto alcance y con más frecuentes cambios de dirección. En TRISTEZA ha habido menos recorrido, trayectos sencillos más cortos y pronunciado estatismo.

5.4.4 Resultados Música 4: alegría dinámica / rabia tensión

5.4.4.1 Eva Bertomeu

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9taU5wUTdUdnNjcmc>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9taFZRbmtFX1RWTIU>

Duración total: 01:13:00.

Espacio: ocupación

ALEGRÍA: ocupación cuantitativamente elevada del espacio, con utilización de toda la escena desde sus áreas más externas hacia su centro. En la última parte de la coreografía crea un espacio mucho más reducido (fig. 5.92). Espacio muy amplio, abierto, expandido en conexión con el público. Final de la coreografía en zona central.

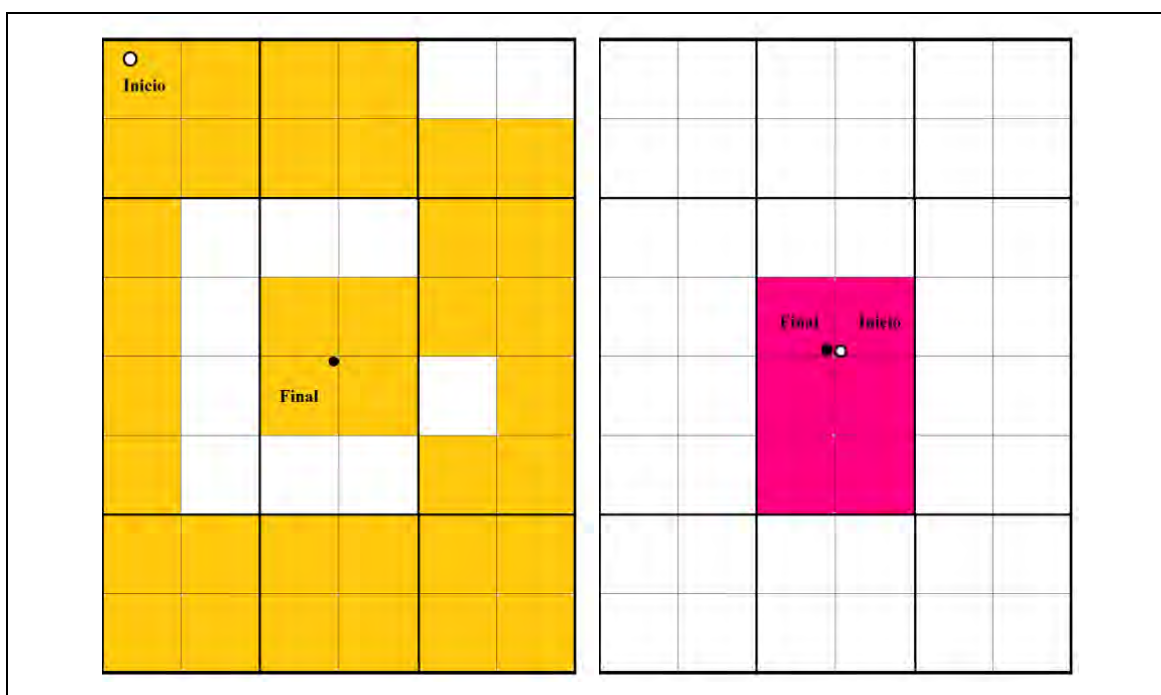


Figura 5.92. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m4e+a+eb$ / $m4e+a-eb$.

RABIA: espacio muy restringido, ubicado en la zona central de la escena. En la medida en que la coreografía va desarrollándose, el espacio utilizado experimenta una gradual reducción hasta concentrarse en el centro del espacio escénico total. Espacio cerrado, delimitado, aislado y sin conexión con el público (fig. 5.92).

Espacio: trayectorias

ALEGRÍA: amplitud en los desplazamientos y continuidad en los recorridos. Trayectorias circulares en las zonas marginales de la escena, alrededor de la zona central.

En la última parte la coreógrafa ocupa el centro del espacio, manteniendo el desplazamiento en círculos envolventes de menor tamaño y más cambios de dirección; se adivina un trazado en espiral que se va cerrando hacia el centro del espacio. Frecuentes cambios de dirección (fig. 5.93). Mucho movimiento de desplazamiento y velocidad.

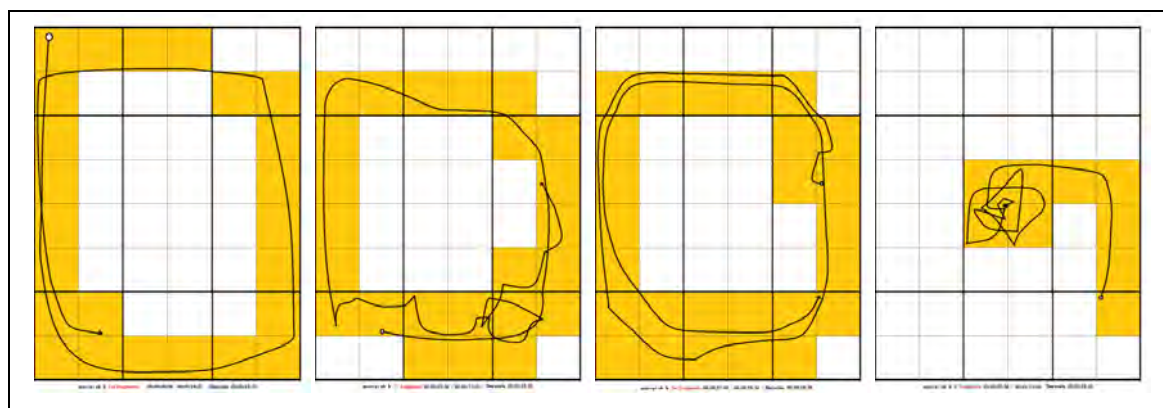


Figura 5.93. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m4e+a+eb b. Duración de cada fragmento: 18s15.

RABIA: bastante desplazamiento, de corto alcance. Trayectorias circulares repetitivas alrededor del centro del espacio. Las trayectorias, erráticas, se superponen en un desplazamiento continuo. Trayectos circulares, sinuosos y envolventes se combinan repentinamente con trazados rectilíneos que van de dentro a fuera y de fuera hacia dentro del limitado espacio (fig. 5.94). Ritmo irregular.

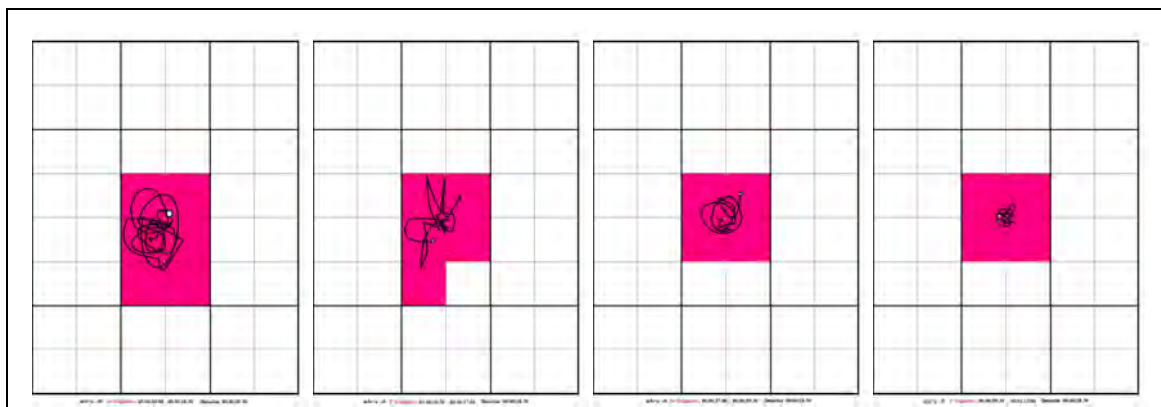


Figura 5.94. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m4e+a-eb. Duración de cada fragmento: 18s15.

Comparativa ocupación y trayectorias

La comparativa revela espacios contrastantes: en ALEGRÍA espacio muy amplio, abierto, expandido en conexión con el público. En RABIA espacio cerrado, delimitado, aislado y sin conexión con el público. En ambas coreografía se experimenta una reducción del espacio hacia el centro de la escena. Ambas coreografías comparten la zona central del espacio.

En ambas coreografías hay cuantitativamente bastante desplazamiento. Las trayectorias contrastan por tamaño: más prolongadas en ALEGRÍA y más entrecortadas en RABIA; en ambas coreografías, describen trazados circulares de manera repetitiva, con recorridos en espiral que se superponen. En RABIA aparecen más cambios de dirección y pequeños recorridos rectilíneos que fragmentan la circularidad de los desplazamientos y los hacen imprevisibles. Ambas coreografías terminan en el centro del espacio. Velocidad alta en ambos afectos, resultando superior en RABIA.

5.4.4.2 Idoya Rossi

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tckJYU0VRUTRtZHc>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tNC1uQ1d3cEJjc1E>

Duración total: 01:13:00.

Espacio: ocupación

ALEGRÍA: ocupación media del espacio en la zona central de la escena a lo largo del eje perpendicular a público (fig. 5.95). El espacio experimenta una reducción gradual respecto al espacio inicial utilizado. Espacio amplio, abierto, expansivo en conexión con

el público. Coincidencia de la posición final de la coreografía con la inicial, situadas muy cerca del eje central.

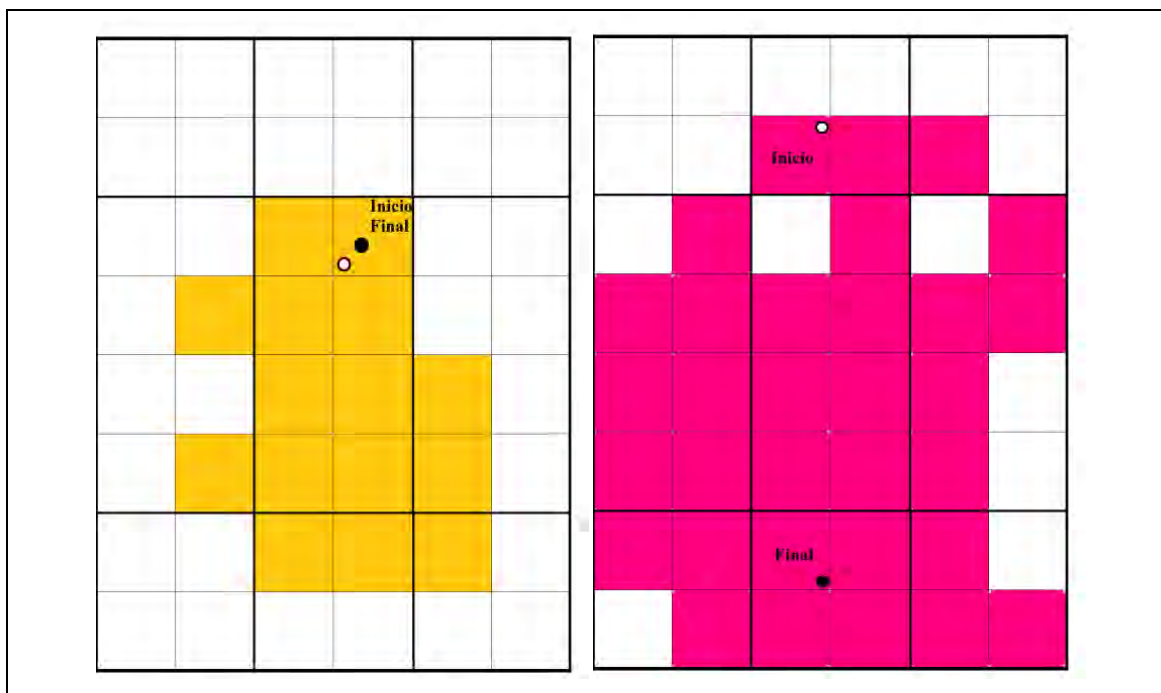


Figura 5.95. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m4e+a+ir / m4e+a-ir$.

RABIA: espacio ocupado muy amplio que llega a ocupar la mayoría del espacio escénico, acercándose mucho a público. Es un espacio amplio, abierto pero acotado por la coreógrafa, que lo delimita con sus desplazamientos a lo largo del perímetro de la escena (fig. 5.95). Se utilizan muchas zonas distintas, valorando tanto el eje central y perpendicular a público, como las diagonales, los lados y el fondo. Se utiliza sobre todo la zona central más cercana a público. Espacio abierto en el que se ubica un espacio amplio pero cerrado, acotado. Tendencia a delimitar. Conexión irregular con el público.

Espacio: trayectorias

ALEGRÍA: desarrollo de bastante recorrido con trayectorias irregulares que se desarrollan a lo largo del eje central de la escena y generan, en toda la primera parte, paulatinos acercamientos y alejamientos del público. Describen trayectorias curvas o en zigzag que experimentan una gradual reducción en cuanto a longitud en la medida en que avanza la coreografía, llegando a concentrarse en una pequeña zona central y cercana a público (fig. 5.96). Se generan trayectorias erráticas, con cambios bruscos de dirección y líneas rectas, quebradas y curvas. Finalmente se produce un retroceso. Momentos sin desplazamiento. Ritmo ágil.

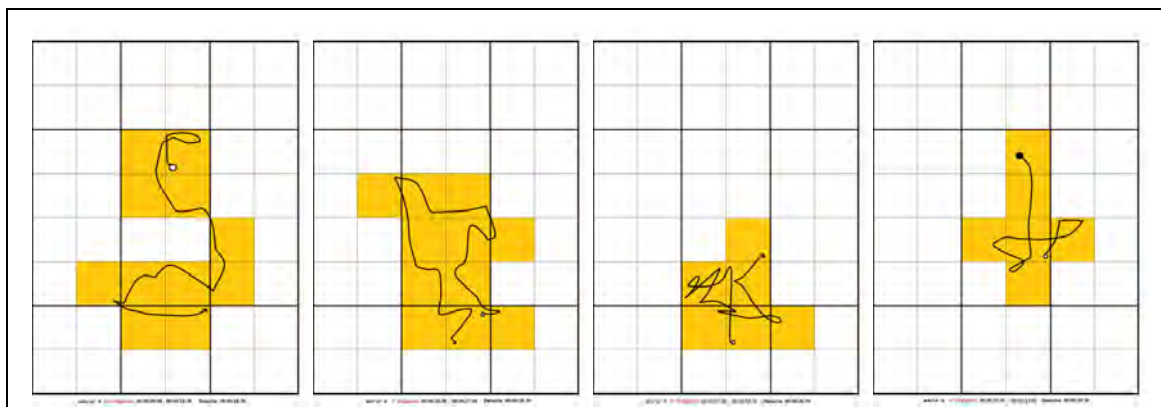


Figura 5.96. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m4e+a+ir. Duración de cada fragmento: 18s15.

RABIA: amplitud en los desplazamientos variable. Trayectorias muy irregulares que desplazan a la coreógrafa en múltiples direcciones (lados, adelante, diagonales, etc.) (fig. 5.97). Se refleja cierta circularidad en los recorridos y rectilíneas y quebradas con trayectos de diferentes tamaños alternados a momentos de estatismo. La coreógrafa insiste sobre todo en el uso de la zona central más cercana a público. Ritmo elevado. Finaliza en el centro delante.

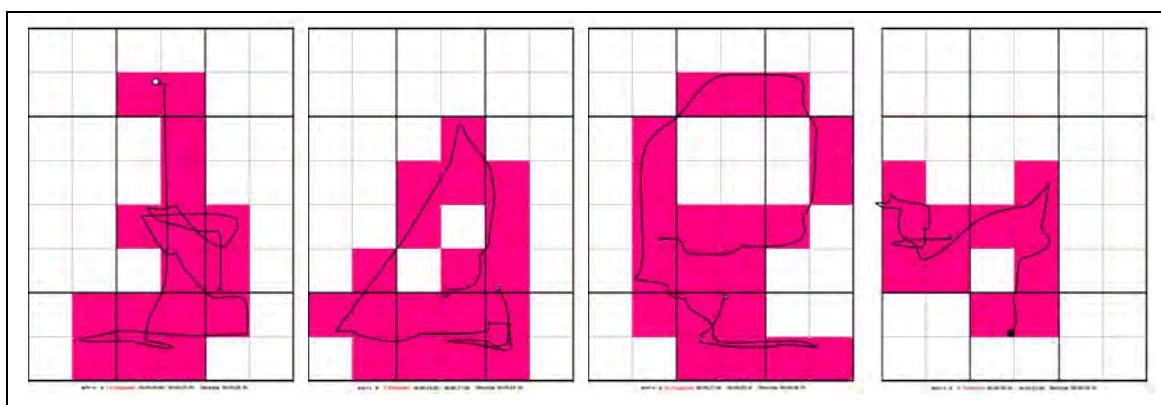


Figura 5.97. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m4e+a+ir. Duración de cada fragmento: 18s15.

Comparativa ocupación y trayectorias

Comparando la cantidad de espacio ocupado se ha generado mayor ocupación en RABIA. En ambas coreografías se utiliza el espacio más central.

En ALEGRÍA el espacio ha sido cualitativamente amplio, abierto, expansivo en conexión con el público. En RABIA, al contrario, se ha revelado un espacio amplio pero cerrado, acotado, con tendencia a la delimitación y conexión intermitente con el público.

Resulta cierta similitud en las trayectorias realizadas sobre todo en la primera mitad de ambas coreografías: los recorridos propuestos en ALEGRÍA y las direcciones de desplazamiento son similares a los utilizados en RABIA donde experimentan un mayor tamaño en cuanto a longitud y mayor desarrollo. En ambas coreografías aparecen trayectos curvos, líneas quebradas y frecuentes cambios de dirección. Sin dejar de considerar el mayor movimiento de desplazamiento generado en RABIA, ambas coreografías comparten momentos de falta de desplazamiento y mayor movimiento corporal. La RABIA ha generado mayor número de cambios de dirección respecto a la ALEGRÍA.

5.4.4.3 Juan Pinillos

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tNnZVSEdqvIlBcig>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tYW9uUIBzZXljdjk>

Duración total: 01:13:00.

Espacio: ocupación

ALEGRÍA: ocupación elevada de la escena, con ocupación insistente en la zona más central, a lo largo del eje perpendicular a público (fig. 5.98). Espacio muy amplio, abierto, expansivo y en conexión con el público.

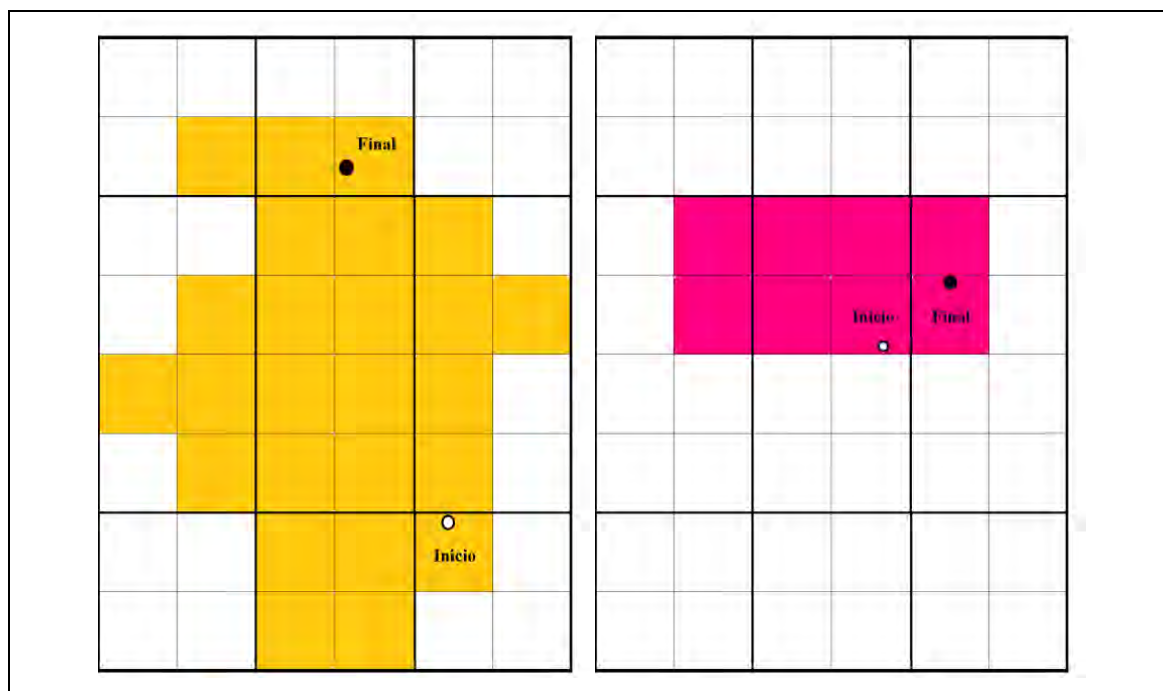


Figura 5.98. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m4e+a+jp$ b / $m4e+a-jp$.

RABIA: ocupación restringida del espacio central hacia detrás. Es un espacio reducido, delimitado, cerrado (fig. 5.98). Espacio distante pero con una conexión con el público.

Espacio: trayectorias

ALEGRÍA: mucho desplazamiento de tamaño variable. Desde el comienzo de la coreografía las trayectorias se concentran en la zona central cercana a público con variedad de recorridos: líneas curvas, sinuosas, circulares y con momentos de falta de desplazamiento. Trayectos en líneas rectas, curvas y círculos. En la última parte se generan recorridos hacia adelante y detrás en los que el intérprete se dirige completamente a público. Frecuentes cambios de dirección (fig. 5.99). Ritmo ágil.

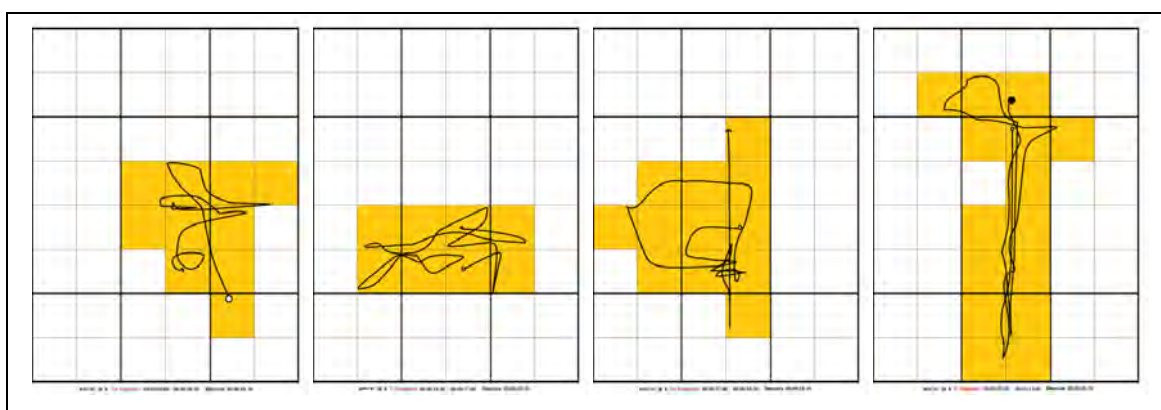


Figura 5.99. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m4e+a+jp b. Duración de cada fragmento: 18s15.

RABIA: poco desplazamiento y de corto recorrido. Movimientos repetitivos de lado a lado con muchos momentos de estatismo. En toda la primera parte utiliza trayectorias rectilíneas de ida y vuelta desde el centro hacia la izquierda. Trayectoria rectas, curvas y circulares. Repite direcciones en el espacio (fig. 5.100). El ritmo va en aumento.

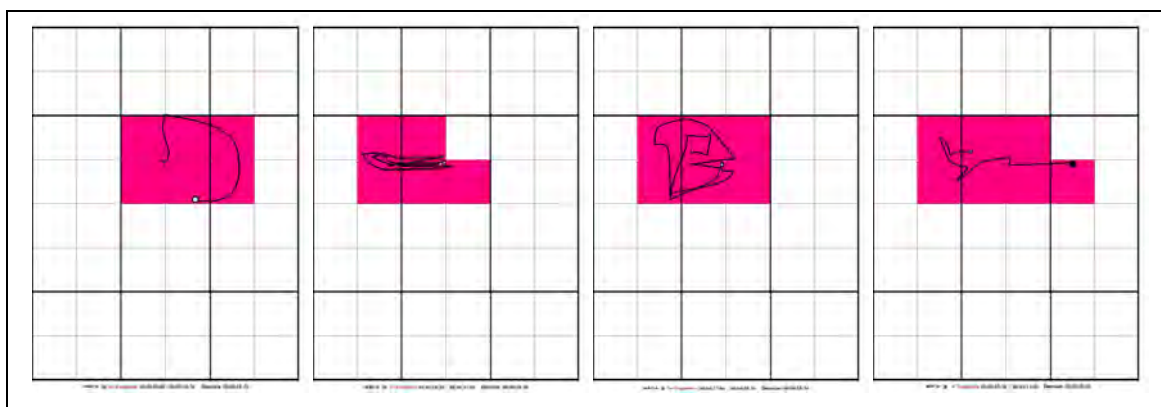


Figura 5.100. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m4e+a-jp. Duración de cada fragmento: 18s15.

Comparativa ocupación y trayectorias

Comparando los espacios, las dos coreografías contrastan en ocupación (mayor ocupación en ALEGRÍA que en RABIA) y cualidad (muy amplio, abierto, expansivo y en conexión con el público en ALEGRÍA y reducido, delimitado, cerrado en RABIA). Ambas coreografías comparten la centralidad del espacio utilizado, siendo más cercano a público el de ALEGRÍA.

En cuanto a trayectorias estas han encontrado mayor desarrollo en ALEGRÍA, con trayectos más largos y mayor variedad de direcciones. En ambas coreografías recorridos curvos, rectilíneos y quebrados. RABIA resulta más repetitiva en recorridos y con muchos momentos de falta de desplazamiento.

5.4.4.4 Paco Bodí

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tMVVzOVZyOWludnM>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9teGctd0FqUVpWanM>

Duración total: 01:13:00.

Espacio: ocupación

ALEGRÍA: ocupación medio-alta de la escena, en toda la zona central. Finaliza en una ubicación central muy cerca de público (fig. 5.101). Espacio amplio, expansivo pero acotado, delimitado. No establece conexión con el público.

RABIA: ocupación casi total del espacio. (fig. 5.101). Espacio muy amplio que se reduce progresivamente a un espacio central de pequeñas dimensiones, muy contrastante con la absoluta amplitud de recorridos inicial. Termina siendo un espacio restringido, delimitado y cerrado. No se establece conexión con el público.

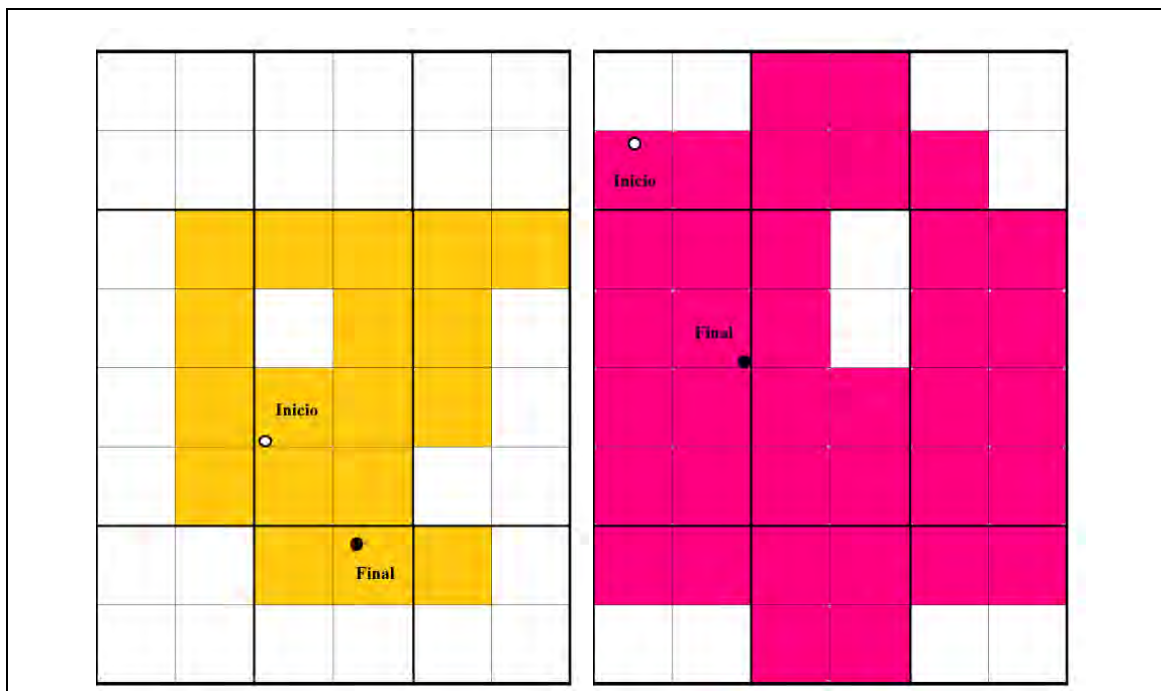


Figura 5.101. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m4e+a+pb / m4e+a-pb$.

Espacio: trayectorias

ALEGRÍA: excluyendo la primera y última parte de la coreografía, que se desarrollan en áreas pequeñas, las trayectorias y la dinámica de desplazamiento, encuentran mayor desarrollo en la parte más central de la coreografía con amplitud variable de desplazamiento y variedad de recorridos: líneas rectas, quebradas, sinuosas, circulares. Estas trayectorias utilizan el espacio teniendo en cuenta la profundidad (acercamiento y alejamiento del público), los lados y las diagonales. La última parte de la coreografía experimenta un acercamiento a público con evoluciones de lado a lado y un retroceso final (fig. 5.102). Coreografía no excesivamente dinámica, alterna momentos de desplazamiento con momentos de estatismo.



Figura 5.102. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en $m4e+a+pb$. Duración de cada fragmento: 18s15.

RABIA: coreografía muy dinámica al comienzo en cuanto a desplazamiento en el espacio, con trayectorias repetitivas circulares sin interrupciones ni paradas. En toda la segunda parte de la coreografía hasta el final, el desplazamiento se hace de muy corto recorrido y se concentra en la zona más central trazando líneas circulares, sinuosas y quebradas. Aumentan los cambios de dirección (fig. 5.103). Las trayectorias tienen en cuenta sobre todo los lados de la escena y la frontalidad a público. Ritmo acelerado, combinado con paradas y momentos de estatismo.

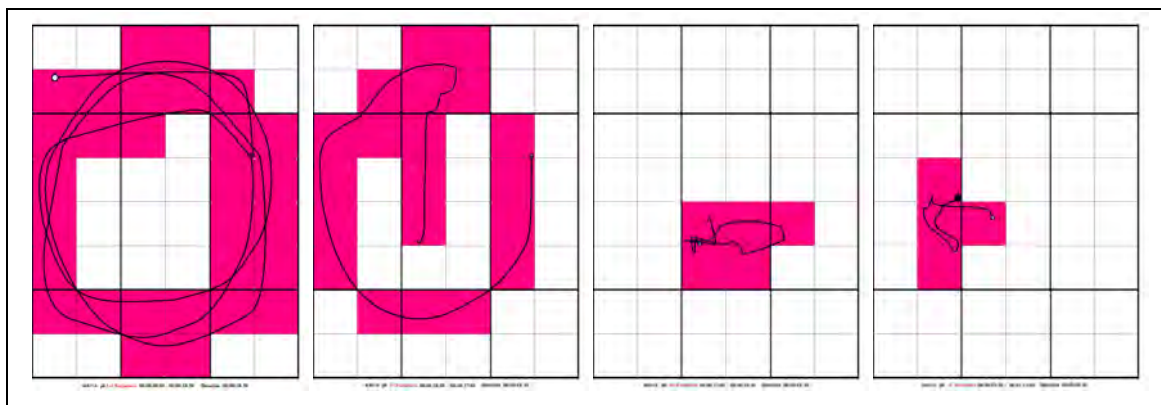


Figura 5.103. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m4e+a-pb. Duración de cada fragmento: 18s15.

Comparativa ocupación y trayectorias

Comparativamente ambas coreografías comparten la ocupación del espacio central. La ocupación del espacio resulta mayor en RABIA. Ambos espacios son acotados, delimitados y no establecen conexión con el público. Pero en ALEGRÍA se genera un espacio amplio y expansivo y en RABIA un espacio restringido, delimitado y cerrado.

En cuanto a las trayectorias se ha registrado en general mayor magnitud en RABIA pero mayor variación en las direcciones y en cambios de dirección en ALEGRÍA. En ambas coreografía ha habido trazados rectos, circulares y quebrados.

La RABIA resulta más dinámica que la ALEGRÍA en el ritmo de desplazamiento, En ambas coreografías, el punto final se encuentra más cercano a público con respecto al punto inicial.

5.4.4.5 Susana Rodrigo

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tcmhWSkN6V3VvMms>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tNkxoU210ckJnX3c>

Duración total: 01:13:00.

Espacio: ocupación

ALEGRÍA: ocupación cuantitativamente elevada del espacio recorrido, que se desarrolla en los ejes diagonales. Espacio amplio pero acotado. Utilización de espacios pequeños en las esquinas de la escena (fig. 5.104), sobre todo en la parte más cercana a público. Conexión con el público.

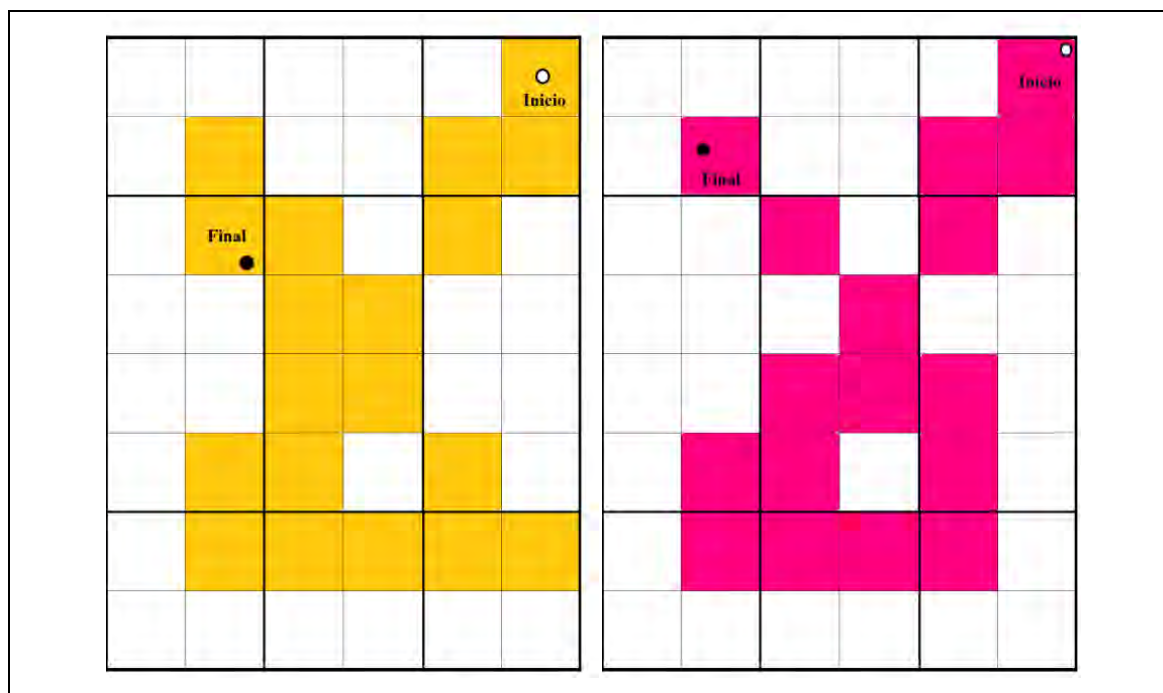


Figura 5.104. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m4e+a+sr / m4e+a-sr$.

RABIA: ocupación cuantitativamente media del espacio recorrido, que se desarrolla en los ejes diagonales. Espacio amplio pero acotado, delimitado, cerrado. Utilización de espacios pequeños en las esquinas de la escena (fig. 5.104), sobre todo en la parte más cercana a público. Conexión irregular con el público.

Espacio: trayectorias

ALEGRÍA: muy pocos desplazamientos pero de larga trayectoria, utilizando los ejes diagonales y la parte delantera del espacio, muy cerca de público. Como puede verse en la figura 5.105, los desplazamientos se utilizan para trasladar a la coreógrafa a puntos concretos del espacio, donde se producen desplazamiento de muy corto recorrido que dependen más, en su mayoría, de cambios de peso corporal. Hay muchos momentos de falta de desplazamiento que a veces se prolongan en el tiempo y hacen que la

coreografía resulte poco dinámica. Cuando se desplaza, realiza trazados en recto y muy amplios o pequeñas líneas sinuosas y circulares.

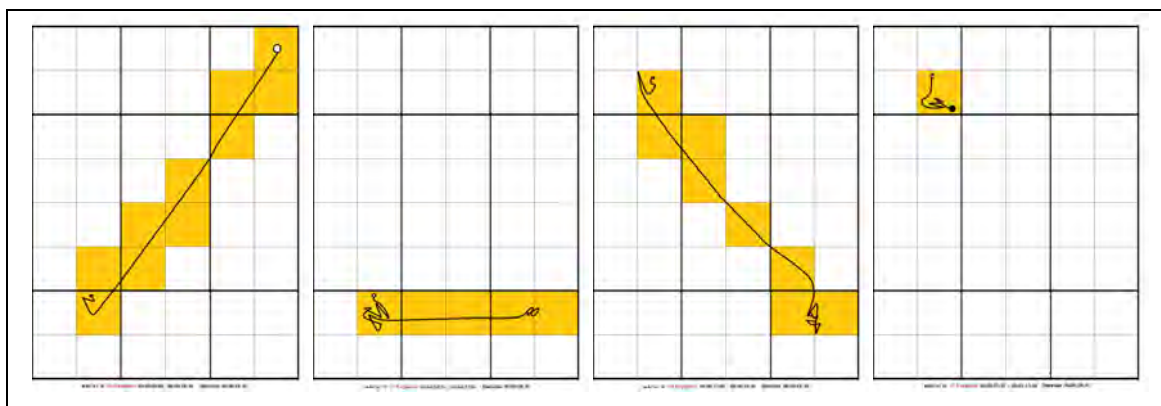


Figura 5.105. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m4e+a+sr. Duración de cada fragmento: 18s15.

RABIA: muy poco desplazamiento. Las trayectorias utilizan las dos diagonales y toda la parte delantera de la escena, muy cerca de público. Como puede verse en la figura 5.106, los desplazamientos se utilizan para trasladar a la coreógrafa a puntos concretos del espacio, donde se produce falta de desplazamiento casi absoluto (pero sí movimiento corporal). Se trata de trayectorias rectas y quebradas muy sencillas pero prolongadas. Coreografía muy estática con momentos prolongados de falta de desplazamiento.

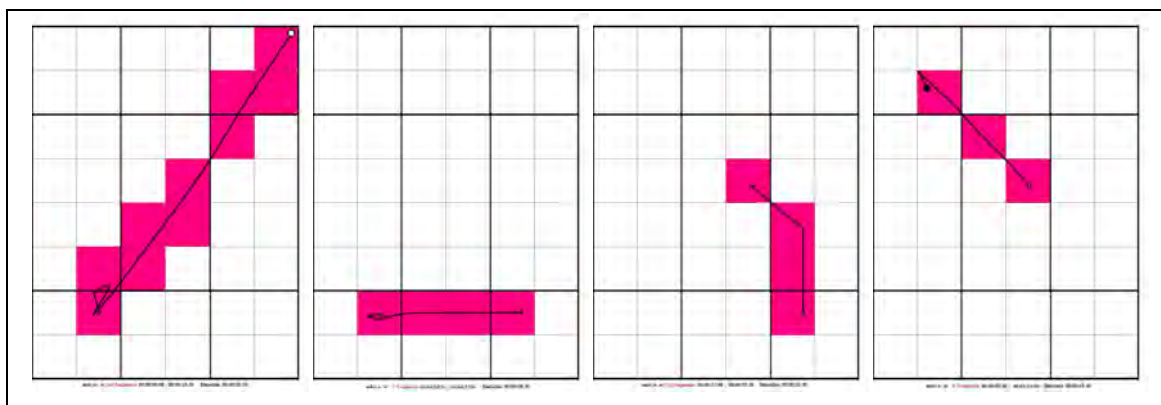


Figura 5.106. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m4e+a-sr. Duración de cada fragmento: 18s15.

Comparativa ocupación y trayectorias

Comparativamente, en ambas coreografías el espacio resulta muy similar en cuanto a cantidad de ocupación y zonas utilizadas. Lo que resulta contrastante es el uso cualitativo que hace la coreógrafa de estos espacios: en ALEGRÍA es un espacio

amplio, acotado pero expansivo. En RABIA es un espacio restringido, delimitado, cerrado. En ALEGRÍA el contacto con el público es más patente que en RABIA.

La dinámica de desplazamiento de las dos coreografías es también muy similar pero en ALEGRÍA se producen más de desplazamientos que en la RABIA, donde el estatismo se mantiene con firmeza y el recorrido se acorta ligeramente. Ambas coreografías han generado poco desplazamiento y pronunciados momentos de estatismo, sobre todo RABIA. Absoluta similitud en las direcciones espaciales y trayectorias realizadas en ambas coreografías: líneas rectas, curvas y quebradas. Aparecen más curvas y pequeños círculos en ALEGRÍA. En ambas coreografías, el punto final se encuentra más cerca del público que el punto inicial.

5.4.4.6 Toni Aparisi

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tb3hIU25FLWJXTDA>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tQkcyaEVrR2JHVjQ>

Duración total: 01:13:00.

Espacio: ocupación

ALEGRÍA: espacio restringido en cuanto a dimensiones y central (fig. 5.107). Espacio restringido, acotado, pero amplio y abierto. Conexión con el público.

RABIA: ocupación muy reducida de la zona central (fig. 5.107). Es un espacio pequeño, delimitado y cerrado. No hay conexión con el público.

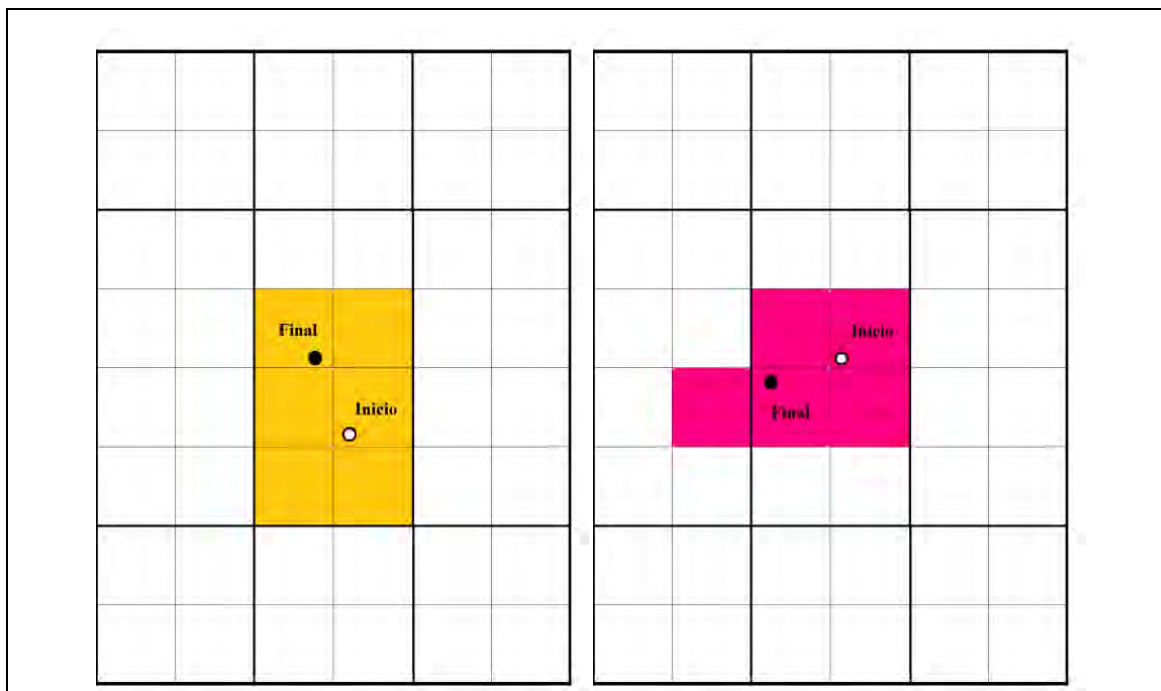


Figura 5.107. La imagen muestra la ocupación total del espacio de m4e+a+ta / m4e+a-ta.

Espacio: trayectorias

ALEGRÍA: mucho desplazamiento y de corta longitud. Coreografía muy dinámica que ha generado trayectorias circulares repetitivas y envolventes alrededor del centro del espacio, con continuos cambios de dirección que mantienen constante referencia a público. La parte final de la coreografía se concentra en un área central muy cerrada, con desplazamientos muy cortos. Trayectorias circulares o rectas de lado a lado, líneas curvas y quebradas (fig. 5.108). Ritmo elevado.

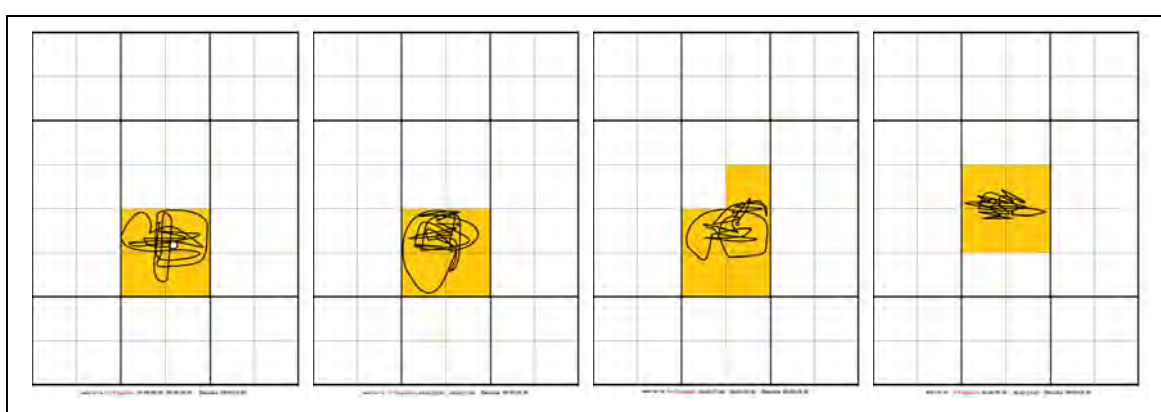


Figura 5.108. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m4e+a+ta. Duración de cada fragmento: 18s15.

RABIA: mucho desplazamiento y dinámica que se ve interrumpida por paradas repentinas mantenidas de manera irregular. Trayectorias circulares que se combinan con

trayectos de lado a lado y de delante hacia detrás de muy corta longitud y superpuestos. Estos círculos enmarcan el espacio, lo delimitan, lo acotan. En la parte final de la coreografía el espacio de movimiento se concentra todavía más (fig. 5.109). Repetitivos cambios de dirección.

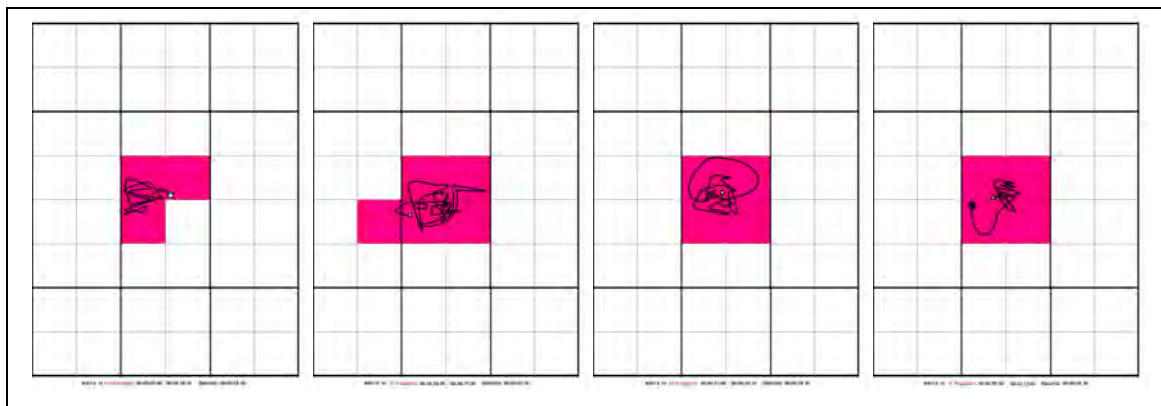


Figura 5.109. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m4e+a-ta. Duración de cada fragmento: 18s15.

Comparativa ocupación y trayectorias

Comparativamente en cuanto a ocupación de espacio, las dos coreografías resultan muy similares: son espacios centrales y de reducidas dimensiones. Lo que varía es el uso que hace el coreógrafo de estos dos espacios. En ALEGRÍA es un espacio restringido, acotado, pero amplio y abierto, conectado con el público. En RABIA es un espacio pequeño, delimitado y cerrado donde no hay conexión con el público.

Ambas coreografías son muy dinámicas, pero en ALEGRÍA se producen mayor número de desplazamientos y trayectorias. En ambas coreografías, al final, se produce una concentración de los desplazamientos en el centro de la escena. Las trayectorias utilizadas son muy similares: recorridos repetitivos de muy corta longitud que van de lado a lado y se alternan con trayectorias circulares.

5.4.4.7 Resumen comparativo música 4

Todas las coreografías generadas por esta música en la expresión de ambos afectos, han utilizado espacios centrales, excepto Susana Rodrigo que ha usado zonas esquinadas del espacio escénico en ambas coreografías. En cuanto a cantidad de espacio ocupado no hay acuerdo. Las dimensiones de estos espacios son variables en los dos afectos: unos coreógrafos en ALEGRÍA utilizan un espacio amplio y de mucha ocupación y otros espacios más reducidos con respecto a RABIA. En otros coreógrafos no hay diferencia

de medida. Todas las coreografías de ALEGRÍA han generado espacios acotados pero amplios y en conexión con el público. Todas las coreografías de la RABIA han generado espacios pequeños, acotados y cerrados y, en gran mayoría, no han conectado con el público.

En cuanto a la cantidad de recorridos realizados, la ALEGRÍA resulta ligeramente superior a la RABIA, con mayor número de desplazamientos y longitud de recorridos. Ambos afectos en todas las coreografías han generado líneas rectas, sinuosas, quebradas, en muchas ocasiones repetitivas. Ambas han utilizado un ritmo ágil, más pausado en ALEGRÍA y más acelerado con paradas bruscas y mayor estatismo en RABIA.

5.4.5 Resultados Música 5: felicidad tranquila / tristeza depresión

5.4.5.1 Eva Bertomeu

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tcVdRNVN1LUU0ZDA>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tY3lxYVpEOTgzS00>

Duración total: 01:18:00.

Espacio: ocupación

FELICIDAD: ocupación media del espacio que comienza en la diagonal con siguiente ocupación del espacio en sentido longitudinal (fig. 5.110). Espacio muy amplio pero abstracto, íntimo y alejado del público, aislado. No hay conexión con el público.

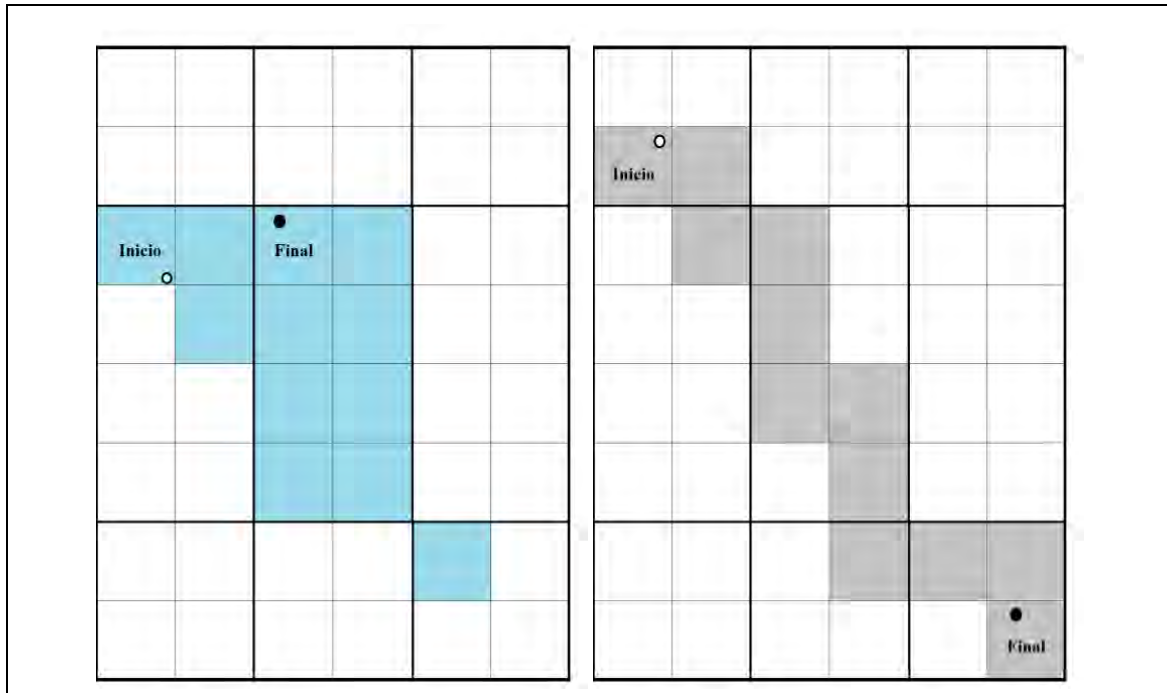


Figura 5.110. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m5e-a+eb$ b / $m5e-a-eb$.

TRISTEZA: ocupación medio-baja del espacio que se desarrolla a lo largo de la diagonal y lleva el movimiento desde el fondo a la izquierda hasta su punto opuesto, cerca del público en el lado derecho (fig. 5.110). Espacio abstracto, reducido, estrecho, íntimo y sin conexión con el público, aislado.

Espacio: trayectorias

FELICIDAD: muy poco recorrido y trayectos de corta longitud. Coreografía con muchos momentos prolongados de estatismo con algunos cambios repentinos de dirección de desplazamiento. Trayectoria en diagonal de ida y vuelta que se desarrolla desde detrás hacia adelante para terminar nuevamente atrás ocupando el espacio central con trayectorias erráticas (fig. 5.111). Recorridos sinuosos de corta longitud. Desplazamiento lento.

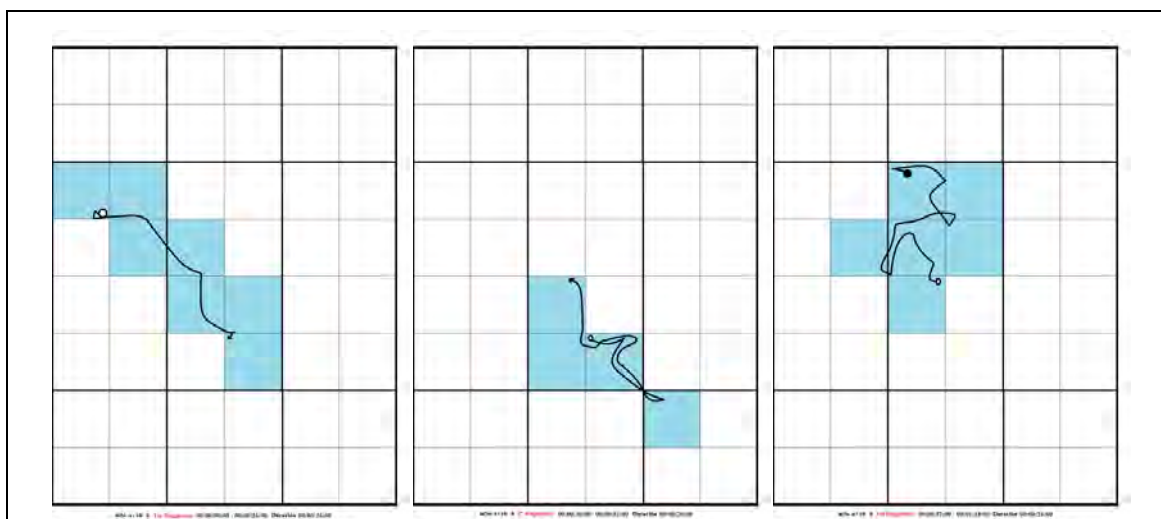


Figura 5.111. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m5e-a+eb b. Duración de cada fragmento: 26s.

TRISTEZA: muy poco desplazamiento y trayectos muy cortos. Recorrido sinuoso e irregular con pocos cambios de dirección. Esta trayectoria se desarrolla a lo largo de la diagonal y del eje longitudinal central del espacio escénico (fig. 5.112). Lentitud en los desplazamientos.

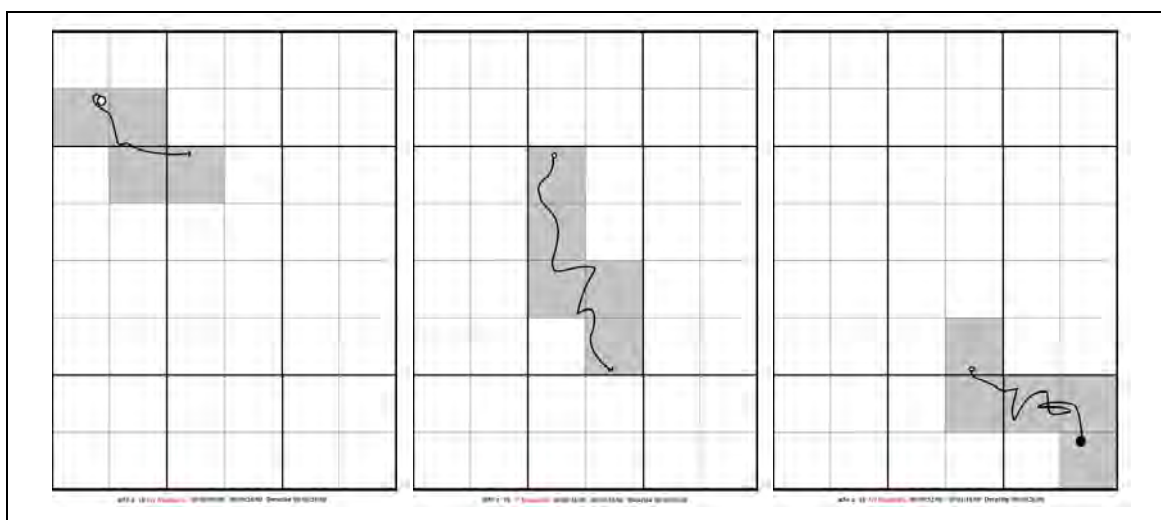


Figura 5.112. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m5e-a-eb. Duración de cada fragmento: 26s.

Comparativa ocupación y trayectorias

Las dos coreografías han generado espacios abstractos e íntimos sin conexión con el público. Han sido contrastantes en cuanto a dimensiones: más amplio y abierto en FELICIDAD y más estrecho y cerrado en TRISTEZA. Mucha similitud en los recorridos. En ambas coreografías se ha utilizado una diagonal del espacio escénico. La

FELICIDAD ha producido mayor cantidad de desplazamiento que la TRISTEZA, Las trayectoria han sido en ambas coreografías sinuosas, con mayores cambios de dirección en FELICIDAD. Aunque las dos coreografías resulten poco dinámicas, el estatismo se hace más patente en TRISTEZA.

5.4.5.2 Idoya Rossi

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9taDY5VGFJLS13ams>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tRWVtOUh6bDdkV1U>

Duración total: 01:18:00.

Espacio: ocupación

FELICIDAD: ocupación medio-baja del espacio a lo largo del eje central en un desplazamiento lento que lleva la coreógrafa desde el fondo hacia el espectador (fig. 5.113). Espacio que comienza lejano y sin conexión con el público, aislado. Es abstracto, expansivo e íntimo.

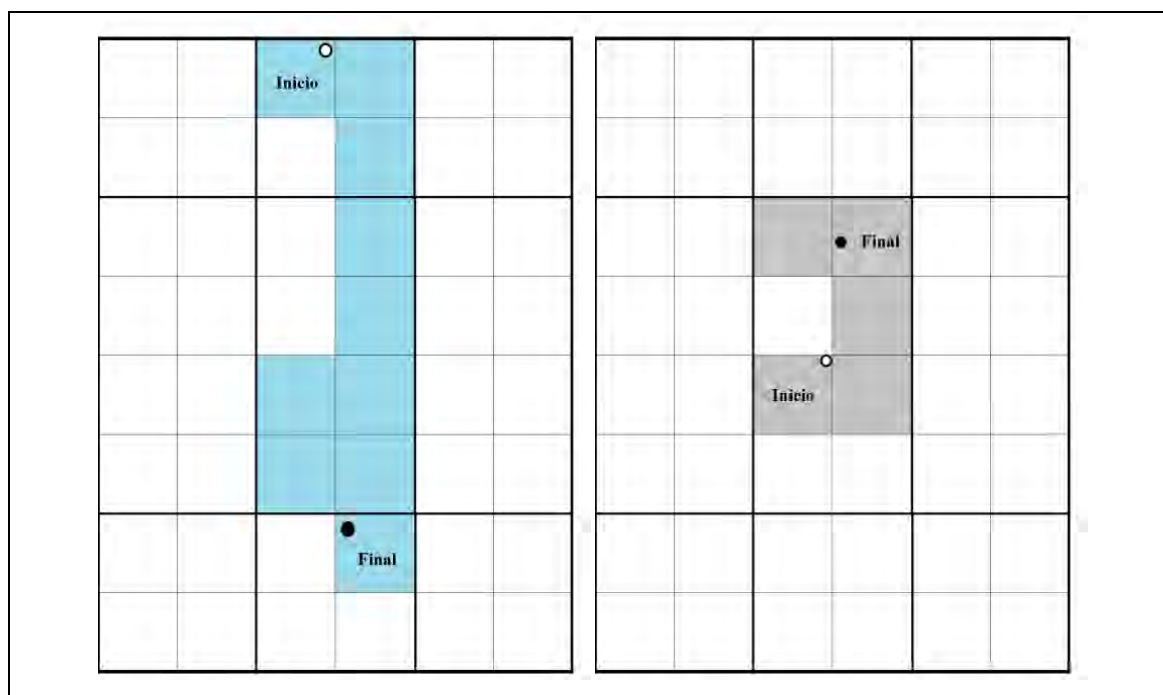


Figura 5.113. La imagen muestra la ocupación total del espacio de m5e-a+ir / m5e-a-ir.

TRISTEZA: ocupación reducida que se mantiene, durante gran parte de la coreografía, central sin desplazamiento en una zona absolutamente delimitada, pequeña, cerrada. En la última parte retrocede y abre el reducido espacio utilizado hacia detrás. Espacio abstracto muy reducido, cerrado e íntimo (fig. 5.113) sin conexión con el público.

Espacio: trayectorias

FELICIDAD: poco desplazamiento en un recorrido algo errático a lo largo del eje central, que se desarrolla desde fondo-escena hacia público (fig. 5.114). Frecuentes paradas y muy pocos cambios de dirección. Trayectorias sinuosas y lentitud. Estatismo.

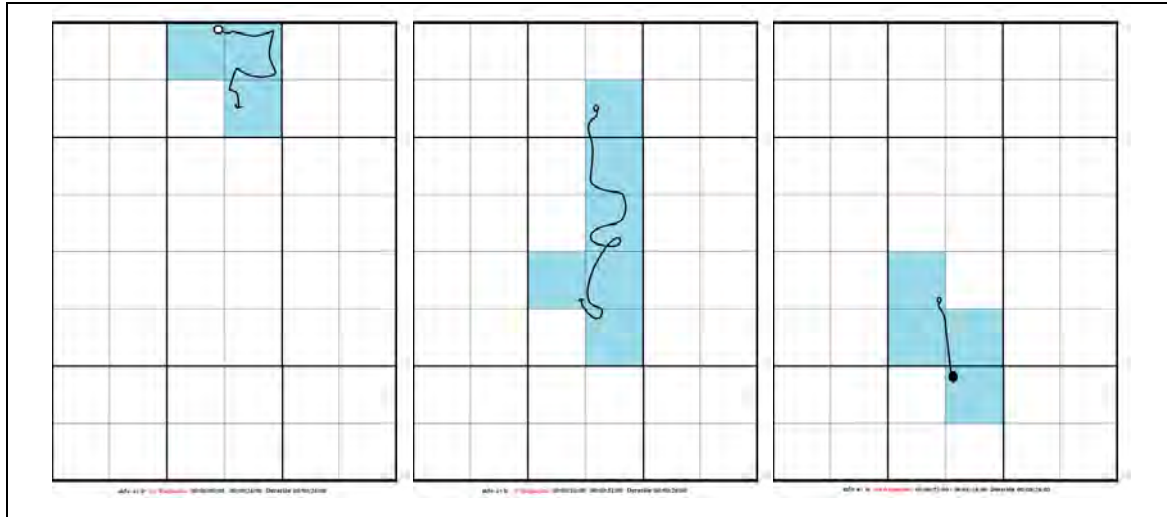


Figura 5.114. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m5e-a+ir. Duración de cada fragmento: 26s.

TRISTEZA: coreografía muy estática con muy poco desplazamiento. Trayectoria unidireccional de alejamiento de público (hacia detrás) en la que el desplazamiento ha sido muy paulatino con frecuentes momentos de estatismo. Trazado sinuoso sobre el eje central de la escena (fig. 5.115). Ritmo muy lento.

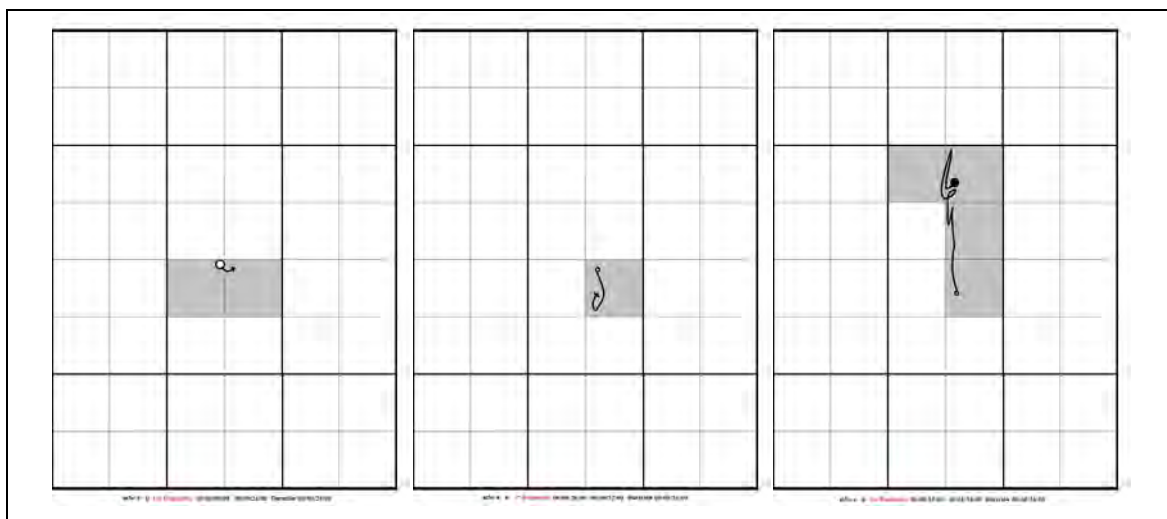


Figura 5.115. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m5e-a-ir. Duración de cada fragmento: 26s.

Comparativa ocupación y trayectorias

Comparativamente FELICIDAD ha generado mayor ocupación del espacio que TRISTEZA. Ambos espacios han sido centrales, abstractos, íntimos y, lejanos del público, sin conexión con él. En FELICIDAD ha sido más abierto y expansivo y en TRISTEZA más reducido y cerrado.

En ambas coreografías el desplazamiento ha sido mínimo, generando trayectorias sencillas que se han desarrollado a lo largo del eje central de la escena. FELICIDAD ha generado mayor cantidad de recorrido que TRISTEZA. Ambas comparten trazado sinuoso con más cambios de dirección en FELICIDAD. Estatismo más patente en TRISTEZA.

5.4.5.3 Juan Pinillos

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tVjhaX2tRTXdPQzQ>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tU3VwaGNiT3Y0WGs>

Duración total: 01:18:00.

Espacio: ocupación

FELICIDAD: ocupación muy reducida de la zona central cercana a público (fig. 5.116). Espacio abierto, expandido en conexión con el público combinado con un espacio más interior e íntimo.

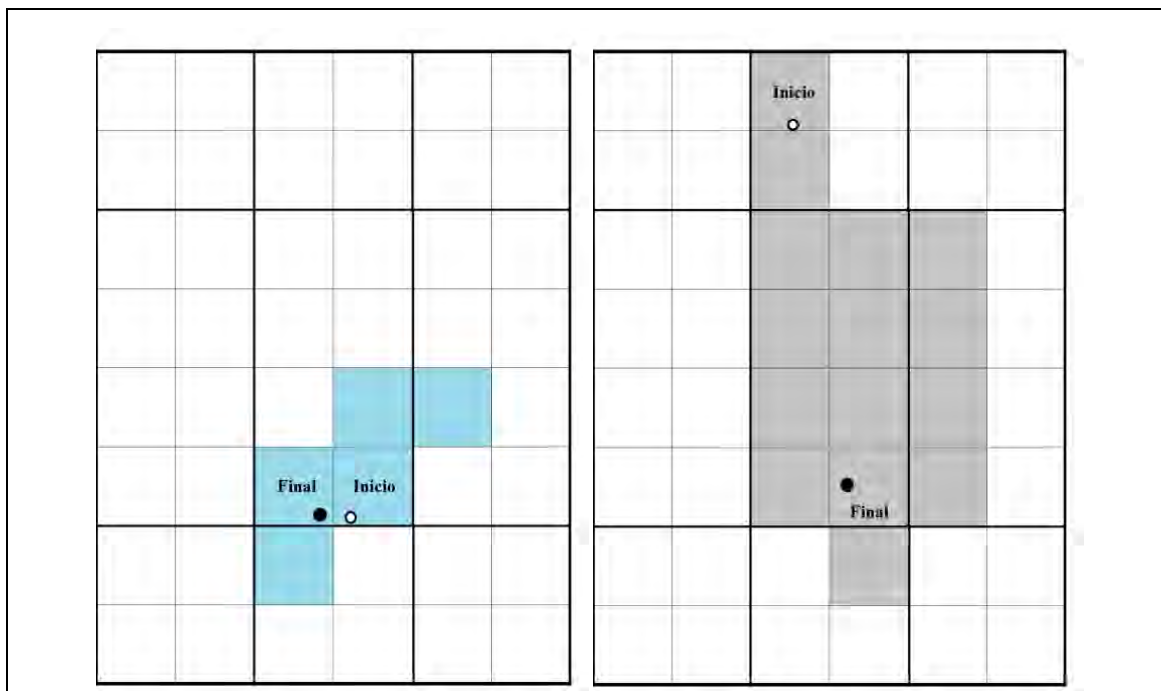


Figura 5.116. La imagen muestra la ocupación total del espacio de m5e-a+jp / m5e-a-jp.

TRISTEZA: ocupación media del espacio, desarrollada a lo largo del eje central (fig. 5.116). Cualitativamente es un espacio reducido, estrecho y cerrado, sin conexión con el público.

Espacio: trayectorias

FELICIDAD: muy poco desplazamiento y de muy breve trayectoria. Coreografía que se mantiene muy estática en el centro de la escena en su parte delantera. Los breves desplazamientos corporales son laterales y se producen muchas veces por un cambio de peso corporal, pero no tienen intención de desplazamientos (fig. 5.117). En la última parte se produce un leve retroceso hacia fondo-escena. Muy pocos cambios de dirección. Trazado irregular algo sinuoso. Estatismo muy pronunciado.

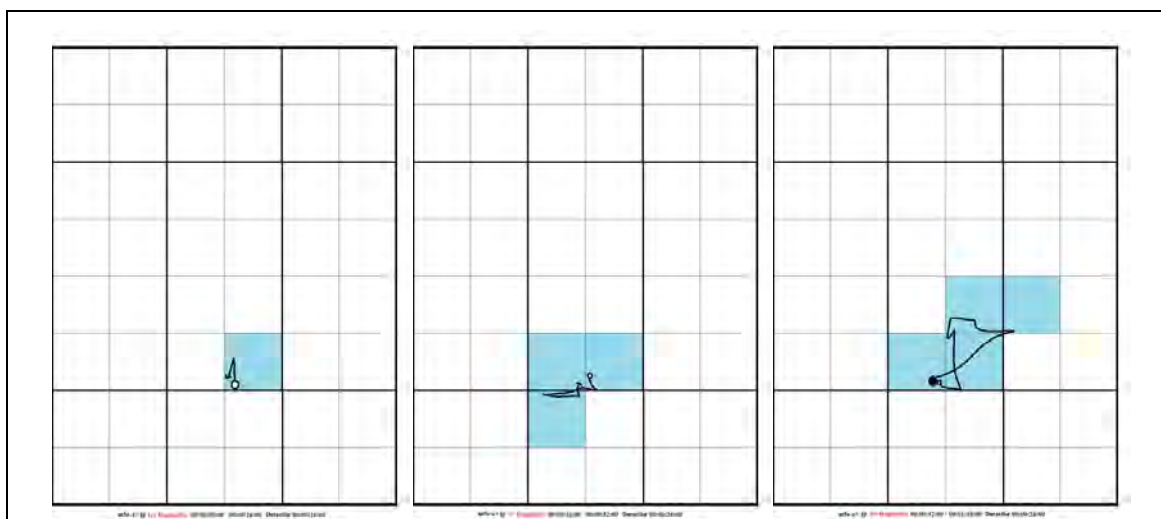


Figura 5.117. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m5e-a+jp. Duración de cada fragmento: 26s.

TRISTEZA: poco desplazamiento con trayectorias irregulares con frecuentes paradas. Recorridos sencillos con desplazamientos de ida y vuelta a lo largo del eje central de la escena, perpendiculares a público (fig. 5.118). Pocos cambios de dirección en un trazado de líneas sinuosas y muy fragmentadas. Estatismo pronunciado.

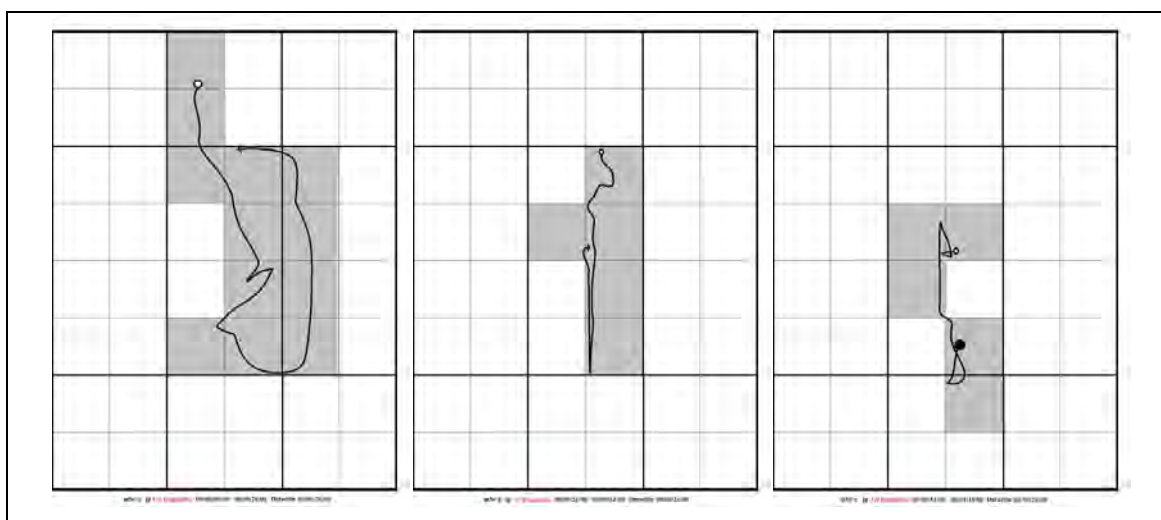


Figura 5.118. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m5e-a-jp. Duración de cada fragmento: 26s.

Comparativa ocupación y trayectorias

Los dos afectos han generado, en ambas coreografías, espacios centrales. Contrasta cuantitativamente la mayor ocupación en TRISTEZA respecto a FELICIDAD que ha utilizado una zona pequeña de la escena muy cerca de público. También las cualidades de estos espacios son contrastantes. En FELICIDAD se crea un espacio abierto,

expandido, en conexión con el público, combinado con un espacio más interior e íntimo. En TRISTEZA es un espacio reducido, estrecho y cerrado, sin conexión con el público.

En ambas coreografías ha habido muy poco desplazamiento, sobre todo en FELICIDAD, particularmente estática. Las trayectorias han encontrado mayor desarrollo en TRISTEZA. En ambas coreografías se han utilizado trazados sinuosos algo erráticos.

5.4.5.4 Paco Bodí

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tWTZBWmoyLU84N28>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tRHRTUINQZzU2NXM>

Duración total: 01:18:00.

Espacio: ocupación

FELICIDAD: ocupación media, en la zona central y cerca del público, con muchos momentos de estatismo (fig. 5.119). Permanencia prolongada en la zona más central. El espacio es abstracto, abierto, expansivo e íntimo. No hay conexión con el público.

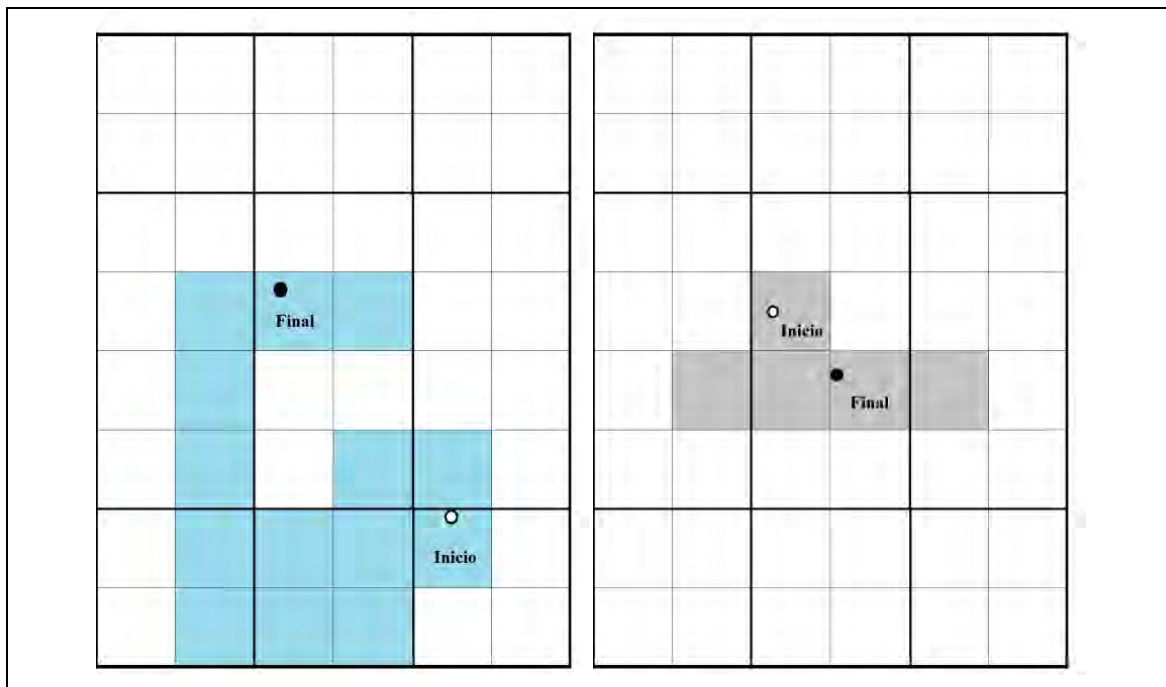


Figura 5.119. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m5e-a+pb$ / $m5e-a-pb$.

TRISTEZA: espacio restringido en el centro de la escena (fig. 5.119): delimitado, cerrado y muy íntimo. No hay conexión con el público.

Espacio: trayectorias

FELICIDAD: se produce muy poco desplazamiento. Como puede verse en la figura 5.120, toda la primera parte de la coreografía es muy estática y los pequeños trayectos son provocados por desequilibrios de lado a lado. Recorrido circular lento que comienza en el lado derecho.

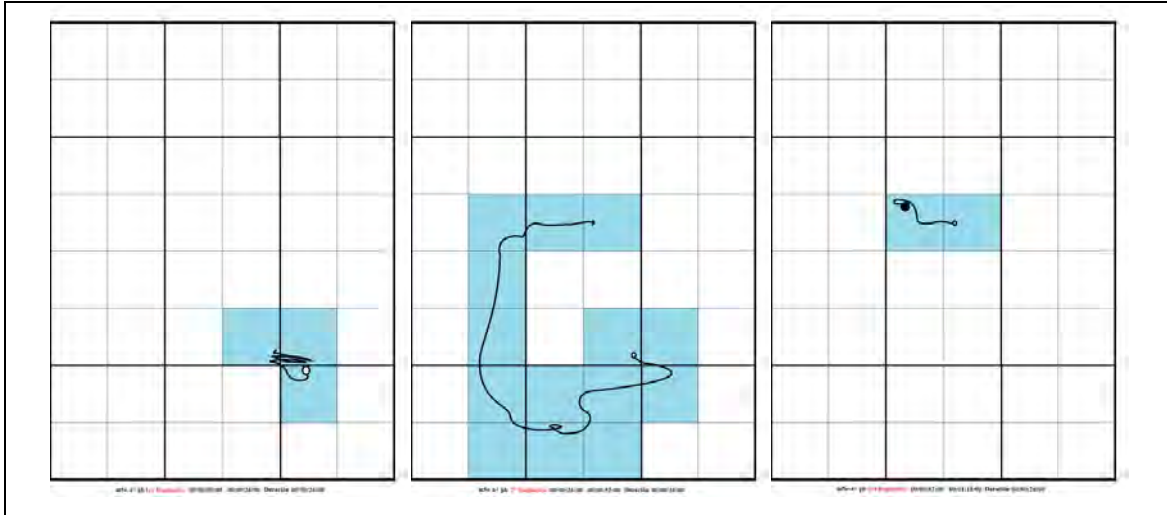


Figura 5.120. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m5e-a+pb. Duración de cada fragmento: 26s.

Después va describiendo un recorrido circular muy fragmentado que, primero le acerca a público y luego le lleva a un espacio más central, donde permanece hasta el final. Trazado curvo y circular con pocos cambios de dirección (fig. 5.120). Lentitud en los desplazamientos. Estatismo.

TRISTEZA: coreografía muy estática en la que los desplazamientos son mínimos y de muy corta trayectoria. Brevísimos recorridos que describen trayectos sinuosos y circulares. Pocos cambios de dirección (fig. 5.121). Estatismo pronunciado.

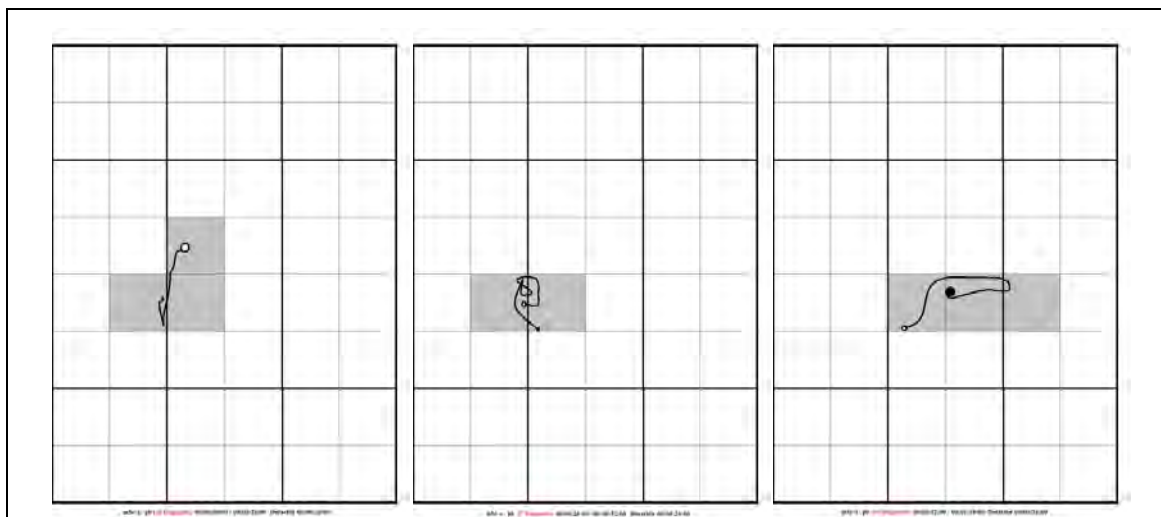


Figura 5.121. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m5e-a-pb. Duración de cada fragmento: 26s.

Comparativa ocupación y trayectorias

Ambos espacios han ocupado la zona central de la escena. Comparativamente la ocupación resulta ser mayor en FELICIDAD que en TRISTEZA. FELICIDAD ha generado un espacio abstracto, abierto, expansivo e íntimo; TRISTEZA ha generado un espacio muy reducido, cerrado e íntimo. En ambos no ha habido conexión con el público.

En cuanto a trayectorias la FELICIDAD ha generado mayor desplazamiento y de mayor tamaño que TRISTEZA. En ambas coreografías encontramos líneas curvas y circulares. El estatismo caracteriza las dos interpretaciones, y se hace más patente en TRISTEZA.

5.4.5.5 Susana Rodrigo

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tdmxScU1KcnY5TDA>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tekd3ZnF2U243NEE>

Duración total: 01:18:00.

Espacio: ocupación

FELICIDAD: espacio reducido que ocupa toda la primera línea de la escena de derecha a izquierda (fig. 5.122).

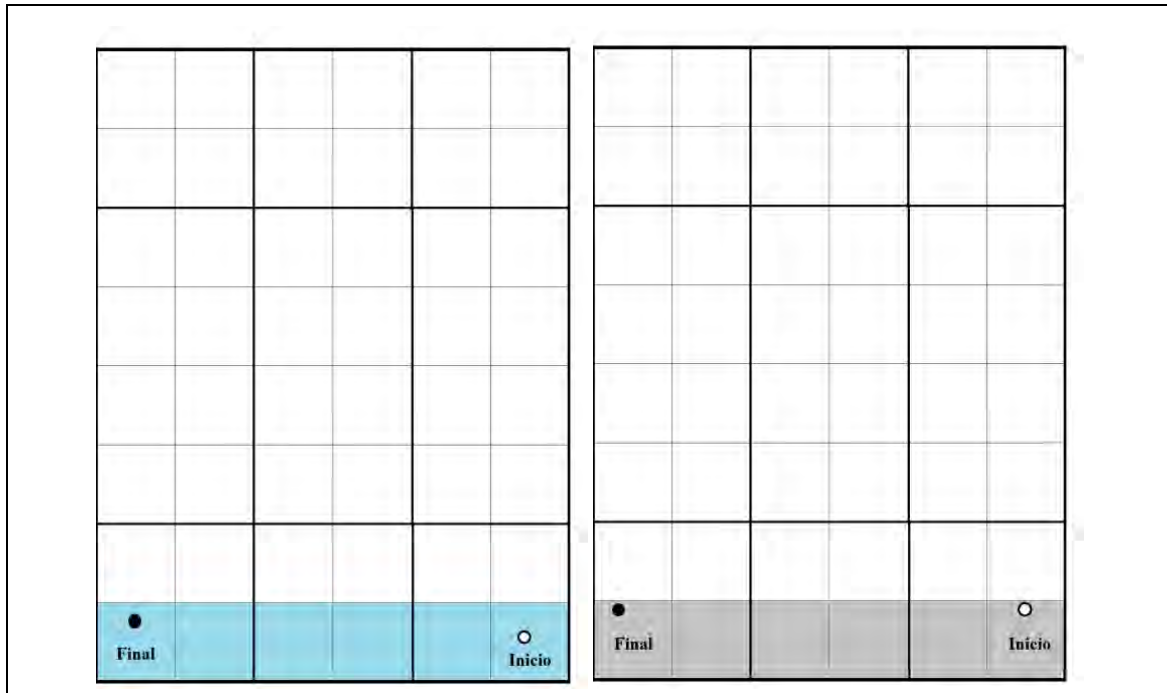


Figura 5.122. La imagen muestra la ocupación total del espacio de $m5e-a+sr$ b / $m5e-a-sr$.

La coreógrafa establece dos puntos de tensión, a los que hace referencia con el movimiento durante el trayecto, en los lados de la escena. Se mueve en un espacio abstracto, amplio, expandido y combina momentos de intimidad y aislamiento del público con momentos de apertura. Está muy cerca del público.

TRISTEZA: ocupación reducida del espacio delantero de la escena, de derecha a izquierda (fig. 5.122). Espacio cualitativamente muy restringido, cerrado e íntimo, sin conexión con el público.

Espacio: trayectorias

FELICIDAD: muy poco recorrido a lo largo de una trayectoria que va de derecha a izquierda, en la zona delantera de la escena, muy cerca del espectador. Toda la última parte de la coreografía se realiza en la parte izquierda. Recorrido rectilíneo con algunos y breves desplazamientos de lado a lado (fig. 5.123). Trazado muy sencillo en líneas sinuosas y circulares. Desplazamientos lentos, con frecuentes paradas. Estatismo en el punto inicial a la derecha, en el centro del espacio, y en la parte izquierda.

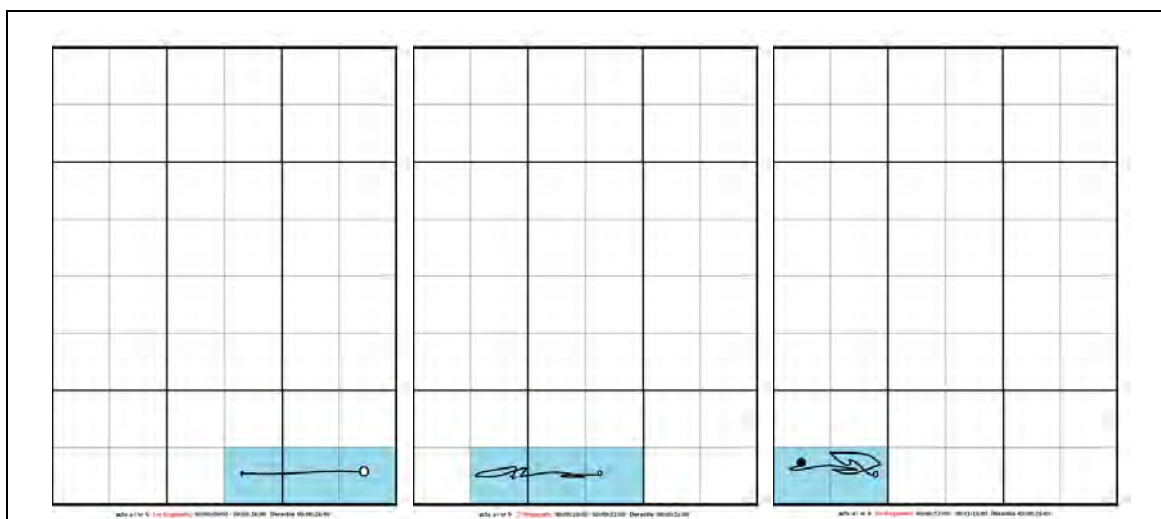


Figura 5.123. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m5e-a+sr b. Duración de cada fragmento: 26s.

TRISTEZA: muy poco desplazamiento. La trayectoria se fragmenta con una parada inicial a la derecha, otra en el centro y otra a la izquierda. Recorrido rectilíneo con curvas en la parte final (fig. 5.124). Ritmo muy lento con paradas prolongadas que hacen muy estática la coreografía. Recorrido unidireccional sin cambios de dirección.

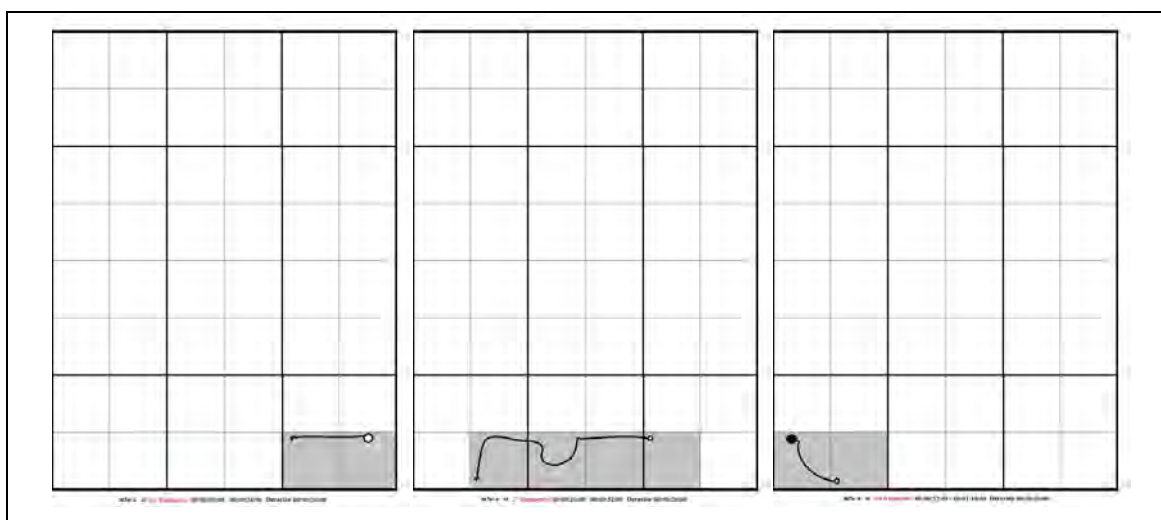


Figura 5.124. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m5e-a-sr. Duración de cada fragmento: 26s.

Comparativa ocupación y trayectorias

La utilización y ocupación del espacio resulta idéntica comparando las dos propuestas coreográficas: ambas ocupan en igual medida la parte delantera de la escena de derecha hacia izquierda, en un trayecto sencillo unidireccional. Contrasta la calidad de estos espacios: en FELICIDAD es un espacio abstracto, abierto, expansivo y en TRISTEZA

cerrado, delimitado, pequeño. En ambos espacios hay intimidad que a veces, en FELICIDAD, busca conexión con el espectador.

También las trayectorias realizadas resultan similares: líneas rectas con leves ondulaciones y curvas. En FELICIDAD estos trayectos desarrollan mayor longitud y más cambios de dirección. En ambas coreografías hay lentitud y estatismo, más acentuados en TRISTEZA.

5.4.5.6 Toni Aparisi

Enlaces Videos:

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9teElmRkpGTC1rQ0k>

<https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9ta2RZbGQzRkZtZVk>

Duración total: 01:18:00.

Espacio: ocupación

FELICIDAD: ocupación media del espacio, que se desarrolla en la parte delantera de la escena de derecha a izquierda (muy cerca de público) para luego abrirse atrás hacia centro escena (fig. 5.125). Espacio abstracto, amplio y expandido pero íntimo, sin conexión con el público.

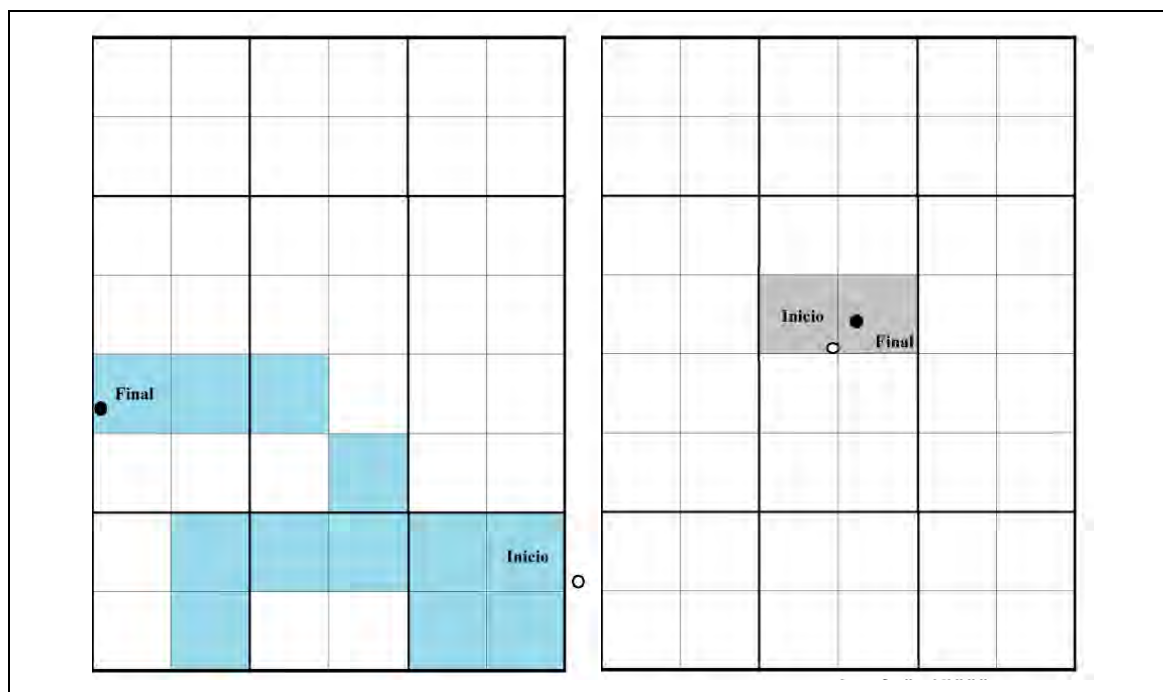


Figura 5.125. La imagen muestra la ocupación total del espacio de m5e-a+ta / m5e-a-ta.

TRISTEZA: coreografía absolutamente estática que ocupa la parte central de la escena (fig. 5.125). Espacio muy pequeño y cerrado.

Espacio: trayectorias

FELICIDAD: desplazamientos muy pausados con recorridos cortos. Siguen una trayectoria de derecha a izquierda y ocupan la parte delantera del escenario, muy cerca del espectador. La última parte de la coreografía ocupa el centro de la escena. Los momentos estáticos se producen en el punto inicial a la derecha, en la parte izquierda y en el centro del espacio. Recorridos de ida y vuelta en trayectos rectos, sinuosos y curvos (fig. 5.126). Ritmo lento con momentos de estatismo.

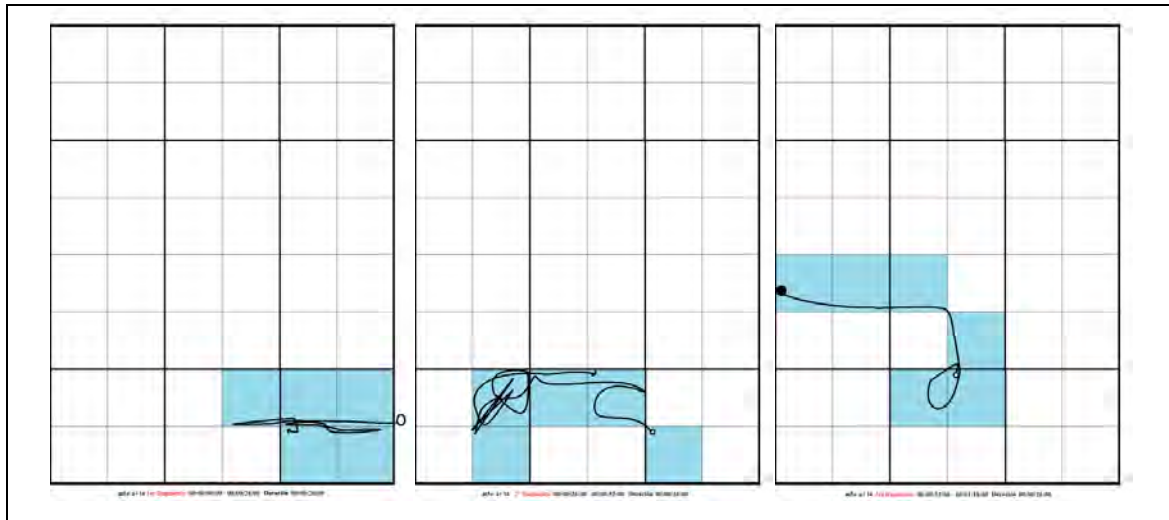


Figura 5.126. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m5e-a+ta. Duración de cada fragmento: 26s.

TRISTEZA: coreografía muy estática con pequeños e imperceptibles desplazamientos que hacen retroceder levemente al coreógrafo hacia fondo (fig. 5.127).

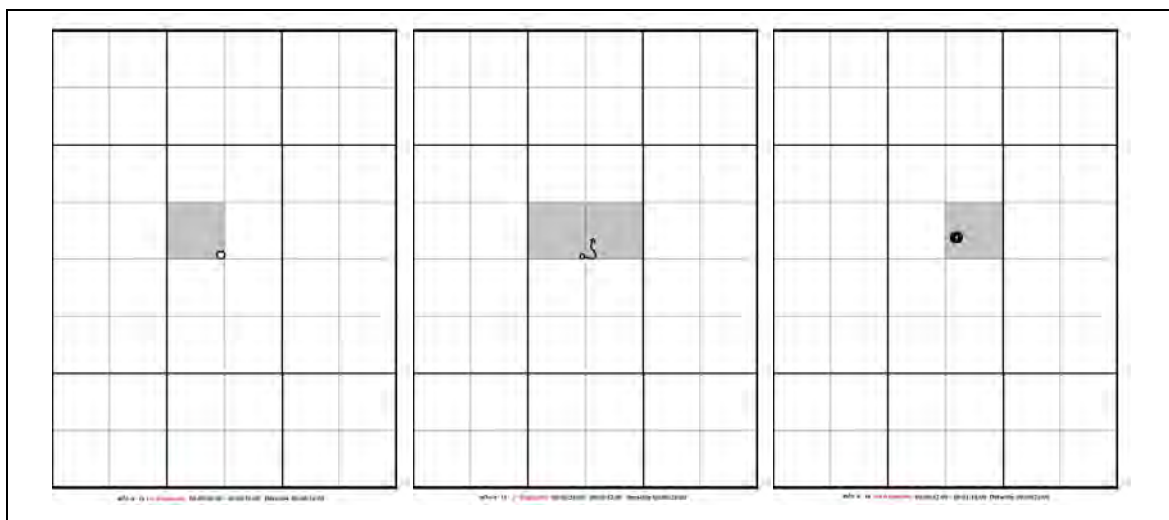


Figura 5.127. La imagen muestra las trayectorias utilizadas en m5e-a+ta. Duración de cada fragmento: 26s.

Comparativa ocupación y trayectorias

Comparativamente el espacio ocupado en las dos coreografías resulta muy contrastante: mayor amplitud y ocupación en FELICIDAD, donde el espacio es cualitativamente abierto y expandido; y muy reducido, cerrado y más alejado del público en TRISTEZA. Ambos espacios son íntimos y no establecen contacto con el público.

En cuanto a trayectorias resulta que FELICIDAD ha generado mayor desplazamiento, de mayor tamaño y con más cambios de dirección. En ambas coreografías se reconocen trazados sinuosos y curvos. El estatismo, presente en las dos coreografías, se ha hecho más patente en TRISTEZA.

5.4.5.7 Resumen comparativo música 5

Comparando todas las coreografías generadas por esta música, exceptuando la de Juan Pinillos, la ocupación del espacio ha sido mayor en FELICIDAD que en TRISTEZA en todos los coreógrafos. En todas las coreografías, en ambos afectos, el espacio ha sido íntimo y sin conexión con el público. En FELICIDAD se han generado espacios abstractos amplios y expandidos y en TRISTEZA restringidos, cerrados y aislados.

La ocupación del espacio ha sido mayoritariamente central para la expresión de ambos afectos, a excepción de Susana Rodrigo que, en ambos afectos, ha utilizado todo el espacio delantero de la escena, muy cerca de público.

En cuanto a trayectorias FELICIDAD ha generado mayor cantidad de desplazamiento y de mayor longitud que TRISTEZA, a excepción de Juan Pinillos donde ha ocurrido lo contrario. En ambos afectos se han utilizado trazados sinuosos y curvos. Las coreografías de TRISTEZA resultan más estáticas.

5.4.6 Discusión: comparativa de ocupación del espacio según los afectos expresados (cuadrícula)

En nuestro anterior estudio experimental (Meschini, 2013) ya abordamos la relación entre expresión coreográfica y utilización del espacio escénico. Sabemos que se trata de dos herramientas expresivas estrechamente relacionadas que pueden determinar la expresión de uno u otro significado. Después de realizar el análisis del movimiento dentro del espacio de movimiento personal *labaniano* (*kinesfera*), es importante analizar el uso del *espacio general* (que integra la *kinesfera*), porque los lugares escénicos y las

distancias utilizados por el coreógrafo, pueden tener diferente fuerza expresiva y comunicar diferentes significados al espectador.

En Meschini (2013) vimos como las frases musicales condicionaron la percepción del espacio (amplio, reducido o abstracto) y el uso del lugar ocupado (central vs diagonal) e incluso las trayectorias (diagonales, erráticas, cambios bruscos o estatismo). Se generaron espacios amplios y abiertos para la expresión de los afectos positivos y más cerrados y delimitados para la expresión de los afectos negativos; sobre todo el afecto negativo de baja intensidad energética generó espacios pequeños y cerrados; alegría y tensión llevaron a la ocupación de la zona central de la escena (Meschini, 2013, pp. 113-114). Mostramos a continuación una explicación del uso del espacio para la expresión de los cuatro parámetros emotivos.

5.4.6.1 Alegría dinámica

Es el parámetro que, en general, en todas las coreografías y músicas, ha generado mayor ocupación espacial. Los espacios han resultado, en su gran mayoría, plenamente centrales y amplios (fig. 5.128).

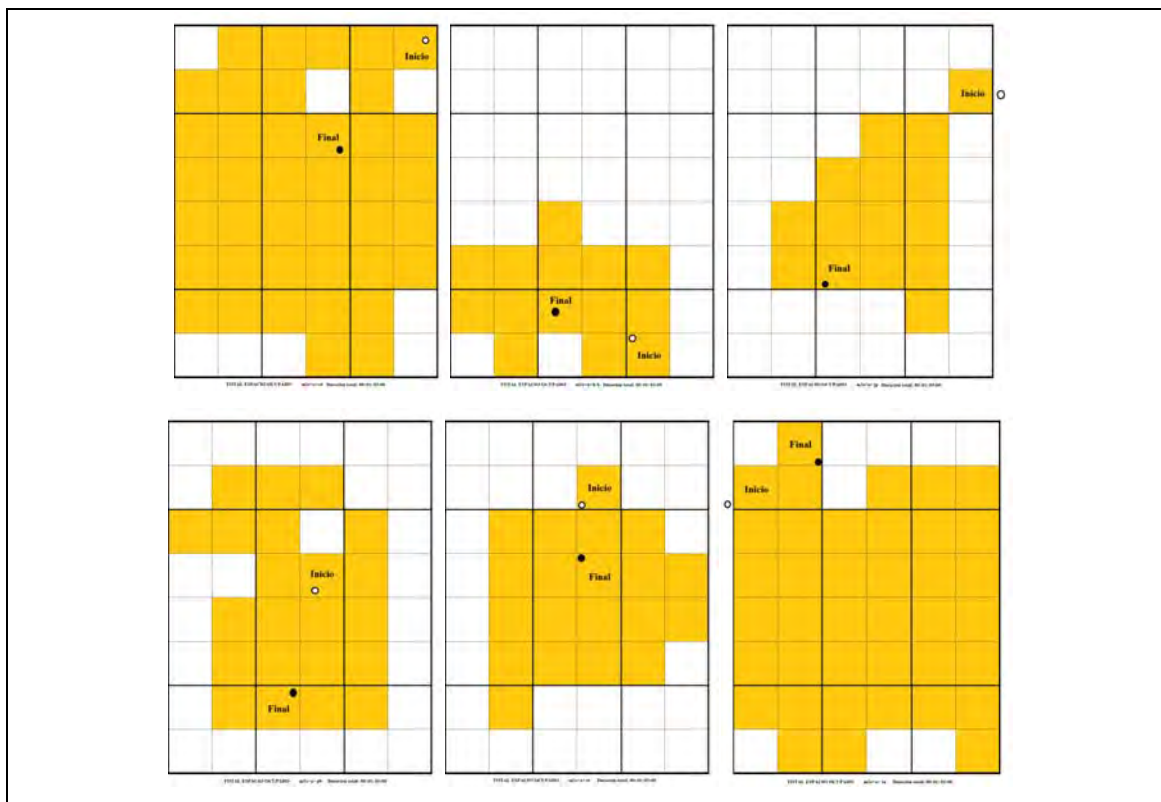


Figura 5.128. La imagen muestra la ocupación del espacio de los seis coreógrafos en Música 2 – ALEGRÍA.

Se han caracterizado por ser abiertos, expandidos y en conexión con el público. La *Alegría dinámica* ha generado variedad de recorridos, sobre todo circulares y sinuosos y frecuentes cambios de dirección.

5.4.6.2 Tristeza depresión

Es el parámetro emotivo que ha generado los espacios más reducidos y cerrados, en todas las músicas. La ocupación ha sido tendencialmente central, pero también se han usado espacios esquinados y diagonales (fig. 5.129). En todas las coreografías, los espacios creados han sido restringidos y cerrados. También se ha producido falta de conexión con el público y pronunciado estatismo. Recorridos breves y/o circunscritos de trayectorias erráticas.

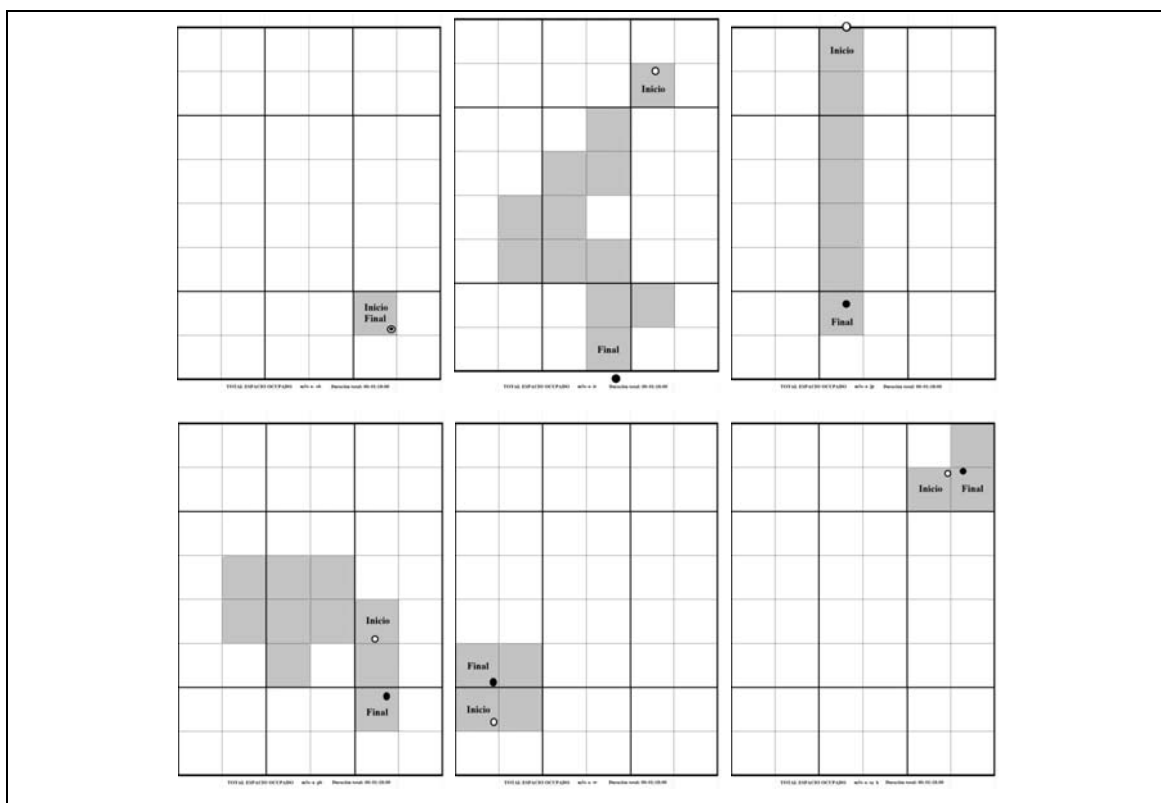


Figura 5.129. La imagen muestra la ocupación del espacio de los seis coreógrafos en Música 3 – DEPRESIÓN

5.4.6.3 Serenidad tranquila

Este parámetro emotivo ha producido espacios centrales y circulares pero también diagonales, longitudinales y horizontales (fig. 5.130). Se han dado trayectorias sinuosas, con desplazamientos breves en recorrido y presencia de estatismo. Los espacios creados han sido cualitativamente abiertos, abstractos e íntimos.

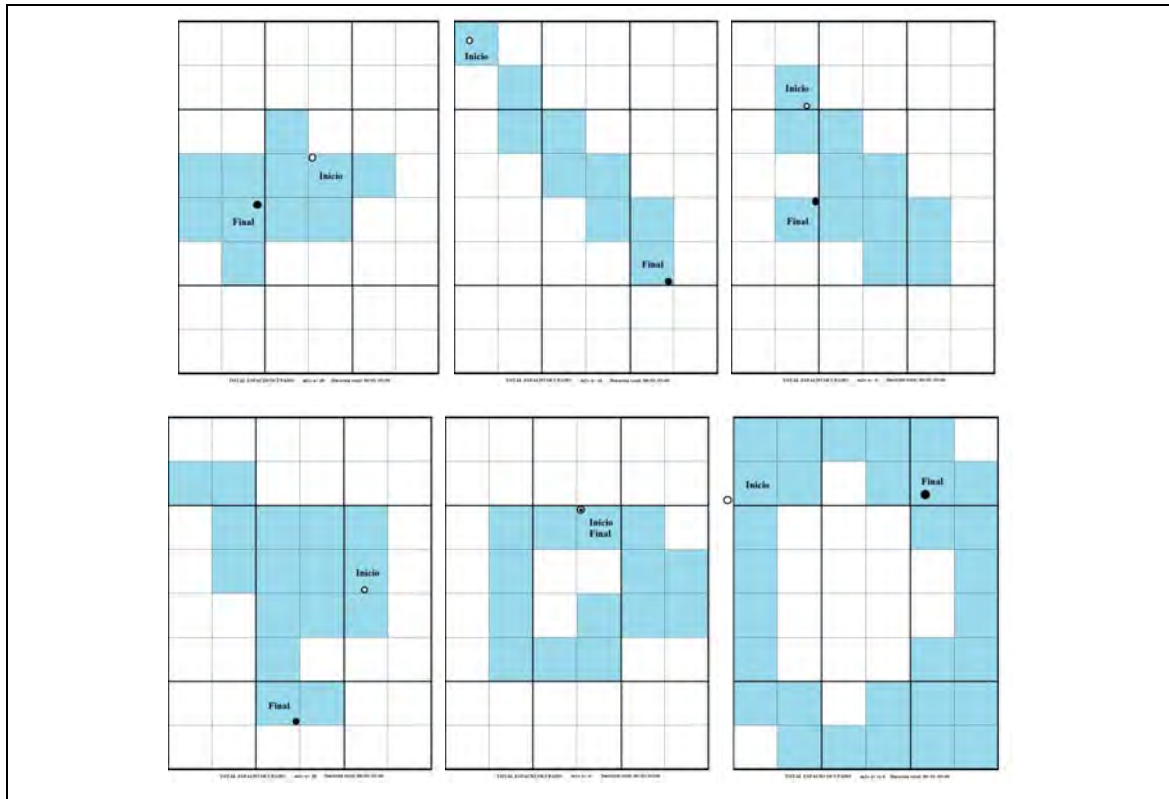


Figura 5.130. La imagen muestra la ocupación del espacio de los seis coreógrafos en Música 2 – SERENIDAD

5.4.6.4 Rabia tensión

Rabia tensión ha generado ocupación contrastante: espacios reducidos y/o amplios, ambos muy centrales (fig. 5.131). Lo que comparten estos espacios, prescindiendo de sus dimensiones, es su cualidad: son espacios delimitados, cerrados, aislados, en los que los coreógrafos nunca establecen conexión con el espectador.

Los desplazamientos han sido muy contrastantes: trayectorias erráticas, también circulares y rectilíneas, a veces repetitivas, con paradas bruscas y momentos de estatismo.

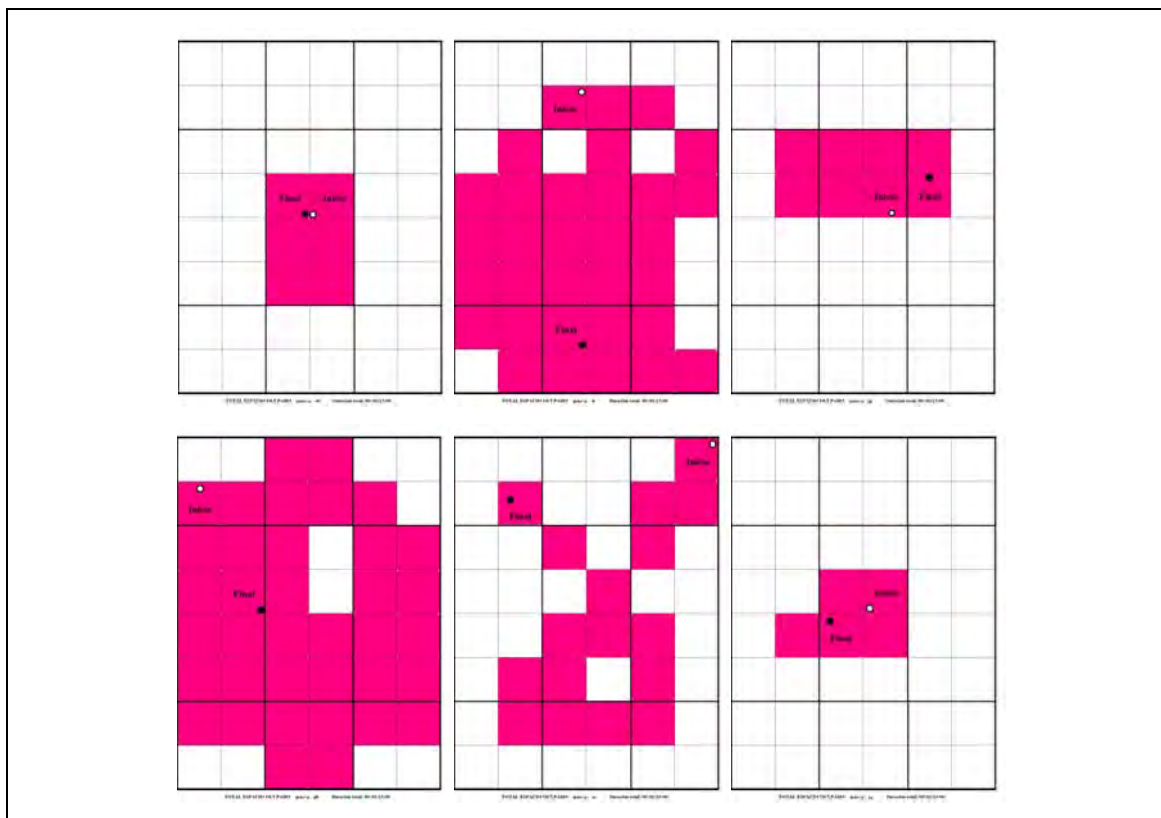


Figura 5.131. La imagen muestra la ocupación del espacio de los seis coreógrafos en Música 4 – RABIA.

5.5 Análisis estadístico de la influencia de la intención del coreógrafo y la música en las coreografías

Las coreografías se han analizado detalladamente (herramienta Elan ver capítulo 5.2.3) según una serie de parámetros.

Aquí se exponen los resultados estadísticos de la influencia de los factores de realización de la coreografía (músicas, intenciones del coreógrafo) en las variables analizadas (movimiento, peso, espacio...).

Como tenemos factores que son categorías (música 1, 2 ,3 ,4 5; intención de alegría, felicidad, tristeza, tensión; coreógrafos) utilizamos el análisis de varianza (que se utiliza para analizar si un factor tiene una influencia en una variable y, más específicamente, en la media de esa variable). En nuestro análisis estudiamos en qué medida los factores de origen (música, energía, afecto y coreógrafo), influyen en los diferentes parámetros coreográficos.

Exponemos los resultados según el siguiente orden de variables/parámetros analizados relativos respectivamente al *Cuerpo* y al *Espacio*:

- forma, peso, tensión y acciones/esfuerzo.
- altura, ocupación (lateral, central lateral, profundidad, central profundidad, ambitus), superficie, velocidad de cambio, desplazamientos y direcciones.

Para cada variable exponemos los resultados según los factores de origen y su influencia sobre cada una de ellas.

5.5.1 Cuerpo - Forma

Se han calculado los siguientes parámetros:

- 1- *Forma media*: se calcula la media de la forma (según los siguientes valores: desde el valor 1 para *muy cerrado* al valor 5 para *muy abierto*), ponderada por el tiempo. Es decir se multiplica el porcentaje de tiempo que el coreógrafo ha estado en una forma determinada por el valor de esa forma.
- 2- *Cambio forma/s*: se calcula el número de cambios que hay en el valor de forma en el fragmento dado y se divide por la duración del fragmento.

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía, afecto y coreógrafo; la variabilidad total explicada es de $R^2=,352$. Hay una influencia muy significativa de todos los factores de origen, excepto de la energía. La influencia del factor afecto ($F=537,76$; $p<.001$; $\eta^2=,083$) es la que más destaca sobre la de los factores cruzados música*coreógrafo ($F=24,19$; $p<.001$; $\eta^2=,075$), del coreógrafo ($F=68,18$; $p<.001$; $\eta^2=,054$) y de la música ($F=69,19$; $p<.001$; $\eta^2=,045$) y explica el 8,3% de la varianza, un tamaño de efecto muy limitado. La influencia del factor energía ($F=4,61$; $p<.05$; $\eta^2=,001$) es casi nulo. Esto es interesante porque el afecto influye en la forma pero no la energía. Esto quiere decir que para expresar el afecto se utiliza la forma. Independientemente que luego se perciba o no, la forma es un elemento expresivo del afecto.

A continuación mostramos los resultados estadísticos relativos a la influencia de los factores de origen sobre el parámetro *forma*: a valores más bajos corresponden formas corporales más cerradas; a valores más altos más abiertas.

La figura 5.132 muestra que los 5 fragmentos musicales han influenciado el uso de la forma, generando mucho acuerdo entre coreógrafos.

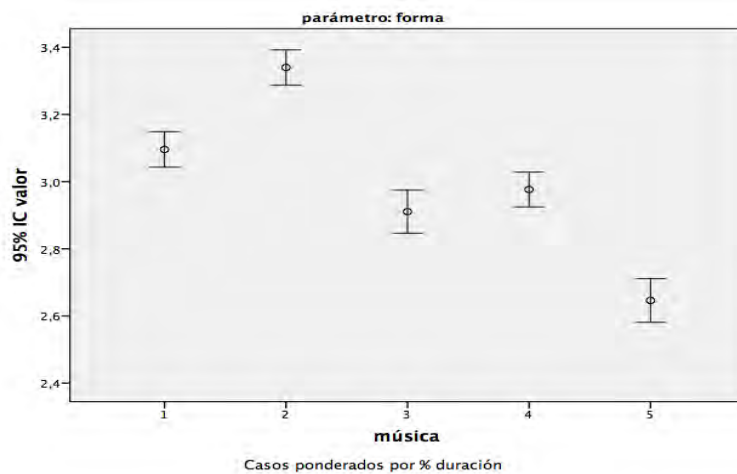


Figura 5.132. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Forma*.

La música 5 ha generado las formas más cerradas; las músicas 3 y 4 han producido, de una manera muy similar, formas más abiertas; las músicas 2 y 1 respectivamente han llevado a los coreógrafos a ampliar sus movimientos y expandir su dimensión corporal. La figura 5.133 muestra la influencia del factor afecto sobre el parámetro forma. Ha habido un muy alto grado de acuerdo entre coreógrafos, utilizándose las formas más cerradas en las coreografías donde había que expresar una *intención de afecto* negativa; y de las formas más abiertas en las coreografías donde había que expresar una *intención de afecto* positiva. De los resultados emerge una relación lineal entre la calidad del afecto expresado y las formas corporales: el afecto negativo lleva a la utilización de movimientos muy cercanos al cuerpo y el afecto positivo a expandirlos (fig. 5.133).

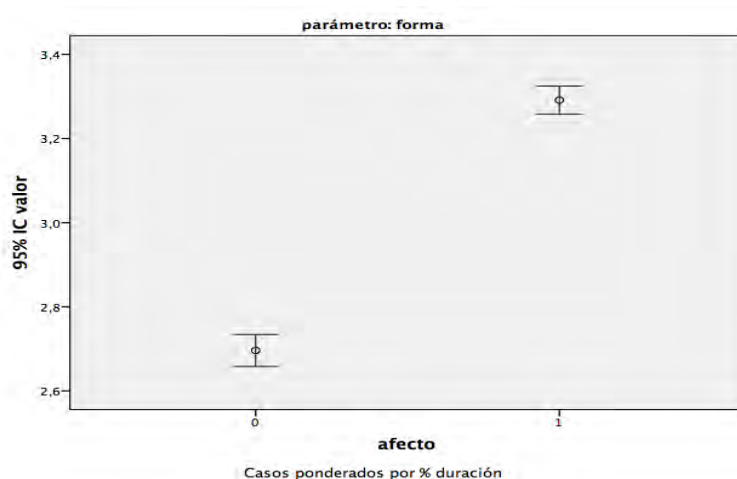


Figura 5.133. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *forma* (0= afecto negativo; 1= afecto positivo).

5.5.1.1 Cambio apertura/s

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,369$. Vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=11,763$; $p<.001$; $\eta^2=,190$) que explica el 19% de la varianza.

Sin embargo, cuando se estudian los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,465$, vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=40,078$; $p<.001$; $\eta^2=,527$) que explica el 52,7% de la varianza, un tamaño de efecto muy alto; menor resulta la influencia del factor afecto ($F=6,92$; $p<.05$; $\eta^2=,161$) que explica el 16,1% de la varianza y del factor coreógrafo ($F=2,711$; $p<.05$; $\eta^2=,274$) y explica el 27,4% de la varianza. La figura 5.134 muestra la influencia del factor energía sobre el parámetro cambio apertura/s: la energía baja ha generado menores cambios respecto a la energía alta donde también se ha dado mayor variabilidad (fig. 5.134).

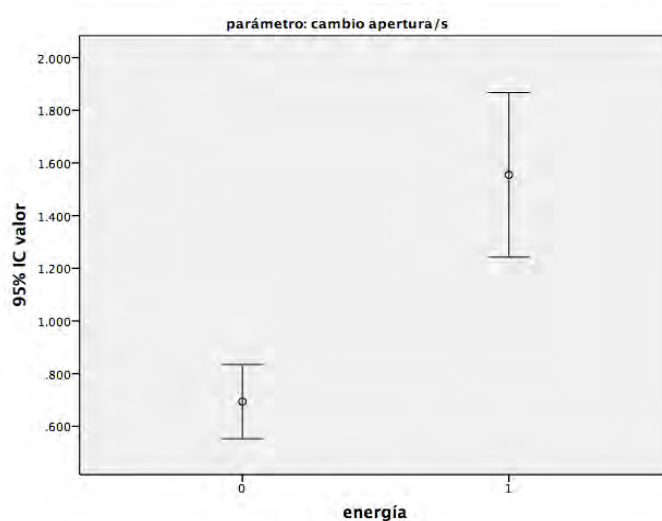


Figura 5.134. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *cambio apertura*.

En el anexo 7, en el apartado A.7.1, se indica el análisis para cada posición de forma corporal, separando los valores que se han analizado globalmente.

5.5.2 Cuerpo - Peso

Se han calculado los siguientes parámetros:

- 1- *Peso medio*: se calcula la media del peso (según los siguientes valores: el valor 1 para *pesado*, el valor 2 para *normal* y el valor 3 para *ligero*),

ponderada por el tiempo. Es decir se multiplica el porcentaje de tiempo que el coreógrafo ha estado en un peso determinado por el valor de ese peso.

- 2- *Cambio peso/s*: se calcula el número de cambios que hay en el valor de peso en el fragmento dado y se divide por la duración del fragmento.

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía, afecto y coreógrafo; la variabilidad total explicada es de $R^2=,277$. Hay una influencia muy significativa, en este parámetro, de todos los factores de origen, excepto de los factores cruzados música*afecto. La influencia del factor energía ($F=433,38$; $p<.001$; $\eta^2=,068$) es la que más destaca sobre la de la música ($F=98,86$; $p<.001$; $\eta^2=,062$), de coreógrafo ($F=23,88$; $p<.001$; $\eta^2=,020$) y los demás factores. La influencia del factor energía explica el 6,8% de la varianza, un tamaño de efecto muy limitado, pero explica la modificación del peso.

A continuación mostramos los resultados estadísticos relativos a la influencia de los factores de origen sobre el parámetro *peso*. A valores más bajos corresponde mayor peso corporal; a valores altos, mayor *ligereza*.

Los 5 fragmentos musicales han generado muy alto grado de acuerdo entre coreógrafos en el uso del peso (fig. 5.135). La figura 5.135 muestra que, en general, las músicas han llevado a la utilización del aumento de peso, sobre todo las músicas 1 y 5. Contrasta la música 2 que ha generado más *ligereza*.

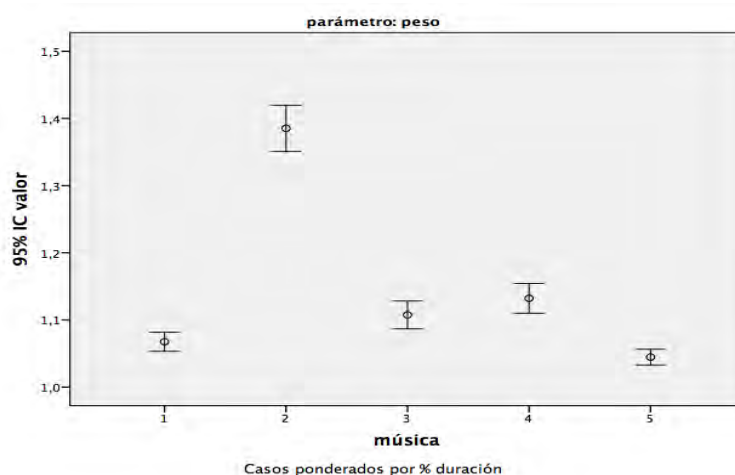


Figura 5.135. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Peso*.

En cuanto a la influencia del factor energía sobre el parámetro peso, la figura 5.136 muestra que ha habido un muy alto grado de acuerdo entre coreógrafos.

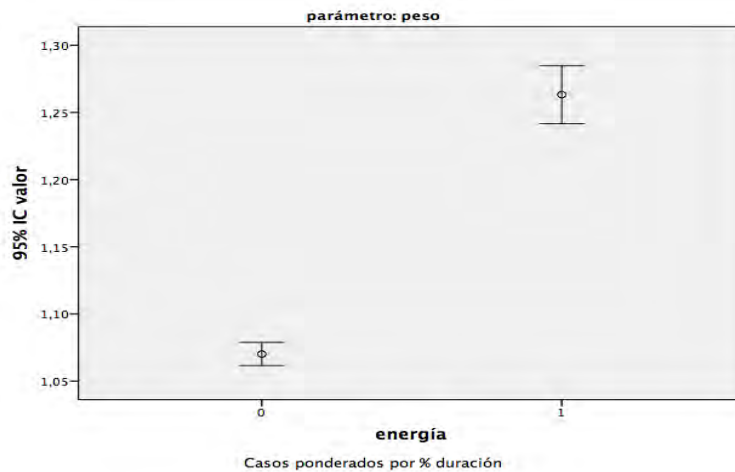


Figura 5.136. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *peso* (0= energía baja; 1= energía alta).

La expresión de la energía baja ha generado aumento del peso y contrasta con la ligereza producida por la energía alta (fig. 5.136). A más energía, menos peso y viceversa.

5.5.2.1 Peso medio

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,272$. Vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=7,927$; $p<.01$; $\eta^2=,137$) que explica el 13,7% de la varianza, el tamaño de efecto más elevado. Sigue la influencia del factor música ($F=1,196$; $p>.05$; $\eta^2=,087$) y del afecto ($F=2,406$; $p>.05$; $\eta^2=,046$).

Sin embargo, cuando se estudian los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,34$, vemos que hay una influencia muy significativa del factor afecto ($F=14,160$; $p<.001$; $\eta^2=,282$) que explica el 28,2% de la varianza. Sigue la influencia del factor energía ($F=10,171$; $p<.01$; $\eta^2=,220$) que explica el 22% de la varianza. La figura 5.137 muestra la influencia del factor energía sobre el parámetro peso medio: la energía baja ha generado un aumento considerable de peso; en la energía alta ha habido mayor variabilidad, desde pesos más *pesados* a mayor ligereza (fig. 5.137).

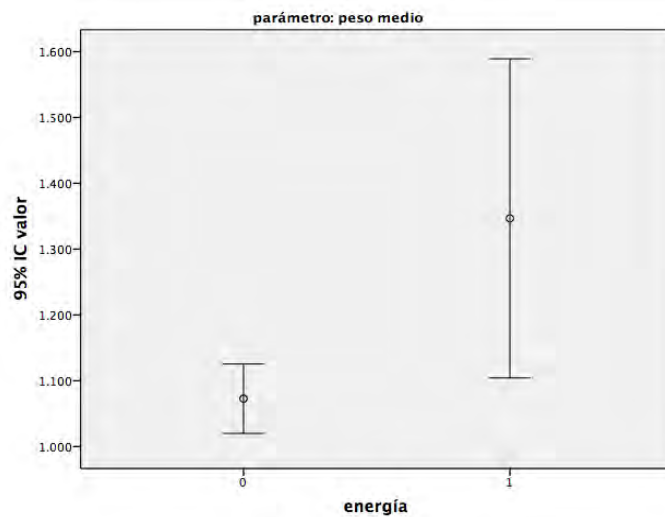


Figura 5.137. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *peso medio*.

La figura 5.138 muestra la influencia del factor afecto sobre el parámetro peso medio: el afecto negativo ha generado un aumento considerable de peso; para el afecto positivo ha habido mayor variabilidad, desde pesos medios a mayor ligereza (fig. 5.138).

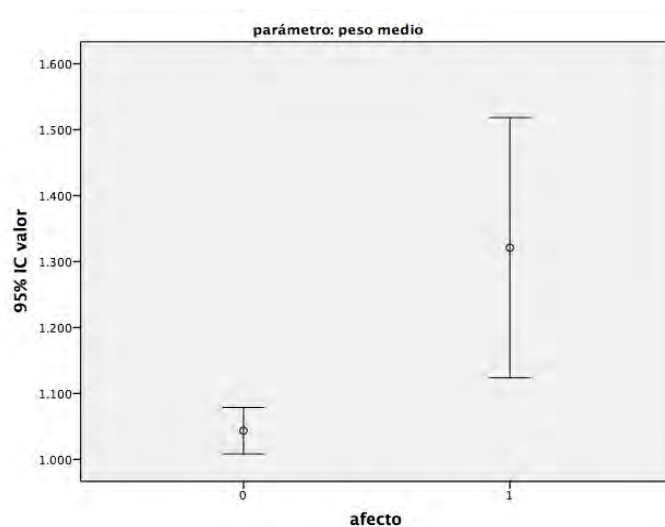


Figura 5.138. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *peso medio*.

5.5.2.2 Cambio peso/s

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, y con los factores energía, afecto y coreógrafo: no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,25$ en todos los casos).

En el anexo 7, en el apartado A.7.2, se indica el análisis para cada parámetro de peso corporal, separando los valores que se han analizado globalmente.

5.5.3 Cuerpo - Tensión

Se han calculado los siguientes parámetros:

- 1- *Tensión media*: se calcula la media de la tensión (según los siguientes valores: desde el valor 1 para *tensión -3*, al valor 7 para *tensión +3*), ponderada por el tiempo. Es decir se multiplica el porcentaje de tiempo que el coreógrafo ha estado en un nivel de tensión determinado por el valor de esa tensión.
- 2- *Cambio tensión/s*: se calcula el número de cambios que hay en el valor de tensión en el fragmento dado y se divide por la duración del fragmento.

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía, afecto y coreógrafo; la variabilidad total explicada es de $R^2=,700$. Hay una influencia muy significativa, en este parámetro, de todos los factores de origen. La influencia del factor energía ($F=3127,866$; $p<.001$; $\eta^2=,344$) es la que destaca de manera muy considerable sobre los demás factores: cruzados de energía*coreógrafo ($F=129,09$; $p<.001$; $\eta^2=,098$) y de la música ($F=66,44$; $p<.001$; $\eta^2=,043$). La influencia del factor energía explica el 34,4% de la varianza, un tamaño de efecto muy elevado, que explica la modificación de la tensión. La influencia del factor afecto ($F=55,21$; $p<.05$; $\eta^2=,009$) es casi nulo. Esto es interesante porque la energía influye en la tensión pero no el afecto. Esto quiere decir que para expresar la energía se utiliza la tensión. Independientemente que luego se perciba o no, la tensión es un elemento expresivo de la energía.

A continuación mostramos los resultados estadísticos relativos a la influencia de los factores de origen sobre el parámetro *tensión*: en las siguientes figuras, los valores bajos indican menor tensión; los valores altos, mayor tensión.

La figura 5.139 muestra que los 5 fragmentos musicales han generado un muy alto grado de acuerdo entre coreógrafos en el uso de la tensión.

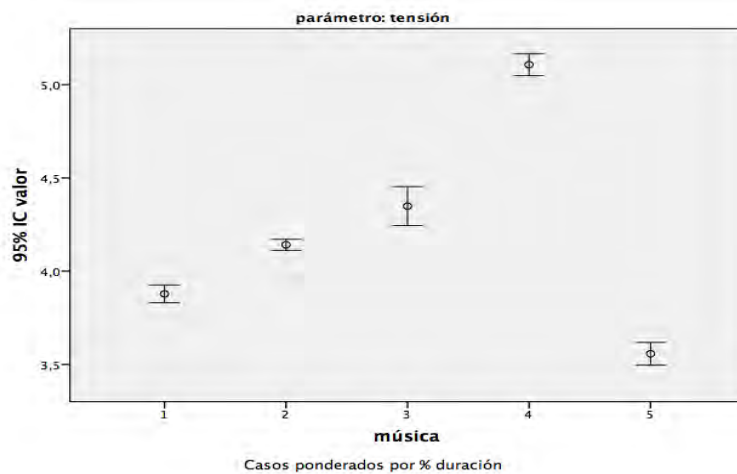


Figura 5.139. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Tensión*.

Se establece una graduación entre los efectos generados por las diferentes músicas: desde la música 5 donde el nivel de tensión es más bajo, subiendo gradualmente con las músicas 1, 2, 3 y 4 respectivamente. La música 4 ha generado los niveles más altos de tensión (fig. 5.139).

En cuanto a la influencia del factor energía sobre el parámetro tensión, la figura 5.140 muestra que ha habido un muy alto grado de acuerdo entre coreógrafos: la expresión de la energía baja ha generado muy bajos niveles de tensión corporal que ha aumentado de manera considerable en la expresión de la energía alta (fig. 5.140).

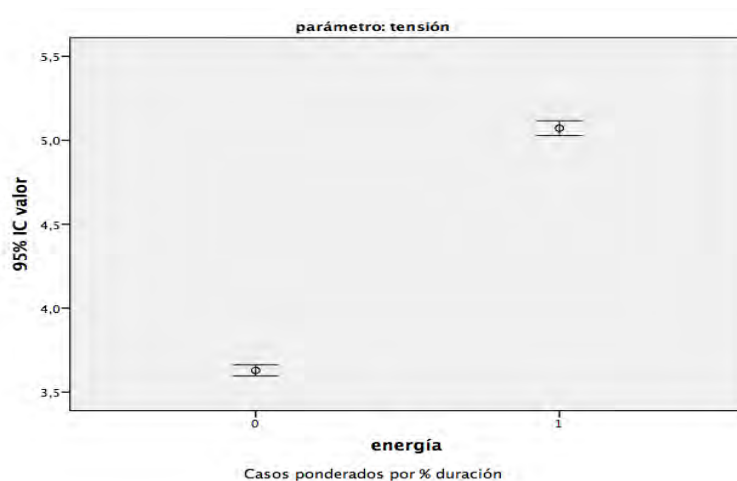


Figura 5.140. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *tensión* (0= energía baja; 1= energía alta).

5.5.3.1 Cambio tensión/s

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto; la variabilidad total explicada es de $R^2=,165$ y vemos que hay una influencia significativa del factor energía ($F=6,846$; $p<.05$; $\eta^2=,120$) que explica el 12% de la varianza, seguido de la influencia del factor afecto ($F=5,810$; $p<.05$; $\eta^2=,104$) que explica el 10,4% de la varianza. El factor música ($F=,583$; $p>.05$; $\eta^2=,045$) tiene poco tamaño de efecto.

La figura 5.141 muestra la influencia del factor energía sobre el parámetro cambio tensión/s.

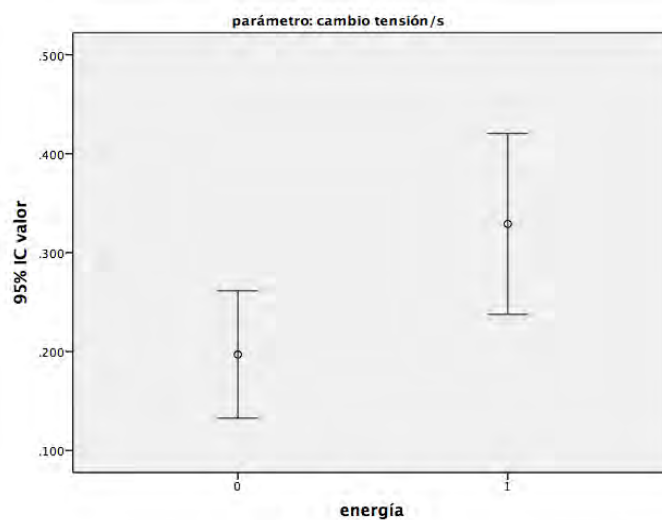


Figura 5.141. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *cambio tensión/s*.

La energía baja ha generado menos cambios de tensión y en los rangos inferiores (fig. 5.141).

En el anexo A.7, en el apartado A.7.4, se indica el análisis para cada parámetro de tensión/distensión corporal, separando los valores que se han analizado globalmente.

5.5.4 Cuerpo – Acciones/Esfuerzo

El análisis de las acciones/esfuerzo no se ha realizado de manera global. Los resultados obtenidos para cada parámetro pueden consultarse en el anexo A.7, en el apartado A.7.5.

5.5.5 Espacio - Altura

Se han calculado los siguientes parámetros:

- 1- *Altura media*: se calcula la media de la altura (según los siguientes valores: desde el valor 1 para *muy bajo* al valor 5 para *muy alto*), ponderada por el tiempo. Es decir se multiplica el porcentaje de tiempo que el coreógrafo ha estado en una altura determinada por el valor de esa altura.
- 2- *Cambio altura/s*: se calcula el número de cambios que hay en el valor de altura en el fragmento dado y se divide por la duración del fragmento.

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía, afecto y coreógrafo; la variabilidad total explicada es de $R^2=,440$. Hay una influencia muy significativa de todos los factores de origen. La influencia del factor afecto ($F=424,67$; $p<.001$; $\eta^2=,067$) es la que más destaca sobre las de coreógrafo ($F=72,77$; $p<.001$; $\eta^2=,058$) y de energía ($F=295,58$; $p<.001$; $\eta^2=,047$) y explica el 6,7% de la varianza. La música ha sido el factor que menos influencia ha tenido ($F=47,58$; $p<.001$; $\eta^2=,031$).

A continuación mostramos los resultados estadísticos relativos a la influencia de los factores de origen sobre el parámetro *altura*. Los valores más bajos indican la utilización de niveles corporales bajos; los valores más altos de los niveles más altos.

La figura 5.142 muestra la influencia del factor afecto sobre el parámetro altura.

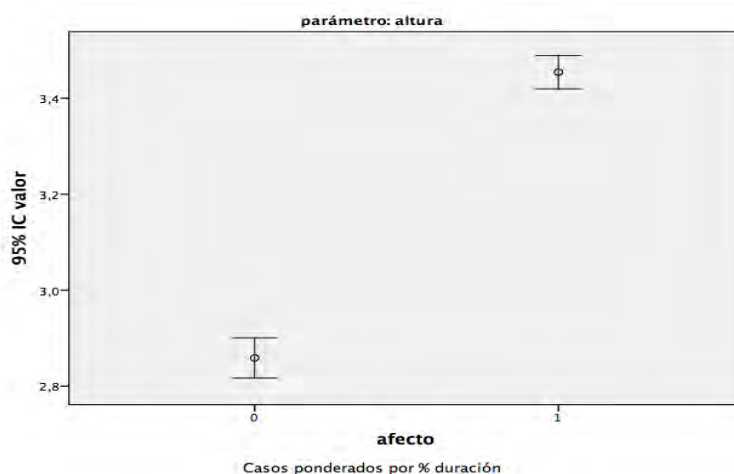


Figura 5.142. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *altura* (0= afecto negativo; 1= afecto positivo).

Ha habido un alto grado de acuerdo entre coreógrafos, utilizándose los niveles más bajos del cuerpo en las coreografías donde había que expresar una *intención de afecto* negativa; y utilización de los niveles más altos en las coreografías donde había que expresar una *intención de afecto* positiva. De los resultados emerge una relación lineal

entre la calidad del afecto expresado y las alturas corporales: el afecto negativo lleva a la utilización de los niveles inferiores y el afecto positivo superiores (fig. 5.142).

La figura 5.143 muestra la influencia del factor coreógrafo sobre el parámetro altura, es decir, la tendencia de cada coreógrafo a la utilización de este parámetro.

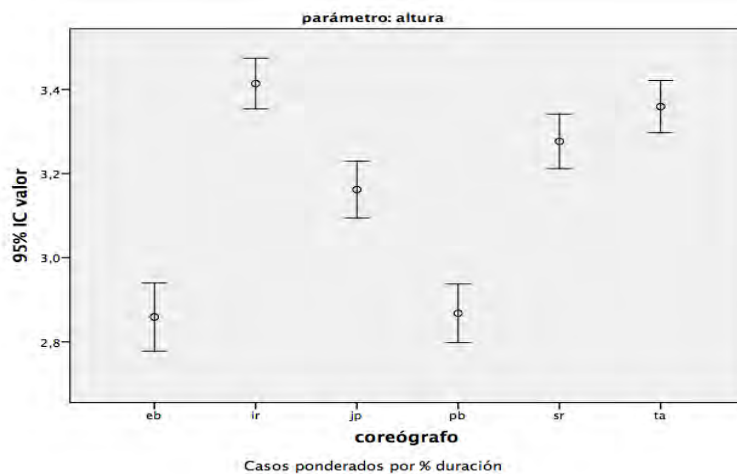


Figura 5.143. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del factor coreógrafo sobre el parámetro *altura*.

En la figura 5.143 podemos ver que *eb* y *pb* han utilizado, en contraste con los demás coreógrafos, los niveles más bajos. Destacan *ir* y *ta* como los coreógrafos que han utilizado más los niveles más altos.

En cuanto a la influencia del factor energía sobre el parámetro altura, la figura 5.144 muestra que ha habido un alto grado de acuerdo entre coreógrafos.

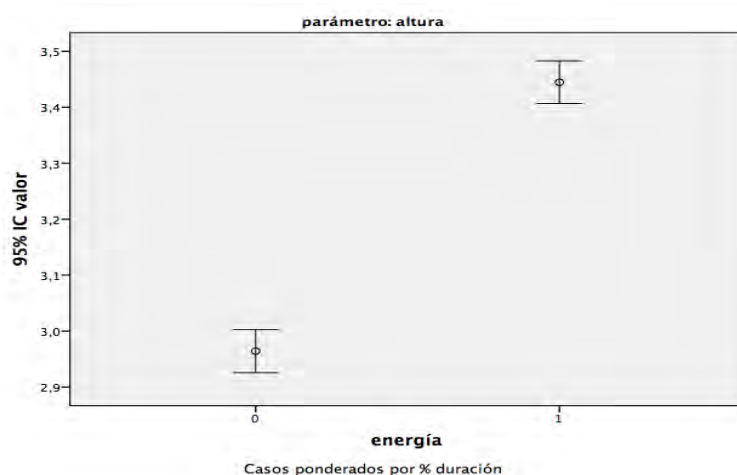


Figura 5.144. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *altura* (0= energía baja; 1= energía alta).

Los coreógrafos han usado los niveles más bajos del cuerpo en las coreografías donde había que expresar una *intención de energía* baja; y los niveles más altos en las que había que expresar una *intención de energía* alta (fig. 5.144). De los resultados emerge una relación lineal entre la cantidad de energía empleada y las alturas corporales: a menos energía niveles bajos del cuerpo; a más energía mayor altura.

5.5.5.1 Cambio altura/s

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto; la variabilidad total explicada es de $R^2=,342$. Hay solamente una influencia significativa, en este parámetro, del factor energía ($F=5,34$; $p<.05$; $\eta^2=,096$) que explica el 9,6% de la varianza.

Sin embargo, cuando se estudian los factores energía, afecto y coreógrafo, vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=33,608$; $p<.001$; $\eta^2=,483$) que explica el 48,3% de la varianza, un tamaño de efecto muy alto y del factor coreógrafo ($F=3,52$; $p<.05$; $\eta^2=,328$) que explica el 32,8% de la varianza.

La figura 5.145 muestra que la energía baja ha generado menos cambios en la altura que la energía alta (fig. 5.145).

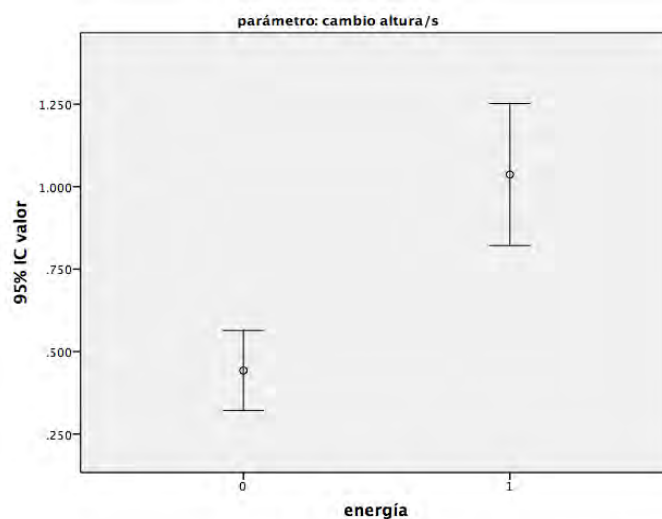


Figura 5.145. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *cambio altura/s*.

En el anexo 7, en el apartado A.7.6, se indica el análisis para cada parámetro de altura corporal, separando los valores que se han analizado globalmente.

5.5.6 Espacio - Ocupación

Hemos realizado las siguientes mediciones:

1 - *Lateral*: mide si la posición del coreógrafo en las columnas de la cuadrícula está a la izquierda o derecha. Con el valor 1 consideramos las columnas que se encuentran más a la izquierda, y con el valor 6 las que están más a la derecha (valores más bajos a la izquierda, más altos a la derecha).

2 - *Central lateral*: mide la desviación respecto al centro. Con el valor 2 indicamos las columnas 1 y 6, y con el valor 1 las columnas 2 y 5; con el valor 0 las columnas 3 y 4 (valores más bajos al centro, más altos a los lados).

3 - *Profundidad*: mide si la posición del coreógrafo en las filas de la cuadrícula está más cerca o más lejos del público. Con el valor 1 indicamos la primera fila cercana a público y con el valor 8 la más alejada.

4 - *Central profundidad*: mide si la posición del coreógrafo en las filas de la cuadrícula está más o menos distante del centro. Con el valor 0 indicamos las filas 4 y 5, con el valor 1 las filas 3 y 6, con el valor 2 las filas 2 y 7 y con el valor 3 las filas 1 y 8.

5 - *Ambitus lateral*: mide la diferencia entre la columna más a la izquierda y más a la derecha que se ha utilizado en el fragmento.

6 - *Ambitus profundidad*: mide la diferencia entre la fila más a cercana y más alejada que se ha utilizado en el fragmento.

7 - *Ambitus*: es la suma de los anteriores ambitus.

5.5.6.1 Lateral

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía, afecto y coreógrafo; la variabilidad total explicada es de $R^2=,327$. Hay una influencia muy significativa de todos los factores de origen. La influencia de los factores cruzados música*coreógrafo ($F=81,99$; $p<.001$; $\eta^2=,217$) es la que más destaca y explica el 21,7% de la varianza, un tamaño de efecto considerable: los desplazamientos a los lados han dependido tanto de los coreógrafos como de la música. Siguen los factores cruzados energía*coreógrafo ($F=81,40$; $p<.001$; $\eta^2=,064$), coreógrafo ($F=35,69$; $p<.001$; $\eta^2=,029$), energía ($F=67,00$; $p<.001$; $\eta^2=,011$) y música ($F=15,97$; $p<.001$; $\eta^2=,011$). El afecto es el factor que menos influencia ha tenido ($F=14,10$; $p<.001$; $\eta^2=,002$).

A continuación mostramos los resultados estadísticos relativos a la influencia de los factores de origen sobre el parámetro *lateral*: a valores más bajos, corresponde mayor lateralidad hacia la izquierda; a valores más altos, mayor lateralidad hacia la derecha.

La figura 5.146 muestra que los 5 fragmentos musicales han producido diferentes usos del espacio en cuanto a lateralidad.

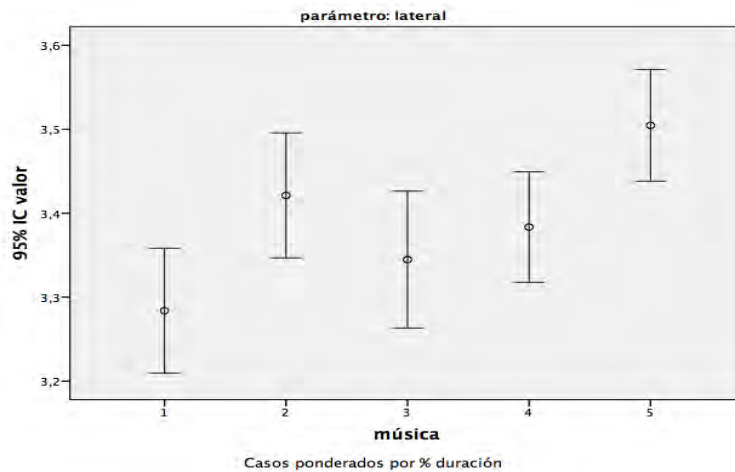


Figura 5.146. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Lateral*.

La música 1 ha generado mayor ocupación en lado izquierdo de la escena, contrastando con la música 5 que ha generado mayor ocupación del lado derecho; con las demás músicas ha habido una ocupación mayormente central de la escena.

La figura 5.147 muestra la influencia del factor coreógrafo sobre el parámetro lateral, es decir, la tendencia de cada coreógrafo a la utilización de este parámetro.

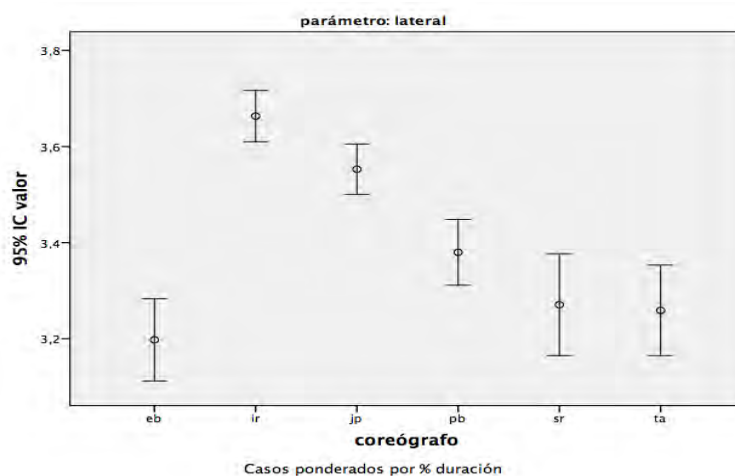


Figura 5.147. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del factor coreógrafo sobre el parámetro *lateral*.

En la figura 5.147 puede observarse que *eb*, *sr* y *ta* han utilizado las zonas más a la izquierda, *pb* y *jp* las más centrales e *ir* a la derecha.

La figura 5.148 muestra la influencia del factor energía.

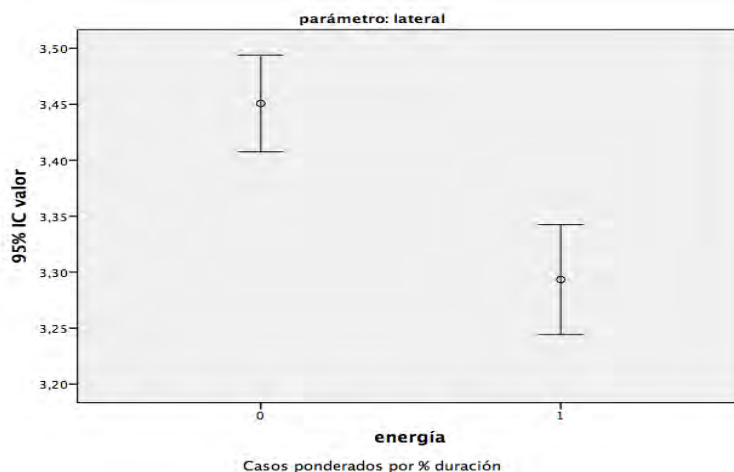


Figura 5.148. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *lateral* (0= energía baja; 1= energía alta).

Los coreógrafos han usado las zonas de la escena más a la derecha en las coreografías donde había que expresar una *intención de energía* baja; y las zonas más a la izquierda en las que había que expresar una *intención de energía* alta (fig. 5.148).

5.5.6.2 Central lateral

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía, afecto y coreógrafo; la variabilidad total explicada es de $R^2=,426$. Hay una influencia muy significativa de todos los factores de origen excepto del afecto. La influencia del factor coreógrafo ($F=378,39$; $p<.001$; $\eta^2=,242$) es la que más destaca sobre la de la música ($F=74,83$; $p<.001$; $\eta^2=,048$) y de la energía ($F=33,67$; $p<.001$; $\eta^2=,006$) y explica el 24,2% de la varianza, un tamaño de efecto considerable: los desplazamientos a los lados dependen de los diferentes coreógrafos: unos van más hacia el centro y otros hacia los lados. El afecto ha sido el factor que menos influencia ha tenido ($F=,826$; $p>.05$; $\eta^2=,000$) con un tamaño de efecto casi nulo.

A continuación mostramos los resultados estadísticos relativos a la influencia de los factores de origen sobre el parámetro *central lateral*: cuando los valores, en las siguientes figuras, son bajos, indican cercanía a la zona central; a valores más altos corresponde mayor lateralidad.

La figura 5.149 muestra que los 5 fragmentos musicales han generado bastante acuerdo entre coreógrafos en el uso del espacio.

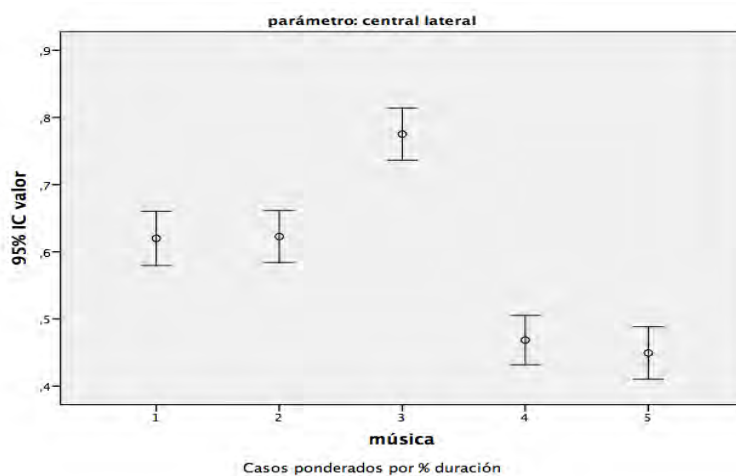


Figura 5.149. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Central lateral*.

Las músicas 4 y 5 han fomentado, de manera muy similar el uso del espacio central, siendo la música 3 la que ha generado coreografías más alejadas del centro (fig. 5.149).

La figura 5.150 muestra la influencia del factor coreógrafo sobre el parámetro central lateral, es decir, la tendencia de cada coreógrafo a la utilización de este parámetro. En la figura 5.150 podemos ver que *ir* y *jp* han utilizado tendencialmente el centro; destacan *sr* y *ta* como los coreógrafos que más se han desplazado hacia las zonas más laterales.

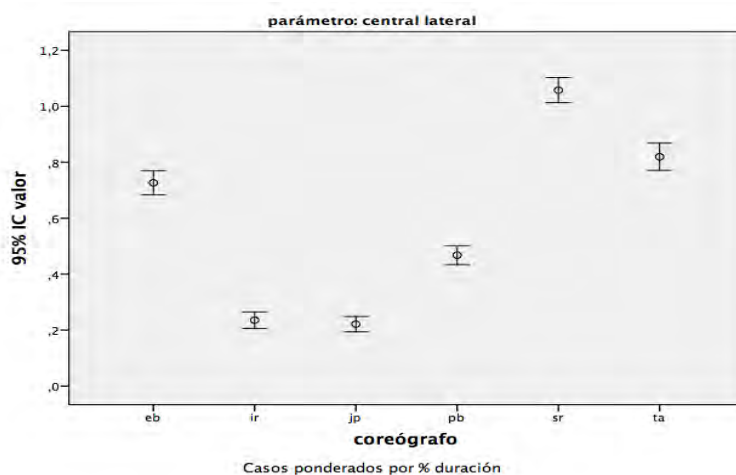


Figura 5.150. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del factor coreógrafo sobre el parámetro *central lateral*.

5.5.6.3 Profundidad

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía, afecto y coreógrafo; la variabilidad total explicada es de $R^2=,489$. Hay una influencia muy significativa de todos los factores de origen. La influencia de los factores cruzados música*coreógrafo ($F=82,58$; $p<.001$; $\eta^2=,218$) es la que más destaca sobre la de coreógrafo ($F=120,31$; $p<.001$; $\eta^2=,092$), de la música ($F=137,84$; $p<.001$; $\eta^2=,085$) y de la energía ($F=107,95$; $p<.001$; $\eta^2=,018$). Los factores cruzados música*coreógrafo explican el 21,8% de la varianza, un tamaño de efecto importante: los desplazamientos con diferentes profundidades han dependido tanto de los coreógrafos como de la música. El afecto ha sido el factor que menos influencia ha tenido ($F=61,38$; $p<.001$; $\eta^2=,010$).

A continuación mostramos los resultados estadísticos relativos a la influencia de los factores de origen sobre el parámetro *profundidad*. Los valores más bajos indican mayor cercanía a público, los más altos lejanía hacia fondo escena.

La figura 5.151 muestra que los 5 fragmentos musicales han generado cierto acuerdo entre coreógrafos en el uso de la profundidad.

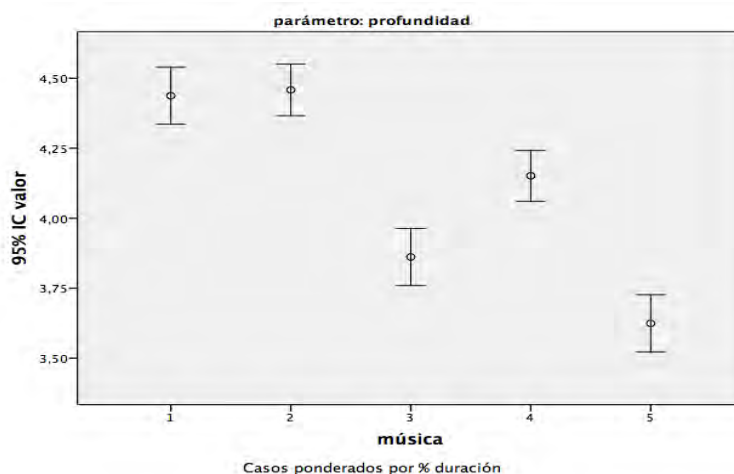


Figura 5.151. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Profundidad*.

Las músicas 1 y 2 han fomentado, de manera muy similar, el uso de las zonas más alejadas de público; las músicas 3 y 4 se han mantenido más cerca del centro, siendo la música 5 la que ha generado las coreografías más cercanas a público (fig. 5.151).

La figura 5.152 muestra la influencia del factor coreógrafo sobre el parámetro profundidad: podemos ver que *eb* y *ta* han utilizado más el fondo, lejos del público; *sr* la zona más delantera (fig. 5.152).

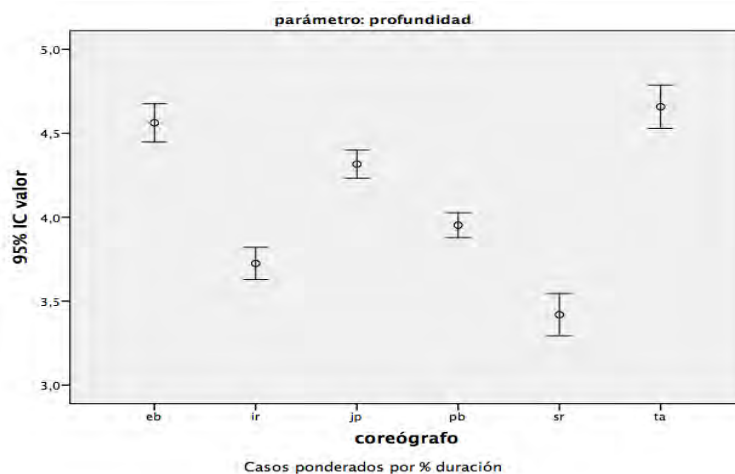


Figura 5.152. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del factor coreógrafo sobre el parámetro *profundidad*.

En cuanto a la influencia del factor energía sobre el parámetro profundidad, la figura 5.153 muestra que los coreógrafos han usado el espacio más lejano del público en las coreografías donde había que expresar una *intención de energía* baja; y más cercanos en las que había que expresar una *intención de energía* alta (fig. 5.153).

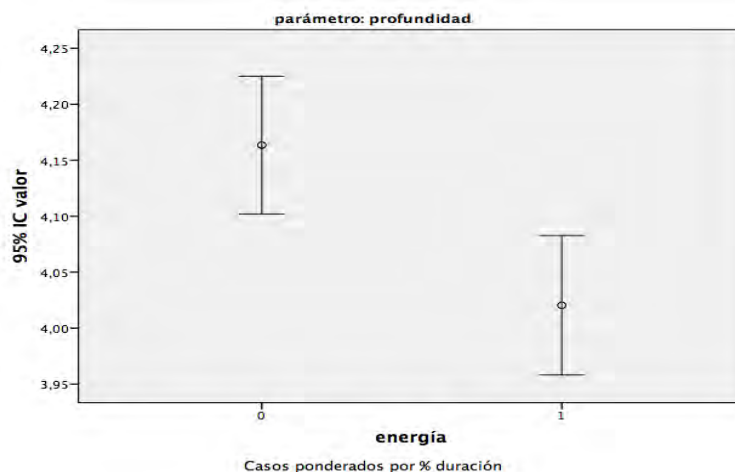


Figura 5.153. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *profundidad* (0= energía baja; 1= energía alta).

5.5.6.4 Central profundidad

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía, afecto y coreógrafo; la variabilidad total explicada es de $R^2=,570$. Hay una influencia muy

significativa de todos los factores de origen. La influencia de los factores cruzados música*coreógrafo ($F=140,85$; $p<.001$; $\eta^2=.322$) es la que más destaca sobre la del coreógrafo ($F=242,02$; $p<.001$; $\eta^2=.170$), de los factores cruzados energía*coreógrafo ($F=59,48$; $p<.001$; $\eta^2=.048$), de los factores cruzados música*afecto ($F=255,17$; $p<.001$; $\eta^2=.041$) y del factor música ($F=59,48$; $p<.001$; $\eta^2=.039$). Los factores cruzados música*coreógrafo explican el 32,2% de la varianza, un tamaño de efecto considerable: los desplazamientos a los lados y con diferentes profundidades han dependido tanto de los coreógrafos como de la música. El afecto ha sido el factor que menos influencia ha tenido ($F=44,93$; $p<.001$; $\eta^2=.008$): el tamaño de efecto es casi nulo.

A continuación mostramos los resultados estadísticos relativos a la influencia de los factores de origen sobre el parámetro *central profundidad*: en las siguientes figuras, a valores bajos corresponde cercanía a la zona central; a valores altos corresponde lejanía del centro escena (hacia público y fondo escena).

La figura 5.154 muestra que los 5 fragmentos musicales han tenido una influencia contrastante en este parámetro: las músicas 2 y 4 han fomentado, de manera muy similar, la ocupación de zonas más centrales respecto a los demás fragmentos, siendo las músicas 3 y 5 las que han generado ocupación más lejana del centro (fig. 5.154).

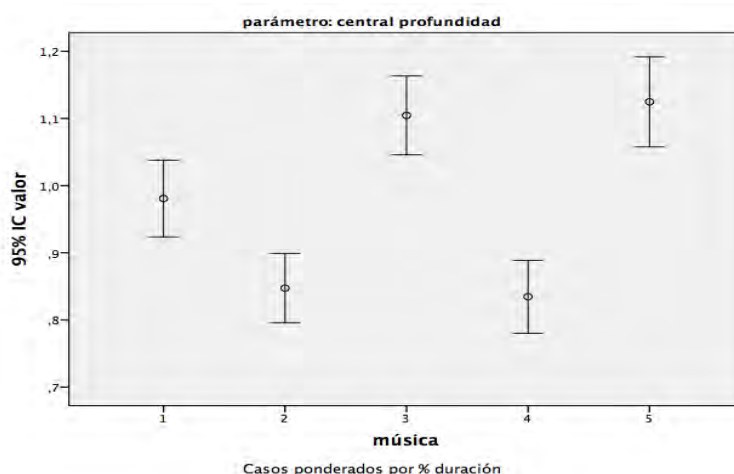


Figura 5.154. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Central profundidad*.

La figura 5.155 muestra la influencia del factor coreógrafo sobre el parámetro central profundidad, es decir, la tendencia de cada coreógrafo a la utilización de este parámetro: podemos ver que *jp* y *pb* han utilizado, en contraste con los demás coreógrafos, las áreas

de la escena más centrales. Destaca *sr* por haber utilizado zonas más alejadas del centro.

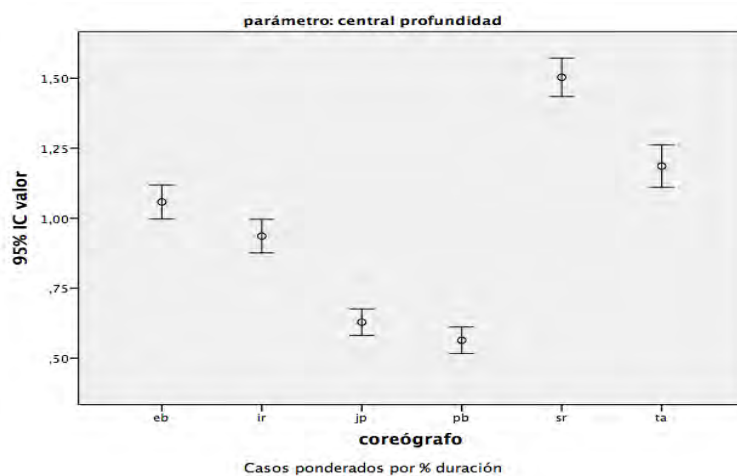


Figura 5.155. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del factor coreógrafo sobre el parámetro *central profundidad*.

En cuanto a la influencia del factor energía sobre el parámetro central profundidad, la figura 5.156 muestra que ha habido un alto grado de acuerdo entre coreógrafos: la energía baja les ha llevado a ocupar zonas más alejadas del centro, mientras la energía alta ha producido una ocupación mucho más central del espacio.

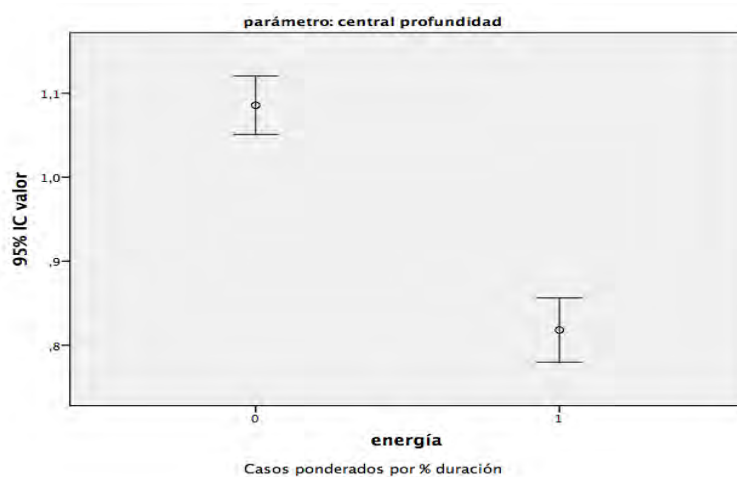


Figura 5.156. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *central profundidad* (0= energía baja; 1= energía alta).

5.5.6.5 Ambitus lateral/s

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto; la variabilidad total explicada es de $R^2=,200$. Solo hay una influencia significativa del factor energía ($F=5,140$; $p<.05$; $\eta^2=,093$) que explica el 9,3% de la varianza. Sin

embargo, cuando se estudian los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,319$, vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=8,641$; $p<.01$; $\eta^2=,194$) que explica el 19,4% de la varianza; influencia significativa del factor afecto ($F=8,346$; $p<.01$; $\eta^2=,188$) que explica el 18,8% de la varianza. La figura 5.157 muestra la influencia del factor energía: a menos energía menor ocupación del espacio.

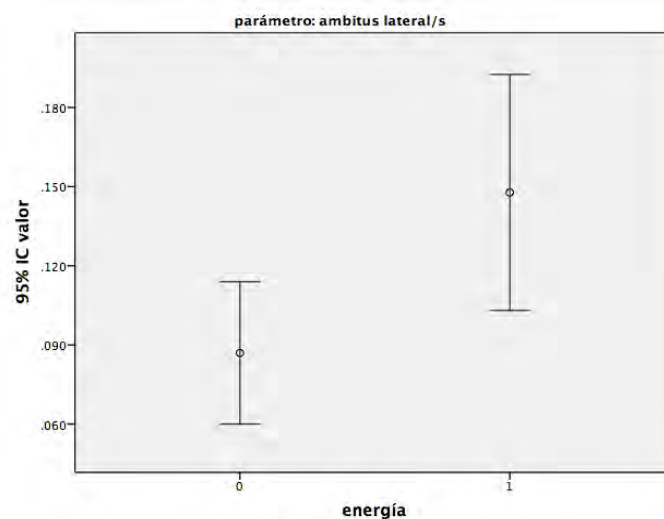


Figura 5.157. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *ambitus lateral/s*.

La figura 5.158 muestra que la expresión del afecto negativo ha generado menor ocupación.

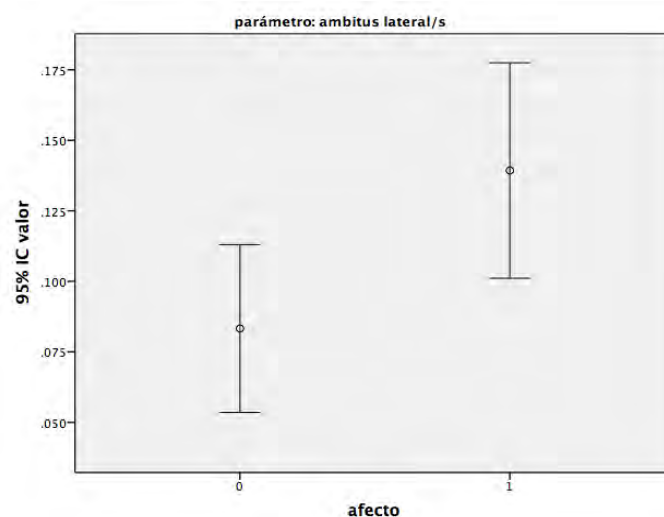


Figura 5.158. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *ambitus lateral/s*.

5.5.6.6 Ambitus profundidad

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto; la variabilidad total explicada es de $R^2=,203$. Hay una influencia significativa del factor música ($F=2,774$; $p<.05$; $\eta^2=,182$) que explica el 18,2% de la varianza. La figura 5.159 muestra que la música 2 ha generado ocupación más central, tendencia a fondo escena y mayor número de casillas ocupadas; mayor proximidad a público en las demás músicas.

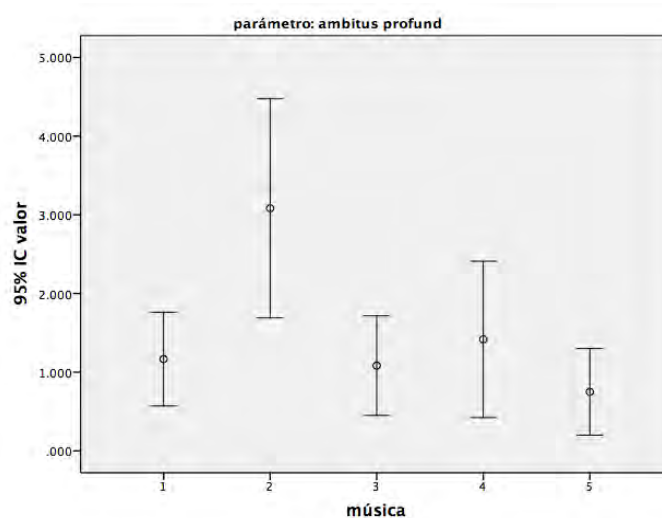


Figura 5.159. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la música sobre el parámetro *ambitus profundidad*.

Sin embargo, cuando se estudian los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,193$, vemos que hay una influencia significativa del factor afecto ($F=7,069$; $p<.05$; $\eta^2=,164$) que explica el 16,4% de la varianza.

La figura 5.160 muestra la influencia del factor afecto sobre el parámetro *ambitus profundidad*: el afecto negativo ha generado mayor acercamiento a público y el afecto positivo ha generado una ocupación más central con tendencia hacia fondo escena.

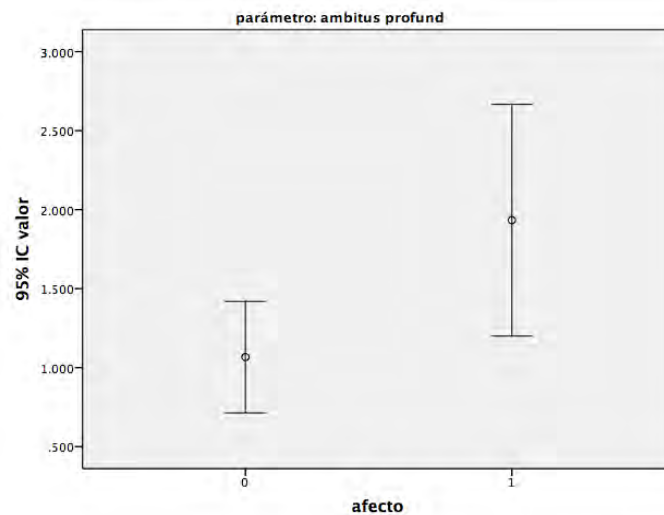


Figura 5.160. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *ambitus profundidad*.

5.5.6.7 Ambitus profundidad/s

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto; no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,25$ en todos los casos).

Sin embargo, cuando se estudian los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,280$, vemos que hay una influencia significativa del factor energía ($F = 6,928$; $p < .05$; $\eta^2 = ,161$) que explica el 16,1% de la varianza y del factor coreógrafo ($F = 3,085$; $p < .05$; $\eta^2 = ,300$) que explica el 30% de la varianza; sigue el afecto ($F = 5,517$; $p < .05$; $\eta^2 = ,133$) que explica el 13,3% de la varianza. La figura 5.161 muestra la influencia del factor energía sobre el parámetro *ambitus profundidad/s*: la energía baja genera menor ocupación; mayor variabilidad para la energía alta y ocupación central del espacio.

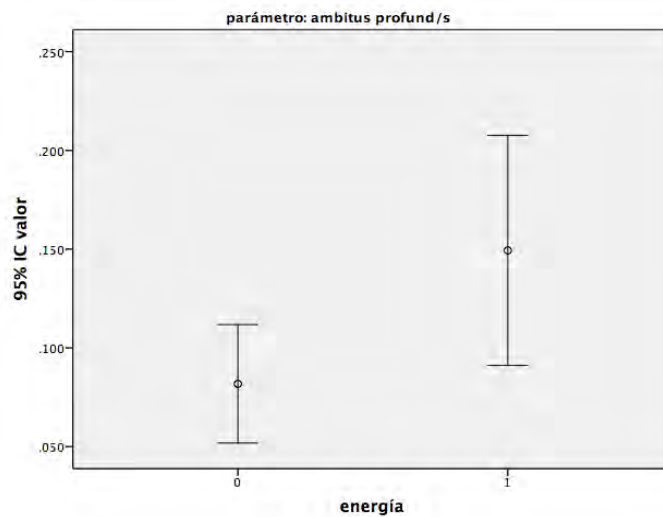


Figura 5.161. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *ambitus profundidad/s*.

La figura 5.162 muestra la influencia del factor coreógrafo sobre el parámetro *ambitus profundidad/s*: tendencia en general a ocupar zonas centrales; *sr* es la menos dinámica siendo *jp*, *pb* y *ta* los que mayor ocupación generan (fig. 5.162).

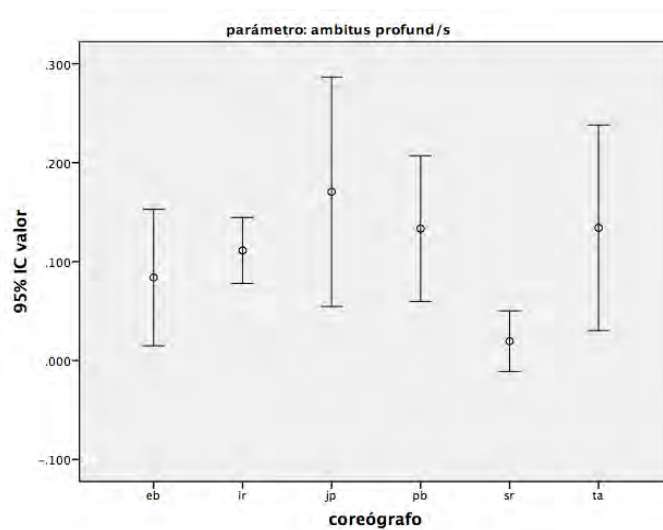


Figura 5.162. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del coreógrafo sobre el parámetro *ambitus profundidad/s*.

La figura 5.163 muestra la influencia del factor afecto: el afecto negativo genera menor ocupación: mayor variabilidad para el afecto positivo y ocupación central del espacio.

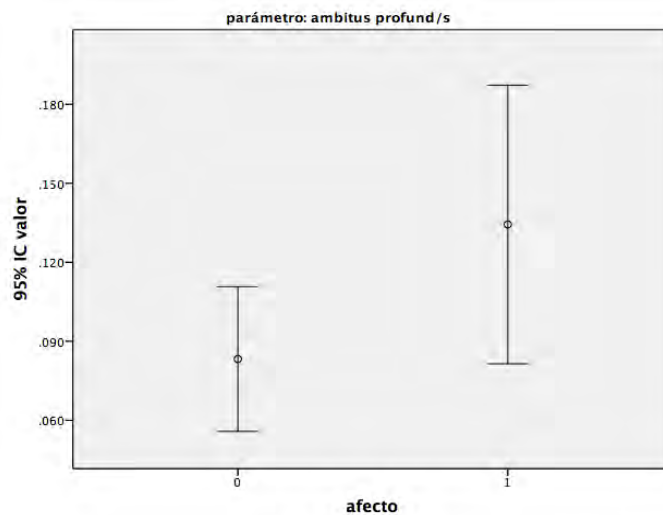


Figura 5.163. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *ambitus profundidad/s*.

5.5.6.8 Ambitus profundidad + lateral

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,244$. Hay una influencia significativa del factor música ($F=2,806$; $p<.05$; $\eta^2=,183$) que explica el 18,3% de la varianza y muy poco significativa del factor energía ($F=3,491$; $p>.05$; $\eta^2=,065$). La figura 5.164 muestra que las músicas 3 y 5 han generado la ocupación del espacio más cerca del público y a la izquierda, siendo la música 2 con diferencia la que ha generado mayor ocupación en las zonas más centrales y del fondo escena (fig. 5.164).

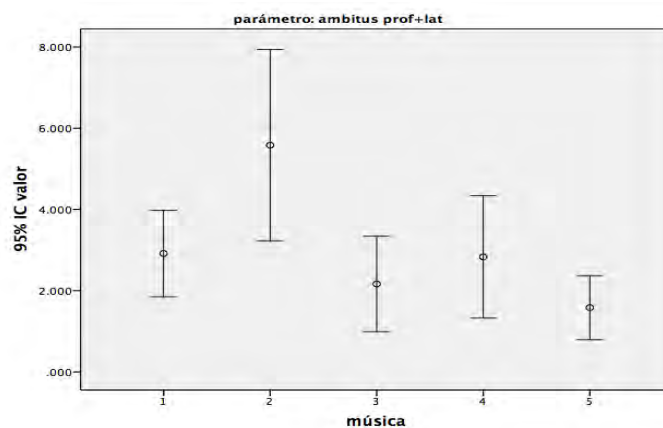


Figura 5.164. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *ambitus profundidad + lateral*.

Sin embargo, cuando se estudian los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,222$, vemos que hay una influencia muy

significativa del factor afecto ($F=10,187$; $p<.01$; $\eta^2=.221$) que explica el 22,1% de la varianza, un tamaño de efecto importante; el factor energía tiene también influencia significativa ($F=4,432$; $p<.01$; $\eta^2=.110$) y explica el 11% de la varianza. La figura 5.165 muestra la influencia del factor energía sobre este parámetro: la energía baja acerca en el lado izquierdo a los coreógrafos hacia público; la energía alta genera una ocupación más central y mayor variabilidad.

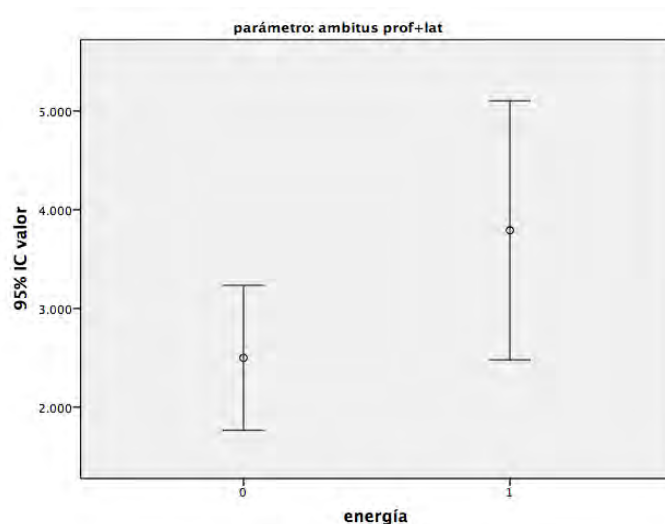


Figura 5.165. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *ambitus profundidad + lateral*.

La figura 5.166 muestra la influencia del factor afecto: el afecto negativo acerca, en el lado izquierdo, a los coreógrafos hacia público. El afecto positivo genera una ocupación más central y mayor variabilidad (fig. 5.166).

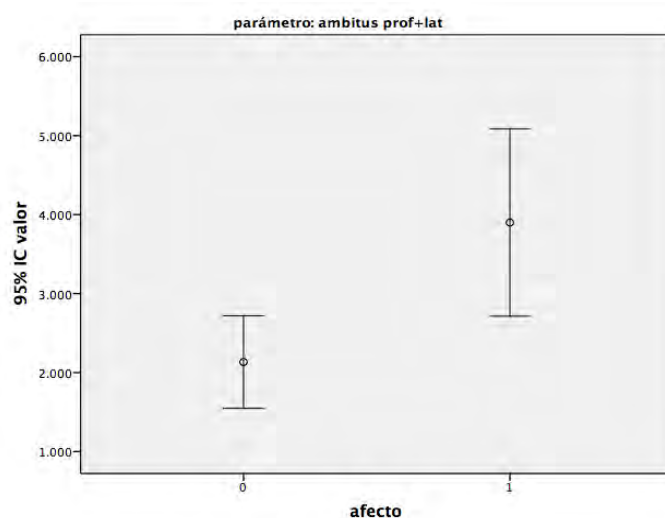


Figura 5.166. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *ambitus profundidad + lateral*.

5.5.6.9 Ambitus/s

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, y no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,25$ en todos los casos).

Sin embargo, cuando se estudian los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,317$, vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F = 9,738$; $p < .01$; $\eta^2 = ,213$) que explica el 21,3% de la varianza y del factor afecto ($F = 8,517$; $p < .01$; $\eta^2 = ,191$) que explica el 19,1% de la varianza; sigue el factor coreógrafo ($F = 2,490$; $p < .05$; $\eta^2 = ,257$) que explica el 25,7% de la varianza. La figura 5.167 muestra la influencia del factor energía sobre este parámetro: la energía baja acerca en el lado izquierdo a los coreógrafos hacia público; la energía alta genera una ocupación más central y hacia fondo escena y una mayor variabilidad.

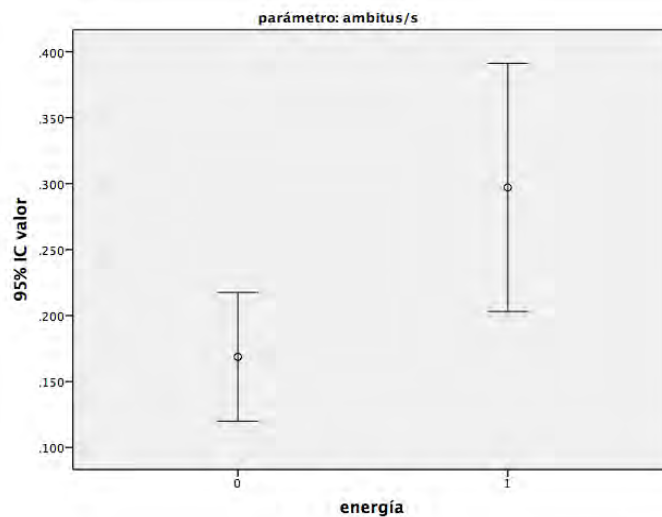


Figura 5.167. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *ambitus*.

La figura 5.168 muestra la influencia del factor afecto: el afecto negativo acerca en el lado izquierdo a los coreógrafos hacia público y el afecto positivo genera una ocupación más central y hacia fondo escena y una mayor variabilidad.

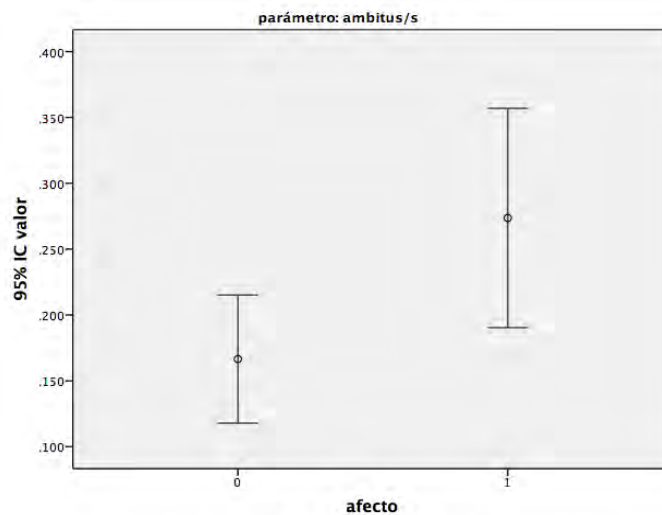


Figura 5.168. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *ambitus/s*.

5.5.6.10 Superficie ocupada/s

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,273$. Vemos que hay una influencia significativa del factor energía ($F=6,080$; $p<.05$; $\eta^2=,108$) que explica el 10,8% de la varianza. El factor música tiene poca significatividad ($F=1,724$; $p>.05$; $\eta^2=,121$).

Sin embargo, cuando se estudian los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,379$, vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=14,931$; $p<.001$; $\eta^2=,293$) que explica el 29,3% de la varianza, el tamaño de efecto más elevado. Sigue la influencia del factor afecto ($F=10,304$; $p<.01$; $\eta^2=,223$) que explica el 22,3% de la varianza y del factor coreógrafo ($F=10,304$; $p<.01$; $\eta^2=,223$) que explica el mismo porcentaje de varianza (22,3%). La figura 5.169 muestra la influencia del factor energía sobre el parámetro *superficie ocupada/s*: la energía baja ha generado menor ocupación y menos variabilidad entre coreógrafos (fig. 5.169).

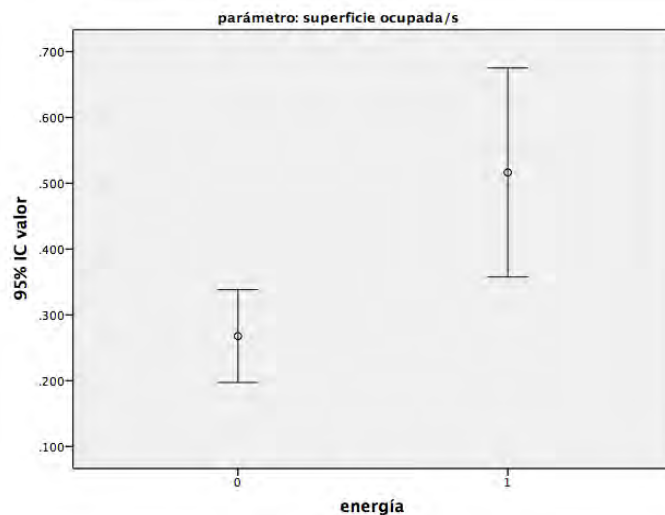


Figura 5.169. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *superficie ocupada/s*.

La figura 5.170 muestra la influencia del factor afecto sobre el parámetro superficie ocupada/s: el afecto negativo ha generado menor ocupación y menos variabilidad entre coreógrafos (fig. 5.170).

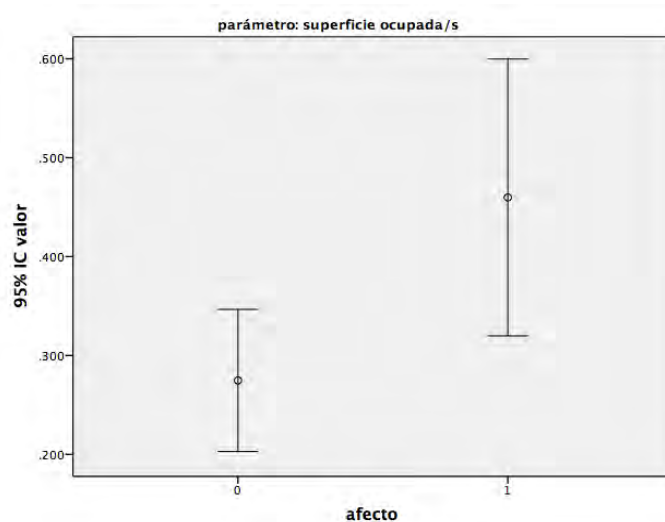


Figura 5.170. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *superficie ocupada/s*.

5.5.6.11 Velocidad casilla/s

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto; la variabilidad total explicada es de $R^2=,358$ y vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=7,743$; $p<.01$; $\eta^2=,134$) que explica el 13,4% de la varianza. Muy baja la influencia del factor música ($F=1,531$; $p>.05$; $\eta^2=,109$). La figura

5.171 muestra que la música 5 ha generado muy pocos cambios de casillas en contraposición a las músicas 2 y 4 que resultan generar mayor desplazamiento y mayor variabilidad; en un rango intermedio están las músicas 1 y 3 (fig. 5.171).

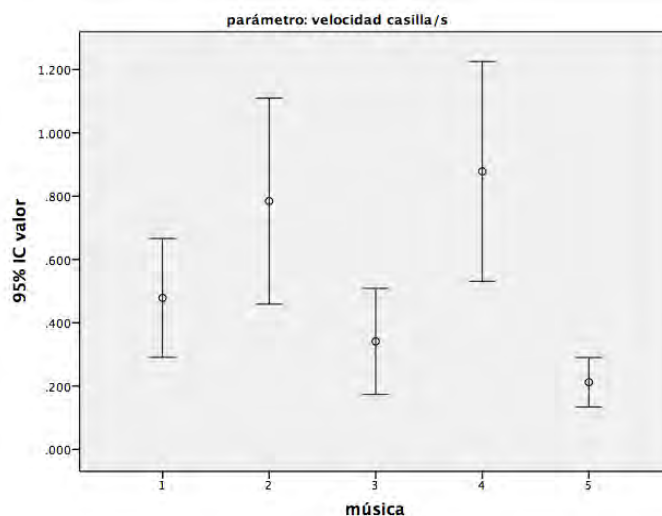


Figura 5.171. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la música sobre el parámetro *velocidad casilla/s*.

Sin embargo, cuando se estudian los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,549$, vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=35,297$; $p<.001$; $\eta^2=,495$) que explica el 49,5% de la varianza, seguido del factor afecto ($F=11,783$; $p<.01$; $\eta^2=,247$) que explica el 24,7% de la varianza y del factor coreógrafo ($F=5,283$; $p<.01$; $\eta^2=,373$) que explica el 37,3% de la varianza.

La figura 5.172 muestra la influencia del factor energía sobre *velocidad casilla/s*: resulta contrastante el efecto sobre la velocidad de cambio: menor y con menores cambios en la expresión de la energía baja y más elevado en la expresión de la energía alta.

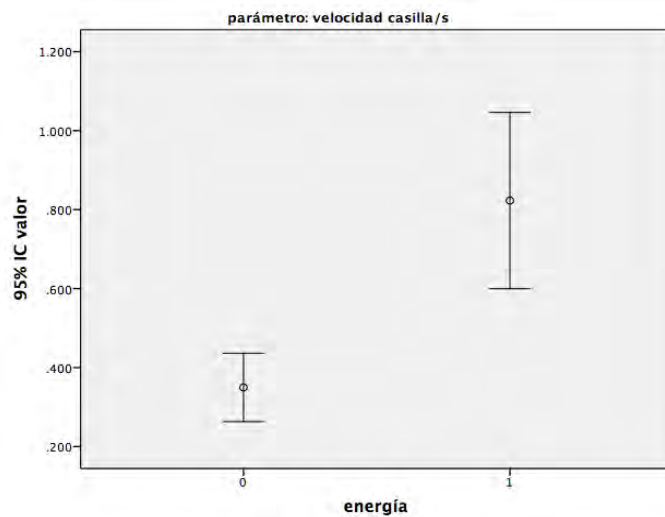


Figura 5.172. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *velocidad casilla/s*.

La figura 5.173 muestra la influencia del factor afecto: resulta que el afecto negativo genera menor número de cambios y velocidad, en relación a los generados por la expresión del afecto positivo (fig. 5.173).

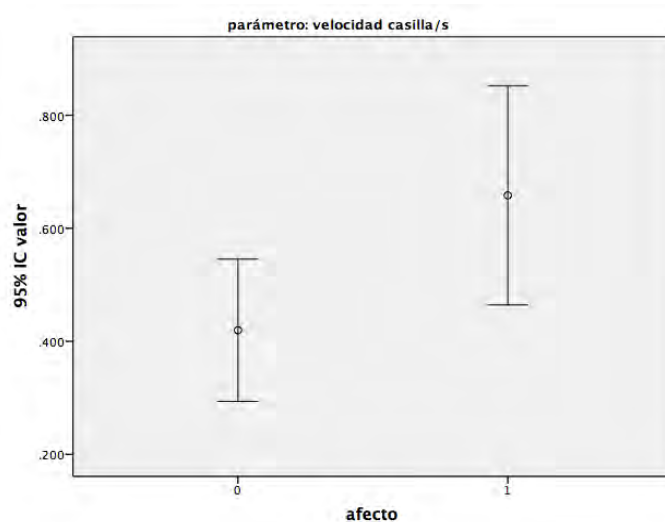


Figura 5.173. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *velocidad casilla/s*.

5.5.6.12 Cambio desplazamiento/s

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto; la variabilidad total explicada es de $R^2=,140$ y vemos que hay una influencia poco significativa del factor música ($F=2,065$; $p>.05$; $\eta^2=,142$).

Sin embargo, cuando se estudian los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,353$, vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=11,189$; $p<.01$; $\eta^2=,237$) que explica el 23,7% de la varianza y del factor coreógrafo ($F=5,456$; $p<.001$; $\eta^2=,431$) que explica el 43,1% de la varianza. La figura 5.174 muestra la influencia del factor energía: resulta que la energía baja ha generado menor número de cambios respecto a la energía alta.

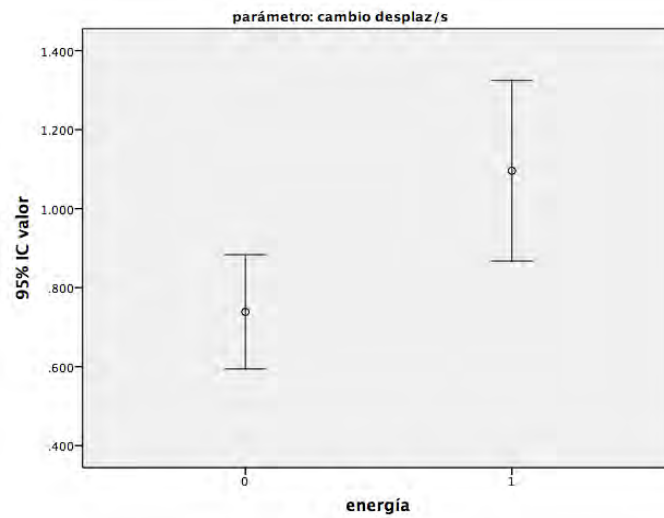


Figura 5.174. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *cambio desplazamiento/s*.

La figura 5.175 muestra la influencia del factor coreógrafo: *eb* es la que menos cambios de desplazamiento ha usado, en contraposición a *ir* y *ta*.

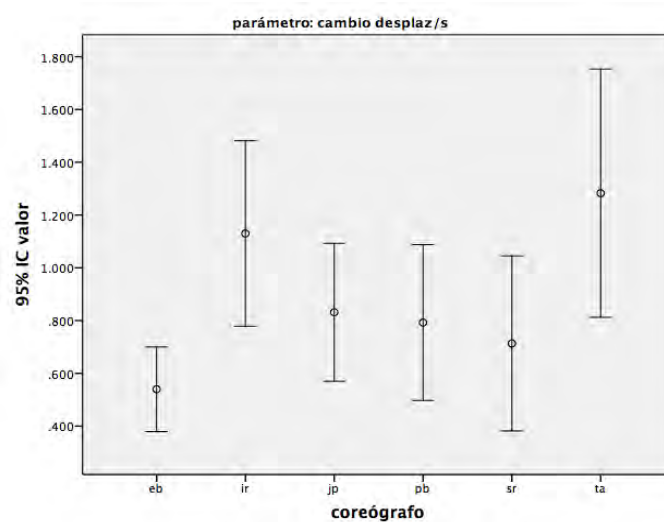


Figura 5.175. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del coreógrafo sobre el parámetro *cambio desplazamiento/s*.

En el anexo A.7, en el apartado A.7.7, se indica el análisis para cada parámetro/tipo de desplazamiento por el espacio, separando los valores que se han analizado globalmente.

5.5.6.13 Cambio dirección/s

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto; la variabilidad total explicada es de $R^2=,394$ y vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=10,746$; $p>.001$; $\eta^2=,177$) que explica el 17,7% de la varianza, seguido del factor música ($F=2,878$; $p<.05$; $\eta^2=,187$) que explica el 18,7% de la varianza y del factor afecto ($F=3,603$; $p>.05$; $\eta^2=,067$), este último con menor tamaño de efecto. La figura 5.176 muestra la influencia del factor música: la música 5 es la que ha generado menores cambios de dirección, en contraste con la música 2.

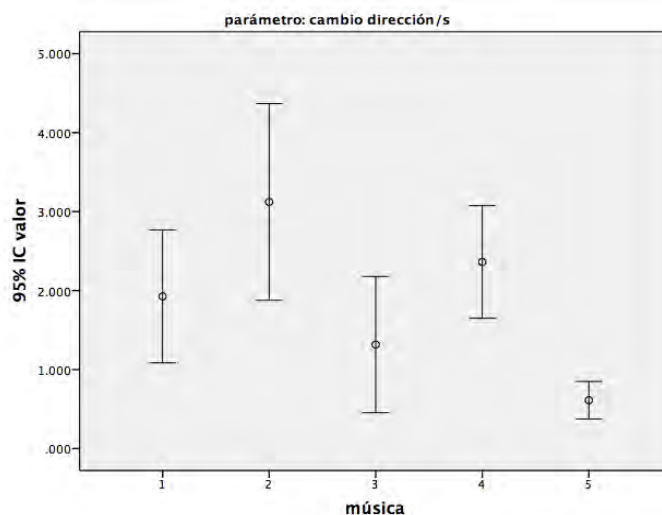


Figura 5.176. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la música sobre el parámetro *cambio dirección/s*.

Sin embargo, cuando se estudian los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,463$, vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=21,213$; $p<.01$; $\eta^2=,371$) que explica el 37,1% de la varianza, del factor afecto ($F=16,599$; $p<.001$; $\eta^2=,316$) que explica el 31,6% de la varianza y del factor coreógrafo ($F=4,69$; $p<.01$; $\eta^2=,394$) que explica el 39,4% de la varianza. La figura 5.177 muestra la influencia del factor energía: resulta que la energía baja genera menos cambios de dirección que la energía alta (fig. 5.177).

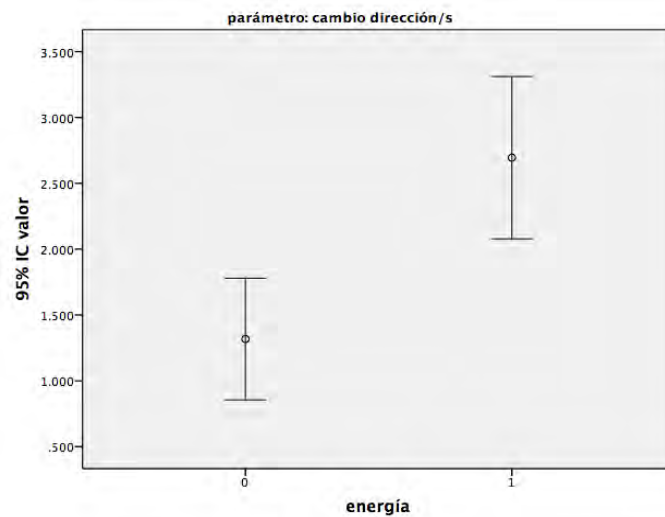


Figura 5.177. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *cambio dirección/s*.

La figura 5.178 muestra la influencia del factor afecto: resulta que el afecto negativo genera menos cambios de dirección que el afecto positivo (fig. 5.178).

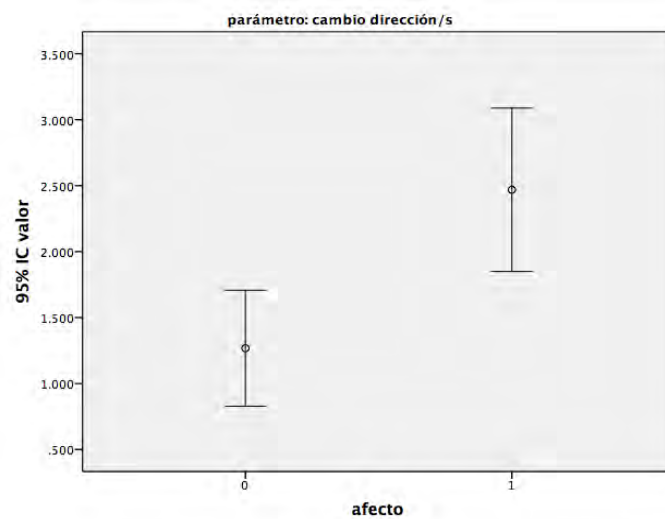


Figura 5.178. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *cambio dirección/s*.

La figura 5.179 muestra la influencia del factor coreógrafo: resulta que *pb* y *sr* son los que menos cambios de dirección han usado en oposición a *ta*, que registra mayor número de cambios y mayor variabilidad.

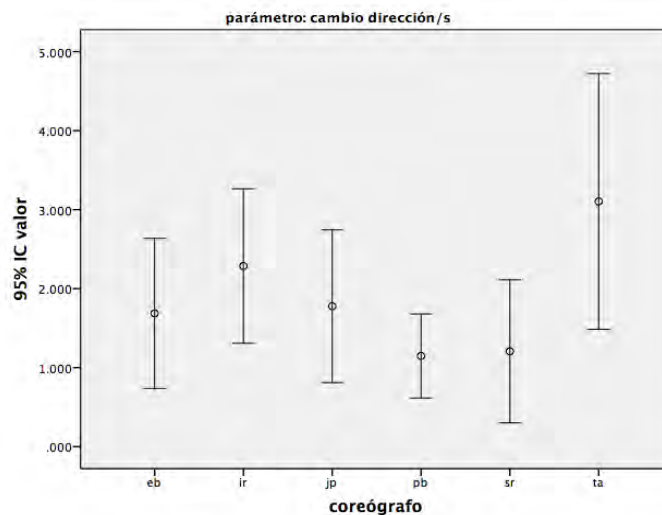


Figura 5.179. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del coreógrafo sobre el parámetro *cambio dirección/s*.

En los análisis de varianza multifactorial aplicados a cada elemento de este parámetro, no ha habido influencia, en ninguno de ellos, de los factores de origen.

5.6 Análisis estadístico de la energía/afecto de la música en los parámetros de danza

Una de las cuestiones fundamentales que queremos resolver es si es la música o la intención del coreógrafo lo que determina la expresión coreográfica. Para ver con más detalle la posible influencia de la emoción de la música en la coreografía, hemos realizado una evaluación perceptiva de la música (ver apartado 4.5) de la que hemos obtenido unos resultados cuantitativos de evaluación de 4 emociones para cada música. Como en este caso no tenemos categorías (alegría/rabia/felicidad/depresión) sino valores numéricos, el análisis no se hará con un análisis de varianza de la media (ANOVA) sino con correlaciones y regresiones múltiples.

La *regresión paso a paso (stepwise)*, consiste en buscar las variables predictoras (factores) que tengan una mayor correlación con la variable por explicar, e ir añadiendo más variables, escogiendo cada vez la que más variabilidad explica (va añadiendo variables mientras aumenta el R^2); es decir, que aumenta la variabilidad explicada por el conjunto de variables predictoras. Antes de realizar una regresión múltiple, conviene analizar las correlaciones entre parámetros.

5.6.1 Cuerpo forma - Apertura media

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 5.17.

Parámetro	Correlación con <i>Apertura media</i>
energía coreógrafo	.098
afecto coreógrafo	.478**
música - alegría dinámica	.322*
música - felicidad tranquila	.155
música - tensión	-.092
música - tristeza	-.272*

*. La correlación es significativa al nivel 0,05 (bilateral).

**.. La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.17. Correlaciones entre parámetros de *Apertura media*.

Como puede verse en la tabla 5.18, en el modelo 1, explicamos $R^2 = ,229$ (22,9% de la variabilidad) con una sola variable.

Resumen del modelo ^a								
Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.478 ^b	.229	.216	.555586425840216	.229	17.222	1	58

a. Variables predictoras: (Constante), afecto coreógrafo

Tabla 5.18. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras. Variable introducida: *afecto coreógrafo*.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Apertura media* (tabla 5.19), introdujo la variable *afecto coreógrafo* que explica 22,9% de la varianza ($r=0,478$, $r^2= 0,229$).

Coeficientes ^{a,b}						
Modelo	Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.	
	B	Error típ.	Beta			
1	(Constante)	2.696	.101	26.579	.000	
	afecto coreógrafo	.595	.143	.478	4.150	.000

Tabla 5.19. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

5.6.2 Cuerpo - Cambio apertura/s

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 5.20.

Parámetro	Correlación con <i>Cambio apertura/s.</i>
energía coreógrafo	.773**
afecto coreógrafo	.285*
música - alegría dinámica	.424**
música - felicidad tranquila	-.239
música - tensión	.288*
música - tristeza	-.613**

*. La correlación es significativa al nivel 0,05 (bilateral).

**.. La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.20. Correlaciones entre parámetros de *Cambio apertura/s.*

Como puede verse en la tabla 5.21, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = ,598$ (59,8% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,081 (8,1% de variabilidad de más explicada).

Resumen del modelo^a

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.773 ^b	.598	.591	.378337569524879	.598	86.352	1	58
2	.824 ^c	.679	.668	.340981473668463	.081	14.404	1	57

a. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo

b. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo, afecto coreógrafo

Tabla 5.21. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras. Variables introducidas: *energía coreógrafo* y *afecto coreógrafo*.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *cambio apertura/s* (tabla 5.22), introdujo primero la variable *energía coreógrafo* que explica 59,8% de la varianza ($r=0,773$, $r^2= 0,598$). La variable *afecto coreógrafo* se introdujo después, añadiendo un 8,1% de varianza explicada ($r=,285$, $r^2= 0,081$).

Coefficientes^{a,b}

Modelo	Coefficients no estandarizados		Coefficients tipificados	t	Sig.	
	B	Error típ.	Beta			
1	(Constante)	.560	.063	8.881	.000	
	energía coreógrafo	.926	.100	.773	9.293	.000
2	(Constante)	.393	.072	5.466	.000	
	energía coreógrafo	.926	.090	.773	10.311	.000
	afecto coreógrafo	.334	.088	.285	3.795	.000

Tabla 5.22. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

5.6.3 Cuerpo - Peso medio

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 5.23.

Parámetro	Correlación con <i>Peso medio</i>
energía coreógrafo	.436**
afecto coreógrafo	.400**
música - alegría dinámica	.423**
música - felicidad tranquila	.019
música - tensión	-.013
música - tristeza	-.386**

** La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.23. Correlaciones entre parámetros de *Peso medio*.

Como puede verse en la tabla 5.24, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = ,190$ (19% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,160 (16% de variabilidad de más explicada).

Resumen del modelo^a

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.436 ^b	.190	.176	.200511396480028	.190	13.578	1	58
2	.591 ^c	.350	.327	.181194116823020	.160	14.026	1	57

a. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo

b. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo, afecto coreógrafo

Tabla 5.24. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras. Variables introducidas: *energía coreógrafo* y *afecto coreógrafo*.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Peso medio* (tabla 5.25), introdujo primero la variable *energía coreógrafo* que explica 19% de la varianza ($r=0,436$, $r^2= 0,190$). La variable *afecto coreógrafo* se introdujo después, añadiendo un 16% de varianza explicada ($r=,400$, $r^2= 0,160$).

Coefficientes^{a,b}

Modelo	Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.	
	B	Error típ.	Beta			
1	(Constante)	1.071	.033	32.050	.000	
	energía coreógrafo	.195	.053			.436
2	(Constante)	.983	.038	25.745	.000	
	energía coreógrafo	.195	.048			.436
	afecto coreógrafo	.175	.047	.400	3.745	.000

Tabla 5.25. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

5.6.4 Cuerpo - Cambio peso/s

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 5.26.

Parámetro	Correlación con <i>Cambio peso/s</i>
energía coreógrafo	.492**
afecto coreógrafo	.392**
música - alegría dinámica	.414**
música - felicidad tranquila	-.023
música - tensión	.085
música - tristeza	-.474**

** La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.26. Correlaciones entre parámetros de *Cambio peso/s*.

Como puede verse en la tabla 5.27, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = ,242$ (24,2% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,154 (15,4% de variabilidad de más explicada).

Resumen del modelo^a

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.492 ^b	.242	.229	.131785297313150	.242	18.558	1	58
2	.629 ^c	.396	.375	.118689726000161	.154	14.505	1	57

a. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo

b. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo, afecto coreógrafo

Tabla 5.27. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras. Variables introducidas: *energía coreógrafo* y *afecto coreógrafo*.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Cambio peso/s* (tabla 5.28), introdujo primero la variable *energía coreógrafo* que explica 24,2% de la varianza ($r=0,492$, $r^2= 0,242$). La variable *afecto coreógrafo* se introdujo después, añadiendo un 15,4% de varianza explicada ($r=,392$, $r^2= 0,154$).

Coefficientes^{a,b}

Modelo	Coefficients no estandarizados		Coefficients tipificados	t	Sig.	
	B	Error típ.	Beta			
1	(Constante)	.087	.022	3.968	.000	
	energía coreógrafo	.150	.035	.492	4.308	.000
2	(Constante)	.029	.025	1.151	.255	
	energía coreógrafo	.150	.031	.492	4.783	.000
	afecto coreógrafo	.117	.031	.392	3.809	.000

Tabla 5.28. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

5.6.5 Cuerpo - Tensión media

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 5.29.

Parámetro	Correlación con <i>Tensión media</i>
energía coreógrafo	.667**
afecto coreógrafo	.041
música - alegría dinámica	.156
música - felicidad tranquila	-.248
música - tensión	.327*
música - tristeza	-.400**

*. La correlación es significativa al nivel 0,05 (bilateral).

** . La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.29. Correlaciones entre parámetros de *Tensión media*.

Como puede verse en la tabla 5.30, en el modelo 1, explicamos $R^2 = ,445$ (44,5% de la variabilidad) con una variable.

Resumen del modelo ^a								
Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.667 ^b	.445	.435	.809239019557499	.445	46.498	1	58

a. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo

Tabla 5.30. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras. Variable introducida: *energía coreógrafo*.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Tensión media* (tabla 5.31), introdujo la variable *energía coreógrafo* que explica 44,5% de la varianza ($r=0,667$, $r^2= 0,445$).

Coeficientes ^{a,b}						
Modelo	Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.	
	B	Error típ.	Beta			
1	(Constante)	3.632	.135	26.928	.000	
	energía coreógrafo	1.454	.213	.667	6.819	.000

Tabla 5.31. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

5.6.6 Cuerpo - Cambio tensión/s

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 5.32.

Parámetro	Correlación con <i>Cambio tensión/s</i>
energía coreógrafo	.437**
afecto coreógrafo	-.297*
música - alegría dinámica	-.028
música - felicidad tranquila	-.077
música - tensión	.190
música - tristeza	-.146

*. La correlación es significativa al nivel 0,05 (bilateral).

** . La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.32. Correlaciones entre parámetros de *Cambio tensión*.

Como puede verse en la tabla 5.33, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = ,191$ (19,1% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,088 (8,8% de variabilidad de más explicada). En el modelo 3, aumenta el R^2 de 0,065 (6,5% de variabilidad de más explicada).

Resumen del modelo^a

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.437 ^b	.191	.177	.124909380062230	.191	13.676	1	58
2	.528 ^c	.279	.254	.118947718172409	.088	6.960	1	57
3	.587 ^d	.344	.309	.114445014115779	.065	5.573	1	56

a. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo

b. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo, afecto coreógrafo

c. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo, afecto coreógrafo, música felicidad tranquila

Tabla 5.33. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras. Variables introducidas: *energía coreógrafo*, *afecto coreógrafo* y *música – felicidad tranquila*.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Cambio tensión/s* (tabla 5.34), introdujo primero la variable *energía coreógrafo* que explica 19,1% de la varianza ($r=0,437$, $r^2= 0,191$). La variable *afecto coreógrafo* se introdujo después, añadiendo un 8,8% de varianza explicada ($r=,297$, $r^2= 0,088$). Finalmente se introdujo la variable *música – felicidad tranquila*, añadiendo un 6,5% de varianza explicada ($r=,077$, $r^2= 0,006$).

Coefficientes^{a,b}

Modelo	Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.	
	B	Error típ.	Beta			
1	(Constante)	.145	.021	6.950	.000	
	energía coreógrafo	.122	.033	.437	3.698	.000
2	(Constante)	.185	.025	7.386	.000	
	energía coreógrafo	.122	.031	.437	3.883	.000
	afecto coreógrafo	-.081	.031	-.297	-2.638	.011
3	(Constante)	.117	.038	3.091	.003	
	energía coreógrafo	.162	.035	.581	4.675	.000
	afecto coreógrafo	-.105	.031	-.384	-3.359	.001
	música - felicidad tranquila	.027	.011	.306	2.361	.022

Tabla 5.34. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

5.6.7 Espacio - Altura media

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 5.35.

Parámetro	Correlación con <i>Altura media</i>
energía coreógrafo	.316*
afecto coreógrafo	.399**
música - alegría dinámica	.357**
música - felicidad tranquila	.107
música - tensión	-.061
música - tristeza	-.323*

*. La correlación es significativa al nivel 0,05 (bilateral).

** . La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.35. Correlaciones entre parámetros de *Altura media*.

Como puede verse en la tabla 5.36, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = .159$ (15,9% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,100 (10% de variabilidad de más explicada).

Resumen del modelo^a

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.399 ^b	.159	.145	.695575571373801	.159	10.996	1	58
2	.509 ^c	.259	.234	.658543832327194	.100	7.706	1	57

a. Variables predictoras: (Constante), afecto coreógrafo

b. Variables predictoras: (Constante), afecto coreógrafo , energía coreógrafo

Tabla 5.36. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras. Variables introducidas: *afecto* y *energía coreógrafo*.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Altura media* (tabla 5.37), introdujo primero la variable *afecto coreógrafo* que explica 15,9% de la varianza ($r=0,399$, $r^2= 0,159$). La variable *energía coreógrafo* se introdujo después, añadiendo un 10% de varianza explicada ($r=,316$, $r^2= 0,100$).

Coefficientes^{a,b}

Modelo	Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.	
	B	Error típ.	Beta			
1	(Constante)	2.860	.127	22.519	.000	
	afecto coreógrafo	.596	.180	.399	3.316	.002
2	(Constante)	2.667	.139	19.210	.000	
	afecto coreógrafo	.596	.170	.399	3.503	.001
	energía coreógrafo	.482	.174	.316	2.776	.007

Tabla 5.37. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

5.6.8 Espacio - Cambio altura/s

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 5.38.

Parámetro	Correlación con <i>Cambio altura/s</i>
energía coreógrafo	.702**
afecto coreógrafo	.231
música - alegría dinámica	.422**
música - felicidad tranquila	-.216
música - tensión	.279*
música - tristeza	-.615**

*. La correlación es significativa al nivel 0,05 (bilateral).

**.. La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.38. Correlaciones entre parámetros de *Cambio altura/s*.

Como puede verse en la tabla 5.39, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = ,492$ (49,2% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,061 (6,1% de variabilidad de más explicada).

Resumen del modelo^a

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.702 ^b	.492	.484	.307774370506040	.492	56.280	1	58
2	.744 ^c	.553	.538	.291297610008272	.061	7.747	1	57

a. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo

b. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo, música - alegría dinámica

Tabla 5.39. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras. Variables introducidas: *energía coreógrafo* y *música – alegría dinámica*.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Cambio altura/s* (tabla 5.40), introdujo primero la variable *energía coreógrafo* que explica 49,2% de la varianza ($r=0,702$, $r^2= 0,492$). La variable *música - alegría dinámica* se introdujo después, añadiendo un 6,1% de varianza explicada ($r=.422$, $r^2= 0,178$).

Modelo	Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.	
	B	Error típ.	Beta			
1	(Constante)	.362	.051	7.060	.000	
	energía coreógrafo	.608	.081	.702	7.502	.000
2	(Constante)	.208	.074	2.833	.006	
	energía coreógrafo	.550	.080	.635	6.916	.000
	música - alegría dinámica	.062	.022	.255	2.783	.007

Tabla 5.40. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

5.6.9 Espacio - Superficie ocupada/s

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 5.41.

Parámetro	Correlación con <i>Superficie ocupada/s</i>
energía coreógrafo	.418**
afecto coreógrafo	.351**
música - alegría dinámica	.545**
música - felicidad tranquila	.029
música - tensión	-.022
música - tristeza	-.502**

** . La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.41. Correlaciones entre parámetros de *Superficie ocupada/s*.

Como puede verse en la tabla 5.42, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = ,297$ (29,7% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,081 (8,1% de variabilidad de más explicada).

Resumen del modelo^a

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.545 ^b	.297	.285	.121244572320263	.297	24.481	1	58
2	.615 ^c	.378	.356	.115046706185531	.081	7.418	1	57

a. Variables predictoras: (Constante), música – alegría dinámica

b. Variables predictoras: (Constante), música – alegría dinámica, energía coreógrafo

Tabla 5.42. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras. Variables introducidas: *música – alegría dinámica* y *energía coreógrafo*.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Superficie ocupada/s* (tabla 5.43), introdujo primero la variable *música – alegría dinámica* que explica 29,7% de la varianza ($r=0,545$, $r^2= 0,297$). La variable *energía coreógrafo* se introdujo después, añadiendo un 8,1% de varianza explicada ($r=,418$, $r^2= 0,175$).

Coeficientes^{a,b}

Modelo	Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.	
	B	Error típ.	Beta			
1	(Constante)	.062	.030	2.067	.043	
	música - alegría dinámica	.044	.009	.545	4.948	.000
2	(Constante)	.046	.029	1.572	.121	
	música - alegría dinámica	.038	.009	.467	4.315	.000
	energía coreógrafo	.086	.031	.295	2.724	.009

Tabla 5.43. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

5.6.10 Espacio - Ambitus/s

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 5.44.

Parámetro	Correlación con <i>Ambitus/s</i>
energía coreógrafo	.276*
afecto coreógrafo	.401**
música - alegría dinámica	.544**
música - felicidad tranquila	.076
música - tensión	-.097
música - tristeza	-.438**

*. La correlación es significativa al nivel 0,05 (bilateral).

**.. La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.44. Correlaciones entre parámetros de *Ambitus/s*.

Como puede verse en la tabla 5.45, en el modelo 1, explicamos $R^2 = ,296$ (29,6% de la variabilidad) con una variable.

Resumen del modelo^a

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.544 ^b	.296	.283	.041378000304091	.296	24.342	1	58

a. Variables predictoras: (Constante), música - alegría dinámica

Tabla 5.45. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras. Variable introducida: *música – alegría dinámica*.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Ambitus/s* (tabla 5.46), introdujo la variable *música – alegría dinámica* que explica 29,6% de la varianza ($r=0,544$, $r^2= 0,296$).

Coefficientes^{a,b}

Modelo	Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.
	B	Error típ.	Beta		
1 (Constante)	.052	.010		5.039	.000
música - alegría dinámica	.015	.003	.544	4.934	.000

Tabla 5.46. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

5.6.11 Espacio - Velocidad casilla/s

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 5.47.

Parámetro	Correlación con <i>Velocidad casilla/s</i>
energía coreógrafo	.685**
afecto coreógrafo	.252
música - alegría dinámica	.496**
música - felicidad tranquila	-.136
música - tensión	.187
música - tristeza	-.616**

** La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.47. Correlaciones entre parámetros de *Velocidad casilla/s*.

Como puede verse en la tabla 5.48, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = ,470$ (47% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,107 (10,7% de variabilidad de más explicada).

Resumen del modelo^a

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.685 ^b	.470	.461	.296445657900359	.470	51.390	1	58
2	.759 ^c	.577	.562	.267180856272074	.107	14.402	1	57

a. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo

b. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo, música – alegría dinámica

Tabla 5.48. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras. Variables introducidas: *energía coreógrafo* y *música – alegría dinámica*.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *velocidad casilla/s* (tabla 5.49), introdujo primero la variable *energía coreógrafo* que explica 47% de la varianza ($r=0,685$, $r^2= 0,470$). La variable *música – alegría dinámica* se introdujo después, añadiendo un 10,7% de varianza explicada ($r=.496$, $r^2= 0,246$).

Coeficientes^{a,b}

Modelo	Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.	
	B	Error típ.	Beta			
1	(Constante)	.264	.049	5.351	.000	
	energía coreógrafo	.560	.078	.685	7.169	.000
2	(Constante)	.072	.067	1.069	.290	
	energía coreógrafo	.487	.073	.596	6.677	.000
	música - alegría dinámica	.077	.020	.339	3.795	.000

Tabla 5.49. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

5.6.12 Espacio - Cambio desplazamiento/s

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 5.50.

Parámetro	Correlación con <i>Cambio desplazamiento/s</i>
energía coreógrafo	.575**
afecto coreógrafo	.258*
música - alegría dinámica	.415**
música - felicidad tranquila	-.085
música - tensión	.172
música - tristeza	-.545**

*. La correlación es significativa al nivel 0,05 (bilateral).

**.. La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.50. Correlaciones entre parámetros de *Cambio desplazamiento/s*.

Como puede verse en la tabla 5.51, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = ,331$ (33,1% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,075 (7,5% de variabilidad de más explicada).

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.575 ^b	.331	.320	.336453105984 137	.331	28.717	1	58
2	.637 ^c	.406	.385	.319822373470 403	.075	7.189	1	57

- a. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo
 b. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo, música - alegría dinámica

Tabla 5.51. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras. Variables introducidas: *energía coreógrafo* y *música – alegría dinámica*.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Cambio desplazamiento/s* (tabla 5.52), introdujo primero la variable *energía coreógrafo* que explica 33,1% de la varianza ($r=0,575$, $r^2= 0,330$). La variable *música – alegría dinámica* se introdujo después, añadiendo un 7,5% de varianza explicada ($r=,415$, $r^2= 0,017$).

Modelo		Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.
		B	Error típ.	Beta		
1	(Constante)	.541	.056		9.639	.000
	energía coreógrafo	.475	.089	.575	5.359	.000
2	(Constante)	.378	.081		4.680	.000
	energía coreógrafo	.414	.087	.501	4.735	.000
	música - alegría dinámica	.065	.024	.284	2.681	.010

Tabla 5.52. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

5.6.13 Espacio - Cambio dirección/s

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 5.53.

Parámetro	Correlación con <i>Cambio dirección/s</i>
energía coreógrafo	.575**
afecto coreógrafo	.362**
música - alegría dinámica	.537**
música - felicidad tranquila	-.010
música - tensión	.061
música - tristeza	-.570**

** La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.53. Correlaciones entre parámetros de *Cambio dirección/s*.

Como puede verse en la tabla 5.54, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = ,331$ (33,1% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,160 (16% de variabilidad de más explicada).

Resumen del modelo^a

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.575 ^b	.331	.319	1.117887594852658	.331	28.697	1	58
2	.701 ^c	.491	.473	.983880282600354	.160	17.876	1	57

a. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo

b. Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo, música - alegría dinámica

Tabla 5.54. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras. Variables introducidas: *energía coreógrafo* y *música – alegría dinámica*.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *cambio dirección/s* (tabla 5.55), introdujo primero la variable *energía coreógrafo* que explica 33,1% de la varianza ($r=0,575$, $r^2= 0,330$). La variable *música – alegría dinámica* se introdujo después, añadiendo un 16% de varianza explicada ($r=.537$, $r^2= 0,288$).

Coefficientes^{a,b}

Modelo	Coefficients no estandarizados		Coefficients tipificados	t	Sig.	
	B	Error típ.	Beta			
1	(Constante)	1.030	.186	5.527	.000	
	energía coreógrafo	1.578	.295	.575	5.357	.000
2	(Constante)	.241	.248	.970	.336	
	energía coreógrafo	1.279	.269	.466	4.761	.000
	música - alegría dinámica	.316	.075	.414	4.228	.000

Tabla 5.55. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

La tabla 5.56 muestra un resumen de los resultados anteriormente expuestos. Como podemos observar, sobre todo la *música alegría dinámica* ha tenido influencia sobre los

elementos coreográficos, particularmente sobre los relativos al uso del espacio y los desplazamientos.

Parámetro	Emoción música	Correlación música
Apertura media	-	-
Cambio apertura/s	-	-
Peso medio	-	-
Cambio peso/s	-	-
Tensión media	-	-
Cambio tensión/s	felicidad tranquila	-.077 (no significativo)
Altura media	-	-
Cambio altura/s	alegría dinámica	.422**
Superficie ocupada/s	alegría dinámica	.545**
Ambitus/s	alegría dinámica	.544**
Velocidad casilla/s	alegría dinámica	.496**
Cambio desplazamiento/s	alegría dinámica	.415**
Cambio dirección/s	alegría dinámica	.537**

** . La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 5.56. Resumen de la influencia de la emoción de la música en los parámetros coreográficos.

5.7 Discusión de los análisis estadísticos

A continuación mostramos una comparativa de los resultados cuantitativos obtenidos a través de las estadísticas realizadas sobre los parámetros coreográficos que corresponden al análisis del movimiento corporal (forma, peso, tensión/distensión, acciones/esfuerzo) y del uso del espacio (ocupación, altura, direcciones, tipo de desplazamientos).

Para cada parámetro coreográfico discutimos los resultados del análisis de varianza univariante y del análisis de *regresión múltiple paso a paso*. Este último análisis tiene relevancia en la discusión de los resultados ya que, además de los factores energía y afecto del coreógrafo, integra las músicas y su intención expresiva. Por eso ofrece resultados a veces contrastantes con los emergentes del análisis de varianza univariante, pero más aclaradores.

5.7.1 Uso del cuerpo

5.7.1.1 Forma corporal

De los resultados obtenidos del análisis de varianza univariante del parámetro *forma* en las coreografías experimentales, teniendo en cuenta los cuatro factores de origen, emerge que el afecto influye en la forma pero no la energía, que muestra una influencia

prácticamente nula (fig. 5.180). Esto quiere decir que para expresar el afecto se utiliza la forma. Independientemente que luego se perciba o no, la forma es un elemento expresivo del afecto.

Según Delsarte, la amplitud del movimiento es proporcional a la intensidad de la emoción sentida (Teixeira, 2012, pp. 443-446). Generalmente los coreógrafos han utilizado formas más abiertas para los afectos positivos, y cerradas para los negativos. En la realización de las coreografías, la expresión de la energía baja ha llevado a cerrar sus cuerpos, contrariamente a la energía alta que ha provocado mayor apertura. Estos resultados confirman los obtenidos en nuestro anterior estudio experimental que llegó a las mismas conclusiones (Meschini, 2013, pp. 119-120), corroborando la teoría de Delsarte.

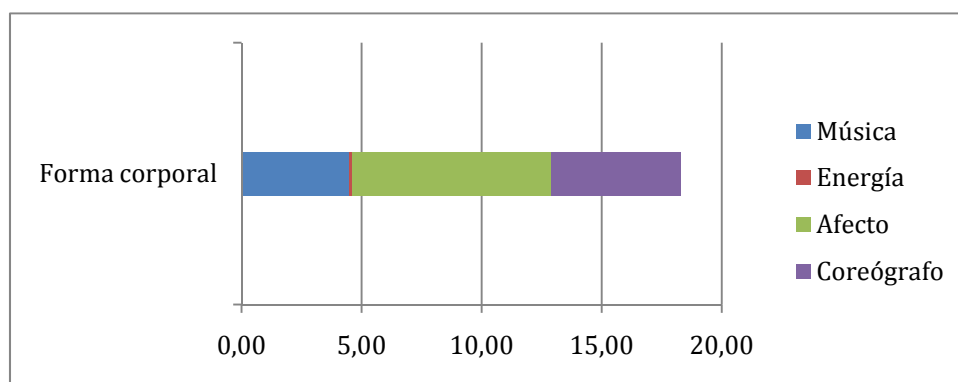


Figura 5.180. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre el parámetro *forma*, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

La música también ha influenciado la utilización de la *forma corporal*, independientemente de la energía o afecto que se querían transmitir (fig. 5.180), con muy alto acuerdo entre coreógrafos, en cada uno de los fragmentos.

La figura 5.181 muestra la influencia de los tres factores de origen principales (música, energía y afecto) en cada uno de los parámetros, incluidos en forma, y en *cambio apertura/s*.

En general, la música y el afecto son los factores que mayor influencia han tenido: la influencia de la música prevalece en la mayoría de los parámetros, a excepción de forma *abierta* y *cerrada*, donde el afecto ha tenido mayor influencia: esto quiere decir que estas formas son elementos expresivos del afecto. La energía registra muy baja influencia en los parámetros, a excepción de *cambio apertura/s*: eso es, los cambios en

la forma/s son generados por la influencia de la energía expresada, son un elemento coreográfico expresivo de la energía (fig. 5.181).

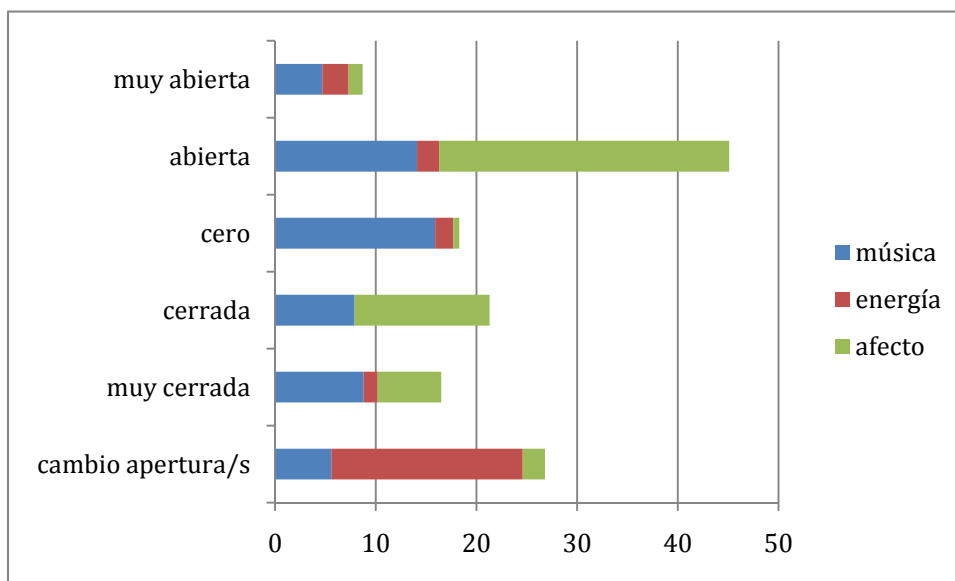


Figura 5.181. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre el parámetro *forma*, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

Se han registrado mayor número de *cambio apertura/s* en la expresión de la energía alta y de los afectos positivos. Como ha ocurrido en el estudio experimental de Sawada et al. (2003, pp. 703-704), los coreógrafos han utilizado la velocidad (lento vs rápido) y la fuerza (energía baja vs alta) para expresar la tristeza y la alegría respectivamente (fig. 5.181).

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Apertura media*, introdujo solo la variable *afecto coreógrafo*: eso es, solo la intención de afecto de los coreógrafos explica este parámetro (fig. 5.182).

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *cambio apertura/s*, introdujo primero la variable *energía coreógrafo* y después la variable *afecto coreógrafo*: eso es, *cambio apertura/s* depende de la intención de energía del coreógrafo y, en menor medida de su intención de afecto (fig. 5.182).

Consideramos relevante que el parámetro *apertura media* influya más en la expresión del afecto, mientras *cambio apertura/s* más en la expresión de la energía: los cambios resultan ser un elemento dinámico que siempre depende de la energía.

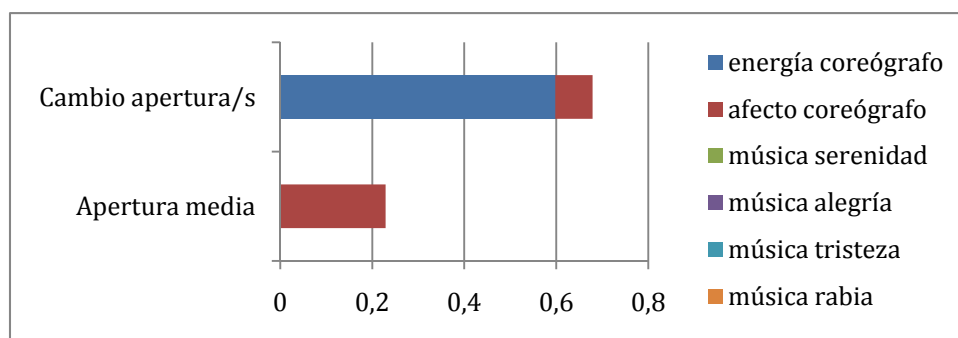


Figura 5.182. Variación de R^2 aportada por cada variable en el análisis de *regresión múltiple paso a paso* para los parámetros *Apertura media* y *Cambio apertura/s*.

5.7.1.2 Peso

Postulaba Delsarte en la *Ley de la fuerza* (peso, energía) que la fuerza aplicada a los movimientos, incide directamente sobre el peso corporal y depende de lo que ocurre en el interior del individuo (Teixeira, 2012, pp. 443-446). Vinculaba la energía que mueve el peso corporal a las emociones. De los resultados obtenidos del análisis de varianza univariante del parámetro *Peso* (*ligero, normal, pesado/fuerte*) en las coreografías experimentales, teniendo en cuenta los cuatro factores de origen, emerge que sobre todo la energía, y la música, han influido en el uso del peso corporal (fig. 5.183).

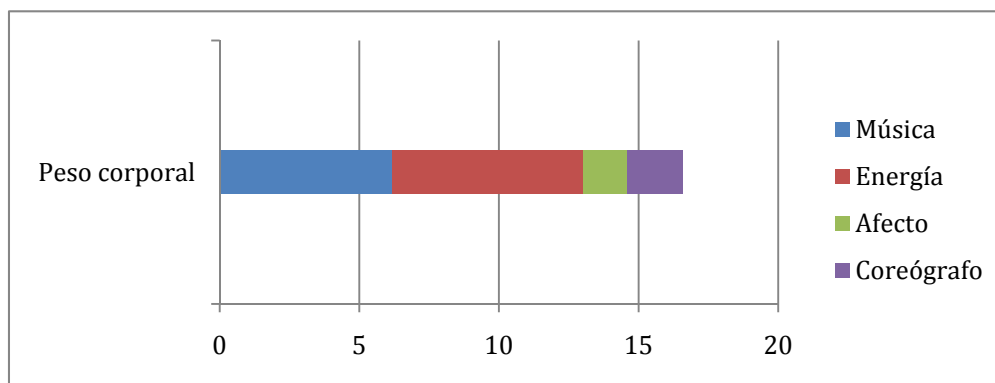


Figura 5.183. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre el parámetro *peso*, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

Esto quiere decir que para expresar la energía (alta vs baja), los coreógrafos han utilizado el peso corporal y sus cualidades. El peso es por consiguiente uno de los elementos que sirven para expresar la energía en el lenguaje coreográfico. Se perciba o no, es un elemento expresivo de la energía. Los coreógrafos, con un altísimo índice de acuerdo, han utilizado peso más *ligero* para la expresión de energía alta, y más *fuerte/pesado* para la energía baja.

La música también influencia la utilización del peso, independientemente de la energía o afecto que se quieran transmitir (fig. 5.183).

La influencia del afecto sobre el peso es considerablemente menor (fig. 5.183). El peso influye muy poco en la expresión del afecto: no es un elemento expresivo del afecto. Los afectos negativos generan aumento de peso, en contraste con los positivos que generan mayor ligereza y mayor variabilidad en los cambios de calidad del peso. Este resultado se alinea con el obtenido en Meschini (2013) donde las músicas que expresaban afectos positivos generaron en las coreografías mayor ligereza y variabilidad cualitativa, en contraste con las músicas que expresaban afectos negativos (Meschini, 2013, p. 118).

La figura 5.184 muestra la influencia de los tres factores de origen principales en cada uno de los parámetros, incluidos en *peso*, y en *cambio peso/s*.

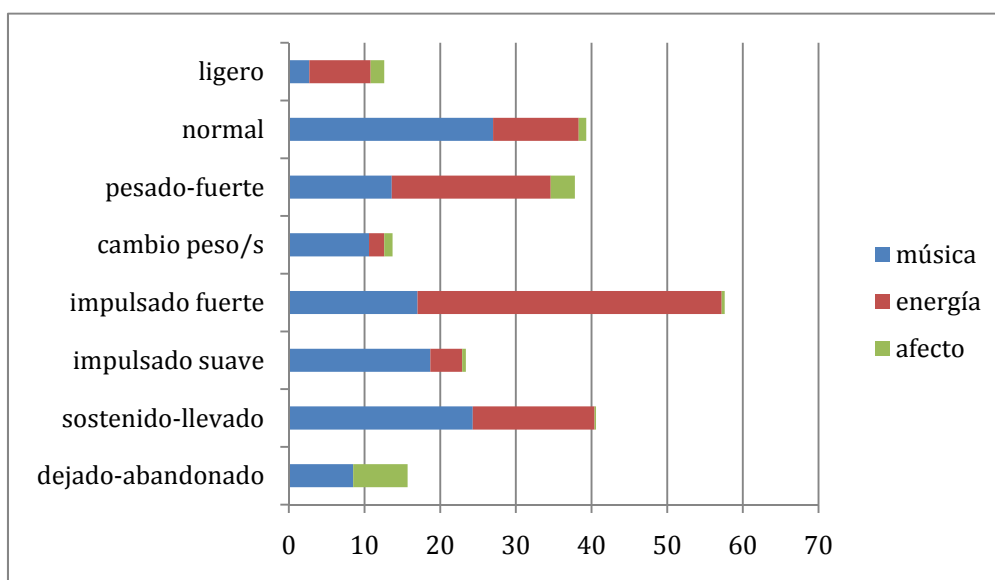


Figura 5.184. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre el parámetro *peso*, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

En general la música y la energía han tenido mayor influencia sobre estos parámetros respectivamente. La influencia de la música prevalece en la mayoría de ellos, a excepción de *ligero*, *pesado/fuerte* e *impulsado fuerte*, donde ha habido mayor influencia de la energía (fig. 5.184): eso es, estos parámetros, destacan por ser elementos expresivos de la energía, independientemente de la música o el afecto expresados.

La influencia del afecto es, en general muy baja y, en algunos parámetros, casi nula, a excepción de *dejado/abandonado*: eso es, la expresión del afecto, independientemente de la música y de la energía, ha influido en este parámetro. La energía ha tenido influencia nula. En *cambio peso/s*, destaca sobre todo la influencia de la música (fig. 5.184).

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Peso medio*, introdujo primero la variable *energía coreógrafo* y después la variable *afecto coreógrafo*: eso es, según este análisis, *Peso medio* depende de la intención de energía de los coreógrafos y, en menor medida, de su intención de afecto (fig. 5.185).

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *cambio peso/s*, introdujo primero la variable *energía coreógrafo* y después la variable *afecto coreógrafo*: eso es, *cambio peso/s* depende de la intención de energía de los coreógrafos y, en menor medida, de su intención de afecto (fig. 5.185).

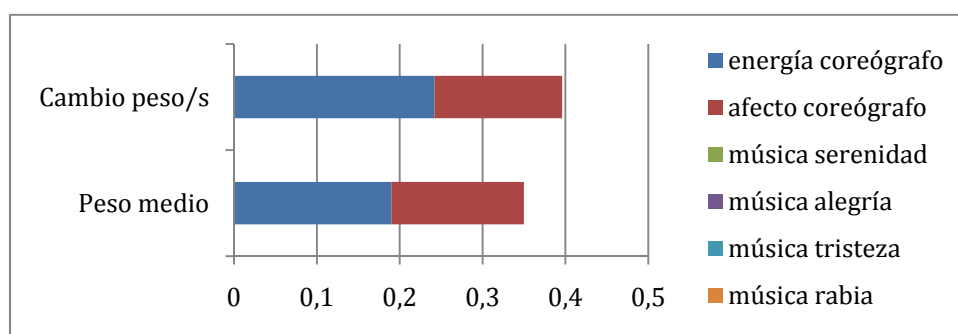


Figura 5.185. Variación de R^2 aportada por cada variable en el análisis de *regresión múltiple paso a paso* para los parámetros *Peso medio* y *Cambio peso/s*.

5.7.1.3 Tensión/distensión

Delsarte descubrió que el uso consciente de la gravedad genera en el cuerpo un juego de tensiones que expanden y contraen el cuerpo generando una *alternancia tensión/relajación*. Delsarte considera esta alternancia un elemento esencial para la expresión de las emociones porque necesita del empleo de un esfuerzo (fuerza energética) que genera en el individuo una vivencia interna (Teixeira, 2012, pp. 443-446). Esta relación estrecha entre tensión corporal y energía emerge en nuestros resultados.

De los resultados obtenidos del análisis de varianza univariante del parámetro *tensión/distensión* en las coreografías experimentales, teniendo en cuenta los cuatro factores de origen, resulta que la energía influye considerablemente sobre el uso de la

tensión/distensión corporal (fig. 5.186). Esto quiere decir que para expresar la energía (alta vs baja) los coreógrafos han utilizado la tensión corporal en sus diferentes grados. La *distensión*, con un elevadísimo índice de acuerdo entre coreógrafos, se ha utilizado para expresar la energía baja y la *tensión* la energía alta. Se perciba o no, la tensión corporal es un elemento expresivo de la energía (fig. 5.186). La influencia de la música es bastante menor. El afecto registra un porcentaje de influencia casi nulo: la tensión no es un elemento expresivo del afecto (fig. 5.186). No obstante, los resultados han revelado que la tensión alta es más usada para la expresión de los afectos positivos. Los afectos negativos han registrado mayor variabilidad y uso de tensión más baja.

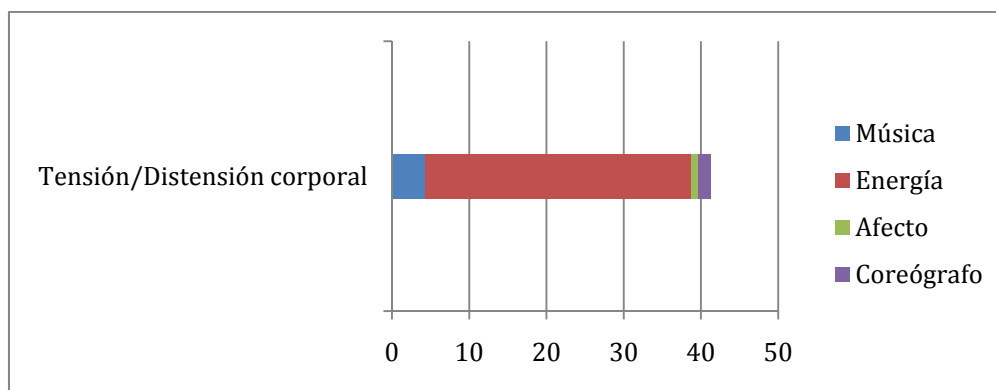


Figura 5.186. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre el parámetro *tensión/distensión*, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

La figura 5.187 muestra la influencia de los tres factores de origen principales en cada uno de los parámetros, incluidos en *tensión/distensión*, y en *cambio tensión/s*. En general la música destaca por mayor influencia, seguida de la energía y el afecto. La influencia de la música prevalece en la mayoría de ellos, a excepción de *tensión +3* y *cambio tensión/s* donde la energía ha registrado mayor influencia; *tensión+3* solo se ha utilizado para la expresión de la energía alta. En cuanto a la influencia del afecto es, en todos los casos, menor que la influencia de la música, a excepción de *distensión -1* (fig. 5.187).

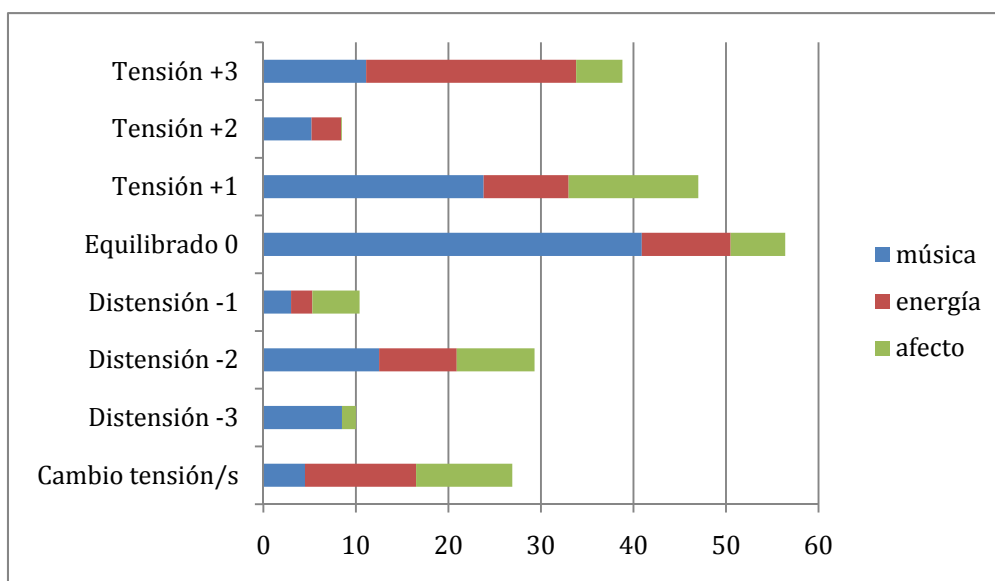


Figura 5.187. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre el parámetro *tensión/distensión*, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Tensión media*, introdujo solo la variable *energía coreógrafo*: eso es, *Tensión media* depende solo de la intención de energía de los coreógrafos (5.188).

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *cambio tensión/s*, introdujo primero la variable *energía coreógrafo*, después la variable *afecto coreógrafo* y finalmente la variable *música serenidad tranquila*: eso es, *Cambio tensión/s* depende de la intención de energía de los coreógrafos y, en menor medida, de su intención de afecto y de la música que expresa *serenidad tranquila* (fig. 5.188).

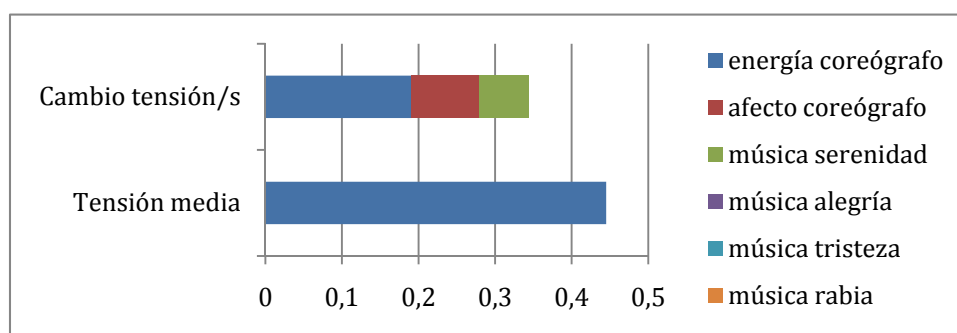


Figura 5.188. Variación de R^2 aportada por cada variable en el análisis de *regresión múltiple paso a paso* para los parámetros *Tensión media* y *Cambio tensión/s*.

5.7.1.4 Acciones/esfuerzo

Laban considera que, utilizando las *acciones/esfuerzo*, pueden experimentarse y vivirse diferentes emociones (Ruano, 2004, p. 22). En la tabla 5.57 mostramos, en resumen, el

mayor porcentaje de uso de cada acción, según la intención de energía y afecto expresada por los coreógrafos.

	energía	afecto	Parámetro emotivo expresado
inacción	baja	+	serenidad
deslizar	baja	+ / -	serenidad / depresión
flotar	baja	+	serenidad
teclear	baja / alta	+ / -	serenidad / depresión / rabia / alegría
golpear	alta	-	rabia
hendir	alta	+	alegría
presionar	baja	+	serenidad
retorcer	baja	+ / -	serenidad / depresión
sacudir	baja / alta	+ / -	serenidad / depresión / rabia / alegría

Tabla 5.57. Utilización de las acciones por parte de los coreógrafos para la expresión de los cuatro parámetros emotivos.

En la tabla 5.58 mostramos los cuatro parámetros emotivos y las principales acciones utilizadas para la expresión de cada uno de ellos. Tanto la *serenidad* como la *tristeza* utilizan acciones ligadas a la energía baja: *serenidad* muestra mayor variabilidad en relación a los demás parámetros. La *rabia* se ha caracterizado por temblores, tensión y movimientos bruscos y golpes. La *alegría* se ha expresado sobre todo con la acción de *hendir*.

	Acciones empleadas
Serenidad tranquila	Inacción, deslizar, flotar, teclear, presionar, retorcer, sacudir.
Alegría dinámica	Teclear, hendir, sacudir
Tristeza depresión	Deslizar, teclear, retorcer, sacudir.
Rabia tensión	Teclear, golpear, sacudir

Tabla 5.58. Expresión de los parámetros emotivos por las acciones/esfuerzo.

En nuestro experimento hemos analizado los factores que influyen en este parámetro, incluyendo la intención expresiva (de energía y de afecto). De los resultados obtenidos del análisis de varianza univariante del parámetro *acciones/esfuerzo* en las coreografías experimentales, teniendo en cuenta los tres factores de origen principales (fig. 5.189), extraemos que, en general, la música destaca por mayor influencia sobre estos parámetros, seguida del afecto y la energía que registran porcentajes totales menores y muy similares.

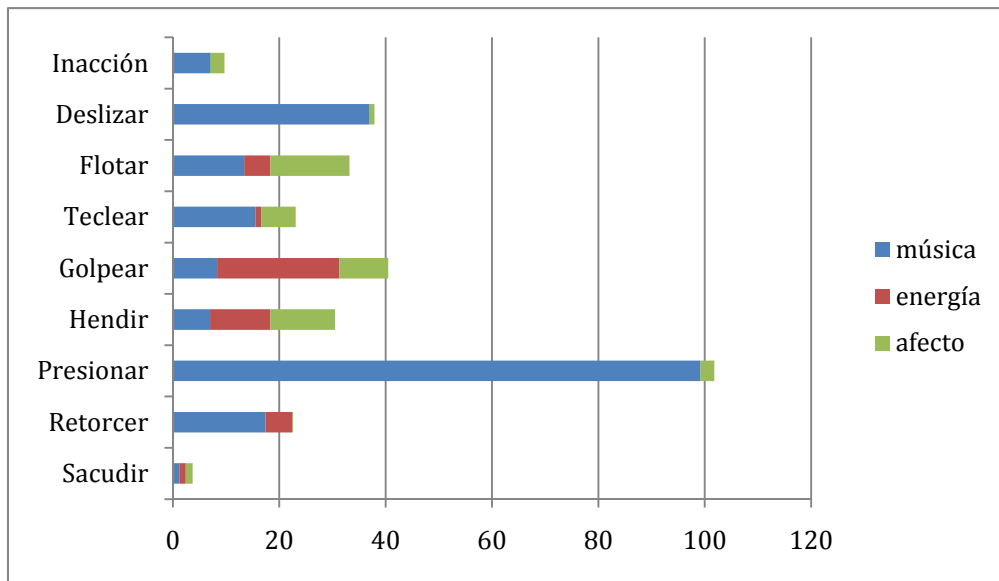


Figura 5.189. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre las acciones/esfuerzo, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

La influencia de la música prevalece en la mayoría de los parámetros, a excepción de *flotar* y *hendir*, donde hay mayor influencia del afecto y de *golpear*, donde hay una mayor influencia de la energía (fig. 5.189).

La influencia de la música destaca particularmente en *presionar* y *deslizar* (fig. 5.189).

5.7.2 Ocupación del espacio

5.7.2.1 Superficie ocupada/s – Ambitus/s – Velocidad casilla/s

De los resultados cuantitativos obtenidos del análisis de varianza univariante del parámetro *Superficie ocupada/s* en las coreografías experimentales, teniendo en cuenta los tres factores de origen principales, resulta que el factor *música* ha tenido mayor influencia sobre el uso de este parámetro seguida de la intención de energía del coreógrafo (fig. 5.190). Lo mismo ocurre con el parámetro *Ambitus/s*. Esto quiere decir que la música ha sido el principal factor de influencia del uso del espacio, sea de la ocupación cuantitativa como de los lugares de la escena utilizados. En cambio, sobre el parámetro *velocidad casilla/s*, es la intención de energía la que registra mayor índice de influencia (fig. 5.190). En ninguno de los tres parámetros la influencia del afecto resulta significativa.

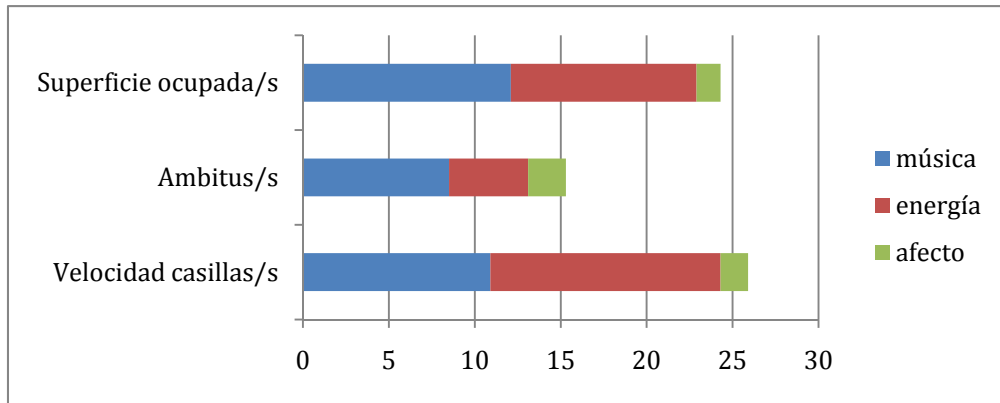


Figura 5.190. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre diferentes parámetros relativos a la *ocupación del espacio*, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

Del análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Superficie ocupada/s*, extraemos que este parámetro introdujo primero la variable *música alegría dinámica* y después la variable *energía coreógrafo*: eso es, mayor influencia de *música alegría dinámica* sobre *Superficie ocupada/s* y, en menor medida, de la intención de energía (fig. 5.191).

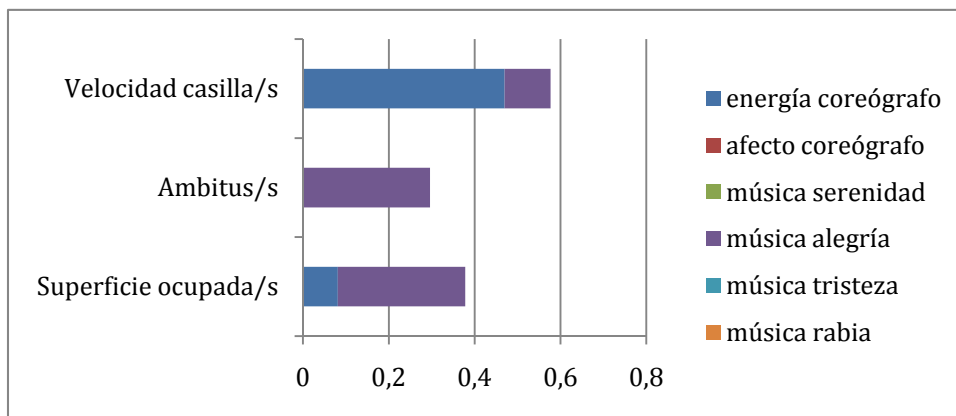


Figura 5.191. Variación de R^2 aportada por cada variable en el análisis de *regresión múltiple paso a paso* para los parámetros *Superficie ocupada/s*, *Ambitus/s* y *Velocidad casilla/s*.

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Ambitus/s*, introdujo solo la variable *música alegría dinámica* (fig. 5.191); finalmente, para explicar la variable *Velocidad casilla/s*, introdujo primero la variable *energía coreógrafo* y después la variable *música alegría dinámica*: eso es, la intención de energía de los coreógrafos ha influido sobre *Velocidad casilla/s* y, en menor medida, la *música alegría dinámica* (fig. 5.191).

5.7.2.2 Altura

Para Delsarte y según lo postulado en su *Ley de la altitud* (Teixeira, 2012, pp. 443-446), “cuanto más alto es el gesto más positiva es la secuencia y cuanto más bajo más negativa”: los niveles bajos, el retroceder o el cerrar el cuerpo corresponden y son generados por emociones negativas; desplazarse hacia adelante, abrir el cuerpo y moverse en los niveles altos, indicaría emociones positivas.

Esta relación lineal entre altura y expresión de la emoción ya se ha dado en nuestro anterior estudio y dependió fundamentalmente de la influencia de la música y su intencionalidad expresiva: variabilidad de alturas para los afectos más positivos con predominio de los niveles altos; tendencia a ir al suelo para los afectos negativos (Meschini, 2013, pp. 114-115).

De los resultados obtenidos del análisis de varianza univariante del parámetro *altura* teniendo en cuenta los cuatro factores de origen, resulta que el afecto ha tenido mayor influencia sobre el uso de este parámetro (fig. 5.192). Esto quiere decir que, para expresar el afecto (positivo vs negativo) los coreógrafos han utilizado la altura en sus diferentes grados. Se perciba o no, la altura es un elemento expresivo del afecto, confirmando lo postulado por Delsarte y nuestros anteriores resultados.

Después de la influencia del coreógrafo, la energía es el siguiente factor de mayor influencia (fig. 5.192). Con un alto índice de acuerdo entre coreógrafos, los niveles más bajos han servido para expresar la energía baja y los más altos la energía alta: a mayor energía, mayor altura. La música registra el menor porcentaje de influencia (fig. 5.192).

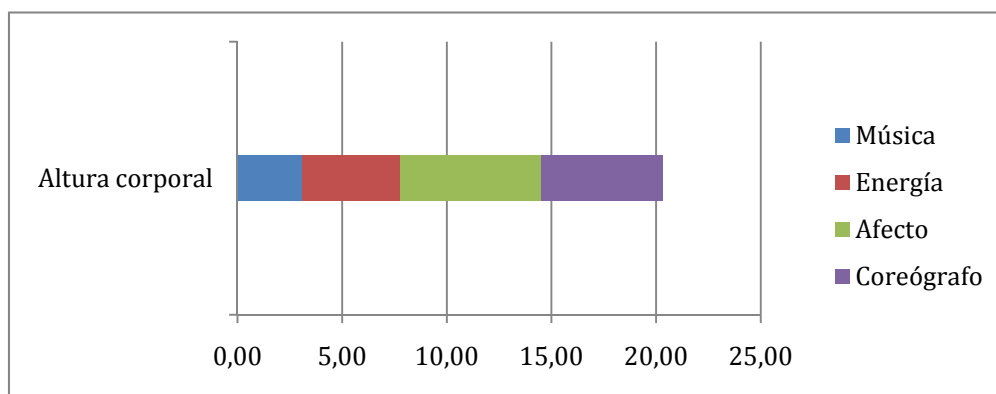


Figura 5.192. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre el parámetro *altura*, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

La figura 5.193 muestra la influencia de los tres factores de origen principales en cada uno de los parámetros, incluidos en altura, y en *cambio altura/s*.

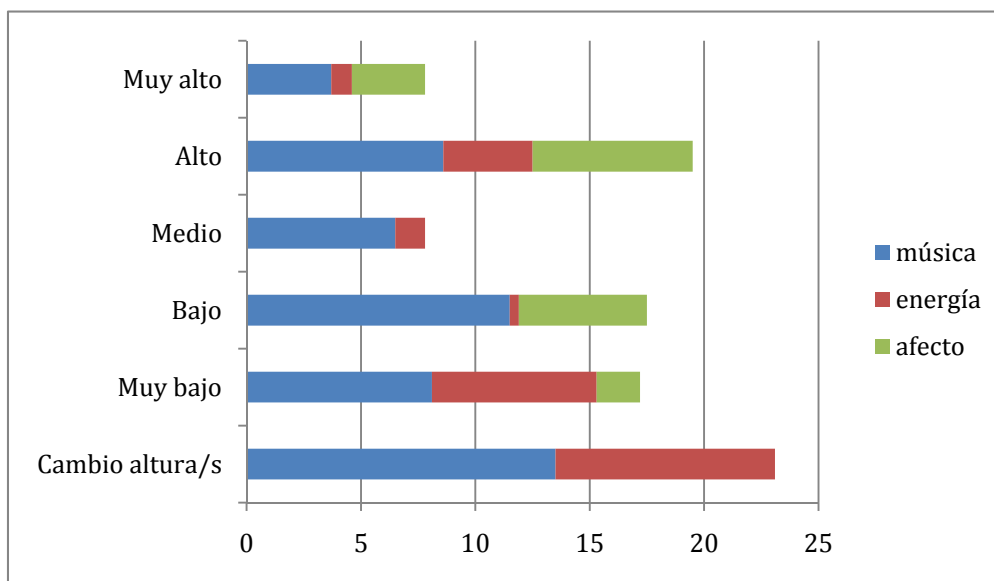


Figura 5.193. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre el parámetro *altura*, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

En general, la música destaca por tener mayor influencia sobre *altura*, seguida de la energía y del afecto: la influencia de la música prevalece en todos los parámetros.

La energía registra los valores más elevados de influencia en *cambio altura/s* y nivel *muy bajo*: esto quiere decir que, independientemente de la música o del afecto, estos parámetros, explican la expresión de la energía. La energía alta ha generado mayor porcentaje de *cambio altura/s* respecto a la energía baja; influencia casi nula en nivel *bajo*. La influencia del afecto resulta mayor en *alto* y *bajo*; destaca la ausencia de influencia en el nivel *medio* y *cambio altura/s* (fig. 5.193).

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Altura media*, introdujo primero la variable *afecto coreógrafo* y después la variable *energía coreógrafo*: eso es, *Altura media* depende de la intención de afecto de los coreógrafos y, en menor medida, de su intención de energía (fig. 5.194).

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Cambio altura/s*, introdujo primero la variable *energía coreógrafo* y después la variable *música alegría dinámica*: eso es, *Cambio altura/s* depende de la intención de energía de los coreógrafos y, en menor medida, de *música alegría dinámica* (fig. 5.194).

Nos parece interesante que el parámetro *altura media* influya más en la expresión del afecto (de alguna manera este parámetro nos remite a la forma corporal que hemos visto es expresiva del afecto), mientras el *cambio altura/s* influya más en la expresión de la energía (los cambios resultan ser un elemento dinámico que siempre depende de la energía).

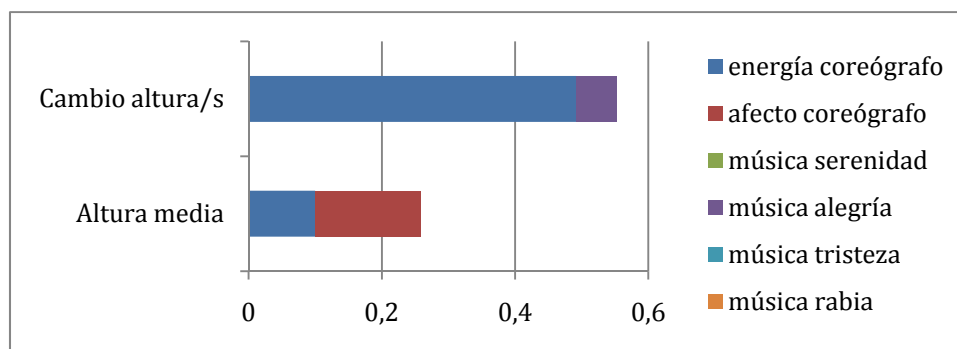


Figura 5.194. Variación de R² aportada por cada variable en el análisis de *regresión múltiple paso a paso* para los parámetros *Altura media* y *Cambio altura/s*.

5.7.2.3 Desplazamientos

Los desplazamientos son una herramienta coreográfica expresiva que interrelacionan cuerpo y espacio. En nuestro anterior estudio (Meschini, 2013), también analizamos el uso de los desplazamientos y vimos que la mayor influencia sobre su uso fue de la música: no solo por su intención expresiva, sino también por su fuerza cinética y su cualidad sonora que condicionaron la elección de uno u otro, según evocaran tensión o fluidez, fluctuación o explosión (Meschini, 2013, pp. 116-117).

En la tabla 5.59 mostramos, en resumen, el mayor porcentaje de uso de cada desplazamiento, según la intención de energía y afecto expresados por los coreógrafos.

	energía	afecto	Parámetro emotivo expresado
andar	Baja /alta	+ /-	serenidad / depresión / rabia / alegría
correr	alta	+	alegría
saltar	alta	+	alegría
girar	Baja /alta	+	serenidad /alegría
reptar	Baja / alta	-	Depresión / rabia
rodar	Baja /alta	+ / -	serenidad / depresión / rabia / alegría
arrastrarse	Baja	+ / -	Serenidad / depresión

Tabla 5.59. Utilización de los desplazamientos por parte de los coreógrafos para la expresión de los cuatro parámetros emotivos.

Vemos que hay desplazamientos que se utilizan indistintamente para la expresión de todos los parámetros emotivos (*andar*, *rodar*); otros son más característicos de los

afectos positivos (*girar, saltar, correr*) y otros de los negativos (*reptar*) (tabla 5.59). En la tabla 5.60 podemos apreciar que, en la expresión de los afectos positivos, los cuerpos son menos anclados al suelo que en los afectos negativos, donde la conciencia del apoyo y aumento de peso promueve dinámicas más cercanas al suelo.

	Acciones empleadas
Serenidad tranquila	Andar, girar, rodar, arrastrarse.
Alegría dinámica	Andar, correr, saltar, girar.
Tristeza depresión	Andar, reptar, rodar, arrastrarse.
Rabia tensión	Andar, reptar, rodar

Tabla 5.60. Expresión de los parámetros emotivos por los desplazamientos.

La figura 5.195 muestra la influencia de los tres factores de origen principales en cada uno de los parámetros, incluidos en desplazamientos, y en *cambio desplazamiento/s* y *cambio dirección/s*.

En general la influencia de la música destaca sobre los *desplazamientos*, seguida del afecto y la energía que registran porcentajes totales inferiores, siendo el afecto el factor de influencia más bajo (fig. 5.195). Este resultado complementa y amplía los resultados de Meschini (2013, p. 116) sobre influencia del factor música en los desplazamientos.

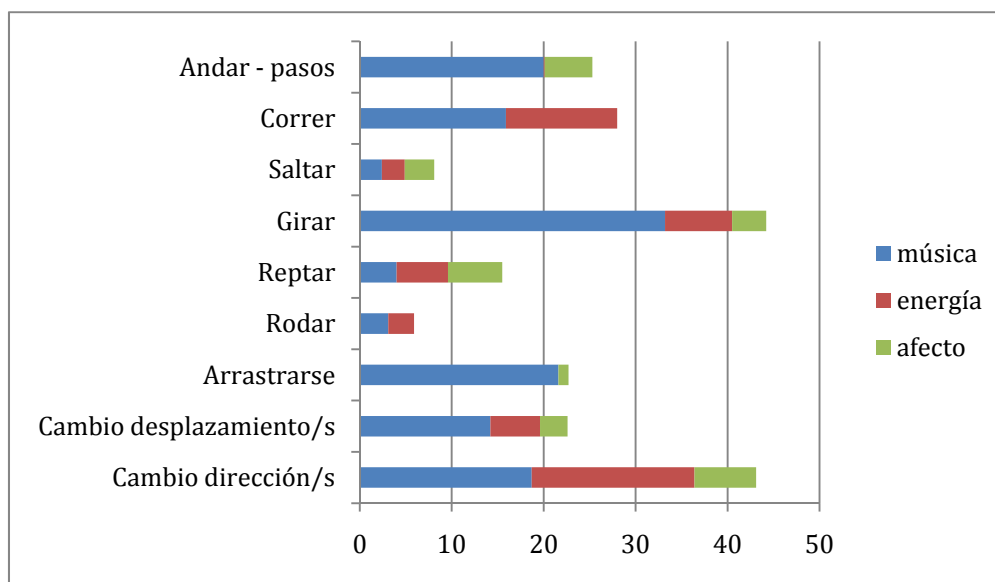


Figura 5.195. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre diferentes parámetros relativos a *desplazamientos*, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

La influencia de la música prevalece en la mayoría de los parámetros, a excepción de *saltar* y *reptar* donde es el afecto el factor que registra mayor influencia. La influencia mayor de la música se ha dado en *girar* (fig. 5.195). Los valores de influencia más altos

de la energía, después de la influencia de la música, los encontramos en *cambio dirección/s* y *correr*; mayor porcentaje de *cambio dirección/s* para la expresión de la energía alta. Estos dos parámetros, independientemente de la música y de su percepción, explican la expresión de la energía (fig. 5.195).

La figura 5.195 muestra falta de influencia de la energía en *andar* y *arrastrarse*. En *correr*, la música y la energía han tenido influencias similares. En *saltar* la influencia de los tres factores es muy similar, con valores algo más elevados para la influencia del afecto. También en *reptar* hay mayor influencia del afecto, aunque, con valores muy similares, también la energía ha determinado su uso. El afecto es el factor que menos influencia ha tenido en general en éstos parámetros, llegando a estar ausente en *correr* y *rodar* (fig. 5.195).

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Cambio desplazamiento/s*, introdujo primero la variable *energía coreógrafo* y después la variable *música alegría dinámica*: eso es, *Cambio desplazamiento/s*, depende de la intención de energía de los coreógrafos y, en menor medida, de la música que expresa *alegría dinámica* (fig. 5.196).

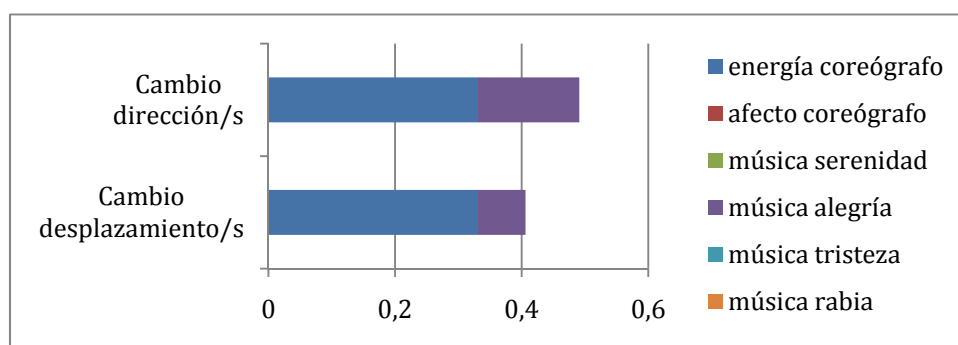


Figura 5.196. Variación de R^2 aportada por cada variable en el análisis de *regresión múltiple paso a paso* para los parámetros *Cambio desplazamiento/s* y *Cambio dirección/s*.

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *Cambio dirección/s*, introdujo primero la variable *energía coreógrafo* y después la variable *música alegría dinámica*: eso es, *Cambio dirección/s* depende de la intención de energía de los coreógrafos y, en menor medida, de la música que expresa *alegría dinámica* (fig. 5.196). Según estos resultados es sobre todo la intención de energía del coreógrafo la que determina los cambios de velocidad en los desplazamientos y las direcciones en el espacio, son un elemento expresivo de su energía. Concordamos con Brick et al. (2009)

cuando dicen que estos cambios y sus velocidades, son un elemento importante para la conformación de los significados elaborados por el receptor (Brick *et al.*, 2009, p. 5).

5.7.3 Resumen de los resultados

La figura 5.197 muestra un resumen de los resultados del análisis de varianza univariante, anteriormente expuestos. En ella podemos apreciar que, teniendo en cuenta los tres principales factores de origen, la música ha tenido mayor influencia sobre todo en *superficie ocupada/s*, junto al factor energía (fig. 5.197): *superficie ocupada/s*, de manera independiente, expresa ambos factores. La música ha influido generalmente en la ocupación del espacio, el tipo de desplazamientos utilizados y el uso de las acciones esfuerzo.

Destaca la influencia de la energía en *tensión/distensión* (fig. 5.197). Este elemento coreográfico resulta ser absolutamente expresivo de la energía. En contraste, la energía tiene influencia prácticamente nula en la forma.

Para terminar, la mayor influencia del afecto se produce en *forma* y *altura*, siendo mucho menos significativa en los demás parámetros (fig. 5.197). Ambos son elementos expresivos del afecto y estrechamente relacionados al *moldeado corporal labaniano*.

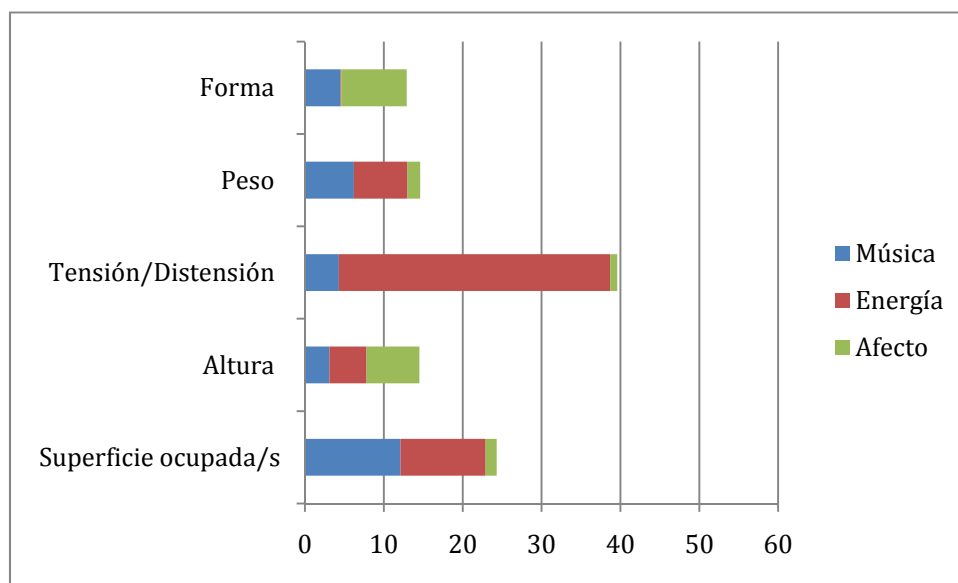


Figura 5.197. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre los diferentes parámetros, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

La figura 5.198 muestra un resumen de los resultados del análisis de *regresión múltiple paso a paso*, anteriormente expuestos.

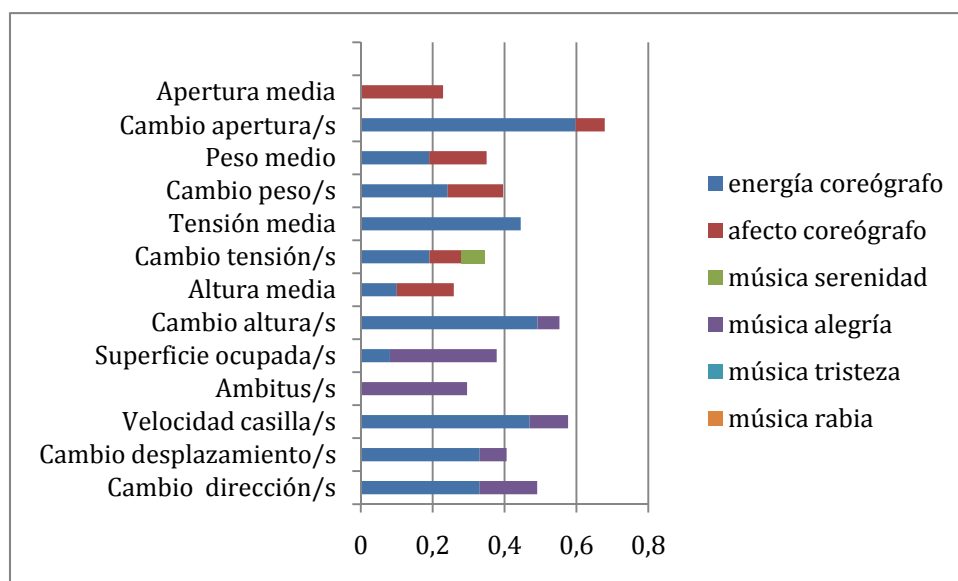


Figura 5.198. Variación de R^2 aportada por cada variable en el análisis de *regresión múltiple paso a paso* para todos los parámetros.

Destaca cuantitativamente la influencia de la intención de energía del coreógrafo en la mayoría de los parámetros; también la intención de afecto del coreógrafo y *música alegría*, destacan como otros factores de influencia (fig. 5.198). *Energía coreógrafo* y *música alegría* han influenciado sobre todo el uso del espacio, mientras *energía coreógrafo* y *afecto coreógrafo* han influido más en los movimientos y elementos expresivos corporales (fig. 5.198).

6. EVALUACIÓN PERCEPTIVA DE LA COREOGRAFÍA

6. EVALUACIÓN PERCEPTIVA DE LA COREOGRAFÍA

6.1 Introducción

En este capítulo explicamos la metodología para la realización del experimento perceptivo de las coreografías: materiales empleados, participantes, procedimiento y método de análisis de los datos obtenidos. Finalmente mostramos los resultados obtenidos.

6.2 Materiales (vídeos en silencio)

Después de realizar el análisis de los elementos coreográficos utilizando los videos de las grabaciones, hemos detectado que en todas las coreografías, tanto en su parte inicial como en la final, los coreógrafos adoptaban posiciones corporales estáticas para indicar respectivamente el arranque y finalización de la coreografía. Por esta razón hemos decidido, respetando y teniendo en cuenta las frases musicales, segmentar cada video en 6 intervalos, excluyendo el primero y el último, y obteniendo así 4 estímulos por cada video-coreografía (tabla 6.1). La tabla 6.1 muestra, para cada música, los intervalos y duración de los fragmentos de video que se han utilizado de estímulo para la evaluación perceptiva visual (coreografías sin audio). Todas las coreografías que se basan en una misma música, duran lo mismo, y han sido divididas con los mismos intervalos. Los intervalos que se utilizan para la evaluación son 1, 2, 3 y 4. Por ejemplo, en la música 1, el intervalo empieza a los 4,4s y acaba a los 19,8s. La fragmentación de los videos ha generado 240 estímulos totales (60 coreografías * 4 partes).

Música 1			Música 2			Música 3			Música 4			Música 5		
Inter.	Dur.	Ini.	Inter.	Dur.	Ini.	Inter.	Dur.	Ini.	Inter.	Dur.	Ini.	Inter.	Dur.	Ini.
0 intro	4,4	0	0 intro	1,9	0	0 intro	6,6	0	0 intro	4,4	0	0 intro	5,5	0
1	15,4	4,4	1	14,9	1,9	1	17,8	6,6	1	15	4,4	1	14,2	5,5
2	16,5	19,8	2	14,8	16,8	2	13,3	24,4	2	19,2	19,4	2	17,6	19,7
3	15,7	36,3	3	12,9	31,6	3	12,9	37,7	3	19	38,6	3	17,3	37,3
4	13,6	52	4	16,4	44,5	4	13,7	50,6	4	9,8	57,6	4	16,5	54,6
5 fin	11,1	65,6	5 fin	2,9	60,9	5 fin	13,7	64,3	5 fin	5,8	67,4	5 fin	7,4	71,1

Tabla 6.1. Intervalos y duración de los fragmentos de video de las danzas (sin audio).

6.2.1 Presentación de los videos en pantalla

En los fragmentos videos de las coreografías, la imagen que se muestra a los sujetos participantes es a plena luz, ya que de algunos estudios que hemos considerados, resulta eficaz para la percepción de las emociones en el movimiento corporal (Vines *et al.*, 2011, p. 168; Ross *et al.*, 2012, p. 10).

Como puede observarse en la figura 6.1, las imágenes en video de las danzas son recortadas con respecto a las imágenes originales y con un mayor contraste y saturación de los colores, que permite una mayor definición del cuerpo de los bailarines y un espacio *vacío y limpio* alrededor de la cuadrícula.

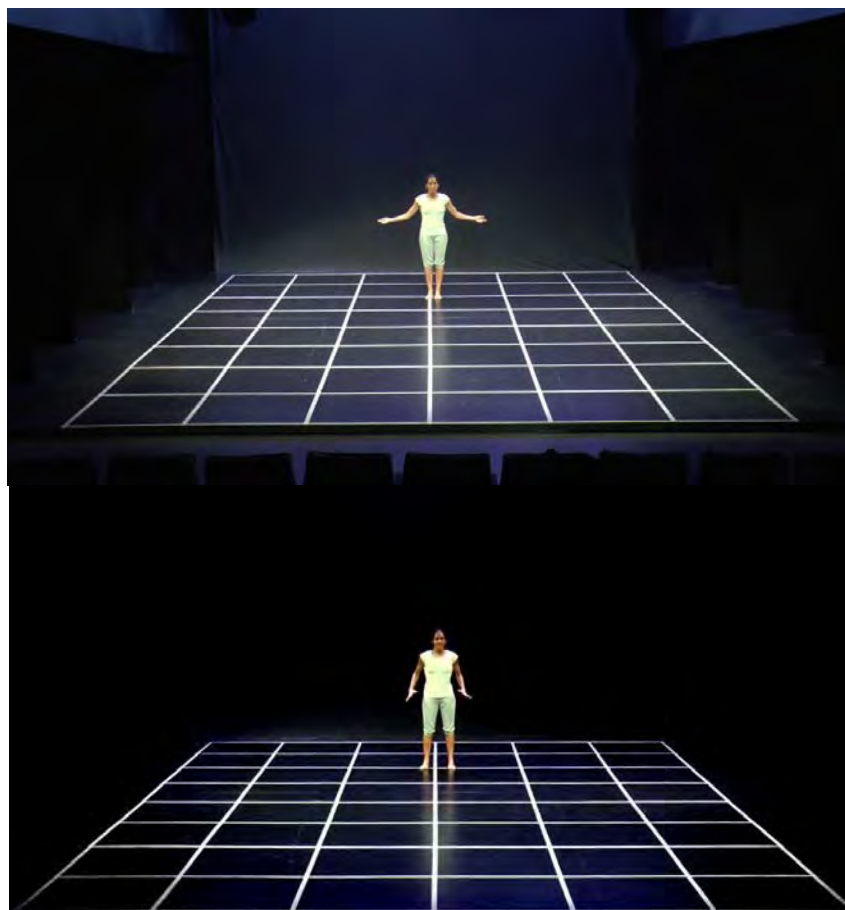


Figura 6.1. La primera imagen muestra el encuadre y la apariencia original en pantalla de una de las grabaciones. La segunda imagen muestra la apariencia final: imagen recortada y con mayor saturación.

6.2.2 Videos realizados y enlaces web

En la siguiente tabla 6.2, mostramos los enlaces web correspondientes a los videos experimentales (60 coreografías), según música, coreógrafo y energía/afecto expresados.

M	C	E	A	enlace
m1	eb	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tM25tR0Y5SXVEZ1E
m1	eb	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tQWhJMfPgaGNPSEk
m1	ir	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tbUxSbHp4UF9BZm8
m1	ir	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tVENnN2ZtQmtYRXc

m1	jp	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tWno2VndYUFQ1dlk
m1	jp	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9taW43R0xtMFlxMTg
m1	pb	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tN3BaT1JueFRNS2s
m1	pb	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tSE1rTFo5d0FDeVk
m1	sr	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tYzdXRHgzVV82bHM
m1	sr	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9ta0Z1Nm1reV8tVEk
m1	ta	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tZGtsaUU3VGowQWM
m1	ta	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tQTQ5M1o0N2JXNk0
m2	eb	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTkdlMTJESlpIMVk
m2	eb	alta	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tUnBManFEMHBnODA
m2	ir	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTC04a2s2Yy1YQWc
m2	ir	alta	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tcm1eHdkSGVMdDg
m2	jp	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9taXphdHBhX2Q3UW8
m2	jp	alta	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTDBuQTZhM0dJRTg
m2	pb	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tclJmNHM5aUVPZFU
m2	pb	alta	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9td25aVDhFb3RzeDQ
m2	sr	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tN0dnTTBVRVBUVfk
m2	sr	alta	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTVPQ29kRm5TZUE
m2	ta	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTIVWaDI2aHhpU3M
m2	ta	alta	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tSEF3WwNvTnlzLUE
m3	eb	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tckpjMTNqaXg5dijQ
m3	eb	alta	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tYWRLVHN6dDVqaVk
m3	ir	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTeXZeFdyd2o1MmM
m3	ir	alta	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tUINHUGxwVTI5NTQ
m3	jp	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9ta3BNQU1Kb0lhCEE
m3	jp	alta	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTnNNWHBTcndpZWs
m3	pb	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tZC0weDZ3NHQydG8
m3	pb	alta	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tdTImRFVONHYyaWc
m3	sr	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tSFBhUWJoUU5mUE0
m3	sr	alta	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tTG1iQWZvcEYyc0U
m3	ta	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tSktnRnd0NzREeTQ
m3	ta	alta	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tbEhYSHE2Zk5KQ0k
m4	eb	alta	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9taFZRbmtFX1RWTIU
m4	eb	alta	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9taU5wUtDudnNjcmc
m4	ir	alta	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tNC1uQ1d3cEJc1E
m4	ir	alta	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tckJYUOVRUTRtZhc
m4	jp	alta	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tYW9uUIBzZXljdik

m4	jp	alta	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tNnZVSEdqVjIbcjg
m4	pb	alta	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9teGctd0FqUVpWanM
m4	pb	alta	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tMVVzOVZyOWludnM
m4	sr	alta	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tNkxU210ckJnX3c
m4	sr	alta	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tcmhWskN6V3VvMms
m4	ta	alta	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tQkcyEVrR2JHVjQ
m4	ta	alta	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tb3hLU25FLWJXTDA
m5	eb	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tY3lxYVpEOTgzS00
m5	eb	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tcVdRNVN1LUU0ZDA
m5	ir	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tRWVtOUh6bDdkV1U
m5	ir	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9taDY5VGFJLS13ams
m5	jp	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tU3VwaGNiT3Y0WGs
m5	jp	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tVjhaX2tRTXdPQzQ
m5	pb	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tRHRTUINQZzU2NXM
m5	pb	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tWTZBWmoyLU84N28
m5	sr	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tekd3ZnF2U243NEE
m5	sr	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9tdmxScU1KcnY5TDA
m5	ta	baja	neg	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9ta2RZbGQzRkZtZVk
m5	ta	baja	pos	https://drive.google.com/open?id=0B16CCldNiv9teElmRkpGTC1rQ0k

Tabla 6.2. Enlaces web para el visionado de las coreografías realizadas para el experimento perceptivo (M= música; C= coreógrafo; E= energía; A= afecto).

6.3 Participantes

La evaluación perceptiva de las coreografías es realizada por 5 participantes (los dos directores y el autor de esta investigación, y dos sujetos *no contaminados*, que desconocen el estudio: una especialista en danza y otra participante sin conocimientos de danza): Blas Payri y Carmen Giménez (directores de esta tesis), Ana Abad, Francisca Ramón Fernández y Fabrizio Meschini (autor de la investigación).

Se optó por utilizar pocos evaluadores con una gran cantidad de materiales más que utilizar muchos evaluadores con pocos fragmentos por grupo, para tener consistencia en los resultados (alfa alto). Además, tratándose de un experimento de evaluación de varias horas, teníamos que contar con la disponibilidad de los evaluadores. Se prefirió por lo tanto hacer una evaluación con expertos (menos 1 sujeto que era de test) acordando los criterios.

Se les propone evaluar los fragmentos/estímulos según el modelo bidimensional anteriormente explicado (dos ejes: energía alta-baja y afecto positivo-negativo). Durante la evaluación nos paramos para verificar que estábamos evaluando según el mismo criterio. Queremos precisar que los únicos evaluadores que conocían de antemano los materiales experimentales eran el autor y el director/tutor de esta investigación. Sin embargo, a la hora de evaluar, éstos no tuvieron en cuenta el eventual conocimiento de la intención del coreógrafo para evaluar lo que percibían. La directora de la tesis y los demás sujetos desconocían el material del experimento y era la primera vez que veían las grabaciones (no sabían qué ficheros se estaban visionando).

6.4 Procedimiento

La evaluación perceptiva se realiza en el estudio de Blas Payri, el 2 de marzo 2015. Tiene una duración total aproximada de tres horas (Comienzo del test a las 16:15 y finalización a las 19:20). Durante el test, para evitar cansancio se realizan tres pausas de quince minutos de descanso.

Para el experimento perceptivo se utilizan los videos de las coreografías sin audio y se editan agrupándolos por coreógrafo. Así como advierten Christensen & Calvo-Merino (2013, p. 18), proponemos los videos en silencio porque la presencia de música podría ser un factor de confusión e influencia en la percepción del movimiento. Los cinco evaluadores disponen de dos pantallas situadas frente a ellos para un correcto y cómodo visionado.

La evaluación de cada fragmento se realiza después de que los participantes hayan visionado cada estímulo. Eso es, de cada coreografía, los evaluadores visionan cada intervalo, de uno en uno y, al terminar, evalúan la energía y el afecto percibidos. Para cada coreografía aparece sobreimpreso en la imagen de pantalla un número que indica el intervalo que se está visionando.

Antes de comenzar la evaluación, se realiza una prueba perceptiva con un par de videos para que exista, entre los participantes, un cierto acuerdo en cuanto a la valoración de la intensidad de la energía y la calidad del afecto.

Para realizar la evaluación se entregan a cada evaluador seis hojas impresas (tabla Excel). En cada una de ellas se enumeran las diez coreografías realizadas por un mismo coreógrafo y los 4 intervalos correspondientes a cada coreografía (fig. 6.2). Los sujetos evalúan los fragmentos coreográficos según el mismo orden de edición de los videos,

agrupados por coreógrafo. Los evaluadores evalúan los 4 intervalos de cada video, propuestos según el *desarrollo natural* de la coreografía.

evaluador(a): ANA #BAD CARLES

cor. nº	parte	energía	afecto
jp 1	0		
jp 1	1	5	5
jp 1	2	6	6
jp 1	3	6	6
jp 1	4	7	6
jp 1	5		
jp 2	0		
jp 2	1	3	5
jp 2	2	3	5
jp 2	3	3	5
jp 2	4	4	4
jp 2	5		
jp 3	0		
jp 3	1	6	6
jp 3	2	6	5
jp 3	3	7	6
jp 3	4	7	6
jp 3	5		
jp 4	0		
jp 4	1	3	2
jp 4	2	3	3
jp 4	3	5	5
jp 4	4	5	5
jp 4	5		
jp 5	0		
jp 5	1	3	3
jp 5	2	2	2
jp 5	3	3	1
jp 5	4	3	1
jp 5	5		

cor. nº	parte	energía	afecto
jp 6	0		
jp 6	1	7	4
jp 6	2	7	4
jp 6	3	7	3
jp 6	4	6	4
jp 6	5		
jp 7	0		
jp 7	1	6	5
jp 7	2	7	4
jp 7	3	7	4
jp 7	4	6	5
jp 7	5		
jp 8	0		
jp 8	1	6	6
jp 8	2	7	7
jp 8	3	7	7
jp 8	4	8	8
jp 8	5		
jp 9	0		
jp 9	1	4	6
jp 9	2	4	6
jp 9	3	4	6
jp 9	4	4	5
jp 9	5		
jp 10	0		
jp 10	1	6	5
jp 10	2	5	4
jp 10	3	5	3
jp 10	4	5	3
jp 10	5		

1

Figura 6.2. Hoja de evaluación de uno de los participantes. Se distinguen las iniciales del coreógrafo (JP=Juan Pinillos) y los 10 videos y 4 intervalos.

En cada una de estas hojas se indica: el nombre del evaluador, el orden de visionado de los fragmentos coreográficos según coreógrafo y sus intervalos (fig. 6.2). El orden de visionado por coreógrafos es el siguiente:

1. Juan Pinillos
2. Susana Rodrigo
3. Idoya Rossi
4. Eva Bertomeu
5. Toni Aparisi

6.5.1 Resultados análisis fiabilidad

En el caso de la fiabilidad de los evaluadores, debemos tener en cuenta no solamente el análisis del alfa de Cronbach, sino también si hay una influencia por el conocimiento de las intenciones de los coreógrafos.

Para estudiar la eventual influencia de los evaluadores en los resultados perceptivos, se hace un análisis de varianza, que sirve para detectar un posible sesgo en la evaluación de la energía y del afecto.

Realizando el análisis de varianza sobre *energía evaluada* en términos de acierto/error, resulta que la variabilidad total explicada es de $R^2=,014$ y la influencia de los evaluadores ($F=5,140$; $p<.001$; $\eta^2=,017$) no alcanza el 1,7%, un porcentaje muy bajo.

En las figura 6.4 podemos ver que, exceptuando los resultados reflejados por el autor de la investigación (Fabrizio), los demás evaluadores presentan resultados con mayor variabilidad. Estos resultados muestran que hay una influencia del autor, aunque no llega a sesgar los resultados debido al muy bajo porcentaje de influencia total alcanzado.

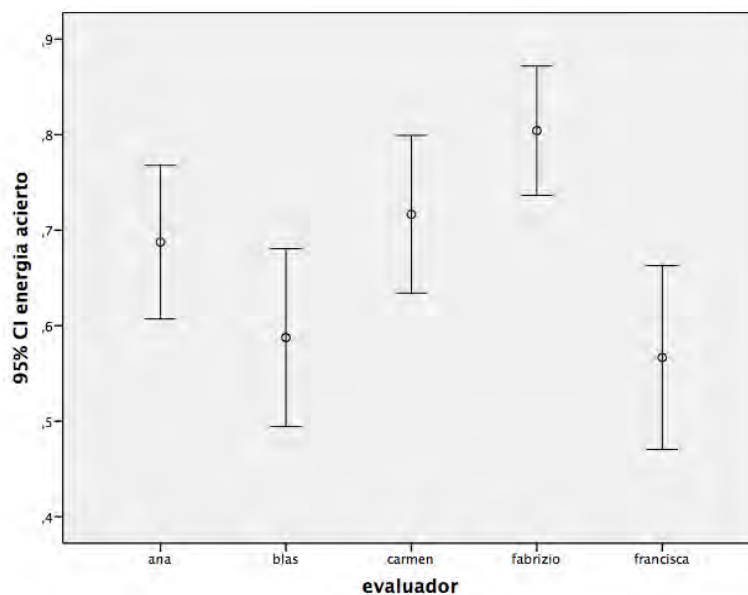


Figura 6.4. Influencia de los evaluadores en la evaluación de la energía (acierto).

Realizando después el análisis de varianza sobre *afecto evaluado* en términos de acierto/error, resulta que la variabilidad total explicada es de $R^2=,023$ y la influencia de los evaluadores ($F=8,194$; $p<.001$; $\eta^2=,027$) no alcanza el 2,7%, un porcentaje muy bajo.

En la figura 6.5 podemos ver que, exceptuando los resultados reflejados por el autor de la investigación (Fabrizio), los demás evaluadores presentan resultados con mayor variabilidad. También en este caso los resultados muestran que hay una influencia del autor que destaca sobre los demás evaluadores, aunque no llega a sesgar los resultados debido al muy bajo porcentaje de influencia total alcanzado y sobre todo porque todas las respuestas están significativamente correlacionadas, con lo que un mayor reconocimiento del afecto expresado no redundaría en una respuesta contradictoria con el resto. Claramente esto se refleja en el análisis de fiabilidad siguiente, donde el alfa de Cronbach se reduce si se eliminan las respuestas de Fabrizio (tablas 6.5 y tabla 6.8).

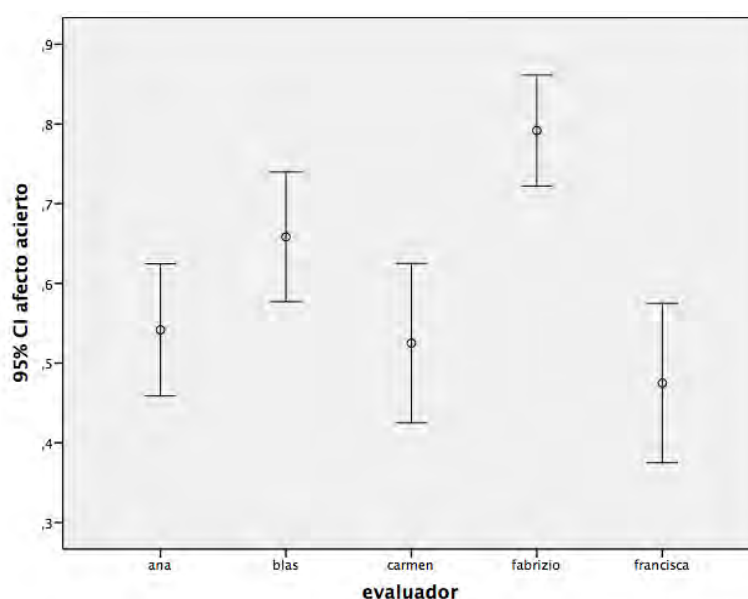


Figura 6.5. Influencia de los evaluadores en la evaluación del afecto (acierto).

Cuando obtenemos resultados que vienen de una encuesta o tarea perceptiva, debemos verificar que las respuestas son coherentes, ya que puede que algún sujeto no haya entendido la tarea o que se haya equivocado en sus respuestas. Es interesante pues verificar la fiabilidad (*reliability*) de las respuestas para descartar posibles errores o para tener una idea de la coherencia de las respuestas y poder saber si a lo mejor estamos haciendo medias con respuestas de sujetos que han tenido estrategias diferentes y que conviene separar en grupos diferenciados.

El *alpha de Cronbach* permite hacer una media de las respuestas y comparar la correlación de cada participante con esa media y ver los participantes que más se separan. El *alpha de Cronbach* es equivalente a una correlación y puede tener un *valor*

máximo de 1. Podemos considerar que a partir de 0,7 hay una buena fiabilidad y que los resultados perceptivos son coherentes.

6.5.1.1 *Alfa de Cronbach: Energía*

Para el procesamiento de los casos, se han utilizado, sin exclusión de ninguno, los 240 fragmentos de video, material del experimento perceptivo y las respuestas de los 5 evaluadores. Los resultados muestran una alta fiabilidad ($\alpha=0.957$), es decir una muy elevada coherencia de las respuestas de la *energía evaluada*.

La eliminación de cualquier participante reduce la coherencia (alfa de Cronbach) con lo que se mantienen todas las respuestas (tabla 6.3).

Estadísticos total-elemento

	Media de la escala si se elimina el elemento	Varianza de la escala si se elimina el elemento	Correlación elemento-total corregida	Alfa de Cronbach si se elimina el elemento
energía blas	19,30	79,519	,929	,940
energía carmen	19,60	71,306	,891	,947
energía ana	19,51	86,568	,895	,950
energía francisca	19,27	74,064	,871	,949
energía fabrizio	20,43	75,917	,882	,946

Tabla 6.3. Estadísticos total-elemento.

Precisamos que, aunque haya una diferencia de acierto entre evaluadores, como hemos visto en el análisis de varianza anteriormente expuesto, el alfa resultante es muy alto al igual que las correlaciones (que mostramos a continuación), por lo que no se introduce un sesgo en los resultados.

6.5.1.2 *Correlaciones: Energía*

La correlación permite analizar si dos variables varían al mismo tiempo. El coeficiente de correlación indica la intensidad y el sentido de la relación entre esas dos variables. Un análisis de correlación de Pearson (tabla 6.4) indica que hay una correlación altamente significativa entre evaluadores de la valoración de la energía ($p<.01$).

	energía blas	energía carmen	energía ana	energía francisca	energía fabrizio
energía blas	1	,873**	,860**	,881**	,840**
energía carmen	,873**	1	,869**	,777**	,839**
energía ana	,860**	,869**	1	,815**	,811**
energía francisca	,881**	,777**	,815**	1	,820**
energía fabrizio	,840**	,839**	,811**	,820**	1

** . La correlación es significativa al nivel 0,01 (unilateral).

Tabla 6.4. La tabla muestra una correlación altamente significativa de las respuestas de los evaluadores para la variable *energía*. La correlación más baja resulta entre Carmen y Francisca ($r=0.777$, $p<0.001$) y la más elevada entre Francisca y Blas ($r=0.881$, $p<0.001$). En ambos casos hay una buena fiabilidad de los resultados.

6.5.1.3 Alpha de Cronbach: Energía para cada coreógrafo

Para el procesamiento de los casos, se han utilizado, sin exclusión de ninguno, los 40 fragmentos de video de cada coreógrafo. En la tabla 6.5, los resultados muestran una alta fiabilidad *alpha*, es decir una muy elevada coherencia de las respuestas de los evaluadores para cada coreógrafo.

Estadísticos de fiabilidad		
coreógrafo	Alfa de Cronbach	N de elementos
eb	,975	5
ir	,942	5
jp	,949	5
pb	,953	5
sr	,969	5
ta	,966	5

Tabla 6.5. Los datos estadísticos de fiabilidad de la evaluación de la energía, indican una muy elevada fiabilidad de los resultados para cada coreógrafo.

6.5.1.4 Alpha de Cronbach: Afecto

Para el procesamiento de los casos, se han utilizado, sin exclusión de ninguno, los 240 fragmentos de video, material del experimento perceptivo. Los resultados muestran una alta fiabilidad ($\alpha=0.921$), es decir una muy elevada coherencia de las respuestas de la variable *afecto*. No se elimina a ningún evaluador por no mejorar el alfa (tabla 6.6).

Estadísticos total-elemento

	Media de la escala si se elimina el elemento	Varianza de la escala si se elimina el elemento	Correlación elemento-total corregida	Alfa de Cronbach si se elimina el elemento
afecto blas	17,44	55,822	,866	,889
afecto carmen	17,80	59,400	,726	,919
afecto ana	17,66	65,490	,849	,902
afecto francisca	17,98	56,670	,803	,903
afecto fabrizio	17,76	59,862	,790	,905

Tabla 6.6. Estadísticos total-elemento.

Aunque haya una diferencia de acierto entre evaluadores y la diferencia de acierto de Fabrizio sea aquí más destacada, como hemos visto en el análisis de varianza anteriormente expuesto, el alfa resultante es muy alto (menos que en el caso de la energía), al igual que las correlaciones (que mostramos a continuación), por lo que no se introduce un sesgo en los resultados.

6.5.1.5 Correlaciones: Afecto

Un análisis de correlación de Pearson (tabla 6.7) indica que hay una correlación altamente significativa entre evaluadores de la valoración de la energía ($p < .01$).

	afecto blas	afecto carmen	afecto ana	afecto francisca	afecto fabrizio
afecto blas	1	,654**	,823**	,788**	,783**
afecto carmen	,654**	1	,643**	,674**	,649**
afecto ana	,823**	,643**	1	,762**	,761**
afecto francisca	,788**	,674**	,762**	1	,637**
afecto fabrizio	,783**	,649**	,761**	,637**	1

** . La correlación es significativa al nivel 0,01 (unilateral).

Tabla 6.7. La tabla muestra una correlación altamente significativa de las respuestas de los evaluadores para la variable *afecto*. La correlación más baja resulta entre Fabrizio y Francisca ($r=0.637, p<0.001$) y la más elevada entre Ana y Blas ($r=0.823, p<0.001$).

6.5.1.6 Alpha de Cronbach: Afecto para cada coreógrafo

Para el procesamiento de los casos, se han utilizado, sin exclusión de ninguno, los 40 fragmentos de video de cada coreógrafo. Los resultados muestran una alta fiabilidad *alpha*, es decir una muy elevada coherencia de las respuestas de los evaluadores para

cada coreógrafo. Es importante remarcar que la coherencia de respuestas varía entre bailarines evaluados: la coherencia es casi perfecta para sr, y más baja para eb (tabla 6.8). Esto no es un elemento que hay que ignorar en el análisis de la expresión coreográfica, sino que tendremos que analizar por qué los recursos que utilizan algunos coreógrafos son interpretados sin ambigüedad por los evaluadores, mientras que los recursos de otros coreógrafos son interpretados de manera variable en cuanto al afecto expresado.

coreógrafo	Alfa de Cronbach	N de elementos
eb	,891	5
ir	,916	5
jp	,902	5
pb	,907	5
sr	,959	5
ta	,925	5

Tabla 6.8. Los datos estadísticos de fiabilidad de la evaluación del afecto, indican una muy elevada fiabilidad de los resultados para cada coreógrafo.

6.6 Resultados del análisis de la intención del coreógrafo en la percepción de la emoción (de la danza)

6.6.1 Resultados evaluación perceptiva danza por condiciones danza (ANOVA multifactorial)

Mostramos a continuación los resultados del análisis de varianza, obtenidos de la evaluación perceptiva de la danza por parte de los evaluadores. Recordamos que la evaluación se ha realizado según dos factores: la energía y el afecto percibidos. Exponemos los resultados para cada factor, según las siguientes condiciones: energía, afecto, coreógrafo, parte (los 4 intervalos en los que se ha separado cada video para el experimento perceptivo).

6.6.1.1 Energía percibida

Para la percepción de la energía lo que más cuenta es la intención de energía de los coreógrafos expresada en las coreografías: valores altos indican que la intención del coreógrafo ha sido percibida por los evaluadores.

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía, afecto, coreógrafo y parte; la variabilidad total explicada es de $R^2=,783$. En la energía

percibida, hay una influencia muy significativa de todas las variables de origen. La influencia de la intención de energía ($F=1257,71$; $p<.001$; $\eta^2=.567$) es la que más destaca sobre la influencia del coreógrafo ($F=36,35$; $p<.001$; $\eta^2=.159$), la influencia de la intención de afecto ($F=104,78$; $p<.001$; $\eta^2=.098$) o la influencia de la música ($F=18,208$; $p<.001$; $\eta^2=.071$) y explica el 56,7% de las respuestas de energía percibida, un tamaño de efecto muy elevado. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta que los coreógrafos solo tenían dos valores de energía por expresar, y que los evaluadores solo evaluaban energía y afecto, puede resultar un valor algo limitado, si consideramos que muchas de las respuestas evaluadoras no se explican por la intención del coreógrafo.

Ha habido un muy alto grado de acuerdo entre evaluadores que perciben y distinguen, en un rango de valores muy determinados, las dos intenciones de energía de los coreógrafos: muy bajos para la energía baja y muy altos para la energía alta (fig. 6.6).

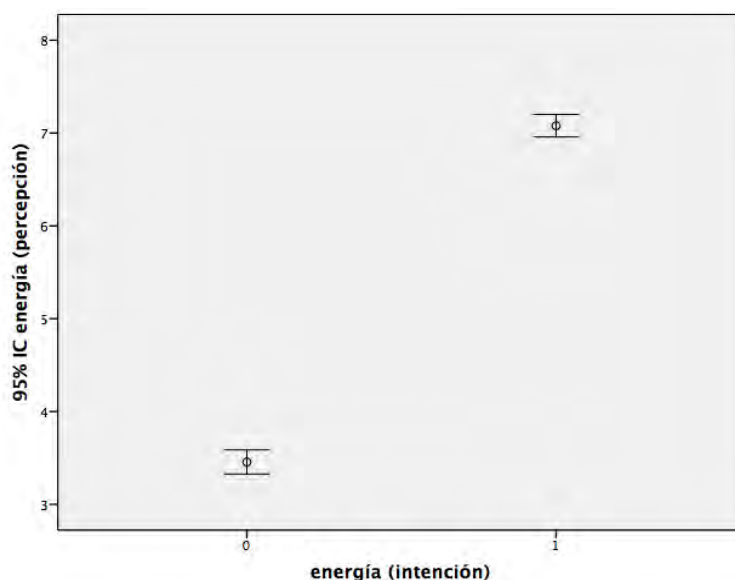


Figura 6.6. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la energía según la intención de energía expresada.

En la figura 6.7 vemos que los evaluadores perciben la intención de energía más baja en la música 3; la percepción de la intención de energía alta resulta muy similar en las músicas 2, 3 y 4 (de esta última, al igual que la música 1 no ha habido variación de energía en las dos coreografías realizada por los coreógrafos sino de afecto) (fig. 6.7).

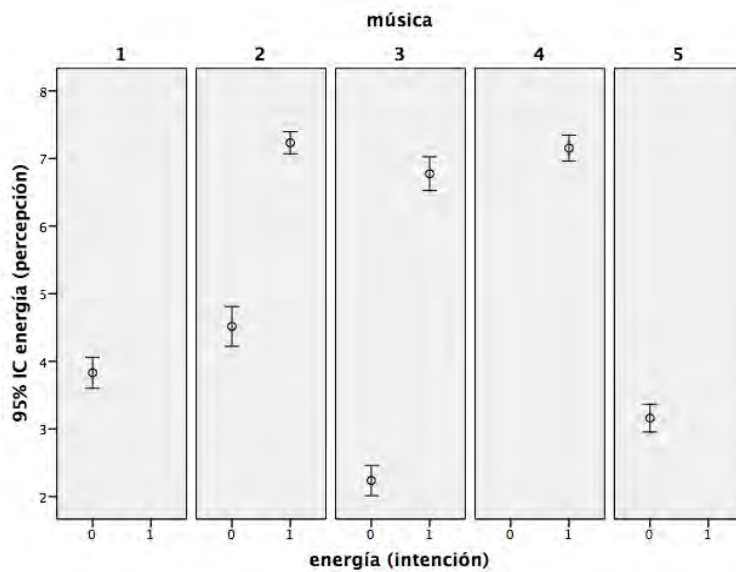


Figura 6.7. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la intención de energía para cada fragmento musical.

La figura 6.8 muestra que los evaluadores perciben la energía baja cuando la intención de afecto expresada es negativa y más elevada cuando la intención de afecto es positiva.

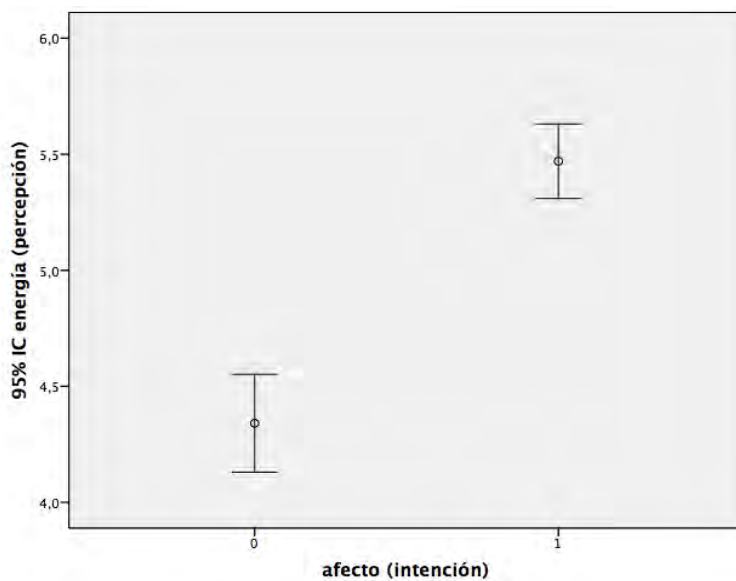


Figura 6.8. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la intención del afecto.

La figura 6.9 muestra que, los coreógrafos influyen en la percepción de la intención de energía de manera muy variable: destaca *ir*, que se ha percibido con niveles de energía más altos en relación a los demás coreógrafos; y *ta* que se percibe en un nivel de energía medio-alto; mucha similitud entre *eb* y *sr* (fig. 6.9).

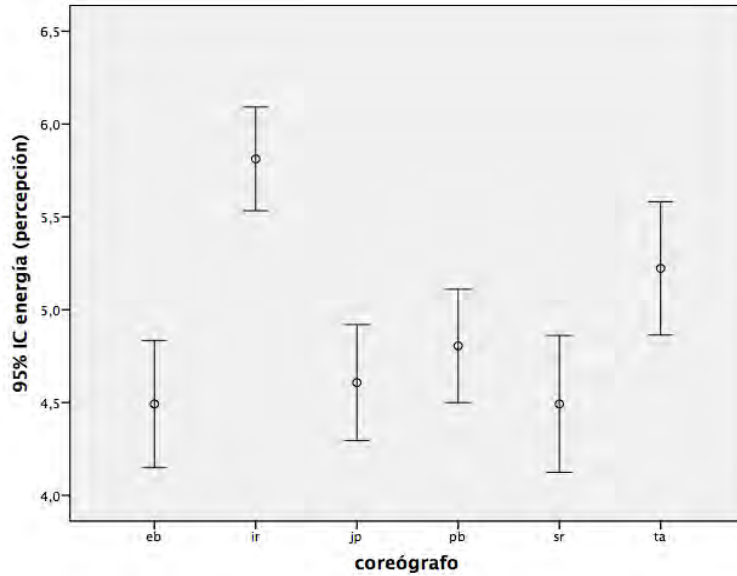


Figura 6.9. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la intención de energía según la influencia de cada coreógrafo.

De manera complementaria, la figura 6.10 muestra la influencia de cada coreógrafo sobre la percepción de las dos calidades de energía (baja vs alta). Emerge que *eb* y *sr* son las coreógrafas que se han percibido de energía más baja (cuando la intención era de energía baja) en contraste con *ir* que se desmarca como la que más energía aplica en ambos casos; por otra parte, cuando la intención de energía era alta, los valores perceptivos más bajos se reflejan en *jp* y *pb* (fig. 6.10).

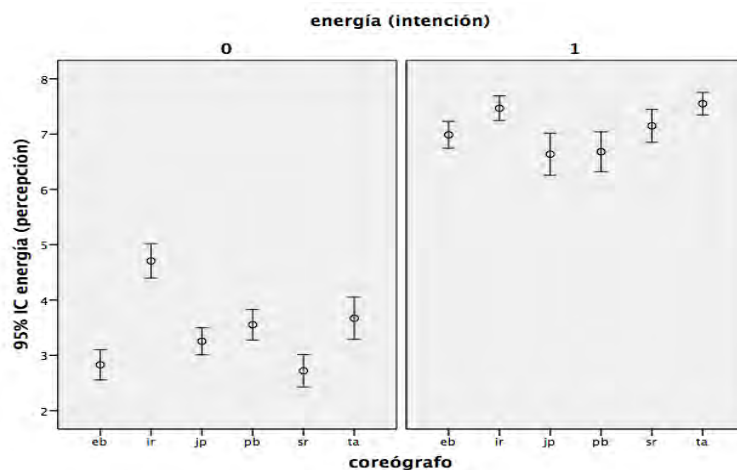


Figura 6.10. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del coreógrafo en la percepción de la energía según la intención de energía baja (0) vs alta (1).

La figura 6.11 muestra que ha habido entre evaluadores menor acuerdo en la evaluación de las coreografías de la música 3, donde los intervalos de confianza son de mayor dimensión. La música 5 es la que se percibe con valores más bajos de energía.

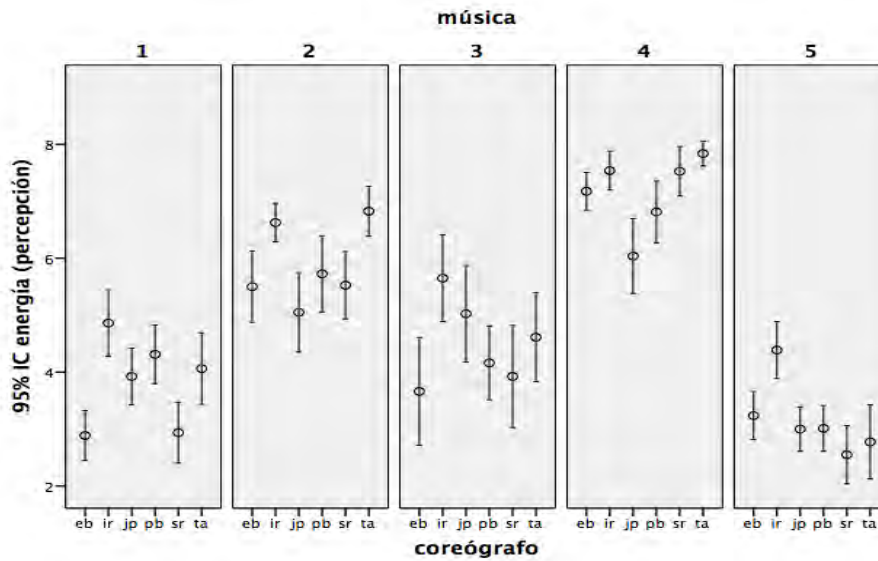


Figura 6.11. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la intención de energía para cada coreógrafo en los 5 fragmentos musicales.

Los niveles más altos de energía se perciben en la música 4 donde, exceptuando a *jp*, existe un alto nivel de acuerdo entre evaluadores para el resto de coreógrafos; destaca *ir* que, en todas las músicas, se percibe con un nivel energético más alto (fig. 6.11).

De la figura 6.12 extraemos que, en la percepción de la energía en los diferentes intervalos de video, en las partes centrales (3 y 4) se percibe un incremento de la cantidad de energía que, en la parte 1, resulta más baja.

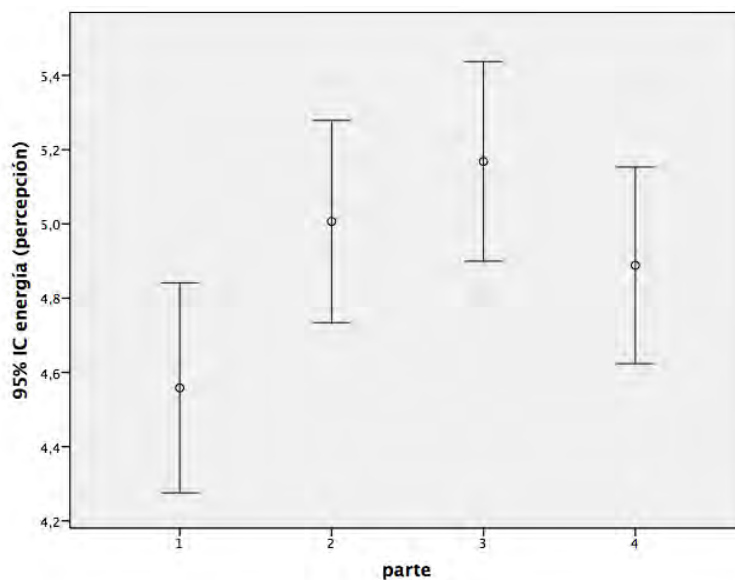


Figura 6.12. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la intención de energía para cada parte.

La figura 6.13 muestra las variaciones de la percepción de la energía de cada coreógrafo en las diferentes partes. Destaca claramente *ir* en cuanto a ser percibida con los valores más altos de energía y en la que menos variación se ha producido. Las partes 2 y 3 muestran los valores más elevados respecto a las demás partes y mucha similitud entre ellas en cuanto a la energía percibida de los coreógrafos (fig. 6.13).

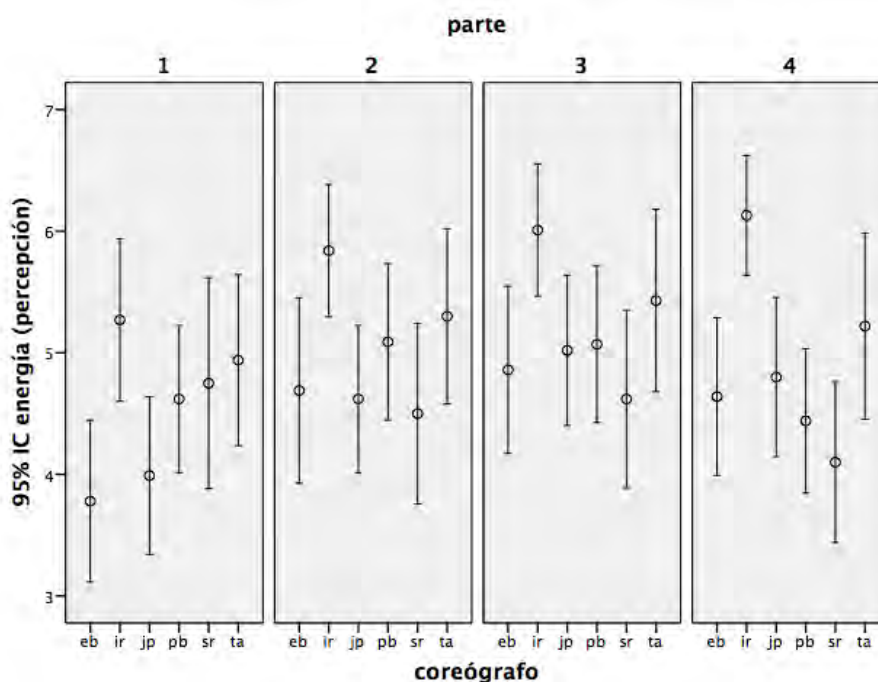


Figura 6.13. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la intención de energía de cada coreógrafo para cada parte.

En la figura 6.14 vemos que algunos coreógrafos como *eb* y *jp* inician en general con menos energía en la primera parte, otros como *sr* y *ta*, son estables; *ir* propone un discurso energético ascendente; de *eb* y *jp* se percibe un discurso energético similar.

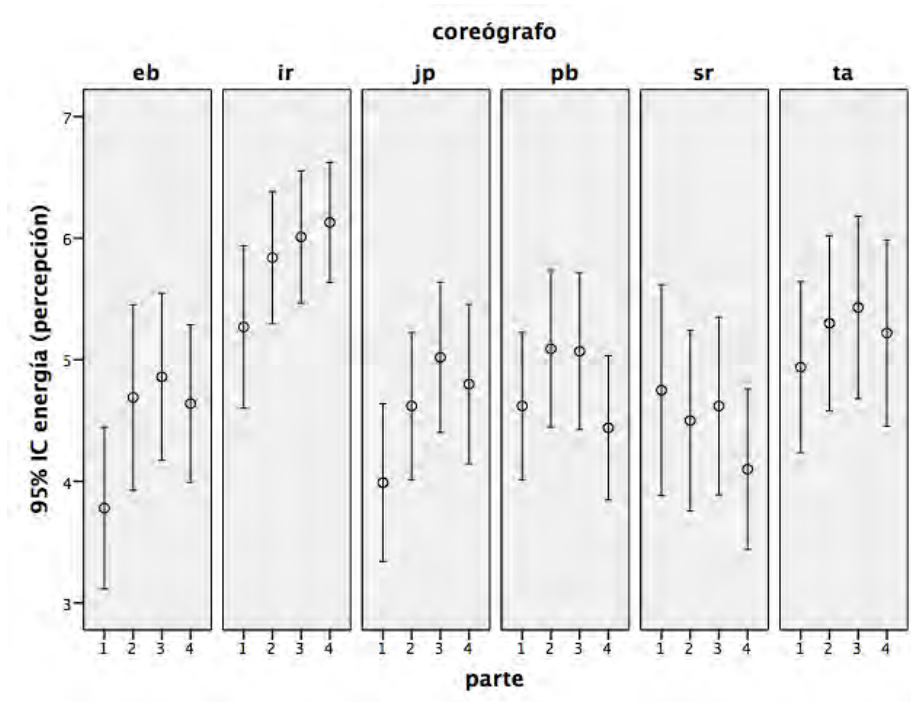


Figura 6.14. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la intención de energía de cada coreógrafo para cada parte.

6.6.1.2 Afecto percibido

Para la percepción del afecto, lo que cuenta es la intención de afecto de los coreógrafos, expresada en las coreografías: valores altos indican que la intención del coreógrafo ha sido percibida por los evaluadores.

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía, afecto, coreógrafo y parte; la variabilidad total explicada es de $R^2=,686$. En el afecto percibido, hay una influencia muy significativa de todas las variables de origen. La influencia de la intención de afecto ($F=993,90$; $p<.001$; $\eta^2=,466$) es la que más destaca sobre la influencia de la intención de energía ($F=251,91$; $p<.001$; $\eta^2=,181$), la influencia del coreógrafo ($F=20,47$; $p<.001$; $\eta^2=,082$) o la influencia de la música ($F=19,34$; $p<.001$; $\eta^2=,064$) y explica el 46,6% de las respuestas del afecto percibido, un tamaño de efecto elevado. La figura 6.15 muestra que ha habido un muy alto grado de acuerdo entre evaluadores que perciben y distinguen claramente las dos intenciones de afecto: valores más bajos para el afecto negativo y altos para el afecto positivo.

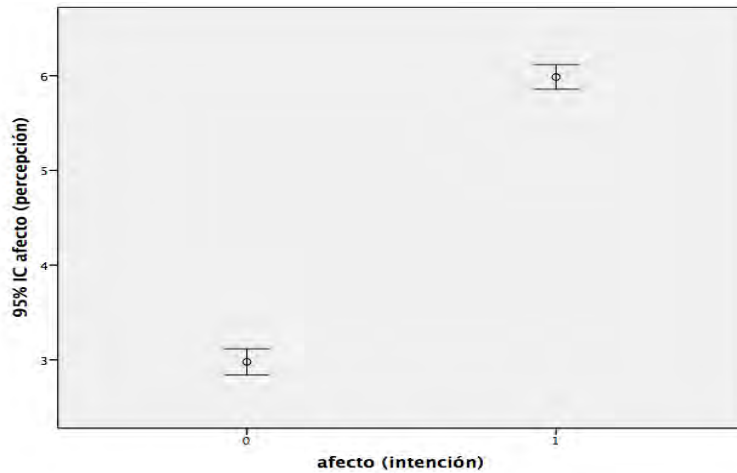


Figura 6.15. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción del afecto según la intención del afecto expresado.

La figura 6.16 muestra que ha habido un alto grado de acuerdo entre evaluadores en la percepción del afecto y que la energía ha influenciado en la percepción de los afectos: valores más bajos para el afecto negativo y altos para la el afecto positivo. Esto resulta sorprendente ya que no necesariamente la energía alta expresa afectos siempre positivos y la baja afectos negativos (fig. 6.16).

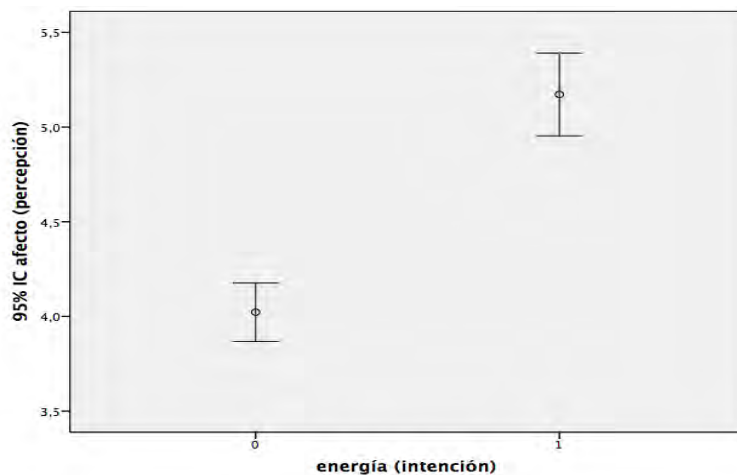


Figura 6.16. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la intención de afecto.

La figura 6.17 muestra en qué medida los coreógrafos influyen en la percepción de la intención del afecto; destaca *eb*, que se ha percibido más negativa en relación a los demás coreógrafos.

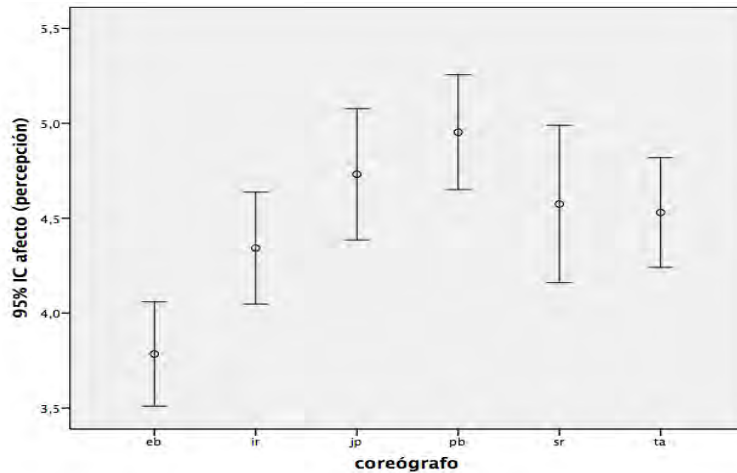


Figura 6.17. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la intención del afecto según la influencia de cada coreógrafo.

De manera complementaria, la figura 6.18 muestra la influencia de cada coreógrafo sobre la percepción de las dos calidades de afecto. Emerge que *sr* se ha percibido más negativa cuando la intención era negativa y más positiva cuando la intención era positiva; *eb* ha resultado ser la menos positiva cuando la intención era positiva (fig. 6.18).

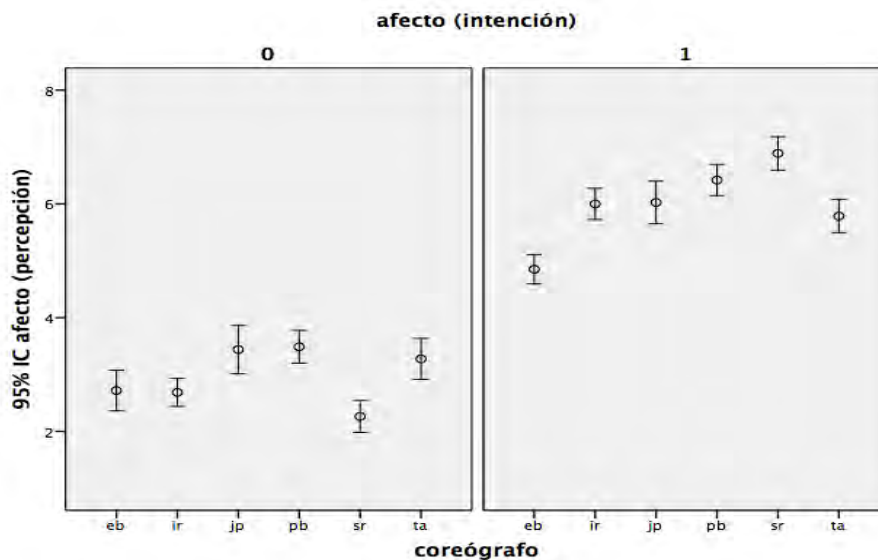


Figura 6.18. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del coreógrafo en la percepción del afecto según la intención de afecto expresado: negativo (0) vs positivo (1).

La figura 6.19 muestra como en general la percepción de los afectos se ve influenciada de manera variable por los coreógrafos según los afectos expresados en las diferentes músicas. Destaca *eb* en la que no se distinguen claramente los afectos expresados: en la

música 1 se percibe de manera muy similar en ambos afectos y en la música 5 resulta ser la más negativa cuando la intención expresada era positiva (fig. 6.19).

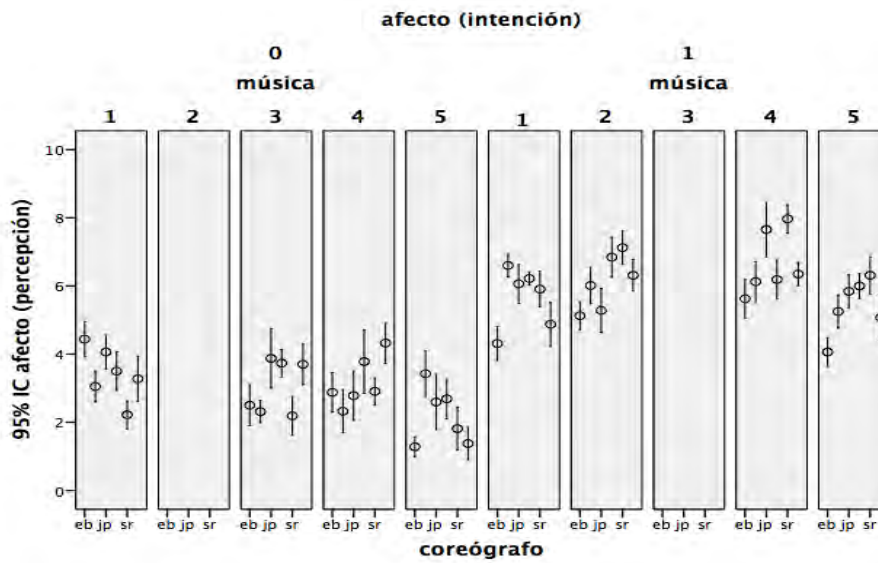


Figura 6.19. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del coreógrafo en la percepción del afecto según la intención de afecto expresado en cada música: negativo (0) vs positivo (1).

La figura 6.20 muestra que la energía ha influido en la percepción del afecto: la energía alta ha generado una percepción más positiva, cosa que no necesariamente debería suceder.. Eso varía en función de los coreógrafos.

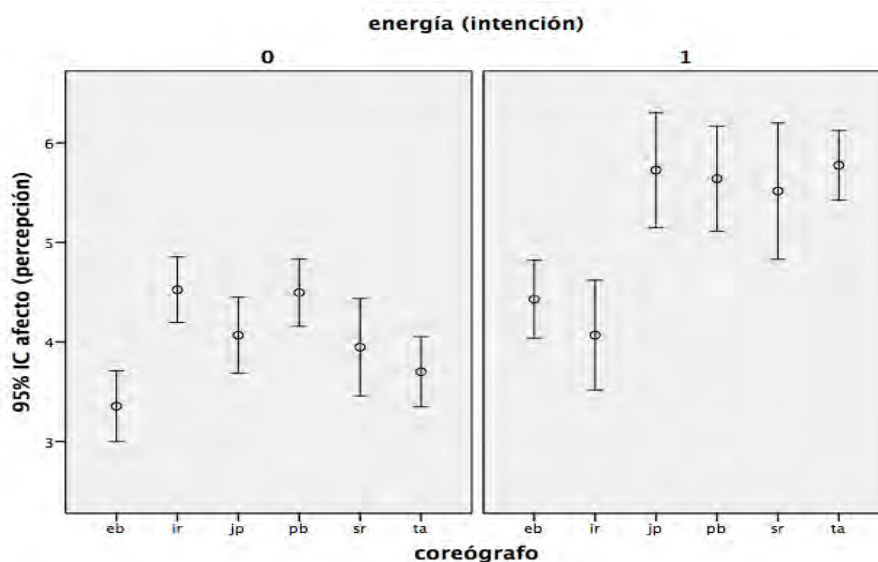


Figura 6.20. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del coreógrafo en la percepción del afecto según la intención de energía baja (0) vs alta (1).

La figura 6.21 muestra que la expresión de los afectos resulta variable entre coreógrafos en los distintos fragmentos: *eb* destaca en la música 5 como más negativa, y *pb* y *sr* son los más positivos en la música 2. La percepción de los afectos en la música 3 resulta contrastante entre coreógrafos: *eb*, *ir* y *sr* son más negativos que *jp*, *pb* y *ta*.

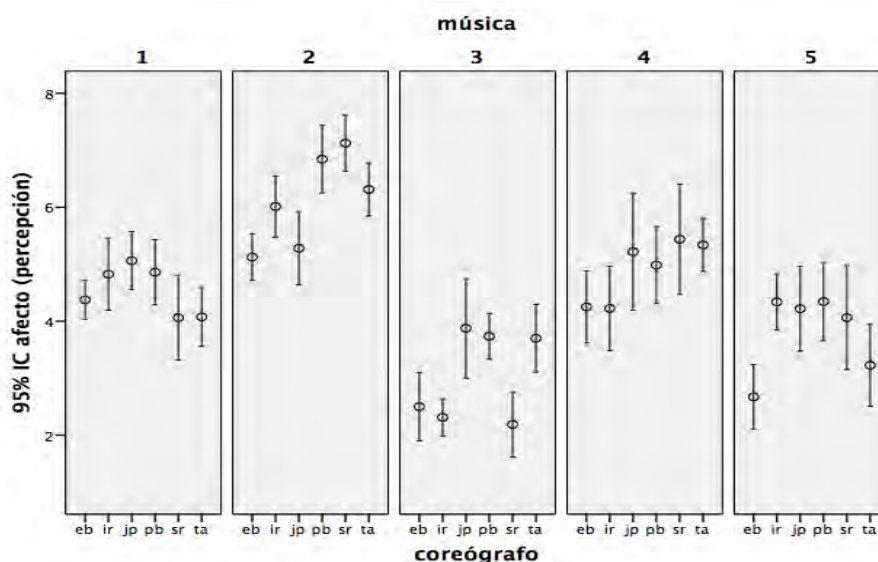


Figura 6.21. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de percepción de la intención del afecto para cada fragmento musical.

6.6.2 Resultados: relaciones entre elementos coreográficos analizados y la percepción de la emoción (de la danza)

En este análisis tenemos en cuenta las variables que más han influenciado en la percepción de la energía y del afecto, expresados en las coreografías.

La totalidad de las correlaciones entre parámetros evaluados, pueden consultarse en anexo A.8. A continuación, tanto para la energía como para el afecto evaluado, referimos solamente las correlaciones de las variables escogidas para la *regresión paso a paso*.

6.6.2.1 Variable dependiente: energía evaluada

Como puede verse en la tabla 6.9, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = ,555$ (55,5% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,096 (9,6% de variabilidad de más explicada). En el modelo 3, aumenta el R^2 de 0,041 (4,1% de variabilidad de más explicada). En el modelo 4, aumenta el R^2 de 0,019 (1,9% de variabilidad de más explicada). Finalmente en el modelo 5, aumenta el R^2 de 0,017 (1,7% de variabilidad de más explicada).

Resumen del modelo

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.745 ^a	,555	,555	1,604	,555	1.495,941	1	1.198
2	.807 ^b	,652	,651	1,420	,096	331,230	1	1.197
3	.833 ^c	,693	,692	1,333	,041	161,364	1	1.196
4	.844 ^d	,712	,712	1,291	,019	80,599	1	1.195
5	.854 ^e	,729	,728	1,254	,017	72,910	1	1.194

a. Variables predictoras: (Constante), PESO IMPULSADO FUERTE %

b. Variables predictoras: (Constante), PESO IMPULSADO FUERTE %, acción hendir %

c. Variables predictoras: (Constante), PESO IMPULSADO FUERTE %, acción hendir %, tensión media

d. Variables predictoras: (Constante), PESO IMPULSADO FUERTE %, acción hendir %, tensión media, ambitus/s

e. Variables predictoras: (Constante), PESO IMPULSADO FUERTE %, acción hendir %, tensión media, ambitus/s, cambio apertura/s

Tabla 6.9. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *energía evaluada* (tabla 6.10), introdujo primero la variable *Peso impulsado fuerte* que explica 55,5% de la varianza ($r=0,745$, $r^2= 0,555$). La variable *Acción hendir* se introdujo después, añadiendo un 9,6% de varianza explicada ($r=,709$, $r^2= 0,502$). Después se introdujo la variable *Tensión media*, añadiendo un 4,1% de varianza explicada ($r=,624$, $r^2= 0,389$). A continuación se introdujo la variable *Ambitus/s*, añadiendo un 1,9% de varianza explicada ($r=,500$, $r^2= 0,25$). Finalmente se introdujo la variable *cambio apertura/s*, añadiendo un 1,7% de varianza explicada ($r=,726$, $r^2= 0,527$).

Coefficientes^a

Modelo	Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.	
	B	Error típ.	Beta			
1	(Constante)	3,485	,059	58,968	0,000	
	PESO IMPULSADO FUERTE %	5,311	,137	,745	38,677	,000
2	(Constante)	2,812	,064	43,907	,000	
	PESO IMPULSADO FUERTE %	3,533	,156	,496	22,655	,000
	acción hendir %	3,101	,170	,398	18,200	,000
3	(Constante)	,904	,162	5,584	,000	
	PESO IMPULSADO FUERTE %	2,599	,164	,365	15,859	,000
	acción hendir %	2,902	,161	,373	18,044	,000
	tensión media	,523	,041	,252	12,703	,000
		,370	,168		2,209	,027
4	(Constante)	2,073	,169	,291	12,252	,000
	PESO IMPULSADO FUERTE %	2,605	,159	,334	16,366	,000
	acción hendir %	,587	,041	,282	14,480	,000
	tensión media	2,137	,238	,165	8,978	,000
	ambitus/s	,132	,165		,799	,425
5	(Constante)	1,318	,187	,185	7,066	,000
	PESO IMPULSADO FUERTE %	1,928	,174	,248	11,093	,000
	acción hendir %	,554	,040	,267	14,013	,000
	tensión media	2,372	,233	,183	10,188	,000
	ambitus/s	,723	,085	,217	8,539	,000

a Variable dependiente: energía evaluada

Tabla 6.10. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

6.6.2.2 Variable dependiente: afecto evaluado

Como puede verse en la tabla 6.11, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = ,303$ (30,3% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,146 (14,6% de variabilidad de más explicada).

Resumen del modelo

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.550 ^a	,303	,302	1,832	,303	519,918	1	1.198
2	.670 ^b	,448	,447	1,630	,146	316,028	1	1.197

a. Variables predictoras: (Constante), acción hendir %

b. Variables predictoras: (Constante), acción hendir %, TENS.-DIST. EQUIL. %

Tabla 6.11. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *afecto evaluado* (tabla 6.12), introdujo primero la variable *Acción hendir* que explica 30,3% de la varianza ($r=0,550$, $r^2= 0,303$). La variable *Tensión distensión equilibrado* se introdujo después, añadiendo un 14,6% de varianza explicada ($r=,426$, $r^2= 0,181$).

Coefficientes^a

Modelo	Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.
	B	Error típ.	Beta		
1 (Constante)	2,986	,083		36,160	,000
1 acción hendir %	3,907	,171	,550	22,802	,000
2 (Constante)	2,112	,088		23,896	,000
2 acción hendir %	3,682	,153	,518	24,061	,000
2 TENS.-DIST. EQUIL. %	2,115	,119	,383	17,777	,000

a. Variable dependiente: afecto evaluado

Tabla 6.12. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

6.7 Resultados del análisis de la emoción evaluada de la música en la percepción de la emoción de la danza

6.7.1 Análisis previo de las correlaciones

Antes de realizar la regresión múltiple, analizamos las correlaciones entre parámetros que se muestran en la tabla 6.13.

	energía evaluada danza	afecto evaluado danza
energía coreógrafo	.739**	.292**
afecto coreógrafo	.235**	.670**
música - alegría dinámica	.381	.462**
música - felicidad tranquila	-.206**	.167
música - tensión	.267**	-.170**
música - tristeza	-.564**	-.327**
energía evaluada danza	1**	.500**
afecto evaluado danza	.500**	1**

**La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 6.13. Correlaciones entre los parámetros evaluados. N=1200 en cada caso.

6.7.2 Regresión múltiple paso a paso (*stepwise*)

6.7.2.1 Energía evaluada danza

Como puede verse en la tabla 6.14, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = ,546$ (54,6% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,055 (5,5% de variabilidad de más explicada), pero ya con el modelo 3, el incremento es inferior al 1% (0,008).

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.739 ^a	.546	.545	1.621	.546	1,437.948	1	1,198
2	.775 ^b	.601	.600	1.520	.055	165.480	1	1,197
3	.780 ^c	.609	.608	1.506	.008	24.022	1	1,196
4	.781 ^d	.610	.609	1.503	.002	5.238	1	1,195

- Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo
- Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo, afecto coreógrafo
- Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo, afecto coreógrafo, música - felicidad tranquila
- Variables predictoras: (Constante), energía coreógrafo, afecto coreógrafo, música - felicidad tranquila, música - tristeza

Tabla 6.14. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *energía evaluada de la danza* (tabla 6.15), introdujo primero la variable *energía coreógrafo* que explica 54,6% de la varianza ($r=0,739$, $r^2= 0,546$). La variable *afecto coreógrafo* se introdujo después, añadiendo un 5,5% de varianza explicada ($r=,235$, $r^2= 0,055$).

Coeficientes^a

Modelo		Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.
		B	Error típ.	Beta		
1	(Constante)	3.456	.060		57.199	.000
	energía coreógrafo	3.623	.096	.739	37.920	.000
2	(Constante)	2.892	.072		40.347	.000
	energía coreógrafo	3.623	.090	.739	40.440	.000
	afecto coreógrafo	1.129	.088	.235	12.864	.000
3	(Constante)	2.473	.111		22.267	.000
	energía coreógrafo	3.868	.102	.789	37.977	.000
	afecto coreógrafo	.983	.092	.205	10.697	.000
	música - felicidad tranquila	.163	.033	.106	4.901	.000
4	(Constante)	2.872	.206		13.910	.000
	energía coreógrafo	3.674	.132	.749	27.740	.000
	afecto coreógrafo	.932	.094	.194	9.880	.000
	música - felicidad tranquila	.152	.033	.099	4.554	.000
	música - tristeza	-.080	.035	-.057	-2.289	.022

a. Variable dependiente: energía evaluada danza

Tabla 6.15. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

6.7.2.2 Afecto evaluado danza

Como puede verse en la tabla 6.16, en el modelo 1, ya explicamos $R^2 = ,449$ (44,9% de la variabilidad) con una variable. En el modelo 2, aumenta el R^2 de 0,085 (8,5% de variabilidad de más explicada); en el modelo 3, aumenta el R^2 de 0,018 (1,8% de variabilidad de más explicada); pero ya con el modelo 4 el incremento es inferior al 1% (0,002).

Resumen del modelo^e

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación	Estadísticos de cambio			
					Cambio en R cuadrado	Cambio en F	gl1	gl2
1	.670 ^a	.449	.448	1.629	.449	974.742	1	1,198
2	.731 ^b	.534	.533	1.498	.085	218.811	1	1,197
3	.743 ^c	.552	.551	1.469	.018	48.262	1	1,196
4	.744 ^d	.554	.552	1.467	.002	4.847	1	1,195

- Variables predictoras: (Constante), afecto coreógrafo
- Variables predictoras: (Constante), afecto coreógrafo, energía coreógrafo
- Variables predictoras: (Constante), afecto coreógrafo, energía coreógrafo, música - felicidad tranquila
- Variables predictoras: (Constante), afecto coreógrafo, energía coreógrafo, música - felicidad tranquila, música - alegría dinámica

Tabla 6.16. Variaciones en el R^2 cuando se van añadiendo más variables predictoras.

Un análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar la variable *afecto evaluado de la danza* (tabla 6.17), introdujo primero la variable «afecto coreógrafo» que explica 44,9% de la varianza ($r=0,670$, $r^2= 0,449$). La variable *energía coreógrafo* se introdujo después, añadiendo un 8,5% de varianza explicada ($r=,292$, $r^2= 0,085$). Sigue la variable *música felicidad tranquila*, añadiendo un 1,8% de varianza ($r=,167$, $r^2= 0,027$).

Coeficientes^a

Modelo		Coeficientes no estandarizados		Coeficientes tipificados	t	Sig.
		B	Error típ.	Beta		
1	(Constante)	2.964	.066		44.579	.000
	afecto coreógrafo	2.936	.094	.670	31.221	.000
2	(Constante)	2.442	.071		34.574	.000
	afecto coreógrafo	2.936	.086	.670	33.941	.000
	energía coreógrafo	1.306	.088	.292	14.792	.000
3	(Constante)	1.863	.108		17.189	.000
	afecto coreógrafo	2.734	.090	.624	30.484	.000
	energía coreógrafo	1.645	.099	.368	16.550	.000
	música - felicidad tranquila	.225	.032	.161	6.947	.000
4	(Constante)	1.851	.108		17.087	.000
	afecto coreógrafo	2.834	.100	.647	28.226	.000
	energía coreógrafo	1.806	.123	.404	14.651	.000
	música - felicidad tranquila	.280	.041	.201	6.846	.000
	música - alegría dinámica	-.082	.037	-.066	-2.202	.028

- Variable dependiente: afecto evaluado danza

Tabla 6.17. Coeficientes del modelo de regresión múltiple. Se subraya el valor β .

La tabla 6.18 muestra un resumen de los resultados anteriormente expuestos en relación a la influencia de la música en la percepción/evaluación de la emoción en la coreografía. Respecto a la evaluación de la energía ha tenido mayor influencia la *música tristeza* que muestra una más alta correlación. Respecto a la evaluación del afecto ha tenido mayor influencia la *música alegría dinámica* que muestra una más alta correlación. Podemos resumir que la influencia más significativa en ambas evaluaciones ha dependido sobre todo de la intención de energía y afecto de los coreógrafos.

	Emoción música	Correlación música
energía evaluada danza	felicidad	-.206**
	tranquila	
	tristeza	-.564**
afecto evaluado danza	felicidad	.167
	tranquila	
	alegría dinámica	.462**

** . La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

Tabla 6.18. Resumen de la influencia de la emoción de la música en los parámetros coreográficos.

6.8 Discusión sobre expresión y percepción de los indicadores emocionales

Cuando se estudia la percepción de los significados semánticos y/o emotivos expresados a través del movimiento, el “*como*” se expresan estos significados adquiere particular importancia. Según Camurri et al. (2003) los movimientos corporales, utilizados para expresar las emociones, pueden distinguirse en *propositivos* (específicos) y *no propositivos* (cualidades) (Camurri et al., 2003, p. 214). En nuestro experimento los coreógrafos no han utilizado una gestualidad específica, sino que han aplicado diferentes cualidades a sus movimientos para la expresión de una intención de energía y de afecto concreta (parámetros emotivos). Apoyamos solo en parte la teoría de Wallbott (1998), según la cual los movimientos no tienen por qué ser específicos para cada emoción y que solo podemos percibir su intensidad y no su calidad; nuestros resultados revelan que puede existir una especificidad de sus cualidades no solo de energía sino también de afecto. También en Brownlow et al. (1997), de los resultados de la evaluación perceptiva de coreografías según diferentes parámetros cualitativos referidos al movimiento y la energía, emerge que los participantes pudieron reconocer fácilmente las emociones.

De los resultados obtenidos de nuestro experimento perceptivo emerge que tanto la intención de energía como de afecto de los coreógrafos ha influido en la evaluación respectivamente de la energía y del afecto por parte de los evaluadores, como explicamos en el siguiente capítulo.

Eerola & Vuoskoski (2013) exponen que el modelo evaluativo bidimensional elaborado a partir del modelo circular de Russell (1980, p. 1164) y del modelo bidimensional utilizado por Kaiser & Keller (2011, p. 278) es útil para la evaluación de las emociones y de fácil manejo para los participantes en los experimentos (Eerola & Vuoskoski, 2013, p. 312); este modelo evaluativo es el más utilizado por distintos investigadores (Stevens *et al.*, 2008; Stevens *et al.*, 2009; Nicolaou *et al.*, 2011). Los resultados de nuestro estudio confirman que se trata de un modelo de evaluación eficaz y fácil de comprender para los evaluadores.

6.8.1 Percepción de la energía

Para la percepción de la energía lo que más cuenta es la intención de energía de los coreógrafos expresada en las coreografías: valores altos indican que la intención del coreógrafo ha sido percibida por los evaluadores.

De los resultados obtenidos del análisis de varianza multifactorial del parámetro *Energía percibida*, emerge que sobre todo la intención de energía de los coreógrafos ha influido en la percepción de la energía (fig. 6.22). Los evaluadores han percibido, con alto índice de acuerdo, las dos cualidades de energía (alta vs baja) expresadas por los coreógrafos.

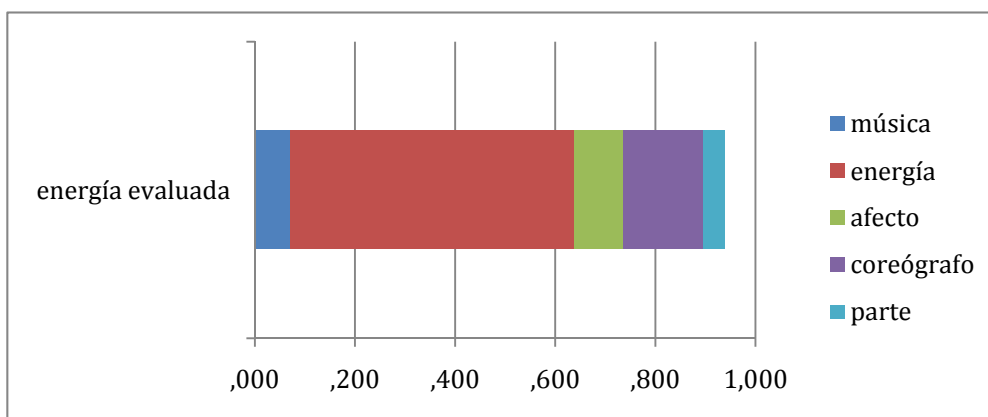


Figura 6.22. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre el parámetro *energía percibida*, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

Como muestra la figura 6.22, los demás factores muestran porcentajes de influencia notablemente inferiores. La energía se ha percibido más alta en la expresión de los afectos positivos y en las partes centrales del fragmento coreográfico (recordamos que la evaluación de cada coreografía se realizó segmentando la coreografía en 4 intervalos/partes de video); se ha percibido más baja en la expresión de los afectos negativos.

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar las variables *Energía evaluada*, a partir de los factores que pueden verse en la figura 6.23, introdujo primero el factor *energía coreógrafo* y después *afecto coreógrafo*.

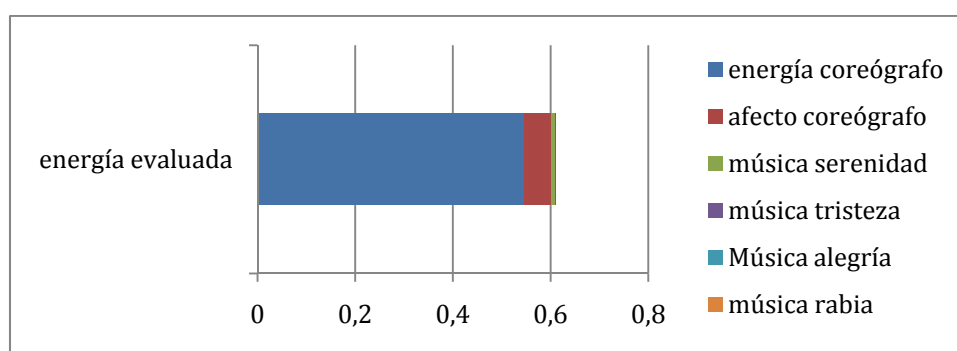


Figura 6.23. Variación de R^2 aportada por cada variable en el análisis de *regresión múltiple paso a paso* para *Energía evaluada*.

Según estos resultados, *Energía evaluada* depende de la intención de energía de los coreógrafos y, en muy menor medida, de su intención de afecto (fig. 6.23).

6.8.2 Percepción del afecto

Para la percepción del afecto lo que más cuenta es la intención de afecto de los coreógrafos expresada en las coreografías: valores altos indican que la intención del coreógrafo ha sido percibida por los evaluadores.

De los resultados obtenidos del análisis de varianza multifactorial del parámetro *Afecto percibido*, emerge que sobre todo la intención de afecto de los coreógrafos ha influido en la percepción del afecto (fig. 6.24). Los evaluadores han percibido, con alto índice de acuerdo, las dos cualidades de afecto (positivo vs negativo).

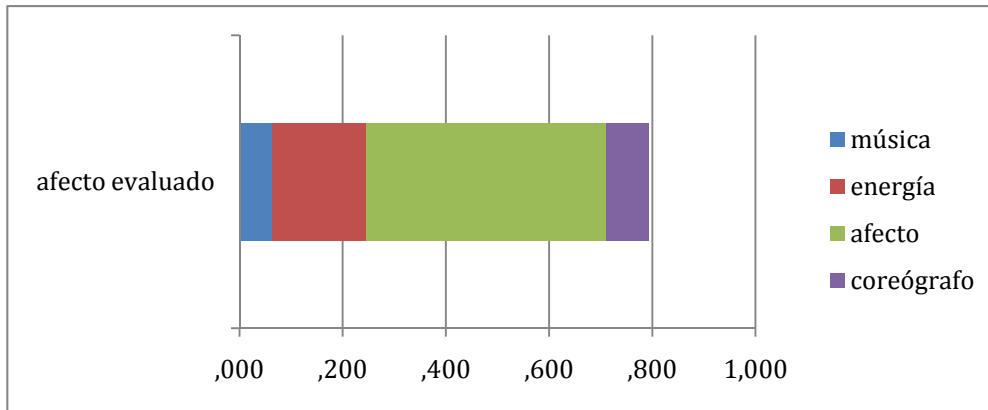


Figura 6.24. Porcentaje de influencia explicado por los factores de origen sobre el parámetro *afecto percibido*, utilizando el eta cuadrado (no parcial).

Como muestra la figura 6.24, los demás factores muestran porcentajes de influencia inferiores. El afecto se ha percibido más positivo cuando la energía expresada era alta, y negativo cuando la energía expresada era baja.

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar las variables *Afecto evaluado*, a partir de los factores que pueden verse en la figura 6.25, introdujo primero el factor *afecto coreógrafo*, después *energía coreógrafo*, después *música serenidad tranquila* y finalmente *música alegría dinámica*. Según este análisis, *afecto evaluado* depende de la intención de afecto de los coreógrafos y, en muy menor medida, de su intención de energía. Los demás factores tienen una influencia muy baja o nula (fig. 6.25).

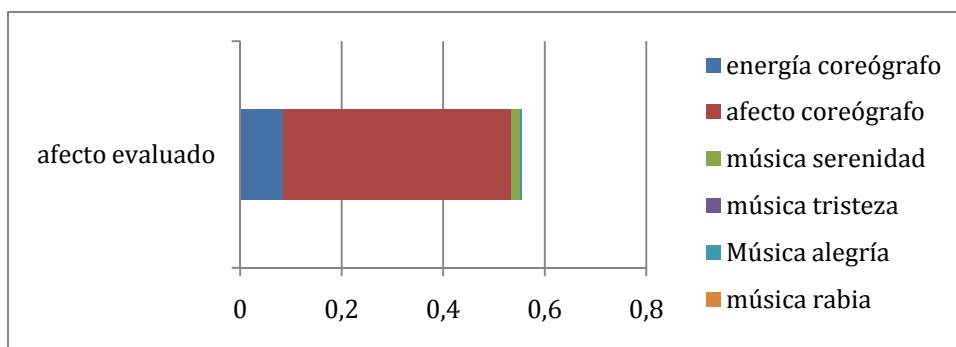


Figura 6.25. Variación de R^2 aportada por cada variable en el análisis de *regresión múltiple paso a paso* para *Afecto evaluado*.

Resumiendo, de los resultados de ambos análisis emerge que, la intención expresiva de la energía y del afecto de los coreógrafos, es un factor influyente en la recepción y evaluación de ambas variables.

6.8.3 Elementos coreográficos significativos para la evaluación de la energía (*arousal*) y del afecto (*valence*)

De los resultados de la revisión de la literatura experimental, realizada para conocer los elementos del movimiento que explican la percepción de las emociones (Atkinson *et al.*, 2004, p. 737; Kaiser & Keller, 2011, pp. 283-284; Vines *et al.*, 2011, p. 168) emerge que cuando la expresión de la emoción por el movimiento es clara y bien definida, mejora el reconocimiento de las emociones y la percepción de su intensidad. En nuestro estudio los coreógrafos han realizado sus coreografías improvisadas utilizando un lenguaje de danza contemporánea abstracto, sin recurrir a una gestualidad concreta o ilustrativa de la emoción.

Otros autores afirman que es la postura corporal y sus cambios en el desarrollo (secuencias de movimientos), el elemento clave para la comunicación del afecto (Atkinson *et al.*, 2004, p. 737; De Silva & Bianchi-Berthouze, 2004, p. 276; Atkinson *et al.*, 2007, pp. 67-68); nuestros resultados corroboran esta misma conclusión: la forma ha resultado ser un elemento expresivo del afecto, pero no explica del todo la evaluación de la emoción como mostramos más adelante. Según Sawada *et al.* (2003), la intensidad de la emoción percibida depende de la velocidad de los movimientos: la lentitud se interpreta como expresiva de la tristeza, la rapidez y los impulsos fuertes son característicos de la ira y los movimientos indirectos y variables de la alegría (Sawada *et al.*, 2003, pp. 706-707). Si entendemos que la velocidad de los movimientos depende de la energía del coreógrafo que los genera, nuestros resultados muestran que los impulsos fuertes son un elemento significativo para la evaluación de la energía, pero no para los afectos como mostramos a continuación.

En nuestro estudio, el análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar las variables *Energía evaluada*, a partir de considerar como factores todos los parámetros coreográficos, introdujo primero la variable *Peso impulsado fuerte*, después la variable *Acción hendir*, después *Tensión media*, después *ambitus/s* y finalmente *cambio apertura/s*: eso es, según estos resultados, *Energía evaluada* depende de la influencia y utilización de estos elementos coreográficos, pero sobre todo de la utilización de los impulsos fuertes (fig. 6.26).

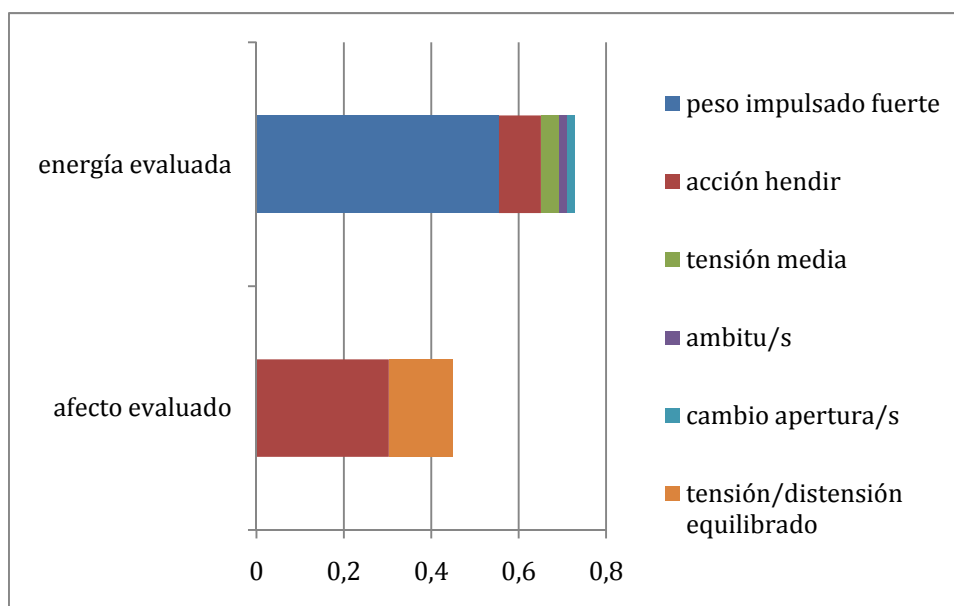


Figura 6.26. Variación de R^2 aportada por cada variable en el análisis de *regresión múltiple paso a paso* para los parámetros *Energía evaluada* y *Afecto evaluado*.

Delsarte en la *Ley de la correspondencia*, postuló que el impulso responde a la manifestación de una emoción o de un pensamiento (Teixeira, 2012, p. 441). La utilización de impulsos fuertes en distinta medida y de diferente manera por parte de los coreógrafos conlleva una carga energética implícita, una energía que según nuestros resultados es percibida por el público.

El análisis de *regresión múltiple paso a paso* para explicar las variables *Afecto evaluado* (fig. 6.26), a partir de considerar como factores todos los parámetros coreográficos, introdujo primero la variable *Acción hendir*, y después la variable *Tensión/distensión equilibrio*: eso es, según este análisis, *afecto evaluado* depende sobre todo de la influencia de *Acción hendir* y, en menor medida, del uso del grado equilibrado de tensión/distensión corporal; *Acción hendir* también es significativa, en menor porcentaje, para la evaluación de la energía (fig. 6.26).

Según Delsarte, la alternancia de tensión y relajación corporal, es esencial para la expresión de las emociones (Silva, 2012, p. 418). De los resultados de nuestro experimento emerge que este elemento coreográfico ha influido en la evaluación tanto de la intención de energía (*tensión media*) como de afecto (*tensión/distensión equilibrado*).

Como el análisis de regresión es muy sensible a las mínimas diferencias de correlación de las variables en la selección de las primeras variables y exclusión del resto, hemos

procedido a realizar un análisis que permita tener en cuenta el conjunto de parámetros y sus interrelaciones. Primero, hemos realizado un análisis factorial con los parámetros medidos sobre la danza, descartando parámetros de dirección del tronco del bailarín al añadir únicamente ruido. También se han descartado los parámetros individuales que estaban ya recogidos en los parámetros calculados como valores medios (por ejemplo, se utiliza la altura media, en vez de la altura muy alta, altura alta, etc.), ya que introduciría un sesgo marcado en la ponderación de los factores.

El análisis factorial ha resultado en 11 componentes de los cuales se han seleccionado únicamente los 5 primeros para tener un modelo gestionable. Los componentes han sido rotados para ajustarse mejor a los datos, obteniendo un 53% de varianza inicial explicada con los 5 componentes (51% de la varianza con la rotación).

En la tabla 6.19 vemos los parámetros relacionado con el Factor 1.

	Peso en factor	r energía evaluada	r afecto evaluado	r2 energía evaluada	r2 afecto evaluado
FACTOR 1 cambios	1	0,618	0,315	0,381924	0,099225
cambio desplaz/s	0,833	0,585	0,33	0,342225	0,1089
cambio dirección/s	0,819	0,64	0,419	0,4096	0,175561
cambio apertura/s	0,798	0,726	0,368	0,527076	0,135424
cambio altura /s	0,736	0,687	0,32	0,471969	0,1024
acción hendir %	0,709	0,714	0,544	0,509796	0,295936
peso impulsado fuerte %	0,669	0,737	0,231	0,543169	0,053361
desplaz. Girar %	0,655	0,381	0,416	0,145161	0,173056
cambio peso/s	0,633	0,45	0,334	0,2025	0,111556
peso sostenido-llevado %	-0,712	-0,588	-0,215	0,345744	0,046225

Tabla 6.19. Parámetros de la danza más relacionados con el factor 1 del análisis factorial, junto con la correlación r y su cuadrado con la energía y el afecto evaluados.

El primer factor, que explica un 26% de la varianza de los parámetros de danza introducidos, tiene que ver con el cambio y podríamos decir el movimiento (corporal y de desplazamiento): *cambio de desplazamiento, dirección, apertura, altura*. También tiene que ver con el parámetro de *hendir* que tan relevante se ha mostrado para explicar el afecto evaluado en la regresión anterior (fig. 6.26). Vemos que el factor 1 explica una parte importante de la energía evaluada (fig. 6.27) sobre todo cuando tratamos los *cambios de apertura y altura*, y también el *peso impulsado fuerte* y la acción de *hendir*. Estos parámetros que están bastante ligados entre sí marcan la agitación propia del cambio y el movimiento de los miembros (brazos ante todo, pero también piernas en la acción de *hendir*) con un impulso marcado. En general, el afecto se ve menos asociado a

estos parámetros, excepto la acción de *hendir*, para la que no existe una explicación inmediata en cuanto a su relación con el afecto (fig. 6.27).

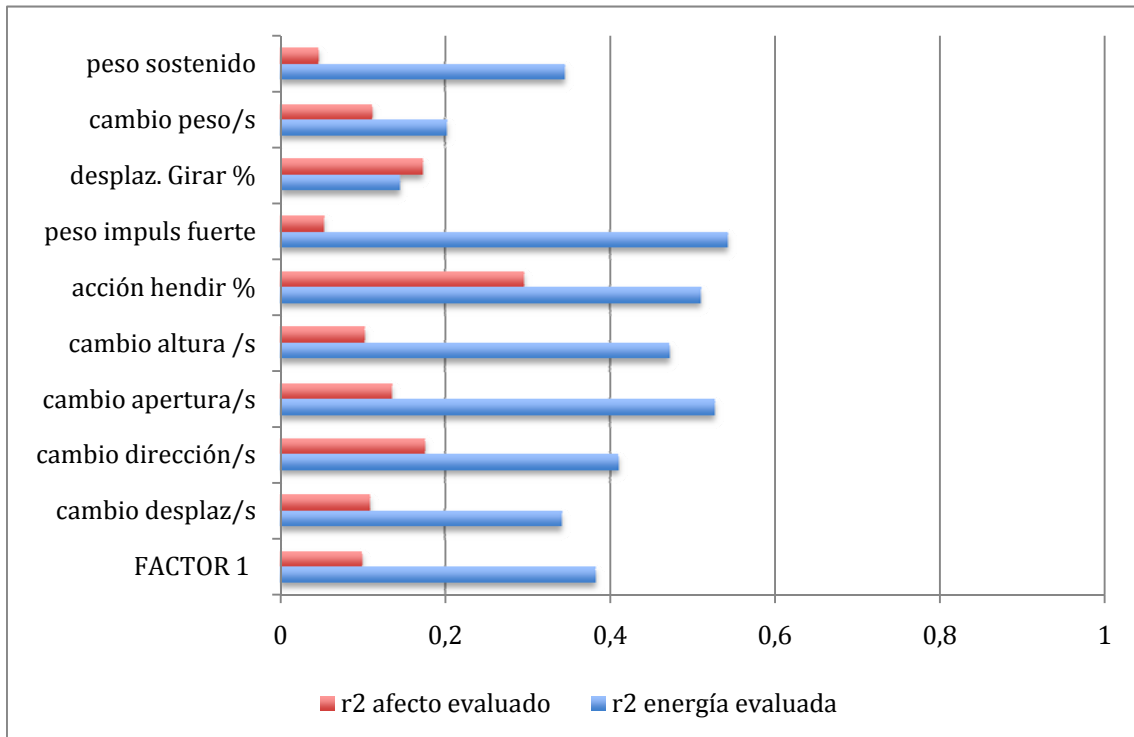


Figura 6.27. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r^2) explicada del afecto y la energía evaluados por los parámetros ligados al factor 1.

Vemos en la figura 6.28, que la distribución de la acción *hendir* en las coreografías es desigual, con un gran porcentaje de coreografías donde no se hiende, y una distribución más o menos plana del porcentaje de realización de esta acción en el resto de las coreografías.

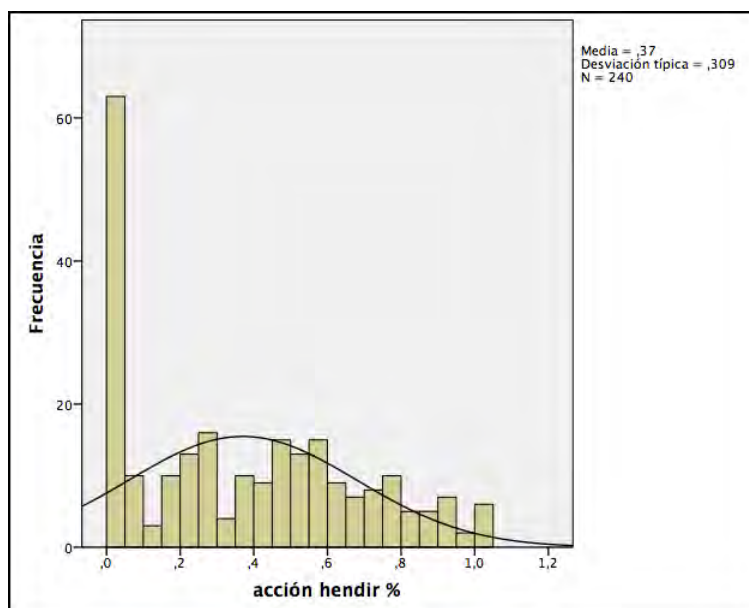


Figura 6.28. Histograma de distribución de frecuencias de las coreografías en función del porcentaje de tiempo dedicado a la acción *hendir*.

La tabla 6.20 muestra que ha habido coreógrafos que han utilizado mucho esta acción para expresar la *alegría dinámica* (e+a+) y otros que la han excluido en cambio para expresar *depresión tristeza* (e-a-).

fichero	energía evaluada	afecto evaluado	acción hendir %
m3e-a-eb	1	1	0
m3e-a-sr	1,75	1	0
m4e+a+jp	7	7	0,936532673
m4e+a+sr	6,5	7,75	0,677165906

Tabla 6.20. Valores de las coreografías con mayor y menor afecto evaluado y su relación con la acción *hendir*.

Los fotogramas de la figura 6.29 se refieren a momentos coreográficos en los que los coreógrafos realizan la acción *hendir*. En las imágenes vemos diferentes maneras de realización por parte de Juan Pinillos y Susana Rodrigo para m4e+a+.



Figura 6.29. Los fotogramas pertenecen a m4e+a+. En la imagen 1 Pinillos gira y marca un recorrido circular; en la imagen 2 describe círculos repetitivos con los brazos en el plano frontal (de abajo hacia arriba) y en la imagen 3 realiza la acción de hendir con brazos y piernas. En la imagen 4 Rodrigo describe círculos repetitivos con el brazo derecho en el plano sagital (de abajo hacia arriba); en la imagen 5 realiza la acción de hendir con ambos brazos y en la imagen 6 gira con los brazos abiertos.

Los fotogramas de la figura 6.30 se refieren a momentos coreográficos en los que Bertomeu y Rodrigo (para la expresión de m3e-a-) no realizan la *acción hendir* sino otras acciones.

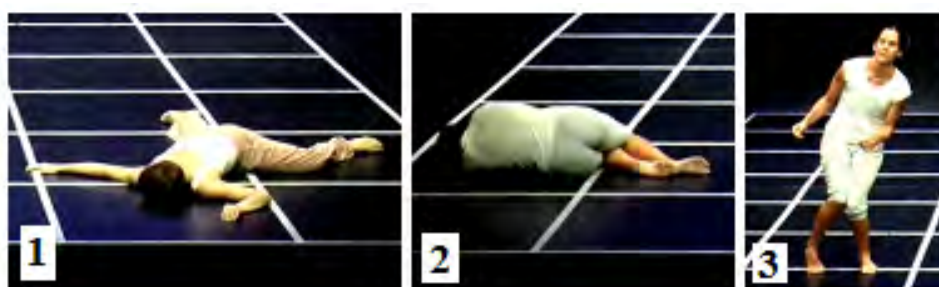


Figura 6.30. Los fotogramas pertenecen a m3e-a-. En la imagen 1, Bertomeu *presiona* y *se retuerce* en el suelo durante toda la coreografía. Igual ocurre con Rodrigo que, en las imágenes 2 y 3, emplea estas dos acciones, pero no *hendir*.

En la tabla 6.21 vemos los parámetros relacionado con el Factor 2. Este factor que explica un 8,7 % de la varianza de los parámetros de danza introducidos, tiene que ver con el espacio (lugar de la escena, expansión, velocidad de desplazamiento, estatismo, etc.).

	Peso en factor	r energía evaluada	r afecto evaluado	r2 energía evaluada	r2 afecto evaluado	r2 afecto evaluado
FACTOR 2 espacio	1	0,405	0,287	0,164025	0,082369	0,026904201
superficie ocupada/s	0,943	0,517	0,315	0,267289	0,099225	0,07144341
ambitus/s	0,933	0,516	0,354	0,266256	0,125316	0,070892258
ambitus profund/s	0,872	0,464	0,298	0,215296	0,088804	0,046352368
velocidad casilla/s	0,824	0,629	0,356	0,395641	0,126736	0,156531801
ambitus lateral/s	0,809	0,47	0,348	0,2209	0,121104	0,04879681
desplaz. Correr %	0,598	0,363	0,104	0,131769	0,010816	0,017363069
desplaz. Estatismo %	-0,731	-0,415	-0,266	0,172225	0,070756	0,029661451

Tabla 6.21. Parámetros de la danza más relacionados con el factor 2 del análisis factorial, junto con la correlación r y su cuadrado con la energía y el afecto evaluados.

En la figura 6.31 vemos que el factor 2 explica una parte importante de la energía evaluada, sobre todo cuando tratamos *velocidad casilla/s*, y también *ambitus/s* y *superficie ocupada/s*. Todos estos parámetros están muy ligados entre sí por el factor espacio e implican el tipo de desplazamiento utilizado y los recorridos: todos resultan significativos para la valoración de energía. En general, el afecto se ve menos asociado a estos parámetros y esto refuerza la idea de que se trata de elementos de la coreografía ligados a un discurso energético más que afectivo (fig. 6.31).

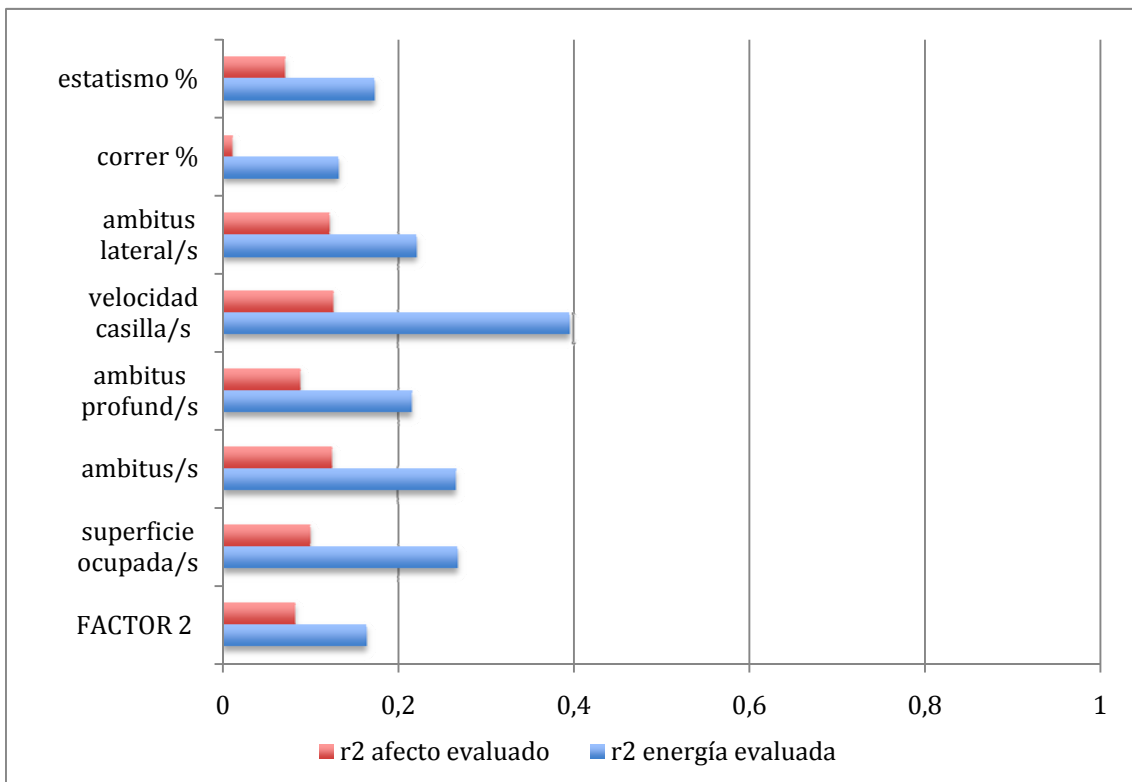


Figura 6.31. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r2) explicada del afecto y la energía evaluados por los parámetros ligados al factor 2.

En la tabla 6.22 vemos los parámetros relacionados con el Factor 3. Este factor que explica un 8% de la varianza de los parámetros de danza introducidos, tiene que ver con la altura y la apertura media (dos elementos que como ya hemos visto anteriormente van muy relacionados con el moldeado de la forma corporal) y los desplazamientos.

	Peso en factor	r energía evaluada	r afecto evaluado	r ² energía evaluada	r ² afecto evaluado	r ² afecto evaluado
FACTOR 3 altura	1	0,123	0,347	0,015129	0,120409	0,000228887
altura media	0,826	0,396	0,508	0,156816	0,258064	0,024591258
apertura media	0,639	0,188	0,351	0,035344	0,123201	0,001249198
desplaz. andar %	0,537	0,262	0,388	0,068644	0,150544	0,004711999
desplaz. Arrastrarse %	-0,638	-0,131	-0,221	0,017161	0,048841	0,0002945
desplaz. Rodar %	-0,7	-0,084	-0,266	0,007056	0,070756	4,97871E-05
desplaz. Reptar %	-0,848	-0,142	-0,27	0,020164	0,0729	0,000406587

Tabla 6.22. Parámetros de la danza más relacionados con el factor 3 del análisis factorial, junto con la correlación r y su cuadrado con la energía y el afecto evaluados.

La figura 6.32 muestra que todos los elementos introducidos son significativos para la percepción del afecto más que de la energía. Como ya hemos visto anteriormente, *apertura* y *altura* son elementos de la coreografía ligados a la forma, componente claramente significativo para la expresión del afecto y para su percepción.

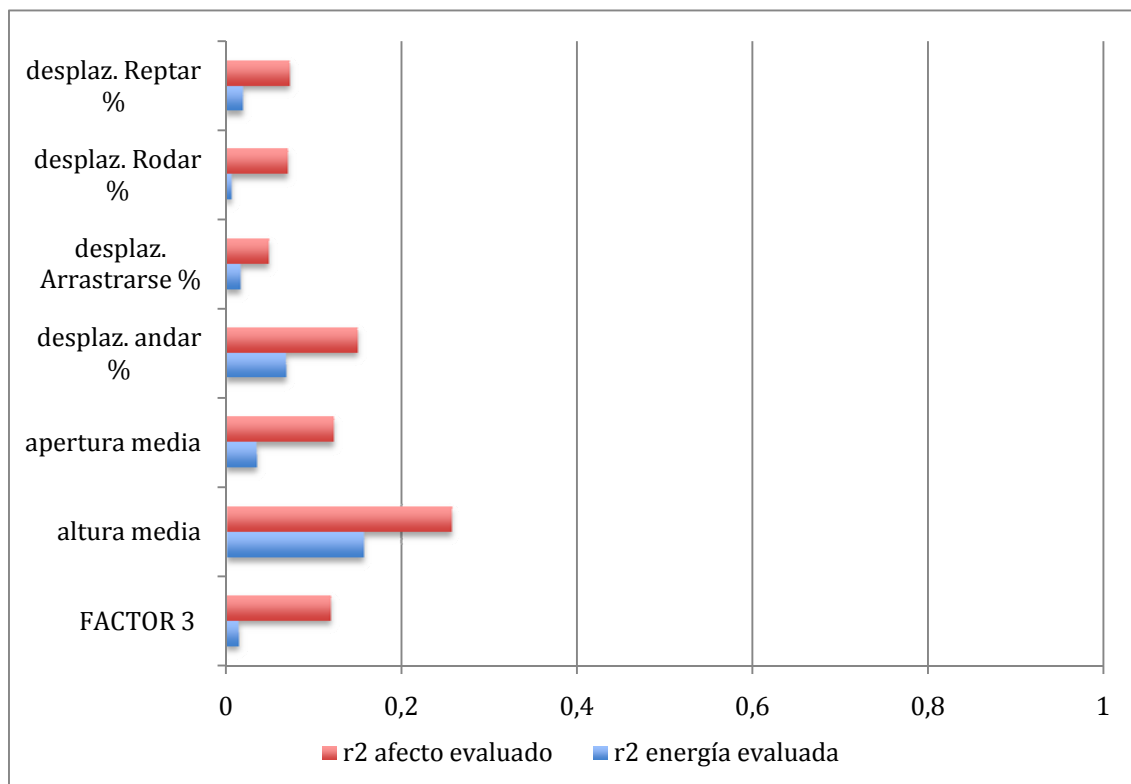


Figura 6.32. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r²) explicada del afecto y la energía evaluados por los parámetros ligados al factor 3.

También hay desplazamientos que, en vez de estar ligados a la energía (*correr* en la figura 6.31 anteriormente expuesta), se relacionan a la expresión del afecto, sobre todo los que se realizan en el suelo. La energía se ve menos asociada a estos parámetros y esto corrobora que se trata de elementos de la coreografía ligados al afecto (fig. 6.32).

En la tabla 6.23 vemos los parámetros relacionado con el Factor 4. Este factor que explica un 5,9 % de la varianza de los parámetros introducidos, tiene que ver con algunas acciones esfuerzo, que resultan particularmente significativos para la evaluación de energía.

	Peso en factor	r energía evaluada	r afecto evaluado	r2 energía evaluada	r2 afecto evaluado	r2 afecto evaluado
FACTOR 4 golpear	1	0,261	-0,143	0,068121	0,020449	0,004640471
acción golpear %	0,772	0,401	-0,051	0,160801	0,002601	0,025856962
acción sacudir %	0,658	0,19	-0,073	0,0361	0,005329	0,00130321

Tabla 6.23. Parámetros de la danza más relacionados con el factor 4 del análisis factorial, junto con la correlación r y su cuadrado con la energía y el afecto evaluados.

La figura 6.33 muestra que sobre todo *golpear* influye en la percepción de la energía más que en la percepción del afecto como se podría creer (rabia, tensión, ira). Como la mayoría de las acciones esfuerzo, resulta ligada a la energía. En general, el afecto no se ve asociado a estos parámetros.

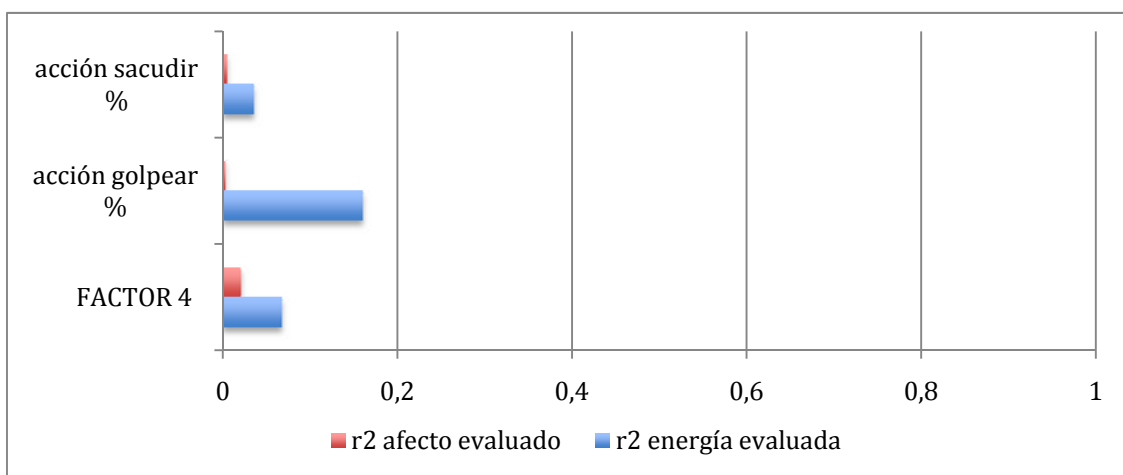


Figura 6.33. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r2) explicada del afecto y la energía evaluados por los parámetros ligados al factor 4.

Finalmente la tabla 6.24 muestra el Factor 5. No se trata de un factor relevante. Este factor que explica un 4,6 % de la varianza de los parámetros de danza introducidos, tiene que ver con la acción *presionar* y la *inacción*.

	Peso en factor	r energía evaluada	r afecto evaluado	r2 energía evaluada	r2 afecto evaluado	r2 afecto evaluado
FACTOR 5 presionar	1	0,131	-0,082	0,017161	0,006724	0,0002945
acción presionar %	0,884	0,14	0,118	0,0196	0,013924	0,00038416
inacción %	-0,886	-0,086	-0,144	0,007396	0,020736	5,47008E-05

Tabla 6.24. Parámetros de la danza más relacionados con el factor 5 del análisis factorial, junto con la correlación r y su cuadrado con la energía y el afecto evaluados.

Como podemos ver en la figura 6.34, curiosamente la *inacción* influye en la percepción del afecto más que de la energía. En cambio *presionar* es significativo casi por igual tanto para la evaluación de la energía como del afecto.

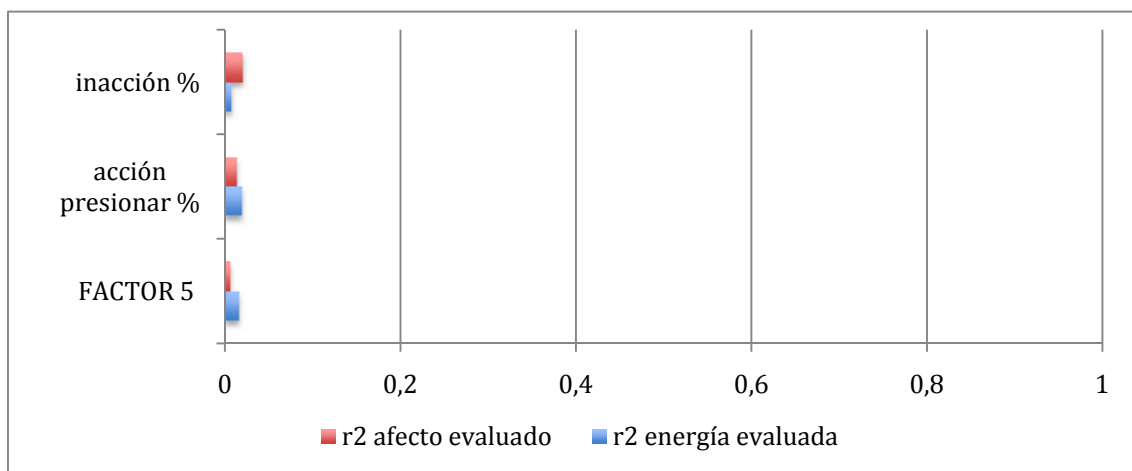


Figura 6.34. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r2) explicada del afecto y la energía evaluados por los parámetros ligados al factor 5.

6.9 Correlaciones de los resultados obtenidos

Desde el punto de vista perceptivo, de nuestro análisis emerge que la evaluación de la energía percibida ha dependido de manera contundente de la intención de energía expresada por los coreógrafos; y que la evaluación del afecto ha dependido de su intención expresiva de afecto. Para poder comparar en qué parámetros de danza ha influido la intención, y si son esos parámetros los que han influido en la percepción, hemos calculado las correlaciones entre la intención y la evaluación de energía y afecto, y los parámetros dancísticos, datos que exponemos a continuación. Mostramos el detalle de los 4 factores emergentes y los parámetros relacionados con cada uno de ellos y finalmente una comparativa de las correlaciones obtenidas.

6.9.1 Correlaciones entre intención y evaluación energía

En la tabla 6.25 vemos los parámetros relacionado con el Factor 1, que explica las correlaciones entre intención y evaluación de la energía.

	r2 energía intención	r2 energía evaluada
FACTOR 1	0,311364	0,381924
cambio desplaz/s	0,244036	0,342225
cambio dirección/s	0,285156	0,4096
cambio apertura/s	0,474721	0,527076
cambio altura /s	0,363609	0,471969
acción hendir %	0,306916	0,509796
peso impulsado fuerte %	0,654481	0,543169
desplaz. Girar %	0,040401	0,145161
cambio peso/s	0,137641	0,2025
despalz. Saltar %	0,174724	0,210681
peso sostenido-llevado %	0,358801	0,345744

Tabla 6.25. Parámetros de la danza más relacionados con el factor 1 del análisis factorial, junto con la correlación r^2 con la intención y evaluación de la energía.

La figura 6.35 muestra que se establece una fuerte correspondencia entre ambas.

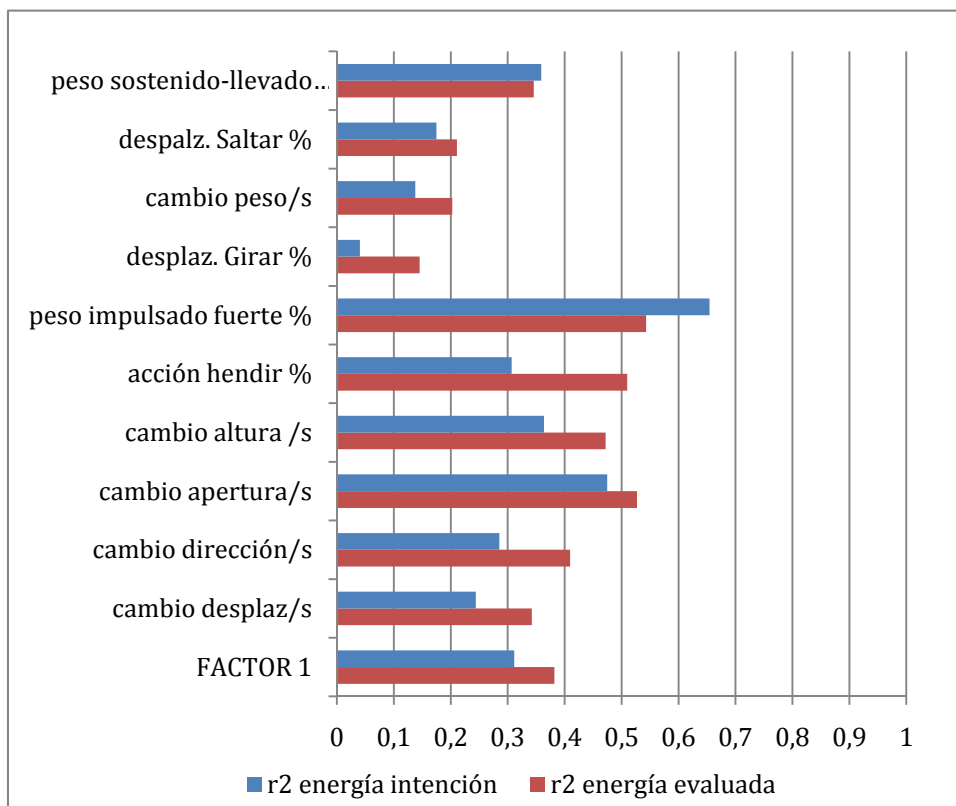


Figura 6.35. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r^2) explicada de la intención y evaluación de la energía por los parámetros ligados al factor 1.

Todos los parámetros han influido de manera contundente tanto en la expresión como en la evaluación de la energía, donde la influencia ha sido mayor. Esto quiere decir que se trata de parámetros muy potentes para la expresión y percepción de la energía. La intención y evaluación se explica por: el *peso impulsado fuerte* (que destaca sobre todos los demás), los *cambios* (*apertura/s*, *altura/s*, *dirección*, *desplazamiento*, *peso*) y la acción *hendir*. El desplazamiento *girar* es el parámetro que menos ha influido en la expresión y evaluación de la energía. Fuerte correspondencia en *peso sostenido llevado*.

En la tabla 6.26 vemos los parámetros relacionado con el Factor 2, que tiene que ver con la ocupación del espacio y algunas dinámicas de desplazamiento (*velocidad casilla/s*, *estatismo*, etc.).

	r2 energía intención	r2 energía evaluada
FACTOR 2	0,113569	0,164025
superficie ocupada/s	0,213444	0,267289
ambitus/s	0,172225	0,266256
ambitus profund/s	0,119025	0,215296
velocidad casilla/s	0,369664	0,395641
ambitus lateral/s	0,171396	0,2209
desplaz. Correr %	0,149769	0,131769
desplaz. Estatismo %	0,106929	0,172225

Tabla 6.26. Parámetros de la danza más relacionados con el factor 2 del análisis factorial, junto con la correlación r^2 con la intención y evaluación de la energía.

Vemos que el factor 2 (fig. 6.36) sigue explicando una parte importante de las correlaciones entre intención y evaluación de la energía.

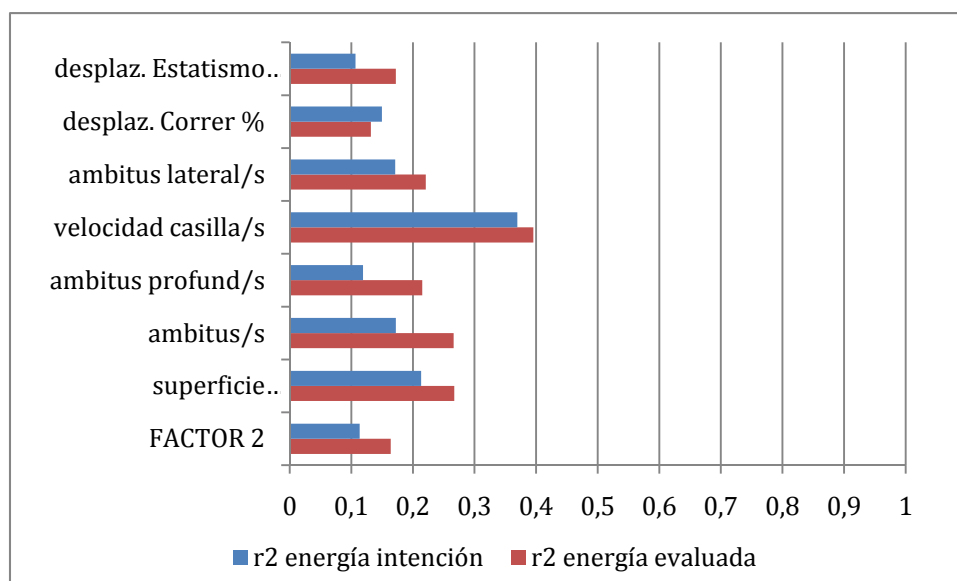


Figura 6.36. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r^2) explicada de la intención y evaluación de la energía por los parámetros ligados al factor 2.

Se establece una buena correspondencia entre ambas. De nuevo la mayoría de los parámetros muestran mayor influencia en la evaluación de la energía. Destaca *velocidad casilla/s* sobre los demás parámetros tanto en intención como evaluación, con una fuerte correspondencia entre ambas; y los parámetros espaciales *ambitus/s* y *superficie ocupada/s*. El uso del espacio resulta muy significativo para la expresión y evaluación perceptiva de la energía.

En la tabla 6.27 vemos los parámetros relacionado con el Factor 3 que tiene que ver con la forma corporal y algunos desplazamientos más relacionados con el suelo (arrastrarse, rodar, etc.).

	r2 energía intención	r2 energía evaluada
FACTOR 3	0,004096	0,015129
altura media	0,071824	0,156816
apertura media	0,006241	0,035344
desplaz. andar %	0,024025	0,068644
desplaz. Arrastrarse %	0,015129	0,017161
desplaz. Rodar %	0,0036	0,007056
desplaz. Reptar %	0,012321	0,020164

Tabla 6.27. Parámetros de la danza más relacionados con el factor 3 del análisis factorial, junto con la correlación r^2 con la intención y evaluación de la energía.

Destaca el parámetro *altura media* (fig. 6.37) por ejercer mayor influencia tanto en la intención expresiva como en la evaluación perceptiva de la energía.

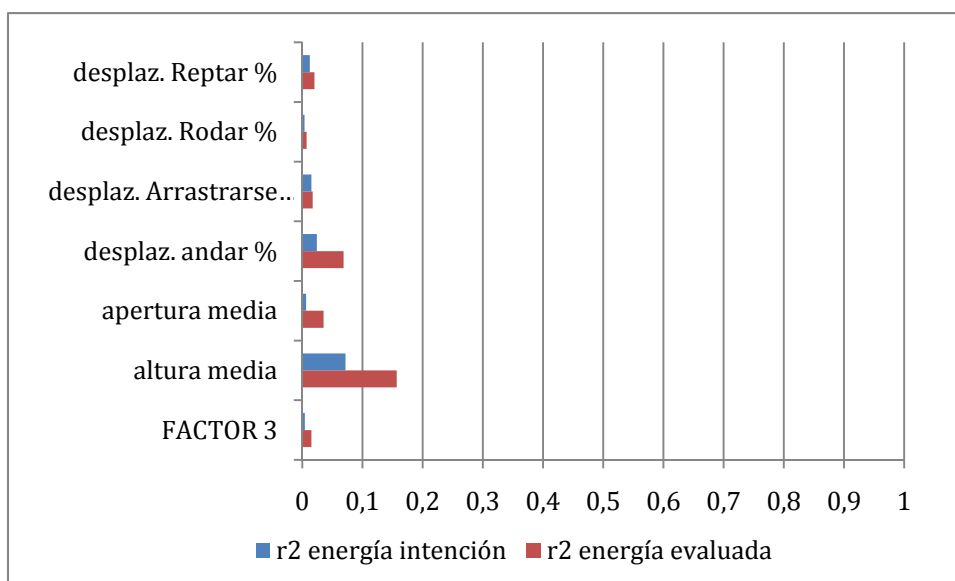


Figura 6.37. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r2) explicada de la intención y evaluación de la energía por los parámetros ligados al factor 3.

En la tabla 6.28 vemos los parámetros relacionado con el Factor 4 que tiene que ver con elementos coreográficos inherentes al cuerpo (acciones, uso del peso, tensión) y de manera residual con elementos del espacio.

	r2 energía intención	r2 energía evaluada
FACTOR 4	0,136161	0,068121
acción golpear %	0,216225	0,160801
acción sacudir %	0,039204	0,0361
acción presionar %	0,006084	0,0196
acción deslizar %	0,085849	0,058081
acción flotar %	0,051529	0,000289
acción retorcer %	0,006084	0,008464
acción teclear %	0,005184	0,000529
inacción %	0,002304	0,007396
peso dejado abandonado %	0,038809	0,119716
peso impulsado suave %	0,0625	0,007569
peso medio	0,118336	0,124609
tensión media	0,3969	0,398161
cambio tensión/s	0,081796	0,047089
descentrado medio lateral	0,001936	0,0289
descentrado medio profund	0,019044	0,050625
lateralidad media	0,006561	0,011449
profundidad media	0,003249	0,000484

Tabla 6.28. Parámetros de la danza más relacionados con el factor 4 del análisis factorial, junto con la correlación r² con la intención y evaluación de la energía.

Destaca el parámetro *tensión media* (fig. 6.38) por la fuerte influencia y correspondencia entre intención y evaluación de la energía. También *peso medio* muestra una fuerte correspondencia entre ambas. Entre las acciones, destaca *golpear* como la acción que más influye en la expresión y evaluación de la energía (fig. 6.38).

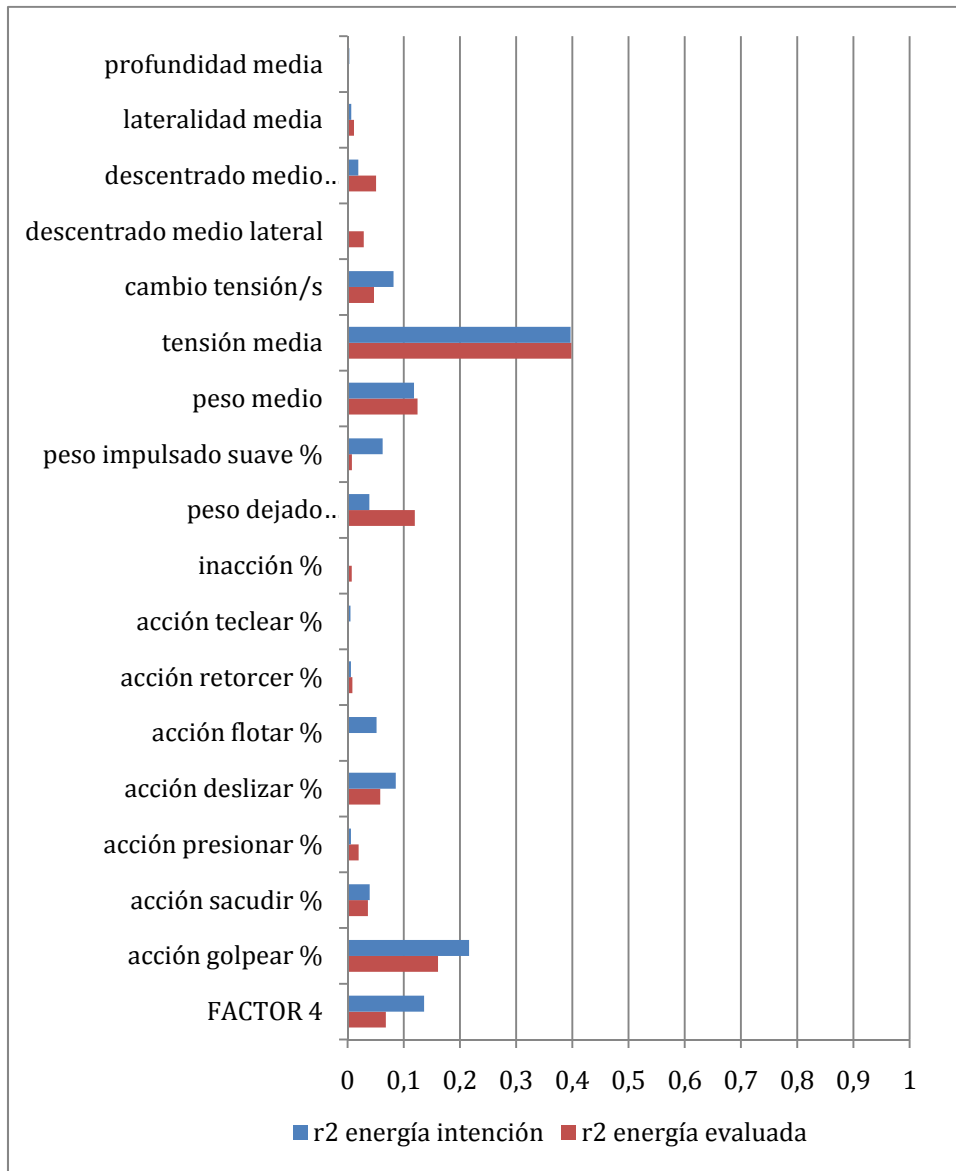


Figura 6.38. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r^2) explicada de la intención y evaluación de la energía por los parámetros ligados al factor 4.

6.9.2 Correlaciones entre intención y evaluación afecto

En la tabla 6.29 vemos los parámetros relacionado con el Factor 1.

	r2 afecto intención	r2 afecto evaluado
FACTOR 1	0,0289	0,099225
cambio desplaz/s	0,026569	0,1089
cambio dirección/s	0,0961	0,175561
cambio apertura/s	0,04	0,135424
cambio altura /s	0,028561	0,1024
acción hendir %	0,130321	0,295936
peso impulsado fuerte %	0,000121	0,053361
desplaz. Girar %	0,147456	0,173056
cambio peso/s	0,064009	0,111556
despalz. Saltar %	0,017956	0,079524
peso sostenido-llevado %	0,000961	0,046225

Tabla 6.29. Parámetros de la danza más relacionados con el factor 1 del análisis factorial, junto con la correlación r^2 con la intención y evaluación del afecto.

La figura 6.39 muestra que, exceptuando *girar* y *hendir*, los demás parámetros han influido muy poco en la expresión del afecto. Curiosamente la acción *hendir* resulta marcar una fuerte influencia en la evaluación perceptiva.

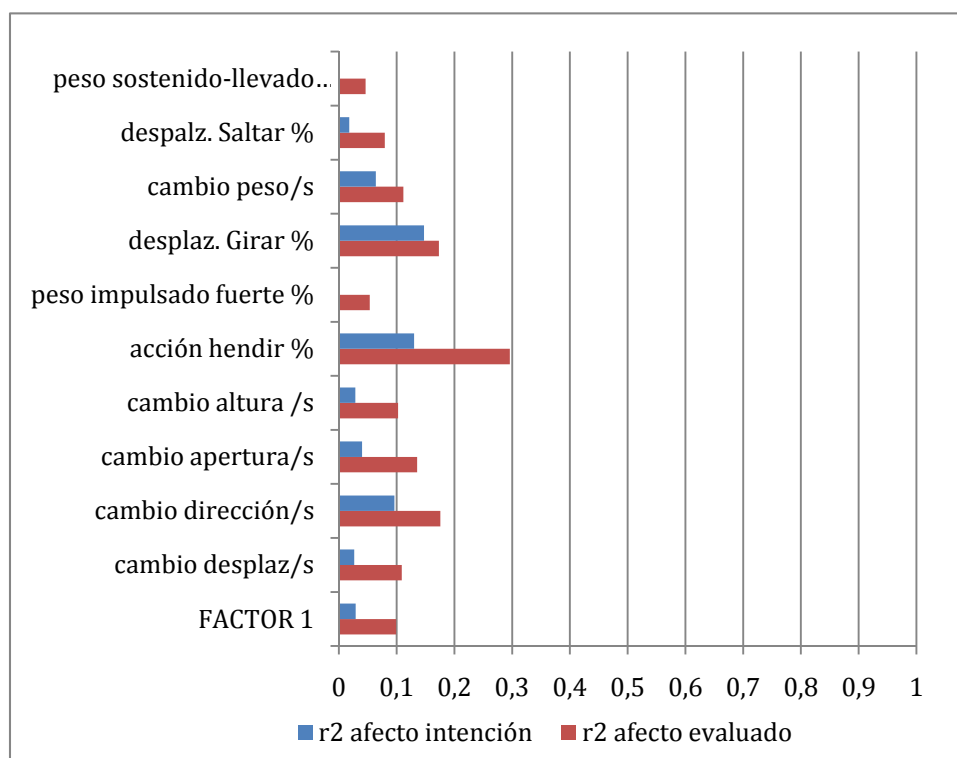


Figura 6.39. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r^2) explicada de la intención y evaluación del afecto por los parámetros ligados al factor 1.

En la tabla 6.30 vemos los parámetros relacionado con el Factor 2.

	r2 afecto intención	r2 afecto evaluado
FACTOR 2	0,069169	0,082369
superficie ocupada/s	0,080656	0,099225
ambitus/s	0,090601	0,125316
ambitus profund/s	0,074529	0,088804
velocidad casilla/s	0,0441	0,126736
ambitus lateral/s	0,073984	0,121104
desplaz. Correr %	0,0001	0,010816
desplaz. Estatismo %	0,052441	0,070756

Tabla 6.30. Parámetros de la danza más relacionados con el factor 2 del análisis factorial, junto con la correlación r^2 con la intención y evaluación del afecto.

La figura 6.40 muestra que los parámetros considerados han influido poco en la expresión y evaluación perceptiva del afecto. Sin embargo, considerando la correspondencia que se establece entre expresión y evaluación del afecto, los lugares (*ambitus/s*) y la cantidad de espacio ocupados (*superficie ocupada/s*, *velocidad casilla/s*) resultan elementos coreográficos que contribuyen a la expresión y percepción del afecto.

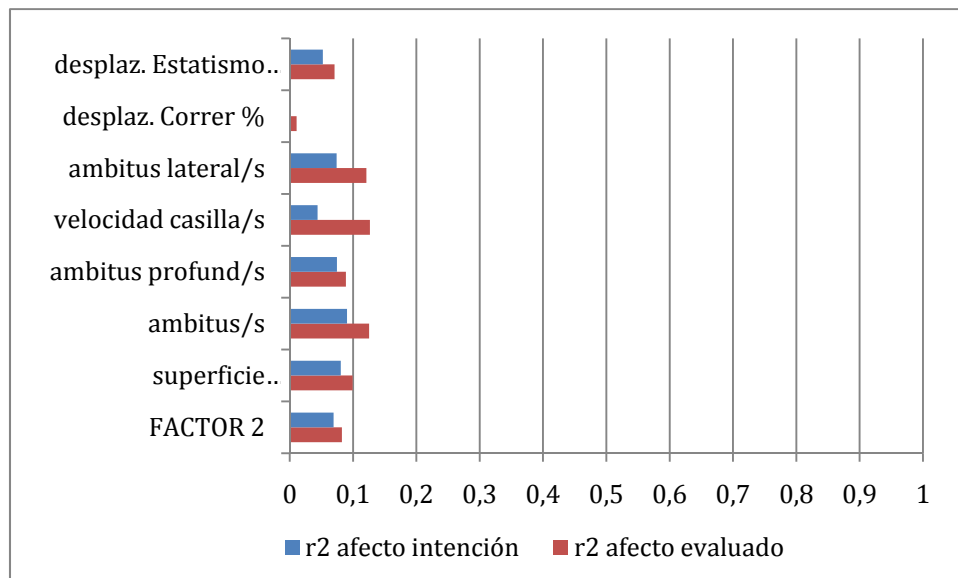


Figura 6.40. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r^2) explicada de la intención y evaluación del afecto por los parámetros ligados al factor 2.

En la tabla 6.31 vemos los parámetros relacionado con el Factor 3.

	r2 afecto intención	r2 afecto evaluado
FACTOR 3	0,079524	0,120409
altura media	0,121104	0,258064
apertura media	0,195364	0,123201
desplaz. andar %	0,131044	0,150544
desplaz. Arrastrarse %	0,046225	0,048841
desplaz. Rodar %	0,009025	0,070756
desplaz. Reptar %	0,059049	0,0729

Tabla 6.31. Parámetros de la danza más relacionados con el factor 3 del análisis factorial, junto con la correlación r^2 con la intención y evaluación del afecto.

La figura 6.41 muestra que los elementos coreográficos relativos al moldeado corporal (*altura media* y *apertura media*) influyen tanto en la intención como en la evaluación perceptiva del afecto, sobre todo *altura media*. También vemos que se establecen fuertes correspondencias, en el uso de algunos desplazamientos (*andar*, *reptar*, *arrastrarse*) (fig. 6.41).

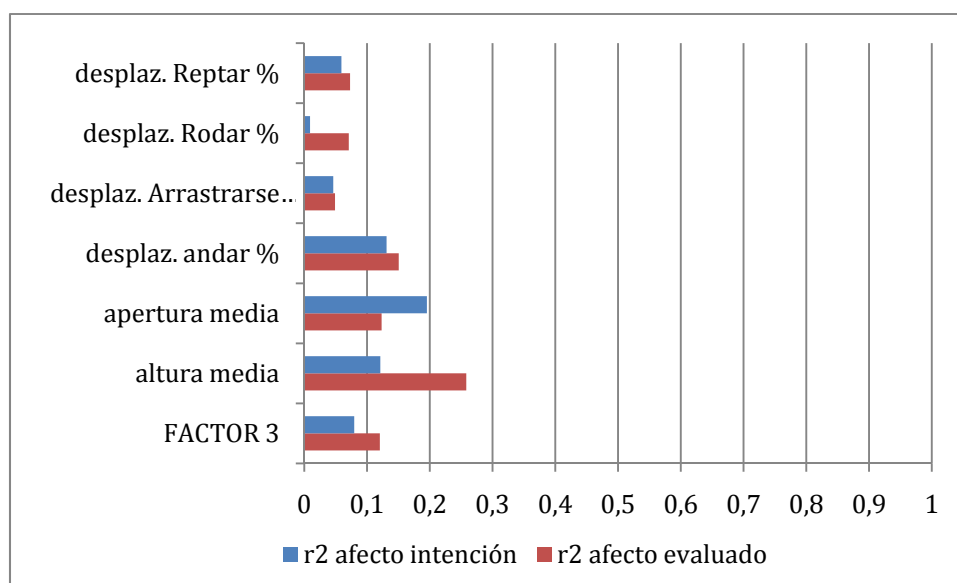


Figura 6.41. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r^2) explicada de la intención y evaluación del afecto por los parámetros ligados al factor 3.

En la tabla 6.32 vemos los parámetros relacionado con el Factor 4.

	r2 afecto intención	r2 afecto evaluado
FACTOR 4	0,084681	0,020449
acción golpear %	0,0625	0,002601
acción sacudir %	0,030276	0,005329
acción presionar %	0,009216	0,013924
acción deslizar %	0,015876	0,004761
acción flotar %	0,207936	0,110889
acción retorcer %	0,005329	0,010404
acción teclear %	0,000144	0,0001
inacción %	0,002304	0,020736
peso dejado abandonado %	0,089401	0,131769
peso impulsado suave %	0,028224	0,019044
peso medio	0,085849	0,110889
tensión media	0,0001	0,063001
cambio tensión/s	0,061504	0,010609
descentrado medio lateral	0,002025	0,007396
descentrado medio profund	0,000081	0,000169
lateralidad media	0,000361	0,008464
profundidad media	0,000025	0,000121

Tabla 6.32. Parámetros de la danza más relacionados con el factor 4 del análisis factorial, junto con la correlación r^2 con la intención y evaluación del afecto.

En la figura 6.42 destaca la influencia de los elementos coreográficos ligados al uso del peso (*peso medio*, *impulsado suave*, *abandonado*) y de la tensión (*tensión media* y *cambio tensión/s*). La acción *flotar* destaca por su fuerte influencia en la expresión del afecto.

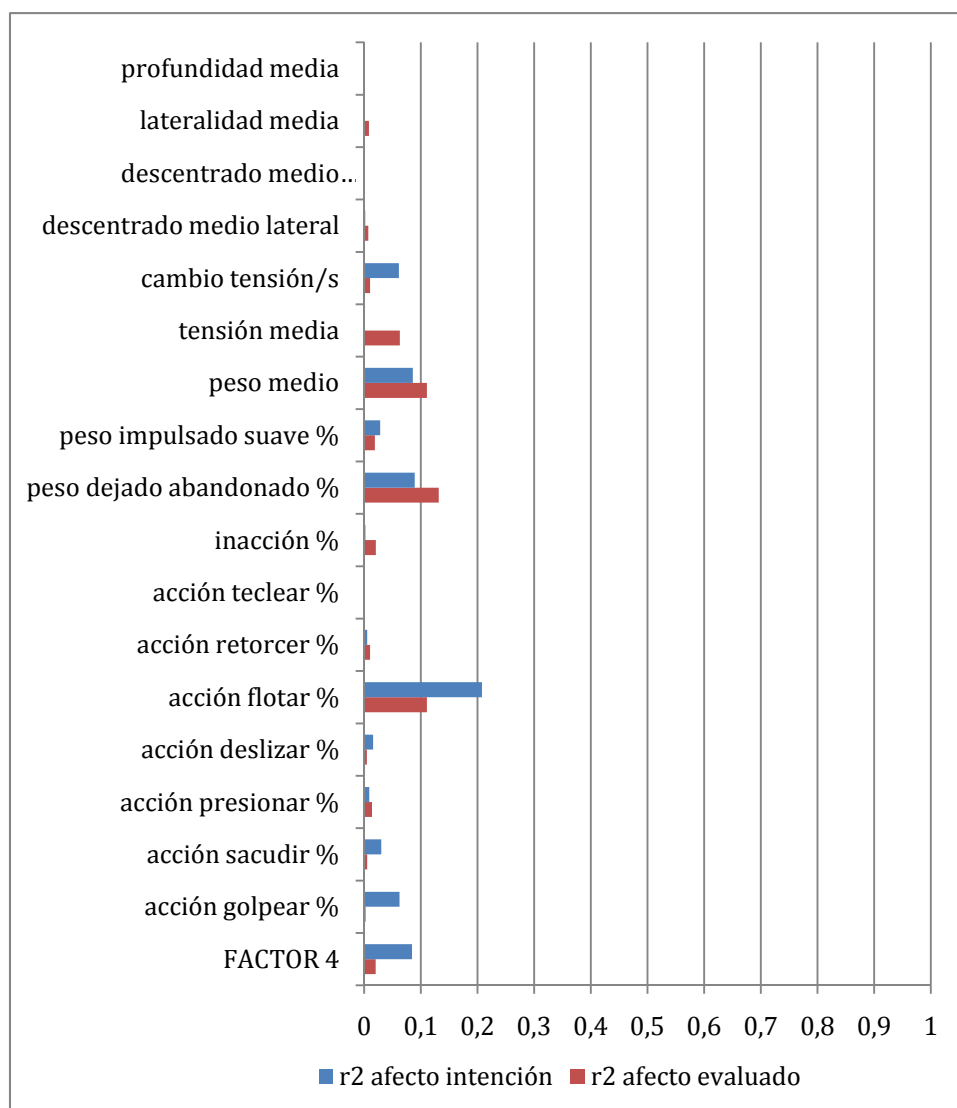


Figura 6.42. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r^2) explicada de la intención y evaluación del afecto por los parámetros ligados al factor 4.

6.9.3 Comparativa correlaciones

A continuación mostramos una comparativa de las correlaciones para cada factor. En cada figura podemos distinguir con claridad los elementos coreográficos que más han influido en la expresión y percepción de la energía y del afecto. En la figura 6.43 podemos ver que el factor 1 es sobre todo significativo para la expresión y evaluación de la energía. Exceptuando *girar*, donde la intención expresiva del afecto es superior a la intención de la energía, en todos los demás parámetros (*peso impulsado fuerte y sostenido*, *cambio/s* en general y *acción hendir*) sucede lo contrario. Se trata de elementos expresivos de la energía que encuentran una fuerte correspondencia con la evaluación de la energía. Destaca *hendir* que muestra también influencia tanto en la expresión como en la evaluación del afecto (fig. 6.43).

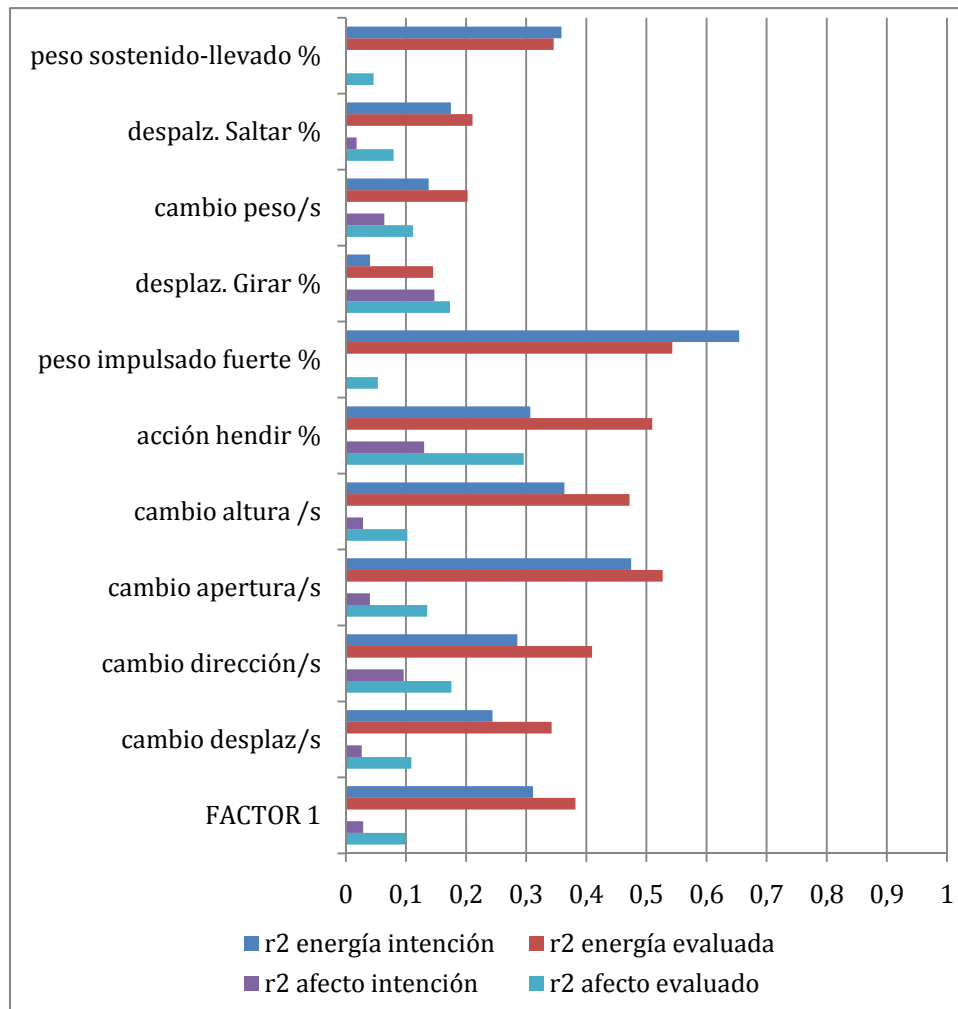


Figura 6.43. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r^2) explicada de la intención y evaluación de la energía y del afecto por los parámetros ligados al factor 1.

En la figura 6.44 podemos ver que el factor 2 es sobre todo significativo para la expresión y evaluación de la energía. Se trata de elementos ligados a la ocupación del espacio y a dinámicas de desplazamiento (*ambitus/s*, *superficie ocupada/s*, *velocidad casilla/s*, *correr* o *estatismo*): todos los parámetros son expresivos de la energía y encuentran una fuerte correspondencia en la evaluación perceptiva. Destaca *velocidad casilla/s* que muestra una fuerte influencia tanto en la expresión como en la evaluación de la energía (fig. 6.44).

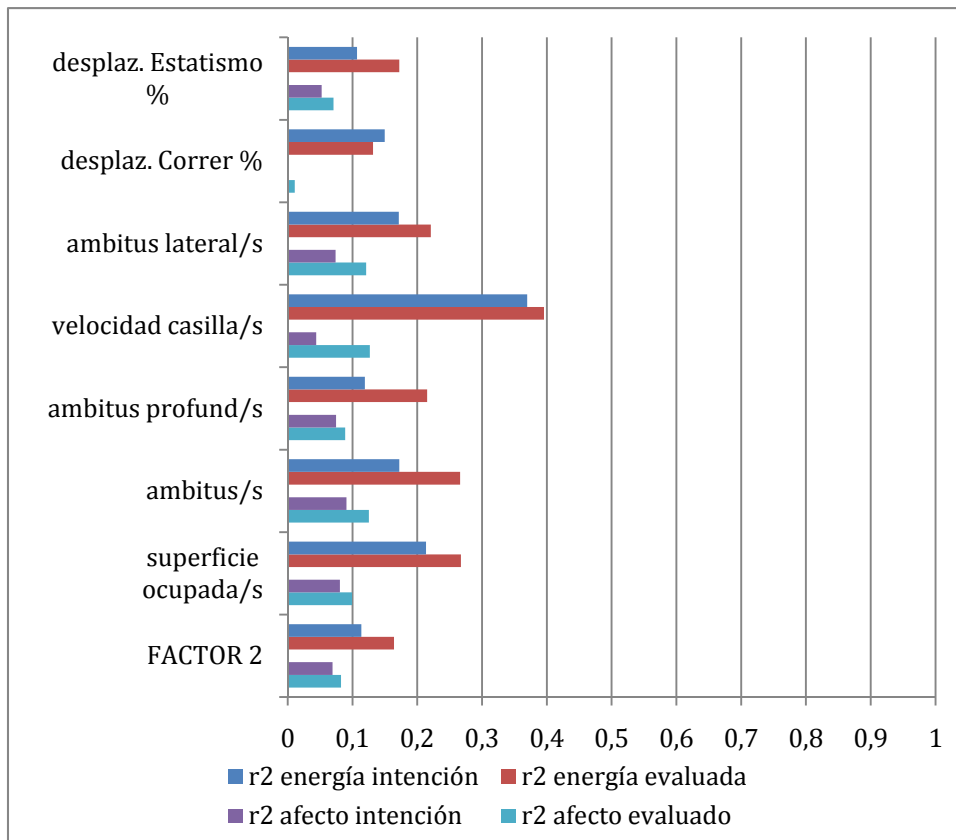


Figura 6.44. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r^2) explicada de la intención y evaluación de la energía y del afecto por los parámetros ligados al factor 2.

En la figura 6.45 podemos ver que el factor 3 (y los parámetros considerados) es sobre todo significativo para la expresión y evaluación del afecto. Se trata de elementos expresivos ligados a la forma corporal (*apertura media* y *altura media*) y a algunos desplazamientos (*andar*, *reptar*, *arrastrarse*): estos elementos son significativos, con una buena correspondencia, también para la evaluación del afecto. Destaca *altura media* que muestra también influencia tanto en la expresión como en la evaluación de la energía (fig. 6.45).

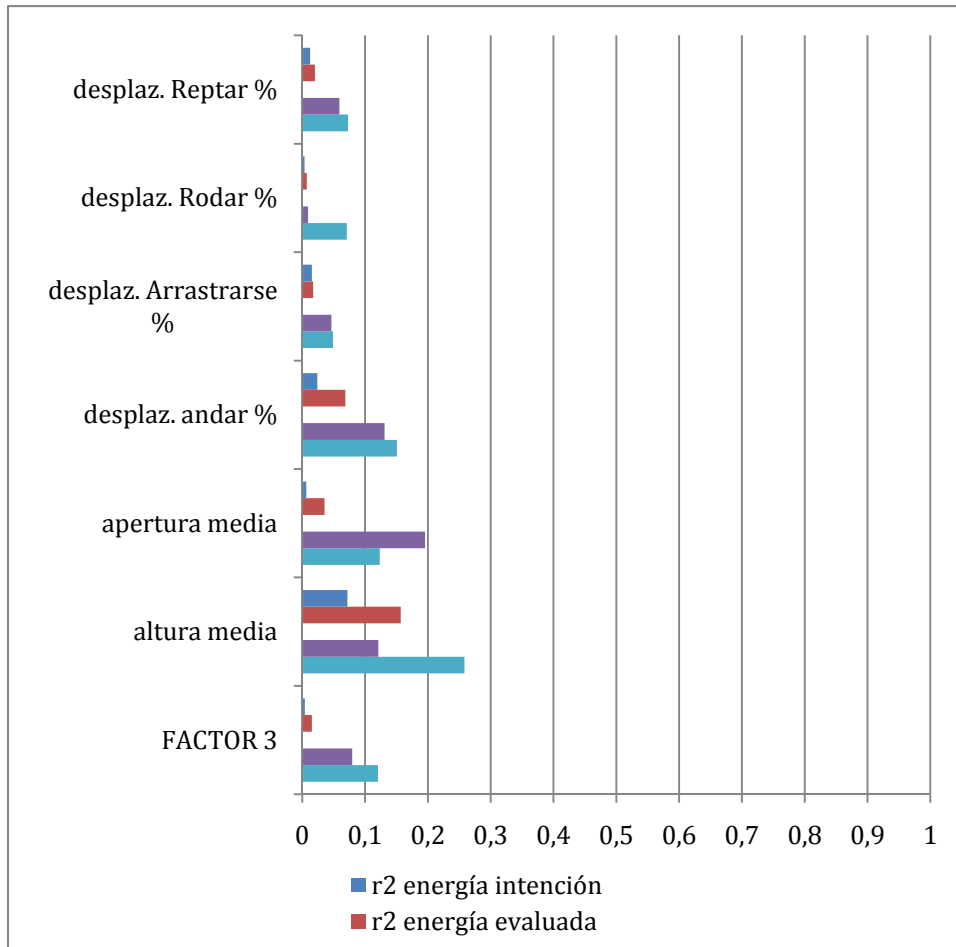


Figura 6.45. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r^2) explicada de la intención y evaluación de la energía y del afecto por los parámetros ligados al factor 3.

En la figura 6.46 podemos ver que el factor 4 (y los parámetros considerados) ofrece datos contrastantes. Sobre todos destacan los parámetros *tensión media*, *acción golpear* y *peso medio* como significativos tanto para la expresión como para la evaluación de la energía.

La *acción flotar* y el *peso abandonado*, son más significativos para la intención de afecto y encuentran buena correspondencia también en la evaluación del afecto. Poco significativos los demás parámetros.

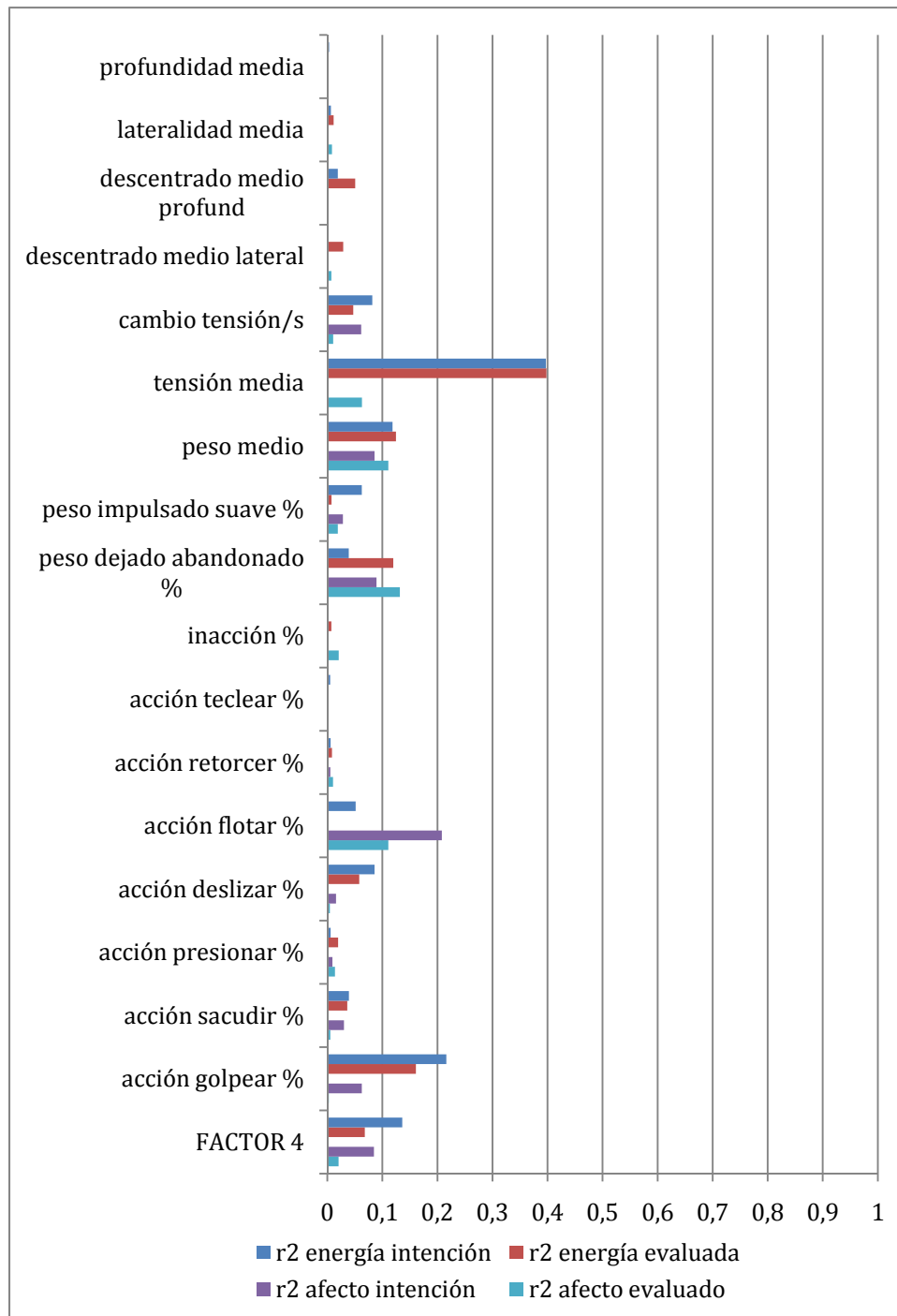


Figura 6.46. Porcentaje de la variabilidad (correlación al cuadrado r^2) explicada de la intención y evaluación de la energía y del afecto por los parámetros ligados al factor 4.

En resumen, los elementos significativos tanto para la expresión como para la evaluación de la energía resultan ser: el *peso* (sobre todo *impulsado fuerte*, pero también *sostenido* y *peso medio*), la *tensión media*, las *acciones hendir* y *golpear*; los elementos coreográficos relativos al espacio (*ambitus/s*, *superficie ocupada/s*, *velocidad casilla/s*),

a los tipos de desplazamientos (*correr* o *estatismo*), y en general a lo que implique movimiento (todos los *cambio/s*).

Los factores en cambio significativos tanto para la expresión como para la evaluación del afecto han resultado ser: la *apertura media* y *altura media* (elementos coreográficos ligados al moldeado corporal), el *peso abandonado*, la *acción flotar* y algunos *desplazamientos* (*andar, girar, reptar, arrastrarse*).

En ambos casos, se trata de elementos coreográficos muy concretos que se revelan muy determinantes en la expresión y comunicación de las intenciones expresivas de la emoción en coreografías.

Finalmente de nuestro estudio emerge que la música no ocupa un lugar importante en la percepción de los parámetros emotivos; sin embargo sus características sonoras sirven a los coreógrafos para la puesta en marcha y uso de su energía, y de sus circuitos emocionales y expresivos.

6.10 Intención danza y recepción

En este apartado analizamos si ha habido correspondencia entre la intención expresiva de los coreógrafos de la energía y del afecto, y su recepción y evaluación por parte de los evaluadores.

6.10.1 Histogramas de las respuestas

Para estudiar en qué medida se ha producido esta correspondencia, hemos calculado los histogramas de las respuestas.

La percepción de la danza no se ha correspondido al 100% con la intención, incluso cuando los valores de las indicaciones dadas a los coreógrafos eran binarios (afecto positivo o negativo, energía alta o baja): aún así, los evaluadores han tenido una percepción un poco borrosa de las danzas, sobre todo en la percepción y evaluación del afecto. Exponemos a continuación los resultados obtenidos para intención/recepción de la energía y del afecto.

La figura 6.47 muestra los resultados de la correspondencia que ha habido entre intención y evaluación de la energía en *Tristeza depresión* (0=energía baja) y *Rabia tensión* (1=energía alta).

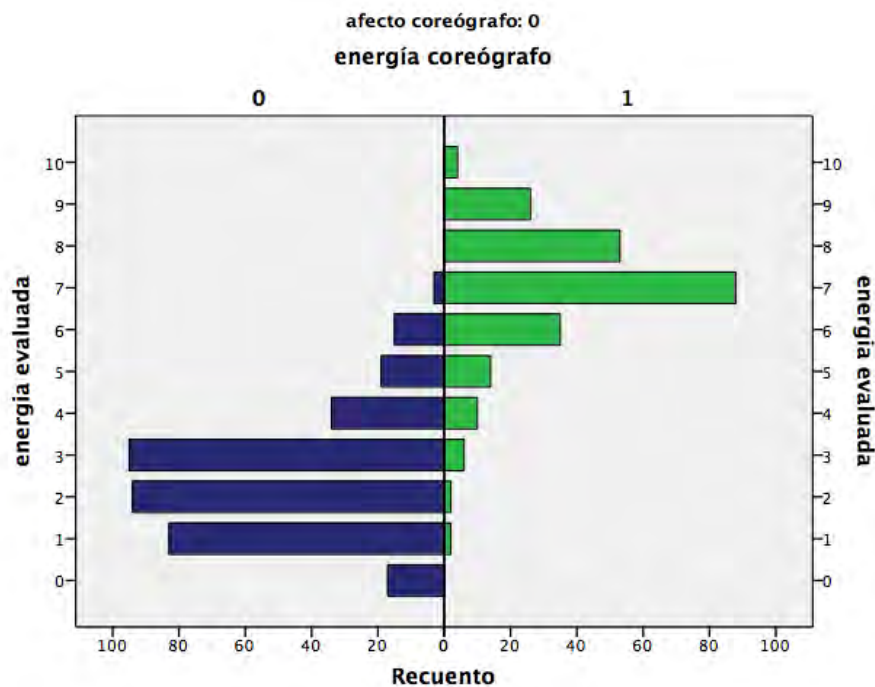


Figura 6.47. Histograma de las respuestas de la energía percibida y evaluada por los participantes en función de la intención de los coreógrafos. El cuadrante de la izquierda corresponde a *Tristeza depresión* y el cuadrante de la derecha a *Rabia tensión*. Los valores más bajos (0,1) indican energía baja y los valores más altos (9, 10) energía alta.

Podemos ver que, en *Tristeza depresión*, las respuestas se concentran sobre todo en valores bajos (1, 2 y 3) con alto índice de acuerdo entre evaluadores (fig. 6.47): esto indica que la percepción y evaluación de la energía baja ha tenido una correspondencia significativa con la intención del coreógrafo (energía baja). En *Rabia tensión* las respuestas se concentran entre 6 y 9 (fig. 6.47) y esto indica que también ha habido una buena correspondencia entre energía evaluada (medio-alta) y la intención del coreógrafo (alta). De estos resultados emerge que la evaluación de la energía en ambos parámetros emotivos, ha tenido una buena correspondencia con la intención de los coreógrafos aunque no en un alto porcentaje.

La figura 6.48 muestra los resultados de la correspondencia que ha habido entre intención y evaluación de la energía en *Felicidad tranquila* (0=energía baja) y *Alegría dinámica* (1=energía alta). Podemos ver que, en *Felicidad tranquila*, las respuestas están entre 2 y 6 y son muy variables (fig. 6.48): no queda claro que la energía empleada sea baja, incluso resulta de media intensidad. Esto indica una evaluación poco clara de la intención de los coreógrafos.

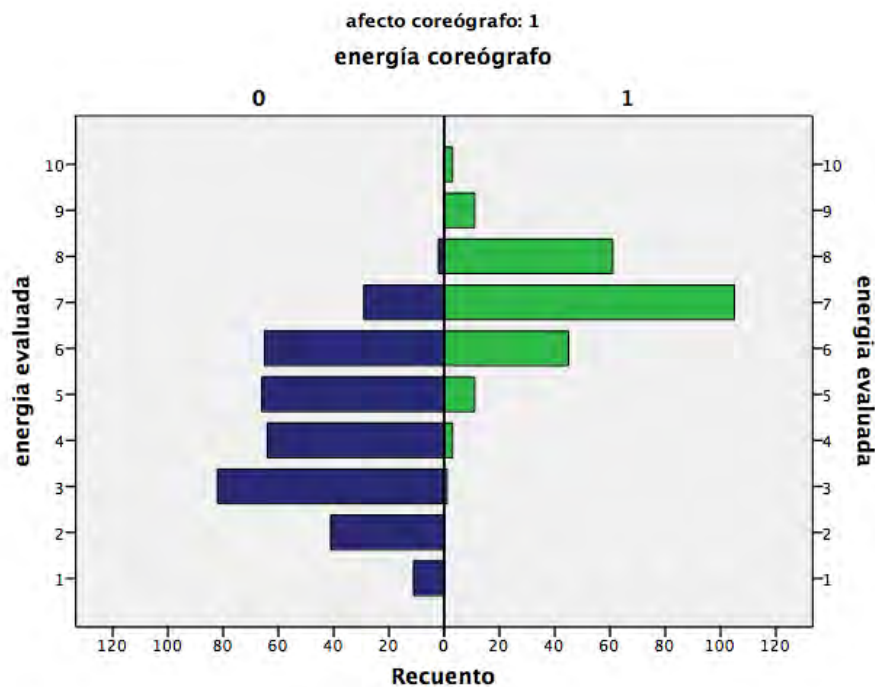


Figura 6.48. Histograma de las respuestas de la energía percibida y evaluada por los participantes en función de la intención de los coreógrafos. El cuadrante de la izquierda corresponde a *Felicidad tranquila* y el cuadrante de la derecha a *Alegría dinámica*. Los valores más bajos (1, 2) indican energía baja y los valores más altos (9, 10) energía alta.

En *Alegría dinámica* las respuestas se concentran más entre 6 y 8 (fig. 6.48) y muestran menos variabilidad: esto indica que hay una mejor correspondencia entre la evaluación y la intención expresiva de energía alta del coreógrafo. De estos resultados emerge que la intención energética (alta) de *Alegría dinámica* se ha percibido mejor que la intención energética (baja) de *Felicidad tranquila*.

La figura 6.49 muestra los resultados de la correspondencia que ha habido entre intención y evaluación del afecto en *Tristeza depresión* (0=afecto negativo) y *Felicidad tranquila* (1=afecto positivo).

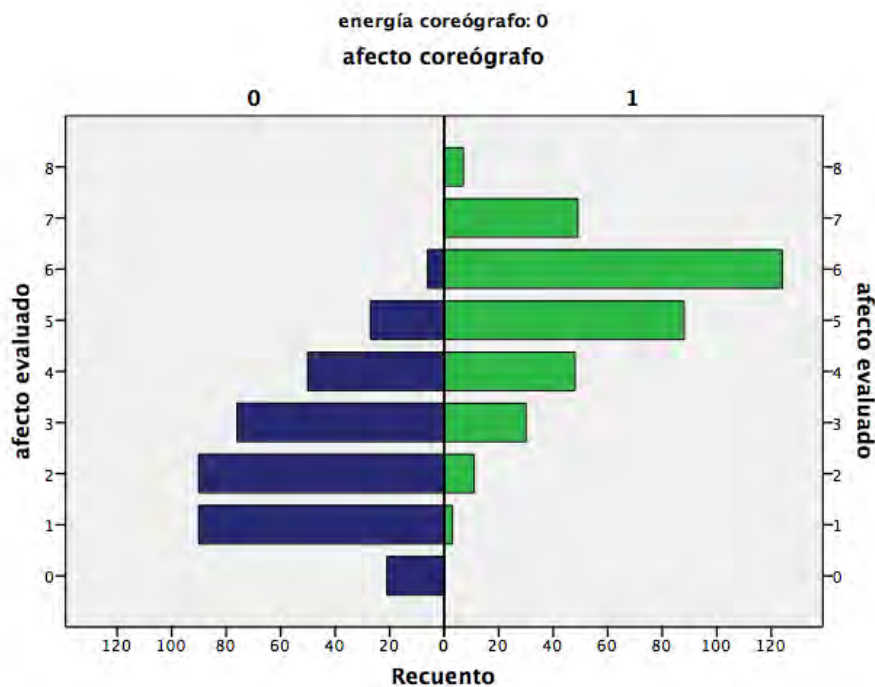


Figura 6.49. Histograma de las respuestas de afecto percibido y evaluado por los participantes en función de la intención de los coreógrafos. El cuadrante de la izquierda corresponde a *Tristeza depresión* y el cuadrante de la derecha a *Felicidad tranquila*. Los valores más bajos (0, 1) indican afecto negativo y los valores más altos (7, 8) afecto positivo.

Podemos ver que, en *Tristeza depresión*, las respuestas oscilan entre 1 y 4 (fig. 6.49), y muestran mucha variabilidad: esto indica que no se percibe con claridad como afecto negativo, incluso se evalúa como neutro. En *Felicidad tranquila* las respuestas se concentran algo más en valores medio-altos (entre 4 y 7) pero ocurre lo mismo: esto indica que no se percibe con claridad como afecto positivo, incluso se evalúa como neutro (fig. 6.49). De estos resultados emerge que los evaluadores han tenido cierta dificultad en distinguir la cualidad de los afectos expresados en estos parámetros emotivos y que la correspondencia entre intención y recepción/evaluación es algo baja.

La figura 6.50 muestra los resultados de la correspondencia que ha habido entre intención y evaluación del afecto en *Rabia tensión* (afecto negativo) y *Alegría dinámica* (afecto positivo). Podemos ver que, en *Rabia tensión*, las respuestas oscilan entre 2 y 5 y muestran mucha variabilidad: indican que este afecto no se ha percibido como claramente negativo e incluso se ha percibido como neutro. En *Alegría dinámica* las respuestas se concentran más entre 6 y 8, muestran menos variabilidad y hacen emerger más correspondencia con la intención del coreógrafo de afecto positivo (fig. 6.50). De estos resultados emerge que ha habido mejor correspondencia entre intención y

evaluación del afecto positivo en *Alegría dinámica* que en *Rabia tensión*, donde la percepción y evaluación del afecto negativo ha resultado algo confuso. En general la correspondencia que se establece resulta algo baja.

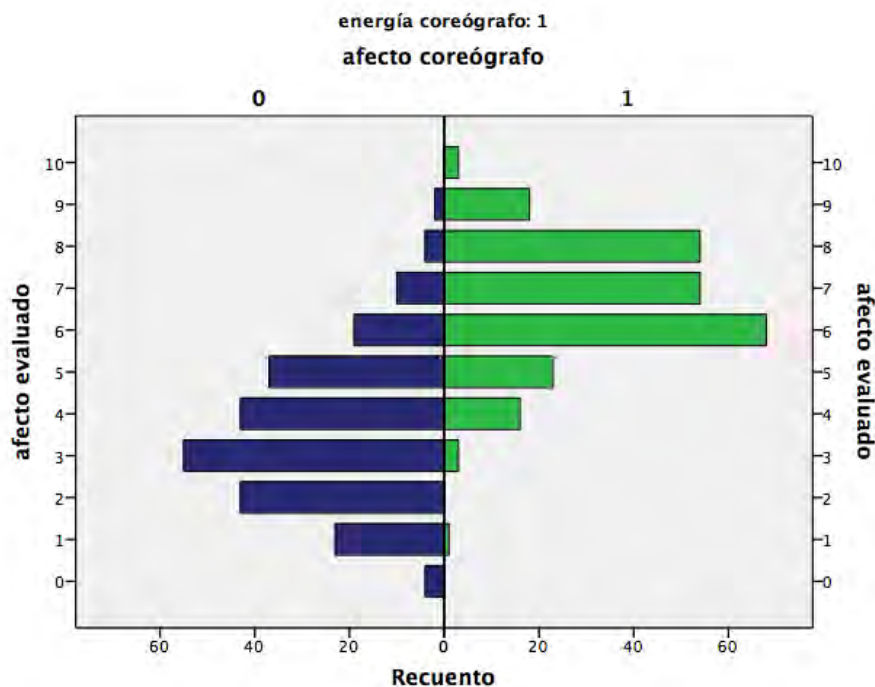


Figura 6.50. Histograma de las respuestas de afecto percibido y evaluado por los participantes en función de la intención de los coreógrafos. El cuadrante de la izquierda corresponde a *Rabia tensión* y el cuadrante de la derecha a *Alegría dinámica*. Los valores más bajos (0, 1) indican afecto negativo y los valores más altos (9, 10) afecto positivo.

Concluyendo, los datos muestran que ha habido mayor correspondencia entre intención y evaluación de la energía que entre intención y evaluación del afecto: los evaluadores no han percibido claramente los afectos expresados en las danzas. La intención de energía explica un 50% de la varianza de la evaluación de energía, y un porcentaje algo inferior para el afecto.

6.10.2 Evaluación de la danza en términos de acierto/error

Para mayor claridad de los resultados perceptivos, hemos calculado la evaluación de la danza en términos de acierto/error, simplemente con porcentajes.

Cuando la respuesta es de 6 a 10, se considera afecto positivo o energía alta. Cuando la respuesta es de 0 a 4, se considera afecto negativo o energía baja. En medio, se considera que el evaluador está indeciso. Se calculan los porcentajes de acierto

(considerando la intención del coreógrafo que es binaria) y de error, además de la indecisión.

La figura 6.51 muestra que, en la evaluación de la energía, *Alegría dinámica* es el parámetro que más acierto ha obtenido (error 1,3%; indeciso 5%; acierto 93,8%), con menor tasa de error e indecisión de los evaluadores respecto a los demás parámetros.

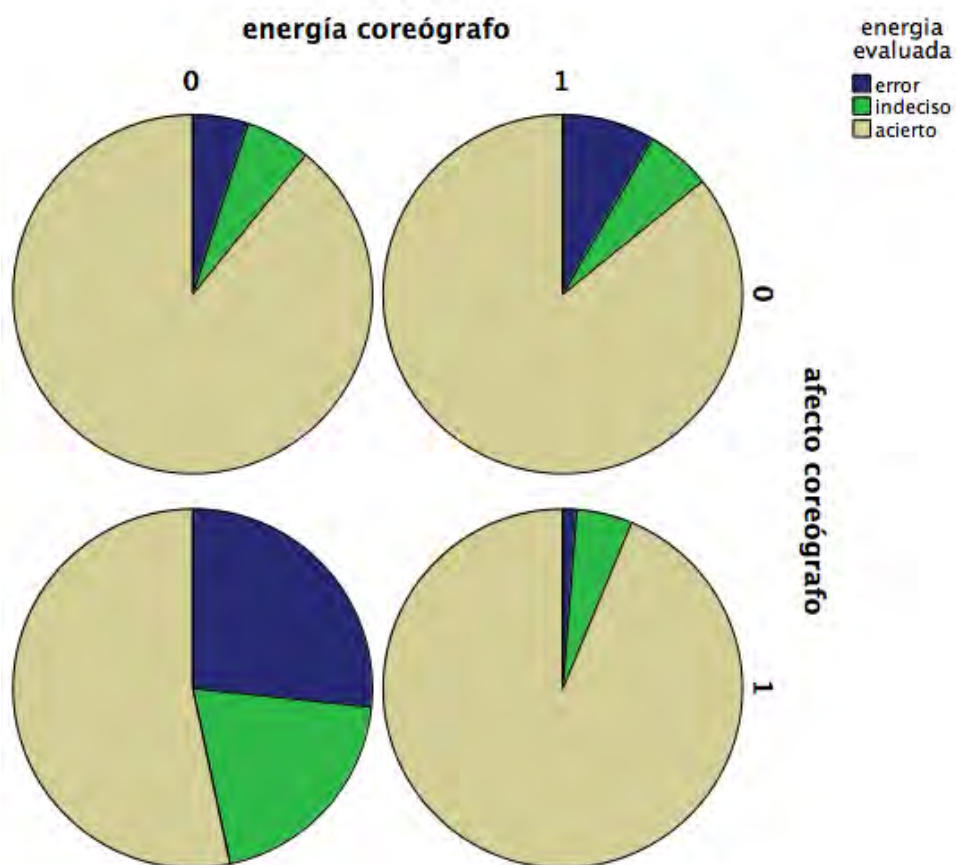


Figura 6.51. La imagen muestra los porcentajes obtenidos para *Energía evaluada*, en los cuatro parámetros emotivos (tristeza - rabia - felicidad - alegría).

Tristeza depresión (error 5%; indeciso 5,8%; acierto 89,2%) y *Rabia tensión* (error 8,3%; indeciso 5,8%; acierto 85,8%) muestran resultados similares, con alto porcentaje de acierto. La *Felicidad tranquila* destaca por el alto porcentaje de error e indecisión obtenido (error 26,7%; indeciso 20%; acierto 53,3%) (fig. 6.51).

La figura 6.52 muestra que, en la evaluación del afecto, los porcentajes de error e indecisión son mayores respecto a los anteriores resultados de la evaluación de la energía.

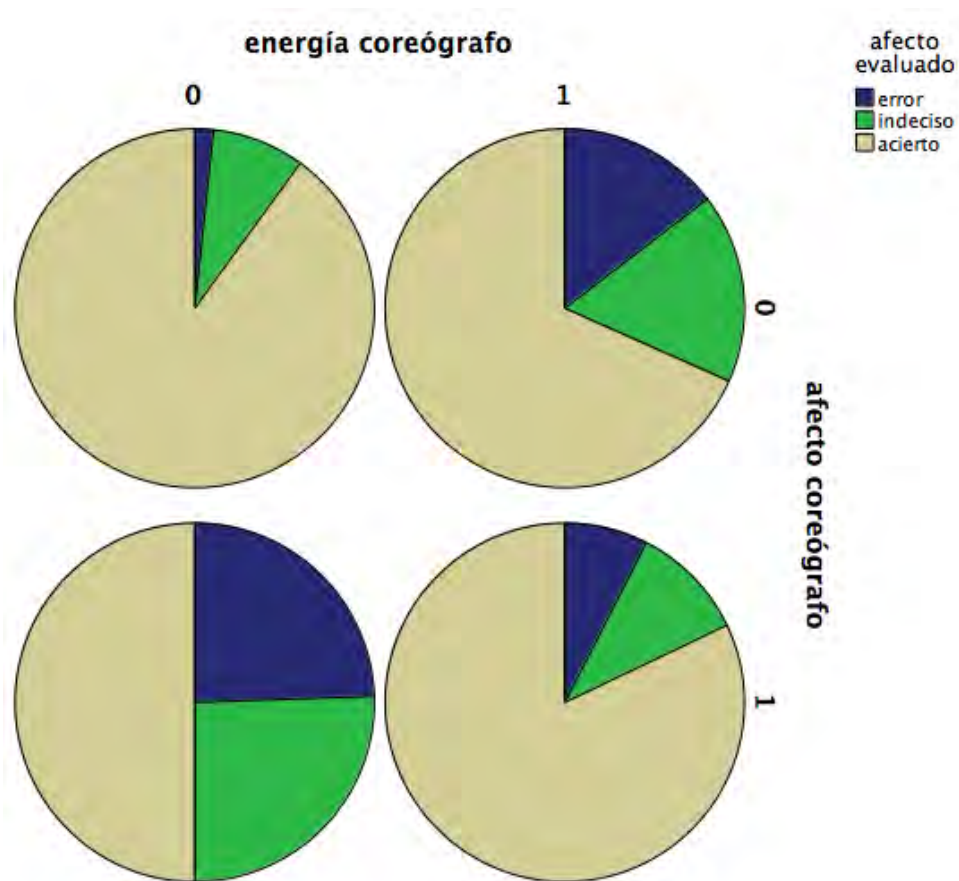


Figura 6.52. La imagen muestra los porcentajes obtenidos para *Afecto evaluado*, en los cuatro parámetros emotivos (tristeza - rabia - felicidad - alegría).

Menor tasa de error e indecisión para *Tristeza depresión* (error 1,7%; indeciso 8,3%; acierto 90%) y *Alegría dinámica* (error 7,5%; indeciso 10,4%; acierto 82,1%). *Rabia tensión* (error 14,6%; indeciso 17,1%; acierto 68,3%) y sobre todo *Felicidad tranquila* (error 24,4%; indeciso 25,6%; acierto 50%), muestran los porcentajes de error e indecisión más elevados (fig. 6.52).

En los resultados de ambas evaluaciones, destacan los porcentajes más bajos de acierto para *Felicidad tranquila*. Puede ser debido a la consigna de “serenidad” que se dio a los coreógrafos, ya que la serenidad se marca como una “ausencia de turbación física o moral”, es decir una ausencia de elementos excitantes; la consigna de felicidad tranquila podría haber generado una mayor expresividad.

Puede que esto también dependa del hecho que el material coreográfico del experimento se ha basado en coreografías que utilizan el lenguaje de la danza contemporánea, donde no existe una codificación del movimiento y/o del gesto para la expresión de las emociones, y el movimiento abstracto adquiere mayor relevancia.

7. DISCUSIÓN GENERAL Y CONCLUSIONES

7. DISCUSIÓN GENERAL Y CONCLUSIONES

7.1 La cuestión: intención y percepción de las emociones en la danza

Al iniciar esta tesis experimental nos planteábamos varias cuestiones ligadas a la expresión y percepción de los parámetros emotivos en coreografías: si existe coherencia en las respuestas perceptivas de los parámetros emotivos en diferentes sujetos; si realmente la danza puede expresar parámetros emotivos y cuáles son los elementos significativos para la percepción de dichos parámetros; si las características de las músicas influyen en la realización de la danza y la ulterior percepción de sus afectos y si existen elementos de la expresión coreográfica específicos para la expresión de la emoción.

7.2 Coherencia de la percepción de la danza

Los resultados de nuestro experimento muestran que ha habido un muy alto índice de acuerdo entre evaluadores, en las respuestas de la *energía evaluada* ($\alpha=0.957$) y del *afecto evaluado* ($\alpha=0.921$).

El hecho de que los evaluadores hayan mostrado coherencia en las respuestas, no quiere decir que necesariamente las danzas hayan expresado claramente el afecto y/o la energía, como exponemos en el siguiente capítulo.

Es importante por lo tanto que diferenciamos entre la evaluación de la intención por parte de los evaluadores y la intención expresiva de los coreógrafos.

7.3 Percepción de la intención del bailarín

Una de las cuestiones planteadas al comienzo de esta tesis ha sido entender si la intención expresiva de los coreógrafos de la energía y del afecto, es un factor determinante para la evaluación de ambas variables.

Son escasos los estudios perceptivos que investigan la evaluación de los parámetros emotivos en el lenguaje coreográfico; en estos estudios tanto la metodología como los objetivos resultan dispares y pocas veces se alinean con las cuestiones tratadas en este estudio. En general, de estas investigaciones, se desprende que las emociones básicas expresadas a través del movimiento, son fácilmente reconocibles (Brownlow *et al.*, 1997, p. 418; Camurri *et al.*, 2003, p. 222; Atkinson *et al.*, 2004, p. 737). De los resultados del experimento perceptivo de Brownlow *et al.* (1997, p. 417) emergen diferencias significativas en la evaluación de algunos elementos expresivos en

coreografías que expresan alegría y tristeza ($p < 0,05$): las coreografías alegres fueron percibidas como más abiertas y libres ($M = 5,09$) que las tristes ($M = 3,58$). Las coreografías tristes fueron evaluadas como con menos energía ($M = 5,02$) que las coreografías alegres ($M = 2,43$). Todos los perceptores pudieron detectar fácilmente las dos emociones (Brownlow *et al.*, 1997, pp. 417-418).

En el experimento perceptivo de Camurri et al. (2003, p. 222) los espectadores pudieron distinguir las emociones en coreografías que utilizaban una misma serie de movimientos y realizadas por cinco coreógrafos diferentes. La tasa más alta de reconocimiento (acuerdo entre espectadores para cada coreógrafo), fue para las coreografías que expresaban *tristeza* (valores entre 53% y 81%), seguidas de las que expresaban *ira* (valores entre 40% y 93%) y *alegría* (valores entre 33% y 75%). Las coreografías que expresaban *miedo*, tuvieron una tasa de reconocimiento comparativamente menor (valores entre 25% y 56%), aunque superior al nivel de azar en todas las coreografías menos una.

En Christensen et al. (2015), el resultado de las valoraciones subjetivas VAS, mostró que los videos de las danzas que expresaban alegría fueron calificados como más alegres de los vídeos que expresaban tristeza (alegre: $M = 60.539$; $SE = 1.159$; triste: $M = 39.679$; $SE = 1,159$; $F(1,41) = 175.794$, $p < .001$, $.811 \eta^2 = .811$) (Christensen *et al.*, 2015, p. 11).

En el experimento perceptivo de Atkinson et al. (2004, p. 731) los resultados muestran que la media de porcentaje de respuesta, de la clasificación de los diferentes parámetros emotivos tuvo para el miedo la tasa más alta de reconocimiento (91,11%), seguido de la tristeza (86,94%), la alegría (86,67%) y la ira (85,55%); el asco registró la tasa de reconocimiento más baja (75,28%).

En nuestro estudio, el cálculo de los histogramas de las respuestas realizado, ha hecho emerger que la percepción de la danza no se corresponde al 100% con la intención de los coreógrafos, incluso cuando los valores de las indicaciones a ellos dadas eran binarios (afecto positivo o negativo, energía alta o baja). Los evaluadores han tenido una percepción un poco borrosa de las danzas, sobre todo en cuanto a la evaluación del afecto. Así como resulta del experimento perceptivo de Christensen et al. (2014, pp.4-5), la diferenciación en la percepción de la energía es mucho más clara y robusta que la percepción del afecto: la gente percibe más claramente si la energía es alta o baja que si el afecto es triste o alegre.

Nuestros datos muestran que la intención de energía explica un 55% de la varianza ($r^2=0,55$; $\eta^2=0,56$) de la evaluación de energía, y que la intención de afecto explica un 45% de la varianza ($r^2=0,45$, $\eta^2=0,45$) de la evaluación del afecto. Hay pocos valores bajos (0, 1) o altos (9, 10) sobre todo para el afecto y esto quiere decir que las danzas no expresaban claramente un afecto positivo o negativo: el afecto positivo de *Felicidad tranquila* a veces se confunde con el afecto negativo de *Tristeza depresión*, o ambos son evaluados más neutros; el afecto positivo de *Alegría dinámica* se percibe mejor que el afecto negativo de *Rabia tensión*, que a veces se evalúa incluso como positivo. Pocas coreografías han sido evaluadas como claramente expresivas de los dos afectos.

La expresión de la energía ha encontrado mayor correspondencia con la evaluación. Tanto la energía baja de *Tristeza depresión* como la alta de *Alegría dinámica* y *Rabia tensión* han mostrado una buena correspondencia entre intención y evaluación; la energía baja de *Felicidad tranquila* muestra en cambio cierta ambigüedad en las respuestas. En general, estamos muy lejos de un reconocimiento al 100%.

El cálculo de la evaluación de la danza en términos de acierto/error, muestra que en la evaluación de la energía *Alegría dinámica* es el parámetro que más acierto ha obtenido (93,8%), seguido de *Tristeza depresión* (89,2%) y *Rabia tensión* (85,8%). *Felicidad tranquila* destaca por el alto porcentaje de error e indecisión obtenido (error 26,7%; indeciso 20%; acierto 53,3%).

Según el mismo cálculo, en la evaluación del afecto, *Tristeza depresión* es el parámetro que más acierto ha obtenido (90%), seguido de *Alegría dinámica* (82,1%) y *Rabia tensión* (68,3%). *Felicidad tranquila*, muestra los porcentajes de error e indecisión más elevados y menor porcentaje de acierto (error 24,4%; indeciso 25,6%; acierto 50%).

En los resultados de ambas evaluaciones, destacan los porcentajes más bajos de acierto para *Felicidad tranquila*; puede que este resultado dependa del hecho que se dio a los coreógrafos la indicación de expresar *Serenidad tranquila* en lugar de *Felicidad tranquila* y que esto les haya llevado a una realización menos expresiva de las coreografías. *Tristeza depresión* y *Alegría dinámica* son los parámetros con los más altos índices de reconocimiento, seguidos de *Rabia tensión*. Estos resultados se alinean con los obtenidos por Atkinson et al. (2004, p. 731) anteriormente expuestos: si no tenemos en cuenta el *miedo* (considerado por estos investigadores), los demás parámetros emotivos de *tristeza*, *alegría* e *ira* registran porcentajes similares a los obtenidos por nuestros cálculos y confirmarían que se trata de tres parámetros emotivos

fácilmente reconocibles. La *tristeza* evaluada en las coreografías de Camurri et al. (2003, p. 222) obtuvo los porcentajes más altos de reconocimiento. Curiosamente los resultados obtenidos por estos investigadores, sitúan a la *ira* como el segundo parámetro emotivo con mayor tasa de reconocimiento, seguido de la *alegría* y en este aspecto, estos resultados difieren de los nuestros.

Los resultados perceptivos de las coreografías (sin audio), muestran que la intención de energía y de afecto expresados por los coreógrafos, influye respectivamente en la percepción de la energía y la percepción del afecto por parte de los evaluadores.

De los resultados obtenidos del análisis de varianza multifactorial del parámetro *Energía percibida*, emerge que sobre todo la intención de energía de los coreógrafos ha influido en la percepción de la energía, explicando el 56,7% de la varianza, frente al 9,8% de la varianza explicado por el afecto y 7,1% por la música. Se trata de un porcentaje elevado, *máxime* considerando la muy baja influencia de los demás factores. Este resultado nos permite concluir que la intención de energía expresada, juega un papel relevante en la percepción de la misma, independientemente del afecto expresado y/o de la música utilizada. La percepción de la energía se ha visto influenciada por la intención de energía de los coreógrafos.

De los resultados obtenidos del análisis de varianza multifactorial del parámetro *Afecto percibido*, emerge que sobre todo la intención del afecto de los coreógrafos ha influido en la percepción del afecto, explicando el 46,6% de la varianza, frente al 18,1% de la varianza explicado por la energía y 6,4% por la música. Este resultado evidencia que la intención de afecto influye, más que los demás factores, en la percepción del afecto. Sin embargo, aún teniendo un porcentaje menor, emerge que también la energía, influye, aunque parcialmente, en la percepción del afecto percibido.

Podemos concluir que en ambos casos hay una clara influencia de la intención del coreógrafo sobre la percepción de los evaluadores.

El modelo bidimensional (Russell, 1980, p. 1163) para la evaluación de las emociones de las coreografías que considera las dos dimensiones bipolares de activación y valencia (correspondientes a energía y afecto), ha resultado ser fácil de entender para los evaluadores y eficaz para la recopilación de los datos necesarios para la realización de los diferentes análisis estadísticos, así como indican Eerola & Vuoskoski (2013, p. 312). Sin embargo hemos de precisar que para la evaluación de las músicas (por parte de los

participantes al experimento perceptivo previo y de los coreógrafos) hemos utilizado un sistema diferente: 4 ejes bipolares en escala Likert correspondientes a los cuatro parámetros emotivos (alegría dinámica – tristeza depresión – rabia tensión – felicidad tranquila). Esto ha limitado nuestro análisis ya que no nos ha permitido poder calcular las correlaciones entre los resultados perceptivos de las músicas y los resultados perceptivos de las coreografías.

7.4 Parámetros de la danza que influyen en la percepción

A través de un análisis factorial, hemos podido identificar los parámetros coreográficos significativos tanto para la evaluación de la energía como del afecto.

Según los resultados obtenidos, el primer factor explica un 26% de la varianza de los parámetros de danza introducidos y se refiere al *cambio* y podríamos decir al movimiento (corporal y de desplazamiento): *cambio de desplazamiento/s*, *dirección/s*, *apertura/s*, *altura/s*, *peso/s*; este factor dinámico es significativo en una parte importante de la energía evaluada, sobre todo cuando tratamos los *cambios de apertura/s* (r^2 energía evaluada 0,527) y *altura/s* (r^2 energía evaluada 0,471). También emergen elementos ligados al movimiento y la gestualidad como: *peso impulsado fuerte* (r^2 energía evaluada 0,543) y la acción *hendir* (r^2 energía evaluada 0,509). En general, el afecto se ve menos asociado a este factor, excepto la acción *hendir* (r^2 afecto evaluado 0,295), para la que no existe una explicación inmediata en cuanto a su relación con el afecto.

El segundo factor explica un 8,7% de la varianza de los parámetros de danza introducidos y se refiere a elementos más ligados al uso del espacio, sobre todo cuando tratamos *velocidad casilla/s* (r^2 energía evaluada 0,395), *ambitus/s* (r^2 energía evaluada 0,266) y *superficie ocupada/s* (r^2 energía evaluada 0,267), que resultan significativos en una parte importante de la energía evaluada. En general, el afecto se ve menos asociado a este factor y esto refuerza la idea de que se trata de elementos de la coreografía ligados a la energía.

El tercer factor explica un 8% de la varianza de los parámetros de danza introducidos y se refiere a elementos más ligados a la forma y el moldeado corporal y algunos tipos de desplazamientos: *altura media* (r^2 afecto evaluado 0,258), *apertura media* (r^2 afecto evaluado 0,123) y *andar/pasos* (r^2 afecto evaluado 0,15) que resultan significativos en una parte importante del afecto evaluado. La forma corporal muestra ser un influyente

canal de comunicación del afecto así como también resulta en los estudios de De Silva & Bianchi-Berthouze (2004, p. 270) y de Atkinson et al. (2007, pp. 67-68).

Podemos concluir que los parámetros de la danza inherentes al movimiento corporal y el uso del espacio influyen en la percepción de la energía mientras los relativos al moldeado corporal influyen en la percepción del afecto.

Como se puede observar, los parámetros medidos de la danza, no explican toda la percepción de los afectos. Los evaluadores perciben afectos que no se explican por las mediciones hechas con Elan, y esto indica la limitación de las mediciones. Los parámetros que ofrece Laban han resultado ser útiles para nuestro análisis pero no lo explican todo. Al realizar esta tesis nos hemos dado cuenta de que no obstante hayamos realizado una cuantificación minuciosa de estos parámetros, escogidos del sistema LMA, éstos no explican muchísimas de las varianzas de la intención y recepción de las emociones.

Puede además que existan otros elementos expresivos influyentes en la percepción que no hemos cuantificado, como la expresión facial y/o la expresión de las manos consideradas en otros estudios (Ekman & Oster, 1981; Kohler *et al.*, 2003; Atkinson *et al.*, 2004; Coupland *et al.*, 2004; Niedenthal, 2007; Brick *et al.*, 2009; Burger *et al.*, 2012), ya que este estudio se ha centrado en el movimiento, y puede que esto sea una limitación de esta investigación. Estos elementos son fuertemente expresivos y su análisis podría aportar datos más esclarecedores y brindarnos un mayor porcentaje de variabilidad explicada.

7.5 Intención: expresión de las emociones en la danza, análisis cualitativo de las consignas dadas a los coreógrafos

Los resultados obtenidos de nuestro análisis de los parámetros coreográficos utilizados para expresar los parámetros emotivos, corroboran que la especificidad expresiva de los movimientos para expresar las emociones, no depende solo de su intensidad energética, sino también de las cualidades de estos movimientos, así como indican diferentes estudios (Camurri *et al.*, 2003; Sawada *et al.*, 2003; Atkinson *et al.*, 2007; Morita *et al.*, 2013). Como extraemos de Sawada et al. (2003, p.703), los resultados del análisis del movimiento de los bailarines, indicaron que éstos alteraban la velocidad y la fuerza del movimiento para expresar las diferentes emociones (*tristeza, alegría e ira*) (Sawada *et al.*, 2003, p. 703).

En nuestro estudio, para la realización de las *coreografías improvisadas*, se dieron a los coreógrafos indicaciones sobre los parámetros emotivos que tenían que expresar en cada una de ellas, especificando la cantidad de energía y la cualidad del afecto.

Los siguientes resultados son los que emergen de un análisis cualitativo de la danza (energía, direccionalidad del movimiento, ocupación del espacio y trayectorias) del que no tenemos una significatividad probada.

La expresión de la *alegría dinámica* se ha caracterizado por la combinación de flujo energético libre (*entrega*) y controlado (*lucha*), que ha generado mucha variabilidad en los movimientos corporales (expansivos, contractivos y suspendidos), mirada abierta al exterior y conectada a un entorno amplio; espacios muy expandidos y centrales, con recorridos circulares y sinuosos y frecuentes cambios de dirección. Impulsos tendencialmente fuertes. Estos resultados se alinean con los obtenidos por Sawada et al. (2003, p. 704) cuando afirman que la expresión de la alegría se caracteriza sobre todo por la variabilidad de movimientos y trayectorias.

La expresión de la *felicidad/serenidad tranquila* presenta combinación de uso de ambos flujos energéticos (libre y controlado), con menos intensidad y menos *entrega* que *alegría dinámica*. Se expresa con movimientos expansivos combinados con movimientos contractivos y suspendidos (menos que los utilizados para *alegría dinámica*). Esto se refleja también en la variabilidad en el uso de la mirada que se ha dirigido también hacia la esfera íntima del intérprete y le ha llevado a cerrar los ojos. Se han generado espacios cualitativamente abiertos, pero no excesivamente amplios, íntimos y abstractos; trayectorias sinuosas y muchos momentos de estatismo. Líneas de movimiento fluctuantes y sinuosas.

La expresión de la *rabia tensión* se ha caracterizado por un uso constante de flujo energético controlado (*lucha*) que ha generado mucha variabilidad y tensión en los movimientos, con mayor presencia de movimientos contractivos y suspendidos (retenciones). Mirada abierta hacia el exterior. Espacios delimitados, cerrados, siempre centrales y de magnitud variable. Desplazamientos con trayectorias muy contrastantes (trayectorias erráticas, circulares y rectilíneas, con repeticiones, paradas bruscas y momentos de retención y bloqueo del movimiento). Impulsos fuertes. Estos resultados se alinean con los obtenidos por Sawada et al. (2003, pp. 703-704) cuando afirman que la expresión de la ira se caracteriza por movimientos rápidos y fuertes, y mayor activación respecto a la tristeza.

La expresión de *tristeza depresión* presenta el uso combinado de ambos flujos energéticos (libre y controlado) con mayor presencia de flujo energético controlado. Se caracteriza por mayor presencia de movimientos suspendidos y contractivos y resulta menos expansiva que *rabia tensión*, con la que cualitativamente comparte el alto índice de uso de estas dos cualidades de movimiento. *Tristeza depresión* ha generado el cierre de los ojos, y una mirada dirigida hacia el interior. Es el parámetro emotivo más estático. El espacio escénico utilizado ha sido muy reducido con muy poco desplazamiento y trayectorias erráticas. Lentitud en los desplazamientos. Estos resultados se alinean con los obtenidos por Ruano (2004, p. 203) y Sawada et al. (2003, p. 704) cuando afirman que la tristeza genera movimientos de baja aceleración y bajo nivel energético.

7.6 Intención: expresión de las emociones en la danza, análisis de los parámetros de energía (*arousal*) y afecto (*valence*)

En esta tesis hemos estudiado si existen elementos de la expresión coreográfica específicos para la expresión de la emoción, según las variables de energía y afecto. El estudio y análisis de los parámetros coreográficos, utilizados por los coreógrafos para expresar la intención de la energía y del afecto, nos ha permitido identificar los elementos expresivos que son mayormente significativos para la expresión de estas dos variables.

De los resultados obtenidos del análisis de varianza univariante emerge que los elementos coreográficos significativos para la expresión del *parámetro energía* han resultado ser: la *tensión/distensión corporal* que explica el 34,4% de la varianza, un tamaño de efecto muy elevado (tensión alta para energía alta y afecto positivo; tensión baja para energía baja y afecto negativo) y el *peso corporal* que explica el 6,8% de la varianza, un tamaño de efecto limitado, pero explica la modificación del peso (más ligereza en energía alta y afecto positivo y aumento de peso en energía baja y afecto negativo). Este resultado confirma lo postulado por Delsarte, cuando relaciona estos dos elementos con la fuerza de gravedad, y dice que ésta es generadora en el cuerpo de una alternancia de movimientos expansivos y contractivos (Teixeira, 2012, p. 437). Delsarte considera esta alternancia un elemento esencial para la expresión de las emociones porque este movimiento necesita de un esfuerzo, del empleo de una energía, y esa energía produce en el individuo una vivencia interna.

Asimismo, los resultados obtenidos del análisis de regresión múltiple (fig. 7.1) muestran que la intención de energía ha influido en la utilización de otros elementos de carácter cinético que relacionan el movimiento corporal con el espacio. Sorpresivamente, la expresión de la energía ha influido en los *cambios* que resultan ser un elemento dinámico que siempre depende de la energía.

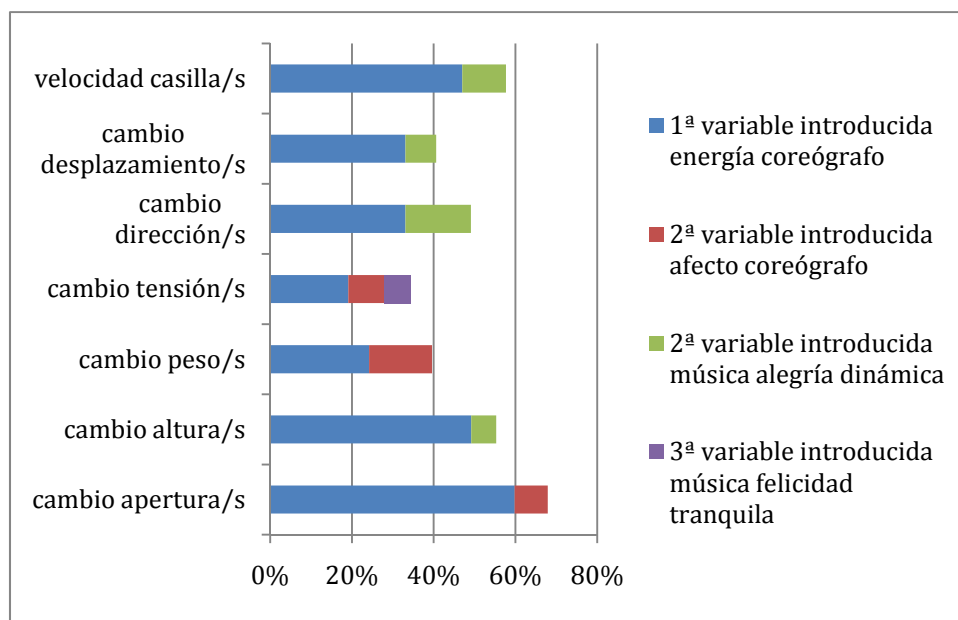


Figura 7.1. Resultados del análisis de regresión múltiple en los que se evidencia la influencia de la intención de energía sobre elementos coreográficos de carácter cinético.

En general ha habido mayor número de cambios y mayor velocidad de desplazamiento en la expresión de la energía alta y el afecto positivo.

De los resultados obtenidos del análisis de varianza univariante emerge que los elementos coreográficos significativos para la expresión del *parámetro afecto* son: la *forma corporal* que explica el 8,3% de la varianza (abierta para afectos positivos y energía alta; cerrada para afectos negativos y energía baja); y la *altura* que explica el 6,7% de la varianza (niveles elevados para energía alta y afecto positivo; y niveles bajos para energía baja y afecto negativo). Esto quiere decir que para expresar el afecto se utiliza la forma y la altura corporal: independientemente que luego se perciba o no, ambos son elementos expresivos del afecto. Esto corrobora lo postulado por Delsarte cuando relaciona la forma y la altura corporal con la expresión de las emociones y con su calidad: la amplitud del movimiento es proporcional a la intensidad de la emoción sentida y la altura corporal a su valencia (positiva para los niveles altos y negativa para los niveles bajos) (Teixeira, 2012, pp. 443-446).

Los resultados obtenidos de la regresión múltiple confirman que la expresión del parámetro afecto es el mayor factor de influencia sobre *apertura media* y *altura media* (fig. 7.2).

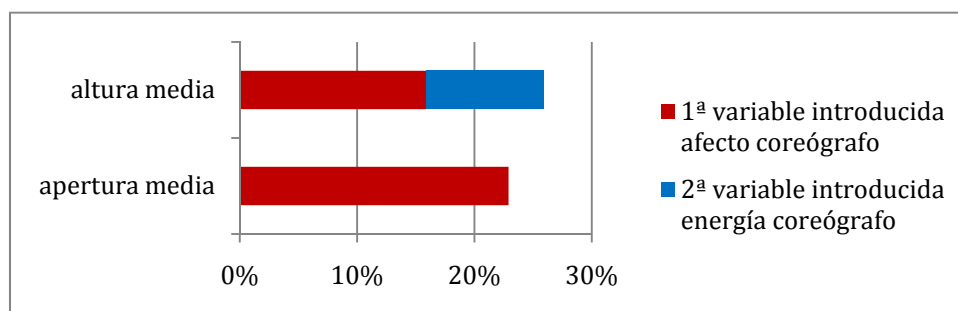


Figura 7.2. Resultados del análisis de regresión múltiple en los que se evidencia la influencia de la intención de afecto sobre elementos coreográficos referidos al moldeado corporal.

Concluyendo, nuestros resultados muestran que la expresión de la energía depende tanto de la tensión corporal y del peso como de las dinámicas aplicadas a los diferentes parámetros coreográficos, mientras la expresión del afecto depende más de la forma y el moldeado corporal.

Los intervalos de confianza emergentes de los resultados estadísticos para *forma corporal*, muestran que ha habido un alto índice de acuerdo y mayor coherencia entre coreógrafos en utilizar este parámetro para la expresión del afecto (formas cerradas para afecto negativo, y abiertas para afecto positivo). Se ha registrado mayor variabilidad y formas corporales contrastantes para la expresión de la energía: la expresión de la energía baja no siempre ha correspondido a formas cerradas así como la expresión de la energía alta no ha generado siempre formas abiertas, como se hubiera podido suponer.

Los intervalos de confianza emergentes de los resultados estadísticos para *peso corporal*, muestran que ha habido un alto índice de acuerdo y coherencia entre coreógrafos en utilizar este parámetro para la expresión tanto de la energía como del afecto: aumento del peso corporal (mayor abandono y/o mayor contacto con el suelo) para la expresión de la energía baja y del afecto negativo; la expresión de la energía alta y afecto positivo se ha generado mayor variabilidad entre coreógrafos.

Los intervalos de confianza emergentes de los resultados estadísticos para *tensión corporal*, muestran que ha habido un muy alto índice de acuerdo y coherencia entre coreógrafos en utilizar este parámetro para la expresión de la energía (distensión y

abandono de las tensiones para expresar energía baja y tensión para energía alta). La expresión del afecto ha generado mayor variabilidad.

Los intervalos de confianza emergentes de los resultados estadísticos para *altura corporal*, muestran que ha habido un muy alto índice de acuerdo y coherencia entre coreógrafos en utilizar este parámetro para la expresión tanto de la energía como del afecto: emerge una relación lineal entre la calidad del afecto y cantidad de energía expresados y las alturas corporales: el afecto negativo y la energía baja ha llevado a la utilización de los niveles inferiores y el afecto positivo y energía alta, de los superiores.

Curiosamente, en los parámetros inherentes al uso del espacio (*ambitus*, *superficie ocupada* y los *cambios desplazamiento/s* y *dirección/s*) se ha registrado mayor variabilidad entre coreógrafos: los afectos positivos y la energía alta han generado siempre mayores cambio/s respecto a la expresión de los afectos negativos y energía baja.

En base a estos resultados podemos concluir que la danza puede expresar parámetros emotivos, entendidos según las variables de energía y afecto, y que existen elementos de la coreografía específicos para la expresión de cada variable.

7.7 Influencia de la música en la realización de la danza

Otra cuestión planteada en esta tesis era averiguar si las características de las músicas influyen en la realización de la danza y la ulterior percepción de sus afectos.

Consideramos que la música compuesta por Pep Llopis para espectáculos de danza, tiene en parte esa fuerza descriptiva y directiva de la que habla Woodruff (2008) y logra que la intención de emoción expresada por la música sea percibida por los coreógrafos. Los resultados de nuestro anterior estudio (Meschini, 2013) mostraron una muy significativa influencia de la música (del mismo compositor) en la utilización del espacio, de las dinámicas de desplazamiento y de la energía empleada por los bailarines.

Del experimento perceptivo previo de las músicas de este estudio emerge que la influencia del afecto expresado por las músicas explica su percepción con porcentajes diferentes entre fragmentos, y pone en evidencia que hay músicas que son más claramente expresivas a nivel emotivo que otras.

Del análisis de *varianza univariante* aquí realizado, emerge que, independientemente de la intención expresiva de los coreógrafos (energía y afecto), la música ha influenciado la

utilización de algunos parámetros coreográficos relativos al cuerpo, al movimiento y a la gestualidad corporal.

Después del factor afecto, la música ha influenciado el uso de la *forma corporal*, explicando el 4,5% de la varianza, con muy alto acuerdo entre coreógrafos en cada uno de los fragmentos. Según el mismo análisis, también ha influenciado la utilización del *Peso (ligero, normal, pesado/fuerte)*, independientemente de la energía o afecto que se querían transmitir, explicando un 6,2% de la varianza.

La influencia de la música prevalece en la mayoría de las *acciones esfuerzo*, a excepción de *flotar* y *hendir*, donde hay mayor influencia del afecto y de *golpear*, donde hay una mayor influencia de la energía. La influencia de la música destaca particularmente en *presionar* (99,2% de la varianza) y *deslizar* (37% de la varianza).

Respecto a la influencia ejercida sobre los elementos coreográficos relativos al uso del espacio, del análisis de varianza univariante emerge que la música influye más que los demás parámetros, en *superficie ocupada/s* (explicando el 12,1% de la varianza) y en *ambitus/s* (explicando el 8,5% de la varianza). Esto quiere decir que la música ha sido el principal factor de influencia del uso del espacio, sea de la ocupación cuantitativa como de los lugares de la escena utilizados.

Después de la influencia de la energía, la influencia de la música destaca también en *velocidad casilla/s*, explicando el 10,9% de la varianza. Finalmente destacar su mayor influencia en la utilización de algunos tipos de desplazamientos: *girar* (33,2%), *estatismo* (27,8%), *arrastrarse* (21,6%) y *andar/pasos* (20%).

De los resultados del análisis de *regresión múltiple paso a paso* (que integra las músicas y su intención de emoción, además de los factores energía y afecto del coreógrafo y por eso ofrece resultados más aclaradores), emerge que la *música Alegría dinámica* ha influido en algunos elementos coreográficos inherentes a la utilización del espacio. Su influencia se registra sobre todo en *ambitus/s* (explicando un 29,6% de la varianza) y *superficie ocupada/s* (explicando un 29,7% de la varianza). Este resultado es muy importante ya que hay que ver qué parte viene de la intención del coreógrafo, y qué parte de la música. Para *ambitus/s* la música explica el 8,5% de la variabilidad frente al 4,6% de la energía y el 2,2% del afecto del coreógrafo. Para *superficie ocupada/s* la música explica el 12,1% de la variabilidad frente al 10,8% de la energía y el 1,4% del afecto. Aunque en ambos casos la música explique más que los demás factores la

variabilidad, los porcentajes de variabilidad de la intención de energía muestran que ésta también ha influido en el uso de estos elementos del espacio.

Según los resultados obtenidos del mismo análisis, después de la energía, la influencia de la *música Alegría dinámica* añade un 16% de la varianza en *cambio dirección/s*, un 10,7% de la varianza en *velocidad casilla/s*, un 7,5% de la varianza en *cambio desplazamiento/s* y un 6,1% de la varianza en *cambio altura/s*.

Finalmente, después de la energía y del afecto, la *música Felicidad tranquila* añade un 6,5% de la varianza en *cambio tensión/s*.

Podemos concluir que los elementos coreográficos sobre los cuales la música ha tenido influencia (*forma, peso, superficie ocupada/s, ambitus/s y velocidad casilla/s*) para la expresión de los parámetros emotivos, son parte de los que son significativos para la percepción de los mismos, como hemos visto en los capítulos anteriores. La forma ha influido en la percepción de los afectos y los elementos espaciales en la percepción y evaluación de la energía.

Queremos remarcar que en futuros trabajos sería conveniente estudiar la influencia de la música en la percepción de las coreografías *con música*, porque aportaría datos más precisos sobre la influencia expresiva de los dos lenguajes sobre su percepción, y permitiría conocer en qué medida la música influye en la evaluación de las coreografías, así como resulta del estudio de Christensen et al. (2014) del que se desprende que el afecto expresado por la música influyó en la percepción del afecto y de la energía de las danzas (Christensen *et al.*, 2014, pp. 5-6).

7.8 Coincidencia de los parámetros de danza utilizados por coreógrafos y evaluadores para expresar/percibir la emoción

Para saber en qué parámetros de danza ha influido la intención, y si son esos parámetros los que han influido en la percepción, hemos calculado las correlaciones entre la intención y la evaluación de energía y afecto, y los parámetros dancísticos; así hemos podido identificar los parámetros de movimiento significativos tanto para la expresión como para la evaluación de la energía y del afecto.

Curiosamente, los resultados muestran que se ha establecido coincidencia entre los elementos coreográficos significativos para la intención y la recepción, aunque no lo expliquen todo.

Los parámetros de movimiento significativos para la expresión y la evaluación de la energía, tienen que ver con parámetros coreográficos corporales y gestuales, espaciales y dinámicos (fig. 7.3 y fig. 7.4).

Los parámetros corporales se refieren al uso del peso y la tensión corporal: destaca la fuerte influencia de *peso impulsado fuerte* y *tensión media*. Los parámetros gestuales son los determinados por las acciones/esfuerzo de Laban: destaca la acción *hendir* (fig. 7.3).

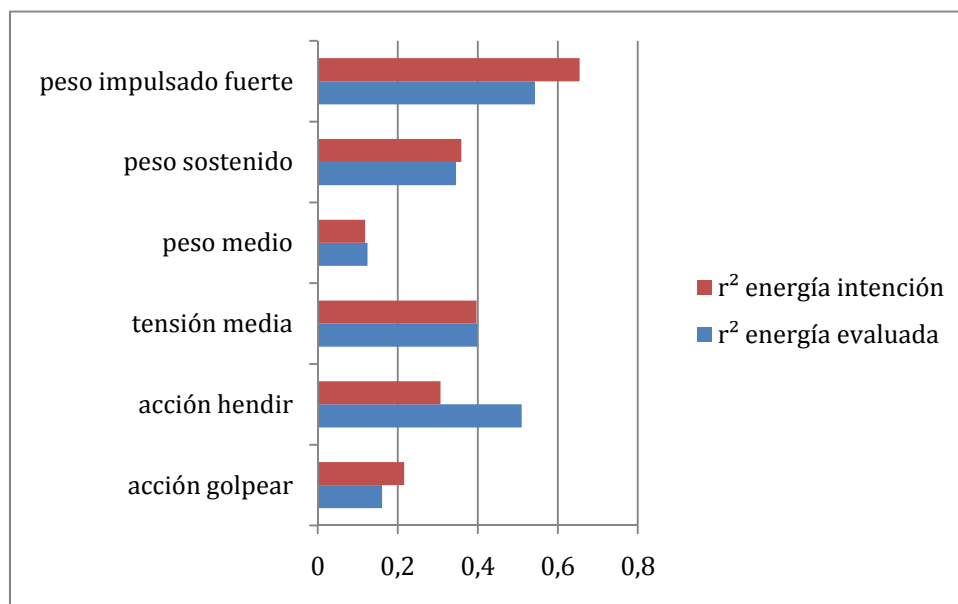


Figura 7.3. Resultados de las correlaciones entre intención y evaluación de la energía.

Los elementos espaciales son los que se refieren tanto a la ocupación como a la velocidad de desplazamiento (fig. 7.4). Destacan sobre todo los elementos referidos a la ocupación del espacio. Curiosamente el *estatismo* influye más que *correr* en la energía evaluada.

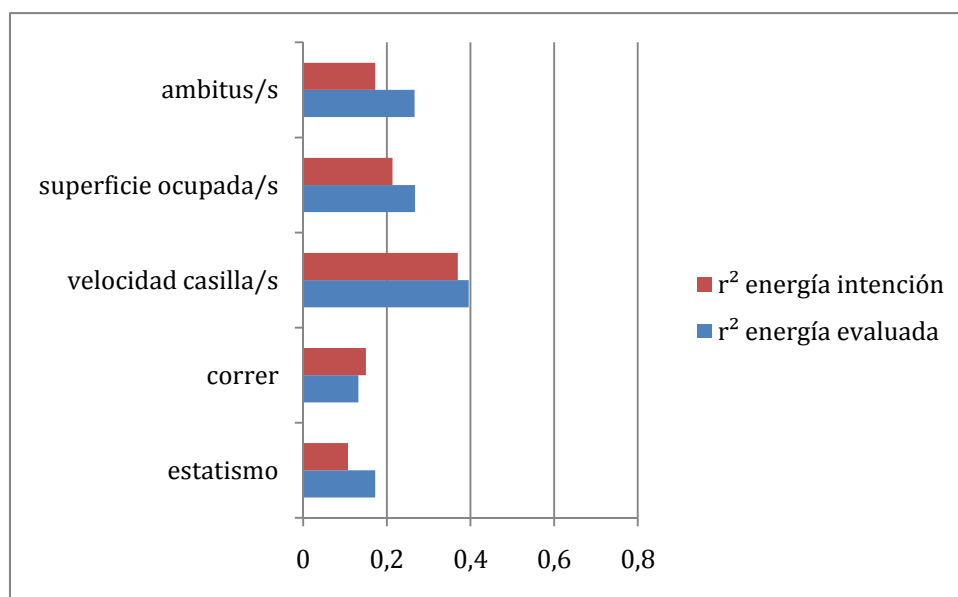


Figura 7.4. Resultados de las correlaciones entre intención y evaluación de la energía.

Finalmente, y de manera sorprendente, de nuestros resultados emerge que todos los *cambios* son un elemento muy poderoso tanto para la expresión como para la percepción de la energía. Destaca la influencia de *cambio altura/s* y *apertura/s* (fig. 7.5).

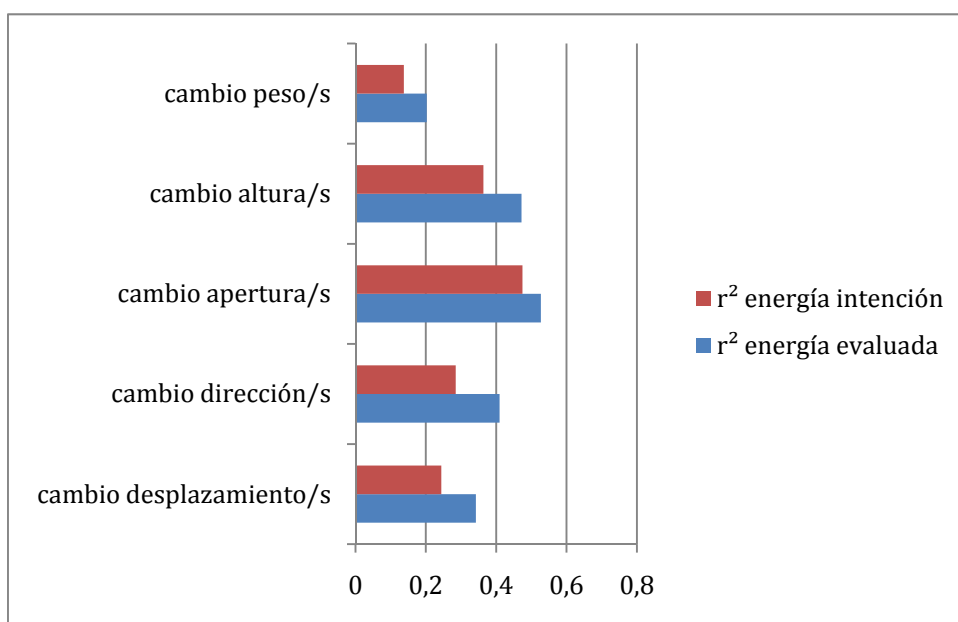


Figura 7.5. Resultados de las correlaciones entre intención y evaluación de la energía.

En cuanto a los parámetros de movimiento significativos tanto para la expresión como para la evaluación del afecto, estos están más ligados al moldeado corporal (*forma*) y a cualidades del movimiento que se expresan a través de algunas acciones y

desplazamientos. Destaca la influencia de *altura media* en la evaluación del afecto (fig. 7.6).

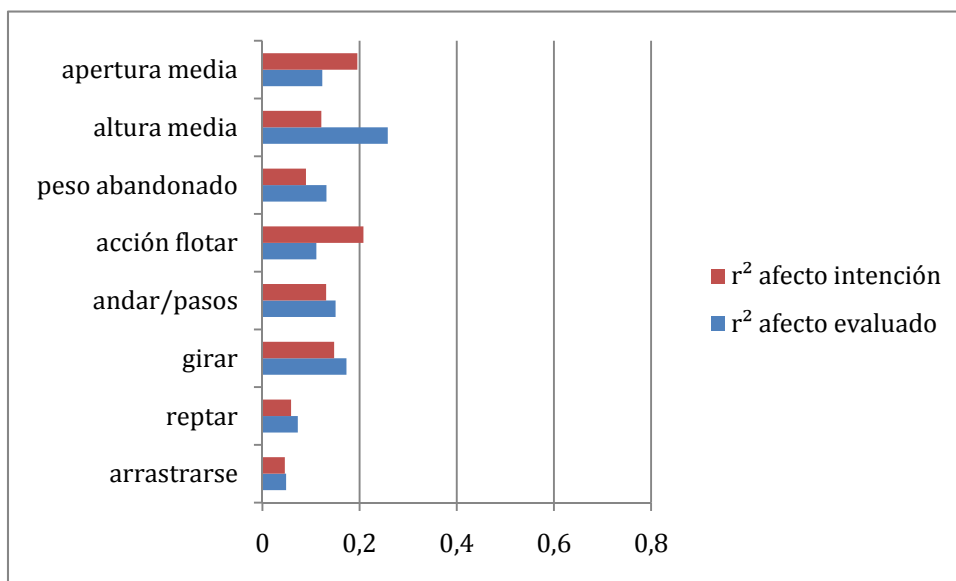


Figura 7.6. Resultados de las correlaciones entre intención y evaluación del afecto.

Concluyendo y en relación a las cuestiones que nos planteábamos al comenzar esta tesis, nuestros resultados indican que la intención de energía y de afecto de los coreógrafos, ha explicado tanto la expresión de la energía y del afecto, como su percepción por parte de los participantes al experimento perceptivo, a partir de los mismos elementos coreográficos. Estos elementos se revelan muy determinantes en la comunicación de las intenciones de emoción. El coreógrafo y sus herramientas expresivas, determinan la percepción por el público de las emociones en la coreografía.

8. CONCLUSIONES

8. CONCLUSIONES

Este estudio nos ha permitido investigar y responder a diferentes cuestiones sobre la percepción de las emociones en el lenguaje coreográfico. La cuestión principal era averiguar si la danza puede expresar parámetros emotivos, en términos de variables de energía y afecto, que sean percibidos de manera coherente y consistente por el público.

Los resultados han mostrado un elevado índice de acuerdo entre evaluadores y mucha coherencia en las respuestas. Según los datos obtenidos, la intención expresiva del coreógrafo ha influido en la percepción y evaluación de las coreografías: la intención de energía y de afecto expresados, ha influido respectivamente en la percepción de la energía y del afecto evaluado.

Sin embargo los análisis realizados han mostrado que la percepción de la danza no se ha correspondido al 100% con la intención de los coreógrafos. Los evaluadores han tenido una percepción imprecisa de las variables evaluadas, sobre todo de las referentes a la evaluación del afecto, y esto quiere decir que las danzas no expresaban rotundamente un afecto positivo o negativo. En general se ha percibido y evaluado mejor la intención de energía que parece influir, en menor medida significativamente, también en la percepción del afecto. Este resultado nos parece interesante ya que revela que la intención de energía es importante para la percepción de ambas variables y que es el factor que más se percibe.

La evaluación de las coreografías se ha hecho utilizando las dos dimensiones de afecto (*valence*) negativo o positivo, y de energía (*arousal*) alta o baja, siguiendo el modelo bidimensional de Russell que ha resultado ser fácil de entender para los evaluadores y eficaz para la recopilación de los datos necesarios para la elaboración de los diferentes análisis estadísticos. Con estos dos parámetros, tenemos una aproximación a las cuatro condiciones de emoción que se han dado a los coreógrafos, aunque puedan existir diferencias en denominar una emoción con un nombre o con unos valores abstractos.

Para cada condición se especificó a los coreógrafos la cantidad de energía y calidad de afecto que debían expresar sin matices (por ejemplo *Alegría dinámica*: energía alta y afecto positivo); los coreógrafos entendieron bien la propuesta y consideraron posible expresar las emociones indicadas con las músicas; la evaluación era con escalas del 0 al 10 (por ejemplo se espera una *energía* baja y un *afecto* negativo para la *tristeza depresión*).

En el reconocimiento de los cuatro parámetros emotivos considerados en nuestro experimento, todos los porcentajes han estado por encima del 50%: *Tristeza depresión* y *Alegría dinámica* han sido los parámetros con más alto índice de reconocimiento, seguidos de *Rabia tensión*. Destaca *Felicidad tranquila* con los porcentajes más bajos; este parámetro se ha confundido a veces con *Tristeza depresión*; puede que este último resultado dependa del hecho que se dio a los coreógrafos la indicación de expresar *Serenidad tranquila* en lugar de *Felicidad tranquila* y que esto haya generado menos exteriorización de la expresión o una expresión más neutra. Una expresión poco clara puede haber originado dudas y/o errores por parte de los evaluadores. En todos los casos hemos estado lejos del 100%, así como también ocurre en otros experimentos perceptivos estudiados.

No sabemos si este resultado se debe a algo intrínseco a la expresión corporal de las emociones o al tipo de material empleado en nuestro experimento, pero los resultados muestran que estas emociones básicas, no son siempre reconocibles. Es posible que en parte se deba a que el material de nuestro experimento se ha basado en coreografías que utilizan el lenguaje de la danza contemporánea, donde no existe una codificación del movimiento y/o del gesto para la expresión de las emociones, y el movimiento abstracto adquiere mayor relevancia. También hay que tener en cuenta que, en la danza no todos los movimientos son expresivos y que hay movimientos que, sin expresar nada concreto, se integran en la coreografía acompañando el discurso coreográfico principal.

Por otra parte, desde el punto de vista expresivo y perceptivo, queremos matizar la diferencia existente entre *emociones sentidas* (locus interno) y *emociones expresadas o reconocidas* (locus externo), como hemos estudiado en la investigación de la emoción musical: podemos expresar y/o reconocer una emoción, sin llegar a sentirla, sin llegar a *emocionarnos*. En las enseñanzas artísticas de arte dramático, y más concretamente en las clases de interpretación para actores, se distingue entre emoción sentida y emoción expresada, y se fomenta que la emoción sea expresada: si el intérprete siente una emoción y no la transmite, a nivel escénico no tiene relevancia. Se trata de un conocimiento establecido: el público no puede sentir empáticamente la emoción que esté sintiendo un actor o bailarín si no se llega a expresar. Sentir la emoción sí que permite al actor generar impulsos y expresar la emoción de manera más genuina y clara, aunque no sea suficiente ni a veces necesario.

En nuestro estudio, para cada coreografía, los coreógrafos han procurado generar una emoción interna, sentir la emoción apoyándose en la música y en su propio imaginario; mas los tiempos de realización de las coreografías (un minuto para cada fragmento) no permitían que este proceso interno pudiera madurar inmediatamente. Los resultados obtenidos para cada intervalo en los que se fragmentó cada video (se excluyeron el principio y el final y fragmentó el resto en cuatro partes/intervalos) muestran que la expresión emocional ha estado más marcada en el 2º y 3er intervalo. También hemos de tener en cuenta que, al entrar en movimiento y crear gestos para expresar la emoción (locus externo) puede haberse generado una retroalimentación del locus interno de esa emoción (el movimiento genera emoción y la emoción genera movimiento).

Desde el punto de vista perceptivo, los elementos coreográficos que han influido en la percepción de la energía han sido los inherentes al movimiento corporal (*cambio desplazamiento/s, cambio dirección/s, cambio apertura/s, cambio altura/s, cambio peso/s*) y el uso del espacio (*velocidad casilla/s, ambitus/s y superficie ocupada/s*): sean percibidos o no de manera consciente, son elementos influyentes en la percepción de la energía. En cambio, los elementos coreográficos que han influido en la percepción del afecto han sido los inherentes a la forma y el moldeado corporal (*apertura y altura corporal*).

Sorprendentemente, se ha verificado una coincidencia entre los parámetros significativos para la percepción y los significativos para la intención expresiva de los coreógrafos, aunque no lo expliquen todo. Los elementos coreográficos significativos para la expresión y la evaluación de la energía, tienen que ver con parámetros corporales (*peso, impulsos, tensión*), gestuales (*acciones: hendir, golpear*), espaciales (*ambitus, superficie ocupada/s, velocidad casilla/s*), y dinámicos (*cambio/s*). En cambio, los elementos coreográficos significativos para la expresión y la evaluación del afecto han sido los ligados a la forma corporal (*apertura y altura*). Este resultado destaca la importancia de estos elementos coreográficos, que se revelan herramientas eficaces en los procesos comunicativos de los parámetros emotivos.

La evaluación de las danzas se ha hecho sin sonido, pero es importante tener en cuenta dos aspectos: primero, si la música ha influido en los movimientos realizados por el bailarín, independientemente de la emoción por expresar, y segundo, si los cambios en la danza que se deben a la música, influyen en la percepción de la danza. La influencia de la música se ha manifestado sobre algunos de los elementos coreográficos

considerados en nuestro análisis, relativos al uso del cuerpo y del espacio, independientemente de la emoción expresada: *forma*, *peso*, *superficie ocupada/s*, *ambitus/s* y *velocidad casilla/s*. Consideramos que es un resultado relevante ya que, como podemos ver, se trata de algunos de los elementos coreográficos que también son significativos para la expresión y evaluación perceptiva de las coreografías: la forma ha influido en la percepción de los afectos y los elementos espaciales en la percepción y evaluación de la energía. En cualquier caso, las modificaciones que la música ha provocado en la danza tienen un efecto más limitado de lo esperado en la percepción de las emociones, según indican los resultados de un análisis de varianza con los factores música, energía, afecto y coreógrafo, ya que explica un 6% (respecto a un 47% para la intención del coreógrafo) en la valencia del afecto y un 7% respecto a un 57% para la intención del coreógrafo en la energía. Los resultados del análisis de regresión múltiple para explicar la variable *Energía evaluada*, a partir de considerar como factores la energía y afecto evaluados en la música y la intención expresiva de los coreógrafos, han mostrado que los parámetros *música felicidad tranquila* y *música tristeza depresión* han contribuido a la evaluación de la energía que, sin embargo depende en gran medida de la intención de energía y de afecto del coreógrafo. Los resultados del análisis de regresión múltiple para explicar la variable *Afecto evaluado*, han mostrado que la *música felicidad tranquila* y *música alegría dinámica* han contribuido a la evaluación del afecto que, sin embargo depende en gran medida de la intención de afecto y de energía del coreógrafo. Podemos concluir que la música tiene un efecto sobre la coreografía independiente de la intención del coreógrafo, y este efecto se percibe en un visionado sin sonido. En la primera serie de experimentos (Meschini, 2013), se estudió la influencia de la música (con músicas muy contrastantes en cuanto a energía y afecto) en coreografías improvisadas sin indicaciones de intención expresiva, y se concluyó que había una alta coincidencia en las coreografías. En ese caso, probablemente una evaluación de las emociones expresadas tendría una alta coincidencia con las características de la música, ya que los coreógrafos se dejaban llevar por la expresión musical. En los experimentos actuales, los coreógrafos han sabido en gran medida abstraerse de las características emocionales de la música al realizar la coreografía, teniendo en cuenta que los extractos musicales habían sido escogidos para poder ser compatibles con estados emocionales diferentes: en ningún caso se ha pedido que el coreógrafo expresara algo contrario a la expresión de la música, e.g., una música

tranquila y ambigua en cuanto a afecto se podía bailar con una expresión triste o felizmente serena, pero no con rabia o alegría dinámica.

En estos experimentos, hemos silenciado la música al evaluar las emociones de la coreografía, teniendo una percepción similar a las *cine-coreografías (choreocinema)* de Maya Deren en los años 40: puro movimiento visual, en un contexto un poco artificial, ya que la danza es un lenguaje escénico que integra en el espectador la experiencia visual y auditiva. En el cine y en el audiovisual, la música es la que determina la emoción expresada por la acción, ya que interpreta el estado anímico de la acción y ofrece al espectador una clave interpretativa de la misma. En nuestro estudio no hemos estudiado la influencia de la música en la percepción de los parámetros emotivos de las coreografías: uno de las futuras líneas de estudio se centraría en estudiar las variaciones de la percepción de las emociones en una coreografía cuando modificamos la música, y los resultados en la percepción musical indican que la música debería ser más relevante en cuanto a la expresión de emociones.

Finalmente, esta serie de experimentos abre un cuestionamiento sobre lo que significa la expresión de la emoción en la danza, y sobre la validez de estudiar esa expresión a través de los parámetros surgidos del análisis de las *acciones/esfuerzo* de Laban y los demás parámetros cuantificados en nuestro estudio. Hemos visto que el reconocimiento de las emociones, incluso en 4 categorías básicas y contrastantes como las que se han utilizado aquí, es relativamente bajo y crea una cierta confusión en el evaluador: insistimos que incluso cuando hemos estado viendo y analizando los vídeos durante toda la fase de investigación, la clasificación en alguna de las categorías no era evidente y necesitaba el verificar las instrucciones dadas al coreógrafo. Esto se puede explicar porque finalmente la expresión de las emociones en la danza, únicamente a través del movimiento, tiene limitaciones intrínsecas. Los experimentos descritos en la literatura sobre reconocimiento de emociones a través del gesto y movimiento, incluso cuando se trata de elementos esquemáticos y respuestas simples, indican que nunca hay un reconocimiento total de la emoción expresada. Podemos añadir que en el caso concreto de las coreografías realizadas, se ha utilizado un lenguaje propio de la danza contemporánea, y se ha privilegiado el movimiento abstracto, nunca con gestos figurativos: al no tener unos gestos codificados, directamente interpretables por sus significados emocionales, se debe analizar una danza abstracta. También cabe señalar que la evaluación se ha hecho en un vídeo en plano general fijo abarcando el escenario,

y creando una distancia con el coreógrafo que no existe en la recepción del espectáculo en directo. Pero en cualquier caso, y volviendo a los resultados de la literatura, podemos indicar que hay una limitación en el reconocimiento de afectos en la danza pura, abstracta, que no es una limitación propia a este experimento.

El segundo elemento en cuestión es el análisis con parámetros coreográficos, y su cuantificación. Toda cuantificación y toda descomposición en tipos de gestos suponen una simplificación de la danza. La cuestión para nuestro experimento es si esos parámetros recogen la expresión de las emociones tal y como los percibe el espectador. Como vemos en la figura 8.1, en el caso de la evaluación de la energía tenemos el resultado sorprendente de que los parámetros medidos y cuantificados explican mejor la percepción de la energía que la intención de los coreógrafos.

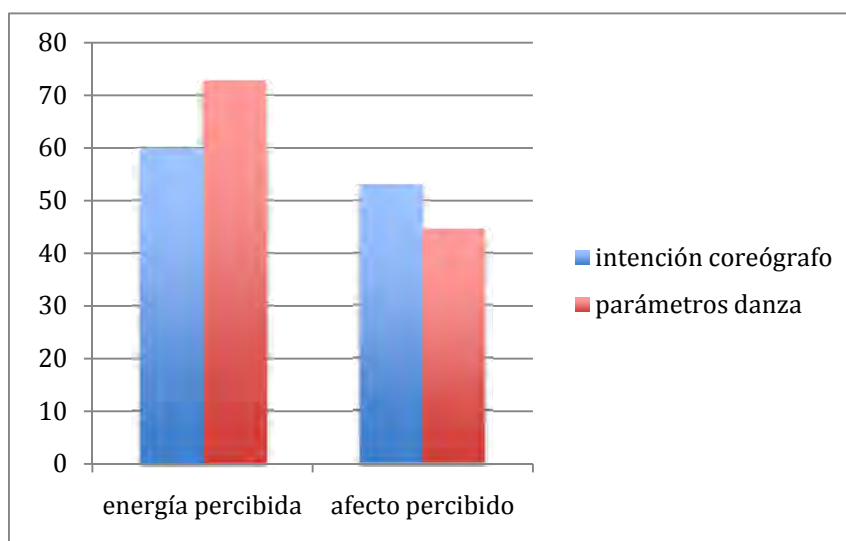


Figura 8.1. Porcentaje de la evaluación de energía y afecto explicado por la intención del coreógrafo y por los parámetros de danza medidos en los vídeos (R^2 global de los análisis de regresión múltiple).

Los evaluadores se han fijado en elementos coreográficos como los impulsos, independientemente de la intención del coreógrafo con la presencia o ausencia de esos impulsos. En cierto modo, la evaluación de la energía se basa en una apreciación objetiva de elementos de la coreografía, lo que cuestiona también la total transparencia del modelo bidimensional *arousal/valence* para la percepción de emociones reales.

En cuanto a la percepción del afecto, vemos que se explica mejor por la intención del coreógrafo que por los parámetros de danza (figura 8.1), y en general peor que la energía. Esto indica que el afecto positivo/negativo es más confuso y más complejo de

percibir y de expresar, pero también que los parámetros coreográficos que hemos medido no explican completamente la percepción del afecto expresado. Puede deberse a que los parámetros medidos no sirven para modelizar emociones, sino para describir “objetivamente” una coreografía. También, el hecho de que un parámetro como *hendir* (*slash* en inglés) haya tenido tanta importancia en la explicación del afecto, puede ser debido a una imprecisión del parámetro en la terminología de Laban, y sobre todo, que este parámetro esté correlacionado con otros movimientos y posiciones corporales que serían más relevantes en la expresión coreográfica y que no están medidos aquí.

Para terminar consideramos que la principal utilidad de esta investigación sea la de aportar nuevos datos a la comunidad científica que estudia este campo.

Sin embargo, desde el punto de vista pedagógico y de la composición coreográfica, una investigación de estas características puede también proporcionar nuevos enfoques de realización, desde lo expresivo para lo perceptivo. Considerar las emociones no en términos de dimensiones independientes, sino como una combinación de los ejes de energía y afecto, libera de la necesidad de definir la emoción, centrando el discurso expresivo en la modulación de estas dos variables (dos elementos fácilmente aplicables al trabajo específico del bailarín/coreógrafo desarrollado tanto en el aula como en la escena). Los resultados pueden tener relevancia e implicaciones directas sobre todo en la pedagogía del movimiento dancístico y expresivo referidas a la expresión de las emociones, ya que han destacado elementos coreográficos específicos para la expresión de la energía y el afecto, fácilmente aplicables al trabajo corporal desarrollado en las aulas; e.g., los trabajos realizados sobre la forma corporal (apertura + altura) pueden enfocarse no solo hacia el desarrollo de la conciencia formal del cuerpo sino hacia la investigación y potenciación de su valor expresivo y dar pie a la experimentación en el aula (como ya he podido comprobar en mi actividad docente en las clases de expresión corporal para actores). Consideramos que también pueden tener utilidad en la creación coreográfica, pero no hemos de olvidar que, en la mayoría de los casos, los coreógrafos no prestan atención a este tipo de estudios y recurren a sus criterios artísticos; una mayor atención a este tipo de investigaciones, podría aportar mejores resultados tanto a nivel expresivo como perceptivo. Confiamos en que la investigación científica en el campo del movimiento llevada a cabo por profesionales del sector (bailarines, coreógrafos, etc.), fomente una mayor aplicación a las prácticas escénicas de los resultados obtenidos.

9. BIBLIOGRAFIA

9. BIBLIOGRAFIA

- Aleman, María J. (2012). *Historia de la danza II*. Valencia: Ed. Piles.
- Álvarez, Inma. (2007). Cultural frontiers of expressive strands in dance performances. En: *International Congress of Aesthetics 2007 "Aesthetics Bridging Cultures"*, pp. 1-10. Disponible en:
https://www.researchgate.net/profile/Inma_Alvarez/publication/50208988_Cultural_frontiers_of_expressive_strands_in_dance_performances/links/004635327f5f746ee6000000.pdf
- Álvarez, Inma. (2012). Artistic value and spectators' emotions in dance performances. En: *Art, emotion and value*, 4-8 July 2011, pp. 1-12. Universidad Politécnica de Cartagena, España. Disponible en: <http://oro.open.ac.uk/33108/>
- Arús, Eugènia. (2010). *La incidencia emocional de la música corporal como conductora educativa en la etapa infantil*. (Tesis doctoral: Universitat de Barcelona).
- Ascione, Alberto. (2011). Enunciados visuales, intertextualidad y argumentación. En *XV Jornadas nacionales de investigadores en comunicación*, pp.1-13.
- Asmus, Edward P. (2009). The measurement of musical expression. En: *Suncoast Music Education Symposium*. Tampa, Florida, pp. 1-12. Disponible en: <http://mail.music.miami.edu/Asmus/pdfs/ExpressionMeasurement.pdf>
- Assinnato, María V. & Pérez, Joaquín B. (2013). Improvisación musical y corporeidad: acción epistémica y significado corporeizado. *Epistemus*, 2, 89-122.
- 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.
- Atkinson, Anthony P.; Tunstall, Mary L. & Dittrich, Winand H. (2007). Evidence for distinct contributions of form and motion information to the recognition of emotions from body gestures. *Cognition*, 104(1), 59-72. Doi:10.1016/j.cognition.2006.05.005.
- Barba, Fabian. (2011). Research into corporeality. *Dance Research Journal*, 43(01), 83-89.

- Beretervide, Virginia. (2008). El modelo de la “constelación maternal” en Daniel Stern. En: *XV Jornadas de Investigación y Cuarto Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires, pp. 370-373.
- Berrol, Cynthia F. (2006). Neuroscience meets dance/movement therapy: Mirror neurons, the therapeutic process and empathy. *The Arts in Psychotherapy*, 33(4), 302-315. Doi:10.1016/j.aip.2006.04.001.
- Bläsing, Bettina; Calvo-Merino, Beatriz; Cross, Emily S.; Jola, Corinne; Honisch, Juliane & Stevens, Catherine J. (2012). Neurocognitive control in dance perception and performance. *Acta psychologica*, 139(2), 300-308. Doi:10.1016/j.actpsy.2011.12.005.
- Bläsing, Bettina; Tenenbaum, Gershon & Schack, Thomas. (2009). The cognitive structure of movements in classical dance. *Psychology of Sport and Exercise*, 10(3), 350-360. Doi:10.1016/j.psychsport.2008.10.001.
- Blom, Lynne A. & Chaplin, L. Tarin. (1982). *The intimate act of choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Boltz, Marilyn G. (2004). The cognitive processing of film and musical soundtracks. *Memory & Cognition*, 32(7), 1194-1205.
- Boltz, Marilyn G.; Ebendorf, Brittany & Field, Benjamin. (2009). Audiovisual interactions: the impact of visual information on music perception and memory. *Music Perception*, 27(1), 43–59. Doi:10.1525/MP.2009.27.1.43.
- Boone, R. Thomas & Cunningham, Joseph G. (1998). The specification of emotion in music and dance: Evidence for structural cues. *Infant Behavior and Development*, 21, 239.
- Bourcier, Paul. (1981). *Historia de la danza en occidente*. Barcelona: edit. Blume.
- Brick, Timothy R.; Hunter, Michael D. & Cohn, Jeffrey F. (2009). Get the FACS fast: Automated FACS face analysis benefits from the addition of velocity. En: *Affective Computing and Intelligent Interaction and Workshops, 2009. ACII 2009. 3rd International Conference on*, pp. 1-7.
- Brick, Timothy R. & Boker, Steven M. (2011). Correlational methods for analysis of dance movements. *Dance Research*, 29(2), 283–304. Doi: 10.3366/drs.2011.0021.

- Broughton, Mary C. & Stevens, Catherine J. (2012). Analyzing expressive qualities in movement and stillness: effort-shape analyses of solo marimbists' bodily expression. *Music Perception*, 29(4), 339–357. Doi: 10.1525/mp.2012.29.4.339.
- Brownlow, Sheila; Dixon, Amy R.; Egbert, Carrie A. & Radcliffe, Rebecca D. (1997). Perception of movement and dancer: characteristics from point-light displays of dance. *The Psychological Record*, 47, 411-421.
- Brozas, M. Paz. (2003). *La expresión corporal en el Teatro Europeo del siglo XX*. Ciudad Real: Ñaque.
- Burcet, María I. (2010). La naturaleza de la experiencia musical y la habilidad para identificar el número de notas de una melodía. En: *Tradición y diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical. Actas de la IX Reunión de SACCoM*, pp. 306-313.
- 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, pp. 177-182.
- Camurri, Antonio; Hashimoto, Shuji; Suzuki, Kenji & Trocca, Riccardo. (1999). Kansei analysis of dance performance. En: *Systems, Man, and Cybernetics, 1999. IEEE International Conference on*, (4), pp. 327-332.
- Camurri, Antonio; Ricchetti, Matteo & Trocca, Riccardo. (1999). EyesWeb – toward gesture and affect recognition in dance/music interactive systems. En: *Multimedia Computing and Systems, 1999. IEEE International Conference on*, (1), pp. 643-648.
- Camurri, Antonio; Lagerlöf, Ingrid & Volpe, Gualtiero. (2003). Recognizing emotion from dance movement: comparison of spectator recognition and automated techniques. *International journal of human-computer studies*, 59(1), 213-225. Doi:10.1016/S1071-5819(03)00050-8.
- Caro, Miguel A. (2009). Música e imagen: interacciones rítmicas en la narrativa audiovisual. *Temas para la educación*, 5, 1-6.
- Carrolo, Ana J. P. (2009). *Corpo, música e invisualidade: interação e sincronia na música de conjunto*. (Trabajo de Grado: Universidade de Aveiro).

Casales, Alejandro. (2005). La sincronía y la percepción del tiempo en la imagen y el dibujo. En: *VIII Foro académico de diseño, X Festival Internacional de la Imagen*.

Manizales, Colombia, pp. 1-9. Disponible en:

http://www.alejandrocasales.com/teoria/Sincronia_FIDI_Colombia.pdf

Castellano, Ginevra; Bresin, Roberto; Camurri, Antonio & Volpe, Gualtiero. (2007). Expressive control of music and visual media by full-body movement. En: *Proceedings of the 7th international conference on new interfaces for musical expression (NIME07)*. New York, NY, USA, pp. 390-391.

Chapados, Catherine & Levitin, Daniel J. (2008). Cross-modal interactions in the experience of musical performances: Physiological correlates. *Cognition*, 108, 639-651. Doi:10.1016/j.cognition.2008.05.008.

Chóliz, Mariano. (2005). *Psicología de la emoción: el proceso emocional*. Universidad de Valencia. Recuperado de: www.uv.es/~cholz

Chóliz, Mariano & Tejero, Pilar. (1994). Neodarwinismo y antidarwinismo en la expresión de las emociones en la psicología actual. *Revista de Historia de la Psicología*, 15, 89-94. Disponible en:

<http://www.valencia.edu/~cholz/ExpresionEmocionesDarwin2.pdf>

Christensen, Julia F. & Calvo-Merino, Beatriz. (2013). Dance as a subject for empirical aesthetics. *Psychology of aesthetics, creativity, and the arts*, 7(1), 1-50. Doi: 10.1037/a0031827

Disponible en:

<http://openaccess.city.ac.uk/4521/1/Dance%20as%20a%20subject%20ChristensenCalvo-Merino%202013%20PACA%20AuthorCopy.pdf>

Christensen, Julia F.; Gaigg, Sebastian. B.; Gomila, Antoni; Oke, Peter & Calvo-Merino, Beatriz. (2014). Enhancing emotional experiences to dance through music: the role of valence and arousal in the cross-modal bias. *Frontiers in Human Neuroscience*, 8, 757, 1-9. Doi: 10.3389/fnhum.2014.00757

Christensen, Julia F.; Gomila, Antoni; S. B., Sivarajah, Nadarajah & Calvo-Merino, Beatriz. (2015). Dance expertise modulates behavioural and psychophysiological responses to affective body movement. *Journal of experimental psychology*, 1-30.

Clarke, Tanya J.; Bradshaw, Mark F.; Field, David T.; Hampson, Sarah E. & Rose, David. (2005). The perception of emotion from body movement in point-light displays of interpersonal dialogue. *Perception*, 34, 1171-1180. Doi:10.1068/p5203.

- Coupland, Nicholas J.; Sustrik, Ryan A.; Ting, Patricia; Li, Daniel; Hartfeil, Misha; Singh, Anita J. & Blair, R. James. (2004). Positive and negative affect differentially influence identification of facial emotions. *Depression and anxiety*, 19(1), 31-34.
- Cross, Emily S.; Hamilton, Antonia F. D. C. & Grafton, Scott T. (2006). Building a motor simulation de novo: observation of dance by dancers. *Neuroimage*, 31(3), 1257-1267. Doi:10.1016/j.neuroimage.2006.01.033.
- Cross, Emily S.; Kirsch, Louise; Ticini, Luca F. & Schütz-Bosbach, Simone. (2011). The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception. *Frontiers in human neuroscience*, 5(102), 1-10.
- Dahl, Sofia & Friberg, Anders. (2007). Visual perception of expressiveness in musicians' body movements. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 24(5), 433-454.
- Darwin, Charles. (1872). *The expression of the emotions in man and animals*. London: Murray. (Reprinted, Chicago: University of Chicago Press, 1965).
- Davies, Stephen. (1980). The expression of emotion in music. *Mind, New Series*, 67-86.
- Defez i Martín, Antoni. (2004). Significado y comprensión en la música. *Revista de Filosofía*, 31, 71-88. Disponible en: <http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/9227/1/Significado%20y%20comprension%20en%20la%20musica.pdf>
- De La Paz, María & Callejas, Daniel. (2013). Teoría de la metáfora y cognición corporeizada: ¿Cómo se introduce la teoría de la metáfora conceptual en los estudios musicales? *Epistemos*, 2, 51-88.
- De Silva, P. Ravindra & Bianchi-Berthouze, Nadia. (2004). Modeling human affective postures: an information theoretic characterization of posture features. *Computer Animation and Virtual Worlds*, 15(3-4), 269-276.
- Eerola, Tuomas & Vuoskoski, Jonna K. (2013). A review of music and emotion studies: approaches, emotion models, and stimuli. *Music Perception*, 30 (3), 307-340. Disponible en: http://users.jyu.fi/~ptee/publications/Eerola_et_al_2013.pdf

- Egermann, Hauke; Grewe, Oliver; Kopiez, Reinhard & Altenmuller, Eckart. (2009). Social feedback influences musically induced emotions. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1169(1), 346-350. Doi: 10.1111/j.1749-6632.2009.04789.x.
- Ekman, Paul & Oster, Harrieh. (1981). Expresiones faciales de la emoción. *Estudios de Psicología*, 2(7), 115-144.
- Español, Silvia (2006). De las emociones darwinianas a los afectos de la vitalidad o del tiempo de la evolución al tiempo del devenir. *Revista de Historia de la Psicología*, 27 (2/3) 13-20.
- Español, Silvia & Shifres, Favio. (2003). Música, gesto y danza en el segundo año de vida: consideraciones para su estudio. En: *III Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*. Universidad Nacional de La Plata- Presidencia, pp. 987-1008.
- Eyben, Florian; Wollmer, Martin; Valstar, Michel F.; Gunes, Hatice; Schuller, Biörn & Pantic, Maja. (2011). String-based audiovisual fusion of behavioural events for the assessment of dimensional affect. En: *Automatic Face & Gesture Recognition and Workshops (FG 2011), IEEE International Conference on*, pp. 322-329.
- Fernández-Abascal, Enrique G.; García R., Beatriz; Jiménez S., María P.; Martín D., María D. & Domínguez S., Francisco J. (2010). *Psicología de la emoción*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces. ISBN-13:978-84-8004-908-5.
- Fernández Berrocal, Pablo. (2009). Darwin y el misterio de las emociones. *Uciencia*, 32-34. Disponible en: <http://www.riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/4064/investigacion4.pdf?sequence=1>
- Finnäs, Leif. (2001). Presenting music live, audio-visually or aurally - does it affect listeners' experiences differently? *British Journal of Music Education*, 18(1), 55-78.
- Föcker, Julia; Gondan, Matthias & Röder, Brigitte. (2011). Preattentive processing of audio-visual emotional signals. *Acta Psychologica*, 137, 36-47. Doi:10.1016/j.actpsy.2011.02.004.
- Fornieles, Jorge. (2013). *Sonido en el film de danza*. (Trabajo de fin de Máster: Universitat Politècnica de València).

- 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.
- González, Juan Pablo. (1990). Expresión y expresividad en música: un problema semántico y filosófico. *Revista musical chilena*, 174, 5-26.
- Grezes, Julie; Pichon, Swann & De Gelder, Beatrice. (2007). Perceiving fear in dynamic body expressions. *Neuroimage*, 35(2), 959-967.
- Griffiths, Noola K. (2008). The effects of concert dress and physical appearance on perceptions of female solo performers. *Musicae Scientiae*, 12(2), 273-290. Doi: 10.1177/102986490801200205.
- Griffiths, Noola K. (2009). 'Posh music should equal posh dress': an investigation into the concert dress and physical appearance of female soloists. *Psychology of Music*, 38(2), 159–177. Doi: 10.1177/0305735608100372.
- Guzmán, Gerardo. (2012). La forma en la música: Algunas cuestiones para su estudio y comprensión. *Plurentes. Artes y Letras*, (2), 1-12. Disponible en: <http://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/423/347>
- Hagendoorn, Ivar. (2004). Towards a neurocritique of dance. *BalletTanz Yearbook*, 1-6.
- Herrera, Carlos A. (2012). La universalidad de la metáfora en el arte. *Estudios de Filosofía*, (41), 181-200.
- Hietanen, Jari K.; Leppänen, Jukka M. & Lehtonen, Ulla. (2004). Perception of emotions in the hand movement quality of finnish sign language. *Journal of Nonverbal Behavior*, 28(1), 53-64.
- Hsu, David C. & Hsu, Jane Y. (2006). LyQ: An Emotion-aware Music Player. En: *2006 Workshop of American Association for Artificial Intelligence*, 1-4. Disponible en: <http://www.aaai.org/Papers/Workshops/2006/WS-06-04/WS06-04-017.pdf>
- Huang, Ching F. & Wu, Shun W. (2007). The relationship between music excerpts and emotional responses of undergraduate students. *International Journal of Arts Education*, 5, 33-53.

- Huang, Jennifer & Krumhansl, Carol L. (2011). What does seeing the performer add? It depends on musical style, amount of stage behavior, and audience expertise. *Musicae Scientiae*, 15, 343-364.
- Humphrey, Doris. (1997). *The art of making dances*. London: Dance Books Ltd.
- Jensenius, Alexander R. (2007). *Action-sound: Developing methods and tools to study music-related body movement*. (Tesis doctoral: University of Oslo).
- Jordan, Stephan. (2011). Choreomusical conversations: facing a double challenge. *Dance Research Journal*, 43(01), 43-64.
- Kaiser, Ramona & Keller, Peter E. (2011). Music's impact on the visual perception of emotional dyadic interactions. *Musicae Scientiae*, 15(2), 270-287. Doi: 10.1177/1029864911401173.
- Kohler, Christian G.; Turner, Travis H.; Bilker, Warren B.; Brensinger, Colleen M.; Siegel, Steven J.; Kaner, Stephen J.; Gur, Raquel E. & Gur, Ruben C. (2003). Facial emotion recognition in schizophrenia: intensity effects and error pattern. *American Journal of Psychiatry*, 160(10), 1768-1774.
- Kohler, Christian G.; Turner, Travis; Stolar, Neal; Bilker, Warren B. ; Brensinger, Colleen M.; Gur, Raquel E. & Gur, Ruben C. (2004). Differences in facial expressions of four universal emotions. *Psychiatry research*, 128(3), 235-244.
- Krumhansl, Carol L. (1997). An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Psychology*, 51, 36-52.
- Krumhansl, Carol L. (2002). Music: A link between cognition and emotion. *Current Directions in Psychological Science*, 11, 45-50.
- Krumhansl, Carol L. (2010). Plink: "Thin slices" of music. *Music Perception*, 27, 337-354.
- Krumhansl, Carol L. & Lerdahl, Fred. (2010). Musical tensión. En: F. Bacci and D, Melcher (Edit.). *Art and the Senses*. Oxford: Oxford University Press, pp. 297-313.
- Krumhansl, Carol L., & Schenck, Diana L. (1997). Can dance reflect the structural and expressive qualities of music? A perceptual experiment on Balanchine's choreography of Mozart's Divertimento No. 15. *Musicae Scientiae*, 1(1), 63-85.

- Lacárcel M., Josefa. (2003). Psicología de la música y emoción musical. *Educatio Siglo XXI*, 20-21, 213-226.
- Laguna, Alejandro, & Shifres, Favio. (2010). Indicios visuales y auditivos en el ajuste sincrónico del pulso subyacente entre bailarines y acompañantes musicales. En: *XI Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, pp. 1-15. Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Disponible en: <http://www.aacademica.org/favio.shifres/131>
- Large, Edward W. (2000). On synchronizing movements to music. *Human Movement Science*, 19(4), 527-566.
- Lentini, Domenica. (2010). *Espressività ed emozione nell'esperienza musicale: orientamenti teorici nel dibattito analítico*. (Tesis: Universitá degli Studi di Palermo).
- Levav, Miriam. (2005). Neuropsicología de la emoción. Particularidades en la infancia. *Revista Argentina de Neuropsicología*, 5, 15-24.
- Li, Tao & Ogihara, Mitsunori. (2003). Detecting emotion in music. En: *10th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*. Kobe, Japan, (3), pp. 239-240.
- Livingstone, Steven R., & Brown, Andrew R. (2005). Dynamic response: real-time adaptation for music emotion. En: *Proceedings of the Second Australasian Conference on Interactive Entertainment*. Sidney, Australia, pp. 105-111.
- Livingstone, Steven R.; Thompson, William F. & Russo, Frank A. (2009). Facial expressions and emotional singing: a study of perception and production with motion capture and electromyography. *Music Perception* 26(5), 475-488. Doi:10.1525/MP.2009.26.5.475.
- López, Rubén. (2005). Los cuerpos de la música. Introducción al dossier música cuerpo y cognición. *Trans Revista Transcultural de Música*, 009, 1-40.
- Loughead, James; Gur, Ruben C.; Elliott, Mark & Gur, Raquel E. (2008). Neural circuitry for accurate identification of facial emotions. *Brain research*, 1194, 37-44. Doi:10.1016/j.brainres.2007.10.105.
- Lourens, Tino; Van Berkel, Roos & Barakova, Emilia. (2010). Communicating emotions and mental states to robots in a real time parallel framework using Laban movement analysis. *Robotics and Autonomous Systems*, 58(12), 1256-1265. Doi:10.1016/j.robot.2010.08.006.

- Lutz, Catherine & White, Geoffrey M. (1986). The anthropology of emotions. *Annual Review of anthropology*, 15(1), 405-436.
- MacRitchie, Jennifer; Buck, Bryony & Bailey, Nicholas J. (2013). Inferring musical structure through bodily gestures. *Musicae Scientiae*, 17(1), 86-108. Doi: 10.1177/1029864912467632.
- Madureira, Rafael J. (2008). *Émile Jaques-Dalcroze, sobre a experiência poética da rítmica, uma exposição em 9 quadros inacabados*. (Tesis doctoral: UniCamp).
- Marín, Alejandra. (2010). El actor naturalista: sobre los episodios reveladores de François Delsarte. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 5(2), 9-28.
- Markessinis, Artemis. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier.
- Martin, Christophe. (2010). *Paysages esthétiques de la danse*. Paris: Discours de dance.
- Martínez, Isabel. (2008). Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical. *Estudios de Psicología*, 29, 1, 31-48.
- Martínez, Isabel C. & Epele, Juliette. (2008). Música y corporalidad: Relaciones de coherencia entre danza y música en coreografías de ballet y de movimiento libre. En: María de la Paz Jacquier & Alejandro Pereira Ghiena. (Edit.). *Objetividad - Subjetividad y Música, Actas de la VII Reunión de SACCoM*, pp. 339-346.
- 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 C. & García, Gastón. (2013). Interacción entre imagen, sonido y percepción multimodal en el discurso cinematográfico. Vinculaciones con la experiencia vital sentida. En: Favio Shifres, María de la Paz Jacquier, Daniel Gonnet, María Inés Burcet & Romina Herrera (editores), *Actas de 11º ECCoM*, (1), 2, “Nuestro Cuerpo en Nuestra Música”, pp. 431-439. Buenos Aires.
- 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, pp. 521-530.

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.

Meschini, Fabrizio. (2013). *La influencia de la música en los elementos coreográficos: un estudio experimental*. (Trabajo de Fin de Máster: Universitat Politècnica de València).

Meschini, Fabrizio & Payri, Blas. (2014). Música, energía y desplazamiento: un experimento de música y coreografía. En: *Una perspectiva caleidoscópica*, pp. 209-226.

Morita, Junya; Nagai, Yukari & Moritsu, Tomoyuki. (2013). Relations between Body Motion and Emotion: Analysis based on Laban Movement Analysis. En: *The 35th Annual Cognitive Science Conference (CogSci 2013)*. Berlin, Germany, pp. 1026-1031.

Muntanyola, Dafne & Belli, Simone. (2013). Cuerpos, música y emociones. Una etnografía de una compañía de danza. En: *Actas del 2º Congreso Nacional sobre metodología de la Investigación en comunicación*. Valladolid, España, pp. 563-580.

Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3046/1/CuerpoMusicayEmociones.pdf>

Nakata, Toru; Sato, Tomomasa & Mori, Taketoshi. (1998). Expression of emotion and intention by robot body movement. En: *Proceedings of the 5th International Conference on Autonomous Systems*. Disponible en: <https://staff.aist.go.jp/toru-nakata/IAS.pdf>

Neal, David T. & Chartrand, Tanya L. (2011). Embodied emotion perception amplifying and dampening facial feedback modulates emotion perception accuracy. *Social Psychological and Personality Science*, 2(6), 673-678. Doi: 10.1177/1948550611406138.

Nicolaou, Mihalis; A., Gunes, Hatice & Pantic, Maja. (2011). Continuous prediction of spontaneous affect from multiple cues and modalities in valence–arousal space. *Affective Computing, IEEE Transactions on*, 2(2), 92-105.

Niedenthal, Paula M. (2007). Embodying Emotion. *Science*, 316, 1002-1005. Doi: 10.1126/science.1136930.

- Noisette, Philippe. (2010). *Danse contemporaine mode d'emploi*. Paris: Flammarion.
- Ortiz, María. (2010). Teoría integrada de la metáfora visual. *Comunicación y sociedad*, (23) 2, 97-125. Disponible en: http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=364
- Ortiz, María J. (2012). La metáfora visual corporeizada: bases cognitivas del discurso audiovisual. *Zer-Revista de Estudios de Comunicación*, 16(30), 57-73.
- Panagiotidi, Maria & Samartzi, Stavroula. (2012). Time estimation: Musical training and emotional content of stimuli. *Psychology of Music*, 41(5), 620-629. Doi: 10.1177/0305735612441737.
- Pasi, Mario. (1980). *El Ballet: enciclopedia del Arte Coreográfico*. Madrid: Aguilar.
- 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, 1-38.
- Petrini, Karin, McAleer, Phil & Pollick, Frank. (2010). Audiovisual integration of emotional signals from music improvisation does not depend on temporal correspondence. *Science Direct*, 139-148. Doi: 10.1016/j.brainres.2010.02.012.
- Platz, Friedrich & Kopiez, Reinhard. (2012). When the eye listens: a meta-analysis of how audio-visual presentation enhances the appreciation of music performance. *Music Perception*, 30(1), 71–83. Doi: 10.1525/mp.2012.30.1.71.
- Pollick, Frank E.; Paterson, Helena M.; Bruderlin, Armin & Sanford, Anthony J. (2001). Perceiving affect from arm movement. *Cognition*, 82(2), B51-B61.
- Randi, Elena. (2012). Gesto Arquétipo e Gesto Cotidiano: um binômio fundamental na teoria delsartiana. *Revista brasileira de estudos da presança*, 2(2), 329-350.
- Rickard, Nikki S. (2004). Intense emotional responses to music: a test of the physiological arousal hypothesis. *Psychology of Music*, 32(4), 371-388.
- 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. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252853/339591>

Ross, Patrick D.; Polson, Louise & Grosbras, Marie H. (2012). Developmental changes in emotion recognition from full-light and point-light displays of body movement. *PLoS one*, 7(9), 1-18, e44815.

Ruano A., Kiki. (2004). *La influencia de la expresión corporal sobre las emociones: un estudio experimental*. (Tesis doctoral: Universidad Politécnica de Madrid).

Russell, James. A. (1980). A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39(6), 1161-1178. Disponible en:

<https://www2.bc.edu/~russeljm/publications/Russell1980.pdf>

Russell, James A.; Weiss, Anna & Mendelsohn, Gerald A. (1989). Affect grid: a single-item scale of pleasure and arousal. *Journal of Personality and Social Psychology*, 57(3), 493–502.

Salazar, Nicolas. (2013). Rudolf Laban and topological movement a videographic analysis. *Space and Culture*, 16(2), 173-193. Disponible en:

http://epubs.surrey.ac.uk/789620/6/_homes.surrey.ac.uk_home_System_Desktop_rudolph%20laban.pdf

Sarwosri, Dwi S. & Azhar, Muhammad H. (2013). Recommendation application for song selection based on emotion mapping using vaadin framework. En: *Proceedings of the 7th International Conference on Information & Communication Technology and Systems (ICTS)*. Bali, Indonesia, pp. 153-157. Disponible en:

http://icts.if.its.ac.id/openaccess/2013/files/PP_27_PAPER_62.pdf

Sawada, Misako; Suda, Kazuhiro & Ishii, Motonobu. (2003). Expression of emotions in dance: Relation between arm movement characteristics and emotion. *Perceptual and motor skills*, 97(3), 697-708.

Scherer, Klaus R. & Zentner, Marcel R. (2001). Emotional effects of music: Production rules. En: Juslin, P.N. & Sloboda, J.A. (edit.) (2001). *Music and emotion: theory and research*. Oxford, New York : Oxford University Press, pp. 361-392.

Schubert, Emery. (1996). Continuous response to music using a two-dimensional emotion space. En: *Proceedings of the 4th International Conference of Music Perception and Cognition*. Montreal, Canada, pp. 263–268.

- Sevdalis, Vassilis & Keller, Peter E. (2011). Captured by motion: Dance, action understanding, and social cognition. *Brain and cognition*, 77(2), 231-236. Doi:10.1016/j.bandc.2011.08.005.
- Silva, Maria A. (2012). A influência do pensamento de François Delsarte sobre a modernidade da dança. . *Revista brasileira de estudos da presença*, 2(2), 413-427.
- Solari, María L. (1958). Notación de la danza. *Revista musical chilena*, (Santiago de Chile), 42-58.
- Stern, Daniel. (2010). *Forms of vitality exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*. Oxford University Press.
- Stevens, Catherine; Kroos, Christian; Halovic, Shaun; Chen, Johnson; Schubert, Emery; Wang, Shuai; Vincs, Kim; Tardieu, Julien & Paine, Garth. (2008). Analysis of contemporary dance movement in the presence and absence of a musical soundscape. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan, pp. 668-674.
- Stevens, Catherine J.; Schubert, Emery; Morris, Rua H.; Frear, Matt; Chen, Johnson; Healey, Sue; Schoknecht, Colin & Hansen, Stephen. (2009). Cognition and the temporal arts: Investigating audience response to dance using PDAs that record continuous data during live performance. *International Journal of Human-Computer Studies*, 67(9), 800-813.
- Tan, Siu-Lan; Spackman, Matthew P. & Wakefield, Elizabeth. (2008). The effects of diegetic and non-diegetic music on viewers' interpretations of film. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan, pp. 588-593.
- Teixeira, Elisa S. (2012). François Delsarte e a Dança Moderna: um encontro na expressividade corporal. *Revista brasileira de estudos da presença*, 2(2), 428-456.
- Thullier, Francine & Moufti, Hicham. (2004). Multi-joint coordination in ballet dancers. *Neuroscience letters*, 369(1), 80-84. Doi:10.1016/j.neulet.2004.08.011.
- 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.

- Vieira, Marcilio S. (2012). As contribuições da pedagogia de François Delsarte para o ensino da dança moderna. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2(2), 396-412.
- Vines, Bradley W.; Krumhansl, Carol L.; Wanderley, Marcelo M.; Dalca, Ioana M. & Levitin, Daniel J. (2005). Dimensions of emotion in expressive musical performance. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1060(1), 462-466.
- Vines, Bradley W.; Krumhansl, Carol L.; Wanderley, Marcelo M. & Levitin, Daniel J. (2006). Cross-modal interactions in the perception of musical performance. *Cognition*, 101, 80-113. Doi:10.1016/j.cognition.2005.09.003.
- Vines, Bradley W.; Krumhansl, Carol L.; Wanderley, Marcelo M.; Dalca, Ioana M. & Levitin, Daniel J. (2011). Music to my eyes: Cross-modal interactions in the perception of emotions in musical performance. *Cognition*, 118(2), 157-170. Doi:10.1016/j.cognition.2010.11.010.
- 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.
- Walk, Richard D. & Homan, Carolyn P. (1984). Emotion and dance in dynamic light displays. *Bulletin of the Psychonomic Society*, 22(5), 437-440.
- Wallbott, Harald G. (1998). Bodily expression of emotion. *European Journal of Social Psychology*, 28, 879-896.
- Wigman, Mary. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.
- Woodruff, Ghofur E. (2008). Towards an Ecological Theory of Musical Semantics. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan, pp. 606-611.
- Yamada, Masashi. (2008). The effect of music on the fear emotion in the context of a survival-horror video game. En: *10th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 10)*. Sapporo, Japan, pp. 594-597.
- Yu, Hui; Garrod, Oliver G. & Schyns, Philippe G. (2012). Perception-driven facial expression synthesis. *Computers & Graphics*, 36(3), 152-162. Doi:10.1016/j.cag.2011.12.002.

10. ANEXOS

ANEXO 1

ANEXO 1

A.1 Transcripción entrevista Pep Llopis

Mostramos a continuación la transcripción de la entrevista realizada al compositor.

Día y lugar: 17 DE SEPTIEMBRE 2014 – en casa del compositor.

Hora inicio 10:53

Hora fin 12:10 aprox.

Fab.- Te preguntaré sobre los fragmentos, en el mismo orden en el que se les propone a los coreógrafos, tanto para la escucha como para la ejecución de las coreografías experimentales.

Pep - Como quieras.

Fab.- Del fragmento 5, *Placentero...*

Pep - Es un tema que originalmente se llamaba *Sapiensies*, sabidurías. Es el único tema de los que hemos elegido que no está escrito para danza. Es el único de los cinco fragmentos. Forma parte de un trabajo que hice sobre unos documentales de la Vall D'Albaida muy interesantes en los que tuve mucho trabajo que hacer.

Fab.- ¿Para quién era el documental?

Pep - Se llamaba "*La Vall D'Albaida: el nostre territory*". El documental fue para un grupo de gente de allí para promocionar lo que es la Vall D'Albaida. No estaba hecho para una institución,... alguien pagaría. Quizás fuera la *Caixa d'Ontinyent...* Fue un trabajo muy bonito en general porque eran recorridos sobre los territorios, las profesiones antiguas, los artesanos, un poco de todo. A mi me sirvió muchísimo para conocer en profundidad la Vall D'Albaida. Esta pieza, que duraba bastante más, igual que los demás fragmentos, me la inspiró la figura de un anciano que, relatando su oficio transmitía toda la paz y sabiduría del mundo. Eso unido a la mayor humildad posible; una persona que transmite serenidad, paz, tranquilidad y que te cuenta lo que sabe y lo que ha aprendido a lo largo de toda su vida con la mayor dosis de humildad posible. Entonces esa figura, esa persona que hablaba de esa manera a mi me transmitió o me inspiró esta pieza. Hay una frase que me gusta: "*Sapiencia elaborada sin pretensiones con los años y en contacto con la naturaleza*". Sería la emoción que a mi me transmite la pieza.

No fue compuesta para danza pero para mí transmite todo el sentimiento y el pulso para bailar desde dentro, que me parece lo importante. No te he puesto el *tempo*, pero te lo daré. Es un *tempo* tranquilo; no es *largo* pero podría ser un *moderato* o algo así.

Está escrito en la tonalidad de Lam. A mí me gusta mucho la tonalidad de Lam siempre y para muchas cosas, pero a veces la utilizo para cosas que no serían lógicas a través de un tono menor. Aquí es un Lam rotundo. Es todo lo que puede transmitir un Lam, sin disonancias, muy tonal, muy dentro de esa tonalidad. Ya sabes que las tonalidades menores siempre transmiten una mayor intimidad y las mayores una mayor euforia o algo así, aunque yo a veces lo cruzo. En este caso, el tema está desarrollado en base a un arpegiado de piano, mantenido todo el tiempo, que transcurre circularmente por los acordes de Lam, FaM y SolM. Como una rueda circular que va pasando por esos tres acordes todo el tiempo. Los instrumentos de cuerda se limitan a ampliar la armonía de esos tres acordes para establecer como una especie de *colchón* que te sitúe. La cuerda establece la base armónica sobre el piano para conferir serenidad. Claro, el arpegiado está siempre en movimiento... si sólo hubiera arpegiado podría dar una sensación más dinámica. Pero al estar la cuerda introduciendo una especie de *remanso* hace que los dos elementos se equilibren y pueda establecerse esa relación interior. Hay también una inserción de bajos. El papel del bajo es siempre el de “la tierra”, la base. Podría ser un bajo continuo, como ocurre en algunas piezas clásicas. Pero aquí el bajo interviene muy pocas veces para dar una sensación de peso, para establecer un pulso muy largo. Tenemos pues los tres elementos que son los que establecen ese tempo: el pulso largo que entra cada dos o cuatro compases. Por lo que, cada vez que entra te provoca algo dentro. De la melodía no tienes partitura porque realmente fue una improvisación sobre esa base. La base duraba mucho tiempo, según la necesidad del documental, y en función de la duración y de lo que ocurría – en la secuencia también había voz – incluía los comentarios. La melodía realmente son los comentarios y es improvisación.

Fab.- Así que esta música acompañaba las imágenes de este señor, contando cosas, con imágenes...

Pep - Sí. Él lo que explicaba era el uso del esparto: como lo cultivaba, lo ponía a secar y como lo utilizaba. Una labor tradicional explicada con mucho carisma.

Fab.- Entonces, aunque ya lo hayas comentado más o menos, ¿cuál es la intención emocional?

Pep - Interioridad. Esto se sale un poco del mundo de la danza pero sí que tiene un elemento relacionado con la danza porque en este caso, este hombre para mí estaba bailando. Entonces, lo que yo hice con el tema es no interferir en sus movimientos. Es como si yo hubiera recibido una coreografía hecha y la hubiera *musicado*, con el respeto que a mí me transmitía este hombre.

Fab.- ¿Hablas de su gestualidad?

Pep - Claro. Porque él había muchos momentos que ni siquiera miraba a la cámara. Se movía.

Fab.- ¿Compusiste la música sobre las imágenes? ¿Cómo en el audio-visual?

Pep - Sí. Pero así como en otros momentos era audiovisual puro, aquí yo sentí una conexión personal con este hombre.

Fab.- ¿Afecto?

Pep - Totalmente positivo.

Fab.- ¿La energía general de la pieza como la ves?

Pep - Es una energía relajada, tranquila, placentera como su título. De hecho se lo pusimos para conferirle ese carácter sosegado.

Fab.- Con cada fragmento vamos a hacer dos coreografías con dos emociones distintas. Con este la primera va a ser la que exprese SERENIDAD TRANQUILA y otra que exprese DEPRESIÓN, entendiendo por eso afectos negativos. ¿Cómo ves esta propuesta? ¿Te cuadra?

Pep - Supongo que en función del estado de ánimo de la persona.

Fab.- ¿No reconoces un rasgo de cierta melancolía, de tristeza... el recordar...?

Pep - Eso sí. Puede tener ese componente de tristeza pero en base a esa melancolía, al recuerdo, a la añoranza. Para mí sí hay un componente de añoranza de esa pureza de comportamiento. Estar hablando del esparto es algo tan esencial, tan básico “de toda la vida”, que se ha perdido y que se irá perdiendo cada vez más... No tristeza, añoranza. Además la imagen era muy bonita. La toma era un contraluz... todo muy poético. Por eso, cuando le llamo al tema *Sapiencias* tiene una ambivalencia: el agradecimiento y el reconocimiento de la sabiduría y a lo mejor la añoranza de esa sabiduría. Sí, sí que se puede hacer.

Fab.- Visto que consideras que este fragmento podría adaptarse a danza, ¿qué tipo de impulsos crees que puede sugerir a los bailarines?

Pep - Como bailarín, tengo muchos recursos en este fragmento. Primero: el tiempo mantenido del arpegio piano que me da un *tempo*, podría dedicarme a andar, extrapolando materiales. Segundo: puedo seguir los impulsos que te comentaba del bajo, ese *tempo* y establecer ese otro pulso. Tercero: jugar, bailar la melodía o simplemente dejar salir el estado de ánimo que a mí me transmite la pieza, sin tener que estar relacionado directamente con ninguno de los elementos que hay.

Fab.- Vamos ahora al fragmento dieciocho *Vueltas*.

Pep - *Vueltas* tiene una historia muy larga. Lo compuse originalmente en 1987. El anterior fragmento era del 2007. Se compuso dentro de un espectáculo que se llamaba “*La comedia de las equivocaciones*” que se hizo en la Escalante. Había varios temas similares a *Vueltas*. Voy a explicarte algo aún que no afecte directamente al motivo. Este era uno de los primeros espectáculos de la Escalante y se quería dirigir a un público no infantil sino más adolescente. Entonces, con un Shakespeare decidimos hacer una banda sonora con mucha percusión, baterías y un lenguaje que motivara a los chavales.

Fab.- ¿Quién dirigió el montaje?

Pep - Juli Leal. Era un fragmento de la obra junto a otras piezas, era una parte más. Pero en 1989, dos años más tarde, la compañía de Carmen Senra de Madrid, me encargó componer para una serie de coreografías con diferentes partes. Entonces estuvimos buscando materiales, hice cosas nuevas y... se me ocurrió reciclar *Vueltas*. E hice una adaptación. Fue la primera adaptación que sufre *Vueltas* a los dos años. Tanto es así y tanta influencia tuvo en el espectáculo – era el último número - que el espectáculo acabó llamándose “*Vueltas al aire*”. Fue un impacto. El tema, en este espectáculo, se convirtió en “algo”. Ya no era una banda sonora que pasaba y acompañaba el texto o lo que fuera, sino que aquí se convirtió en la “estrella”. Y fue concebido directamente para danza, creando una simbiosis increíble con el vestuario y la coreografía. Las otras piezas que formaban el espectáculo también. Bueno, no era un espectáculo muy largo, podría durar unos veinte minutos. Era de estas compañías que suelen hacer dos o tres “programas” y este venía con otros programas de otros compositores – Eva Gancedo, Delfin Colomé. Se estrenó en el Centro Cultural de la Villa. Así que *Vueltas* se convirtió en algo importante, como tema para danza contemporánea.

Cuando en 1992 voy a hacer un disco, y voy a incluir los temas que más me gustan, este es uno de los elegidos, porque tiene fuerza, tiene mucha vida. Así que se incluye en el disco de “*Las noches y los días*” pero es totalmente remontado porque pasa a ser interpretado por el grupo de músicos que grabó el disco. Hasta ahora el fragmento solo había recibido mis aportaciones y ahora lo hacíamos entre todos los del grupo. Y se grabó la versión que ahora estamos utilizando.

Fab.- ¿Cuál era, al componerla, la intención de esta pieza?

Pep - Con lo que te explico lo vas a entender. Es un tema repetitivo y vitalista de carácter creciente en LaM. Lo titulé, cuando lo incluí en el disco de “*Las noches y los días*” *Divertimento en La*. LaM puro y duro. Igual que antes hablábamos del Lam, ahora el LaM, mucho más abierto, mucho más vital con inclusiones de disonancias leves, pero nunca son disonancias que crean oscuridad, sino lo contrario: que abren, abren puertas, abren caminos; entonces es un tema eminentemente vitalista. Comunica euforia y ganas de vivir. Esta búsqueda, en las versiones que ha habido desde el comienzo, se ha ido incrementando: más energía, más ganas de vivir, más luz, más puertas abiertas y más explosión final.

Está basado, y esto muy pocos apreciaran, pero en la partitura se puede ver algo, en un cruce de secuencias repetitivas creadas para instrumentos de cuerda pulsada básicamente, como si fueran laudes, bandurrias de cuerda pulsada. Se crean una serie de módulos que se van cruzando. Es el trabajo que más me interesa del tema: el que nadie percibe. Todo el mundo oye la percusión y la euforia pero en entramado que hay dentro es el que a mi realmente me apasiona. Hubo una época en la que jugaba mucho con las secuencias repetitivas que se cruzaban. Cada una ya era en sí una secuencia pero al cruzarse creaban unos módulos más complejos y más vitales. El fragmento tiene un regulador de intensidad en *crescendo* desde que empieza hasta que acaba. O sea cuatro o cinco minutos de regulador de intensidad. Iría desde 3 o 4 p (*pianissimo*) a 3 o 4 f o las que quieras. Esto continuamente. Podría estar ligado a este nivel con el *Bolero* de Ravel, que también tiene una especie de regulador de intensidad en *crescendo*. A nivel de composición no tienen la misma estructura interna pero sí que hay un ritmo mantenido en el *Bolero*. Yo no pensé en absoluto en el *Bolero*, que quede claro. En este fragmento estamos ya en la parte fuerte, no sé si la parte final o algo así.

Las secuencias de base son salpicadas por elementos percusivos que sirven de impulsos a los bailarines para saltar, dar vueltas, realizar piruetas,... lo que quieran. Eso era un

elemento que en la coreografía de Carmen Senra fue la más acertada y muy exitosa. Roger Salas, crítico de danza, escribió: “A Carmen Senra se le ha aparecido la Virgen con la música de Pep Llopis”. De verdad, en danza, en danza pura este y mi trabajo con Carolyn Carlson fue algo increíble. Cuando terminó se levantó todo el teatro de pie, gritando. Una pasada. Esto era el último número de la coreografía. La ropa era preciosa. Los bailarines se iban quitando prendas y dando vueltas y al final se quitaban todos la parte de arriba y salía un “fogonazo” amarillo desde el centro del escenario con el último golpe de acorde y todos lanzaban la ropa al aire y desnudos de cuerpo para arriba y oscuro! ¡La hostia! ¡*Madre meua!* Esas cosas que pasan una vez...o dos... No insisto más que me lio y me emociono con el recuerdo. Es un tema que ha sido utilizado posteriormente por más compañías de danza. *Ananda Dansa* lo incluyó en uno de sus últimos espectáculos *Desalmados*. Al final, hay un momento para recuperar digamos la esperanza y la euforia. Y además se ha incluido mucho cuando se ha querido evidenciar un ambiente de fiesta, positivo, de energía, alegría, vitalidad. Se ha usado en *performances*, en desfiles... recuerdo para una historia en el *Oceanográfico* y estuvo sonando durante todo el desfile

Fab.- ¿En el fragmento, qué instrumentos intervienen o qué sonoridades hay?

Pep - De esta hay partitura: como ves corcheas, semi-corcheas... este es el inicio, que en el fragmento no está pero en la partitura se ve claramente como inician unas corcheas a doble cuerda y unas semi-corcheas que suenan a la vez. Este es el inicio. Por eso antes te decía de estas secuencias que se van encabalgando. Pero llega un momento que eso empieza a ampliarse y hay otra secuencia que hace otra cosa. Y van creando diferentes armonías. Así, poco a poco, van entrando las secuencias.

En la parte final, tenemos secuencia A, secuencia B y no sé si en algún sitio está también la secuencia C, pero siguen las corcheas, las semi-corcheas, el bajo, aquí en la partitura, no están las percusiones. Es una pieza de multi-secuencias, percusión, melodía hecha por cuerda, y el bajo. La percusión todo el tiempo.

Hay muchas cosas porque: hay secuencias de instrumentos de “*pulso y púa*” que se llaman, de cuerda pulsada; luego en algún momento aparecen secuencia de cuerda haciendo, doblando o incorporando nuevas secuencias y secuencias de síntesis. Las secuencias van cambiando mucho a lo largo de todo el tema, subiéndolo, bajándolo etc. La melodía, en el tema original, no aparece hasta más de la mitad del tema. Cuando ya hemos agotado los recursos de crecimiento de secuencias superpuestas y de acordes y

de elementos que van saliendo, necesitamos algo más. Entonces empieza una melodía suave que se va duplicando y, al final, acaba estableciéndose como guía principal y, por el trabajo que hice de calar la misma melodía en dos líneas diferentes de la cuerda para que establecieran disonancias, se crea un poquito más de lío todavía. Estos son los elementos. Hay un bajo todo el tiempo, las percusiones no paran y las hay de todo tipo y en la explosión final hay, a parte de los platos y de los golpes, hay un gong muy grande que cierra la explosión.

Fab.- Es particularmente rítmico.

Pep - Sí, sí claro. La melodía simplemente viene a reforzar toda la propuesta y a conferirle ese aspecto vitalista.

Fab.- Supongo que hablamos de una energía alta...

Pep - Muy alta.

Fab.- Vamos a proponer a los bailarines por un lado expresar ALEGRÍA DINÁMICA y la SERENIDAD TRANQUILA con una energía más tranquila. ¿Lo ves esto?

Pep - Sí, si el bailarín se coge a la melodía, ningún problema, porque la melodía va de eso.

Fab.- Tercer fragmento: el once *FK Monst Peligro*.

Pep - *Frankenstein* fue una obra que se estrenó en 1997 en el Festival de Música Contemporánea de Alicante, en el Teatro Principal dentro del Festival. La música de Frankenstein tuvo un premio de las Artes Escénicas como mejor composición musical. Es una música que aprecio mucho, no solo por el fragmento este, sino por todo lo que supuso para mí hacer esta música. La verdad es que fue una música muy de dentro. Las canciones, todo el proceso de creación fue muy rico para mí.

Lo estrenó Ananda Dansa. La música tenía un carácter, toda en general,... tenía varios componentes: la nostalgia estaba siempre presente como elemento, esta historia un poco contenida, el dramatismo rebosaba por todos los poros, porque es una historia muy dura y , independientemente de que fuera una historia, de que el texto todos lo conocemos... pues las historias de amor interna eran todas desastrosas... quiero decir... tanto los protagonistas como los monstruos, todos acababan en desgracia... Y, a excepción de algunos momentos de luminosidad como podía ser la fiesta o la canción de la electricidad y algunas cosas, todo lo demás eran dramas, muertes y más muertes y

además al final desolación. Lo digo porque toda la música, con pequeñas islas de momentos excepcionales, estaba imbuida de dolor, de soledad, de dureza y de dramatismo. El fragmento que hemos elegido en realidad se llamaba *La Monstrua*. Esta música era la que acompañaba a la imagen de la monstrua creada pero que en sí era muy dramática.

Fab.- Este solo lo hacía Rosa Ribes.

Pep - Sí. Era cuando aparecía.

Fab.- ¿Cuál fue tu intención al componer?

Pep - Era mostrar un personaje absolutamente irreal, creado por la locura y, dentro del dramatismo y la tristeza hay un elemento muy claro de piedad. Un sentimiento de lástima hacia lo que vemos. Revivir una persona que ha muerto, transformándola en un monstruo... vaya manera de arreglar un entuerto. Piedad y solidaridad con, de entendimiento, acercamiento a esta persona, a este monstruo pero sin dejar de decir qué horror! Es un sentimiento muy complejo porque engloba varios sentimientos a la vez.

El fragmento se mueve sobre la base repetitiva de la cuerda con acordes de Mim, SolM y Lam. Va estableciendo como un ciclo, volviendo al principio. Es en este fragmento. Luego hay más desarrollo modular, pero en este fragmento, son estos tres acordes. Los elementos de síntesis no siguen exactamente la tonalidad base y crea diosonancias y climas absolutamente rompientes con el que sería el pulso central de la cuerda. Y lo que hacen es reforzar la sensación de peligro: es un monstruo, es un peligro. En este tema, aunque se produce lo mismo en muchas composiciones mías, hay claramente una mezcla de instrumentos de síntesis con instrumentos orquestales. En este caso, viola, chelo y contrabajo. El violín aparece como un hilo lejano y no marca ninguna línea melódica sino que perfilan un hilo fino, muy delgado como conductor de la trama sin ningún protagonismo. Como si el monstruo estuviera cogido con unas pinzas. De hecho Rosa tenía en la coreografía ese movimiento continuo: una nueva vida colgada de un hilo. Lo que manda es el pulso que es mantenido. Además está el pulso del contrabajo y los demás elementos de síntesis. Y la percusión.

Fab.- ¿Qué nivel de energía le ves?

Pep - Un nivel medio. Dentro de toda la gravedad, es una energía muy contenida. No exterioriza, no es algo explosivo sino que es una energía de contención de emociones que se quedan dentro y palpitan. Veo tensión.

Fab.- ¿Afecto?

Pep - Negativo.

Fab.- ¿Cómo has querido ayudar a la bailarina a través de tu música?

Pep - Con el pulso de la cuerda mantenida, que crea clima, tensión. No intenta inducir a un movimiento, más a tensión. El movimiento de Rosa se basaba en este pulso grave.

Fab.- A nuestros coreógrafos hemos propuesto expresar la RABIA o en todo caso tensión...

Pep - Está muy bien lo de la rabia. Me gusta mucho.

Fab.- ... y por otro la DEPRESIÓN, energía baja y afecto negativo. ¿Crees que pueden apoyarse en la música?

Pep - Totalmente. Yo la palabra rabia no la he usado pero realmente lo que tenía era eso. Bueno... hay rabia, hay sorpresa... pero el personaje, en sí, se plantea: esto qué es, quien soy, donde estoy. Y esto sí que puede generar un sentimiento de rabia. “Quiero ser lo que era y no esto”. Y depresión... toda la que quieras. Me parece muy acertado.

Fab.- Cuarto fragmento, el doce *Irritante*.

Pep - Volvemos a la compañía de Carmen Senra en 1991. Después del éxito de *Vueltas al aire* se me propone un nuevo espectáculo, que sufrió muchas modificaciones. Se llamaba *En otro tiempo*. Al final fue una puesta en escena muy ambiciosa, muy complicada, con un músico en directo, un pianista. Primero se llamó *Los pasos del tiempo* pero luego se hizo cargo de la dirección dramática Simón Suarez, un gran escenógrafo y director que falleció víctima del Sida. Había mucha empatía entre nosotros. Había textos, había una pianista que tocaba temas antiguos. El tema se estrenó en Madrid, en 1991.

En el espectáculo había momentos muy dramáticos y, en esta escena los bailarines, los personajes estaban perdidos. Y este fragmento era “la gota que colma el vaso”. Y se le tituló *Irritante*. La intencionalidad del tema era crear una atmosfera irrespirable

Fab.- ¿Perdidos? ¿Desubicados?

Pep - Sí. Perdidos estructuralmente, anímicamente... incluso el propio espectáculo estaba perdido porque llegó un momento que empezaban a pasar una serie de cosas en el espectáculo contradictorias entre sí, textos que te sacaban de quicio, de repente se

tocaba un *minuet* al piano de Mozart o de Bach... Entonces había como una especie de desconcierto general. Y eso se quería llevar al extremo, hasta la catarsis. Este tema se metió en este sentido. Eso que no se había percibido de una manera gráfica en el espectáculo, en este momento se creaba en el escenario un absoluto desconcierto: entradas, salidas, locuras, golpes... de todo. Digamos que, todo el mundo asumía que este tema le “sacaba de quicio” o algo así.

No tengo partitura de este tema. Es un tema frenético en base a una secuencia obsesiva generada por síntesis. Las cuerdas establecen un insistente formato repetitivo que aún aumenta la sensación de agobio. Por un lado la secuencia de síntesis repetitiva y por otro las cuerdas. Luego aparecen acordes orquestales como puentes de ligero respiro. La tonalidad es Lam y el desarrollo insiste sobre los acordes de tónica y dominante. Es decir que dentro del Lam que podría tener una sensación de reposo, aquí se convierte en todo lo contrario por la superposición de elementos y por cómo se utilizan. Al estar basado en tónica y dominante son dos acordes y nada más: un callejón cerrado. En todo el fragmento no hay ninguna variación armónica: siempre es igual, con esta alternancia. Desarrollo insistente sobre los acordes de tónica y dominante que insiste en la monotonía como un callejón sin salida.

Y los bailarines efectuaban entradas y salidas, como si estuvieran locos, perdidos como buscando la salida de una situación opresiva.

Fab.- ¿Qué querías promover en el movimiento de los bailarines?

Pep - Yo quería crear el ambiente. En este espectáculo también las coreografías sufrieron muchos cambios. El espectáculo se estrenó sin argumento dramático, como un programa de una coreografía. Y aquí lo que había era un tema muy enérgico y muy irritante. Este trabajo continuó más o menos, en la otra fórmula, cuando se estrenó en Madrid ya todo completo.

Así como otras veces he puesto unos elementos para que los bailarines los bailen, aquí esto no lo hice. En este caso simplemente quería crear un clima agobiante, sin salida. Aporto algún elemento, como esos golpes de acordes grandes y luego bajar, para que la coreógrafa haga lo que quiera, le acabe de dar el carácter.

En *Destiada*, la *Danza de las vacas* la compuse viendo Alicia Gómez en la Gran Vía, en un local de danza hacer una improvisación y su movimiento me sugirió esa historia.

Quiero decir que muchas veces me he fijado en el movimiento de los bailarines. Pero aquí lo que quería era la intención para que con el tema se pudiera hacer lo que se quisiera. En el espectáculo había mucha velocidad. Pero no producida por la energía vital de *Vueltas* sino una velocidad al contrario, de huida, de escape o búsqueda de salida. Recuerdos momentos de alguien salir corriendo y chocar con algo. Teniendo un nivel de energía igual que *Vueltas*, un siete,.. aquí es energía negativa. Aquello te empuja para arriba y esto para no salir.

Fab.- Este fragmento lo vamos a proponer para expresar RABIA o sea mucha energía y tensión y para la ALEGRÍA DINÁMICA. ¿ves esta posibilidad de la alegría?

Pep - Bueno, es extrapolarlo, es ver qué pasa. Me gustaría verlo. Una cosa es la intención con la que tu compones una cosa y otra es el uso. Puedo hacer un paragón con lo que ocurre en el cine: la misma escena con una música u otra te da dos historias diferentes. Aquí sería al contrario: la misma música con dos escenas diferentes.

Fab.- Último fragmento: el nueve *Cold time Desolación*.

Pep - Pertenece a un espectáculo que podríamos llamar multimedia, aunque en aquella época todavía, lo que hoy llamamos multimedia, estaba un poco por desarrollar. Fue en el año 1995 en el espectáculo *Grita, un espectáculo en tiempos del Sida*. Realmente el espectáculo se iba a llamar *VIH* pero finalmente se llamó *Grita*. Y cuando digo multimedia es porque aquí se incorporaron: danza, texto, canciones...

Fab.- ¿De quién era?

Pep - Lo dirigió José Luis Raimon. Es un escenógrafo, pintor y escultor que está en la Resad, la escuela superior de Arte Dramático de Madrid; los textos fueron de Ignacio García May, un dramaturgo contemporáneo muy de vanguardia y lo produjo el Centro Dramático Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en Madrid. Se hizo en lo que antiguamente era la Sala Olimpia por Lavapiés en Madrid, una sala muy emblemática para todos los espectáculos de vanguardia. Este fue un espectáculo de vanguardia que solo se hizo en el Olimpia durante un tiempo. Estuve viviendo en Madrid dos o tres meses y haciendo todas las composiciones allí...

Este era el tema que abría el espectáculo. En el espectáculo pasaban muchas cosas: había temas muy fuertes, había temas muy duros, había... hasta bacalao. Al final había un tema muy fuerte, un bacalao, que yo había procesado con cosas... porque en el final se iban proyectando miles y miles de nombres que también se oían grabados, gente

contaminada con el sida. Un espectáculo muy muy emotivo. Claro, en aquel momento acababa de emerger la historia, empezaba a morir gente y la verdad es que aquello era fuerte. Entonces, este tema que llamamos *Desolación Cold Time*, tiempo helado, frío absoluto. Más que la muerte, lo que yo quería contemplar en aquella época sobre todo era que “no había remedio”. Ahora hay tratamientos, vacunas, pero en ese momento era: “¿tú tienes esto? ¡La has cagado!” y cimpum, como tanta gente que se fue. Esto abría el espectáculo, casi sin luz y unas sombras que pasaban por el escenario, o sea una coreografía muy tenebrosa. Esta es la idea del tema. No tiene una melodía, para mí este tema es “una sensación”. Instrumentación de síntesis para crear clima de desolación y vacío. Y la frase es: no hay vuelta atrás.

En este fragmento no, pero en pasajes sucesivos se incorporaba un instrumento solista, una viola i un chelo, siempre instrumentos de cuerda graves para añadir dramatismo a la historia, o soledad... La partitura que te paso no es convencional. Solamente intenta reflejar la idea base de la intervención con los elementos de síntesis. Es decir que la partitura, leída en un piano es un poco “marcianina”. Pero sí que son los módulos que se usaron con los instrumentos de síntesis para que el instrumento de síntesis hiciera la melodía. La tonalidad base era de ReM pero el carácter no lo da la tonalidad es la tímbrica de los elementos de síntesis. El tempo solo es una medida, puede estar en la línea de *Esencia de alma*, depende de un estado de ánimo. Tempo lento pero tampoco hermético. Podría ser un *ad libitum* pero partiendo de un tempo lento.

Fab.- ¿Qué tipo de atmósfera estás proponiendo?

Pep - Frío absoluto, atmósfera de desolación: estoy en una situación sin remedio y ni siquiera puedo manifestarme. En la coreografía los bailarines pasaban reflejando esto.

Fab.- ¿Qué tipo de movimientos querías sugerir?

Pep - Si hubiera hecho yo la coreografía habría hecho aparecer una persona sola en el centro del escenario, todo el tiempo, sonando la música. Oscuro. Luz y dos personas. Oscuro. Luz y tres personas, etc. Para mí la coreografía sería estática. No necesito movimiento para sentir este vacío. Energía baja y afecto negativo.

Fab.- Nosotros la vamos a proponer a los coreógrafos para expresar SERENIDAD TRANQUILA y la DEPRESIÓN.

Pep - Lo de serenidad tranquila lo veo más difícil. Depresión sí.

Fab.- Una cosa que no has dicho es que esta música se utilizaba en el espectáculo *Joan Salvador Gavina* y acompañaba una escena en la que daba esta serenidad tranquila que la escena necesitaba.

Pep - Si.

Fab.- También en la sesión de escucha con Susana, que desconocía el tema, salió que le sugería un ámbito flotante, sereno, interior... pero no de afecto negativo.

Pep - Si, las cosas a veces no son por si mismas sino que forman parte de un contexto. Yo sé que para lo que se compuso daba el resultado. Otra cosa es que alguien escuche esto y diga “qué relax, qué tranquilidad”. Hay una cosa que si me gustaría que intentarais: que es expresar impotencia.

Fab.- En lo que nosotros llamamos depresión, realmente la impotencia entraría.

Pep - Si, pero para mí sí que es un matiz.

Fab.- Hemos ido a grandes familias. Luego los matices estarán. Creo que hemos terminado.

ANEXO 2

ANEXO 2

A.2 Partituras fragmentos musicales experimentales

De los cinco fragmentos seleccionados, solo podemos mostrar la partitura de 3 de ellos, ya que no existe partitura de los demás.

A.2.1 Vueltas

« V I E L T R A S » (Divertimento en LA)

Georgiath Peo Lloais

♩ = 130

SENERGA

CORCHERAS

SENERGA

CORCHERAS

SENERGA

CORCHERAS

SENERGA

CORCHERAS

SENERGA

CORCHERAS

SENERGA

CORCHERAS

SENIENZA
35

CORCHIAS

SENIENZA
38

CORCHIAS

SENIENZA
46

CORCHIAS

SEVICOR

SENIENZA
50

CORCHIAS

SEVICOR

SENIORA 56

SENIORA

SENIORA

CHORUS

SENIOR

BASS

SENIORA 57

SENIORA

SENIORA

CHORUS

SENIOR

BASS

SENIORA 62

SENIORA 65

SENIORA

CHORUS

SENIOR

BASS

MELODIA
225

SEBASTIA

SEBASTIA

SEBASTIA

CHORUS

SEBACH

BASS

MELODIA
226

SEBASTIA

SEBASTIA

SEBASTIA

CHORUS

SEBACH

BASS

MELADTA 220 241

SEMENOR

SEMENOR

SEMENEC

CUMPARAS

SEMICOR

BASS

MELADTA 241 245

SEMENOR

SEMENOR

SEMENEC

CUMPARAS

SEMICOR

BASS

MELODIA
248

SEBENZA

SEBENZA

SEBENZA

CORCHAS

SEBENZA

BASS

MELODIA
252

SEBENZA

SEBENZA

SEBENZA

CORCHAS

SEBENZA

BASS

A.2.2 La Monstrua

La Mónstrua

Pep Llopis 1.997

$\text{♩} = 108$

Violines
Violas
Bajo

The musical score is arranged in six systems. Each system contains three staves: Violines (top), Violas (middle), and Bajo (bottom). The Violines part is mostly rests with some melodic lines. The Violas and Bajo parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

The image displays a musical score for guitar, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Phrasing slurs are used to indicate melodic lines. The bass line is primarily composed of quarter and eighth notes, providing a steady accompaniment. The treble line features more complex rhythmic patterns and melodic runs. The score concludes with a double bar line and the word 'sonnerus' written below the bass staff.

A handwritten musical score for guitar, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in a style typical of early 20th-century guitar notation, featuring complex rhythmic patterns and chordal textures. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The seventh system concludes with the instruction "LE MONSTRUA - 3" written in the bass staff.

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piano or organ. It consists of seven systems of staves. Each system contains three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent systems show a variety of musical textures, including arpeggiated figures in the grand staff and sustained chords in the bass staff. The notation is dense and detailed, typical of a classical or romantic era score.



La Mónstrua - 6

A.2.3 Cold Time – Desolación

GRITA COLD TIME

© by Pep Llopis

Red's Wine

1

4

8

12

19

19

23

23

27

27

30

30

34

34

38

42

GRITA-COLD TIME-2

ANEXO 3

ANEXO 3

A.3 Entrevistas a los coreógrafos antes de la realización de la danza

Antes de la realización y grabación de las coreografías, se realiza un encuentro previo con cada uno de los coreógrafos por separado para grabar una entrevista que se centra en la escucha de los cinco fragmentos musicales. No se proporciona a los coreógrafos ningún tipo de información sobre los fragmentos musicales, su autoría e intencionalidad expresiva. Los coreógrafos escuchan primero cada fragmento y luego responden a las cuestiones abajo indicadas:

- 1- Percepción emocional de cada fragmento musical experimental.
- 2- Expresión coreográfica del primer parámetro emotivo propuesto (principal).
- 3- Expresión coreográfica del segundo parámetro emotivo propuesto (secundario).

La escucha se propone según el mismo orden de realización posterior de las danzas. Mostramos a continuación los patrones emergentes de cada entrevista (extracto), ordenados por música/coreógrafo/intención expresiva propuesta por el autor de la investigación. Las transcripciones completas de estas entrevistas pueden consultarse en el anexo 6.

A.3.1 Escucha Música 1 - *Placentero*

A.3.1.1 Coreógrafa: EVA BERTOMEU

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** mayormente positiva, agradable.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** No percibe una intensidad muy fuerte, sino más bien media, que siente que puede dar una cierta energía; esa energía puede ir a más sin dejarla decaer. Es una energía cíclica que la lleva. En cuanto a movimiento le da sensación de “*envolvencia*” que la llevaría a crear pesos y suspensiones; siente un movimiento muy fluido y muy orgánico. Positivo, agradable, más no exultante.
- c- **Emoción percibida:** hallazgo, descubrimiento positivo, bueno. Motivación, apetencia.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- d- **Energía:** en los movimientos habría sensación de “*envolvencia*” (fig. A.3.1). Todo muy deslizado, muy “sereno”.
- e- **Movimiento:** fluido.

- f- **Espacio:** Empezaría probablemente en el suelo, con trabajos hacia su propio cuerpo para luego desarrollarlo. Muy suavemente y paulatinamente evolucionaría a niveles medios y altos. Recorrería todo el espacio, abriendo la mirada a todo el espacio, a todo lo que hay. Transitar el espacio, con pasos fluidos y con peso, un tránsito constante (fig. A.3.1). Mucho recorrido. Dibujo circular; no utilizaría diagonales
- g- **Estímulo sonoro:** Se basaría en la melodía para poder estar serena y tranquila, con ese bucle constante. En la atmósfera. A veces seguiría el piano para dar más impulso al movimiento.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- h- **Energía:** energía baja y constante. Primero hacia afuera y luego hacia adentro (fig. A.3.1).
- i- **Movimiento:** aumento del peso.
- j- **Espacio:** se mantendría en un espacio limitado, creando un cubículo, una especie de cubo de cristal (fig. A.3.1).
- k- **Estímulo sonoro:** el piano, obviando la parte melódica.



Figura A.3.1. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Eva al explicar la *Serenidad tranquila*.

Imágenes 3-4: Expresión gestual de Eva al explicar la *Depresión*.

A.3.1.2 Coreógrafa: IDOYA ROSSI

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** ambigüedad. Positivo y negativo a la vez.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** fluida, de dentro hacia fuera, despliegue. Nivel medio.
- c- **Emoción percibida:** ausencia, tristeza, abandono, despedida, duelo.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- d- **Energía:** fluida, continua, orgánica, hacia afuera, expansiva (fig. A.3.2).
- e- **Movimiento:** utilización de las manos, de los brazos y de la parte alta del torso (fig. A.3.2). Desplazamientos suaves y mucha respiración. Las manos conducen el movimiento. Mirada y proyección de la cabeza.
- f- **Espacio:** todo el espacio, sin mucho recorrido, con probable salida final.
- g- **Estímulo sonoro:** la melodía.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- h- **Energía:** más interna, hacia adentro (fig. A.3.2). Suave.
- i- **Movimiento:** misma estructura anterior con otra cualidad. Utilización de cabeza y hombros (fig. A.3.2).
- j- **Espacio:** menos recorrido.
- k- **Estímulo sonoro:** la melodía.



Figura A.3.2. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Idoya al explicar la *Serenidad tranquila*.

Imágenes 3-4: Expresión gestual de Idoya al explicar la *Depresión*.

A.3.1.3 Coreógrafo: JUAN PINILLOS

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** negativo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** bastante energética. Energía fluida en las articulaciones.
- c- **Emoción percibida:** melancolía, tristeza, el recuerdo de un fracaso.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- d- **Energía:** flujo controlado y un tiempo suave, sin brusquedades.
- e- **Movimiento:** con calidad sostenida, ondulante, respirado, con alguna pausa. Rodadas por el suelo (fig. A.3.3). Sensación de ligereza con momentos de abandono y peso. Extensiones (fig. A.3.3).

- f- **Espacio:** muy cercano al público, utilizaría la parte delantera, de lado a lado. Desplazamiento continuo con algunas pausas. Múltiples direcciones.
- g- **Estímulo sonoro:** el sonido continuo de base.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- h- **Energía:** irregular. Lucha, oposición. Intención de aceleración.
- i- **Movimiento:** entrecortado a veces, sostenido, con pausas. Ritmo irregular. Aumento del peso. Esfuerzo por subir, lucha con la gravedad (fig. A.3.3). Lentitud. A veces puede que el movimiento se limite a un solo segmento corporal.
- j- **Espacio:** lejos del público, hacia el fondo (fig. A.3.3).
- k- **Estímulo sonoro:** el arpeggio del piano.



Figura A.3.3. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Juan al explicar la *Serenidad tranquila*.
Imágenes 3-4: Expresión gestual de Juan al explicar la *Depresión*.

A.3.1.4 Coreógrafo: PACO BODÍ

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** positivo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** Nivel medio. En *crescendo*. Calma.
- c- **Emoción percibida:** tranquilidad, felicidad, alegría.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- d- **Energía:** flotante
- e- **Movimiento:** fácil, blando, moldeable, extensible, continuo, fluido (fig. A.3.4). Ligereza. Apertura.
- f- **Espacio:** un paseo (fig. A.3.4), círculos, redondos, trayectorias ondulantes, sin rectas ni cambios bruscos. Dirección errática. Zona central y alrededores. No esquinas.

g- Estímulo sonoro: la melodía.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

h- Energía: media. Abandono.

i- Movimiento: hacia adentro, introspectivo (fig. A.3.4). Cierre corporal.
Aumento del peso y utilización del suelo (fig. A.3.4).

j- Espacio: central o por los rincones y de espaldas. Quizás una combinación.

k- Estímulo sonoro: la melodía.



Figura A.3.4. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Paco al explicar la *Serenidad tranquila*.

Imágenes 3-4: Expresión gestual de Paco al explicar la *Depresión*.

A.3.1.5 Coreógrafa: SUSANA RODRIGO

Percepción emocional de la música

a- Afecto percibido: positivo.

b- Calidad y cantidad de energía: fluida, de nivel medio, regular.

c- Emoción percibida: tranquilidad, un viaje, un camino. Calma viva, serenidad.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

d- Energía: deslizante, fluida.

e- Movimiento: totalidad del cuerpo en un movimiento continuo, sostenido (fig. A.3.5), fluido con algún acento, alguna pausa. Ligereza. Expresión del rostro serena con alguna sonrisa o cierre de ojos.

f- Espacio: acercamiento en *zig-zag* hacia público desde el fondo. Diferentes alturas corporales y utilización del suelo (fig. A.3.5).

g- Estímulo sonoro: la melodía, los acentos.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

h- Energía: cansancio, debilidad.

- i- Movimiento:** aumento del peso (fig. A.3.5), más dureza en la relación con el suelo. Pasos para desplazarse.
- j- Espacio:** mayor estatismo (fig. A.3.5), quizás en el centro de la escena. Recorrido errático, desorientación.
- k- Estímulo sonoro:** la melodía.



Figura A.3.5. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Susana al explicar la *Serenidad tranquila*.

Imágenes 3-4: Expresión gestual de Susana al explicar la *Depresión*.

A.3.1.6 Coreógrafo: TONI APARISI

Percepción emocional de la música

- a- Afecto percibido:** positivo.
- b- Calidad y cantidad de energía:** suave, tranquila, dulce.
- c- Emoción percibida:** viaje, tránsito, recuerdo. Melancolía, tranquilidad.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- d- Energía:** suave.
- e- Movimiento:** fluido, etéreo, ligereza. Tendencia a la verticalidad con entradas suaves en el suelo para volver a subir (fig. A.3.6). Ondulaciones, círculos, espirales. Lateralizaciones (fig. A.3.6).
- f- Espacio:** recorrido circular o con cambios de dirección, usando zonas laterales. Posibilidad de una diagonal. De delante hacia detrás. Utilización de espacio amplio.
- g- Estímulo sonoro:** la melodía.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- h- Energía:** debilidad, falta de fuerza, resistencia.

- i- Movimiento:** cuerpo pesado, movimientos inacabados. Trabajo concéntrico (fig. A.3.6). Caídas, con segmentación y ruptura corporal (fig. A.3.6). Dificultad por estar en la vertical.
- j- Espacio:** a fondo escena, en una esquina.
- k- Estímulo sonoro:** la melodía.



Figura A.3.6. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Toni al explicar la *Serenidad tranquila*.

Imágenes 3-4: Expresión gestual de Toni al explicar la *Depresión*.

A.3.2 Escucha Música 2 - *Vueltas*

A.3.2.1 Coreógrafa: EVA BERTOMEU

Percepción emocional de la música

- a- Afecto percibido:** positivo.
- b- Calidad y cantidad de energía:** alta y positiva. Muy dinámica.
- c- Emoción percibida:** euforia positiva.

Expresión coreográfica de la ALEGRÍA DINÁMICA

- d- Energía:** alta y muy dinámica.
- e- Movimiento:** impulsos, carreras, idas al suelo, saltos, caídas, rodadas muy dinámicas; fisicidad, musculatura.
- f- Espacio:** utilización del tránsito lateral, cruzando constantemente. Mucho recorrido yendo de una parte a otra del escenario (fig. A.3.7). Muchas salidas y entradas a escena desde los laterales, causando sorpresa, jugando.
- g- Estímulo sonoro:** los golpes de percusión sugieren “las secuencias”, el ritmo acelerado de los violines y la melodía le provocan la carrera, la euforia (fig. A.3.7).

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- h- Energía:** serena, tranquila, flotante.

- i- Movimiento:** caminar. Movimientos lentos, calmos. El movimiento solo estaría en el cuerpo, en los brazos y la cabeza (fig. A.3.7). El tren inferior lo utilizaría solo para caminar.
- j- Espacio:** menos recorrido. Transitar por el escenario.
- k- Estímulo sonoro:** la melodía.



Figura A.3.7. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Eva al explicar la *Alegría dinámica*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Eva al explicar la *Serenidad tranquila*.

A.3.2.2 Coreógrafa: IDOYA ROSSI

Percepción emocional de la música

- a- Afecto percibido:** muy positivo.
- b- Calidad y cantidad de energía:** alta, expansiva.
- c- Emoción percibida:** ilusión, bienestar, extroversión.

Expresión coreográfica de la ALEGRÍA DINÁMICA

- d- Energía:** alta, con impulsos, expansiva (fig. A.3.8), trepidante.
- e- Movimiento:** secuencias rápidas de movimiento. Cuerpo muy activo. Cierta ligereza (fig. A.3.8). Impulsos. Pequeños saltos. Bastante verticalidad con idas al suelo para volver a subir. Proyección hacia afuera. También micro-movimientos. Rostro alegre.
- f- Espacio:** espacio central, con momentos de recorrido amplio. También sin desplazamiento. Posibilidad de generar diagonales con desplazamientos rectos para ir y volver.
- g- Estímulo sonoro:** el ritmo.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- h- Energía:** plena y serena. Expansiva (fig. A.3.8).

- i- Movimiento:** redondos. Construcción y deconstrucción de posiciones confortables, como “un gato desperezándose” (fig. A.3.8). Continuidad. Cuerpo permeable.
- j- Espacio:** Recorridos más pequeños y espacio reducido.
- k- Estímulo sonoro:** la melodía de base.



Figura A.3.8. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Idoya al explicar la *Alegría dinámica*.
Imágenes 3-4: Expresión gestual de Idoya al explicar la *Serenidad tranquila*.

A.3.2.3 Coreógrafo: JUAN PINILLOS

Percepción emocional de la música

- a- Afecto percibido:** absolutamente positivo.
- b- Calidad y cantidad de energía:** mucha energía expansiva, flotante.
- c- Emoción percibida:** Alegría, juego, diversión.

Expresión coreográfica de la ALEGRÍA DINÁMICA

- d- Energía:** muy energética. Deslizarse. Flotar (fig. A.3.9).
- e- Movimiento:** saltos, explosión. Trasladarse
- f- Espacio:** utilización de todo el espacio, amplitud. Verticalidad y alturas: el suelo como lugar de paso. Recorridos en “ochos” para dar sensación de continuidad infinita (fig. A.3.9), evitando las esquinas. Sin paradas hasta el final. Cambios de velocidad.
- g- Estímulo sonoro:** ritmo de los violines.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- h- Energía:** tranquila.
- i- Movimiento:** movimiento fluido, sostenido, constante (fig. A.3.9). Peso ligero: deslizarse, frotar, volar (fig. A.3.9). Apertura corporal.

- j- Espacio:** desplazamientos suaves con menor recorrido espacial y pocos cambios de velocidad.
- k- Estímulo sonoro:** las notas largas de base.



Figura A.3.9. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Juan al explicar la *Alegría dinámica*.

Imágenes 3-4: Expresión gestual de Juan al explicar la *Serenidad tranquila*.

A.3.2.4 Coreógrafo: PACO BODÍ

Percepción emocional de la música

- a- Afecto percibido:** positivo.
- b- Calidad y cantidad de energía:** mucha energía, dinámica.
- c- Emoción percibida:** alegría, pero no del todo clara.

Expresión coreográfica de la ALEGRÍA DINÁMICA

- d- Energía:** alta y dinámica.
- e- Movimiento:** rapidez, con cortes y cambios de dirección. Movimientos con ataque (fig. A.3.10). Columna vertebral activa. Saltos, impulsos en piernas y brazos.
- f- Espacio:** recorridos en líneas rectas (fig. A.3.10), diagonales o perpendiculares hacia adelante, frontales. Mucho recorrido.
- g- Estímulo sonoro:** los golpes para los saltos. La melodía para el movimiento.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- h- Energía:** pausada.
- i- Movimiento:** más lentitud en los movimientos.
- j- Espacio:** no mucho recorrido en el espacio y zona más limitada.
- k- Estímulo sonoro:** la melodía (fig. A.3.10) y los golpes para algo más conciso (fig. A.3.10).



Figura A.3.10. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Paco al explicar la *Alegría dinámica*.

Imágenes 3-4: Expresión gestual de Paco al explicar la *Serenidad tranquila*.

A.3.2.5 Coreógrafa: SUSANA RODRIGO

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** positivo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** dinámica y alta.
- c- **Emoción percibida:** alegría, entusiasmo, juego, disfrute.

Expresión coreográfica de la ALEGRÍA DINÁMICA

- d- **Energía:** dinámica y explosiva.
- e- **Movimiento:** saltar, correr, girar, volar. Utilización de la mirada y de la sonrisa. Juegos con los pies con frases cortas y rápidas (fig. A.3.11).
Repetición de movimientos.
- f- **Espacio:** todo el espacio, con círculos grandes en el centro de la escena (fig. A.3.11). Entradas y salidas del espacio.
- g- **Estímulo sonoro:** el ritmo y la energía.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- h- **Energía:** continua, sin picos, fluida, pausada.
- i- **Movimiento:** lentitud en contraste con el ritmo. Utilización del suelo (fig. A.3.11). Desplazamiento por pasos.
- j- **Espacio:** parte delantera del escenario, de un lado al otro o ir hasta el centro y volver (fig. A.3.11).
- k- **Estímulo sonoro:** la melodía de base.



Figura A.3.11. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Susana al explicar la *Alegría dinámica*.

Imágenes 3-4: Expresión gestual de Susana al explicar la *Serenidad tranquila*.

A.3.2.6 Coreógrafo: TONI APARISI

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** positivo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** alta, muy enérgica, impulsiva.
- c- **Emoción percibida:** vitalidad, optimismo, frescura.

Expresión coreográfica de la ALEGRÍA DINÁMICA

- d- **Energía:** nivel alto, dinámico (fig. A.3.12).
- e- **Movimiento:** rapidez, giros, saltos, cambios de ritmo, líneas, círculos.
Utilización del suelo y de la verticalidad. Movimientos grandes y pequeños (fig. A.3.12).
- f- **Espacio:** todo el espacio, todos los frentes, diagonales.
- g- **Estímulo sonoro:** fondo musical.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- h- **Energía:** pausada, fluida.
- i- **Movimiento:** amplio, largo con velocidad pausada (fig. A.3.12).
- j- **Espacio:** una diagonal con tránsito en una dirección, acercándose al público.
Quizás un recorrido sinuoso.
- k- **Estímulo sonoro:** la melodía (fig. A.3.12).



Figura A.3.12. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Toni al explicar la *Alegría dinámica*.
 Imágenes 3-4: Expresión gestual de Toni al explicar la *Serenidad tranquila*.

A.3.3 Escucha Música 3 – *La Monstrua*

A.3.3.1 Coreógrafa: EVA BERTOMEU

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** tensión negativa.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** tensión alta.
- c- **Emoción percibida:** negatividad obsesiva, preocupación.

Expresión coreográfica de la RABIA

- d- **Energía:** tensión en aumento.
- e- **Movimiento:** un movimiento en bucle; comienza preciso, muy segmentado, muy marcado (fig. A.3.13), muy claro y llega a romperse para volver a empezar. Movimiento tenso, duro, quebrado, incómodo (fig. A.3.13). Pasos para desplazarse.
- f- **Espacio:** recorrido muy corto y curvado, de ida y vuelta. Zona central y lateral derecho.
- g- **Estímulo sonoro:** rítmica de los violines.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- h- **Energía:** asfixiante, falta de aire. No excesiva energía. Desasosiego. Vuelcos.
- i- **Movimiento:** pequeñas rodadas.
- j- **Espacio:** en el suelo, sin posibilidad de subir (fig. A.3.13). En un cubículo, muy limitado, en una cama imaginaria entendida como refugio para protegerse (fig. A.3.13).
- k- **Estímulo sonoro:** la atmósfera, los acentos.



Figura A.3.13. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Eva al explicar la *Rabia*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Eva al explicar la *Depresión*.

A.3.3.2 Coreógrafa: IDOYA ROSSI

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** muy negativo. Oscuridad lúgubre. Una pesadilla.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** latente, muy interna.
- c- **Emoción percibida:** frialdad, sentirse amenazado, descomposición interna.

Expresión coreográfica de la RABIA

- d- **Energía:** en lucha, tensión. Convulsiones, espasmos. Opresión (fig. A.3.14). Descargas eléctricas, epilepsia.
- e- **Movimiento:** peso corporal. Movimientos rápidos no muy grandes.
- f- **Espacio:** limitado, claustrofóbico. Encerrada (fig. A.3.14). Poco desplazamiento. Algo en el suelo.
- g- **Estímulo sonoro:** los violines.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- h- **Energía:** impotencia, debilidad, falta de aire (fig. A.3.14). Pérdida de energía. Agonía.
- i- **Movimiento:** mucho peso corporal (fig. A.3.14).
- j- **Espacio:** limitado, sin desplazamientos.
- k- **Estímulo sonoro:** el sonido continuado de base, el bajo.



Figura A.3.14. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Idoya al explicar la *Rabia*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Idoya al explicar la *Depresión*.

A.3.3.3 Coreógrafo: JUAN PINILLOS

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** negativo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** “rota”, segmentada con impulsos fuertes y sin control. Pausas de retención. Energía alta.
- c- **Emoción percibida:** Miedo, angustia, ira.

Expresión coreográfica de la RABIA

- d- **Energía:** tensa, contraída, explosiva (fig. A.3.15). Irregular. Nivel alto.
- e- **Movimiento:** peso fuerte y tensión muscular. Acentos. Impulsos rápidos con contenciones y contracciones (fig. A.3.15).
- f- **Espacio:** en la parte delantera izquierda, cerca del público. Recorrido de un lado al otro, solo de ida, cruzando por el eje central de la escena.
- g- **Estímulo sonoro:** el pulso de la cuerda y el bajo.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- h- **Energía:** tensión, lucha. Debilidad.
- i- **Movimiento:** calidad “rota” del movimiento de manera continuada, sin paradas (fig. A.3.15). Mucho peso y atracción hacia el suelo (fig. A.3.15).
- j- **Espacio:** sin desplazamiento.
- k- **Estímulo sonoro:** la atmósfera, la cuerda.



Figura A.3.15. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Juan al explicar la *Rabia*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Juan al explicar la *Depresión*.

A.3.3.4 Coreógrafo: PACO BODÍ

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** negativo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** tensión energética, mucha energía contenida.
- c- **Emoción percibida:** miedo, necesidad de protección, atención expectante, alerta, peligro.

Expresión coreográfica de la RABIA

- d- **Energía:** visceral (fig. A.3.16). Proyección y contracción.
- e- **Movimiento:** origen en el centro del cuerpo para pasar a piernas y brazos y volver a las vísceras. Densidad. Espasmos. Extensiones y contracciones. Tenso. Resistencia en el movimiento (fig. A.3.16).
- f- **Espacio:** un pasillo del escenario, perpendicular a público. Idas y venidas. Espacio cerrado. Sensación de jaula.
- g- **Estímulo sonoro:** las cuerdas.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- h- **Energía:** fluida, cierta debilidad. Reposada y tranquila.
- i- **Movimiento:** posturas ligadas. Gravedad. Lentitud (fig. A.3.16).
- j- **Espacio:** cuadrado cerrado (fig. A.3.16), central o lateral. Uso de diferentes alturas. Poco espacio recorrido.
- k- **Estímulo sonoro:** los sonidos largos de fondo.



Figura A.3.16. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Paco al explicar la *Rabia*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Paco al explicar la *Depresión*.

A.3.3.5 Coreógrafa: SUSANA RODRIGO

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** negativo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** tensión, contundencia. Nivel energético alto y controlado, no explosivo.
- c- **Emoción percibida:** miedo, odio, sufrimiento, enfado con dolor, rabia.

Expresión coreográfica de la RABIA

- d- **Energía:** tensión visceral (fig. A.3.17).
- e- **Movimiento:** tensión muscular, paradas con tensión, bruscas. Acentos. Tensión facial (fig. A.3.17).
- f- **Espacio:** diagonales largas y directas y momentos de estatismo. Bastante recorrido.
- g- **Estímulo sonoro:** lo repetitivo de la música para los movimientos y la melodía para desplazarse.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- h- **Energía:** impotencia. Diferentes calidades energéticas: tensión, fuerza, suavidad.
- i- **Movimiento:** aumento del peso (fig. A.3.17), caídas, resistencia en los movimientos.
- j- **Espacio:** atrás en un rincón, lejano del público (fig. A.3.17). Sin desplazamientos, en un espacio pequeño.
- k- **Estímulo sonoro:** lo repetitivo de la música para los movimientos, los sonidos de fondo.



Figura A.3.17. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Susana al explicar la *Rabia*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Susana al explicar la *Depresión*.

A.3.3.6 Coreógrafo: TONI APARISI

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** negativo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** tensa y contenida, de intensidad media.
- c- **Emoción percibida:** intriga, tormenta emocional, amenaza, alerta.

Expresión coreográfica de la RABIA

- d- **Energía:** energía alta. Tensión. Violencia.
- e- **Movimiento:** gestos bruscos con paradas “en seco” (fig. A.3.18). Poco movimiento aéreo. Cierre, incluyendo la mirada (fig. A.3.18). Líneas con los brazos. Impulsos fuertes.
- f- **Espacio:** en el centro, en un espacio cerrado. Poco recorrido.
- g- **Estímulo sonoro:** los golpes.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- h- **Energía:** tensión, lucha, debilidad, fatiga.
- i- **Movimiento:** buscar la verticalidad sin conseguirlo, de-construirse (fig. A.3.18). Segmentos, sin formas.
- j- **Espacio:** en el suelo. Espacio muy cerrado y limitado (fig. A.3.18). Poca movilidad.
- k- **Estímulo sonoro:** la repetición.



Figura A.3.18. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Toni al explicar la *Rabia*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Toni al explicar la *Depresión*.

A.3.4 Escucha Música 4 - *Irritante*

A.3.4.1 Coreógrafa: EVA BERTOMEU

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** siente ambivalencia afectiva: ve las dos posibilidades, positivo y negativo. Ambigüedad.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** muy alta. Tensión. Dinámica. Brío.
- c- **Emoción percibida:** aceleración que puede ser tanto positiva como negativa.

Expresión coreográfica de la RABIA

- d- **Energía:** alta y tensa. Velocidad.
- e- **Movimiento:** movimiento cortante, tajante, tenso. Rostro tenso sin llegar a una expresión clara (fig. A.3.19). Enfrentarse al espacio queriendo llegar a algo al que no se puede llegar, querer conseguir algo que no se puede conseguir (fig. A.3.19).
- f- **Espacio:** dentro de un triángulo, encerrada. Transitar rápidamente por el espacio.
- g- **Estímulo sonoro:** el ritmo.

Expresión coreográfica de la ALEGRÍA DINÁMICA

- h- **Energía:** energía más suave. Veloz. Dinámica y fluida.
- i- **Movimiento:** mismos movimientos y estructura utilizados para la rabia pero con calidad más suave, más fluctuante, más “fresca” (fig. A.3.19). Fluidez. Calidad diferente de la mirada: frescura (fig. A.3.19).
- j- **Espacio:** sin límites espaciales.

k- Estímulo sonoro: el ritmo.



Figura A.3.19. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Eva al explicar la *Rabia*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Eva al explicar la *Alegría dinámica*.

A.3.4.2 Coreógrafa: IDOYA ROSSI

Percepción emocional de la música

- a- Afecto percibido:** negativo con rasgos positivos.
- b- Calidad y cantidad de energía:** muy alta, dinámica, combativa. Lucha.
- c- Emoción percibida:** rabia, enfado.

Expresión coreográfica de la RABIA

- d- Energía:** agresiva, dominante, fuerte (fig. A.3.20). Con impulsos. Percusiva. Tensión.
- e- Movimiento:** Mucha relación con el suelo, arraigada, con peso. Caídas, entradas contundentes al suelo (fig. A.3.20) para volver a subir. Posición corporal de luchador; bases abiertas. Calidad animal, tribal. Impulsos hacia abajo.
- f- Espacio:** en el borde del escenario frontal a público. Mucho recorrido y desplazamiento.
- g- Estímulo sonoro:** la tensión, el sonido percusivo repetitivo.

Expresión coreográfica de la ALEGRÍA DINÁMICA

- h- Energía:** expansiva, vitalista y serena.
- i- Movimiento:** abriendo torso y brazos hacia arriba. Ascendente, muy ligero, aéreo (fig. A.3.20). Ausencia de suelo. Giros, equilibrios.
- j- Espacio:** poco espacio y poco recorrido. Desde la zona central de la escena hacia detrás, al fondo. Mayor utilización del centro (fig. A.3.20). Salida hacia detrás en recto para el final.

k- Estímulo sonoro: los violines.



Figura A.3.20. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Idoya al explicar la *Rabia*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Idoya al explicar la *Alegría dinámica*.

A.3.4.3 Coreógrafo: JUAN PINILLOS

Percepción emocional de la música

- a- Afecto percibido:** positivo.
- b- Calidad y cantidad de energía:** muy alta, en *crescendo*, expansiva.
- c- Emoción percibida:** poderío, egocentrismo, reafirmación.

Expresión coreográfica de la RABIA

- d- Energía:** poderosa, alta, fuerte.
- e- Movimiento:** lentitud con explosiones. Alternancia de impulsos fuertes y suspensiones (fig. A.3.21). Movimientos expansivos. Rupturas. Magnitud corporal interna y externa (fig. A.3.21). Velocidad y pausas. Acelerar y decelerar. Pasos.
- f- Espacio:** todo el espacio. Recorridos de lado a lado y de delante hacia detrás. Zona central. Poco recorrido.
- g- Estímulo sonoro:** los violines.

Expresión coreográfica de la ALEGRÍA DINÁMICA

- h- Energía:** muy alta.
- i- Movimiento:** ritmo muy rápido. Impulsos (fig. A.3.21).
- j- Espacio:** trayectorias amplias (fig. A.3.21), laterales y diagonales.
- k- Estímulo sonoro:** el ritmo.



Figura A.3.21. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Juan al explicar la *Rabia*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Juan al explicar la *Alegría dinámica*.

A.3.4.4 Coreógrafo: PACO BODÍ

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** negativo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** mucha energía dinámica, entrecortada, multi-direccional.
- c- **Emoción percibida:** huida dramática, desconcierto.

Expresión coreográfica de la RABIA

- d- **Energía:** tensión. Energía alta. Expansión (fig. A.3.22) y contracción. Ritmo rápido. Mucha intensidad. Visceral (fig. A.3.22).
- e- **Movimiento:** presencia muscular, tensión, movimiento ritmado.
- f- **Espacio:** todo el espacio y recorridos en líneas y círculos
- g- **Estímulo sonoro:** los violines y el ritmo.

Expresión coreográfica de la ALEGRÍA DINÁMICA

- h- **Energía:** mucha energía pero con suavidad (fig. A.3.22).
- i- **Movimiento:** tonicidad sin tensión muscular. Presencia del ritmo. Más apertura corporal, sobre todo en la parte superior (fig. A.3.22).
- j- **Espacio:** no importa el lugar. Movimiento más limitado a lo corporal.
- k- **Estímulo sonoro:** los violines y el ritmo.



Figura A.3.22. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Paco al explicar la *Rabia*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Paco al explicar la *Alegría dinámica*.

A.3.4.5 Coreógrafa: SUSANA RODRIGO

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** ambiguo. Positivo y/o negativo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** muy alta y dinámica.
- c- **Emoción percibida:** rabia, impotencia, incapacidad. También alegría.

Expresión coreográfica de la RABIA

- d- **Energía:** tensión (fig. A.3.23).
- e- **Movimiento:** saltos, pasos repetitivos hacia adelante y detrás. Utilización total (fig. A.3.23) y parcial del cuerpo. Relación con el suelo: levantarse y volver al suelo.
- f- **Espacio:** bastante recorrido. Imposibilidad de desplazarse.
- g- **Estímulo sonoro:** acentos, frases, melodía. La repetición.

Expresión coreográfica de la ALEGRÍA DINÁMICA

- h- **Energía:** muy dinámica y fuerte.
- i- **Movimiento:** con partes del cuerpo mientras camina, con pasos grandes o cortos con saltos (fig. A.3.23), amplios.
- j- **Espacio:** una diagonal, un camino (fig. A.3.23), en un desplazamiento de atrás hacia adelante. No mucho recorrido.
- k- **Estímulo sonoro:** el ritmo.



Figura A.3.23. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Susana al explicar la *Rabia*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Susana al explicar la *Alegría dinámica*.

A.3.4.6 Coreógrafo: TONI APARISI

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** negativo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** nivel alto, nerviosismo.
- c- **Emoción percibida:** agitación, angustia, desesperación, preocupación.

Expresión coreográfica de la RABIA

- d- **Energía:** muy alta, violencia.
- e- **Movimiento:** rapidez en la repetición de un mismo gesto hasta su explosión (fig. A.3.24). Rupturas rítmicas. Tensión y musculatura fuerte. Presión contra el suelo.
- f- **Espacio:** espacio muy reducido, quizás circular, con poco desplazamiento y muchos cambios de dirección (fig. A.3.24).
- g- **Estímulo sonoro:** la repetición.

Expresión coreográfica de la ALEGRÍA DINÁMICA

- h- **Energía:** fluidez, liviandad (fig. A.3.24).
- i- **Movimiento:** mismo esquema anterior con ligereza en los movimientos. Saltos.
- j- **Espacio:** espacio reducido (fig. A.3.24). Cambios de dirección.
- k- **Estímulo sonoro:** la cadencia rítmica, las repeticiones.



Figura A.3.24. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Toni al explicar la *Rabia*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Toni al explicar la *Alegría dinámica*.

A.3.5 Escucha Música 5 – *Desolación - Cold Time*

A.3.5.1 Coreógrafa: EVA BERTOMEU

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** ambigüedad. La melodía expresa afecto positivo y los sonidos afecto negativo. Se inclina más por el afecto negativo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** baja, tranquila, pero intensa. Suave.
- c- **Emoción percibida:** paranoia, sueño inquietante, ambiguo.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- d- **Energía:** debilidad. Falta de tonicidad muscular y respiración con dificultad.
- e- **Movimiento:** mismo esquema de movimiento utilizado para expresar la serenidad con aumento del peso. Desaparecen las suspensiones para un mayor contacto con el suelo. Cuerpo menos etéreo y más “carnal” (fig. A.3.25), más pesado. Intenta levantarse sin conseguirlo (fig. A.3.25).
- f- **Espacio:** transitando por el fondo de la escena, de un lateral a otro. También delante en el límite del escenario, en el borde.
- g- **Estímulo sonoro:** la atmósfera y los sonidos electrónicos.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- h- **Energía:** suave, fluctuante. Sin tensión ni esfuerzo.
- i- **Movimiento:** movimiento envolvente. Suspensiones del torso muy amplias, con respiraciones muy profundas que caen en el suelo, con peso y suavidad, en un movimiento muy esponjoso, muy orgánico, muy fluido (fig. A.3.25). Velocidad constante. Caídas suaves y recuperaciones, fluctuaciones. Sensación de ligereza (fig. A.3.25).

- j- Espacio:** en un líquido amniótico imaginario. Amplio y central sin llegar a los límites de la escena. Recorridos erráticos.
- k- Estímulo sonoro:** la atmósfera. La melodía.



Figura A.3.25. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Eva al explicar la *Depresión*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Eva al explicar la *Serenidad tranquila*.

A.3.5.2 Coreógrafa: IDOYA ROSSI

Percepción emocional de la música

- a- Afecto percibido:** algo negativo.
- b- Calidad y cantidad de energía:** baja, bastante inerte. Poca energía.
- c- Emoción percibida:** intimidad, melancolía, soledad.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- d- Energía:** poca energía. Sensorialidad, texturas: frío (fig. A.3.26). Poca proyección.
- e- Movimiento:** plegarse y desplegarse. Sumisión.
- f- Espacio:** en el suelo (fig. A.3.26). En un espacio que se va reduciendo paulatinamente hasta quedar en un punto.
- g- Estímulo sonoro:** la atmósfera.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- h- Energía:** baja, tranquila. Continua, intensa, lenta. Proyección.
- i- Movimiento:** verticalidad. Equilibrio en posiciones nunca estáticas: se construyen y transforman (fig. A.3.26).
- j- Espacio:** bastante desplazamiento, como en un viaje: sutil y continuo (fig. A.3.26). Zona lateral.
- k- Estímulo sonoro:** la atmósfera.



Figura A.3.26. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Idoya al explicar la *Depresión*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Idoya al explicar la *Serenidad tranquila*.

A.3.5.3 Coreógrafo: JUAN PINILLOS

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** positivo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** baja. Frotar, estrujar, deslizar, flotar.
- c- **Emoción percibida:** cariño, protección, pena, rechazo.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- d- **Energía:** suave, desmayada, sin fuerzas, muy baja. En *crescendo* (fig. A.3.27).
- e- **Movimiento:** intentar levantarse y caer (fig. A.3.27).
- f- **Espacio:** parte derecha del fondo, tumbado boca arriba. La cabeza hacía público y los pies hacia el fondo. Sin recorridos.
- g- **Estímulo sonoro:** la música como colchón sonoro: el ambiente. Los sonidos que aparecen.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- h- **Energía:** suave.
- i- **Movimiento:** protagonismo de las manos (fig. A.3.27). Agarrar, acariciar.
- j- **Espacio:** en el centro del escenario, tumbado boca arriba. La cabeza hacía público y los pies hacia el fondo. Sin recorridos.
- k- **Estímulo sonoro:** la melodía.



Figura A.3.27. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Juan al explicar la *Depresión*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Juan al explicar la *Serenidad tranquila*.

A.3.5.4 Coreógrafo: PACO BODÍ

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** positivo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** medio-baja, flotante, suave, tranquila.
- c- **Emoción percibida:** transición, transformación, despertar y descubrir.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- d- **Energía:** suave, debilidad.
- e- **Movimiento:** aumento de peso corporal, verticalidad (fig. A.3.28) y derrumbes, caídas (fig. A.3.28). Desmoronamientos. Cuerpo encorvado. Segmentación.
- f- **Espacio:** poco espacio, lateral o diagonal y de perfil a público.
- g- **Estímulo sonoro:** los sonidos electrónicos.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- h- **Energía:** flotante, placentera (fig. A.3.28).
- i- **Movimiento:** lento y suave (fig. A.3.28).
- j- **Espacio:** en un lugar en el suelo.
- k- **Estímulo sonoro:** la atmósfera.



Figura A.3.28. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Paco al explicar la *Depresión*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Paco al explicar la *Serenidad tranquila*.

A.3.5.5 Coreógrafa: SUSANA RODRIGO

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** algo negativo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** fluida, tranquila, suave.
- c- **Emoción percibida:** calma, tranquilidad, paz, cierta tristeza, melancolía.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- d- **Energía:** lentitud, debilidad, impotencia, ausencia de fuerza.
- e- **Movimiento:** presencia del peso corporal (fig. A.3.29). Movimientos grandes y pequeños. Fluidez (fig. A.3.29). Utilización del suelo. Tendencia al estatismo.
- f- **Espacio:** mismo espacio que en la anterior.
- g- **Estímulo sonoro:** la atmósfera.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- h- **Energía:** continua, fluida, flotante (fig. A.3.29).
- i- **Movimiento:** muy claros y precisos (fig. A.3.29). Direcciones claras. Fluidez con alguna pausa “viva”. Peso controlado con algún equilibrio.
- j- **Espacio:** en la parte delantera del escenario, en un espacio pequeño. Sin desplazamientos o muy cortos.
- k- **Estímulo sonoro:** la atmósfera y la melodía.



Figura A.3.29. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Susana al explicar la *Depresión*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Susana al explicar la *Serenidad tranquila*.

A.3.5.6 Coreógrafo: TONI APARISI

Percepción emocional de la música

- a- **Afecto percibido:** positivo.
- b- **Calidad y cantidad de energía:** suave, fluida, tranquila, serena. Baja.
- c- **Emoción percibida:** hermosura, magia.

Expresión coreográfica de la DEPRESIÓN

- d- **Energía:** muy baja, debilidad.
- e- **Movimiento:** aumento del peso (fig. A.3.30), sin direcciones claras, mirada perdida, sin foco. Algo tira del cuerpo y le mueve (fig. A.3.30).
- f- **Espacio:** recorridos erráticos.
- g- **Estímulo sonoro:** los sonidos electrónicos.

Expresión coreográfica de la SERENIDAD TRANQUILA

- h- **Energía:** fluctuante, con suspensiones.
- i- **Movimiento:** ligereza y densidad en el movimiento (fig. A.3.30).
- j- **Espacio:** recorridos aleatorios. El movimiento le transporta (fig. A.3.30).
- k- **Estímulo sonoro:** la melodía.



Figura A.3.30. Imágenes 1-2: Expresión gestual de Toni al explicar la *Depresión*. Imágenes 3-4: Expresión gestual de Toni al explicar la *Serenidad tranquila*.

ANEXO 4

ANEXO 4

A.4 Análisis de 8 músicas

Pruebas de los efectos inter-sujetos

Variable dependiente: respuesta

parámetro	Origen	Suma de cuadrados tipo III	gl	Media cuadrática	F	Sig.
alegría dinámica, entusiasmo	Modelo corregido	1059.576 ^a	7	151.368	25.934	.000
	Intersección	2880.242	1	2880.242	493.475	.000
	música	1059.576	7	151.368	25.934	.000
	Error	1494.182	256	5.837		
	Total	5434.000	264			
	Total corregida	2553.758	263			
felicidad tranquila, satisfacción	Modelo corregido	1228.970 ^b	7	175.567	29.868	.000
	Intersección	2698.242	1	2698.242	459.035	.000
	música	1228.970	7	175.567	29.868	.000
	Error	1504.788	256	5.878		
	Total	5432.000	264			
	Total corregida	2733.758	263			
tensión, rabia, violencia	Modelo corregido	1863.875 ^c	7	266.268	57.115	.000
	Intersección	4057.670	1	4057.670	870.384	.000
	música	1863.875	7	266.268	57.115	.000
	Error	1193.455	256	4.662		
	Total	7115.000	264			
	Total corregida	3057.330	263			
tristeza, depresión	Modelo corregido	889.420 ^d	7	127.060	23.280	.000
	Intersección	2628.367	1	2628.367	481.575	.000
	música	889.420	7	127.060	23.280	.000
	Error	1397.212	256	5.458		
	Total	4915.000	264			
	Total corregida	2286.633	263			

Tabla A.4.1 Pruebas de los efectos inter-sujetos para los 8 fragmentos musicales según los 4 indicadores emotivos.

Pruebas de los efectos inter-sujetos

Variable dependiente: respuesta

parámetro	Origen	Eta al cuadrado parcial
alegría dinámica, entusiasmo	Modelo corregido	.415 ^a
	Intersección	.658
	música	.415
	Error	
	Total	
felicidad tranquila, satisfacción	Total corregida	
	Modelo corregido	.450 ^b
	Intersección	.642
	música	.450
	Error	
tensión, rabia, violencia	Total	
	Total corregida	
	Modelo corregido	.610 ^c
	Intersección	.773
	música	.610
tristeza, depresión	Error	
	Total	
	Total corregida	
	Modelo corregido	.389 ^d
	Intersección	.653
	música	.389

a. R cuadrado = .415 (R cuadrado corregida = .399)

b. R cuadrado = .450 (R cuadrado corregida = .435)

c. R cuadrado = .610 (R cuadrado corregida = .599)

d. R cuadrado = .389 (R cuadrado corregida = .372)

Tabla A.4.2 Pruebas de los efectos inter-sujetos para los 8 fragmentos musicales (eta al cuadrado parcial).

ANEXO 5

ANEXO 5

A.5 Información sobre los coreógrafos

A lo largo del mes de septiembre 2014, en distintas fechas, se realiza un encuentro con cada uno de los coreógrafos por separado, para efectuar una entrevista que se graba en video. Esta entrevista se compone de una primera parte en la que el coreógrafo, de manera resumida explica:

- Trayectoria artística (currículo formativo y profesional).
- Lenguaje coreográfico utilizado en las composiciones.
- Lugar que ocupan las emociones en sus composiciones.
- Tipo de músicas o ambientes sonoros utilizados en para la creación coreográfica.

A continuación exponemos los contenidos anteriormente explicados para cada coreógrafo y que han sido extraídos de las entrevistas realizadas, cuyas transcripciones completan se encuentran en el anexo 6.

A.5.1 Currículo resumido de los coreógrafos

A.5.1.1 EVA BERTOMEU: Trayectoria artística y profesional

Extracto de la entrevista realizada el día 23-09-2014 en un aula de la *Escola de Teatre Escalante*, en Valencia.

Eva Bertomeu (fig. A.5.1) comienza a formarse en danza clásica a los siete años, en la escuela de danza de Ana Roca Monzó en Valencia, frecuentando un curso preparatorio de *ballet*. Sigue estudiando la carrera superior en la misma escuela y en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia, llegando a titularse en 1988 en Danza Clásica. En 1989 y durante dos años, comienza los estudios de Danza Contemporánea con Anabel Conesa y compagina su labor formativa con la pedagógica, impartiendo clases de danza clásica y de jazz. A partir de este momento continúa formándose en las dos especialidades: *clásico* y *contemporáneo*.



Figura A.5.1. La coreógrafa Eva Bertomeu durante la realización de la entrevista.

Ha sido alumna de Inmaculada Gil Lázaro (*clásico*) y Rocío Pérez (*contemporáneo*), de las que tomó clases regulares en la escuela de Mena Ferrer, actual *Botanic*, en Valencia. Siguió formándose en *contemporáneo* con coreógrafos de la talla de Ramón Oller, de quien reconoce una fuerte influencia en su posterior trabajo como coreógrafa; también trabajó con Rick Merrill, Joe Alegado, Toni Aparisi, Gracel Meneu, Francesc Bravo, Rafa Linares y Nancy McEntire, con la que participó en un proyecto europeo promovido por el *Centre Coreogràfic de la Generalitat Valenciana*; un espectáculo, con jóvenes bailarines, que estuvo de gira por Luxemburgo, Alemania y Polonia. Ha trabajado además en compañías como *Cel Ras* y *Vianants* de Valencia.

A los veintiséis años, en el año 2000, se inicia en la creación coreográfica con una pequeña pieza, *Sé de un lugar*, con la que participa al Certamen Coreográfico de Madrid, quedando finalista junto a Asun Noales. En 2001 gana una *residencia* en el *Centre Coreogràfic de la Generalitat Valenciana*, y estrena su primer espectáculo de danza contemporánea, *De todo lo que me habita*. Crea a la vez su propia compañía, *Bonjami Danza*, con la que estrena varias producciones, entre las cuales *Femme*, un trabajo sobre la mujer.

Durante tres temporadas trabaja para el Centro Reina Sofía, en Madrid, realizando unos encargos coreográficos para *el estudio de la violencia* en la infancia, hacia la mujer y la discapacidad, y hacia los ancianos.

Entre sus últimas creaciones destacan *Algo más de diez*, un espectáculo en el que repasa los más de diez años de trayectoria de la compañía y *Reflejos de luz sobre las grietas de un cristal roto*.

Como pedagoga ha impartido clases de *contemporáneo* en la escuela de danza de Olga Poliakoff, en la Universidad de Valencia, en la compañía *Nordance* y en la Escuela de Danza de María Carbonell en Valencia, en la que ha permanecido catorce años. En 2012, después de un tiempo temporal que la mantuvo ausente de los escenarios debido al nacimiento de su hija, abre en Valencia su propia escuela, en la que se imparten diferentes cursos de danza (*clásico, contemporáneo, etc.*) y donde también conforma grupos de trabajo de formación intensiva.

A.5.1.2 IDOYA ROSSI: Trayectoria artística y profesional

Extracto de la entrevista realizada el día 18-09-2014 en un aula de la *Escola de Teatre Escalante*, en Valencia.

Idoya Rossi (fig. A.5.2) comienza su formación en danza clásica en 1981, a los diecisiete años, en la escuela de Pilar Murciano, en Valencia. Entra en 1982 en el Conservatorio Superior de Danza, siendo también alumna de Pilar Murciano e inicia la carrera de *clásico*, en la que años después se titula. Compagina los estudios de danza con los de Historia del Arte en la Universidad Politécnica de Valencia.

Salida del Conservatorio, e inicia en la danza contemporánea con Gracel Meneu y su compañía *Vianants*, en la que entra participando durante un año a un espectáculo que estuvo de gira por todo el territorio nacional, Cerdeña y algunos festivales.



Figura A.5.2. La coreógrafa Idoya Rossi durante la realización de la entrevista.

Posteriormente estudia en Madrid en la Escuela de Danza de Carmen Roche y a la vez se licencia en la Universidad Politécnica de Valencia en Historia del Arte.

A mediados de los años 80 viaja a Nueva York donde reside nueve meses para estudiar en el *Peridance Center*, cursando clases abiertas con diferentes profesionales de Manhattan que imparten *clases libres*, entre los cuales destaca Alwin Nikolais. Durante la misma estancia también cursa varios niveles de estudio dancístico en el *Cunningham Center*.

Al volver a Valencia entra en la compañía de Juan Bernardo Pineda, *Horror Vacui*, y posteriormente en 1991, en la compañía *Ananda Dansa*, con la que en el 92 estrena *Borgia Imperante*, una superproducción para la *Expo* de Sevilla.

El mismo año entra a formar parte del cuerpo de bailarines del proyecto piloto del *Centre Coreogràfic*, del ya extinguido *Centre Dramàtic*, bajo la dirección de Rosángeles y Edison Valls. Los años de permanencia en el *Centre Coreogràfic* son muy intensos y la ponen en contacto con el trabajo de prestigiosos coreógrafos nacionales e internacionales, entre los cuales destacan los provenientes de la Escuela Limón. Son los años en los que toma parte de diferentes proyectos artísticos como las producciones de la compañía valenciana *Okrana Dansa*, de la que asume la dirección coreográfica de sus

tres producciones: *Alquimia 5*, *Arenas en tránsito* y *Angelario*. Su última creación como coreógrafa es *La Herencia Kinkei*, que nace dentro de un colectivo del que es fundadora llamado *National Coreographic*. En los años 90 también trabaja en teatro musical, bajo la batuta de Miguel Brass.

Su trayectoria profesional más reciente, sin abandonar nunca la danza, se abre a la interpretación y al trabajo como actriz. Participa en numerosas series de televisión producidas para *Canal 9: Matrimonis y Patrimonis*, *Maniatics* con Carles Alberola, *Evolució*, y en Antena 3 en *Arevalo y compañía*.

A nivel pedagógico, entre 2010 y 2014, ha impartido clases de danza contemporánea en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia. Paralelamente entra a formar parte, pedagoga de movimiento, de un proyecto vinculado a *Isea y Esad* (Instituto Superior de Enseñanzas y la Escuela de Arte Dramático de Valencia): el *Teatre de l'Abast*, dirigido por Ramón Moreno. También colabora, como profesora de danza contemporánea para actores, con la *Escola de Teatre Escalante, de la Diputació de València*.

A.5.1.3 SUSANA RODRIGO: Trayectoria artística y profesional

Extracto de la entrevista realizada los días 12 y 13-09-2014 en casa del autor de esta investigación, en Valencia.

Susana Rodrigo (fig. A.5.3) comienza a estudiar la carrera de Danza Clásica en el que entonces se llamaba Conservatorio de Arte Dramático y Danza de Valencia. A punto de terminar, comienza los estudios de Danza Contemporánea, que acababan de iniciarse oficialmente en Valencia, y se tituló también en Danza Contemporánea. En el año 92 entra en el proyecto piloto del *Centre Coreogràfic* donde permanece dos años, disfrutando de una excelente formación dancística.

En el año 95 viaja a París donde permanece dos años mientras se presenta a audiciones y trabaja en varias escuelas, entre las cuales destaca la *Menagerie de veurre*, la *Granja de cristal*, una de las escuelas más modernas del momento. Trabaja con Sara Sugihara, profesora y coreógrafa americana que enseña técnica Limón y cuya personalidad y trabajo la marcan profundamente.

Al volver a Valencia trabaja puntualmente en *Ananda Dansa*, en *Borgia Imperante* y *Homenaje a K* y más tarde en *Frankenstein* como componente de la compañía. En la misma época colabora con la compañía valenciana *Okrana Dansa*.

Sigue una estancia en Montreal (Canadá) donde cursa un Máster en Pedagogía de la Danza en la UQAM – Universidad de Quebec a Montreal, estudios que, por falta de fondos, no puede terminar. Se traslada a Lyon (Francia) donde estudia y consigue el Diploma del Estado Francés para profesores de danza.



Figura A.5.3. La coreógrafa Susana Rodrigo durante la realización de la entrevista.

En el 99, al volver a Valencia, entra definitivamente en la compañía *Ananda Dansa* donde permanece hasta el año 2008, participando en todas las producciones e interpretando, en sus espectáculos, papeles protagonistas y de solista.

Ha trabajado también en la compañía *Ausades* de Toni Aparisi, y en *Teatre del Navegants*.

Desde 2006 compagina su labor de intérprete con la de pedagoga al entrar como profesora de *Técnica, improvisación y composición de danza contemporánea* en el Conservatorio Profesional de Danza de Valencia y pasa después al Conservatorio Profesional de Alicante. Ha impartido cursos en otros centros de enseñanza entre los que destacan la ESAD de Valencia y la *Escola de Teatre Escalante*.

A.5.1.4 TONI APARISI: Trayectoria artística y profesional

Extracto de la entrevista realizada el día 10-09-2014 en casa del autor de esta investigación, en Valencia.

Toni Aparisi (fig. A.5.4) comienza a bailar a los veintiún años, cuando descubre la danza a partir de cursar estudios en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Valencia. Tiene como profesores de danza a Gracel Meneu y Gerard Collins, veteranos de la danza contemporánea en Valencia. También trabaja con Bobette Goeders, una profesora del Instituto Dalcroze de Belgica que impartía Danza Creativa.



Figura A.5.4. El coreógrafo Toni Aparisi durante la realización de la entrevista.

La pasión por el teatro físico hizo que se interesara por la danza y el movimiento, abandonando los estudios de arte dramático. Desde el 87 y durante dos años decide formarse en la compañía de Gerard Collins y en la escuela de Olga Poliakof. Cursa estudios en la Escuela de Danza de Amparo Bayarri y Amparo Benimeli: clásico, español, etc. Después, la mayoría de su formación la ha construido bailando y trabajando bajo las ordenes de diferentes coreógrafos. También gana una beca que le permite tomar clase, en Nueva York, en la compañía de Merce Cunningham.

A principio de los 90 comienza a trabajar con Santiago Sempere, a quien considera una de las personas que más le han influenciado coreográficamente, y en la pedagogía y el modo de entender la danza. Del 91 al 93 trabaja en la compañía de Vicente Sáez. Después nuevamente con Gracel Meneu, en la compañía *Vianants Dansa*; con Francesc Bravo (del 93 al 97) y finalmente en el año 98 entra en *Ananda Dansa* trabajando como bailarín y coreógrafo con Edison y Rosángeles Valls, donde sigue en la actualidad.

Colabora en múltiples proyectos escénicos tanto con compañías de teatro privadas como entidades públicas, entre las cuales destacan *PTV Clowns*, *Teatre del Navegants*, *El Palau de la Música*. Se considera un coreógrafo *free lance*.

Desde hace unos años compagina su intensa actividad de creación coreográfica con la pedagogía, impartiendo clases como especialista en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia, de danza contemporánea para actores en la *Escola de Teatre Escalante*, en la academia de danza de Maricruz Alcalá y en la *Sala Russafa*, donde imparte cursos de iniciación a la danza.

A.5.1.5 PACO BODÍ: Trayectoria artística y profesional

Extracto de la entrevista realizada el día 20-09-2014 en un aula de la *Escola de Teatre Escalante*, en Valencia.

Paco Bodí (fig. A.5.5) entra en contacto con la danza a los quince años, cuando comienza a practicar *ballet* y expresión corporal en el grupo de teatro amateur, *Grup Boira*, en el Casino Musical de Paiporta (Valencia). La pasión por el teatro le lleva a descubrir la Escuela de Danza de Carmen López donde comienza a recibir clases de *ballet*, de *español*, de *claque* y de *jazz*.



Figura A.5.5. El coreógrafo Paco Bodí durante la realización de la entrevista.

Se examina por libre en Danza Clásica en el Conservatorio de Danza de Valencia sin terminar la carrera. Entra y estudia danza contemporánea en la compañía de Gerard Collins, coreógrafo que en ese momento se instala en Valencia.

Posteriormente transita durante unos meses por el *Ballet Contemporáneo de Bruselas*, dirigido por Carmen Larumbe. Al volver a Valencia, retoma las clases con Gerard Collins y trabaja en su compañía: *Novadansa*. Al mismo tiempo reanuda la actividad pedagógica en la escuela de Carmen López donde conoce a Patricia Carey, una profesora de danza clásica de la escuela *Mudra* de Bejart que le invita a Bruselas durante unos meses, para perfeccionar su técnica dancística.

Trabaja como bailarín en Italia en una producción ítalo-española, *Il sogno della ragione produce mostri*, de Buero Vallejo, dirigido por Toni Tordera, espectáculo que estuvo de gira por todo el país. Al volver a Valencia entra en la compañía *Vaganovos* con Olga Poliakoff y Vicente Genovés, participando en diversas producciones: *El Carnaval de los animales*, *Un cuento para el lobo*, ambos en la Sala Escalante, entonces Teatro de los Sueños; y *Cumpleañoz feliz* en el *Valencia Cinema*.

A los veinticinco años entra en *Ananda Dansa* y participa en las primeras creaciones de la compañía: *Basta de Dansa* y *Homenjae a K*, primera versión.

Durante un verano conoce a Santiago Sempere y se traslada a París para trabajar bajo su dirección coreográfica en diferentes producciones: *Ribera*, *Pequeñas y grandes muertes*, *Duelos*, y *El Quijote*. En la capital francesa es modelo en la escuela de Técnica Alexander.

Al terminar la etapa parisina, en el 92 reanuda la actividad con *Ananda Dansa*, compañía en la que permanece siete años y forma parte de éxitos como *Borgia Imperante*, *Pol de gel*, *Nointendo*, etc.

Ha trabajado también con la compañía catalana *Dagoll Dagom*, con *Okrana Danza* de Valencia y con la coreógrafa Asun Noales y en su compañía *Otra Dansa*.

Como pedagogo empieza muy pronto a dar clases tanto de *clásico* como de *contemporáneo* en la escuela de Carmen López y en un estudio autorizado en Gandía (Valencia). Después de un gran paréntesis, vuelve a la pedagogía en el *Centre Municipal de les Arts*, de Burriana (Castellón) a la vez que cursa un título superior en Danza Contemporánea en la Universidad de Altea (Alicante), en la Especialidad de Pedagogía de la Danza. Ha impartido clases en diferentes centros de enseñanza teatral entre los cuales la *Escola de Teatre Escalante* de Valencia.

Desde hace siete años es profesor en el Conservatorio Profesional de Danza de Alicante donde sigue actualmente.

A.5.1.6 JUAN PINILLOS: Trayectoria artística y profesional

Extracto de la entrevista realizada el día 25-09-2014 en casa del autor de esta investigación, en Valencia.

La primera experiencia en la danza de Juan Pinillos (fig. A.5.6) fue a los nueve años en una escuela de danza instalada en el actual *Teatro Capri* de Paterna (Valencia) en la que cursó durante un año *ballet* y *jazz*. Después de un largo paréntesis que le mantuvo alejado de la danza por razones personales, comienza a estudiar teatro en la Escuela del Actor, en Valencia. Es ahí donde conoce a la actriz y bailarina Amparo Hernández que le impulsa a retomar los estudios de danza y más concretamente de contemporáneo.



Figura A.5.6. El coreógrafo Juan Pinillos durante la realización de la entrevista.

Con veinticuatro años comienza a cursar el grado profesional de danza contemporánea en la Escuela de Danza María Carbonell, en Valencia y entra en su compañía. Compagina su formación con las primeras experiencias profesionales, tanto escénicas como pedagógicas. Terminada la carrera inicia un proyecto propio *Mou Dansa*, junto al bailarín brasileño Xandi Liberato, Producen tres piezas: *Pure Pleasure*, con coreografía de Mónica Cervantes, obra que pasó por diferentes certámenes nacionales e internacionales; *Forbidenn Colors*, con coreografía de Sonia Rodríguez; *Lo mixaju* con coreografías de Lorenza Di Calogero; *Alas*, con coreografías de Toni Aparisi.

En 2010 entra el Conservatorio Superior de Danza de Valencia, donde acaba de titularse en danza contemporánea después de cuatro años de formación.

Ha tenido la oportunidad de trabajar con los Esloaks, tanto con Peter Hästö como con Anton Laki, con el israelita Shlomi Biton.

Su investigación como coreógrafo comienza en 2010, con *Mou Dansa* cuando crea su primera pieza, estrenada en *Cabanyal Íntim*, un encuentro de las artes escénicas en el barrio marítimo de Valencia: *Bucle, aproximación a una pareja*. Hasta hoy ha realizado ocho creaciones: siete re-interpretaciones de *Bucle* y *SM*, una pieza en la que se habla

del sadomasoquismo. Actualmente está inmerso en una nueva creación *Poble Nou*, y programa un viaje a Berlín para ampliar su formación.

Como pedagogo ha impartido e imparte clases en numerosos centros de enseñanza, privados y oficiales, entre los cuales la Escuela de Danza María Carbonell, la Universidad de Valencia, el Conservatorio Profesional de Alicante y los cursos de verano de *Mou Dansa*.

A.5.2 Sobre música, coreografía y emociones

En este anexo se muestran los patrones emergentes extraídos de la entrevista realizada a cada coreógrafo sobre diferentes cuestiones ligadas a la utilización de la música en la coreografía, relación de los dos lenguajes (musical y dancístico), relación de la emoción con el movimiento.

A.5.2.1 EVA BERTOMEU

Relación con la música: Desde pequeña en su casa siempre ha escuchado mucha música, sobre todo clásica (su padre era cantante de zarzuela y ópera).

Preferencias musicales: Música clásica y barroca; la cuerda. Sonoridades orgánicas. Muy poco uso de música/sonoridad electrónica.

La música en la creación coreográfica: Siempre utiliza la música pero no excluye la utilización del silencio para la escucha de *la musicalidad interior*.

Importancia de los dos lenguajes: En escena, busca el equilibrio de los lenguajes. No obstante da más protagonismo a la danza. Para la creación, unas veces parte de la música y otras llega a ella partiendo del movimiento y aplicándola *a posteriori*.

Función de los elementos sonoros para la coreografía: La dinámica, la energía, la poética, la propia sonoridad. La música como motor del movimiento y de la narrativa, motivadora de ideas, sensaciones. La usa también como herramienta en función de lo que quiere investigar coreográficamente.

Las emociones en la coreografía: Son muy protagonistas. Se reconoce muy emocional. Para la creación, unas veces parte de ellas y otras llega a ellas, dejando que fluyan. Reconoce difícil poder separar las emociones del movimiento.

Función de las emociones: Las ha usado para provocar el movimiento o dar contenido a la pieza a nivel narrativo y/o energético.

Expresión de las emociones a través del movimiento: No tiene un código estructurado. Considera que puede llegarse a un mismo tipo de emoción a través de diferentes movimientos, con implicación total o parcial del cuerpo.

Expresión del rostro: Le interesa la neutralidad del rostro pero aboga por la expresión. Considera el rostro parte del movimiento y generador de movimiento.

Expresión de las manos: Usa bastante la expresión natural de las manos, sin gesticulaciones.

Lenguaje coreográfico utilizado: Un compendio de diferentes técnicas.

Utilización del movimiento abstracto: No utiliza el lenguaje abstracto sino narrativo y expresivo.

Movimiento abstracto y emociones - posibilidad expresiva y recepción: Considera posible la expresión de las emociones a través del lenguaje abstracto. Pero su recepción depende tanto del transmisor como del receptor: puede que no siempre se perciban.

A.5.2.2 IDOYA ROSSI

Relación con la música: Siempre presente en sus piezas, como música o espacio sonoro.

Preferencias musicales: bandas sonoras de cine o autores contemporáneos que han realizado bandas sonoras: Olafur Arnalds, Philip Glass, Ruichi Sakamoto, etc. Música minimalista.

La música en la creación coreográfica: depende de la dramaturgia de la pieza, de lo que demande *la secuencia coreográfica* entendida como *unidad dramática*. Unas veces parte de ella y otras llega a ella. En ocasiones la utiliza para crear una pieza a la que después aplica otra música.

Importancia de los dos lenguajes: busca el equilibrio, aunque reconoce poner el foco en el propio intérprete. Le interesa el resultado de la interacción de los dos lenguajes.

Función de los elementos sonoros para la coreografía: vincula la música con el tiempo y le marca espacios y texturas. Induce a estados de ánimos y situaciones. Es generadora de atmósferas, energía. La ayuda a la auto-escucha, a la propiocepción. A veces busca ritmo otras un *continuo*.

Las emociones en la coreografía: son fundamentales y no puede prescindir de ellas. Le interesa la *catarsis* estructurada, consciente, que se puede interpretar.

Función de las emociones: Constituyen el impulso para el movimiento.

Expresión de las emociones a través del movimiento: dependen de la dramaturgia. Las canaliza en el movimiento como energía y texturas a partir de la auto-escucha durante la ejecución.

Expresión del rostro: la considera una consecuencia. Más que la “*imagen*” le interesa la energía del gesto que se desprende. No la considera imprescindible para la recepción de las emociones en el movimiento.

Expresión de las manos: la considera una consecuencia. Valora la energía del gesto.

Lenguaje coreográfico utilizado: abstracto y orgánico. También integra gesto, acciones cotidianas y naturalistas.

Utilización del movimiento abstracto: entra en su lenguaje coreográfico.

Movimiento abstracto y emociones - posibilidad expresiva y recepción: considera posible la expresión de las emociones ya que se apoya en el subconsciente, tanto del intérprete como del espectador.

A.5.2.3 SUSANA RODRIGO

Relación con la música: vital y necesaria en su trabajo. Siempre baila “*con*” la música.

Preferencias musicales: ecléctica. Busca en la música motivación, emoción, movimiento.

La música en la creación coreográfica: fundamental para la creación. Siempre parte de la música. Considera que ayuda al bailarín a concretar acentos, sensaciones, respiraciones, etc. Potencia el gesto y el movimiento expresivo.

Importancia de los dos lenguajes: prefiere el equilibrio entre los dos lenguajes. Valora la música en directo y la interacción entre músico y bailarín.

Función de los elementos sonoros para la coreografía: la música la ayuda a la expresión del movimiento y de las emociones, potenciándolos. Valora los timbres y las calidades sonoras.

Las emociones en la coreografía: importantes para bailar. Las deja fluir. No siempre están presentes de una manera consciente.

Función de las emociones: expresiva, conductoras dramáticas.

Expresión de las emociones a través del movimiento: considera que hay diferentes herramientas útiles para la expresión de las emociones: la utilización del espacio, el peso corporal, el ritmo, los acentos, la energía, etc.

Expresión del rostro: la considera muy importante y necesaria para el propio movimiento corporal. La siente como una consecuencia natural. Le resulta difícil de desligar del cuerpo y del movimiento.

Expresión de las manos: la considera muy importante y necesaria para la expresión. La siente como una consecuencia natural.

Lenguaje coreográfico utilizado: danza-teatro, contemporáneo y abstracto.

Utilización del movimiento abstracto: es parte de su lenguaje, según necesite.

Movimiento abstracto y emociones - posibilidad expresiva y recepción: considera posible la expresión de las emociones en el movimiento abstracto y su recepción.

A.5.2.4 PACO BODÍ

Relación con la música: Trabaja muy unido a ella.

Preferencias musicales: Muy ecléctico. Clásica, pop, salsa, contemporánea, *underground*, de percusión corporal, etc.

La música en la creación coreográfica: la utiliza para conducir la coreografía y la composición. Unas veces la música genera la coreografía; otras acompaña y sirve de apoyo a una coreografía ya compuesta. La utiliza para potenciar el significado de la coreografía. También utiliza el silencio.

Importancia de los dos lenguajes: no existe jerarquía entre los dos lenguajes ni debería haberla; a menos que no se establezca voluntariamente. Considera en todo caso que la danza, aun cuando utiliza la música solo como atmósfera, necesita de la música y se apoya en ella; hay una cierta dependencia.

Función de los elementos sonoros para la coreografía: son motivadores, generan sensaciones, emociones, espacios e ideas compositivas. Considera la música un canal conductor de un mensaje. Puede impulsar el movimiento o ser un *colchón* sobre el que el movimiento se apoya.

Las emociones en la coreografía: fundamentales. Se apoya en el contenido emocional y las utiliza a menudo. A veces parte de lo físico y llega a las emociones.

Función de las emociones: Canalizan el discurso dramático de la coreografía.

Expresión de las emociones a través del movimiento: se apoya en la gestualidad y las acciones para comunicar. Considera los gestos difíciles de desligar de los movimientos. Los movimientos terminan en el gesto.

Expresión del rostro: necesaria para que el discurso coreográfico quede más claro para el espectador.

Expresión de las manos: necesaria para que el discurso coreográfico quede más claro para el espectador.

Lenguaje coreográfico utilizado: Movimientos, gestos y acciones. Lenguaje corporal ecléctico en función de las necesidades artísticas.

Utilización del movimiento abstracto: la utiliza a veces, pero se reconoce más narrativo.

Movimiento abstracto y emociones - posibilidad expresiva y recepción: considera que no siempre la danza abstracta permite al espectador percibir las emociones.

A.5.2.5 TONI APARISI

Relación con la música: muy ligado a la música. Ha escuchado siempre mucha música.

Preferencias musicales: ecléctico. Música clásica antigua, música contemporánea, de sonidos, minimalista, etc.

La música en la creación coreográfica: es motivadora, generadora, inspiradora. A veces comienza el trabajo en silencio hasta llegar a una música para su utilización. Cuando trabaja con un compositor valora la generación simultánea de las creaciones, derivada de la interacción de los dos lenguajes. Cuando coreografía en silencio, siempre se apoya en una estructura rítmica o idea musical o estilo. Valora la música en directo para bailar.

Importancia de los dos lenguajes: considera que depende del proyecto artístico, entendiendo por jerarquía el “estar al servicio de”. Ha trabajado en muchos sentidos. La danza al servicio de la música y viceversa.

Función de los elementos sonoros para la coreografía: Considera la música una herramienta y también un vehículo expresivo que completa el trabajo coreográfico. Utiliza el ritmo y/o el ambiente sonoro pero se reconoce más ligado a lo melódico.

Las emociones en la coreografía: muy presentes, a veces a nivel inconsciente. Nacen de la idea coreográfica de base. Son fundamentales para comunicar con el público.

Función de las emociones: comunicativa con el espectador.

Expresión de las emociones a través del movimiento: considera que se expresan sobre todo a través de la energía del movimiento: sus velocidades y cualidades, tensiones, que ayudan a modificar los significados expresados. También valora la utilización del espacio y de la mirada.

Expresión del rostro: la considera complementaria y de apoyo. Es parte de una totalidad expresiva. La trabaja de manera inconsciente.

Expresión de las manos: la considera complementaria y de apoyo. Es parte de una totalidad expresiva.

Lenguaje coreográfico utilizado: depende de las necesidades artísticas. Muy variado. Bastante personal. Se compone de gestualidad, líneas y algún recuerdo de formas del *clásico* y del *contemporáneo*. Abstracto. Narrativo.

Utilización del movimiento abstracto: es parte de su lenguaje coreográfico.

Movimiento abstracto y emociones - posibilidad expresiva y recepción: considera posible la expresión emocional por la danza abstracta, pero reconoce la importancia de la capacidad del receptor para percibir las.

A.5.2.6 JUAN PINILLOS

Relación con la música: de cambio, inconstante. Normalmente de lucha, conflictiva, por la influencia que ejerce, por su potencia y fuerza expresiva.

Preferencias musicales: muy ecléctico. Incluye la utilización de música pop y ambientes sonoros externos. Utiliza música pre-existente re-elaborada.

La música en la creación coreográfica: conforma primero la coreografía y aplica *a posteriori* la música.

Importancia de los dos lenguajes: considera los dos lenguajes autónomos y que depende de a cuál de los dos se quiera dar mayor importancia. Procura equilibrarlos. No obstante le interesa más la danza.

Función de los elementos sonoros para la coreografía: busca colores y texturas y utiliza la música para comunicar la idea que subyace a la coreografía y su génesis. Su función es subrayar o contrastar con la coreografía. La usa para abrir puertas emocionales, estados de ánimo, sensaciones. Fundamentalmente utiliza el ritmo, el *tempo* pero también lo melódico.

Las emociones en la coreografía: fundamentales. Están presentes en sus coreografías. Considera que en todo movimiento hay emoción.

Función de las emociones: esenciales en la comunicación a través de la danza.

Expresión de las emociones a través del movimiento: se considera “*labaniano*” y utiliza el tiempo, el espacio, el peso y el flujo: el vehículo de la emoción depende de la calidad del movimiento.

Expresión del rostro: fundamental como portador del gesto para la recepción de las emociones a través del movimiento. Pero considera que el movimiento, por sí solo, puede cumplir una función expresiva, de manera más limitada o ambigua según los casos. Utiliza la expresión del rostro de manera inconsciente.

Expresión de las manos: fundamental para la expresión del gesto y la recepción de las emociones a través del movimiento.

Lenguaje coreográfico utilizado: abstracto (formas, dinámicas, etc.) pero sobre todo narrativo. Se mueve en el límite entre la danza y el teatro.

Utilización del movimiento abstracto: le interesa el estudio de las dinámicas y energías.

Movimiento abstracto y emociones - posibilidad expresiva y recepción: considera que el movimiento abstracto expresa las emociones, ya que estas dependen de calidades que el espectador percibe. Da al espectador completa libertad y autonomía para la interpretación de la danza.

ANEXO 6

ANEXO 6

A.6 Transcripciones entrevistas coreógrafos

Mostramos a continuación las transcripciones de las entrevistas realizadas a los coreógrafos (a partir de las grabaciones en video). Las transcripciones se proponen siguiendo el siguiente orden de coreógrafos: Eva Bertomeu, Idoya Rossi, Juan Pinillos, Paco Bodi, Susana Rodrigo, Toni Aparisi.

A.6.1 Eva Bertomeu

Día y lugar: 23 de septiembre 2014 – en un aula de la *Escola de Teatre Escalante, Diputació de Valencia*.

Hora inicio 11:15

Hora fin 12:50 aprox.

SOBRE CURRÍCULUM PROFESIONAL

Fab.- Gracias Eva, gracias por participar en este estudio.

Eva – Encantada.

Fab.- También estoy encantado de que estés. ¿Cómo empezaste, cuál ha sido tu formación? ¿Por qué manos coreográficas pasaste?

Eva – Empecé muy pequeñita, me empecé a formar desde los siete años creo que con bastante consciencia de que quería bailar. Me mantuve con esa idea en la cabeza, cuando llegué a la escuela de danza y... así ha sido. Me empecé a formar en danza clásica en la escuela de danza de Ana Roca Monzó, que se llamaba algo como Centro Profesional Valenciano de Danza, en Calixto III en Valencia, en mi barrio. Empecé en serio a los diez años y acabé mi título con quince, porque era el plan antiguo de danza clásica eran solo cinco años. A los quince, ya “titulada” en danza clásica, empecé a tener mis primeras experiencias con danza moderna y contemporánea. Cuando mis padres me acercaron a la escuela de Ana Roca, no les resultaba algo muy familiar llevarme a hacer danza

Fab.- ¿No había habido otras experiencias en familia...?

Eva – No. Musicales si: por mi padre. Fue en su juventud cantante de zarzuela y se preparaba para ser cantante de ópera. Pero no llegó a serlo porque las circunstancias familiares no se lo permitieron. Pero siempre ha habido música en mi casa. La música

ha estado siempre, desde que éramos pequeñas en nuestros oídos... había una colección de vinilos espectacular... La danza no es que no les gustara pero no estaban tan familiarizados. Tampoco era una familia que en un principio pudiera permitírsele y así fue con mis hermanos mayores. Pero conmigo ya se pudo. Y me llevaban a hacer danza, en una escuela, mis hermanas.

Fab.- Así que te formaste en este centro y, desde allí ¿ibas a hacer exámenes en el Conservatorio?

Eva – Exactamente. Empecé a hacer un “preparatorio” de *ballet*. En primero me examiné en el centro. En tercero y en quinto en el Conservatorio. Los exámenes eran en el centro, excepto tercero y quinto. Y allí terminé, con una nota bien, notable. Tenía quince años. En esta misma época era el graduado escolar. Llegué hasta octavo. Y en primero de *bup*, cuando yo quería sacarme mi carrera de danza por encima de todo, decidí que me dejaba los estudios. Y me metí pues... todo el día: estaba mañana y tarde en la escuela. Me saqué el título y bueno... “¿Qué pasa ahora?... Tampoco había conseguido tanto, en realidad estaba empezando y me vinieron las primeras preguntas: ¿realmente quiero bailar esto? ¿Me siento *Bella Durmiente* o me siento para hacer un *Corsario*? ¿Es mi vida estar en un *ballet* clásico? En mi escuela no había danza contemporánea, solo había *jazz* y algo de moderno. Estamos en el 88. Justo al año siguiente entró a la escuela Anabel Conesa, a dar las primeras clases de contemporáneo porque ya empezaba ese año el experimental, un ciclo de siete años. Y yo me agarré ahí para empezar contemporáneo. También empecé a hacer sustituciones en la escuela y dar clase de danza clásica a niños muy pequeños, sin saber muy bien qué rumbo tomar. En estos momentos, con el contemporáneo se me empezó a abrir un nuevo mundo. Se me había planteado la posibilidad de hacer una audición para acceder a la escuela de ballet de Stutgard... Tuve una transición de un par de meses, justo en verano, de tomar la decisión de “qué hacer”. Mis miedos y los de mi familia, mi padre no, él me empujaba pero mi madre no, me retenía, hicieron que no lo intentara. Me quedé con esa duda durante mucho tiempo... Pero, al encontrar la danza contemporánea todas esas historias se me fueron, porque de repente encontré mi manera, mi camino en la danza. Realmente fue interesante porque estaba el Centro Coreográfico en la sede de *Ananda*, eran sus comienzos y mi escuela estaba al lado, en la calle Padre Rico. Yo no llegué a entrar. Solo tomé cursos, por ejemplo con un coreógrafo italiano de quien no recuerdo el nombre. Para mí fue un boom, viniendo yo de una escuela de *ballet*... entré a un

vestuario y todo el mundo estaba cambiándose juntos y todos eran mucho más mayores, mucho más maduros. Claro, me pareció súper interesante. Iba “loca”, no tenía ninguna formación de contemporáneo.

Empecé con Anabel Conesa y estuve dos años. Ella misma me dijo de hacer marcha. Entonces empecé a tomar clases en muchos sitios en Valencia. Realmente no me he titulado en danza contemporánea: he itinerado. Estuve tomando clases con Rocío Pérez, cuando ella estaba en Mena Ferrer, el actual *Botanic*, donde hacían además muchos cursos. Tomaba clases regulares con Rocío, con Inmaculada Gil Lázaro que en estos momentos daba clásico allí. Hacía ese *training*: clásico y contemporáneo. Y luego ensayábamos, porque estaba con ellas que estaban formando un grupo, *Cel Ras*. Era el principio de la compañía. Hice los cursos que hacía Ramón Oller, Rick Merrill, Joe Alegado... hice todos los cursos que se daban, pero sobre todo me absorbí de Ramón. Le seguía adonde fuera. No regularmente, pero casi todos los meses estaba tomando clases con Ramón. Me siento, en esta primera etapa, súper influenciada por Ramón Oller. Luego empecé a dar clases.

Fab.- ¿También trabajaste con Toni Aparisi?

Eva – Si, claro, estuve en el Centro Europeo de Danza y luego estuve con Toni y con Gracel Meneu en *Vianants*: daban clases por la mañana y luego ensayaba la compañía. Estuve con ellos una buena temporada tomando clases. Se alternaban de semana en semana: una semana daba clase Gracel y otra Toni.

Fab.- ¿Solo te formaste en Valencia?

Eva – Tuve la posibilidad de un proyecto joven, aunque yo ya no lo fuera,...tendría veinte y cinco años... Con una americana Nancy McEntire, que hacía un proyecto de jóvenes y viajaba mucho, en un *tour* muy curioso. Fuimos primero a Luxemburgo, luego a Alemania y a Polonia... Ya era el Centro Coreográfico en la etapa de Leo Santos, cuando estaba en Burjasot. Esta historia era a través del Centro Coreográfico. Hice una audición para entrar en este proyecto y lo hice. Tomé clases sobre todo con Nancy.

Después volví a Valencia con la intención de hacer algo yo, montar una piececita. Me apetecía trabajar con las compañeras con las que trabajaba habitualmente. Daba clases de contemporáneo en Olga Poliakoff y, como trabajo importante, daba clases en la Universidad de Valencia, pero eso fue a los veinte años y daba clases de *jazz*, que había

practicado mucho en mi escuela. Al formarme también en contemporáneo, fui “mestizándolo” y al final ya daba contemporáneo. Juana Castelblanc, estaba también en la Universidad dando clases de contemporáneo y le surgió el trabajo en la escuela de Olga, pero no le venía bien. Y me pasó el trabajo. Estuve allí dos años. Y luego pasé a trabajar con María Carbonell, donde estuve catorce años.

A los veinte y seis años empecé una cosita mía, una pequeña pieza *Sé de un lugar* que mandé al Certamen Coreográfico de Madrid. Ya había hecho algo pero fue mi primera coreografía. La cogieron y fuimos a participar y quedamos finalistas. Al quedar finalistas y el primer premio desierto, el Centro Coreográfico de Valencia no podía conceder su primer premio al ganador - era una residencia. Sí que decidió repartirlo entre los finalistas: Asun Noales y yo. Disfruté de esa residencia de un mes; de pronto me vi en una tesitura de “tener que dar de alta a mis bailarinas”..., un montón de cosas que eran como una locura. Era algo que había que agarrar, que era interesante. Entraba en un mundo profesional de crear una compañía y me sentía un poco perdida. Fue entonces cuando creé mi compañía *Bonjami Danza*, con veinte y siete años, en el 2001.

Fab.- ¿Desde entonces cuantas coreografías importantes, significativas has compuesto?

Eva – Han pasado catorce años, con un himpas por el nacimiento de mi hija. Para mi lo más destacable es mi evolución. Aunque te pueda sorprender yo no he bailado con una compañía,... si que estuve con Francesc Bravo, he hecho cosas puntuales, con Rafa Linares, cuando formó su compañía al salir de la de Vicente Sáez. Pero siempre me he mantenido en la ciudad. Y, no obstante he conseguido un cierto reconocimiento, con premios, que siempre te alagan y eso: he podido evolucionar sin viajes por el mundo. Luego he viajado para dar clases a compañías y me decía a mi misma: qué llamativo que yo esté como profesora en esta compañía, como *Nordance*, compañías que tienen una categoría y una calidad de trabajo. Esto me sorprende.

Fab.- Actualmente ¿qué haces?

Eva – He vuelto con la compañía y a retomar piezas anteriores en mi escuela. Acabo de montar una escuela, este es el tercer curso. Con la escuela tengo ese grupo de trabajo de formación intensiva, para ayudar a gente a que baile y que salga, quizá el camino que yo misma no sabía por dónde conducir. Retomo pues mis primeras piezas. Durante el primer curso hice *Algo más de diez*, que fue un espectáculo en el que repasaba los más de diez años de la compañía. Entre las importantes, para mí la primera, la que hice

durante la residencia del Centro Coreográfico: *De todo lo que me habita*, una pieza de una hora de duración. Fue un pelotazo y se me estrujó bastante para sacar el material, en el buen sentido de la palabra. Teniendo los medios que me ofrecían, teniendo financiación por su parte, debía aprovecharlos al máximo. En algo más de un mes monté esta pieza. La estrené y la odié. Tenía mucho agobio. Y la rescaté una vez pasados unos años.

Después hice *Femme*, que era un trabajo sobre la mujer. Luego, durante tres temporadas, estuve trabajando para el Centro Reina Sofía, haciendo unos encargos para el estudio de la violencia. Fue una gran suerte que, por lo que fuera, me llamaran. Hice tres trabajos que han sido de lo más interesante: la primera pieza fue *Blossom*, florecer, sobre la violencia infantil, una historia muy cruda de violencia en el ámbito familiar. La siguiente pieza fue sobre la violencia sobre la mujer y la discapacidad, y la tercera pieza fue sobre la violencia a personas mayores. Evidentemente son trabajos contra la violencia. Las premisas eran muy concretas: tienes que expresar esto, tiene que llegar el mensaje, pero no puede haber violencia explícita, llegar con claridad pero debes de herir. Unos elementos que hacían que trabajara mucho y que me demostraron que quizá tengo una capacidad para contar historias. De hecho hasta ahora, mis piezas cuentan siempre una historia, excepto la última *Reflejos de luz sobre las grietas de un cristal roto*, que no cuenta nada y que es totalmente diferente al resto. Es una pieza que se basa en el movimiento en el espacio, la luz y la música, o sea los elementos básicos para trabajar en escena sin ninguna narrativa, no pretendiendo contar.

Fab.- Si me permites y no tienes nada más que añadir... Podríamos enlazar con la segunda parte donde te pregunto sobre la relación de la música con la coreografía.

SOBRE MÚSICA Y COREOGRAFÍA

Fab.- Como coreógrafa y/o bailarina, ¿cuál es tu relación con la música?

Eva – Creo que es una relación “muy muy muy” amistosa, muy grata, porque, como te explicaba antes, nací un poco con ella. Creo que tengo buen oído, bastante fino y un “oído musical”, enseguida me adapto a lo que escucho, me llegan muchos detalles,. Me crié y crecí con la música. Mucha música clásica y me encanta. No puedo evitar que casi siempre, haya algo, en mis piezas, de música clásica. Son piezas de danza contemporánea donde la utilizo. Rescato y me interesa sobre todo el barroco, me gusta e interesa ese tipo de sonoridad.

La relación poco a poco cambió. A medida que me fui formando como bailarina a nivel coreográfico, fui aprendiendo cosas, trabajando con otras personas, haciendo talleres y experimentando. Me di cuenta de que había una música interna a la que también podía atender, podía escuchar. De alguna manera empecé a prescindir de la música para moverme, para bailar. No es un rechazo a la música, sino un cambio de dirección hacia la música interna. Hay a veces una necesidad de escuchar el silencio.

Me gusta toda la música que me suene bien, no tengo pegas ni demasiados tabúes.

Fab.- Para tu creación, ¿partes siempre de la música o cuáles son tus puntos de partida?

Eva – Cuando empecé sí. Era muy básico en este sentido: tal como oigo, siento y explota el movimiento. Ahora no. Hace ya mucho tiempo que... Hice un trabajo con Fernando Hurtado, un coreógrafo malagueño, que fue *Un gramo de locura*, un momento de himpas de mi carrera como coreógrafa; trabajé mucho con él en silencio, partiendo de ideas. Una pieza súper premiada que fue muy bien para los dos como bailarines. Trabajábamos un poco a distancia, él vivía en ese momento en Jijona. Empezamos con un cuestionario muy interesante, de preguntas, de rescatar ideas... Yo empecé a montar y supongo que él también, sin un punto musical de partida.

Fab.- ¿Y luego esas piezas se quedaron en silencio o aplicasteis músicas?

Eva – Aplicamos música en la mayor parte de ellas.

Fab.- ¿Cuál fue el criterio de elección?

Eva – Creo que en el fondo había una idea sonora de lo que queríamos. Trabajábamos con un músico Javier Díaz, que hizo las músicas – ya había trabajado conmigo en la pieza anterior. Le contábamos lo que queríamos. Fue por encargo. Él ha hecho también toda la música de *Reflejos* y de prácticamente todas mis coreografías.

Fab.- ¿Crees que existe una jerarquía entre música y danza? ¿Una de las dos es más importante?

Eva – Para mí no. Solo depende del momento, de lo que me motive. A veces dejo que la música sea la que me cuente la historia o que me haga brotar el movimiento. Otras veces es justo al revés: es un movimiento que tengo planteado o una historia que tengo clara y la música, es muy importante evidentemente pero la aplico después. Va en razón de lo que estoy buscando. Creo que es una motivación muy diferente.

Fab.- ¿En tus espectáculos, de cara al espectador, das la misma importancia a los dos lenguajes?

Eva – Yo le doy protagonismo a la danza. Y a veces me cuido porque he utilizado piezas musicales muy importantes, no porque el compositor fuera Bach o Beethoven o Mozart, sino porque son poderosas, tienen muchísimo peso; si es un *aria*, con la voz, es imperiosa. Entonces te planteas cómo hacer esto. No es una cuestión de superar, que es insuperable, sino darle una importancia paralela. No pretendo una lucha. Busco equilibrar. Pese al peligro o al riesgo, me interesa mucho.

Fab.- Aunque ya has dicho cosas, ¿qué esperas de la música? ¿Qué esperas que te aporte?

Eva – A veces unas cosas y a veces otras. A veces voy directa a piezas concretas que conozco y que me pueden aportar la idea, porque espero que me lo de todo o casi; que me aporte la sensación de movimiento que estoy buscando; y me de esa “inspiración”, apetencia de expresión. Otras veces solo busco, aunque me sepa mal decirlo, una herramienta. Si necesito una rítmica concreta, busco esta rítmica para este material que para mí está muy claro. Quiero que se acople. O le pido al músico que se acople. A veces es ambas cosas. En *Reflejos* utilicé música que Javi ya había compuesto; era música que yo tenía ahí y que rescaté. Un montón de temas muy interesantes que anteriormente no me habían cuajado. Recordé esas músicas. Y sabía que iban a encajar; era el momento. Es una música “monótona”, muy lineal que está marcando siempre una rítmica constante, con pocas variaciones y en la que van entrando “colchones sonoros” que van llenándola. Es muy “espaciosa” y se acoplaba al movimiento que estaba buscando pero no generaba ninguna emoción más allá de lo que yo quería generar con el movimiento: que no aportara, que no diera más carga, que estuviera justo en el punto.

Fab.- ¿En qué elementos sonoros sueles apoyarte para hacer una coreografía? ¿Cuáles crees que son necesarios?

Eva – Depende mucho pero por ejemplo esa rítmica, la dinámica.

Fab.- ¿Un discurso energético?

Eva – Exactamente. Pero también es muy importante la poética de tal música u otra, la sonoridad. Ahora, que con los ordenadores se puede trabajar con tantas sonoridades, a la vez puede ser algo muy frío. Ahora mismo he trabajado con sonoridades bastante frías,

pero es poco habitual. Normalmente busco la cuerda y sonoridades muy orgánicas, las siento necesarias. Es poco habitual en mí trabajar con sonidos electrónicos.

Fab.- ¿Qué lugar ocupan las emociones en tus coreografías?

Eva – Yo creo que siempre ocupan un lugar muy protagonista. Hasta ahora eran las emociones las que provocaban el movimiento o daban el contenido a las piezas: la narrativa o simplemente la energía vital de las piezas. Partía de una emoción que me contaba la historia. Ahora, cansada de esa manera, ha sido al revés: he buscado que, el movimiento, sin darle demasiadas vueltas, me emocione y me provoque cosas que incluso no pretendo ni analizar. Dejo que fluyan. Una vez ya estrenadas intento ver, saber qué siento con cada cosa.

Fab.- ¿Siempre utilizas el ámbito interno en tus coreografías?

Eva – Es muy difícil separarte, yo soy muy emocional. No sé si te refieres a intentar trabajar fríamente, creo que no sé hacerlo. Porque para mí cualquier movimiento me puede provocar una sensación. Es una sensación por lo tanto no es una emoción.

Fab.- Teniendo en cuenta que tienes que expresar emociones distintas, ¿Cuáles son los elementos del movimiento o ligados al cuerpo, que crees que son fundamentales para modular las emociones? ¿Te basas en el ritmo? ¿Es una herramienta? ¿O en qué elementos?

Eva – Hace poco estuvimos trabajando en la escuela con un coreógrafo que tenía como un código muy claro de búsqueda de movimiento. Yo no tengo un código estructurado, ligado a cada emoción. Creo que el mismo tipo de emoción se puede ligar a muchos y diversos movimientos. Entonces puede estar implicado todo mi cuerpo o solo una parte. Me parece que es un mundo sin fin. No considero que tenga un código ni que pueda tenerlo todavía.

Fab.- ¿Crees que elementos de la expresión como la cara o las manos son fundamentales, complementarios, evitables, para la expresión de las emociones en el movimiento y en la danza?

Eva – A mi me parece muy interesante la neutralidad en el rostro, cuando tampoco es absolutamente neutro. Me gusta el rostro no sobrecargado. Antes era mucho más expresiva. Incluso creo que he llegado a tener trabajos que tendían al expresionismo. Pero ha pasado mucho tiempo y me doy cuenta de que mi movimiento, mi manera de

hacer ha evolucionado hacia algo mucho más sereno. Me gustan los rostros muy serenos, muy tranquilos, poco o nada exagerados, pero sí expresivos. No me gustan absolutamente neutros. Me parece muy importante expresar aunque sea mínimamente solo con la mirada y es bello, es bonito. La cara es parte del movimiento, expresa y tiene movimiento también. No lo separo e intento no sobrecargarlo. A no ser que esté haciendo algo más teatral.

Fab.- ¿Y las manos?

Eva – Ahora me gusta mucho utilizar las manos, sin gesticulaciones pero no con una expresión natural. Como un juego de trabajo, un uso un poco más rebuscado. Hace poco hice un taller con los alumnos *La importancia del pequeño movimiento*. Estoy buscando la importancia de los movimientos mínimos porque creo que mi trabajo englobaba demasiado a todo el cuerpo a veces. El movimiento abarcaba a todo el cuerpo en una especie de dibujo como más constante; ahora estoy buscando un dibujo un poco más inconstante.

Fab.- ¿Te interesa más la segmentación?

Eva – Sí. Ahora estoy buscando más esa ruptura.

Fab.- Cuando hablamos de movimiento abstracto nos referimos a exento de gestualidad propositiva. ¿Crees que a través del movimiento abstracto, pueden expresarse las emociones?

Eva – Sí. Creo que sí. A lo mejor no llega a todas ni a todos los espectadores. Depende del receptor y del transmisor. Pero creo que sí, que con la danza abstracta se puede.

Fab.- ¿Normalmente te mueves en la danza abstracta?

Eva – Quizá ahora un poco, pero antes no me movía para nada en la abstracta.

Fab.- ¿Cuás era tu estilo, tu lenguaje? ¿Qué incluye tu lenguaje?

Eva – A `parte de un compendio de técnicas diversas es un lenguaje expresivo, narrativo, no es abstracto. Cuando te permites teatralizar algo, gestualizar, contar una historia y planteas al público, con una sinopsis, qué estás contando, esto de abstracto tiene poco. He ido siempre por ese camino, Quizá el último espectáculo navega un poco más por ahí. Me interesa como espectadora pero no me nace.

ESCUCHA DE LOS FRAGMENTOS MUSICALES

Fab.- Vamos a escuchar el primer fragmento. Siéntete libre de “volar”.

ESCUCHA FRAGMENTO 1 – PLACENTERO

Eva – Siento esta pieza mayormente positiva, agradable. No tiene una intensidad muy fuerte, sino más bien media, que puede dar una cierta energía e incluso puedo aprovecharla; y esa energía puede ir a más y yo ir con ella, no me deja decaer. Al ser cíclica, te lleva. En cuanto a movimiento me da sensación de “*envolvencia*”; me llevaría a crear pesos y suspensiones; es algo muy fluido y muy orgánico. Y positivo, agradable...no exultante...

Fab.- ¿Qué emoción crees que expresa el compositor?

Eva – Pienso que hay una emoción de haber encontrado algo, por haber descubierto algo, algo bueno. Como cuando te levantas y dices: “Hoy va a ser un día guay, voy a hacer algo interesante, estoy motivada, me apetece”... Algo así. Me da buen rollo...

Fab.- La primera emoción para expresar en la coreografía es la SERENIDAD TRANQUILA. ¿Qué harías a nivel de movimientos? ¿En qué elementos musicales te apoyarías?

Eva – Como comentaba, en los movimientos habría esa sensación de *envolvencia* que me ofrece la aprovecharía. Como yo tiendo un poco a subirme, a arrebatarme con velocidad, empezaría probablemente en el suelo; con trabajos hacia mi propio cuerpo para luego desenvolverlo. Y muy suavemente me haría evolucionar poco a poco a niveles medios y altos. Y nunca evidentemente subir a saltar, sino todo muy deslizado, muy “sereno”

Fab.- Calculando que es un espacio de 7 x 8 mts. ¿Cómo lo trabajarías? ¿Usarías una zona concreta?

Eva – No, creo que me apetecería recorrer todo el espacio,...como una observación a todo el espacio, a todo lo que hay. Quizá aprovecharía ese planteamiento de “tránsito”. Transitar el espacio, con pasos fluidos y con peso, pero sería eso, un tránsito constante.

Fab.- ¿Habría mucho o poco recorrido?

Eva – Mucho.

Fab.- ¿Utilizarías todas las direcciones?

Eva – Hombre, todas las direcciones no lo sé. Veo más un dibujo circular; tocar todos los puntos del escenario pero no con diagonales tocar o cruzar por todos los puntos escénicos posibles, eso no. Y me basaría más en la melodía para poder estar serena y tranquila. Porque bueno... me puedo meter en el piano a veces para un poquito más de impulso, pero la melodía que se oye más de base sería la que seguiría, con ese bucle constante.

Fab.- La segunda coreografía será para expresar la DEPRESIÓN, poca energía y afecto negativo. ¿Ves cambios con respecto a la anterior?

Eva – Aunque no la vea muy depresiva, lo que haría a lo mejor y en un primer momento, por contrastar con la posibilidad de dejarme llevar o fluir serenamente como antes que me encajaba más, sería mantenerme en un espacio limitado, limitarme el espacio; crear un cubículo en el espacio, una especie de cubo de cristal.

Fab.- ¿Y a nivel corporal y energético?

Eva – La depresión tiene sus altibajos pero... la vamos a ver todo el rato por abajo. El planteamiento sería la energía baja y constante, ¿no? Para mí el hecho de encerrarme sería lo que me provocaría esa depresión, el hecho de marcarme mis límites. A nivel de movimiento me parece interesante buscar los límites de mi cubo y ver que no puedo traspasarlo. Entonces es crear ese movimiento de una primera intención hacia afuera que poco a poco va siendo más escasa de energía por la limitación y va cada vez más hacia adentro; me va pesando cada vez más, quitando las posibilidades.

Fab.- ¿Rítmicamente, por ejemplo?

Eva – En el caso de antes, es atmosfera apacible no me genera problemas, el piano me puede dar un poco de luz y en esta utilizaría más el piano, dándole una “vuelta trágica”. Entraría más en esas notas de piano. Si a esta pieza le quitas la melodía y dejas solo el piano puede ser más triste. Intentaría obviar la parte melódica que me da la impresión que la suaviza.

Fab.- Segundo fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 2 – VUELTAS

Fab.- ¿Qué expresa?

Eva – Es un poco eufórico, me da un poco de euforia, euforia positiva. Me apetece correr de un lado a otro del escenario y más allá a nivel coreográfico, según lo que tu me digas.

Fab.- ¿Qué energía le ves?

Eva – Una energía alta y positiva.

Fab.- La primera emoción que tendrías que expresar es la ALEGRÍA DINÁMICA. ¿qué harías, qué ves?

Eva – Se me ocurre trabajar con un elemento, que evidentemente no me planteo elementos pero, si pudiera hacerlo, me viene a la cabeza una imagen: ir de una parte a otra del escenario como cogiendo telas y cruzándolas. Como si el escenario fuera una caja con agujeritos de los que sacar telas. Tirar y sacar muchas, muchas telas y cruzarlas. De manera que iría lanzándome, corriendo, tirándome al suelo, desapareciendo por un lado y apareciendo por otro lado de la caja.

Fab.- De espacio, ¿qué utilizarías?

Eva – Utilizaría el tránsito lateral, cruzando constantemente, despistando un poco: salgo por aquí, cruzo por detrás y salgo por el otro lado y no ir siempre por el mismo lugar, sino jugar.

Fab.- ¿Habría mucho recorrido?

Eva – Sí, todo el que me permite la sala.

Fab.- ¿Y a nivel de movimientos?

Eva – Saltos quizá, caídas al suelo, rodadas e incluso muy dinámicas; cosas así más físicas, incluso carreras, así m-as...tónicas

Fab.- ¿Qué es de la música que te lleva a todo esto?

Eva – Tiene de todo: esos golpes de percusión, el ritmo acelerado de los violines... todo contribuye creo. Me gustaría escucharla sin la percusión, a ver cómo suena el resto, porque también puede ser muy histérico. Creo que los golpes son los que me sugieren “las secuencias”, mientras los violines y la melodía me dan ese punto de carrera, de euforia que me mantiene

Fab.- En la segunda coreografía a ver cómo expresarías la SERENIDAD TRANQUILA.

Eva – Esto sería para mí como la banda sonora de una película. Estas escuchando eso pero estas viendo a una mujer “comiéndose un plato de sopa”. Me parece que yo puedo caminar serenamente, tranquilamente incluso con un movimiento súper súper lento, flotando en el aire. Y creo que se puede ver la serenidad. La música me aporta el “buen estar”. Es difícil porque la música tiene “muchas cosas”, pero contrastaría absolutamente el movimiento con la música. Y no porque no me deje influir por ella, sino que dejaría que llegara a mí, como cuando uno está disfrutando de ella sentado en un sillón escuchando algo que le emociona, le motiva y le provoca emociones apacibles. En los movimientos me iría un poco al “*butoh*”, por decirlo así; disfrutaría de esa calma. Y se me ocurre un tránsito por el escenario solo de caminar; o sea que el movimiento solo estaría en el cuerpo, en mis brazos, la cabeza... Pero, a nivel de tren inferior trabajaría solo caminando muy tranquila.

Fab.- Tercer fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 3 – LA MONSTRUA

Eva – A nivel emocional tensión, una tensión no positiva, es una “tensión-tensión”. Me gusta porque creo que me aportaría muchas posibilidades de movimiento. Buscaría un movimiento dentro de la rítmica sostenida de los violines. Y me gusta la posibilidad de contrastar la velocidad con estos espacios sonoros más calmos. Me parece que tiene un juego, a nivel de movimiento, de velocidades: tanto rápido como la posibilidad de quedar en un movimiento sostenido, suspensiones largas. Le veo una energía alta en realidad. No es súper alta. Veo un movimiento lineal en ella, aparentemente frío, un movimiento “muy eficaz”, buscando una segmentación, ese juego de ruptura, de romper formas, de quebrar movimientos, de velocidad en algunos casos, pausas, que luego se rompen rápidamente.

Fab.- La primera emoción para la coreografía sería la RABIA, entendida como violencia o lo que quieras. ¿Qué movimientos harías?

Eva – La música me llevaba a “eficacia”, la necesidad de eficacia, de ser eficaz, como de repente una narrativa. La preocupación por ser muy eficaz, muy perfecto en nuestra sociedad, de “¡*mec-error!*”, vuelve a empezar. Entonces me surge un bucle en el que el movimiento empieza muy preciso, muy segmentado, muy marcado, muy claro pero en un momento dado el bailarín se equivoca y tiene que retornar al punto de partida para volver a empezar la misma pieza. Con lo cual constantemente está haciendo lo mismo,

avanza un poco más y vuelve a equivocarse; cada vez que empieza hay más tensión en su movimiento y más rabia, provocada por la tensión que aumenta. El movimiento es más tenso, más duro, más molesto para el cuerpo; esos “quiebros”...

Fab.- ¿De espacio como lo ves?

Eva – Un recorrido muy corto. Puede tener comienzo en un punto, hacer un recorrido, que puedo imaginar en una curva y poco a poco va haciendo esa curva y regresa. Avanza cada vez un poco más en la coreografía y vuelve. O sea no mucho recorrido.

Fab.- ¿Sería por todo el espacio o en qué zona?

Eva – Zona central del espacio, cogería más el lateral derecho por ejemplo y crear esa especie de ciclo de movimiento, de avance, de desplazamiento en una curva y simplemente andando tiene que volver al lugar de inicio. Es muy poco recorrido. Es más *in situ*.

Fab.- La segunda emoción es la DEPRESIÓN.

Eva – No es porque me guste el trabajo en el suelo pero lo veo acoplado en el suelo, totalmente en tierra, sin posibilidad, prácticamente, de salir, de subir, de levantar el torso. De manera que los cambios en el suelo tienes que ser como muy asfixiantes: la manera de girarte, de cambiar de boca arriba a boca abajo o al lado siempre son absolutamente pegados contra el suelo. Nunca hay un respiro por parte del torso de subir. Espacialmente también lo veo en un cubículo, muy limitado también. Como creando una cama imaginaria en el suelo: llegas al límite de la cama, vas al otro, estas dándote la vuelta, girándote, hacia los pies, hacia la cabecera... No hay más lugar. Para mí la depresión es una sensación y muy personal: es falta de aire, es estar metido en un pozo, encerrado en unas sensaciones que te atan y te pueden crear miedo, pánico... Por eso lo veo ahí. Antes estaba el cubo y ahora pienso en la cama. Supongo que son lugares que te atan o te sientes atado tu mismo, para protegerte. Y, a la parte musical a la que me agarraría sería sobre todo los violines. En la música, esos acentos son como las vueltas en la cama, esa sensación de vuelcos. No creo que sea una cuestión de mucha energía pero sí con un cierto desasosiego

Fab.- De acuerdo. Cuarto fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 4 – IRRITANTE

Eva – Cuesta un poco con esta música. No lo siento negativo pero tampoco positivo: podría ser una cosa u otra. Tiene una energía alta evidentemente, me aporta dinámica pero no sé si esa energía dinámica puede ser buena o no tan buena

Fab.- ¿La sientes ambigua?

Eva – Sí, sí. Me da ese brío, esa energía, me vienen a la cabeza giros y evoluciones muy rápidas y, a nivel espacial, sí, con muchos recorridos en la escena: está “*muy ataca*o”. Es ese punto atacado que puede tener un punto muy positivo pero también un punto muy negativo.

Fab.- La primera coreografía debería expresar RABIA.

Eva – Buscaría un movimiento lo más abstracto posible pero que por su energía sería un movimiento cortante, tajante. Luego estaría la velocidad de los movimientos. Quizá un rostro neutro pero no relajado, más bien un poco más tenso para dar una sensación más rabiosa, pero sin llegar a una expresión clara. Y, no sé muy bien qué espacios exactamente, pero podría ser así como transitar rápidamente por el espacio como en un triángulo y enfrentarse con el espacio con una cierta rabia, como querer llegar a algo al que no puedes llegar, conseguir algo que no puedes conseguir

Fab.- La segunda es para expresar ALEGRÍA DINÁMICA.

Eva – Para mí sería muy fácil mantener el movimiento y suavizar la energía. Veo interesante probar a mantener la coreografía tal cual, con el mismo dibujo y los mismos movimientos pero otra manera de hacer. Variaría la cualidad del movimiento. No aportaría esa dureza a la hora de hacerlo y buscaría que el movimiento, dentro de la velocidad fuera más fresco, más fluctuante, menos cortante, menos tenso. Al ser rápido provoca que el cuerpo esté muy ajustado pero intentaría no aportar excesos de tensión a nada, para que fuera dinámico y fluido. A nivel rostro no aportaría una sonrisa ni “qué bien estoy” pero sí es otra forma de mirar. Aportar frescura o aportas tensión, dureza y malestar.

Fab.- ¿Y el recorrido? ¿Sería igual que antes?

Eva – Quizá podría jugar a romper al final esto, que esta limitación que antes existía se pueda traspasar, por ese aporte positivo de abrir. Pero me parece interesante probar a ver qué pasa si mantenemos la misma estructura y ver si no da esa sensación de agobio y de tensión haciéndola de otra forma.

Fab.- Último fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 5 – COLD TIME DESOLACIÓN

Eva – La pieza musical para mí es ambigua, puede dar muchas ideas. Esa melodía abajo es como positiva... me asusta un poco porque aún estando ahí abajo están todos estos otros sonidos extraños encima que se van metiendo, que parece más... a mí me da sensación de paranoia curiosa. Sí, como de sueño extraño, como cuando estás en un sueño que no sabes si “mola o no mola”... “estoy bien pero... qué cosa más rara aparece por aquí...”. Como en los sueños: estás en una habitación tan normal y de repente te aparece un bicho raro. Me parece interesante.

Fab.- ¿Afecto? ¿La encuentras ambigua?

Eva – Sí, a mí me puede resultar positiva y negativa; pero me podría ir más fácilmente a lo negativo; más que a lo negativo, a lo extraño. Para mí no es un positivo total, ni es una claridad absoluta; esos toques de sonido que aparecen crean una extrañeza, te provocan interés pero a la vez...no tengo la palabra... te cautiva y no sabes si para bien o para mal.

Fab.- ¿Nivel de energía?

Eva – Lo veo bajo, nivel tranquilo, aunque la intensidad es fuerte. Puede que no tenga lógica... Pero vamos, la energía es suave.

Fab.- La primera coreografía: SERENIDAD TRANQUILA, energía baja y afecto positivo. ¿Qué movimientos?... ¿Qué espacios?...

Eva – Por el tipo de sonidos que escucho, veo otra vez un movimiento que me envuelve; para mí es como si estuviera un poco “flipando”. Suspensiones de torso muy muy amplias, con respiraciones muy profundas que caen en el suelo con peso pero con suavidad, muy esponjoso. Un movimiento muy orgánico, muy fluido; fluido pero con peso. Todo muy constante pero con ese peso, que no es el peso del depresivo sino del estar a gusto: me dejo caer para volver a subir y dejo que el cuerpo caiga y recupero y vuelvo a dejarme caer y... Jugaría con esas fluctuaciones. Y de hecho voy a poder subir y suspender con facilidad y con la misma facilidad volver a caer; sin mostrar y sin que exista tensión o esfuerzo aparente por hacerlo.

Fab.- ¿Poco recorrido o mucho? ¿Alguna zona del espacio?

Eva – Veo recorrido, pero tampoco veo que se desborde. Es un decir: es caprichoso. Es como si estuviera en una especie de... - esto de haber tenido un hijo me ha dejado atontada...- una especie de barriga, en un liquido amniótico. El espacio pues es como una bolsa dentro del escenario, una gran bolsa. No llega a tocar los límites que me parecen más agudos y más sesgados en la escena.

Fab.- Segunda emoción para expresar: la DEPRESIÓN. ¿Qué variarías respecto a eso? ¿Utilizarías el mismo esquema?

Eva – Realmente me pasa un poco como en la otra: creo que podría estar este mismo esquema de movimiento pero agudizaría el peso y quitaría mucho de suspender y salir, creando más una imagen del cuerpo no de tanta “belleza” – el cuerpo que fluye, que parece que no pesa, el movimiento constante y demás – sino más el cuerpo real, la carne. Lo imagino desnudo, que cae, tiene peso y dificultad muscular a la hora de moverse, elevarse y salir de ahí. Iría con el mismo planteamiento de acción de bucle pero realizado con la dificultad por la falta de tonicidad o de buen respirar.

Fab.- ¿Del espacio, qué variarías?

Eva – Me apetecería hacer un recorrido... veo dos imágenes, dos secuencias: es un recorrido en el fondo, como muy pegado al telón de fondo., buscando el contraste del tono claro que llevaremos en la ropa para la grabación, contra el fondo oscuro; entonces que el cuerpo fuera transitando por el fondo de la escena, de un lateral a otro. Surge de una calle y se mete en otra. Y luego vuelve a aparecer en la primera calle, en el límite del escenario y sigue realizando su tránsito, pero claro, en un plano mucho más cercano al público; con ese cuerpo que está intentando levantar; pero también con ese límite por donde se puede caer al abismo; está trabajando en el borde.

Fab.- ¡Qué bonito!... Eva, ¡hemos terminado!

Eva – ¡Bien!

A.6.2 Idoya Rossi

Día y lugar: 18 de septiembre 2014 – en un aula de la *Escola de Teatre Escalante, Diputació de Valencia.*

Hora inicio 11:15

Hora fin 12:45 aprox.

SOBRE CURRÍCULUM PROFESIONAL

Fab. - Háblame, de una manera resumida, de tu trayectoria formativa y profesional, desde tus comienzos, tanto como bailarina como coreógrafa hasta hoy.

Idoya – Formación artística tardía: empecé a los diecisiete años sin pensar que pudiera tener continuidad porque hasta ese momento – de pequeña había hecho gimnasia rítmica – se me manifestó una escoliosis bastante pronunciada. Estuve dentro de un “*milwoki*”, un aparato de estos que tienen un hierro que te bloquean, durante bastantes años... cinco en concreto. Yo la danza la tenía muy clara como experiencia interna. Este aparato se retiró muy gradualmente. ... Cuando vi que tenía hora y media de libertad al día me apunté a ballet y esa hora y media la dedicaba a hacer unas clases con Pilar Murciano en Duque de Calabria. Ella tenía en aquella época una escuela propia en Valencia. Tenía diecisiete años, en el 81. Yo empecé disfrutando, bastante tenía...

Fab. - ¿Era danza clásica?

Idoya – Sí, ¡danza clásica! ¡Siempre! En aquella época había *jazz* y clásico pero algo como contemporáneo... menos; clases de clásico que sigo practicando porque me ponen en este lado de la realidad de la danza. La profesora decidió de presentarme por libre a los exámenes del Conservatorio. Hicimos por libre primero y segundo en la misma ocasión y ya con dieciocho años, durante el selectivo, con sobresalientes, saqué el clásico, entré en el Conservatorio también con Pilar Murciano. Hice la carrera. Fue una sorpresa para mí. Ver que sí, que funcionaba. Eso me hizo pensar que quizá a nivel profesional lo podía compaginar con Historia del Arte, que estaba estudiando. Pero la primera persona que me dio una oportunidad y que yo me atreví a una audición fue Gracel Meneu. Me presenté y fui seleccionada para *Vianants*, que era el segundo o tercer año de vida de la compañía... Ingresé en *Vianants* sustituyendo a una chica y vi que profesionalmente había un campo para mí. Fue un año muy intenso. Hicimos una gira incluso fuera de España, por Cerdeña y por algunos festivales y empecé a dejar un poco la facultad de lado. Solo me presentaba a los exámenes. Y a partir de ahí entré con Antonia Andreu y me fui a Madrid con ella. Estudié con Carmen Roche, me presentaba libre a los exámenes de la facultad y terminé Historia del Arte. Porque también me ha interesado mucho y ha resultado estar muy vinculado a las creaciones coreográficas que alguna conoces a fondo. Porque sigue ocurriendo que las Artes Plásticas me generan tal imaginario, tal riqueza de materiales escenográficos y visuales y audio-visuales que sigo sin prescindir de eso. Es muy inherente a lo que hacemos.

Luego me fui a Nueva York, en el '80 más o menos y estuve nueve meses. Fuimos unas cuantas compañeras, María Carbonell, Catalina Vilana. Nos fuimos a tomar clases. Estuve en *Peridance Center*, donde tomábamos clases abiertas con todos los profesionales de Manhattan que cursan allí clases libres; también con Alwin Nikolais. Donde más estuve es en el Cuningham Center donde estuve haciendo varios niveles, porque también entramos en el ciclo de la escuela.

Manhattan es un hervidero de *work-shops*, de coreógrafos que convocan... fueron ocho meses bastante intensos, de ver muchos espectáculos y de acudir a muchos encuentros. Y allí es donde conocí la *jam-session*, que no sabía lo que era. Había un lugar donde los viernes se celebraba una *jam-session* y en la que podías participar; con músicos en directo y actores y bailarines que bajaban al *stage* a moverse. También podías estar en las gradas mirando la sesión. Tanto una cosa como la otra, para una persona que está descubriendo aquello, era espectacular.

Al volver de allí estuve en *Horror Vacui* con Juan Bernardo Pineda. El nombre de la compañía viene del título de una de sus creaciones de aquel momento. En Valencia estuve en casi todas las compañías. Luego estuve en *Ananda Dansa* bastante tiempo. Entré en el Centro Coreográfico "piloto" adscrito al Centro Dramático que había en aquel momento, dirigido por Rosángela y Édison Valls. Allí vinieron gente de la Escuela Limón... vinieron coreógrafos muy muy importantes, unos internacionales y otros de aquí que en aquel momento eran célebres como Rosa Ribes y mucha gente que tenía un bagaje internacional, mucha experiencia y un montón de talleres impresionantes. Fueron años muy intensos. Fue en el '91. En el '92 entré en *Ananda Dansa* para la Expo de Sevilla en la gran súper producción de *Borgia Imperante* que también tuvo una gira muy intensa.

A la vez estuve haciendo por la noche *Music-hall*. Fue una escuela muy interesante a nivel actoral y a nivel de teatro musical con Miguel Brass; en salas muy intensas, Los Molinos, en Ladies... *Cabaret profundo* y alternancia de vida nocturna y diurna que se complementaban de alguna manera. Después empezó la fase actriz, que también fue como fortuita. Empecé en un *ballet* de la televisión *Canal Nou*. Un trabajo nutritivo. Estuve en un par de programas. Allí los guionistas me empezaron a dar *sketchs* que se filmaban en directo en el programa. Yo me los preparaba según el tema del programa. Daba unas instrucciones a mis compañeras del *ballet* y hacíamos unos *sketchs* cómicos que todavía no entiendo cómo pudieron surgir... Hice trece programas y trece *sketchs*.

Los hacía con Tony River, otro artista de aquí que ha hecho un gran recorrido en el *Music-hall* y las variedades. Yo me destacaba del ballet y entonces teníamos un diálogo. A partir de ahí me animé a presentarme a los castings de las series de *Canal Nou*. Y tuve papeles episódicos en algunas y luego fijos en tres producciones bastante importantes: *Matrimonis y Patrimonis*, donde era Adelia, un personaje impresionante; después estuve en *Maniatics* con Carles Alberola y con *Conta Conta*, con una producción espectacular, interpretaba a Trini; luego esto se truncó porque estuve embarazada y tuve un episodio de salud delicado por lo que tuve que dejarlo... Finalmente todo fue bien... tengo dos hijos... Luego me volvieron a llamar en otra serie *Evolució*, sobre la historia de España. También en una serie de Antena tres, *Arevalo y compañía*, con Habibi, con Arévalo, con gente impresionante con los que hice varios proyectos: unos se han visto y otros no. Estuve allí en Madrid unos tres años.

Fab. - ¿Y a nivel pedagógico?

Idoya – La pedagogía siempre me asustó. Y las cosas que te aterrorizan, lo tengo comprobado, luego terminas haciéndolas. Para mí la pedagogía está muy vinculada a la dirección escénica, pedagogía que es: guiar a los demás, intuir lo que llevan dentro para ayudarles a sacarlo, igual que un director de escena. Y pedagogía y creación escénica se mezclaron. Durante un tiempo se creó, también casualmente y sin ninguna pretensión de llegar al escenario, *La herencia Kinkei*, basada en un cuento y, a la vez en las fotos de Francesca Guzman con la que seguimos trabajando. Salió de una serie de talleres y de tres bailarinas que trabajaron conmigo y a quien yo dirigí. El trabajo empezó a coger identidad, a demandar estructura. Empezaron a salir al camino los apoyos necesarios y la pieza ha dado bastante de sí. Se ha exhibido en muchas salas. Ahora está pendiente de ser incluido en un proyecto de Auto-imagen para adolescentes que yo quiero terminar llevando a enfermos de anorexia. La pieza lo permite, algo que expertos psicólogos *reichianos* han valorado mucho.

Fab. - ¿Dónde has dado clases?

Idoya – En el Conservatorio Superior de Danza, donde entré en el 2010 como especialista y donde acabo de terminar mi último curso este junio 2014. Di el paso de presentar mi curriculum repetidamente a la dirección del centro pensando que, como en aquel momento se nutría de especialistas, me interesaba trabajar con bailarines maduros, bailarines del ciclo superior. Para mí, la pedagogía para jóvenes y niños es un terreno que no conecto.

Paralelamente, con Ramón Moreno, director de teatro y profesor de la Esad, entré en el *Teatre de l'Abast*, un proyecto suyo personal y vinculado a Isea y Esad para facilitar la inserción laboral de los graduados y para otro tipo de objetivos. Contó conmigo desde el principio como pedagoga de movimiento. He trabajado bastante con actores y para mí no hay diferencia. En alguna ocasión hemos juntado grupos y dado la clase entre los dos. El elenco era de actores y bailarines y aquello fue espectacular.

Fab. – ¿Otras compañías?

Idoya – Antonia Andreu, y también en *Okrana Dansa*. Esta compañía salió del Centro Coreográfico ya desde el principio con un elenco, un grupo de compañeros de allí. El primer proyecto que realizamos fue *Alquimia 5*, para el que nos orientó Gerard Collins antes de fallecer. Después hicimos *Arenas en tránsito* que yo propuse, inspirada por la admiración que tengo por la obra plástica de Marc Chagall. Esta obra la verdad es que un referente para muchos actores de la época y a mí también me sorprendió porque sucedió lo mismo que después con *La Herencia Kinkei*: la pieza me guiaba a mí, me iba demandando y la estructura se iba haciendo... Fue una pieza muy potente. Tuvo ayudas oficiales que volvimos a pedir para *Angelario*, obra apoyada en la dualidad mística alquímica rescatada de los Libros de Horas del siglo catorce. Trabajamos sobre esas láminas y la dualidad ángel-demonio. Conservo una crítica de Henrique Herreras, bastante acertada, que supo leer que había un bestiario, que había muchos ingredientes que no eran explícitos. Contamos con profesionales como María Carbonell, Fabrizio Meschini que quizás conozcas..., Cristina BARGUES, Porri Fernández... y yo misma. También fue un trabajo que podría haber tenido mayor recorrido... de mucha calidad. Hay pautas que en mis talleres sigo aplicando de aquel montaje.

Fab. - ¿Cómo coreógrafa?

Idoya – Personalmente asumo las piezas de *Okrana Dansa*, que no obstante fuera un colectivo creador, yo lo dirigía, Luego *La Herencia Kinkei* sobre todo. Y otros trabajos que hemos hecho con un colectivo que se llama *National Coreographic* pero no tan visibles en la escena. Por ejemplo para el Centro Budista. Algunas *performances* con pintores como Marco Caparrós y otros asuntos vinculados a la pintura; luego bastantes coreografías para teatro, movimiento escénico y danza.

SOBRE MÚSICA Y COREOGRAFÍA

Fab. – Como coreógrafa, y es una pregunta muy abierta, ¿Cuál es tu relación con la música?

Idoya – En una palabra: energética. La música, el espacio sonoro final de la pieza viene demandado, y voy a generalizar, por la dramaturgia más la experiencia más la energía de la secuencia en si misma, entendiendo secuencia según el lenguaje cinematográfico. Secuencia como fragmento, como unidad dramática... igual que en los guiones. En la UIMP hice parte de un Máster de dos años en guión audio-visual para cine... Uno de los cursos que cursé me dio un hallazgo impagable: la secuencia cinematográfica es como la secuencia de una pieza coreográfica: es una unidad dramática en sí misma, funciona autónomamente. No significa que esté cerrada, que se cierra la historia y hay un desenlace. Significa que se empieza de una manera, se transforma y se acaba de otra, para dar pie a la siguiente situación. Esto fue para mí la piedra filosofal. Porque a veces el movimiento y la experiencia del intérprete-creador te lleva a una nebulosa que la grabación externa no funciona, los ritmos se caen. Así que me di cuenta de que eran cuentas de un collar. Incluso me di cuenta que se podían cambiar de orden en la danza contemporánea y no ser lineal; que la escena se redondea sola y el hallazgo de donde acaba y donde empieza para mí es el alma secreta, el elixir. Ahí la música es esencial porque me vincula con el tiempo; porque marca los espacios y porque da una textura que te sustenta. Muchas veces trabajamos la creación de los talleres. Inducir estados de ánimo, situaciones para que luego se genere una de estas perlas del collar, con músicas y sonidos que no son los que se van a usar. De ahí sale un producto, una consecuencia, que es una coreografía que, a veces, lleva otra música.

Fab. - ¿Partes siempre de la música?

Idoya – No. Hay veces que la encuentro después. Cada una de estas secuencias narrativas que van a configurar la coreografía tiene un punto de partida y luego tu planteas tus otras necesidades, como te digo. En muchas ocasiones he recurrido a espacios sonoros que no son música; y generan en los actores/bailarines, en los agentes creadores, lo que va a pasar. Yo trabajo siempre con esto y, a la par, materiales coreográficos que yo les propongo y que luego ellos unen. Estos materiales coreográficos los genero yo con otra música.

Es curioso que en *La herencia Kinkei* yo quería un ambiente de manicomio del siglo diecinueve, no muy explícitamente, pero no sabía qué tipo de espacio sonoro hubiera podido buscar. Sabía que no era una música, no quería una banda sonora

cinematográfica que ilustrara. Encontré el trabajo de una soprano Fátima Miranda que es gutural, que hace trabajos muy estrambóticos. Todo gutural de mujeres que hacen como si fueran gaviotas, con unos gritos y una base por detrás...Es increíble la atmósfera que genera ese audio. Quiero decir que no se montó con una música.

Fab. - ¿Crees que existe una jerarquía entre danza y música? ¿Donde pones el foco?

Idoya – El foco lo pongo totalmente en el intérprete. Lo que yo traigo como coreógrafa, si él no lo da. Música y danza las pondría al mismo nivel. Se que no queda muy claro lo que estoy explicando porque es más vivencial. Las pondría al mismo nivel, sobre todo en lo que generan juntas, al final. Al final la música la necesito, más que la luz y el aire para poder re-vivir esa partitura y ese viaje que hacemos en el escenario. Lo que pasa es que, en la génesis de la pieza, depende de cómo sea, hay secuencias en las que la necesito de la mano desde el principio y otras que la encuentro luego. No puedo decir que sea una metodología pero si lo que ha sucedido hasta ahora.

Fab. - ¿Qué tipo de músicas o ambientes sonoros utilizas o has utilizado? ¿Cuáles te estimulan más?

Idoya – Me he dado cuenta, en estos años de trabajo en el Conservatorio, a partir de muchísimas improvisaciones creando atmósferas, incluso *jam-session* con selecciones musicales que yo misma he hecho o con un pianista, Jesus Serrano, en directo, que hay un alto porcentaje de músicas que son bandas sonoras de cine o autores contemporáneos que han trabajado mucho para el cine como Olafur Arnalds, o Philip Glass, un clásico que conocemos todos. Son músicas muy atmosféricas, muy energéticas, con mucha vibración que no se comen la imagen y que no se te comen a ti. También mucha música minimalista, mucho Ruichi Sakamoto pero curiosamente en la versión menos cinematográfica y más experimental electrónica.

Fab. – Aunque ya lo hayas contestado, ¿Qué esperas de la música? Qué esperas que te aporte? ¿En qué te ayude?

Idoya – A parte de lo energético, la utilizo y la necesito, sea o no la definitiva de la pieza que es más dependiente de un discurso escénico, para que me conecte conmigo misma, para que me abra la puerta hacia mi que yo no podría abrir de otra manera. Y en un noventa por cien me la abre ella. Entonces con esto consigo algo muy importante: lo puedo generar viniendo más de la intuición que de una composición intelectual que yo construyo. No. Y esto se lo debo mucho a la música.

Fab. - ¿En qué elementos sonoros sueles apoyarte para una coreografía? ¿Cuáles son necesarios para ti?

Idoya – Soy completamente inconsciente, soy intuitiva. Hay una secuencia de Arvo Part, incluida en *La herencia Kinkei*, que son golpes. Es ritmo. Como golpes a una puerta. Y eso también simboliza una parte del manicomio.

Otras veces necesito un continuo, que no haya ritmo: una melodía o un sonido continuo, al que recurro mucho. Sobre todo pido atmósfera. En otros momentos es todo lo contrario: no tengo un patrón, en absoluto. La música me construye el espacio, hace que lo visualice

Fab. - ¿Qué lugar ocupan en tus coreografías, las emociones?

Idoya – El cien por cien.

Fab. – Tus coreografías ¿nacen siempre de las emociones?

Idoya – Sí. Nacen de un impulso, que no sé descomponer muy bien, que se convierte en necesidad y que se tiene que expresar y que va de dentro a afuera, que no sabe qué forma va a coger... Y en ese proceso es bastante emocional, lo reconozco. Esto no significa que sea todo emoción, que no haya rigor... soy una persona que, aunque no lo parezca, soy muy estructurada, sobre todo en lo escénico y, el ingrediente no es puramente emocional: la *catarsis*, sin más, no me interesa. A mí me interesa la *catarsis* estructurada que se puede interpretar; no elabora una tesis, no hay buenos ni malos. Pero necesito conmoverte y que también que seas consciente de lo que se te ha movido y tengas tu propia opinión sobre lo que ha pasado, no solamente la vorágine de la emoción. No puedo obviar el ámbito interno, la interiorización.

Fab. – ¿A partir de qué elementos crees que podrías modificar la intención de las emociones? ¿Qué elementos fundamentales crees que modulan las emociones en el movimiento?

Idoya – Eso para mí es dramaturgia: la elección de los recursos, de elementos, del léxico de las cosas que van a acompañar a que se canalice una emoción. Para mí la emoción es algo tan bestial. Es una energía que no se puede acotar, que si vamos directamente a la *catarsis* no se puede elaborar. Ella también pide contención. Y para que sea una cosa vivencial me gusta que los dos ingredientes se presenten. En este sentido, la consciencia de lo que está pasando y la confianza en la franja que no ves pero

que va a venir,... esa mezcla de ir a ciegas y no saber por dónde estás pisando es lo que va a determinar que las elecciones en la dramaturgia salgan al camino.

Fab. – Si tienes una coreografía en la que expresas una emoción pero luego tienes que expresar una emoción distinta, en el movimiento, ¿qué factores variarías?

Idoya – La escucha del cuerpo. Esa transición el cuerpo la sabe hacer. Cuando diriges a otra persona, y cuando trabajas contigo, de fuera es difícil inducirlo, no puedes marcarle al actor “De aquí pasas aquí haciendo este movimiento”. No. Si dejas que el cuerpo se estimule con la nueva emoción y permites que la encuentre, va a saber cómo va a pasar a la otra. Para mí la clave, en ese cambio de texturas, te la da la escucha.

Fab. – ¿Crees que elementos como la expresión de la cara o de las manos, son importantes o complementarios para la expresión de las emociones en el movimiento? ¿Tú los utilizas?

Idoya – Creo que son consecuentes, una consecuencia. Lo que no creo es en definirlos a priori. Como te comentaba trabajo un poco más buscando qué rostro es la consecuencia del trabajo. Supongo que los utilizo en su vía de extroversión, a veces soy consciente

Fab. – ¿Crees que es importante para la interpretación del público?

Idoya – No en sí mismo por la máscara, por la imagen, sino por la energía con la que se ha dado ese gesto que es la energía que va a llegar a la otra persona.

Fab. – ¿Si se borrara el rostro crees que el público percibiría solo a través del movimiento, las emociones que estas expresando?

Idoya – Si, creo que sí.

Fab. – ¿Qué estilos o lenguajes interpretativos utilizas en el movimiento?

Idoya – Es bastante abstracto y orgánico, muy guiado por la intuición pero sí que hay es que surgen muchos gestos reconocibles, hay acciones cotidianas, naturalistas, siempre integradas. Por ejemplo en esta pieza de la que te he hablado creo que una de las cosas que ha quedado más bonitas es que el lenguaje oral, de un monólogo partido en tres se incorpora absolutamente con la coreografía. Y esa transición estaba bastante conseguida por una razón: no se pretendió como objetivo, sino que, jugando con una parte del texto del cuento pasó de voz en voz y entonces nos dimos cuenta que enseñaba muy bien que la pieza es una mujer dividida en cuatro voces pero a la vez las cuatro personas están

bailando. Y encontramos una música de Philip Glass que se *partiturizó* con el texto de una manera sorprendente, a medida.

Fab. – ¿Crees que el movimiento abstracto puede ser útil para la expresión de las emociones?

Idoya – Para mí, mucho. Es un viaje que no se si de dentro a fuera o de fuera adentro, pero en la repetición de los ensayos, las secuencias van definiéndose por si solas emocionalmente, quizás a partir de movimientos que al principio eran gratuitos. Polloks con sus cuadros crees que no ha dejado allí un montón de cosas intencionadas de las que no es consciente cuando los ha pintado? Entramos en el campo del subconsciente donde se originan muchas de nuestras decisiones y sobre todo en la creación. En occidente no nos gusta mucho hablar de esto. Tengo muy claro que el vinculo entre el dia y la noche, el sueño y la realidad, entre la pulsión de la cotidianidad y tu manera de registrar la vida, ahí hay mucho porcentaje, aunque no lo creemos, que viene del subconsciente: de vivencias, de huellas. Las emociones para la gestión de la realidad. Y, con el público se van a poner en común, tu gestión y la mía. Por eso el movimiento abstracto se apoya en todo esto, no es tan inconcreto.

ESCUCHA DE LOS FRAGMENTOS MUSICALES

Fab. – De acuerdo Idoya, vamos a escuchar el primero de los cinco fragmentos seleccionados sobre los dieciocho que escuchaste.

ESCUCHA FRAGMENTO 1 – PLACENTERO

Idoya – (Reacciona llorando). Es triste pero es bonito, es como si ya no estuviera en el mismo sitio.

Fab. – Una ausencia...

Idoya – (Asiente)

Fab. - ¿Cuál crees que es la intención de la música?

Idoya – hay ausencia. Ausencia propia o de otros; y paso del tiempo que te aleja de cosas que no van a volver. No es malo pero es triste. Y pide a gritos que sueltes amarres para ir a otro sitio. Tienes que abandonar o despedirte... Si, es una despedida. Hay que despedirse de algo para poder acudir a otro sitio. Cosas que dejas atrás. Hay duelo, pero un duelo que no es desgarró. Es triste pero no es un dolor... Seguramente terminará siendo muy bueno. Hay luz por ahí.

Fab. - ¿Afecto positivo o negativo?

Idoya – Creo que me ha sacudido profundamente porque es las dos cosas a la vez. Es una tristeza positiva. Es algo que hay que afrontar pero que en sí, a lo mejor, no es malo. Es triste, sí, es triste.

Fab. - ¿Qué tipo de energía, en intensidad y calidad, emana de esta música?

Idoya – Me pide mucha respiración, también un movimiento continuo que puede que se corte para descargar, pero me pide entrar y salir. Me pide una pauta de movimiento que sería replegar mi energía al fondo y volverla a sacar, cada vez más dentro y más fuera. No sé qué finalidad podría tener pero me pide eso. Como una respiración, un fuelle muy grande: entrar mucho y desplegar. Muchos brazos, mucho cuello pero brazos y cuello salen del centro del tórax, que es donde se aloja la emoción, en este chacra o ¿circuito? Desde el corazón.

Fab. – La primera coreografía que tendría que componer tiene que expresar SERENIDAD TRANQUILA, afecto positivo y energía...

Idoya - ...suave. Utilizaría fluidez, continuidad, organicidad... algo como un continuo. Creo que las manos tendrían mucho que decir. No por gestual sino porque son las que al final sacan la energía afuera y mucha sensación de núcleo.

Fab. - ¿Con qué movimiento sientes que puedes expresarte?

Idoya – Creo que el torso siempre está activo en el tercio superior, hay desplazamientos pero no muy estridentes. Se trabaja el espacio con bastante tranquilidad, todo el espacio y no un punto. Hay algo que abarca y comprende todo el ámbito y lo puedes recoger e ir incorporándolo, dentro.

Fab. - ¿Hay algún lugar completo del espacio que utilizarías?

Idoya – Lo recorrería todo. No habría mucho recorrido, no es un viaje como un electrón dentro del átomo, pero sí que habría que recorrerlo un poco todo. Y no tengo claro si, al final, lo abandonaría. Veo desplazamientos suaves, veo mucha expresividad en el torso y los brazos, veo mucha respiración, grande, oxígeno que entra y sale, veo mucha mirada, mucha proyección de la cabeza, mire o no mire, y las manos muy protagonistas, como si las manos sí que pudieran guiar el resto del sistema.

Fab. – Segunda emoción para expresar DEPRESIÓN. Estaríamos en la zona de afecto negativo y baja energía. ¿Qué variarías o qué añadirías? Tanto a nivel movimiento y energía como a nivel de espacio.

Idoya – Es probable que la misma partitura que se pudiera generar en la primera, se pudiera repetir con la segunda intención. Creo que el cuerpo recorrería de otra manera y los brazos y la mirada serían de otra manera, pero el recorrido del espacio sería el mismo. Porque de la tristeza por tener que dejarlo, necesitas recorrerlo, tocarlo por última vez

Fab. - ¿En qué te apoyarías?

Idoya – Creo que la cabeza y los hombros pueden dar mucho. Sí, ya he dado con algo. Te he hablado de un entrar y salir, ¿vale? En la pauta anterior todo seguramente iría hacia afuera, por la pauta de la serena comprensión de lo que hay. Pero ahora me quedaría más adentro. No expande.

Fab. - ¿Recorrido?

Idoya – Es probable que fuera un poco menos que antes. O quizás el mismo que antes pero con todo más replegado.... Me ha dado frío, frío de dentro.

Fab. – Segundo fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 2 – VUELTAS

Idoya – Estamos en algo muy expansivo, muy de descarga y bastante optimista. Me costaría no sacar la voz en este fragmento. Creo que viene de una necesidad de soltar afuera toda esa energía que se te ha acumulado superpositiva de “¡por favor qué bien! Pero hay que sacarla, igual que la otra: no puede estar dentro. Aquí trabajaría mucho por impulsos

Fab. - ¿Qué energía emana?

Idoya – Energía alta, alta y bastante positiva. Estéticamente, este tipo de partituras dan juego, jugando a la contraria, como hacer algo muy lentamente. Escénicamente se podría utilizar con lo contrario: “tomar un café lentamente”... Pero lo que brota, así a primera, desde dentro es lo anterior: ¡qué ilusión!

Fab. – La primera coreografía debe expresar ALEGRÍA DINÁMICA. ¿Qué movimientos ves? ¿Espacio?

Idoya – Es muy de extroversión: la alegría va de dentro a fuera, evidentemente, trabajaría mucho por impulsos, como te decía, trabajaría mucho con impulsos que generan secuencias rápidas. Supongo que estaría un poquito despegada del suelo, ... no digo saltos pero, ... hay impulsos que te sacan del suelo. Si vas al suelo es para volver a subir de impulso, a remontar; pequeños saltos; descarga para fuera. Movimiento menos continuo, con picos energéticos y, a lo mejor, en un momento dado, micro-movimientos.

En cuanto a espacio te digo, en el anterior me hubiera desplazado más, pero en este creo que, a lo mejor, los recorridos son más pequeños.

Fab. - ¿Hay zonas...?

Idoya – No, no. Empiezo, no sé porque, en el centro: siento que el núcleo va al centro... pero puede que sean diagonales, porque habrá que hacer viajar esto un poquito para soltar. Puede que se generen diagonales. Nada de círculos, “de norias”. Desplazamientos rectos para llegar a algún sitio y volver. Como si te tiraras por una ventana, abrir una ventana y empezar a tirar “unos patines”...

En cuanto a recorrido me parece que, de vez en cuando el recorrido puede que sea grande; y, en otros momentos, más en el sitio, pero con el cuerpo muy activo

Fab. – ¿La expresión de la cara?

Idoya – Sería también... es que la descarga te he dicho que me costaría no sacar la voz. Supongo que sería alegre

Fab. – Misma música para expresar la SERENIDAD TRANQUILA. ¿A qué te cogerías, cómo lo harías?

Idoya – Me hace gracia, porque es lo que te comentaba antes de hacer movimientos muy a la contra, en el sentido de no tan trepidante, sino muy plenos y muy redondos. Utilizaría posiciones no estáticas, sino construcciones y deconstrucciones de posiciones muy confortables, como un gato dormilón que se despereza, continuo pero claro, con otro tempo. Podrían generarse encadenamientos y repeticiones que al final necesitan una evacuación. Habría una dinámica completamente distinta. Ya no habría tantos saltos.

Fab. - ¿Espacio y recorridos?

Idoya – Creo que más pequeño, menos diagonales. No tendría mucha necesidad de desplazarme demasiado. En vez de descargar como antes, ahora sería “me lo apropio yo”,... serena, sí, sería algo como más hedonista.

Fab. – Por lo que veo en tus gestos ¿expansivo también?

Idoya – Expansivo pero recibiendo

Fab. – Vamos a escuchar el tercer fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 3 – LA MONSTRUA

Idoya – Es como si el invierno fuera cubriéndolo todo, algo que apaga. Como si se propagara sobre el suelo un humo negro que va comiéndoselo todo y una especie de algo lúgubre que se va apropiando de un territorio y avanza. Es como un frente que avanza: una guerra, una epidemia, algo que apaga.

Fab. - ¿Qué crees que está intentando expresar esta música a nivel emocional?

Idoya – Algo tétrico, lúgubre, algo amenazante, un eclipse total, mucha oscuridad. Es un afecto negativo.

Fab. - ¿Nivel de energía?

Idoya – Amenazante, latente, muy interno... En el sonido me llama mucho la atención y se me lleva más este sonido ritmado... Es como si un esqueleto se estuviera todo el rato recomponiendo y descomponiendo... Hay una bruma que avanza pero a mi cuerpo le reclama más este sonido continuo entrecortado, este pulso de detrás. Hay una imagen: la Santa Compañía, las “Ánimas del Purgatorio” que van en procesión ancestral absolutamente luctuosa, estas almas que no están ni aquí ni allá.

Energéticamente en el cuerpo me da para micro-movimientos que me de-construyen y construyen constantemente, sin terminar de... como una especie de incubo, un “ser a medias” que no es ni de este lado ni del otro. Es bastante inquietante, negativo. Me temo que es una región donde es fácil entrar y difícil salir.

Fab. - Primera emoción para expresar: la RABIA.

Idoya – Poco espacio, algo más bien claustrofóbico, por grande que sea ese teatro no vamos a hacer grandes desplazamientos. Digamos que la celda la llevas contigo, no hay expansión. Encerrada en esta especie de Limbo del que no se puede salir. Y la impotencia de querer romper eso sin ningún éxito. Habría peso, pero un peso no

reconocido, hay lucha interna. Seguramente estos espasmos pueden llegar a rangos epilépticos, porque no prosperan, no descargan, no generan nada.

Fab. - ¿Qué harías entonces?

Idoya – Quizá movimientos de convulsión y... esa especie de ciclo de un movimiento rápido en un pequeño círculo del que no puedes salir y si te liberas caes en otro... cosas opresivas, como bucles pero “chungos”, bucles que no aceptas y que rompes con facilidad, que te sobrevienen, impuestos. Poco desplazamiento, a lo mejor con algo en el suelo, mucho espasmo, mucha convulsión. No hablo de estridencias, cosas pequeñas... no sé la frecuencia pero que no terminan de descargar, como las pistolas eléctricas de los policías... que no te matan pero te generan descargas que no descargan

Fab. – Segunda emoción para expresar: la DEPRESIÓN.

Idoya – Entonces me iría al sonido continuo de la música, me basaría más en el bajo. Habría mucho peso en el cuerpo, no podría con mi “carrocería”. Falta de aire, como si tuvieras una bolsa en la cabeza: que no oxigenas. El peso del cuerpo es brutal. Como una atmósfera de estas que... al contrario de los astronautas... una gravedad tan grande de la Tierra que no puedes salir de ahí. Es como si la energía te fuera abandonando, como si la llama se te fuera apagando, vas perdiendo energía. Quizás vayas dejando de luchar contra esta situación. Es un poco agónico, gradualmente vas perdiendo energía.

Fab. – Cuarto fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 4 – IRRITANTE

Idoya – Hay rabia, una rabia dinámica. Hay espetarle a alguien o a algo que “¡hasta aquí!” Hay enfado, dentro de que es alegre pero hay enfado como diciendo: “¡saldamos cuentas!” Es dinámica. Me costaría también no gritar. Es combativo, es pugilístico: “¡Espabila!” Igual te lo estás diciendo a ti mismo. “¡Despierta!”

Fab. - ¿Afecto positivo o negativo?

Idoya – A ver... Es una mezcla, es estridente... rabia... negativo y dinámico. Con energía alta tirando a alta.

Fab. – En la primera coreografía tienes que expresar RABIA. ¿Movimientos, dinámica, espacio...?

Idoya – Está en sintonía con lo que he comentado. Me pondría seria territorialmente: establecería territorio por los que no va a pasar nadie, como defendiendo un territorio espacial, que seguramente soy yo misma

Fab. - ¿Habría algún lugar concreto?

Idoya – Yo creo que utilizaría el frente, el acantilado, del borde del escenario hacia el patio de butacas... es un buen lugar para establecer un límite o... abarcar. Es agresivo pero no se está defendiendo, solo marca un territorio. La rabia tendría caídas al suelo, entradas contundentes en el suelo con reacción hacia arriba. Veo también la posición esta de los luchadores de sumo, salvando las diferencias... territorial y muy arraigada en el suelo, una segunda abierta, un poco animal, de instinto animal que marca el territorio, que establece límites y que vuelve al suelo. Sería una energía fuerte. Impulsos hacia abajo. No me libero sino que “me machaco”, tribal. Una energía de percusión, con el suelo, de descarga, de golpes, colisión... No quiero meter gestos ni nada de eso, pero siento que es algo un poco contenido y hacia el suelo. Hay tensión seguramente.

Fab. – A parte de la zona de delante, ¿habría mucho o poco recorrido?

Idoya – Creo que habría recorrido, habría desplazamientos. No sé en qué direcciones en concreto, pero habría que ser consciente de que todo ese espacio se tiene que dominar, someter, apropiar, dejando claro que “es mío”.

Fab. – Segunda emoción: la ALEGRÍA DINÁMICA. ¿En qué te apoyarías? ¿Qué harías? ¿Ves la alegría?

Idoya – Si, la veo mucho en los violines más que en la percusión y la veo abriendo torso y brazos hacia arriba, como bañándome de luz, como algo muy ascendente, muy volátil, muy aéreo. Como una diosa que domina el mismo territorio desde la seguridad y la plenitud de que no está en riesgo en absoluto, de que domina completamente, una especie de Minerva. No veo nada en el suelo en esta propuesta. Vuelo. Habría giros, equilibrios en una posición, como una veleta, veo veletas. Me siento grande, poderosa como Afrodita o Atenea. Veo que el intérprete tiene poder, lo sabe, lo expande, lo regala y hay vuelo. Es vitalista pero también serena, sin estridencias.

Fab. - Recuerda que sea dinámica.

Idoya – Si. Seguro.

Fab. - ¿Mucho o poco espacio?

Idoya – Poco espacio. No necesito marcar territorio. Menos que antes. En cuanto a zona hacia atrás, de mitad hacia atrás. Me veo muy e el centro sobre todo, una especie de pilar energético. Y ahora he visto que al final se va en recto hacia atrás.

Fab. – De acuerdo. Último fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 5 – COLD TIME DESOLACIÓN

Idoya – Es muy intimista y te pone muy ante ti mismo, ante tu espejo interior. Me desdobla, como si tuviera delante de mí a mí misma,...no sé muy bien lo que siento: desconcierto. Da cierta melancolía porque creo que lo que ves en ti misma es desconcertante porque no te conoces tanto. Me veo con una venda en los ojos, sin saber si alguien me mira o no. Hay soledad y en esa soledad hay un poco de tristeza, pero también es alentadora, puede ofrecerte sorpresas. Es un poco triste y romántica. Afecto un poquito negativo.

Fab. - ¿Cantidad y calidad de energía?

Idoya – Bastante poca energía, bastante inerte. Una cualidad baja.

Fab. – La primera emoción para expresar es SERENIDAD TRANQUILA. ¿Qué harías?

Idoya – Lo cogería como un *adagio*, con bastante desplazamiento. El concepto *adagio* a veces es un poco estático de desarrollar posiciones en el sitio. Las evolucionaria mucho. Alguna posición la desarrollo pero luego caigo para salir para otro lado con otra y que tuviera un desplazamiento, que hiciera una constelación, un dibujo en el suelo imaginario, un recorrido. Porque la idea de serenidad tranquila me da mucho de viaje, de viaje tranquilo, de desplazamiento. No veo nada en el suelo o algún momento, pero no es la cualidad dominante y si que hay equilibrios de las posiciones que nunca están estáticos pero las construyes y las transformas y pasas a otra. Esto como estructura de base, luego podrían pasar cosas, porque luego *partiturizando*, esto no puede ser constante. Es como si fuera en julio, en verano y ves como las estrellas que reconoces se desplazan. Entonces es un desplazamiento bastante sutil pero continuo. Se llamaría “Devenir”, un traslado, esto es lo que haría. Una energía bastante continua, bastante intensa con cualidad lenta, tiene intensidad en la proyección, mucha proyección en las posiciones y después cambia y se traslada. Como cuando haces una posición y de repente ves que crece, que todavía puede ir más lejos. Jugando con este recurso, si es que es un recurso. Mucha proyección del movimiento que puede llegar muy lejos físicamente. El recorrido en el espacio no tendría porque llegar a la periferia: describiría

una constelación, en alguna región del espacio, no sé muy bien. Igual no es en el centro sino un poquito hacia un lado, tranquilamente.

Fab. – La otra emoción sería la DEPRESIÓN.

Idoya – Recurriría a una textura sensorial, mucho frío, pero sin gesto. Sería un recurso sensorial para que tu cuerpo se comporte de otra manera, aunque haya los mismos movimientos. Una de las cosas que se vería afectada por la otra versión es que la proyección de los movimientos no podría llegar tan lejos. Aunque fueran muy parecidos. A nivel energético es posible que varíe. Es muy probable que haya trabajo en el suelo, con algún pasaje por posiciones de replegar, no digo fetales pero de replegar y desplegar, pero en el suelo. Porque me parece que esta depresión está bastante aceptada, es como de “vivo aquí en esta depresión. No voy a hacer mucho por luchar contra ella por cambiarla”. Es una especie de entorno ecológico donde esta persona vive. Está bastante afectada. No hay mucha energía.

En cuanto a espacio me parece que sería centrípeto, cada vez más pequeño, más pequeño hasta acabar en un punto. Quizás al principio habría un cierto recorrido pero sería como el desagüe del lavabo, que se va.

Fab. – Gracias Idoya

Idoya – “¡Qué excursión!”.

A.6.3 Juan Pinillos

Día y lugar: 25 DE SEPTIEMBRE 2014 – en casa del autor de esta investigación.

Hora inicio: 16:30.

Hora fin: 18:00 aprox.

SOBRE CURRÍCULUM PROFESIONAL

Fab. - Lo primero es agradecerte haber querido participar al experimento. Y luego iniciar la entrevista a partir de tu trayectoria, que me cuentes de tu formación, como empezaste, con qué coreógrafos has trabajado, compañías... si te dedicas a la pedagogía, etc.

Juan - Vale. Mi formación empezó de pequeño: me pasaba el día bailando y de repente abrieron una academia de danza al lado de mi casa. No recuerdo su nombre pero era lo que es ahora el Teatro Capri en Paterna. Les dije a mis padres que yo quería

apuntarme así que me fui y me apunté. Tendría unos nueve años. Allí hice un año de *ballet* y de *jazz*. Pero yo me escondía para ir a la academia, porque estaba mal visto en Paterna que un chico bailara, bueno...mal visto no, le tachaban de homosexual. En aquel entonces yo no estaba para nada definido y no quería que me... Entonces me escondía. Llegó un momento que la presión era demasiado fuerte para mí, porque yo era pequeño, entonces les dije a la gente que no, que yo no quería bailar. Y dejé de bailar. Pasaron los años y eso estaba allí latente. Luego lo retomé. Yo siempre he sido buen estudiante y lo primero que elegí fue filosofía pero aquello no me llenaba. Veía que necesitaba algo práctico. Yo no conocía el contemporáneo y pensaba que para bailar ya era demasiado tarde; creía que eso siempre quedaría como una frustración y que lo tenía que aceptar. Entonces, algo parecido que podía acercarse a la danza era el teatro. Me metí en la Escuela del Actor de Valencia e hice un par de años. Dio la casualidad que tuve de profesora a Amparo Fernández que me daba la asignatura de cuerpo y me decía: “Juan, ¡tú tienes que bailar!” y yo le decía que me encantaba bailar pero que ya era mayor. En aquel entonces tenía veinte y dos. “No eres mayor, puedes bailar contemporáneo”, me decía ella. Al final me convenció y ese verano me fui a Formentera; al año siguiente me fui a Barcelona a mis primeras clases de contemporáneo. Me encantó y descubrí que quería que esa fuera mi actividad principal, que quería dedicarme a esto. Entonces me fui a Formentera y al volver me planté en la escuela de María Carbonell para estudiar la carrera. Tenía veinte y cuatro años y ganas de bailar, aunque luego no llegara a ningún sitio, pero quería quitarme esa frustración. Así que empecé allí y enseguida me cogieron en la compañía de María. Cursé el grado medio de danza contemporánea, el llamado grado profesional. A partir de allí empezaron a surgirme trabajos y a la vez estudiaba. Durante el último curso, el sexto, empecé a dar clases también y vi que era una de mis vocaciones. También me gustaba mucho. Terminé en María Carbonell y creamos nuestro propio proyecto *Mou Dansa* junto a otro bailarín, Xandi Liberato, brasileño. Hicimos dos o tres piezas con el sello de *Mou Dansa* y al entrar en la cuarta producción a mí me empezó a apetecer crear. Entonces fue cuando me lancé a crear, era el 2010. La pieza se estrenó en la primera edición de *Cabanyal Íntim*. Compaginando el trabajo con los estudios, una vez terminado el profesional me metí en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia. Acabio de terminar todas las asignaturas y estoy a la espera de entregar el proyecto ahora. He terminado la carrera. Cuatro años de estudios aunque yo lo hice en seis porque lo compaginaba con el trabajo y había convocatorias a las que no me podía

presentar. También porque, durante ese proceso, tuve un accidente bastante importante, en Ananda Dansa. Estuve un año sin poder bailar. Y realmente no sabía si iba a poder volver a bailar, porque me había tocado en una parte de la cabeza... pero bueno al final se arregló, pero perdí ese año.

Fab. - Con *Mou Dansa*, ¿qué piezas hicisteis?

Juan - La primera pieza fue con Mónica Cervantes *Pure Pleasure*. Ella había bailado con Gustavo Ramírez durante muchos años en el *Proyecto Titoyaya*, es de Valencia pero vive desde hace mucho tiempo en Barcelona. Rodamos en varios certámenes nacionales e internacionales así que eso nos motivó a proponernos un proyecto de compañía serio. Después de Mónica vino Sonia Rodríguez de Barcelona e hicimos *Forbidenn Colors*, con Lorenza Di Calogero hicimos *Lo mixaju*; con Toni Aparisi hicimos *Alas*. La siguiente fue ya mi primera pieza que fue *Bucle, aproximación a una pareja*. A partir de ahí ya estoy creando yo las piezas.

Fab. - ¿Desde entonces cuantas creaciones has hecho?

Juan - Siete creaciones que son siete reinterpretaciones de *Bucle*. Luego tengo otra pieza, *SM*, que habla del sadomasoquismo. Luego he hecho más cosas pero son pequeñas y todavía no están para estrenar, están guardadas. Y actualmente estoy en una nueva producción *Poble Nou*, que es la producción de este año.

Fab. - A parte de los que ya has comentado, ¿con qué coreógrafos has trabajado?

Juan - Con los que te he dicho que han hecho las piezas. Luego he tenido la oportunidad de trabajar con los Esloaks, tanto con Peter Hästö como con Anton Laki, con Shlomi Biton, un israelita.

Fab. - Y ¿dónde has dado clases?

Juan - Uff, en un montón de sitios. Empecé en María Carbonell, luego estuve en la Universidad de València, en el Conservatorio Profesional de Alicante, en los cursos de verano de *Mou Dansa* y luego un poco de todo.

Fab. - ¿Te falta algo por decir?

Juan - A lo mejor cómo me definiría ahora, en este momento. Tengo tres vocaciones: bailar, crear y enseñar y quizá, en un futuro investigar cosa que está empezando a salir. Pero mi proyección actual es en la creación. Quiero ser creador. Por eso me voy fuera

de España, porque aquí no puedo vivir de eso. El treinta y uno de octubre me voy a Berlín.

Fab. - Si con esto hemos terminado, pasaría a preguntarte sobre la relación de la música y la coreografía.

SOBRE MÚSICA Y COREOGRAFÍA 11:10

Fab. - Como coreógrafo o bailarín, ¿cuál es tu relación con la música?

Juan - Es una relación de cambio, no es constante. Suele ser una lucha, porque la música es muy potente y tiene mucha fuerza. Entonces, muchas veces, lo fácil es dejarse llevar por ella y que ella te guíe; pero yo le digo “no, primero yo te voy a plantear unas cosas antes de entrar en contacto contigo”. Normalmente hay una lucha: ella quiere invadirme y yo no me dejo. Y otras veces uno se deja llevar por el otro. Pero normalmente suele ser conflictiva.

Fab. - ¿Crees que existe una jerarquía o tu estableces una jerarquía entre música y coreografía? ¿De qué puede depender?

Juan - Creo que la jerarquía la creamos las personas. Es decir, la música existe por sí y la danza existe por sí. Depende de cómo te posiciones tú, estableces esa jerarquía. Si tú das una amplitud a la danza y dentro de la danza englobas la música, como para otras tradiciones que no son la nuestra, entonces la jerarquía sería... bueno, más que la jerarquía la “coordinación” la tendría que dar el movimiento. Si crees que la danza es una parte que interpreta la música, entonces hay una amplitud que es mucho más la propia música e incluso la no-música, entonces la jerarquía vendría desde la música y la danza estaría para servirle. Y también hay puntos intermedios. Yo creo que depende de dónde te sitúas.

Fab. - Y en tu experiencia como coreógrafo y/o en tu proyecto futuro... ¿cómo sientes vivir esta relación? ¿Dónde pones más el acento?

Juan - Intento no ser jerárquico, intento que sea lo que tenga que ser. Pero es verdad que antes que la música me interesa la danza.

Fab. - ¿Qué tipo de música o ambientes sonoros sueles utilizar? ¿Cuáles te estimulan más?

Juan - Soy totalmente ecléctico. Desde simples ambientes sonoros externos hasta Madonna. Me gusta mucho sacar colores a las cosas. A lo mejor hay gente que pinta

con gris y negro y me parece maravilloso,... Pero a mí me gusta tener mucha paleta y, a la hora de crear, descubrir nuevos colores que pueda mezclar. Me muevo en muchos tipos de ámbitos. Por ejemplo, *SM*, la tragicomedia sadomasoquista, empieza con música de Apparat, que es del Berlín más actual y más discotequero y rabero, y acaba con el “Como yo te amo” de Rocío Jurado. Es bastante amplio.

Fab. - ¿Qué buscas en la música? ¿Qué esperas que te aporte o en qué te ayude?

Juan - Que me ayude a comunicar y a sentir. La música me abre puertas emocionales. Yo la requiero, la necesito para que posibilite estados de ánimo, sensaciones,...

Fab. - ¿En qué elementos sonoros sueles apoyarte para una coreografía? ¿O cuáles crees que son necesarios?

Juan - Yo soy de ritmo. Me apoyo normalmente en el ritmo, en el *tempo*. Ese es mi pacto con la música. Y lo juego como quiera. Pocas veces me baso en lo melódico. Escucho las pautas musicales pero no las tengo en cuenta porque, a veces luego, prescindo de ello. Si prescindo de la música y yo tengo el ritmo, este va a quedar. Yo muchas veces trabajo al revés: para elegir la música, creo la coreografía y luego voy metiendo música y elijo la pieza. Si no creo una estructura que sea comparativa, me pierdo. Yo me aferro al ritmo.

Fab. - ¿Siempre que buscas una música, buscas un ritmo?

Juan - No, creo que no. Siempre no.

Fab. - ¿Cómo sueles trabajar? ¿Partes de una música... del movimiento,... del silencio...?

Juan - Yo estoy aprendiendo a crear, entonces tampoco sé si esto lo voy a hacer siempre. Lo primero importante para mí es saber “Qué quiero comunicar”. Y de ahí surge de qué manera puedo vehicular lo que quiero comunicar a través de la danza. Porque también lo podría comunicar a través del texto. De ese diálogo nace el movimiento y la música. Parto de una idea que transmito al movimiento y luego coordino que la música o bien subraye o vaya en contra, en suma que entre en contacto con esa idea. Pero la base es lo que quiero comunicar. Normalmente trabajo desde el movimiento primero pero a veces hay una música que sin saber porque quiero que esté y entonces viene antes del movimiento.

Fab. - ¿Siempre utilizas músicas ya compuestas? ¿O has tenido oportunidad de trabajar con algún compositor?

Juan - Ojalá. Solo he podido utilizar música pre-existente que siempre adapto y “*pseudo-compongo*” porque la cambio, la reestructuro, la modifico pero a partir de trabajos hechos.

Fab. - ¿Qué lugar ocupan las emociones en tus coreografías?

Juan - Cada vez más importancia, cada vez más. Empezó siendo un aspecto accidental y creo que se ha convertido en un aspecto fundamental. Porque al fin y al cabo lo que me parece interesante y capaz de comunicar son emociones. Ahora mismo, en mi última pieza... es un viaje emocional.

Fab. - ¿Partes o llegas a un discurso emocional?

Juan - Si llego, llego a un discurso emocional. Por ejemplo en *Bucle 7* parto de “me acerco-me alejo”; cómo en una pareja, las energía de “voy yo- vienes tu”...; solo eso hace que se creen estados emocionales diferentes.

Fab. - ¿Siempre utilizas el ámbito interno o emocional?

Juan - No. He trabajado también el movimiento abstracto, me he obsesionado mucho por la forma también, las dinámicas... Hacía muchas cosas tendientes a lo abstracto. Ahora de pronto aterrizo hacia lo emocional.

Fab. - ¿A partir de qué elementos del movimiento consideras que puedes modular la intención emocional?

Juan - Yo soy “*labaniano*”: tiempo, espacio, peso y flujo. Para mí esos son los cuatro elementos que modifican la calidad del movimiento. Para mí, el vehículo de la emoción es la calidad en el movimiento.

Fab. - Tu has hecho un trabajo de investigación... ¿Quieres hablarme de tu trabajo? Me interesa mucho.

Juan - Es un trabajo muy sencillo. Se titula “*Las calidades del movimiento en su relación con tres estados emocionales: ira, placer y miedo*”. No me sitúo en la percepción sino en el bailarín-creador. Planteo una secuencia coreográfica que intento que sea lo más neutra posible, aceptando que la neutralidad no existe. Intento ser neutral en cuanto a tiempo, peso, energía y flujo. Esa coreografía la tienen que interpretar los

bailarines según tres estados: desde el miedo, desde la ira y desde el placer. Y pueden hacer cualquier tipo de modificación sobre ese material. No partimos de una improvisación, sino que partimos de un material ya creado y que tiene que ser modificado, anulado o lo que quieran. Lo he probado con veinte bailarines y he visto como los bailarines interpretan esos tres estados.

Fab. - ¿Has podido encontrar patrones de movimiento?

Juan - Sí. Por ejemplo, una cosa que me ha sorprendido mucho y a la vez me ha decepcionado bastante, es que el cien por cien de los bailarines que yo he estudiado, interpretan el placer con la misma calidad “principal” de movimiento. Para mí no existen calidades aisladas; siempre en una coreografía hay más de una calidad pero hay siempre una principal. El placer, el cien por cien.

Fab. - ¿Qué niveles de bailarines había?

Juan - Teníamos de todo. El requisito era que se consideraran bailarines. Es decir, que fueran capaces de asimilar y reproducir el material de una forma fácil, que no tardaran mucho tiempo. Entonces tenía desde bailarines que vienen a mis clases de iniciación en la Universidad, que llevan muy poco tiempo, hasta bailarines profesionales; tanto españoles como sudamericanos... un poco de todo. Pero casi todos contemporáneos, eso sí.

Otra cosa interesante es que el miedo y la ira, en calidad, están muy juntos, son muy parecidos, los interpretan casi igual. En cambio, con el placer es muy diferente.

Fab. - ¿Consideras que elementos como la expresión del rostro y/o la expresión de las manos son...¿complementarios... fundamentales... imprescindibles, prescindibles, para la expresión de las emociones en el movimiento?

Juan - Buena pregunta. No voy a decirte si son fundamentales pero para mi, si eliminamos la cara y las manos, creo que no seríamos capaces de distinguir si está interpretando ira o miedo. Porque las diferencias que yo he encontrado se basan en el uso de gestos.

Fab. - De acuerdo, eso como investigador. Y ¿Cómo coreógrafo?

Juan - Como coreógrafo, pienso que no hace falta. El movimiento se basta. La cara puede ser complementaria

Fab. - ¿La utilizas?

Juan - Sí, pero salen solos, yo no lo busco. Normalmente es muy difícil separar. Nos han enseñado mucho que el gesto es la expresión. Entonces yo no lo busco porque sé que sale solo. Y de hecho muchas veces lo tengo que reducir un poquito. Porque es un vehículo muy fácil para comunicar, porque estamos así entrenados mediante el gesto. De hecho en mi investigación, el material que planteé es básicamente de suelo: porque yo quería que las manos y la cabeza estuvieran alejadas del gesto natural. Entonces, si son *accionadoras* de movimiento, son menos recurrentes utilizar el gesto. En cambio en la vertical liberamos el gesto y entonces sale la expresión; y tienen tanta potencia las manos y la cara que te impiden ver otras cosas.

Fab. - ¿Qué elementos pertenecen a tus coreografías? ¿Cuál es tu lenguaje coreográfico?

Juan - En su día alguien quiso hacer una barrera entre la danza y el teatro... Yo, ahora mismo estoy en ese límite: entre la danza y el teatro gestual. Todavía no he llegado al texto. Lo que recurre en mí, “pese a mi pesar”, es que hago una danza bastante narrativa. Intento no ser narrativo pero al final la narratividad se expone. Algo que también sale es el humor, a lo mejor no buscado. Estoy harto del drama contemporáneo, necesito respirar.

Fab. - Entendiendo como “abstracto” un movimiento sin ningún tipo de gestualidad, teatralización, ¿crees que la danza abstracta puede ser un vehículo para expresar emociones?

Juan - Sí. Si partimos de mi posición que es que no hay movimiento sin emoción... Quiero decir: el hecho de mover, está moviendo algo interno, que tú no puedes bloquear. Claro que sí. Por ejemplo una bolsa de plástico puede expresar emoción o unas monedas... Una vez yo quería presentar una coreografía con dos monedas y dos profesoras mías me decían que dos monedas no podían bailar. Y yo les decía que sí porque si pueden trasladarse en el espacio, pueden seguir un ritmo, pueden tener una calidad de movimiento... ¿por qué no podían bailar? Y, ¡más abstracto que dos monedas...!

Fab. - ¿Crees que el público percibe, desde la danza abstracta?

Juan - El público ve lo que quiere ver. Si quiere ver emoción verá emoción. De hecho hay coreógrafos que han planteado cosas totalmente abstractas, porque partían de pautas abstractas y la gente ha salido diciendo que les habían contado la historia de su

vida,... evidentemente la emoción se puede ver donde quieras. Por supuesto que se puede expresar emoción con el movimiento abstracto.

Fab. - Vamos a escuchar el primero de los cinco fragmentos. Te los propongo en el mismo orden de ejecución de la grabación de las coreografías. ¿Qué valores emotivos, según tu percepción, expresa la música? ¿Cuál es la intención del compositor?

ESCUCHA FRAGMENTO 1 - PLACENTERO

Juan - Creo que es un recuerdo, melancólico, triste. A lo mejor es “un fracaso”.

Fab. - ¿Afecto positivo o negativo?

Juan - Creo que negativo.

Fab. - ¿Qué cantidad o calidad de energía emana de esta música?

Juan - Es bastante energética. De uno a diez sería un siete. Es una energía fluida y articulada.

Fab. - ¿Articulada?

Juan - Sí, el camino que propone no es continuo sino que pasa por las articulaciones.

Fab. - El parámetro de la primera coreografía que tendrías que expresar con esta música es el de la SERENIDAD TRANQUILA, afecto positivo y energía media. ¿Qué movimientos visualizas ahora?

Juan - Veo dos elementos que interactúan con calidad de movimiento sostenida, pero con un flujo controlado y un tiempo suave. No hay brusquedades, es ondulante, respirado y con alguna pausa.

Fab. - ¿A qué dinámicas te llevaría la serenidad tranquila? ¿Te desplazarías por el espacio? ¿Con qué desplazamientos?

Juan - Sí. Serían básicamente rodadas por el suelo.

Fab. - ¿Qué lugar del espacio utilizarías? Teniendo en cuenta que el escenario será de siete por ocho metros, ¿hay zonas que utilizarías?

Juan - Tiene que ser un espacio lo más cercano al público. Utilizaría toda la parte de delante, de lado a lado, en “boca”. No mostraríamos la parte de atrás, la más interna.

Fab. - ¿Recorrerías mucho espacio?

Juan - La utilizaría toda, pero no en movimiento continuo, habría pausas. Trabajaría en múltiples direcciones, en las tres dimensiones. Con un peso corporal suave.

Fab. - ¿Ligero?

Juan - Por momentos. La sensación es ligera pero hay un momento de carga constante y abandono total. Me cuesta mucho encontrarle lo positivo en esta música.

Fab. - ¿A qué elementos del sonido te engancharías o te cogerías?

Juan - A la base, al sonido de fondo continuo.

Fab. - De acuerdo. Te recuerdo que desde hoy hasta el día del experimento sería interesante que tú proceses cosas y que lo que ahora estás diciendo no te compromete a nada. Si tú evolucionas... La segunda emoción para expresar la DEPRESIÓN, tristeza, melancolía, etc.. ¿Qué movimientos ves? ¿Cambiarías algo con respecto a la primera coreografía? ¿Qué harías para que el público perciba depresión?

Juan - Toda la continuidad que tenía la serenidad, se rompería. El movimiento sería entrecortado a veces, y otras, sostenido, con paradas. Toda la fluidez se rompería irregularmente. El peso del cuerpo siempre intenta subir pero siempre baja. Hay siempre una lucha por vencer a la gravedad, que siempre vence.

Fab. - ¿Ritmo?

Juan - Rápido.

Fab. - ¿Espacio?

Juan - Lejos del público, hacia el fondo.

Fab. - ¿En alguna zona concreta? ¿Lo recorrerías?

Juan - En una zona concreta, cuadrada, lateralizada un poco hacia la izquierda del espectador. Sería más dinámica que la coreografía anterior de la serenidad. En la depresión habría una especie de lucha en la que ella quiere ganar y yo me opondría. Para eso tengo que intentar acelerar el movimiento, salir de esa dinámica que va hacia abajo. Me cogería al arpegio del piano, al acompañamiento, a las escalas.

Podría haber algo fijo, por ejemplo, el movimiento lento de un segmento corporal, como si no quisiera que se vea. Toda la energía estaría en una pequeña parte de mi cuerpo.

Fab. - Vamos a escuchar el segundo fragmento. Los cinco son contrastantes. Primero escucha libre.

ESCUCHA FRAGMENTO 2 - VUELTAS

Juan - ¡Ay, qué bien! Energía “total”. Alegría, juego, diversión, saltos, explosión, juventud, ganas, esperanza, motivación y finalmente es un orgasmo. Afecto totalmente positivo y totalmente energético. Energéticamente es flotar, es volar, es expansiva.

Fab. - Primera emoción para expresar es la ALEGRÍA DINÁMICA. ¿Qué movimientos harías? ¿Espacio?

Juan - Utilizaría prácticamente todo el escenario y el movimiento básicamente se basaría en trasladar, en deslizar, en volar, en flotar, en un recorrido por todo el escenario, alturas sobre todo; el suelo se utilizaría pero sería un lugar de paso o un lugar de disfrute para salir. Veo esta música muy arriba. Todo lo que me da depresión me empuja hacia abajo

Fab. - ¿Qué recorridos harías? ¿Líneas?

Juan - Creo que tiene que ser tendiente al infinito, o sea haría “ochos”, recorridos que acaban en circular, por arriba, por abajo,... pero intentaría evitar las esquinas. Este recorrido infinito casi me lleva a la esquina pero nunca llega a ser esquina. No habría paradas, solo en el final.

Fab. - Con el mismo fragmento, la SERENIDAD TRANQUILA.

Juan - Para mí la serenidad tranquila vuelve a ser lo de antes, del anterior fragmento: un movimiento fluido, sostenido, constante. Habría menos recorrido espacial, menos cambios de velocidad pero el mismo viaje: desplazar, deslizar, volar, flotar,...todo esto entra en la serenidad. El poder abrir el cuerpo.

Fab. - ¿En qué elementos sonoros te basarías para expresar la alegría de antes y en cuales para expresar la serenidad?

Juan - La alegría en el ritmo, en el pulso rápido de los violines, las percusiones; para la serenidad en la base, las notas largas.

ESCUCHA FRAGMENTO 3 – LA MONSTRUA

Fab. - Tercer fragmento.

Juan - Miedo, angustia, ira,...casi todo negativo.

Fab. - ¿Qué nivel de energía le ves? ¿Y qué calidad de energía?

Juan - Veo una calidad “rota”: movimientos segmentados e impulsados fuertes e incontrolados, con mucha pausa.

Fab. - ¿Qué elemento de la música te produce esto?

Juan - El pulso acelerado de la cuerda y el bajo. Es este juego de la cuerda, que me marca un camino en contraste con el bajo que me lleva a otro sitio: no puedo estar ni en uno ni en otro. Afecto negativo y cantidad de energía bastante alta. Le pondría un siete u ocho por lo menos.

Fab. - ¿Peso corporal?

Juan - Peso fuerte y tenso. Lo contrario de la serenidad tranquila.

Fab. - La primera coreografía tiene que expresar RABIA o similar.

Juan - Para mí la rabia es acento. Haría que mi cuerpo se asociara y se dissociara al mismo tiempo sin mi intervención, como si lo hiciera solo. La expresaría con impulsos rápidos o conteniendo mucho, contrayendo mucho... Es como un arco: una fuerza que tensa hacia dentro y luego explota.

Fab. - Y a nivel de espacio, ¿dónde la situarías?

Juan - La situaría en la parte izquierda de boca visto desde público, un poquito hacia la parte media y el viaje es “de cajas a cajas”, de lado a lado y sería solo de ida. El recorrido sería el necesario para cruzar.

Fab. - Segunda emoción para expresar con esta música: la DEPRESIÓN, poca energía y afecto negativo. ¿Qué cambiarías con respecto a la primera? ¿Seguirías con el mismo movimiento roto de antes?

Juan - Sí, podría seguir con el mismo movimiento roto de antes, el mismo camino, pero sin paradas, continuo. Intentaría hacer lo mismo pero de una manera continua.

Fab. - ¿Variaría algo en tu peso o en las alturas?

Juan - La contención y la explosión no estarían. Estaría la voluntad de querer ir pero otra vez la gravedad intenta llevarme al suelo, con cierta tensión.

Fab. - ¿El recorrido sería igual?

Juan - No, la depresión no me desplaza nada: quiero ir en una dirección pero no puedo. Voy hacia otra y tampoco... Quiero ir pero no voy a ninguna parte.

Fab. - Recuerda que es importante que el público entienda depresión, sin que eso te quite libertad pero no lo pierdas de vista.

Juan - Es un reto complicado.

ESCUCHA FRAGMENTO 4 – IRRITANTE

Fab. - Cuarto fragmento. ¿Qué expresa?

Juan - Ego, “aquí estoy yo”, es un poco “Rocío Jurado”, mucho egocentrismo.

Fab. - ¿Qué energía emana la música?

Juan - Altísima. Altísima y afecto positivo: es la reafirmación, el crecer, el expandir, el poder, habría mucho poder, “¡el control lo tengo yo, miradlo!” La música es muy poderosa.

Fab. - La primera emoción para expresar con esta música es la RABIA, energía alta y afecto negativo. ¿Cómo lo harías? ¿Qué visualizas?

Juan - Es como si llevara un traje de cola, un movimiento lento que luego explota: ataque-suspensión, ataque al suelo y suspensión. Serían impulsos fuertes y suspensiones. Inicio con explosión y en el final “lo más grande”, me expandiría, suspendería antes de volver a explotar.

Fab. - ¿En qué espacio lo harías?

Juan - Necesito espacio. Necesito todo el espacio que pueda recorrer. Porque yo soy inmenso, entonces todo el espacio es para mí. En mi movimiento habría velocidad que de repente se pausa, porque “me tenéis que ver todos” y luego rompería. Sería un acelerar y decelerar. Los recorridos serían hacia adelante y hacia detrás y hacia los lados para poder explotar. Del espacio lo que eliminaríamos sería la periferia del cuadrado. Es muy central, la figura es muy central y cuando se aleja un poco, lo recupera.

Fab. - Segunda emoción para expresar: la ALEGRÍA DINÁMICA, afecto positivo y mucha energía.

Juan - Habría movimientos muy rápidos sobre el pulso de base en un trayecto espacial amplio lateral y diagonal.

Fab. - ¿Qué dinámica corporal utilizarías?

Juan - Son pasos. Los movimientos del cuerpo van de punto fijo a punto fijo.: solo pasan por arriba para volver a pisar. Lo que desplaza, no lo hace hacia arriba sino hacia el espacio, horizontalmente. No habría mucho recorrido.

ESCUCHA FRAGMENTO 5 – COLD TIME DESOLACIÓN

Fab. - Último fragmento.

Juan - Expresa cariño, protección, un poco de pena y un poco de rechazo.

Fab. - ¿Sería un afecto positivo o negativo?

Juan - Desde quien lo percibe, positivo.

Fab. - Pero... has dicho “pena, rechazo”...

Juan - Yo esto lo veo como con alguien tumbado en el escenario haciendo una coreografía de manos: hay una mano que quiere expresar todo esto, que es la melodía pero la otra mano lo rechaza, en correlación con los golpes de la música. Es positivo porque se está proponiendo cosas positivas de abrazos, cariño, de tranquilidad; pero la decisión final ya está tomada. La base musical ya tiene la decisión tomada desde el comienzo, entonces es un conflicto: intenta convencerse por la melodía pero al fin y al cabo no ha habido ningún cambio de principio a final.

Fab. - ¿Y en cantidad y calidad de energía?

Juan - Creo que es baja. La calidad es frotada, estrujada, deslizada y flotada.

Fab. - De acuerdo. La primera coreografía tiene que expresar SERENIDAD TRANQUILA, afecto positivo y energía baja.

Juan - ¡¡Esto es un bucle!! Me pondría en el centro del escenario tumbado boca arriba y bailarían las manos. Mi cuerpo evidentemente baila porque está implicado pero las protagonistas son las manos. Espacio no recorrería para nada.

Fab. - ¿Y porque concretamente las manos? ¿Hay alguna razón? ¿Daría igual hacerlo con todo el cuerpo u otra parte?

Juan - No, no da igual. Porque “coger, amarrar, estrujar” es con las manos y además necesito dos elementos. Y las manos son la fuente para esas acciones. Con el cuerpo lo puedo hacer pero es diferente, porque sería sobre mí. En cambio con las manos, me separo, me hago espectador y hago participe de esto.

Fab. - ¿Y en qué espacio estarías?

Juan - En el centro *centrísimo*. La cabeza hacia público y los pies hacia el fondo.

Fab. - Segunda emoción: la DEPRESIÓN. ¿Qué cambiarías con respecto a la anterior o qué harías?

Juan - A lo mejor soy muy ilustrativo pero si yo estoy en el mismo sitio como antes y misma situación, intentaría levantarme y volvería a caer, sin fuerzas.

Fab. - ¿Con qué energía, con qué ritmo?

Juan - Empezaría suave e iría en *crescendo*.

Fab. - ¿Qué utilizarías de la música? ¿La atmósfera general o algún sonido...?

Juan - El ritmo no. En realidad pasaría de la música, es decir, no jugaría con ella, estaría de fondo. Entonces lo que me puede servir es el ambiente, pero no la melodía. Y los golpecitos tampoco. A lo mejor lo cuadraría con algún sonido de estos que aparecen de vez en cuando, asociaría las caídas.

Fab. - ¿Espacio?

Juan - La parte derecha del fondo, porque para quien mira estás allá a lo lejos, en el suelo; no me desplazaría, estaría básicamente en un espacio y, antes de que acabase la música, yo no me podría desplazar.

Fab. - Juan, ha sido muy divertido. Y te hago oficialmente entrega de la explicación por escrito del experimento y del cd de las músicas. Te pasaré la transcripción pero no es ningún contrato. Si hasta el día de la grabación procesas otras cosas eres libre de cambiar.

Juan - Vale.

A.6.4 Paco Bodì

Día y lugar: 20 DE SEPTIEMBRE 2014 – en un aula de la *Escola de Teatre Escalante, Diputació de Valencia*.

Hora inicio 11:00

Hora fin 12:45 aprox.

SOBRE CURRICULUM PROFESIONAL

Fab. – Hola Paco, podríamos comenzar preguntándote cuál ha sido tu formación como bailarín.

Paco - Conocí la danza a través del teatro a los quince años. Empecé entonces a hacer “cositas” de teatro amateur en el pueblo donde yo residía, que es mi pueblo, Paiporta. Había una compañía de teatro amateur que se llamaba *Grup Boira* de Paiporta y allí comencé a hacer cosas en el Casino Musical, con la banda del pueblo. Ahí descubrí que aquello me gustaba. Siempre me ha gustado lo “artístico” desde pequeño: dibujaba, pintaba, hacía cuadros, hacía cosas manuales, siempre me ha gustado y lo llevaba paralelamente a los estudios obligatorios del colegio. Era una asignatura en el colegio y luego siempre tenía una extra-escolar que podía ser o máquina de escribir o dibujo o pintura. Siempre he tenido una inquietud por lo artístico. Siempre me ha gustado ver a los bailarines en televisión y siempre me ha gustado el teatro.

A los quince años empecé a hacer aquello por casualidad y vi que me gustaba mucho. Así que busqué la manera de poder estudiar algo de interpretación. Buscando, descubrí una escuela, que era la escuela de danza de Carmen López, donde había un señor que había sido cónsul de España en Honduras, Andrés Morris, que daba clases de interpretación. Él dirigía la Escuela de Arte Dramático de Honduras y escribía. Allí también a bailar. Esa era una escuela de danza y empecé a estudiar ballet como si fuera ir al gimnasio tres días a la semana, con Carmen López, la profesora de aquel momento. Fue la que me motivó, la que hizo que “me creyese capaz” de adaptarme al nuevo sistema. Era un niño que no había deporte, nací con dos hernias inguinales y fui con un braguero hasta los nueve años. Fue en mi pubertad, en este momento cuando empecé con la danza. Tenía un cuerpo virgen. Empecé con *ballet* y expresión corporal en teatro. Con el ballet comencé a interesarme más y la profesora, Madelaine me invitaba a que fuera al resto de los días, no solo tres días. También Carmen López que daba español me invitó a ir a clases de español; luego había clases de claqué a las que también me invitaron, de *jazz*, etc. lo que había en aquella época. Así que me metí a estudiar danza como algo “prioritario” más que interpretación, a la que ya no dedicaba tantas horas que quedó en un segundo plano. Así estuve unos años.

Luego apareció la figura de Gerard Collins en Valencia, tenía alrededor de diecinueve o veinte años. Gerard fue otro motor. Si Madelaine había sido un motor académico de danza clásica – además fue ella quien me empujó a que hacer las matriculas libres del Conservatorio para examinarme libre. Empecé a examinarme de Danza Clásica según el plan de estudios de aquella época y, sin terminar todavía porque era un plan de cinco años, apareció la figura de Gerard Collins que empezó en Valencia a trabajar con un

grupo de gente entre los cuales estaba yo. Nos montaba coreografías y a hacernos incluso actuar en algunos lugares. Esto me motivó mucho con la danza contemporánea. Entonces empecé a llevar la danza clásica y la danza contemporánea como primer orden. El resto – interpretación, español, etc. quedaba todo en un segundo plano – también por una cuestión de créditos: los de danza clásica y contemporánea eran muchísimos más. A parte, tenía la posibilidad de tomar cursillos y así fui conociendo a otros profesores. Primero conocí a Carmen Larumbe, que dirigía el *Ballet Contemporáneo de Bruselas*. Carmen me invitó a ir a su escuela en Bruselas a estudiar. Solo estuve unos meses porque no me adapté y regresé a España. Me volví a insertar con Gerard Collins y con la escuela de Carmen López y, en los cursillos que hacíamos en navidad, pascuas o en verano conocí a Patricia Carey, que era una profesora de clásico que en aquella época trabajaba en la escuela *Mudra* de Bejart en Bruselas. También me invitó a ir a Bruselas. No me apetecía mucho volver a la ciudad porque no había tenido una buena experiencia pero allá que fui, porque me gustaba el trabajo que hacía con Patricia. Sobre las bases que me habían enseñado de ballet ella me acabó de situar en el lugar ideal para poder realizar los ejercicios o los pasos técnicamente correctos. Estuve allí un curso casi entero de octubre a pascuas porque hice dos audiciones en las que me cogieron y empecé a trabajar. No terminé el curso hasta junio. Empecé a trabajar en Italia, en una producción italo-española, *Il sogno della ragione produce mostri*, de Buero Vallejo, cuya creación fue en el sur de Italia pero que luego estuvo de gira por todo el país. Lo dirigió Toni Tordera, como director español y había gente italiana y actores importantes como Magüi Mira, Renato Di Carmine, etc.

Previo a este trabajo profesional, había trabajado en la compañía que llevaban Gerard Collins y Micaela Torres, que se llamaba *Novadansa*. Esas coreografías que nos montaba Gerard Collins se canalizaban a través de esta compañía, un grupo de gente estupenda de los cuales todavía conservo buenos amigos.

Después de Italia, en esas mismas pascuas hice una audición en Zaragoza, en una compañía nueva que iba a empezar técnica Graham, que nunca cuajó... desde Italia pasé a esta compañía pero pronto regresé a Valencia.

Fue entonces cuando audicioné para *Vaganovos* con Olga Poliakoff y Vicente Genovés con “los manolines”, Josep Simón y Manolo Zuriaga: eran los cuatro que llevaban la compañía. Repusimos *El Carnaval de los animales* e hicimos *Un cuento para el lobo*, en la Sala Escalante, en aquel entonces Teatro de los Sueños; y *Cumpleaños feliz* en el

Valencia Cinema. Hicimos tres producciones durante ese año que trabajé en la compañía.

Después, sobre los veinticinco años, pasé a trabajar con *Ananda Dansa* e hicimos: *Basta de Dansa* y *Homenjae a K*, primera versión. Durante un periodo vacacional de *Ananda* conocí a Santiago Sempere, que ha sido importante, no solamente en mi formación sino como coreógrafo y como persona, sigue siendo un gran amigo. Audicioné para hacer con él *Ribera* y después vinieron otras producciones: *Pequeñas y grandes muertes*, *Duelos*, y *El Quijote* para niños, todas en París. Estuve allí en su compañía un tiempo precioso, de estudio, de coreografía. Me costó mucho adaptarme a la nueva técnica de danza contemporánea porque tenía que cambiar la manera de cómo yo había aprendido a bailar: la técnica, la forma de hacer las cosas; tenía que volver a hacer los diseños en la cabeza, y era costoso. Pero él nos daba tiempo. Había días que en clase, antes de empezar los ensayos en el teatro, estábamos cinco horas en clase. No escatimaba el tiempo para que asimilaras como realizar, como traducir todos los ejercicios, de *pliés*, de *tandís*, de movimientos de torso, de brazos etc. para hacerlos de una manera relajada, sin exceso de musculatura, sin exceso de trabajo físico tipo deportivo. Fue lo que se desarrolló en *realise*. En París íbamos también, como modelos, a la escuela de Alexander, donde estudiaban los estudiantes de técnica Alexander. Al mismo tiempo que tu eras para ellos un modelo en el que detectaban las tensiones, tú te beneficiabas de ese trabajo. Fue una época estupenda.

Cuando regresé a Valencia, en el 92 volví a *Ananda Dansa*. Volví para la *Expo 92* de Sevilla, para hacer *Borgia Imperante* y me quedé en la compañía unos siete años, haciendo diferentes producciones: *Pol de gel*, *Nointendo*, etc. Fue una época estupenda: en *Ananda* se mezclaba el teatro y la danza y yo me sentía como un *pez en el agua*, no era tan consciente de mis carencias...

Después empecé producciones con *Dagoll Dagom*, con *Okrana Danza* y alguna compañía más que puede que se me olvide... Luego conocí a Asun Noales y mis últimos años he estado trabajando con ella. Hicimos *El gran banquete*, y además he estado dando clases también en la compañía.

Después, en esta intermitencia que vivimos los bailarines por no estar en una compañía estable, he ido haciendo otras cosas. Me atreví a coreografiar cosas mías, a hacer piezas de diez-quince minutos y he bailado. En los veranos con artistas, o en televisiones, zarzuelas, operas... Creo que, dentro del espectáculo, he tocado todos los palos posibles

para un bailarín/actor. Hice una co-producción de España-Francia del *Woyzeck*, en la que todos hablábamos dos idiomas. Se estrenó aquí en el *Auditori de Torrent* y luego nos fuimos a la Opera de Thun, en Francia.

Fab. – Como pedagogo, ¿Cuándo empezaste a dar clases?

Paco - En realidad empecé a dar clases de danza contemporánea a los veinte-veintiún años. Tenía ya dos años de formación de danza contemporánea y en aquel momento la danza contemporánea en Valencia no existía. Con mi formación de clásico y contemporáneo, en aquel entonces, ya era muchísimo. En verdad yo no controlaba todavía ninguna técnica de danza contemporánea – pero de esto te das cuenta después. Trabajaba de lunes a jueves porque en aquella época trabajaba con Ramón Soler en Barcelona y bailaba *El Cascanueces*, y las funciones eran de jueves a domingo. Estas clases las daba en Carmen López y en un estudio autorizado en Gandía. Fue solo una pequeña incursión de tres meses en la docencia porque tenía mucho trabajo de bailarín y era lo que a mí me gustaba. Sabía que lo haría más adelante. Y así fue. Volví a dar clases a los treinta y pico años, con una cierta continuidad. Empecé en Burriana, en un centro, el *Centre Municipal de les Arts*, donde había distintas actividades artísticas, entre las cuales danza clásica y española. Comencé como profesor de clásico y poco a poco, durante ese tiempo, fuimos organizando los estudios de danza con mis colegas, creando grupos desde niños muy pequeños hasta los siete años. Allí planificamos todas las demás actividades también.

En la misma época, para mejorar mi pedagogía, hice unos estudios en la Universidad de Altea de un título propio superior que se da en danza contemporánea en la especialidad de Pedagogía de la Danza. Eso me ayudó a ordenar todas mis herramientas

Después de Burriana entré en el Conservatorio Profesional de Danza de Alicante. Allí llevo siete años y allí me dedico a dar clases de danza contemporánea; estuve un par de años ayudando en el departamento de danza clásica en *Técnica de varones*. Sigo allí.

SOBRE MÚSICA Y COREOGRAFÍA

Fab. - ¿Cómo te consideras? ¿Más bailarín... coreógrafo...? ¿En qué medida te sientes coreógrafo?

Paco - Yo me siento más bailarín que coreógrafo. Y no porque no me guste la coreografía sino porque a mi alrededor tengo gente con tanto talento en la coreografía que veo que mi talento como coreógrafo no es tan grande. Yo coreografío pero me

siento más bailarín. Cuando tengo que expresar algo, me gusta coger la idea, desarrollarla y realizar el proyecto. De hecho, cualquier iniciativa que te pueda impulsar al desarrollo de una idea se convierte en una fuente y a partir de ahí vas desarrollándola para coreografiar. Ser coreógrafo no es mi primer trabajo, le he dedicado menos tiempo. Mi primer trabajo es ser intérprete, bailarín. En la docencia, no ceso de coreografiar: para montar una clase, sea de la materia que sea, de técnica o composición o *body-contact* o improvisación, yo tengo que organizarme y lo hago como en coreografía. De hecho, todos los años, coreografío muchas piezas para gente que quieren ser bailarines y quieren entrar en el Conservatorio...

Fab. – Como coreógrafo y/o como bailarín, ¿cuál es tu relación con la música? Cuando bailas, cuando coreografías...

Paco - La música es algo muy importante para mí, trabajo muy unido a ella, trabajo con ella, y es ella la que también me ayuda a que el trabajo me lleve adonde tengo que llegar. Es decir, no es lo mismo trabajar con una pieza musical que con otra; no es lo mismo trabajar con una música que tenga una cualidad, un ambiente determinado para un resultado concreto que trabajar con otra. Para mí la música es muy importante. Incluso cuando he bailado piezas que no están coreografiadas con los tiempos musicales, sino que la música va paralela, incluso entonces, yo siempre he estado con la “oreja puesta” con el sonido. Te sitúa a nivel sensación, a nivel de sentimiento, te ayuda a situarte y te ayuda a que tu mensaje llegue de una manera más clara.

Fab. - Cuando coreografías, ¿siempre partes de la música?

Paco - No. A veces sí. A veces, esa pequeña idea de la que hablábamos antes, a veces es una música que te motiva de tal manera o te gusta tanto que dice “con esto tengo que hacer algo”. Si te da eso que nos da por dentro, ...que te pone en marcha... Otras veces no. Otras veces busco una idea y busco algo musical que vaya a ayudarme a desarrollar la idea.

Fab. - ¿No trabajas nunca a partir del silencio?

Paco - Sí, por supuesto. Hay momentos que tienes que trabajar sin música.

Fab. – Y para iniciar una coreografía, aunque luego hayas buscado una música adecuada, ¿no has partido de otros elementos ligados estrictamente al movimiento “estilo Cunningham?

Paco - Si, he partido de movimiento, de ideas teatrales, y luego hemos buscado la música o la hemos hecho con algún compositor, por ejemplo con Pancho Barrera o con Pep Llopis. Hemos hecho la escena y luego Pep o Pancho u otro músico han venido para realizar la música.

Fab. - ¿Crees que existe una jerarquía entre danza y música? ¿Para ti hay una más importante que otra? En escena, ¿Tiene que primar la danza sobre la música?

Paco - Para mí no hay jerarquía, que no quiere decir que no exista. La música está compuesta por un autor que quiere expresar algo y es tan importante como la coreografía compuesta por otro autor. Entre los dos hacen una obra que quizás también tenga un texto, escrito por otro autor que también quiere expresar algo. Si lo que queremos hacer es una pieza de danza y queremos que prime la danza delante o por encima de todo, entonces sí que el coreógrafo va a tener una importancia en el desarrollo de la obra. Pero, ese autor, si no tiene esa música detrás, el trabajo no va a ser el mismo. Para mí no hay jerarquía. Si trabajas con música no debe haber jerarquía.

Fab. - Normalmente ¿qué tipo de músicas o ambientes sonoros utilizas? ¿Cuáles te estimulan más?

Paco - Soy muy ecléctico. Son muy variadas. Utilizo desde salsa, música de los años 20, a músicas actuales, contemporáneas,... Lo que sí procuro, dentro de este eclecticismo, es elegir las músicas que a mí me dicen algo, me motivan. ¡No todas las músicas de los años 20 me van a decir algo! Sino determinadas canciones, determinadas piezas son las que voy a elegir. En mi *tablet* hay de todo, desde música clásica a música totalmente *underground*, de percusión corporal, canciones que todo el mundo conoce, las de nuestras madres o cantautores como podría ser Molina o Machín o...

Fab. - ¿Qué esperas que te aporte? Aunque ya has dicho algo...

Paco - La utilizo para que me ayude a conducir la idea. Si por ejemplo tengo que hacer un ejercicio de clase, para que tenga la dinámica de ese ejercicio, con los pasos que tienen que haber ahí dentro, para que me ayude a que la realización de ese ejercicio sea óptima. Si el ejercicio tiene unos tiempos de realización voy a buscar una música que con sus *tempos* me ayude y ayude al alumno. En la coreografía ayuda a que la escena quede en su sitio, un elemento por detrás más suave, como un ambiente, haciendo que la escena se apoye en ella y no para impulsar exactamente el movimiento. Depende de lo que quieras hacer: si quieres narrar algo o que prime el movimiento de alguna manera.

Entonces elegiré según necesite. Porque hay músicas que tienen una fuerza por sí solas y en una escena arrastrarían la escena hacia la música más que a lo que está ocurriendo. Tienes que elegir en base a lo que quieras hacer.

Fab. - ¿Qué lugar ocupan las emociones en tus coreografías?

Paco - Mucho lugar.

Fab. - ¿Trabajas con las emociones?

Paco - Yo las utilizo. Yo no soy un coreógrafo físico exclusivamente, no soy un deportista del movimiento que simplemente siente, que ya es, los movimientos en su cuerpo, sino que también la mayoría de las veces tengo un hilo conductor dramático en el que los sentimientos y las sensaciones para mí son muy importantes. Tanto que van a ser una parte importante de la pieza, es decir que si monto una coreografía con la banda sonora de *La lista de Schindler*, a los bailarines les voy a situar en el contexto histórico de la banda sonora, qué ocurría en la película para que puedan transmitir en algún momento coreográfico o sentir algo del ambiente de la película. Me apoyo en su contenido emocional, por supuesto.

Fab. - ¿Siempre utilizas el ámbito interno, emocional en tus coreografías?

Paco - Siempre no, a veces utilizo cosas físicas porque en la danza no siempre es necesario utilizar cosas emocionales, pero coreografiando, casi siempre lo utilizo. A veces, cuando solo es físico, el sentimiento viene después y a veces lo uso.

Fab. - Cuando bailas y expresas emociones, ¿a partir de qué elemento ligado al cuerpo, al movimiento tipo el ritmo o la energía, modulas las emociones? Si emites un mensaje, cuando tienes que cambiar, ¿Cómo lo haces?

Paco - Depende de qué tipo de emoción, de qué momento, de cómo lo quieras, con qué intensidad... Va a depender de muchas cosas, porque lo puedes hacer de una manera muy sutil o ser muy brusco, corto o largo en el tiempo. Depende de la escena, de lo que requiera. Te puedes ayudar de la música o de tus gestos, de tus movimientos y reacciones. Puedes cambiar perfectamente el estado de ánimo interno y transmitir otro estado de ánimo, en un segundo o en más tiempo. Depende de lo que provoque ese cambio.

Fab. - Elementos de la expresión como la cara o las manos, ¿crees que son importantes para la expresión de las emociones en la danza?

Paco - Sí. Los movimientos no son propios, van acompañados de gestos y acciones y los gestos y las acciones te ayudan a comunicar, narres o no.

Fab. - ¿Y si excluyésemos de la visión de quien mira la cara o las manos, crees que el cuerpo comunicaría igualmente las emociones?

Paco - Nosotros como bailarines o coreógrafos, comunicamos con el cuerpo porque estamos entrenados para ello. Pero es evidente que si tú te apoyas en la música para apoyar la escena, lo puedes hacer también con gestos y acciones, con la cara y con las manos. El discurso va a quedar más claro si tú quieres dejarlo más claro, si es tu opción como coreógrafo. Si lo quieres más sutil, más subliminal o que seas impasible, es tu elección como creador.

Fab. - ¿Cuál es tu lenguaje como coreógrafo? ¿Qué elementos utilizas?

Paco - Movimientos, gestos y acciones. Mucho movimiento, porque es danza pero para contar lo que quiero los gestos y las acciones son importantes. Y a veces tienen significados aunque no sean claramente explícitos en la escena, para los propios bailarines y el coreógrafo. Son herramientas.

Fab. - Cuando hablamos de movimiento abstracto queremos decir que no haya ninguna gestualidad, ninguna teatralización del movimiento. ¿Crees que a través del movimiento abstracto se pueden expresar las emociones?

Paco - Entre bailarines, podemos identificar y comprender más que los que no tienen conocimiento de estos códigos de movimiento. En la danza abstracta, no siempre el espectador, si es profano en el movimiento, va a poder comprender lo que está ocurriendo, de una manera narrativa clara. Puede percibir el ambiente que se está desprendiendo de la escena pero quizá no comprenda del todo, porque no tiene los códigos. Digo esto porque, tengo cincuenta años y, en el movimiento, no siempre entiendo todo... y eso que tengo, domino un lenguaje más o menos amplio. Y no siempre comprendo todo en la danza abstracta a nivel narrativo, sensación, sentimientos. Si esto me pasa a mí que soy un profesional, el espectador en general que le dedica muchísimas menos horas, tendrá todavía menos códigos que yo y tenga dudas... “yo no sé lo que querían decir pero me ha encantado, ¡cómo se mueven!”, pero no saben exactamente, quizás descubran una tensión...

ESCUCHA DE LOS FRAGMENTOS MUSICALES

Fab. – Vamos a escuchar entonces el primer fragmento musical.

ESCUCHA FRAGMENTO 1 – PLACENTERO

Paco - Un paseo tranquilo y agradable, feliz, contento, a veces pensativo quizás, pero positivo, alegre. Para mi esta música, desde que comienza, tiene un crescendo que te sube un poco. Tiene ese ambiente. A nivel emotivo me noto tranquilo. Transmite tranquilidad, tranquilidad con una sonrisa positiva.

Fab. - ¿Qué tipo de energía sientes en esta música?

Paco - Tranquila, calmada, no es demasiado elevada, es media. Tranquila pero no baja; tampoco es alta. En una escala de uno a diez sería un cinco quizá seis.

Fab. – La primera coreografía que tienes que componer con esta música tiene que expresar la SERENIDAD TRANQUILA. ¿Qué harías para que llegue esta serenidad tranquila a nivel de movimiento? ¿Qué visualizas?

Paco - Supongo que intentaría transmitir, evitando los gestos y las acciones, esa serenidad tranquila a través de un movimiento fácil, “*chiclosa*”, continuo...

Fab. - ¿*Chiclosa*?”

Paco - Fácil de movimiento, blando, que no fuera brusco y lo haría con movimientos *legatos*, tranquilos, con las evoluciones que tenga que haber pero con tranquilidad. Si hubiese algún salto sería ralentizando la bajada. Veo como saltos utópicos que, si hubiese la posibilidad de ralentizar la caída, sería estupendo. Es como un flotar, como una pompa. Pero no será posible, tengo que transmitir eso de otra manera.

Fab. – Cuando dices flotar ¿es porque te ves ligero?

Paco - Si, en esta me veo ligero, me veo en calma, me veo a gusto...

Fab. – En cuanto a espacio... ¿Qué uso o recorridos sientes?

Paco - Antes he visto un paseo, pero es un paseo hacia ninguna parte, no era un paseo en línea recta. Era un paseo que podría ir... veo más círculos, redondos, trayectorias ondulantes, no veo rectas y cambios bruscos. Si son rectas son muy suaves, unidas por curvas. No veo una dirección clara adónde ir.

Fab. - ¿Harías mucho o poco recorrido?

Paco - Quizá el recorrido no sea lo más importante de lo que me transmite esta pieza, pero sería el necesario para cubrir el movimiento. No sería importante.

Fab. - ¿Ocuparías todo el espacio?

Paco - Quizá de la manera que lo estoy pensando, me estoy dejando los rincones. Estoy utilizando el espacio alrededor y por la parte central.

Fab. – De acuerdo. La segunda coreografía tiene que expresar la DEPRESIÓN, energía baja y afecto negativo. Puede ser tristeza o lo que a ti la música te transmita pero que se mantenga en este territorio. ¿Qué harías? ¿Qué variarías con respecto a antes?

Paco - Todo sería un poco más hacia adentro, los movimientos serían más hacia adentro. Incluso el uso del espacio sería más hacia el centro... aunque también podría irse hacia los rincones sin ningún problema y estar de espaldas. Podría ser tanto envuelto hacia adentro, que la dirección fuese introspectiva, como yendo por los rincones para poder transmitir eso.

Fab. - ¿Energía, peso, alturas?

Paco - Creo que variaría el movimiento de mi columna vertebral. Así como antes lo quería “*chiclosa*” y más abierto, habría ahora cosas más cerradas; las curvas serían más hacia adelante. Podríamos entrar en el suelo, antes también lo pensaba... pero esto lo veo como más pesado. El movimiento no sería tan ligero como antes, sería más pesado. Aunque el movimiento fuera fácil, tendría este carácter.

Fab. - ¿Recorridos?

Paco - En un principio he pensado como envolverme hacia el centro, pero de repente también he pensado utilizar los rincones. Quizás podría ser una combinación. Quizás podría empezar yéndome hacia adentro en el centro del círculo, de la espiral y luego irte a los rincones, utilizando los laterales supongo.

Fab. – De acuerdo. Cambio de tercio. Segundo fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 2 – VUELTAS

Paco - Energía arriba, aumento energético, dinámica, recorridos, aquí si podríamos utilizar recorridos en líneas rectas, cambios de recorridos

Fab. - ¿De qué emoción estás hablando?

Paco - Creo que no lo tengo claro. Puede ir asociada a algo alegre, puede, pero no la veo del todo clara; no oigo esa sensación de alegría de una manera clara: podríamos apoyarnos o coreografiar la energía simplemente, sin alegría; podría ser más neutra,

sería. No oigo transmisión de ilusión, podría serlo, pero a lo mejor en esta pieza la primera intención del compositor no era la alegría... escuchándola así, fuera de contexto... Si lo que buscaba era alegría,... quizás yo esté acostumbrado a usar músicas mucho más alegres y tengo esa influencia,...

Fab. - ¿Afecto positivo o negativo?

Paco - No la veo negativa. Pero no la veo en un grado de alegría elevado

Fab. - ¿En cuanto a nivel y calidad de energía?

Paco - Allí sí que la veo con energía, necesita mucha energía.

Fab. – De acuerdo, La primera coreografía tiene que expresar ALEGRÍA DINÁMICA. ¿Qué harías a nivel de movimientos? ¿Cómo la aprovecharías? ¿Y de espacio?

Paco - Los movimientos serían más rápidos, no serían tan ligados como antes: habría algunos cortes con cambios, con cambios de direcciones; dentro de una misma trayectoria podríamos utilizar distintos cambios de columna vertebral. Utilizaría distintos caminos en líneas rectas, las diagonales,... cosas rápidas desde detrás para avanzar. Sería estupendo que fueran avanzadas, trayectos hacia adelante, o bien en diagonal pero que fueran hacia adelante. Los trayectos en la zona de atrás que fueran rapiditos para volver a avanzar, para que el público te vea de frente.

Fab. – ¿A nivel corporal ves algo especial?

Paco - Sí. Veo dinámica de saltos, de movimientos con ataque, impulsados, de piernas, de brazos.

Fab. - ¿Habría mucho o poco recorrido?

Paco - Habría recorrido sí, y aquí sí que sería importante el espacio y el recorrido.

Fab. - ¿En qué sonidos te apoyarías de esta música?

Paco - En los golpes, que te pueden ayudar para los saltos; luego hay una continuidad de la melodía que te puede ayudar a la evolución del movimiento.

Fab. – De acuerdo. Con la misma música, en la segunda coreografía, tienes que expresar SERENIDAD TRANQUILA, energía baja y afecto positivo.

Paco - Me apoyaría más... igual podría utilizar las dos cosas... Apoyarme más en los golpes de percusión para marcar algo mucho más conciso, no cogería ese ritmo acelerado que se oye abajo. También utilizaría esa melodía que se oye como base

energética y los distintos golpes, no todos, los utilizaría para movimientos rápidos y seguros.

Fab. - ¿Mucho o poco recorrido? ¿Zonas concretas?

Paco - No sería tan rápido como antes ni utilizaría mucho espacio, algo razonable para que se te vea sereno y tranquilo. ¿Para qué más? Con esto sería suficiente. ¡No vas a estar como un “descosido” por el espacio! Algo más recogidito.

Fab. – Vamos al tercer fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 3 – LA MONSTRUA

Paco - Me llega miedo, protección. A nivel espacial me situaría en el centro desde donde pueda controlar el ambiente mi alrededor por algo que me vaya a venir. La sensación que me da es de miedo, atención expectante, estás en guardia. Es una música que te pone en guardia.

Fab. - ¿Afecto positivo o negativo?

Paco - Negativo. Propone un estado que no es de alegría...

Fab. - ¿Y cómo escuchas el nivel y la calidad de energía?

Paco - Siento cierta tensión energética; en cuanto a cantidad siento que hay energía, porque, dentro de esa tensión hay una energía contenida expresada por este pulso de las cuerdas... Luego hay un sonido prolongado sutil que me sitúa en algo desconocido, que no me agrada, de peligro. Y estos rayos metálicos me sitúan en la protección, la alerta.

Fab. – Con la primera coreografía tendrías que expresar RABIA, energía alta y afecto negativo.

Paco - Buscaría transmitir algo desde las entrañas, desde el centro, que los movimientos salieran y regresaran allí y que los movimientos de las extremidades fueran todos consecuencia de este inicio de movimiento visceral.

Fab. - ¿Qué calidad tendría este movimiento?

Paco - Calidad tensa, atacada, con músculo, con fuerza. La tensión puede estar, tanto en los músculos al realizar el movimiento, ofreciendo una resistencia al movimiento como en las extensiones y en las contracciones. Puedes proyectar y encoger pero con esa connotación de tensión.

Fab. - ¿Y qué harías con el espacio?

Paco - Podría ser limitado perfectamente. Podría coger un pasillo del escenario, perpendicular al público y avanzar y retroceder por este pasillo. Y en ese espacio acotado podríamos transmitir la rabia. Si no fuera demasiado largo, tendríamos suficiente espacio para hacerlo. Como una fiera dentro de una jaula o de un lugar cerrado. No es necesario el “campo abierto”. La rabia la vamos a ver igual en un espacio cerrado. Incluso nos puede ayudar.

Fab. – Con la misma música coreografía para la DEPRESIÓN, poca energía y afecto negativo.

Paco - A lo mejor podría contrastar con trayectos rectos, se me ocurre un cuadrado alrededor del centro o en un lateral del escenario, me daría igual donde estuviese situado porque se me ocurre un cuadrado de luz donde podría estar. Se me ocurren muchas cosas. Podría utilizar perfectamente las alturas: estar sobre los pies o sentado y utilizando movimientos sin músculo, movimientos más fáciles de hacer, de realizar a nivel energético, con una velocidad más lenta; podría hacer un recorrido por las alturas, por supuesto: estar de pie, a media altura y bajo, no habría problema. Y a nivel de espacio no emplearía demasiado espacio. Podría ser ese cuadrado que te comentaba, pero si me lo acotan un poco más, tampoco pasa nada. Ahora, los paseos o desplazamientos dentro de ese espacio serían más lentos, reposados, tranquilos.

Fab. – Cuarto fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 4 – IRRITANTE

Paco - Energía alta, mucho espacio, mucha energía, mucho correr, mucho cambiar.

Fab. - ¿Qué emoción expresa?

Paco - Una huida.

Fab. - ¿Afecto positivo o negativo?

Paco - Así a primera vista negativo. Es como un escapar, una huida de algo que no, una huida un poco dramática, no es positiva, no es “contenta”, alegre, más bien una huida dramática “me escapo de algo”. Energía alta, movimientos rápidos y también cortados, que pueda haber otras cosas para contrastar con ello para que se vea; y cambios de dirección, cambios de foco. Un poco desconcierto.

Fab. – En la primera coreografía deberías expresar RABIA.

Paco - Veo que combinaría cosas: primero utilizaría “músculo”, más tensión; pero veo que combinaría cosas de expansión, según ese sonido sutil que se oye de fondo, con movimientos más rápidos y ritmados. Por supuesto energía.

Fab. - ¿Y a nivel de espacio? ¿Zonas, recorridos?

Paco - Al principio, al hablar de huida, veía que el espacio lo iba a utilizar todo, con líneas o círculos, pero para transmitir rabia... podría hacerlo también; quizás pueda utilizar todo el espacio con distintas líneas de subir y bajar, incluso algún movimiento circular, con músculo y energía... utilizaría mucha zona del espacio. Por lo que estoy escuchando se me ocurren cosas muy cañeras, de no parar, de... que cuando termine la coreografía no voy a poder hacer otra..., ... es una manera de explicarlo...

Fab. – Con la misma música una coreografía que exprese ALEGRÍA DINÁMICA, misma energía pero afecto positivo. ¿Qué cambiarías?

Paco - Cambiaría la dureza muscular, utilizaría los ritmos pero cambiaría ese músculo, esa tensión muscular y ese “nacimiento de la bilis”, ese nacimiento del movimiento interno, lo haría mucho más abierto y más en la parte superior del tronco. Esta coreografía sería más abierta y tendría una calidad de movimiento más suave que en la anterior.

Fab. - ¿Recorrido, espacio?

Paco - No se me ocurre donde emplazarlo, ¿quizás porque el espacio no sea demasiado importante? La música, ya de por sí te sitúa en un ambiente, ya te está arrojando en un gran lugar, un gran ambiente... Quizá no sea demasiado importante apoyarlo con el cuerpo para transmitir eso. Ya lo da la música lo suficiente y tú con que transmitas la alegría de otra manera, ya es suficiente. Igual por eso no se me ocurre. El movimiento corporal va a ser dinámico pero no veo el elemento espacio como algo primordial para la transmisión de ese sentimiento.

Fab. – De acuerdo. Vamos al último fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 5 – COLD TIME DESOLACIÓN

Paco - Me sitúa en un punto de descubrimiento, de transformación corporal de ir de forma a forma o de posición a posición o de transición a transición, suave, pomposa como una burbuja, de transformación. He tenido la imagen de un despertar y descubrir que estás en un mundo que no conoces y estás mirando alrededor. Como despertando en

un mundo de ciencia ficción, con cosas extrañas mi alrededor; agradables, no asustan, estoy cómodo. Y viendo cosas nuevas, diferentes, astros, lunas, y otros objetos más pequeños, luminosos.

Fab. - ¿Qué nivel de energía le ves?

Paco - Una energía media-baja, no es como las energías de antes. Y de movimiento suave, tranquilo. Más que como antes que era “*chiclosa*”, “*gomoso*”, ahora lo veo “*pomposo*”, como si fuera una pompa de jabón que lanzas al espacio, ligero, flotando, puedo descender, con el aire y si le diera una rafaguita de aire calentito, iría hacia arriba de una manera tranquila.

Fab. - ¿Qué afecto percibes de la música: positivo o negativo?

Paco - Es positivo y muy agradable. Da un poquito de morriña y todo.

Fab. - La primera emoción que tienes que expresar es la SERENIDAD TRANQUILA.

Paco - Es que esto es la serenidad tranquila para mí. Flotaría y estaría a gusto flotando y disfrutaría y haría que se disfrutase con esa manera de flotar gustosa. Y que el público se enterneciese con ese movimiento. Quiero decir que si quiero que el público reciba esa tranquilidad, corporalmente sería tranquilo. Aquí si la coreografía no me costaría hacerla y no como antes que decía “¡Gua! ¡Me voy a morir! y necesito un tiempo de recuperación”. Aquí no.

Fab. - ¿Y de espacio?

Paco - Puedes estar sentado en el suelo solo sobre un isquion y ya está.

Fab. - La segunda emoción: DEPRESIÓN. Cambiamos el afecto que pasa a ser negativo.

Paco - A lo que acabamos de hablar le añadiría cualidad de peso y la combinaría, cosa que antes no. Aparecería el peso como cosa importante y contundente de esta sensación... aquí sí, para transmitir esa energía negativa le añadiría la sensación de peso. Para ello quizás necesite también ponerme de pie para ver el derrumbe de los brazos, para ver el derrumbe de las piernas... que el cuerpo pueda desmoronarse, pueda caer por su propio peso.

Fab. - ¿Y espacio?

Paco - No necesitaría mucho espacio. Ahora si que a lo mejor utilizaría el perfil y no el frente, no estaría de cara al público. Preferiría estar más bien de lado o en una diagonal pero... más bien de perfil podría quedar más claro. Porque se te va a ver la columna vertebral, el peso... No interesa que se nos vea abiertos, sino que se vea de otra manera, más encorvados, quizá de vez en cuando contrastar y con los pesos de los distintos segmentos corporales

Fab. – Si no tienes nada más que añadir, abríamos terminado con la entrevista. Te hago entrega del protocolo experimental y del cd con las músicas.

Paco – Vale.

A.6.5 Susana Rodrigo

Día y lugar: 12 DE SEPTIEMBRE 2014 – en casa del autor de esta investigación.

SOBRE CURRICULUM PROFESIONAL

Hora inicio 15:40

Hora fin 15:52 aprox.

Fab. - Hola Susana. ¿Cuál ha sido tu trayectoria a nivel de formación? ¿Cuándo empezaste?

Susana- Yo empecé en lo que entonces se llamaba Conservatorio de Arte Dramático y Danza de Valencia. Empecé mi carrera de Clásico y cuando la terminé, cuando estaba terminándola empezó el contemporáneo en el Conservatorio. Antes no existía. Entonces hice también la de contemporáneo porque era la línea que quería. Montándose con los exámenes finales de la carrera de contemporáneo empecé en el Centro Coreográfico de Valencia desde sus comienzos, creo en el 92. Tuvimos dos años de formación excelente, porque tuvimos todo tipo de profesorado; cuando se acabó, hice lo que hacíamos todos en aquel momento: irnos a otro país a continuar nuestra formación. Yo me fui a Paris donde estuve trabajando en varias escuelas – en el '95 en la *Menagerie de veurre*, la Granja de cristal, una de las escuelas más modernas en aquel momento, a la vez que audicionaba. Tuve la suerte de trabajar con Sara Sugihara, una profesora y coreógrafa americana, que había tenido ya como profesora en el Centro Coreográfico. Enseña técnica Limón, que me marcó mucho, tuvimos mucho *feeling* y ella decidió cogerme como alumna particular e hizo un trabajo conmigo personal a nivel de todo: que era para mí la danza... analizar hasta lo último un ejercicio que hacíamos sobre conceptos,

mentalmente y realizándolos. Un trabajo muy intenso. Y, a la vez, haciendo audiciones para poder trabajar en Francia. Todo aquello duró dos años: se terminó el dinero, la beca y volví a España. Entonces empezó un poco la vida profesional. Ya había hecho algún trabajo antes pero eran cositas muy pequeñas. Empecé a trabajar con *Ananda Dansa* haciendo sustituciones pequeñas. Era el momento de Borgia Imperante, Homenaje a K. También estuve con *Okrana Dansa*. Después fue el momento de *Frankenstein* que me permitió la entrada en *Ananda* ya en una creación, como componente de la compañía. Luego hubo un parón y volví a irme fuera. Me fui a Canadá porque me enteré que había una Universidad que se llama a la UQAM – Universidad de Quebec a Montreal. Era muy buena a nivel de pedagogía de la danza. Entonces fui a hacer un Máster de pedagogía de la danza y allí trabajé la didáctica, los fundamentos de la enseñanza de la danza. Todo lo que a lo mejor me interesaba más a nivel teórico y que nunca había tenido oportunidad de estudiar y de practicar. Porque hacíamos teoría y práctica. Allí la danza en los colegio entonces – supongo que ahora también – era una asignatura más. Entonces en las Universidades se enseñaba a los profesores que iban a dar clases en los colegios, en los institutos, en primaria y en secundaria. Pero no pude acabarlo. Era muchísimo dinero y me fue imposible terminar. Los residentes extranjeros pagábamos tres veces más... Se me quedó a mitad. Después me fui a Lyon. No sé si fue antes o después... El caso es que en Lyon hice un Diploma del Estado Francés para profesores de danza, al que solo se podía acceder si se había tenido experiencia profesional y cursar de manera más reducida durante un año. Entonces yo ya había trabajado con Ananda y tenía caché. Mientras tanto seguía *audicionando* y con ganas de bailar... Volví a España algo decepcionada porque no había encontrado una compañía con la que me sintiera bien y poder vivir de ello. Entonces un día, en el 99, sonó el teléfono y me llamó Rosángel Valls para darme un trabajo: ser Dorothy en el Mago de Oz.

Fab. - Entonces a partir de ahí ya entraste en Ananda.

Susana- Si. Y fueron todos los espectáculos que se hicieron desde entonces hasta El circo de la mujer Serpiente, creo en el 2008. En este tiempo de *Ananda Dansa*, que fueron muchos años, también trabajé con Toni Aparisi compañero en Ananda y coreógrafo. Con él tuve la oportunidad de hacer un trabajo muy intenso a nivel clases y técnica y como bailarina, que me llevó a sentir que crecía, a una evolución a nivel técnico muy importante que me mantuvo muy implicada en todos los proyectos. Además Edison Valls, director de Ananda, también me trabajó la interpretación, algo

muy enriquecedor. Con Toni también bailé en su compañía *Ausades*. Hicimos varios montajes. También en *Teatre del Navegants*, donde tenía un pequeño papel como bailarina solista.

Fab. - ¿Y a nivel pedagógico?

Susana- Empecé dando clases en escuelas y academias de Valencia, de corta duración. No podía comprometerme con nada porque en Ananda trabajábamos mucho y no era posible. Fue en el 2006-2007 cuando entré de lleno en la pedagogía. Entré en el Conservatorio Profesional de Danza de Valencia y empecé una seguida en la pedagogía.

Fab. - ¿Qué clases dabas?

Susana- Técnica, improvisación y composición de danza contemporánea. Después pasé al Conservatorio Profesional de Alicante, donde también estuve unos años. También he estado en la ESAD de Valencia durante un año. También en la *Escola de Teatre Escalante* de Valencia...

Fab. - Y ¿actualmente?

Susana- He sido mama y he pasado una temporada desconectada, dando algunas pequeñas clases en el Conservatorio de Alicante. Este año he entrado en la bolsa de trabajo del Conservatorio Superior de Danza de Valencia y posiblemente de clases allí.

Día y lugar: 13 DE SEPTIEMBRE 2014 – en casa del autor de esta investigación.

Hora inicio 15:45

Hora fin 16:40 aprox.

SOBRE MÚSICA Y COREOGRAFÍA

Fab. - Para comenzar: sé que eres una “súper” bailarina profesional, que no eres principalmente coreógrafa. Tu ¿Qué opinas de ti en este sentido? ¿Qué parte de coreógrafa hay en ti?

Susana- Mi experiencia como intérprete, en *Ananda Dansa* sobre todo que es donde he podido experimentar y crecer en este sentido, ha sido de intérprete pero con licencia para hacer la coreografía. Entonces mi experiencia siempre ha sido que, siempre desde una dirección externa, una idea, un sentimiento marcado, pautado yo tener que buscar, sacar el movimiento, llevarlo al cuerpo y a la coreografía. Alguna vez también, y no en Ananda, he tenido que preparar cosas ya con una distancia, ya no tan desde dentro,

tratándose de algún encargo preciso. Entonces te ciñes a lo que se te está pidiendo, quizás a un nivel más global.

Fab. - ¿Recuerdas alguna experiencia de sentirte coreógrafa?

Susana- Si. Hice una coreografía para “El salto de la novia” en Navajas, por la noche, con una orquesta, en un paraje natural – quiero decir que no era en un escenario. Se me pedía algo muy concreto que era la leyenda de la novia etc. Entonces yo plasmé con los bailarines lo que para mí era esta historia. Ahí viví la coreografía desde otro punto de vista.

Fab. - ¿El papel de coreógrafa lo has aplicado también a la pedagogía? Dicho de otro modo: en qué medida es conveniente que un bailarín sea también coreógrafo o controle elementos de la coreografía?

Susana- Yo pienso que es muy importante. Lo que ocurre es que a veces un coreógrafo sabe lo que va a hacer, el movimiento que va a hacer, y tu, como bailarina, lo reproduces, lo copias. Pero si estás en otro tipo de compañía, como intérprete y eres tu el que tienes que crear esos movimientos y crear esa coreografía es otra experiencia. Entonces, a la hora de enseñar a los alumnos, dependiendo en qué contexto estés, es seguro que el profesor siempre va a componer bailes o frases de movimiento. No sería como hacer una coreografía para presentar o quizás si... Y lo enseñas a los alumnos porque ellos también son participes y son coreógrafos.

Fab. - Como bailarina y coreógrafa, ¿Cómo vives la relación con la música cuando bailas? ¿Qué función tiene para ti?

Susana- Para mí la música es vital, porque me da muchas herramientas para poder traducir las emociones que sientes en el cuerpo o la pauta que se te ha pedido en tu cuerpo pero ayudándote o arropándote o reforzándote con esa música. La música para mí es muy importante. También es verdad que otras veces lo he trabajado de otra forma, porque el director o la coreógrafa/o su relación con la música era distinta. Pero siempre, como intérprete, siempre he intentado o me ha salido natural ir con la música, estar unida a la música de alguna forma: en acentos, en sensaciones, en respiración, en sentir los instrumentos, el sonido, los colores. Es algo bastante difícil de explicar porque es más de sensación, de sentir. Por ejemplo, como profesora a los alumnos les insisto mucho en ir acompañados de la música. No ir cada uno por un lado. También es verdad que también puedes bailar y la música estar de fondo y crear un ambiente. Es totalmente

válido también. Pero reconozco que mi forma de trabajar es más “con” la música. Por ejemplo en los espectáculos infantiles, según lo que yo he vivido, si sabes aprovechar los acentos, los ritmos vas a ir más directa al espectador. Lo he sentido así. Me ha ayudado muchísimo a llegar con el gesto, a llegar con el movimiento a un espectador más joven

Fab. - Si tienes que componer una coreografía, ¿partes de la música o de otros elementos y luego llegas a la música... está la música por medio?

Susana- Si, suele ser la música. Alguna vez a lo mejor ha sido alguna pauta el punto de partida y sin música, un trabajo más corporal para incorporar la música después. Pero... más bien lo otro. Con la música y/o a partir de la música.

Fab. - ¿Qué tipo de música o ambientes sonoros utilizas? ¿Cuales te estimulan más?

Susana- No tengo un estilo. Es todo. Todo lo que me haga sentir. Todo lo que me toque la emoción. Que me diga algo. También que me mueva, que me entren ganas de...

Fab. - ¿Entonces qué esperas que te aporte?

Susana- Es muy importante. Espero de la música casi la mitad, porque me apoyo tanto en ella que para mi ella tiene que ser igual de fuerte que yo, que la danza o lo que se dice. O por lo menos muy potente en este sentido. Me gusta que los dos estén equilibrados. Y me gusta que la música pueda ser en directo y tener esa relación con el músico, en vivo.

Fab. - Cuando bailas, las emociones para ti ¿tienen un lugar importante?

Susana- Si. A lo mejor hay emociones que tienen que ser muy concretas y otras que son más libres, que las sientes y te dejas llevar. Esta música me mueve y me dejo llevar, sin anclar la emoción y el pensamiento.

Fab. - ¿Siempre utilizas el ámbito interno, emocional, cuando bailas?

Susana- Siempre no, porque existe también esa música que te mueve y tu no estás sintiendo nada específico. Tu cuerpo va y dejas salir el movimiento y de pronto hay un lenguaje y no sientes nada concreto

Fab. - ¿A partir de qué elementos fundamentales del movimiento crees que puede modificarse la intención emocional del movimiento? ¿Cómo modulas la emoción?

Susana- Puedes ayudarte por ejemplo con el tratamiento del espacio, de cómo te mueves por el espacio; de cómo juegas con el peso; de cómo utilizas los ritmos, los acentos. También la energía buscando el tipo adecuado.

Fab. - Elementos de la expresión como la cara y las manos, ¿crees que son importantes o complementarios? ¿Podrías prescindir de la expresión facial?

Susana- Yo la utilizo de natural y como un todo. No creo que de una forma exagerada, pero siempre tiene que ver. A veces he trabajado el estar neutra en la gestualidad o en el rostro mientras el cuerpo está bailando. Pero lo que me nace es que mis manos y mi gesto van con lo que pasa. Para mi es importantísimo. Me costaría no hacerlo, tendría que concentrarme.

Fab. - Tu estilo es el contemporáneo. ¿Te has movido en un territorio de danza más abstracta, o gestual o más teatralizada, danza-teatro?

Susana- Si, más en danza-teatro. La danza abstracta no sé muy bien qué es. Quizás sea más como el trabajo que he hecho con Toni Aparisi que se centra en el movimiento que no va apoyado con ese gesto o esa teatralidad tan explícita.

Fab. - ¿Crees que pueden expresarse emociones a través de la danza abstracta?

Susana- Si. Además lo he vivido. No estoy muy acostumbrada a ese trabajo pero lo he vivido.

ESCUCHA DE LOS FRAGMENTOS MUSICALES

Fab. - Vamos a la tercera parte de la entrevista. Te voy a hacer escuchar los fragmentos que hemos seleccionado en el mismo orden con el que tu, luego, ejecutarás las coreografías. Son fragmentos contrastantes. Si alguno de ellos lo hubieses oído ya, te diría de prescindir de esa experiencia, quizás hayas bailado alguno, no lo sé. Puedes esperar a que termine el fragmento o, en la medida en que tengas imágenes o sientas decir algo... Se trata de entender qué emociones crees que expresa la música, qué intención tiene esa música. El compositor, cuando la compuso, qué buscaba en el bailarín? ¿Qué ámbito quiere recrear? Es ver tu qué recibes de todo esto, sobre todo a nivel emocional. Si tienes imágenes o cualquier cosa que te surja...

ESCUCHA FRAGMENTO 1 - PLACENTERO

Susana- Este fragmento me transmite tranquilidad, continuidad, el seguir el camino, un viaje, un fluir hacia no importa donde, fluir. Tiene una intención de calma, de serenidad,

de estar bien, positivo, tranquilo. De movimiento veo un movimiento continuo, lineal, suave, delicado, con algún momento quizás un poquito más energético, pero siempre sin salirse de esa continuidad.

Fab. - ¿Crees que expresa una emoción positiva o negativa?

Susana- Positiva, sí. Como de relax, una calma viva, dinámica.

Fab. - ¿Qué nivel de energía le ves? ¿Alto, bajo?

Susana- Un nivel de energía medio, que en algún momento puede subir un poco pero que se mantiene. Es regular, no tiene sorpresas, es continuado.

Fab. - Con esta música vas a componer dos coreografías que van a tener una emoción definida. La primera sería sobre algo que has comentado. La SERENIDAD TRANQUILA. ¿Cómo utilizarías el espacio? Y ¿Cómo utilizarías el cuerpo, el movimiento para que al espectador le llegue esa serenidad tranquila?

Susana- Lo que me imagino en el movimiento es como una especie de *zig-zag* que se va acercando a público, desde fondo hacia boca y que juega con las luces de las calles laterales. Entonces juega con la luz que entra. Ese movimiento puede ir al suelo de una manera continua, puede subir; no es todo por arriba, no tiene por qué.

Fab. - Y el espacio que utilizarías?

Susana- Imagino algo en *zig-zag* avanzando hacia algún lugar.

Fab. - Y a nivel corporal de movimiento, ¿habría algo?

Susana- Imagino una continuidad, una fluidez. A lo mejor, aprovechando algún acento de la música la energía puede subir un poco más para sostenerse... los movimientos sostenidos para volver a bajar; alguna pausa, algún momento de peso...

Fab. - Hablando de peso, ¿qué tipo de peso le ves?

Susana- No le veo mucho peso. Me veo ligera, no me veo tan abajo.

Fab. - ¿Vas a dar protagonismo a alguna parte del cuerpo?

Susana- Veo más un movimiento global, de todo el cuerpo junto con la cara que transmite lo mismo que sientes en el cuerpo. Calma y tranquilidad con el rostro, en un momento dado una pequeña sonrisa, leve; un cerrar los ojos a lo mejor en algún momento. También me imagino que la relación con el suelo es deslizante. Entrar y salir del suelo muy suave.

Fab. - La segunda coreografía debe expresar DEPRESIÓN. ¿Qué es lo variarías quizás con respecto a la primera coreografía o si cambiarías y harías otra cosa?

Susana- Aquí sí que el peso varía. Porque de pronto, cuando me lo imagino siento que la gravedad participa más en el movimiento, como reflejo del cansancio, de los músculos que no se quieren mover. Relación con el suelo también pero a lo mejor ya no sería tan suave, habría momentos de dureza.

Fab. - ¿Y en cuanto a espacio y desplazamientos? ¿Lo ubicarías en algún sitio? ¿Se movería tanto como antes o...?

Susana- No, no. Creo que me quedaría más quieta en algún sitio, no sé si en el centro del escenario... No sé si a lo mejor solo en el centro del escenario... Haría alguna andada, caminar, caminar de alguna manera pero con un caminar sin saber adónde, un estar desorientado. Si me moviera de ese espacio elegido, que puede ser el centro, lo haría simplemente con andadas. Sería un movimiento global.

Fab. - Vamos a escuchar el segundo fragmento a ver qué te sugiere.

ESCUCHA FRAGMENTO 2 - VUELTAS

Susana- Esta música me da alegría, entusiasmo, ganas de saltar, de correr, de disfrutar, de juego. Le veo una emoción más positiva, más dinámica.

Fab. - Entonces afecto positivo y energía...?

Susana- Dinámica, alta, sí. Porque me apetece correr, me apetece saltar, girar, volar, recorrer el espacio, divertirme, jugar.

Fab. - La primera coreografía tiene que basarse, expresar la ALEGRÍA DINÁMIC. Has dicho ya cosas, pero ¿cómo crees que expresarías en el espacio, con los movimientos esta alegría?

Susana- Creo que utilizaría más o menos todo el espacio, porque entre las carreras, el querer volar. Haría un círculo por ejemplo en el centro del escenario, un círculo grande o salir por una pata o entrar por otra... Me haría utilizar todo el espacio. También por la expresión, de estar contento y a gusto: la mirada, la sonrisa. También habría algún momento con los pies, de juego con los pies, de frases más cortas y rápidas, solo con los pies. También utilizarías las repeticiones, repetir un movimiento, volver atrás repitiéndolo, ... pero siempre desde el disfrute, el divertirme.

Fab. - Ahora,... con la misma música tenemos que expresar la SERENIDAD TRANQUILA. ¿Qué variarías en la coreografía o a qué te cogerías de la música? ¿Cómo utilizarías esta música para la serenidad tranquila?

Susana- Creo que no me movería casi nada y a lo mejor utilizaría la boca del escenario, como un viaje de un lado a otro o... llegar al medio y volver, pero bueno, en boca. Y la energía sería totalmente distinta porque me nace más algo continuo, sin picos de saltos o giros o explosiones. Haría algo más fluido, más pausado. Algunas pausas, me iría al suelo, subiría y jugaría con el contraste de velocidad: aunque la música vaya rápida, jugaría a contrastar con una velocidad lenta. El espacio creo que lo reduciría a esa franja de delante. Si pusiera alguna andada sería lo más que me desplazaría por el espacio.

Fab. - Vamos al tercer fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 3 – LA MONSTRUA

Susana- Me transmite algo como más siniestro... el miedo, el odio, el sufrimiento. No se definir muy bien: una especie de enfado sufrido, el miedo. Me conecta con la rabia, con la tensión, porque se me ocurren muchos movimientos muy tensos, muy claros, muy de líneas y de direcciones. Pero con una tensión, no positivo más bien negativo.

Fab. - De acuerdo, afecto negativo. ¿Y de energía?

Susana- Veo un nivel de energía alto por la tensión muscular que sientes pero no explosivo: un nivel de energía fuerte pero controlada, de saber lo que estás haciendo. Por ejemplo, en el espacio me imagino diagonales muy largas, con desplazamientos muy directos, con mucha potencia y paradas a secas de tensión muscular.

Fab. - ¿Te remite a algún ambiente?

Susana- Oscuro, de desasosiego, de miedo...

Fab. - La primera coreografía que tendrías que componer es con intención de RABIA. Has dicho muchas cosas pero para expresar esa rabia...

Susana- Haría eso, esas diagonales en el espacio, largas, directas que van a un sitio y “pam!” se paran y con esa tensión muscular describen un momento, una idea, una energía que sale del centro... de rabia que va a todo: a la cara, al gesto... Después a lo mejor irte hacia otro lado y culminar en un sitio y volver a hablar de esa tensión. Lo veo más así. A lo mejor varias diagonales, no tiene porque ser una.

Fab. - ¿Hay acciones a las que te lleve la música? ¿Impulsos?

Susana- Si, porque hay acentos y como dos partes muy diferentes. A lo mejor en un momento me apoyaría en la que es más repetitiva para describir movimientos más en tensión o a lo mejor utilizaría más la melodía que va por detrás para desplazarme.

Fab. - ¿Habría mucho o poco recorrido?

Susana- Si, habría recorrido.

Fab. - De acuerdo. Ahora, con esta misma música expresar DEPRESIÓN. Puede ser melancolía, tristeza... Tú antes hablabas de un dolor... Cómo lo expresarías siendo afecto negativo con energía baja.

Susana- A nivel espacial me lo imagino como más atrás en un rincón, algo más lejano, más distanciado del público, como un querer estar más solo, desconectado del mundo. No me desplazaría por el espacio. Me quedaría en ese pequeño espacio con un movimiento que a lo mejor en algún momento quiere tener esa energía pero que se deja parar por el peso, por el no-poder, por la tristeza, por el dolor, por el miedo. Jugaría con varios tipos de energía. A lo mejor una energía más tensa, más fuerte y pasaría después a suavidad, una suavidad ligada al peso, al no mover, a la resistencia.

Fab. - Vamos al cuarto fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 4 – IRRITANTE

Susana- Esta me cuesta un poco. Es como el querer llegar a un sitio y no poder, rabia, impotencia, del no-poder a nivel emocional.

Fab. - ¿Por qué dices que te cuesta?

Susana- Porque se me va un poco también... Tengo como dos emociones distintas: una que es más de impotencia, de rabia y la otra que es más alegre, más positiva, aunque no llega tampoco adonde tiene que llegar. No sé, es algo raro.

Fab. - ¿Qué energía ves tú en la música?

Susana- Muy alta, dinámica. Pienso en muchos movimientos, en ir a un sitio, desaparecer de ese sitio y aparecer en otro.

Fab. - De acuerdo. La primera coreografía debería expresar RABIA. ¿Cómo lo harías?

Susana- me cogería bastante a la música: acentos, a la melodía, el utilizar el mismo vaivén, la misma repetición para expresar esa rabia de no-poder, no poder acabar, no poder llegar.

Fab. - ¿Qué haría tu cuerpo?

Susana- Utilizaría saltos, pasos repetitivos hacia adelante y hacia atrás: con todo el cuerpo, con solo la cabeza, con una parte del cuerpo... Tensión y relación con el suelo. Con esa rabia de no poder levantarte, estando en el suelo,... levantarse e ir al suelo. De no conseguir algo a nivel de movimiento. En este, más que en el otro fragmento, tendría más ayuda en las frases, en los acentos, en la melodía... me podría apoyar más que en la otra. Esta me ofrece más...

Fab. - Siguiendo coreografía con la misma música: la ALEGRÍA DINÁMICA, algo que tú ya has comentado.

Susana- Imagino otra vez un camino, un camino de luz, una diagonal o una línea de atrás hacia adelante, cerrada a nivel de espacio, porque la luz la cierra y un querer ir al final o a algún sitio de forma muy alegre,... aunque no llegues. Entonces a nivel energía muy dinámico, mucha fuerza, mucha relación con el suelo también

Fab. - ¿Qué harías corporalmente?

Susana- Jugaría con partes del cuerpo, sería como el hablar con varias partes del cuerpo, que cada parte del cuerpo explicara su historia, su alegría. Y todo en ese trayecto. Pasos grandes, pasos cortos con saltos, con aire. Habría menos recorrido que en la anterior o todo en esa franja de luz, de ese camino.

Fab. - Pasamos al último fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 5 – COLD TIME DESOLACIÓN

Susana- Pues este me transmite calma, tranquilidad, fluidez, paz. Un poco triste a veces, pero un estado más tranquilo, más relajado.

Fab. - ¿Energía?

Susana- Suave.

Fab. - Y ¿afecto?

Susana- Un poco triste. Al principio no me ha transmitido tristeza pero, a medida que se iba repitiendo, había algo melancólico.

Fab. - La emoción para expresar en la primera coreografía sería la SERENIDAD TRANQUILA, o sea afecto positivo y energía suave.

Susana- Esta coreografía la veo otra vez delante, en boca, con movimientos muy claros, muy precisos, con la dirección de adónde vas muy clara en el cuerpo y luego pasas a otra. Una energía muy continua, muy fluida. Y si hay alguna pausa – que también – que en esa pausa también pasaran cosas... Y entonces retomar otra vez con todo el cuerpo ese movimiento. No haría falta que se desplazara, podría ser en un espacio pequeño, pero en boca del escenario. Desplazamientos cortitos pero siempre siendo muy muy claro con el cuerpo: de adónde van los hombros, adónde va la mirada. Un peso controlado, con algún equilibrio... No, no hay gravedad. Es más bien un flotar, un fluir

Fab. - La segunda emoción sería la DEPRESIÓN. ¿qué cambiarías con respecto a antes?

Susana- Creo que mantendría la idea del espacio, de estar ahí y también la claridad de las direcciones. Pero lo que cambiaría es la energía. Sería fluido también pero de repente sí que habría peso, sí que habría tristeza en el movimiento, en la emoción. Sería un movimiento más pesado. Alternaría con grande y pequeño aunque en algún momento, también haría fluido. Contrastaría con algo fluido pero siempre volvería a “un querer estar” pero te gana el peso, la gravedad, el suelo. Como un entrar en el suelo y salir de una forma lenta... como un querer levantarse y no poder, empujándote del suelo; empezar un movimiento que quiere pero que no puede porque no tiene fuerza. Ausencia de fuerza, de tensión.

Fab. - Te hago entrega del cd con las músicas y la explicación.

A.6.6 Toni Aparisi

Día y lugar: 10 DE SEPTIEMBRE 2014 – en casa del autor de esta investigación.

Hora inicio 16:25

Hora fin 17:30 aprox.

SOBRE CURRÍCULUM PROFESIONAL

Fab. - ¿Cuál ha sido tu formación como bailarín? ¿Cómo empezaste?

Toni - Empecé a bailar tarde, sobre los veintiún años. Conocí la danza porque estaba estudiando arte dramático. Entonces, tuvimos un curso con una profesora, Gracel

Meneu de la compañía *Vianants Dansa*. Después con Gerard Collins. Luego en unos cursos de verano que organizaba la escuela, vino una profesora del Instituto Dalcroze de Belgica, que se llama Bobette Goeders que daba Danza Creativa. Realmente allí descubrí un mundo muy amplio de posibilidades expresivas, sobre todo porque a mi me gustaba mucho el teatro físico. Desde entonces comencé a trabajar de forma continua con Gerard Collins. Me apunté a una escuela de danza de Amparo Bayarri y Amparo Benimeli. Tomaba formación básica de danza clásica, de danza española, etc. y luego contemporáneo, con Gerard Collins; haciendo cosas muchas veces por encima de mis capacidades técnicas. He hecho pocos cursillos. La mayoría de mi formación se ha construido trabajando, de forma profesional, con coreógrafos y coreógrafas. Me he formado bailando, por así decirlo. Mi formación académica es más una formación en performativa y dancística que derivada de cursillos. He hecho algunos, primero en Valencia y luego fuera de Valencia. Fui a Nueva York porque gané una beca y allí estuve tomando clases de la compañía de Merce Cunningham. He aprendido de los coreógrafos con los que he trabajado.

Fab. - ¿Quiénes? ¿Por orden cronológico? Empezando desde el principio.

Toni - En los años 87-88-89 estuve con Olga Poliakov, coincidiendo con Gerard Collins. Después, en los 90-91 con Santiago Sempere, que ha sido de los “puntales” y la persona que más me ha influenciado coreográficamente, y en su forma de pedagogía y modo de entender la danza. Después con Vicente Sáez, en el 91-93. Después nuevamente con Gracel Meneu, en su compañía *Vianants Dansa*; con Francesc Bravo (del 93 al 97). Luego en 98 entré en *Ananda Dansa* y trabajé con los hermanos Valls, con Edison y Rosángeles. Estos han sido realmente los coreógrafos con los que he hecho producción. A partir de allí he trabajado mi propio material como coreógrafo.

Fab. - Actualmente ¿qué haces profesionalmente?

Toni - Actualmente doy clases en el Conservatorio Superior de Danza, en la *Escola de Teatre Escalante*, en la academia de danza de Maricruz Alcalá, en la Sala Russafa unos cursos de iniciación para gente sin conocimientos de danza. A parte trabajo como coreógrafo e intérprete en la compañía *Ananda Dansa* y en mi propia compañía. Luego hay colaboraciones puntuales con PTV, con *Teatre del Navegants*, en el *Palau de la música*.... Soy coreógrafo “free lance”.

SOBRE MÚSICA Y COREOGRAFÍA

Fab. Como coreógrafo, ¿Cuál es tu relación, como te relacionas con la música?

Toni - Incluso antes de que me quisiera dedicar a las Artes Escénicas, la música ya la llevaba dentro, porque en mi casa se escuchaba mucha música y a mí me ha gustado desde siempre. Para mí la música es muy importante a la hora de trabajar. Es un puntal básico porque es motivador, generador, inspirador. Incluso muchas veces es lo que provoca el arranque del trabajo, incluso sin tener por ejemplo una idea dramática o argumental. Puedo trabajar a partir solamente de una música. Luego, en los ejercicios que hago en mis clases de danza, casi todos vienen de una música que me gusta y de allí se originan los ejercicios. O de una música que me gusta viene una coreografía. O un estilo de música que me apetece trabajar nace una coreografía...

Fab. - ¿Partes siempre de la música?

Toni - A veces parto del silencio. Entonces busco alguna referencia en mi archivo emocional o mental y dejo a una música que venga. Otras veces parto de la música. Y cuando se puede trabajar con algún compositor. Entonces la pieza surge del dialogo entre el compositor y el coreógrafo.

Fab. - ¿Entonces la música está siempre presente?

Toni -Siempre, siempre. Incluso cuando no hay música, siempre hay una idea musical, a nivel de estructura rítmica, o a nivel de estilo.

Fab. - ¿Crees que existe o tu estableces una jerarquía entre danza y música?

Toni - La única jerarquía que puedo encontrar depende de quién sea el director/a de ese proyecto. Cuando hice *Historia de un soldado*, la dirección de ese proyecto y de la idea venia del director de la *Orquesta de Joves solistes* de las orquesta de Liria. Era algo muy concreto; una pieza de encargo con todo estipulado. O si tengo que hacer un espectáculo donde la música ya está compuesta: obviamente voy a seguir la música. Si la dirección viene de mí yo sugiero y propongo, descarto o cojo las sugerencias musicales del compositor.

Fab. - En la primera opción ¿qué querías decir? ¿Qué das más protagonismo a la música sobre la danza?

Toni - No. La danza está al servicio de la música. Pero no quiero decir que una sea más importante que otra. Según las circunstancias adquiere más protagonismo una u otra.

Fab. - ¿Qué tipo de músicas o ambientes sonoros utilizas? ¿Cuáles más te estimulan?

Toni - Puedo utilizarlo todo, porque voy desde la música clásica antigua hasta música hecha con sonidos, música contemporánea, etc. He trabajado con todo el abanico. Creo que se trata de una herramienta. Dependiendo de lo que vaya a construir, gasto una herramienta u otra.

Fab. - ¿Qué buscas en la música? ¿Qué esperas que te aporte? ¿O en qué te ayude?

Toni - La música es como si completara mi trabajo como coreógrafo e intérprete en una escena. Creo que es un vehículo. Dependiendo de donde quieras ir, te subes y vas a un sitio u otro... A veces te bajas y el vehículo sigue. A veces te subes en marcha... Pero es como un vehículo que te lleva. Yo le doy mucho peso. Porque aparte yo muy pocas veces bailo de forma rítmica. Casi siempre bailo cogiendo la melodía. Es una parte básica de mi trabajo.

Fab. - ¿No puedes pensar en la danza sin la música?

Toni - No. Pienso que, aun que sea a base de sonidos, es muy difícil... Puedo trabajar en silencio un fragmento de una pieza total, pero siempre va a haber música. Incluso últimamente busco que la música sea en directo. Los tres últimos proyectos que he hecho, la música es en directo.

Fab. - ¿Cuáles son?

Toni - *La historia del soldado*, con la Orquesta solistas Ciudad de Liria; *Óbligos*, que voy a estrenar después de verano, por noviembre-diciembre en la *Sala Russafa*, con un guitarrista y un cantaor de flamenco; y *El Carnaval de los animales*, con un pianista que ha hecho la adaptación de toda la pieza a piano y la toca en directo.

Fab. - ¿En qué elementos sonoros sueles apoyarte para una coreografía? ¿O cuales crees que son necesarios?

Toni - Depende de lo que se quiera marcar en una coreografía por ejemplo a nivel argumental, puedo ir más hacia un ritmo o basarme en la melodía o puedo utilizar el ambiente. Por lo menos en mi trabajo, dependiendo de la circunstancia escénica, puedo jugar con estos tres elementos a la vez o combinarlo de diferentes maneras.

Fab. - ¿Qué lugar ocupan las emociones en tus coreografías?

Toni - Yo creo que un lugar muy importante. Incluso creo que inconscientemente, cuando no las hay, si luego me paro y las busco, las encuentro. A mi me gusta bailar contando algo; y para contar algo para mí es básico tener una idea que o te lleve a una emoción o que venga de una emoción. Para mí es muy básico el conmover o el emocionar. Y si no vengo de una idea o de una emoción, me parece un poco difícil.

Fab. - ¿Siempre utilizas el ámbito interno o emocional en tus coreografías?

Toni - Si. Creo que sí. De forma consciente e inconsciente.

Fab. - ¿Qué estilos interpretativos de movimiento utilizas? ¿Contemporáneo, etc.?

Toni - Como soy un bailarín “bastardo”, mi vocabulario coreográfico y dancístico se compone de muchas cosas. Entonces hay: gestualidad, líneas, algún recuerdo de la danza clásica o de formas de hacer del clásico; del contemporáneo y dentro del contemporáneo igual trabajo en el suelo como con las cualidades de movimiento, o las velocidades. Digamos que utilizo la herramienta o la “técnica” o estilo que se adapte a lo que quiero. Si tengo que utilizar danza suajili porque veo que va bien, pues trato de tener una noción o buscar desde donde podría salir una danza que se asemeje a eso.

Fab. - ¿Crees que el movimiento abstracto puede expresar emociones?

Toni - Creo que si porque una cosa es lo que tu generas y otra cosa es lo que la gente recibe. Por ejemplo, puedes estar bailando sin ninguna temática con una música que no te dice nada, pero el que la recibe puede impactarle de muchas formas. Depende de su estado, de quien sea, de su desarrollo cultural, de su trayectoria vital. También puede ocurrir al revés. Tu pones toda tu intención, hace movimientos aposta, pero hay gente que puede salir vacía. Es como plantarte delante de un cuadro.

Fab. - Cuando hablamos de movimiento abstracto queremos decir que no hay ninguna gestualidad, teatralización o gestualidad cotidiana.

Toni - Si. Opino que sí. Porque allí entra también el discurso energético de la danza. Entonces en un gesto abstracto las distintas velocidades o distintas cualidades de movimiento, puede transformar el significado... un giro hecho de distintas formas puede tener una distinta traducción emocional.

Fab. - A partir de qué elementos crees que se puede modificar la intención emocional de los movimientos?

Toni - De las cualidades de movimiento, por ejemplo. De la fluidez o pesadez, rigidez o fraccionando el movimiento, haciéndolo más seco. Podría jugar con las velocidades: más lento, más rápido, o normal o pasar de una a otra, según quisiera acentuar algo. Podría darle mayor o menor tensión al gesto y al movimiento en sí. Podría trabajar también con la mirada, con los espacios (exterior-externo, intermedio e interno. Digamos que con estos parámetros, según quisiera, podría crear una combinación o una fórmula para acercarme al objetivo sin tenerlo claro. Estos elementos combinados pueden llegar a ser traducidos emocionalmente por la gente.

Fab. - ¿Crees que elementos como la máscara facial o la gestualidad de las manos, de los dedos, pueden ayudar o ser complementarios o son importantes para expresar emociones?

Toni - Creo que ayudan. Y no hay porque renunciar a eso. Lo que ocurre es que hay mucha gente (bailarines) que lo borra o porque no les interesa este trabajo porque lo ven más como “actoral” o interpretativo a modo de teatro; o para que la gente abra la mirada y considere el cuerpo entero como elemento de transmisión. Hay gente que renuncia deliberadamente a eso y otros que lo hacen inconscientemente. También es cierto que la gestualidad facial y el trabajo de las manos, muy poca gente es consciente de ello...

ESCUCHA DE LOS FRAGMENTOS MUSICALES

Fab. - Voy a ponerte el primer fragmento. Puedes comentar lo que quieras. O bien escuchas primero y luego comentas o durante la escucha. Pondré el tema más veces.

ESCUCHA FRAGMENTO 1 - PLACENTERO

Fab. -¿Qué valores emotivos o qué emociones sientes que la música pretende expresar, lo que tú recibes o provoca en ti?

Toni - De esta música recibo la idea de viaje, de transitar, de pasar por algo o de ir de un sitio a otro. Puede ser un viaje físico o un viaje mental: un recordar o un pensar. Me sugiere moverse, movimiento: espacial, mental, emocional. La primera imagen que me ha venido es sentado en un tren que va; y veo paisajes.

Fab. - Entonces emocionalmente ¿qué emociones te despierta?

Toni - Tiene un punto muy sutil de melancolía pero también de tranquilidad, de estar tranquilo, en una situación donde hay tranquilidad. No hay tensión ni ningún elemento negativo.

Fab. - ¿Qué tipo de energía sientes que emana esta música?

Toni - Una energía poco violenta, una energía muy suave, dulce, tranquila. No hay tensión en el movimiento. Igual alguna aceleración en algún movimiento, pero incluso el ritmo del movimiento muy suave, no lento pero tampoco acelerado...

Fab. - Con esta música tienes que componer dos coreografías. Con este fragmento tienes que expresar primero: SERENIDAD TRANQUILA. ¿Con qué movimientos lo harías? ¿Cómo utilizarías el espacio?

Toni - A nivel espacial podría ser un movimiento circular, o podría ser un movimiento que fuera en una dirección pero con cambios laterales (de dirección). No sería yendo siempre en la misma dirección sin hacer por ejemplo alguna lateralización del movimiento. El movimiento que utilizaría sería bastante fluido y etéreo. O sea trabajaría poco con el peso. Iría poco hacia abajo con el peso. Iría hacia arriba. Podría ir al suelo pero entraría de una forma muy suave y saldría. No me quedaría en el suelo.

Fab. - ¿Y en cuanto a espacio escénico?

Toni - En vez de ir de atrás hacia adelante, podría ir por ejemplo de delante hacia atrás, en una diagonal o hacer un recorrido circular. O podría ir por ejemplo en la misma línea que me lleva hacia atrás pero podría salir, mientras viajo podría salir, podría hacer una pausa; o a lo mejor un círculo.

Fab. - ¿Cuáles serías las líneas de movimiento?

Toni - De líneas físicas veo poca línea de brazos y de piernas. Veo más un trabajo ondulante. Sugerir ondas, círculos, espirales con el cuerpo. No veo segmentos lineales demasiado... (hace gestos bruscos).

Fab. - ¿Habría mucho recorrido?

Toni - Sí, sí. Me movería bastante por el espacio.

Fab. - Con la misma música, en la segunda coreografía, tendrías que expresar DEPRESIÓN, que quiere decir afecto negativo y poca energía. Pero puede ser otra emoción que esté ligada a esto.

Toni - Para esto, me iría a una esquina del escenario, en su parte posterior, fondo escenario a una esquina. Trabajaría con la pesadez del cuerpo, el movimiento inacabado. Si por ejemplo antes hacia una espiral, me quedaría como a un cuarto del

movimiento. Trabajaría concéntricamente, o sea no me movería del sitio y trabajaría concéntricamente. Podría desplomarme al suelo roto, con movimiento fraccionado y, si llegase a caer al suelo, me costaría levantarme. Trabajaría la dificultad de ponerme de pie.

Fab. - ¿Variarías el ritmo de la coreografía?

Toni - No tendría por qué. No tendría porque acelerar. Quizás algún episodio lo frenaría más de tiempo, pero no... acelerar desde luego no aceleraría.

Fab. - Ok. Es una primera impresión. Puede que tú en tu coreografía mantengas cosas o elabores otras. Vamos a escuchar el segundo fragmento. Las coreografía serán ejecutadas en el mismo orden de escucha.

ESCUCHA FRAGMENTO 2 - VUELTAS

Fab. - ¿Qué emociones te ha despertado?

Toni - Escuchándola como si fuera la primera vez: creo que es una música vital, optimista, fresca, que da buena energía y da ganas de emprender cosas de vivir, de estar, de ser.

Fab. - ¿Qué tipo de energía emana esta música?

Toni - Así como la otra era una energía como más serena, aquí veo una energía viva, con movimientos “violentos” a nivel energético. Más que violentos, de grado alto de energía. Para mi esta música tiene un fondo muy musical que te invita a mover y que te hace entrar ya en una energía. Ese fondo que hace (marca un ritmo vocalmente) páraparapáppa- páraparapáppa... Eso es algo que... (Chasquea rítmicamente los dedos con fuerza). Esta música...en una escala de uno a diez estaríamos hacia la mitad y deberíamos ir hacia arriba

Fab. - O sea mucha energía.

Toni -Si, le veo bastante energía.

Fab. - De acuerdo. Ahora: una de las emociones que tienes que expresar es la ALEGRÍA DINÁMICA. ¿Cómo la expresarías? ¿Con qué movimientos...? ¿A nivel de espacio...?

Toni - Aquí trabajaría con todo el espacio. Trabajaría con todos los frentes. Haría diagonales. Haría movimientos rápidos, giros rápidos y jugaría mucho con los cambios

de ritmo, manteniendo siempre el nivel (indica con el brazo: alto). Podría pararme y dejar que la música siguiera y volver a coger el nivel energético en el que estaba. Y de movimiento veo: movimientos lineales, movimientos circulares, saltos, idas al suelo... Veo un gran abanico de tipos de movimientos: movimientos sin líneas, movimientos pequeños, movimientos grandes... Veo muchos colores.

Fab. - Con la misma música SERENIDAD TRANQUILA. ¿Qué harías o qué variarías sobre la primera coreografía?

Toni - Me cogería a la melodía y bailarían eso. La melodía tiene un discurso como muy largo, pocas notas... no es (expresa vocalmente) tirarírapá-tírarírapá... Cogería eso y lo trataría de traducir a movimiento. Movimientos amplios, largos y con una velocidad en contraposición al ritmo de abajo, una velocidad pausada. Cogería un recorrido espacial... podría ser una diagonal...e iría transitando en una dirección, trabajando ese tipo de movimientos con esas cualidades.

Fab. - A nivel de espacio, ¿qué variarías con respecto a antes?

Toni - Antes, para dar el punto de optimismo y energía y tal, me movía por todo el espacio, en cambio aquí igual elegiría una dirección. Probablemente elegiría una dirección que se fuera acercando al público. Podría hacer una elipse y acabar hacia el público. O hacer una diagonal. Podría venir haciendo como un camino sinuoso, pero vendría siempre hacia adelante, hacia el público.

ESCUCHA FRAGMENTO 3 – LA MONSTRUA

Fab. - Tercer fragmento.

Toni - Veo como intriga, como cuando se está formando una tormenta, física o emocional.

Fab. - ¡Qué movimientos harías?

Toni - Aquí trabajaría con el cuerpo todo el tiempo en un mismo nivel, bajo, como si hubiera algo que presionase el espacio de arriba abajo y trabajaría de lado a lado el escenario, como buscando una salida o estando alerta porque puede pasar algo.

Fab. -¿Es una emoción positiva o negativa?

Toni - A mi me sugiere un tono amenazante. No me sugiere mucha positividad. Me sugiere como un aviso de que hay que estar alerta, porque va a pasar algo. Por el tipo de

música no me sugiere que sea algo bueno. Tampoco tiene porque ser una catástrofe... pero algo bueno no. No es una emoción positiva.

Fab. - ¿Y qué energía sientes?

Toni - Veo una energía contenida. En una escala de uno a diez veo un cinco-seis de energía, de fuerza energética... pero no veo picos muy altos de energía. El movimiento, a nivel energético sería un poco neutro: no iría ni hacia arriba ni hacia abajo.

Fab. - La primera coreografía tendría que expresar la RABIA o sea mucha energía y afecto negativo.

Toni - Subiría obviamente el nivel energético. No saltaría Utilizaría gestos bruscos, haría gestos y me pararía en seco y arrancarías después. Haría muy poco movimiento aéreo. Igual tampoco iba al suelo. No sacaría mucho la mirada, sino que estaría como encerrado en mi mismo y trabajaría así. Sacaría líneas, sobre todo con los brazos; igual simularía una patada para girar o algo así. El trabajo físico-coreográfico sería así.

Fab. - ¿Y el espacio? ¿Lo utilizarías como herramienta?

Toni - Me quedaría en un sitio, como en una habitación, encerrado. Y la habitación la pondría en el centro.

Fab. -¿Verías poco recorrido entonces?

Toni -Si. Lo haría en un espacio de 1,60 por 2 mts.... no me iría más allá.

Fab. - La segunda emoción sería la DEPRESIÓN, afecto negativo y energía baja.

Toni - En comparación a la otra depresión del otro fragmento anterior...La otra música no hincaba tanto el diente a nivel de tensión... En este, igual me quedaba en el suelo y todo el trabajo sería intentar salir del suelo y volver a caer. Así como antes podía estar arriba y podía de-construirme y volverme a construir, aquí no acabo de construirme. Muy poca movilidad. El espacio incluso podría cerrármelo más. Igual podría levantar segmentos, articulaciones pero sin forma. Digamos que sería como una sensación como cuando estás muy semi-inconsciente... es como un “quiero y no puedo”: quiero subir y no puedo, quiero levantar el brazo y no puedo, quiero girarme y me cuesta un montón y me quedo un tiempo. Con mucha fatiga.

Fab. - ¿Aprovecharías la música en sus elementos?

Toni - Aprovecharía los golpes. Podría usar esto por ejemplo. O por ejemplo con la pulsión podría (hace un gesto corporal de alargamiento y luego cae).

Fab. - De acuerdo. Cuarto fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 4 – IRRITANTE

Toni - Esta música me sugiere como agitación y angustia. Me sugiere como un punto de desesperación, no máxima pero en un nivel de un cinco a un siete y medio (en una escala de uno a diez). Algo que no te deja, no te permite estar en paz, estar tranquilo

Fab. - ¿Sería negativo o positivo?

Toni -No siento que sea una agitación esperanzada, a nivel positivo. Siento que es una agitación que deriva de estar preocupado por algo negativo. Y lo bailarías, también encerrado en un espacio, igual circular, en vez de cuadrado y harías muchos cambios de dirección y muy rápido, con la música... repetitivos... y jugarías a sacar afuera y meter dentro.

Fab. - ¿Qué nivel de energía ves?

Toni - Aquí veo un nivel de energía bastante alto; no llegarías a explotar pero sí que veo un nivel alto.

Fab. - En la primera coreografía tendrías que expresar RABIA o similar; energía alta y afecto negativo. ¿Cómo lo harías?

Toni - Como la música además “repite”, podría coger un gesto e ir acelerándolo o haciéndolo cada vez más fuerte hasta que explota. Volver, coger otro... Igual hacer uno, otro y otro... O sea habría mucha ruptura rítmica en cuanto a la armonía del movimiento. Utilizarías esto para ir cambiando de dirección y lo harías incluso en un espacio más pequeño que el que he hecho antes. Estarías como en un metro y medio por un metro y medio. Harías también movimientos tensos, con musculatura.

Fab. - ¿Y si tuvieras que expresar ALEGRÍA DINÁMICA? Energía alta y afecto positivo.

Toni - Me quedarías en el mismo sitio pero cambiarías: en vez de apretar el suelo con los gestos, los tirarías hacia arriba. Podrías hacer incluso los cambios de dirección pero saltados y con una cualidad más aéreas, más fluida de movimiento. Podrías hacer repeticiones con otra cadencia rítmica, porque sería una tontería no utilizar la música

que propone repeticiones. Te apoya mucho dramáticamente y tu puedes apoyar mucho la intención con eso. Aunque sea muy básico yo trabajaría así.

Fab. - ¿Y a nivel de espacio?

Toni - No, es igual, Podría hacer las dos emociones opuestas, cambiando la cualidad de movimiento. Porque veo que en este caso, así como algunas de las músicas me sugería “ábrete al mundo”, veo que puede ser una situación de estar en tu casa. De una alegría de estar metido en un sitio y contarla en un metro cuadrado.

Fab. - ¿Cuál sería tu relación con el público?

Toni - Obviamente sacaría pero vamos... trabajaría como en mi mismo. La gente, más que hacerla participe con el contacto visual, la haría participe haciendo que me miren.

Fab. - De acuerdo. Pasamos al último fragmento.

ESCUCHA FRAGMENTO 5 – COLD TIME DESOLACIÓN

Fab. - ¿Qué crees que expresa? Qué te sugiere? ¿Qué nivel de energía, etc.?

Toni - A mi esta música me sugiere magia. Si la escuchara por primera vez, me sugeriría algo poético y hermoso. No obstante haya trabajado con ella, si prescindo, me sugiere algo bonito, hermoso.

Fab. - ¿Tendría afecto positivo, entonces?

Toni - Para mí sí.

Fab. - ¿Y a nivel energético?

Toni - Pues una energía muy suave, muy fluida, muy tranquila, muy serena.

Fab. -De acuerdo. Una de las emociones que tienes que expresar será la SERENIDAD TRANQUILA. Poca energía y afecto positivo.

Toni - Físicamente no me veo ubicado en ningún espacio. El recorrido espacial sería un poco aleatorio. Dejaría que fuera el movimiento el que me llevase por el espacio. No decidiría de ir allí o moverme así, sino que dejaría que el movimiento que surge me haga transitar por el espacio. Habría mucho aire en el movimiento, mucha cualidad de densidad pero no con impedimento, como para hacer entender que no estoy en un sitio terráqueo. Y todo sería muy dulce, el movimiento sería muy dulce, muy fluido.

Fab. - ¿Y para expresar DEPRESION? O sea poca energía pero afecto negativo.

Toni - Creo que aquí, sí que podría moverme espacialmente, digamos que el movimiento sería como “impropio”; o sea que sería como si algo tirara de ti y va haciendo que te muevas. En casi todas las piezas el motor del movimiento está dentro, o sea soy yo el que... Pero en cambio sería que algo tira de ti, porque tu no eres capaz de tirar ni ir a ningún lado. Entonces no tienes un rumbo fijo. El movimiento, aparte de tener pesadez, sería un movimiento sin direcciones claras o que salgan de una postura interior de “voy a proyectar hacia allí, voy a...”. Figurativamente voy allí porque algo me tira de allí, me hace ir hacia abajo o hacia arriba.

Fab. -¿Cómo jugarías la mirada?

Toni - Perdida. No pondría ningún foco. No sería direccional.

Fab. - Si no tienes nada más que añadir...

Toni - Muchas gracias.

ANEXO 7

ANEXO 7

A.7 Resultados Elan intención sobre danza parámetros sueltos

Exponemos a continuación los resultados obtenidos del análisis realizado con Elan, de cada parámetro coreográfico.

A.7.1 Forma corporal

A.7.1.1 Muy abierta

Se realiza un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto y otro con los factores energía, afecto y coreógrafo: en ambos análisis no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,25$ en casi todos los casos).

A.7.1.2 Abierta

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,459$. Vemos que solo hay una influencia muy significativa del factor afecto ($F = 20,231$; $p < .001$; $\eta^2 = ,288$) que explica el 28,8% de la varianza.

La figura A.7.1 muestra la influencia del afecto en el uso de este parámetro. Resulta que el afecto negativo ha generado menos apertura corporal en contraste con el afecto positivo donde ha habido mucho uso de este parámetro.

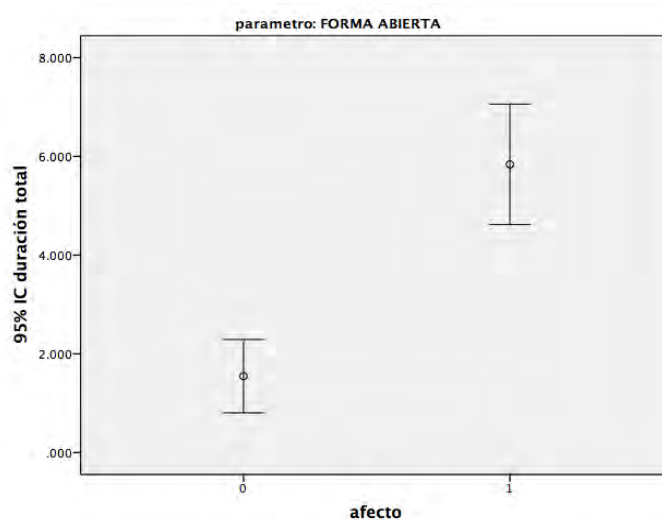


Figura A.7.1. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *Forma abierta*.

En las figuras A.7.2 y A.7.3 podemos ver a la coreógrafa Susana Rodrigo en diferentes momentos coreográficos en los que emplea la *forma abierta* y/o *cerrada* del cuerpo en

función del afecto expresado. Los fotogramas de la figura A.7.2 corresponden respectivamente a la expresión de *felicidad tranquila* y *tristeza/depresión* (energía baja).

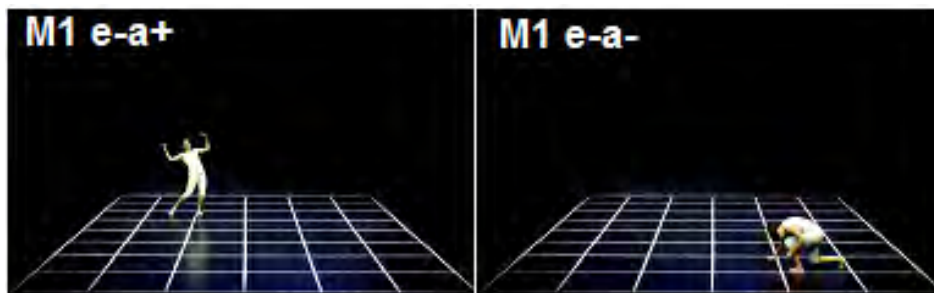


Figura A.7.2. *Forma abierta y cerrada* del cuerpo en función del afecto expresado, por la coreógrafa Susana Rodrigo, en el fragmento musical 1.

Los fotogramas de la figura A.7.3 corresponden respectivamente a la expresión de *alegría dinámica* y *rabia/tensión* (energía alta).

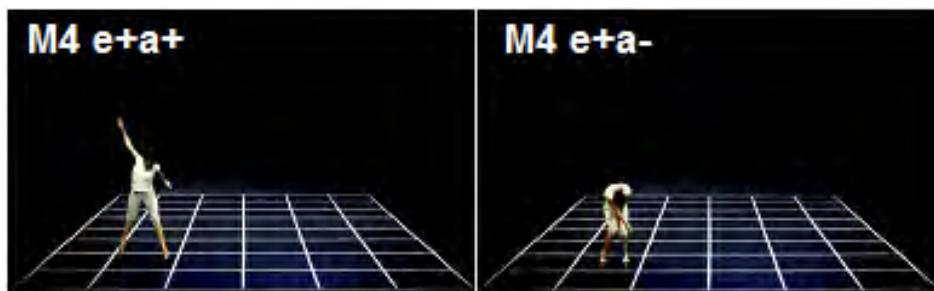


Figura A.7.3. *Forma abierta y cerrada* del cuerpo en función del afecto expresado, por la coreógrafa Susana Rodrigo, en el fragmento musical 4.

A.7.1.3 Cero

Se realiza un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto y otro con los factores energía, afecto y coreógrafo: en ambos análisis no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,25$ en casi todos los casos).

A.7.1.4 Cerrada

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,133$. Vemos que solo hay una influencia muy significativa del factor afecto ($F = 7,715$; $p < .01$; $\eta^2 = ,134$) que explica el 13,4% de la varianza.

La figura A.7.4 muestra la influencia del afecto en el uso de este parámetro. Resulta una diferencia clara de influencia: el afecto negativo ha generado mayor cantidad de formas cerradas, en relación al afecto positivo donde el tamaño de efecto es menor.

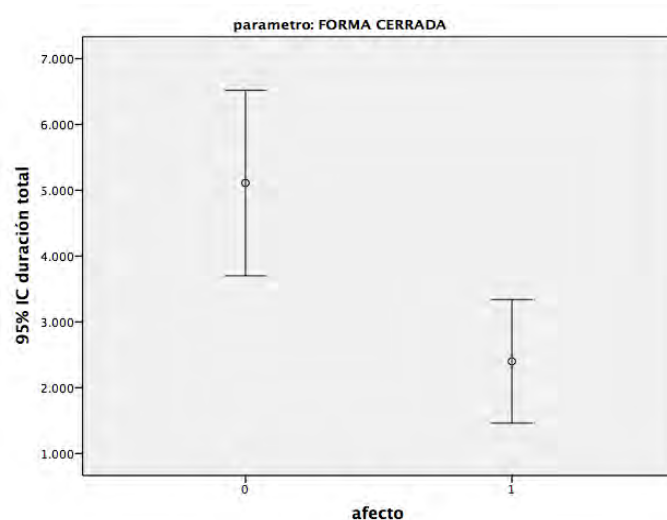


Figura A.7.4. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *Forma cerrada*.

En la figura A.7.5 podemos ver al coreógrafo Paco Bodí en diferentes momentos coreográficos en los que emplea la *forma abierta y/o cerrada* del cuerpo en función del afecto expresado. Los fotogramas de la figura A.7.5 corresponden respectivamente a la expresión de *felicidad tranquila* y *tristeza/depresión* (energía baja).



Figura A.7.5. *Forma abierta y cerrada* del cuerpo en función del afecto expresado, por el coreógrafo Paco Bodí en el fragmento musical 5.

A.7.1.5 Muy cerrada

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, y no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,25$ en casi todos los casos).

A.7.2 Peso corporal

A.7.2.1 Ligero

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,077$. Vemos que hay una influencia significativa del factor energía ($F=4,426$; $p<.05$; $\eta^2=,081$) que explica el 8,1% de la varianza.

La figura A.7.6 muestra que se ha dado un uso elevado y muy variable de este parámetro, solo en la expresión de la energía alta; eso es, solo la energía alta ha provocado la ligereza de los cuerpos.

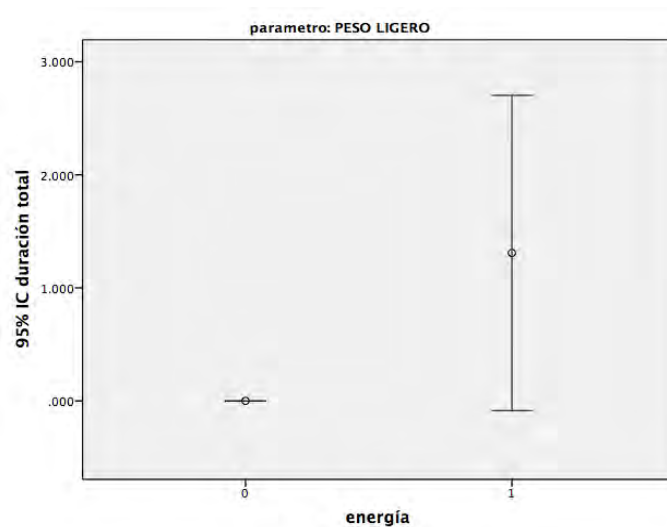


Figura A.7.6. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Peso ligero*.

En la figura A.7.7 podemos ver a la coreógrafa Eva Bertomeu en diferentes momentos coreográficos en los que emplea el *peso ligero* y/o *pesado/fuerte* del cuerpo en función de la energía expresada. Los fotogramas de la figura A.7.7 corresponden respectivamente a la expresión de *alegría dinámica* y *felicidad tranquila* (afecto positivo).

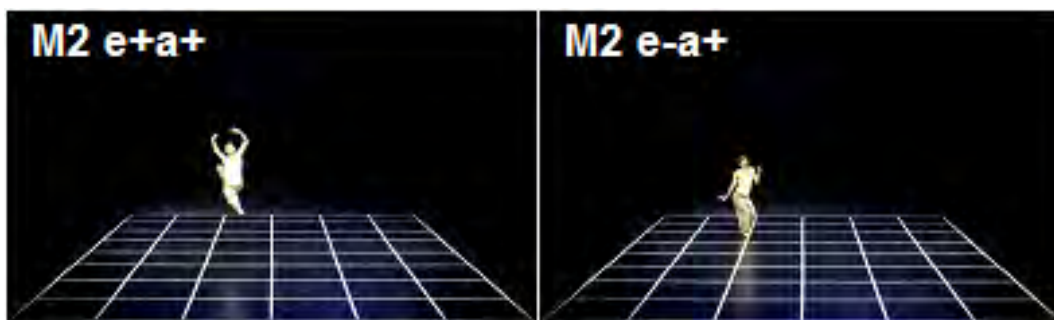


Figura A.7.7. *Peso ligero y pesado/fuerte* del cuerpo en función de la energía expresada, por la coreógrafa Eva Bertomeu en el fragmento musical 2.

A.7.2.2 Normal

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,343$. Vemos que hay una influencia muy significativa del factor música ($F=4,620$; $p<.01$; $\eta^2=,270$) que explica el 27% de la varianza y significativa del factor energía ($F=6,397$; $p<.05$; $\eta^2=,113$) que explica el 11,3% de la varianza. La figura A.7.8 muestra la influencia de la música en este parámetro. Vemos que la música 2 es la que ha llevado a un uso más prolongado de este parámetro, que se ve mucho más limitado en las demás músicas, sobre todo la 3 y la 4.

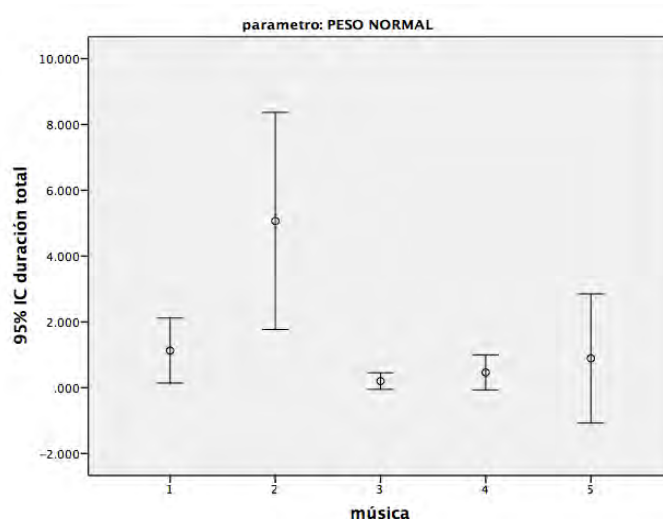


Figura A.7.8. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Peso normal*.

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,011$, vemos que solo hay una influencia muy significativa del factor afecto ($F=8,906$; $p<.01$; $\eta^2=,198$) que explica el 19,8% de la varianza.

La figura A.7.9 muestra la influencia del afecto en el uso de este parámetro. Resulta que, en el afecto negativo ha habido alto nivel de acuerdo entre coreógrafos y un uso muy limitado del peso normal. Se distingue el claro contraste con lo generado por el afecto positivo, donde este parámetro encuentra mayor tamaño de efecto.

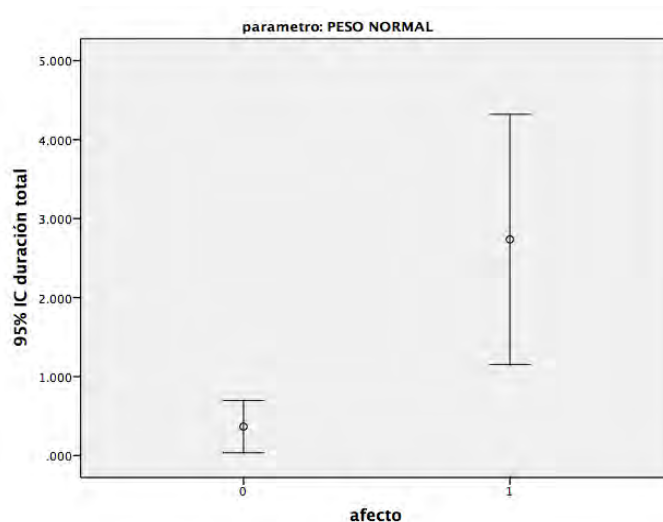


Figura A.7.9. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *Peso normal*.

A.7.2.3 Pesado - fuerte

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,490$. Vemos que solo hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=13,276$; $p<.001$; $\eta^2=,210$) que explica el 21% de la varianza.

La figura A.7.10 muestra que la energía baja ha fomentado un uso muy elevado del aumento de peso corporal, contrariamente a lo que se refleja en la energía alta donde el tamaño de efecto es menor y más variable.

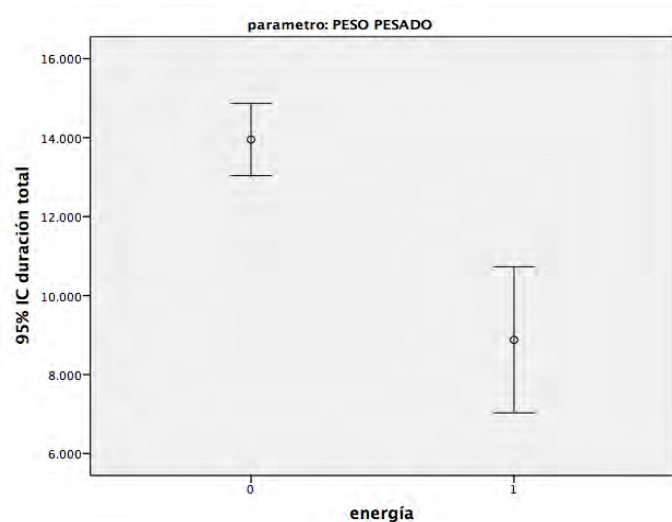


Figura A.7.10. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Peso pesado*.

En la figura A.7.11 podemos ver al coreógrafo Juan Pinillos en diferentes momentos coreográficos en los que emplea el *peso pesado/fuerte* del cuerpo en función de la energía expresada. Los fotogramas de la figura A.7.11 corresponden respectivamente a la expresión de *tristeza/depresión* y *rabia/tensión* (afecto negativo).

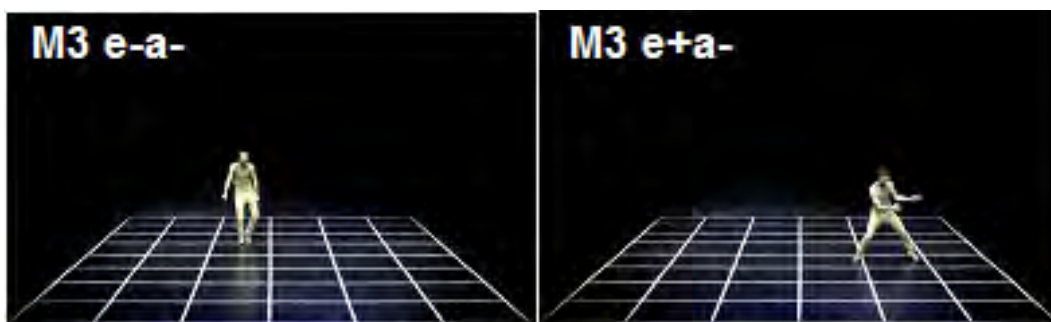


Figura A.7.11. *Peso pesado/fuerte* del cuerpo en función de la energía expresada, por el coreógrafo Juan Pinillos en el fragmento musical 3.

A.7.2.4 Impulsado fuerte

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,564$. Vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=33,622$; $p<.001$; $\eta^2=,402$) que explica el 40,2% de la varianza y significativa del factor música ($F=2,559$; $p=.05$; $\eta^2=,170$) que explica el 17% de la varianza. La figura A.7.12 muestra la influencia de la música en este parámetro. Vemos que las músicas 1 y 5 han generado un uso muy limitado de los impulsos fuertes, más presentes en las demás músicas, sobre todo en la música 2.

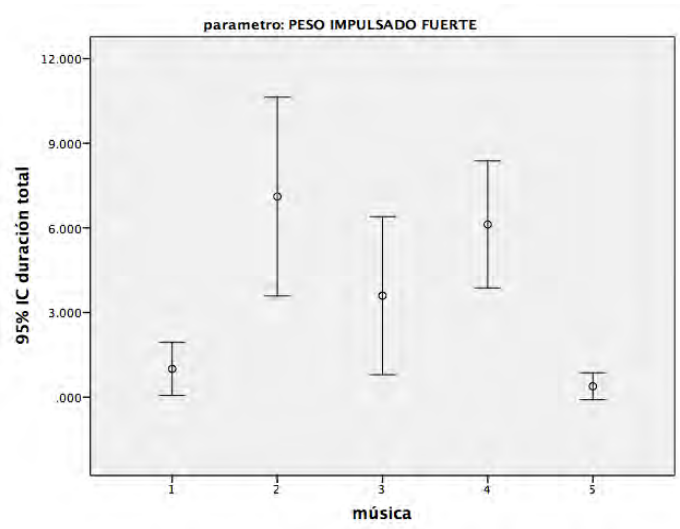


Figura A.7.12. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Impulsado fuerte*.

En la figura A.7.13 podemos ver a los coreógrafos Idoya Rossi y Juan Pinillos respectivamente en un momento coreográfico de la música 2 (expresando *alegría dinámica*) en el que emplean *impulsos fuertes* en su movimiento.

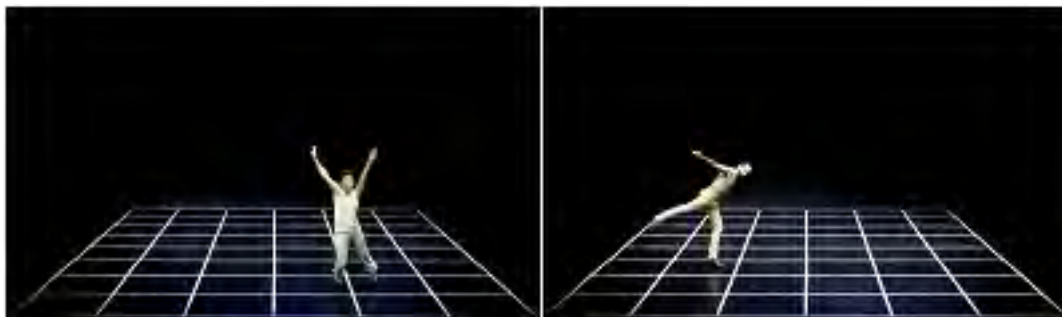


Figura A.7.13. Peso impulsado fuerte en el fragmento musical 2, por los coreógrafos Idoya Rossi y Juan Pinillos.

La figura A.7.14 muestra que la energía baja ha generado un uso muy limitado de los impulsos fuertes, mucho más presentes en las coreografías en las que había que expresar energía alta.

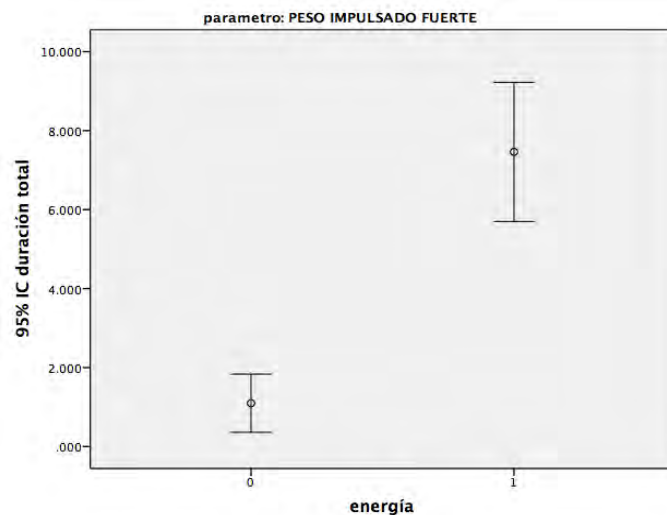


Figura A.7.14. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Impulsado fuerte*.

La figura A.7.15 muestra dos fotogramas en los que vemos ausencia o presencia de *impulsos fuertes* en función de la energía expresada. Los fotogramas de la figura A.7.15 corresponden a la expresión de *tristeza/depresión* y *rabia/tensión* (afecto negativo) respectivamente: ausencia de impulsos en el primer caso y/o impulsos suaves (energía baja), y presencia relevante de impulsos fuertes en el segundo (energía alta).

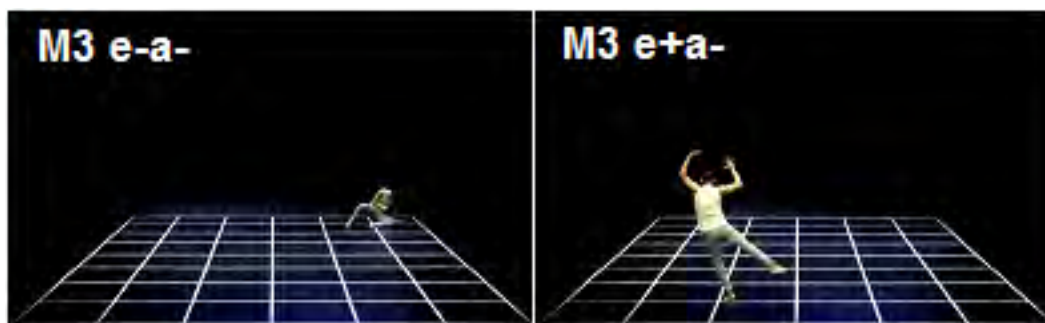


Figura A.7.15. Peso impulsado fuerte en función de la energía expresada, por el coreógrafo Toni Aparisi en el fragmento musical 3.

A.7.2.5 Impulsado suave

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,279$. Vemos que hay una influencia significativa del factor música ($F=2,876$; $p<.05$; $\eta^2=,187$) que explica el 18,7% de la varianza. La figura A.7.16 muestra la influencia de la música en este parámetro.

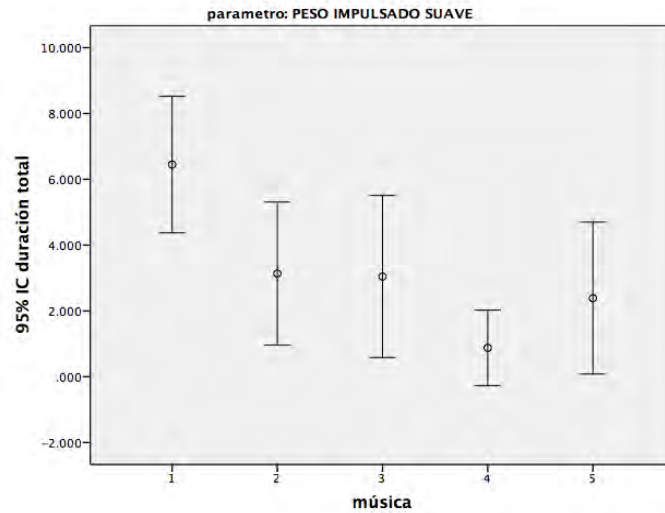


Figura A.7.16. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Impulsado suave*.

La música 1 es la que más impulsos suaves ha generado en contraste con la música 4 donde están menos presentes y con menor variabilidad entre coreógrafos (fig. A.7.16).

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,107$, vemos que solo hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=9,289$; $p<.01$; $\eta^2=,205$) que explica el 20,5% de la varianza. La figura A.7.17 muestra que la energía baja ha fomentado mayormente el uso de impulsos suaves; también están presentes en la expresión de la energía alta pero en menor cantidad.

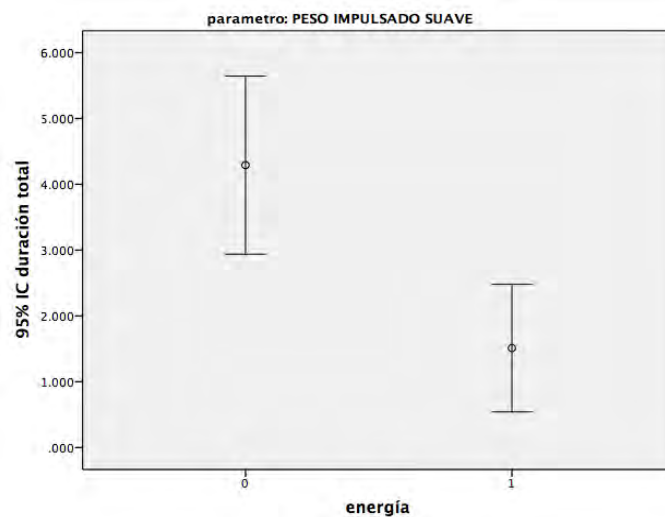


Figura A.7.17. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Impulsado suave*.

A.7.2.6 Sostenido - llevado

Del análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto (variabilidad total explicada de $R^2=,436$) emerge una influencia muy significativa de los factores energía ($F=9,562$; $p<.01$; $\eta^2=,161$) que explica el 16,1% de la varianza y música ($F=4,016$; $p<.01$; $\eta^2=,243$) que explica el 24,3%; significativa del factor cruzado afecto*música ($F=6,817$; $p<.05$; $\eta^2=,120$) que explica el 12% de la varianza.

La figura A.7.18 muestra que la energía baja ha fomentado notablemente el uso de la sujeción del peso corporal, en contraste con la energía alta donde su utilización es más baja.

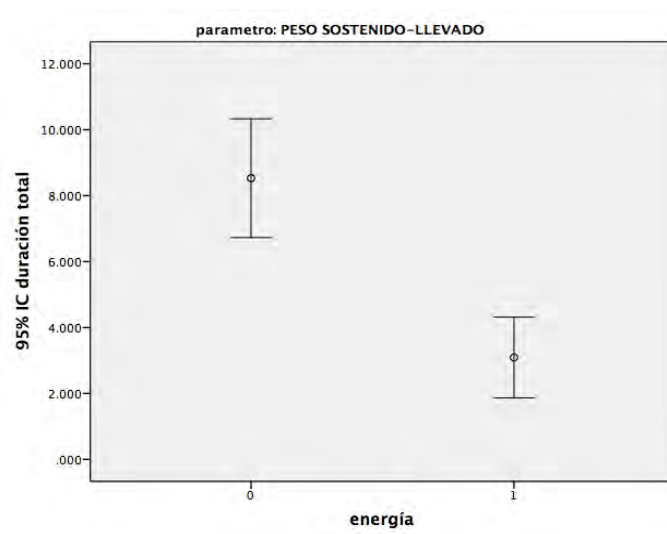


Figura A.7.18. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Peso sostenido-llevado*.

A.7.2.7 Dejado - abandonado

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto y no hay ningún factor con una influencia significativa ($p>0,25$ en casi todos los casos).

A.7.3 Tensión/distensión corporal

A.7.3.1 Tensión +3

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,437$. Vemos que solo hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=14,716$; $p<.001$; $\eta^2=,227$) que explica el 22,7% de la varianza.

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,663$, resulta una influencia muy significativa en todos los factores de origen. La influencia más elevada es la del factor energía ($F=30,444$; $p<.001$; $\eta^2=,458$) que explica el 45,8% de la varianza; siguen la de los factores afecto y cruzado energía*afecto ($F=28,174$; $p<.001$; $\eta^2=,439$) que explican por igual el 43,9% de la varianza; y de los factores coreógrafo y cruzado afecto*coreógrafo ($F=3,997$; $p<.01$; $\eta^2=,357$) que explican por igual el 35,7% de la varianza. La figura A.7.19 muestra que el uso de la máxima tensión corporal solo se ha dado en la expresión de la energía alta, siendo ausente en la energía baja.

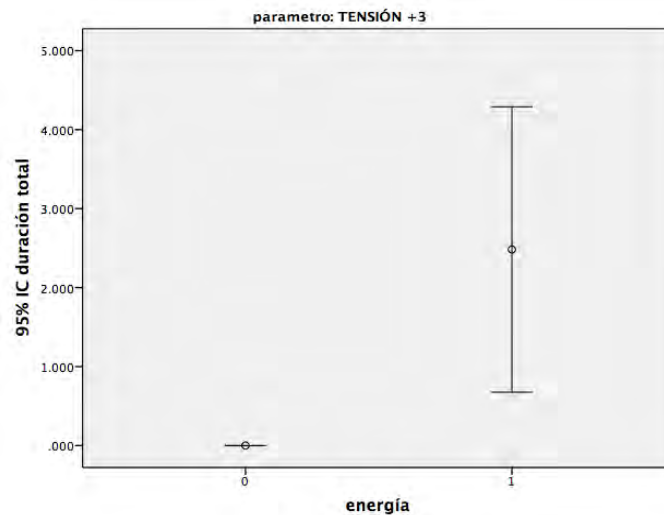


Figura A.7.19. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Tensión +3*.

La figura A.7.20 muestra la influencia del afecto en el uso de este parámetro.

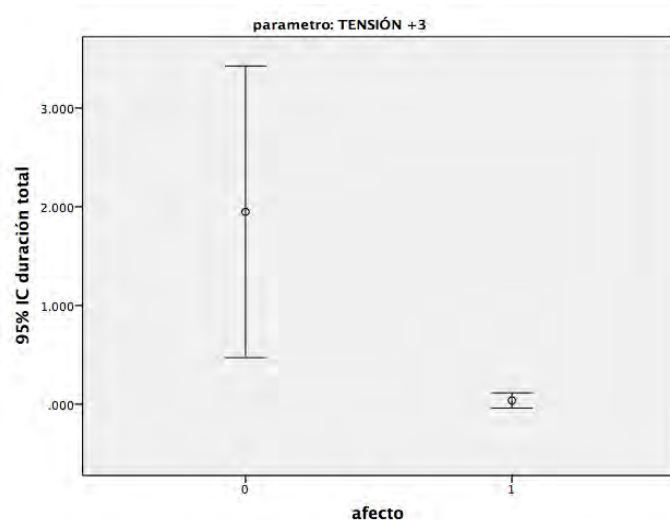


Figura A.7.20. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *Tensión +3*.

Resulta que la utilización de la tensión +3 se ha dado sobre todo para la expresión del afecto negativo y con mucha variabilidad. Mucho más limitado su uso en el afecto positivo (fig. A.7.20).

A.7.3.2 Tensión +2

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto y no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,2$ en todos los casos).

A.7.3.3 Tensión +1

Del análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto (variabilidad total explicada: $R^2 = 0,436$) resulta una influencia de todos los factores de origen: muy significativa de los factores afecto ($F = 8,141$; $p < 0,01$; $\eta^2 = 0,140$), que explica el 14% de la varianza, y música ($F = 3,910$; $p < 0,01$; $\eta^2 = 0,238$), que explica el 23,8%; significativa del factor energía ($F = 5,056$; $p < 0,05$; $\eta^2 = 0,092$) que explica el 9,2% de la varianza. La figura A.7.21 muestra la influencia de la música en este parámetro.

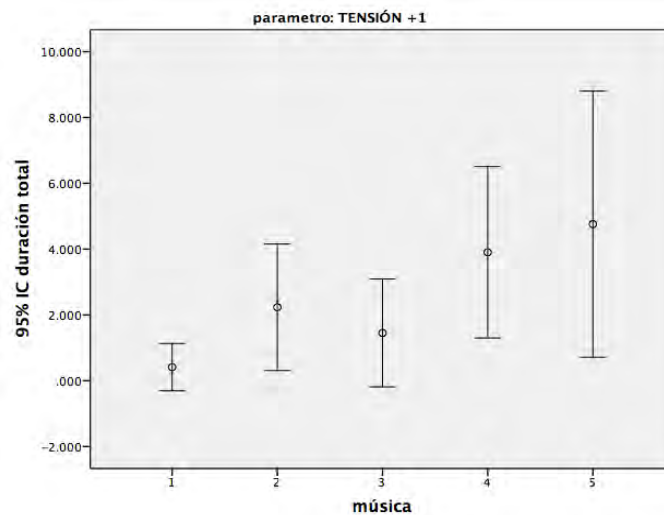


Figura A.7.21. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Tensión +1*.

Este grado de tensión ha encontrado mayor aplicación en las coreografías de las músicas 5 y 4 respectivamente; en menor medida se ha utilizado en las músicas 2 y 3; apenas presente en la música 1 (fig. A.7.21).

La figura A.7.22 muestra la influencia del afecto en el uso de este parámetro. Resulta que la tensión +1 se utiliza para expresar ambos afectos: en mayor medida y con mayor variabilidad en los afectos positivos.

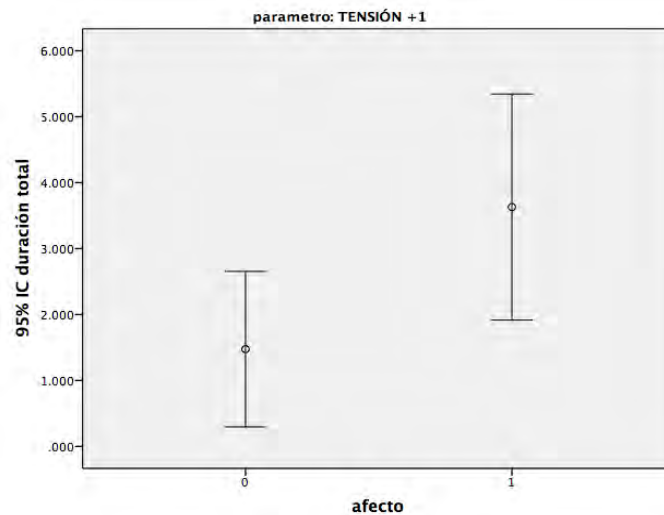


Figura A.7.22. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *Tensión +1*.

A.7.3.4 Equilibrado

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,580$. Vemos que hay una influencia muy significativa del factor música ($F=8,647$; $p<.001$; $\eta^2=,409$) que explica el 40,9% de la varianza, significativa del factor cruzado afecto*música ($F=6,614$; $p<.05$; $\eta^2=,117$) que explica el 11,7% de la varianza y del factor energía ($F=5,338$; $p<.05$; $\eta^2=,096$) que explica el 9,6% de la varianza. La figura A.7.23 muestra la influencia de la música en este parámetro. Vemos que sobre todo se ha utilizado en las músicas 1 y 2; contrastan las demás músicas por un uso más limitado, exceptuando la música 5 donde se hace más presente (fig. A.7.23).

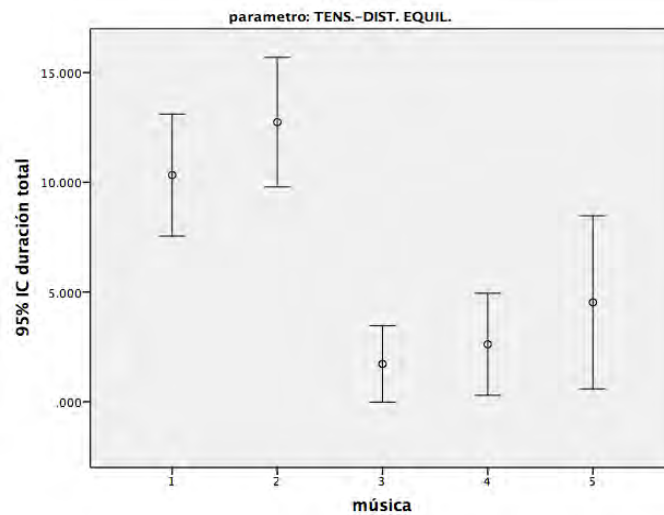


Figura A.7.23. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Tensión- distensión equilibrado*.

La figura A.7.24 muestra que la utilización de la tensión equilibrada, estando presente en ambas calidades energéticas, se ha utilizado sobre todo para la expresión de la energía baja (fig. A.7.24).

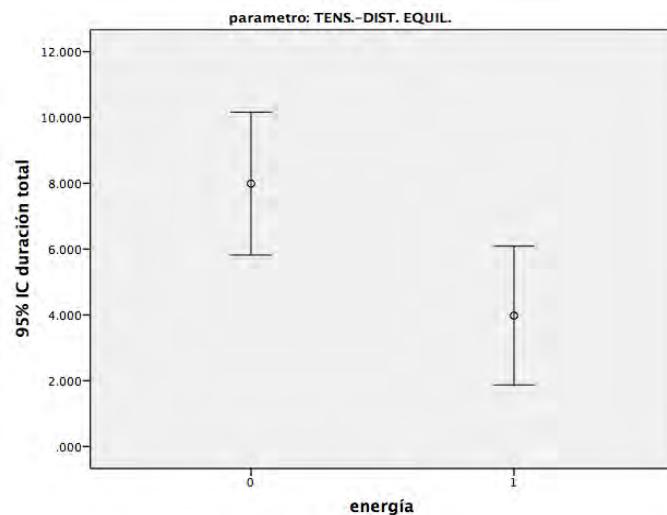


Figura A.7.24. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Tensión- distensión equilibrado*.

A.7.3.5 Distensión -1

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto y no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,05$ en todos los casos).

A.7.3.6 Distensión -2

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,328$. Vemos que hay una influencia significativa del factor cruzado afecto*música ($F = 6,174$; $p < .05$; $\eta^2 = ,110$) que explica el 11% de la varianza y de los factores energía y afecto ($F = 4,594$; $p < .05$; $\eta^2 = ,084$) que explican por igual el 8,4% de la varianza.

A.7.3.7 Distensión -3

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, y otro con los factores energía, afecto y coreógrafo: en ambos análisis no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,25$ en todos los casos).

A.7.4 Acciones/Esfuerzo

A.7.4.1 Inacción

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, y otro con los factores energía, afecto y coreógrafo: en ambos análisis no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,25$ en todos los casos).

A.7.4.2 Deslizar

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,323$. Vemos que solo hay una influencia muy significativa del factor música ($F = 7,350$; $p < .001$; $\eta^2 = ,370$) que explica el 37% de la varianza. La figura A.7.25 muestra la influencia de la música en este parámetro. Vemos que, esta acción encuentra mayor tamaño de efecto en la música 5; presente en grados mucho más limitados en las demás músicas, entre las que destaca la música 2 y 3 donde apenas se emplea (fig. A.7.25).

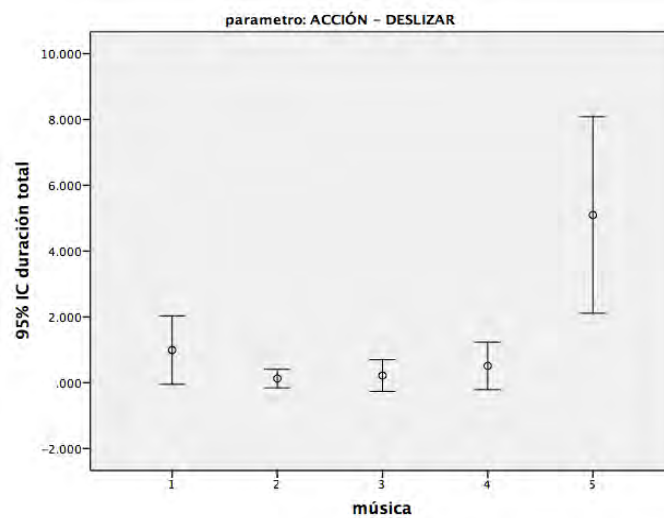


Figura A.7.25. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Deslizar*.

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,197$, vemos que solo hay una influencia significativa del factor energía ($F = 4,078$; $p > .05$; $\eta^2 = ,102$) que explica el 10,2% de la varianza. La figura A.7.26 muestra que la expresión de la energía baja ha generado un importante cantidad de uso de esta acción, presente en mucho menor cantidad en la energía alta (fig. A.7.26).

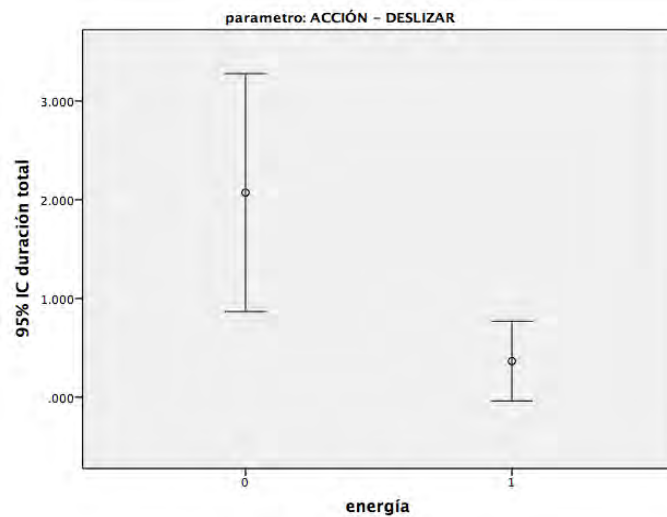


Figura A.7.26. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Deslizar*.

A.7.4.3 Flotar

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,387$. Vemos que solo hay una influencia muy significativa del factor afecto ($F=8,783$; $p<.01$; $\eta^2=,149$) que explica el 14,9% de la varianza.

La figura A.7.27 muestra la influencia del afecto en el uso de este parámetro. Resulta que el afecto negativo ha generado muy poco uso de la acción flotar que ha encontrado mayor desarrollo y variabilidad en la expresión del afecto positivo (fig. A.7.27).

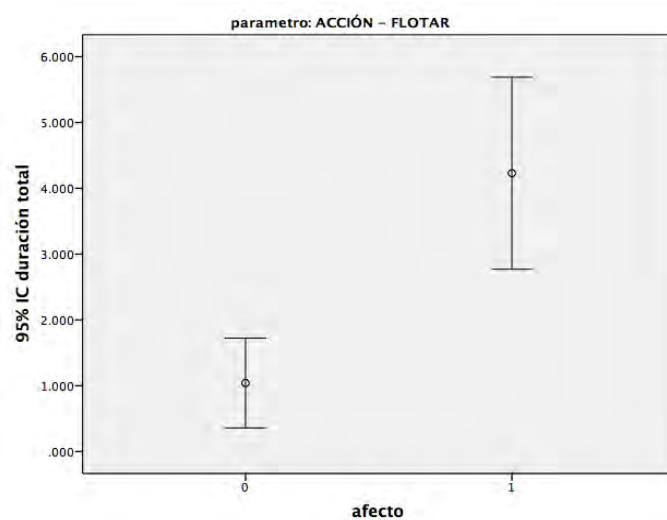


Figura A.7.27. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *Flotar*.

A.7.4.4 Teclear

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, y otro con los factores energía, afecto y coreógrafo: en ambos análisis no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,25$ en todos los casos).

A.7.4.5 Golpear

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,297$. Vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F = 14,945$; $p < .001$; $\eta^2 = ,230$) que explica el 23% de la varianza y del factor afecto ($F = 5,047$; $p < .05$; $\eta^2 = ,092$) que explica el 9,2% de la varianza.

La figura A.7.28 muestra que esta acción se ha usado sobre todo para la expresión de la energía alta en contraste con la energía baja donde ha encontrado un tamaño de efecto mucho más reducido (fig. A.7.28).

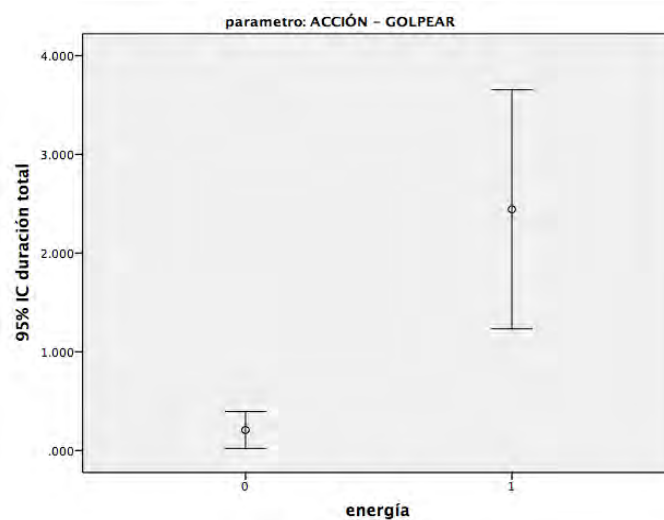


Figura A.7.28. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Golpear*.

A.7.4.6 Hendir

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,313$. Vemos que hay una influencia significativa del factor afecto ($F = 6,921$; $p < .05$; $\eta^2 = ,122$) que explica el 12,2% de la varianza y del factor energía ($F = 6,355$; $p < .05$; $\eta^2 = ,113$) que explica el 11,3% de la varianza.

La figura A.7.29 muestra que esta acción se ha empleado para la expresión de ambas calidades energéticas pero en diferentes medidas: sobre todo su uso se incrementa para la expresión de la energía alta (fig A.7.29).

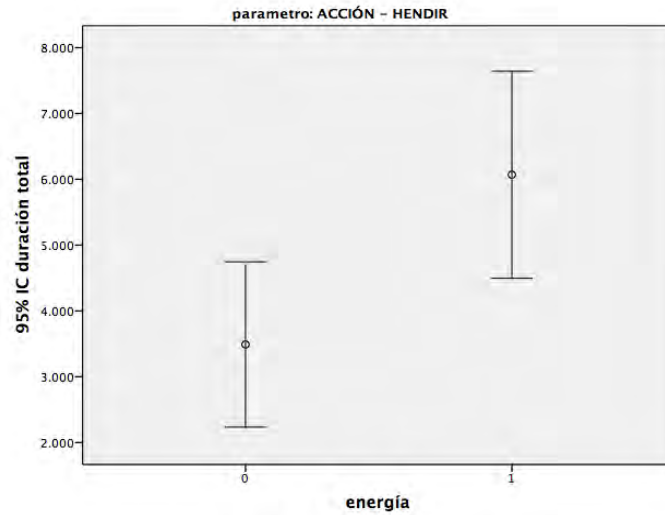


Figura A.7.29. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Hendir*.

La figura A.7.30 muestra la influencia del afecto en el uso de este parámetro. Resulta que esta acción se ha empleado para la expresión de ambas calidades afectivas pero en diferentes medidas: sobre todo su uso se incrementa para la expresión del afecto positivo (fig. A.7.30).

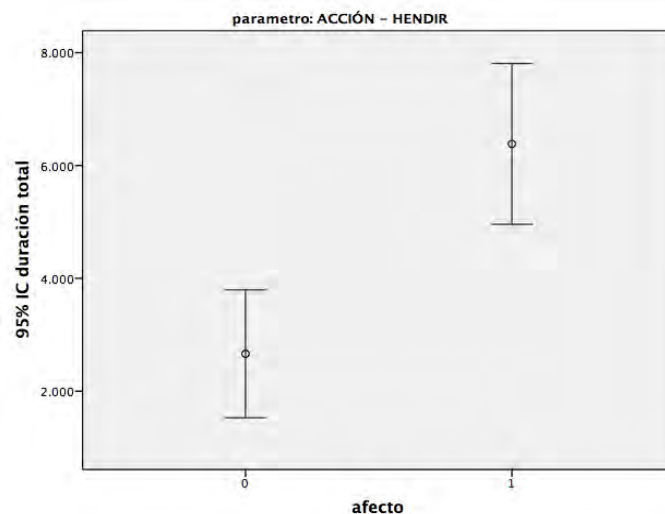


Figura A.7.30. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *Hendir*.

A.7.4.7 Presionar

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,993$. Vemos que solo hay una influencia muy significativa del factor música ($F=1530,568$; $p<.001$; $\eta^2=,992$) que explica el 99,2% de la varianza. La figura A.7.31 muestra la influencia de la música en este parámetro. Vemos que esta acción está muy presente en todas las músicas y que se trata en todos los casos de valores muy altos: menor presencia en la música 4; similitud entre las músicas 1 y 3 y 2 y 5; observamos que en todos los casos el intervalo de confianza es absolutamente reducido (fig. A.7.31).

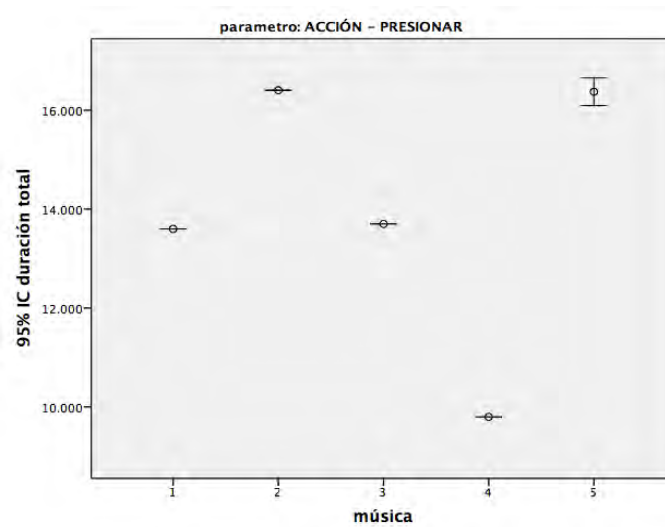


Figura A.7.31. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Presionar*.

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,113$, vemos que solo hay una influencia muy significativa del factor energía ($F=14,387$; $p<.001$; $\eta^2=,286$) que explica el 28,6% de la varianza. La figura A.7.32 muestra que esta acción se ha utilizado en mayor medida para la expresión de la energía baja, con mayor acuerdo entre coreógrafos; en ambos casos se refleja un uso muy elevado (fig. A.7.32).

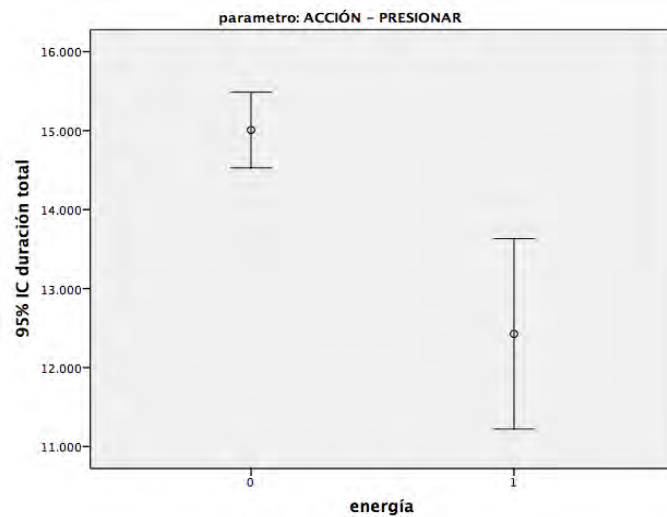


Figura A.7.32. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Presionar*.

A.7.4.8 Retorcer

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,191$. Vemos que solo hay una influencia significativa del factor música ($F=2,635$; $p<.05$; $\eta^2=,174$) que explica el 17,4% de la varianza. La figura A.7.33 muestra la influencia de la música en este parámetro. Vemos que esta acción está presente en todas las músicas y con valores altos: donde encuentra mayor uso es en las músicas 2 y 5; menor uso y menor intervalo de confianza en la música 4 (fig. A.7.33).

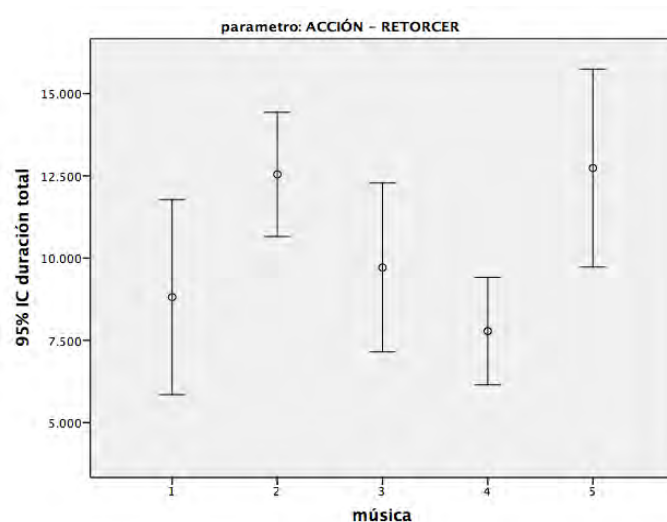


Figura A.7.33. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Retorcer*.

A.7.4.9 Sacudir

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, y otro con los factores energía, afecto y coreógrafo: en ambos análisis no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,25$ en todos los casos).

A.7.5 Espacio - Altura

A.7.5.1 Muy alto

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto y no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,2$ en todos los casos).

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,589$, vemos que hay una influencia muy significativa de varios factores. La más significativa es la del factor afecto ($F = 15,239$; $p < .001$; $\eta^2 = ,297$) que explica el 29,7% de la varianza; seguida del factor coreógrafo ($F = 5,276$; $p < .001$; $\eta^2 = ,423$) que explica el 42,3% de la varianza; del factor cruzado afecto*coreógrafo ($F = 5,167$; $p < .001$; $\eta^2 = ,418$) que explica el 41,8% de la varianza y del factor cruzado energía*coreógrafo ($F = 4,058$; $p < .01$; $\eta^2 = ,360$) que explica el 36% de la varianza.

La figura A.7.34 muestra la influencia del afecto en el uso de este parámetro. Resulta que el afecto positivo ha fomentado notablemente el uso de la elevación, en contraste con el afecto negativo donde se reflejan valores más bajos pero mayor acuerdo entre coreógrafos (fig. A.7.34).

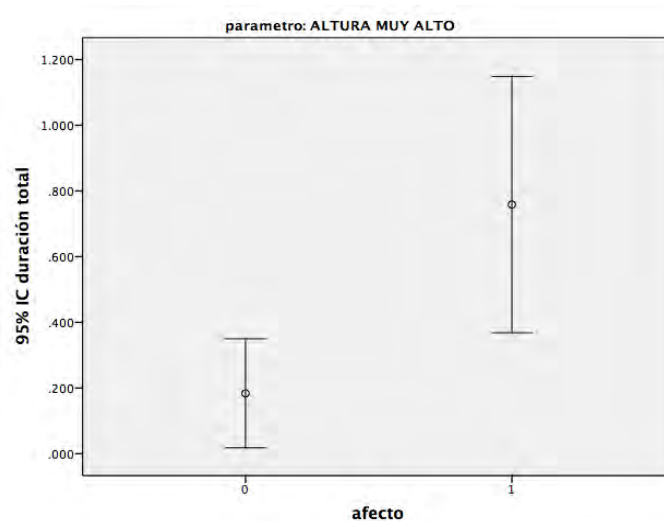


Figura A.7.34. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *Altura muy alto*.

En la figura A.7.35 podemos ver un momento coreográfico en el que, en función del afecto expresado (positivo), la postura de las coreógrafas ocupa el nivel corporal *muy alto*. Los fotogramas de la figura A.7.35 corresponden a la expresión de *felicidad tranquila* (energía baja y afecto positivo).

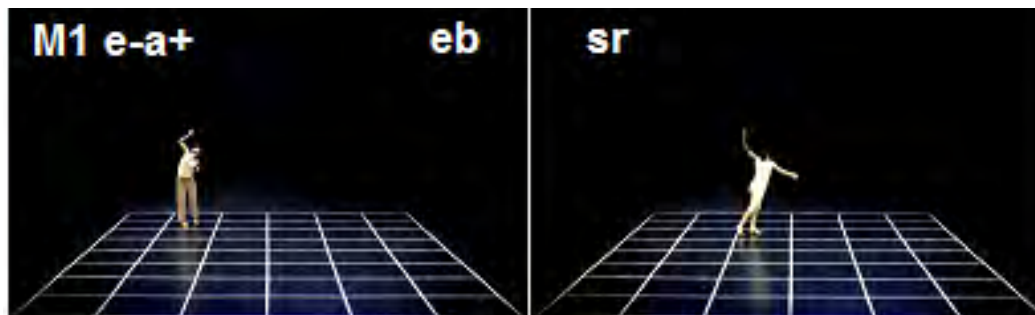


Figura A.7.35. *Altura muy alto* en función del afecto expresado, por las coreógrafas Eva Bertomeu y Susana Rodrigo respectivamente, en el fragmento musical 1.

En la figura A.7.36 podemos ver un momento coreográfico en el que, en función del afecto expresado (negativo), la postura de las coreógrafas ocupa el nivel corporal *muy bajo*. Los fotogramas de la figura A.7.36 corresponden a la expresión de *tristeza/depresión* (energía baja y afecto negativo).

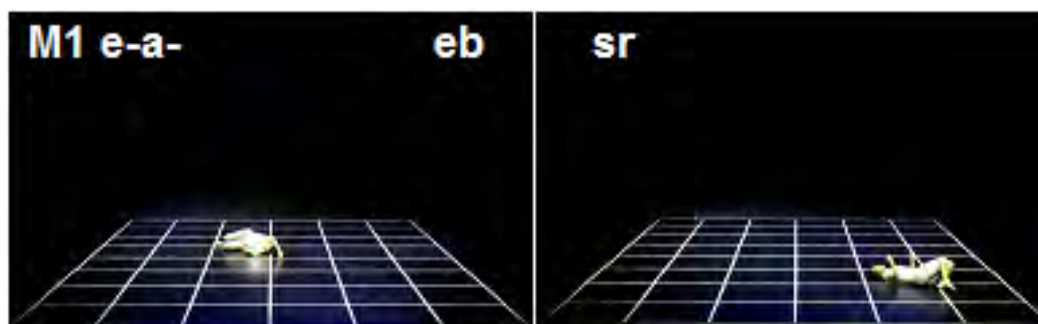


Figura A.7.36. *Altura muy bajo* en función del afecto expresado, por las coreógrafas Eva Bertomeu y Susana Rodrigo respectivamente, en el fragmento musical 1.

La figura A.7.37 muestra la influencia de cada coreógrafo en este parámetro: sr destaca por un uso muy limitado de este nivel corporal, en contraposición a ir cuya tendencia a la elevación es más acentuada; mucha similitud entre los demás coreógrafos (fig. A.7.37).

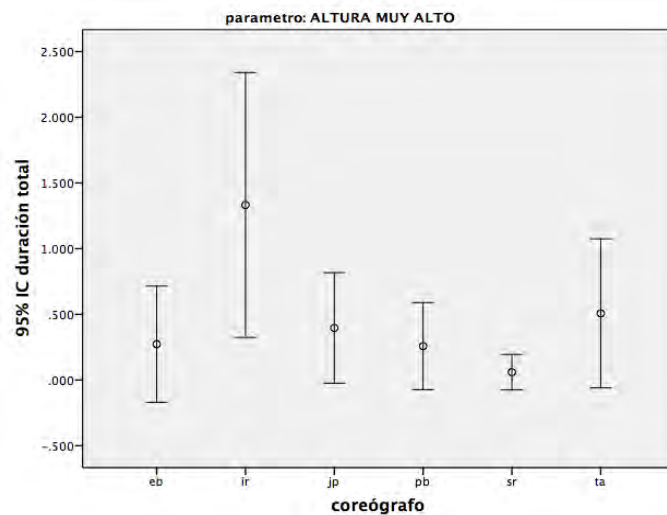


Figura A.7.37. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de los coreógrafos sobre el parámetro *Altura muy alto*.

A.7.5.2 Alto

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto y no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,25$ en todos los casos).

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,217$, vemos que solo hay una influencia muy significativa del factor afecto ($F = 11,546$; $p < .01$; $\eta^2 = ,243$) que explica el 24,3% de la varianza. La figura A.7.38 muestra la influencia del afecto en el uso de este parámetro.

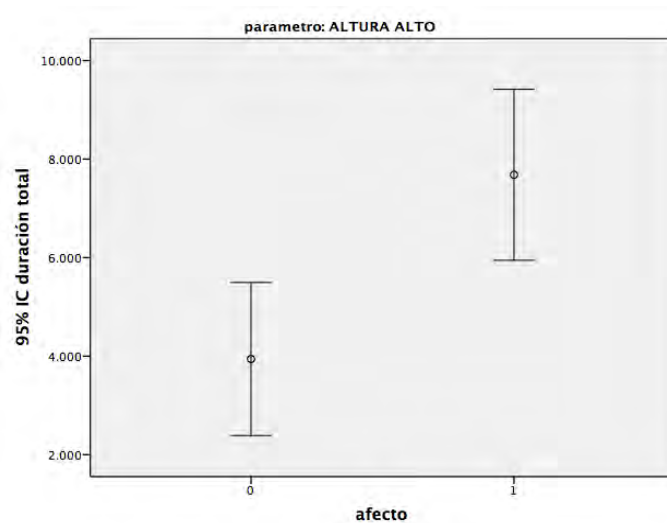


Figura A.7.38. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *Altura alto*.

Resulta que el nivel corporal alto se utiliza en la expresión de ambos afectos: con valores, más bajos para el afecto negativo, y más elevados para el afecto positivo (fig. A.7.38).

A.7.5.3 Medio

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto y no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,25$ en todos los casos).

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,127$, vemos que solo hay una influencia significativa del factor cruzado energía*coreógrafo ($F = 2,793$; $p < .05$; $\eta^2 = ,280$) que explica el 28% de la varianza.

A.7.5.4 Bajo

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto y no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,5$ en todos los casos).

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,377$, vemos que hay una influencia muy significativa del factor energía ($F = 8,378$; $p < .01$; $\eta^2 = ,189$) que explica el 18,9% de la varianza y significativa del factor afecto ($F = 5,178$; $p < .05$; $\eta^2 = ,126$) que explica el 12,6% de la varianza. La figura A.7.39 muestra que la energía baja ha generado una elevada utilización del nivel bajo del cuerpo, contrariamente a lo que ocurre en la expresión de la energía alta (fig. A.7.39).

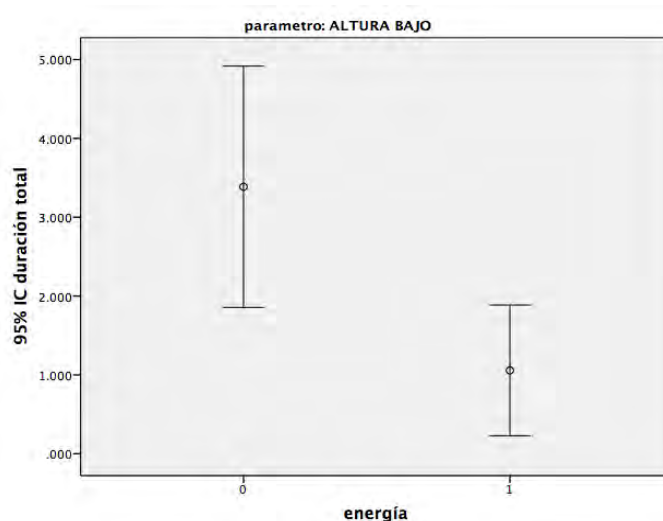


Figura A.7.39. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Altura bajo*.

La figura A.7.40 muestra la influencia del afecto en el uso de este parámetro: el afecto negativo ha fomentado el uso del nivel corporal bajo más que el afecto positivo, donde se encuentra más limitado (fig. A.7.40).

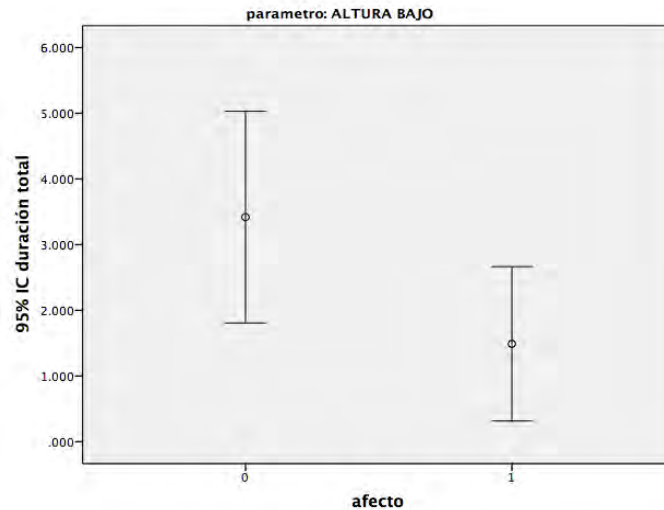


Figura A.7.40. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *Altura bajo*.

A.7.5.5 Muy bajo

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,029$. Ninguno de los factores ha tenido una influencia significativa.

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,118$, vemos que solo hay una influencia significativa del factor energía ($F=4,916$; $p<.05$; $\eta^2=,120$) que explica el 12% de la varianza. La figura A.7.41 muestra que la energía baja fomenta particularmente el uso del nivel más bajo del cuerpo (fig. A.7.41).

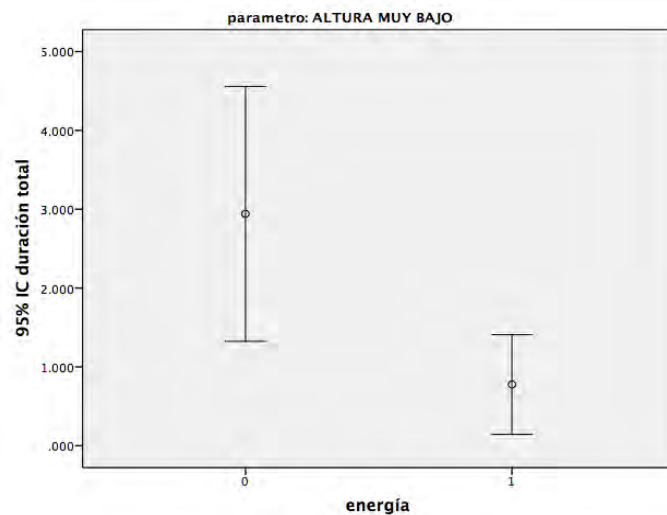


Figura A.7.41. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Altura muy bajo*.

A.7.6 Espacio - Desplazamiento

A.7.6.1 Estatismo

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,303$. Vemos que solo hay una influencia muy significativa del factor música ($F=4,819$; $p<.01$; $\eta^2=,278$) que explica el 27,8% de la varianza. La figura A.7.42 muestra la influencia de la música: el estatismo se ha producido sobre todo en la música 5 y en la 3; menos estáticas las demás músicas (fig. A.7.42).

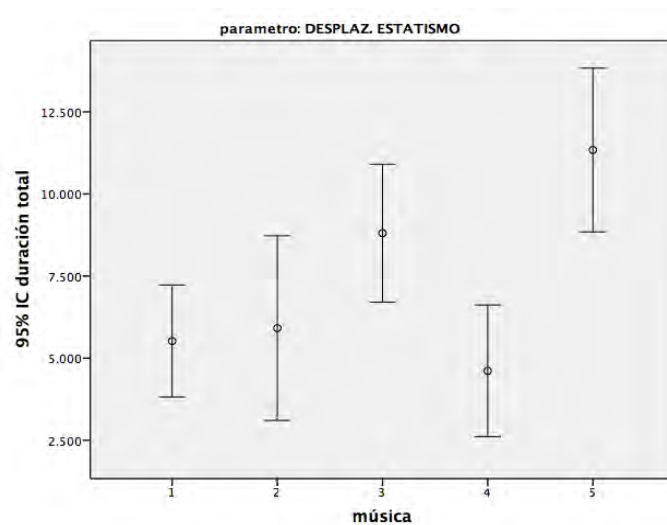


Figura A.7.42. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Desplazamiento estatismo*.

Del análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,112$, emerge que solo hay una influencia significativa del factor energía ($F=6,499$; $p<.05$; $\eta^2=,153$) que explica el 15,3% de la varianza. La figura A.7.43 muestra mayor presencia de estatismo en energía baja, aunque también se utiliza para la expresión de la energía alta (fig. A.7.43).

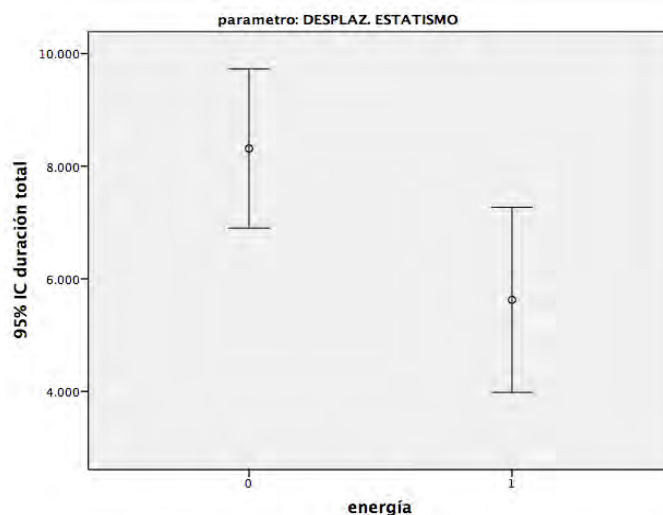


Figura A.7.43. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Desplazamiento estatismo*.

En la figura A.7.44 podemos ver un momento coreográfico en el que los coreógrafos expresan energía baja y afecto negativo (*tristeza depresión*) en el fragmento musical 5, utilizando *posiciones estáticas* (sin desplazamiento).

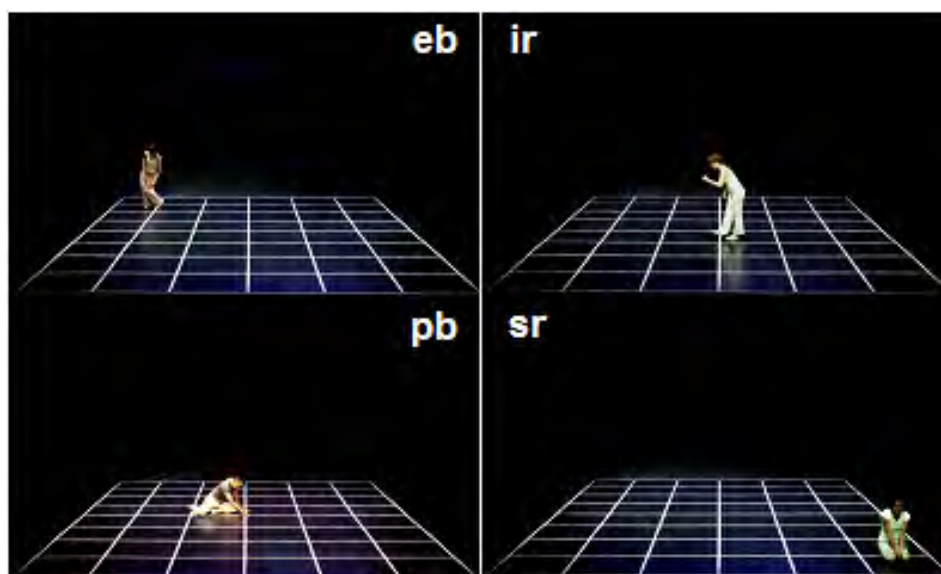


Figura A.7.44. *Estatismo*, por los coreógrafos Eva Bertomeu, Idoya Rossi, Paco Bodí y Susana Rodrigo respectivamente, en el fragmento musical 5.

En la figura A.7.45 podemos ver un momento coreográfico en el que los coreógrafos expresan energía baja y afecto positivo (*felicidad tranquila*) en el fragmento musical 5, utilizando *posiciones estáticas* (sin desplazamiento).

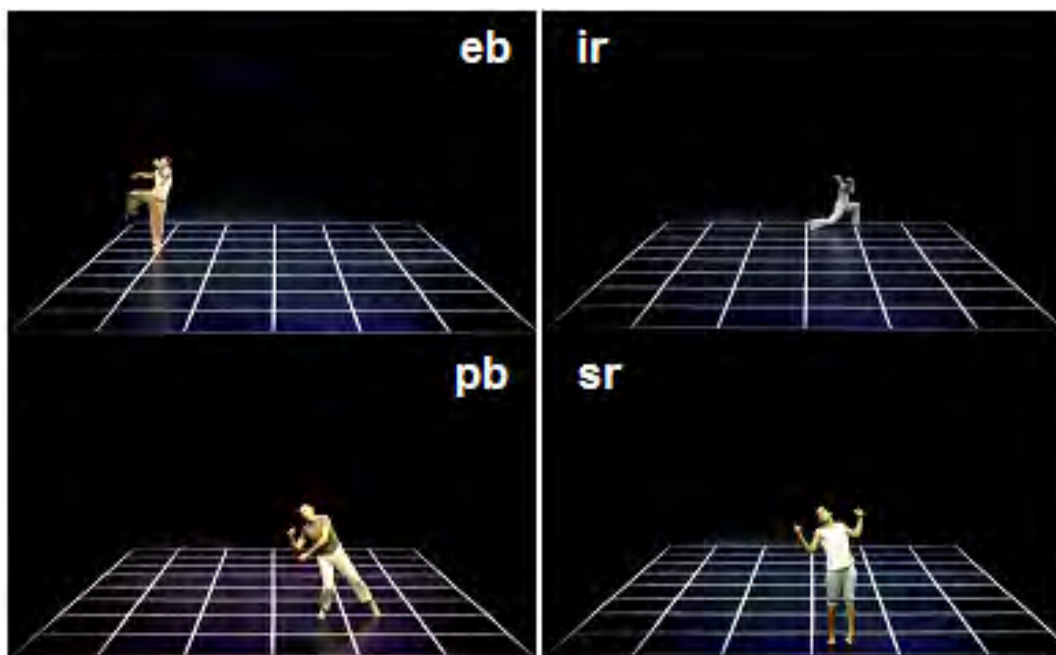


Figura A.7.45. *Estatismo*, por los coreógrafos Eva Bertomeu, Idoia Rossi, Paco Bodí y Susana Rodrigo respectivamente, en el fragmento musical 5.

A.7.6.2 Andar/pasos

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,171$. Vemos que solo hay una influencia significativa del factor música ($F=3,134$; $p<.05$; $\eta^2=,200$) que explica el 20% de la varianza. La figura A.7.46 muestra la influencia de la música: el desplazamiento por pasos se ha dado sobre todo en las músicas 1 y 2; menor uso en la 5 (fig. A.7.46).

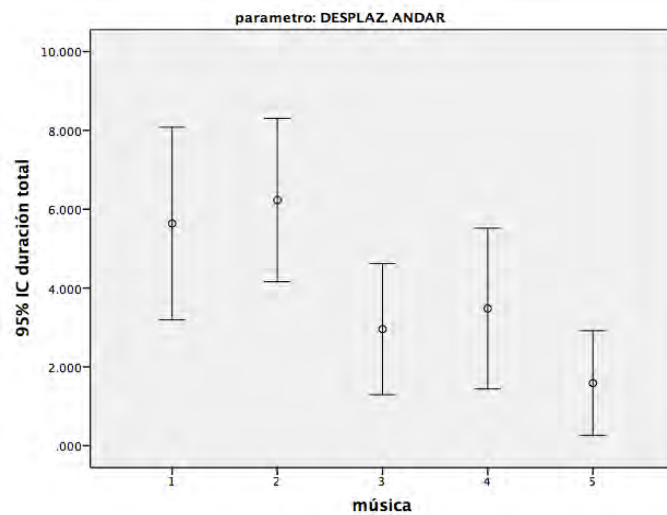


Figura A.7.46. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Desplazamiento andar*.

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,045$, vemos que solo hay una influencia significativa del factor afecto ($F=6,445$; $p<.05$; $\eta^2=,152$) que explica el 15,2% de la varianza. La figura A.7.47 muestra la influencia del afecto en el uso de este parámetro. Resulta que el afecto positivo ha generado mayor uso de pasos que el afecto negativo (fig. A.7.47).

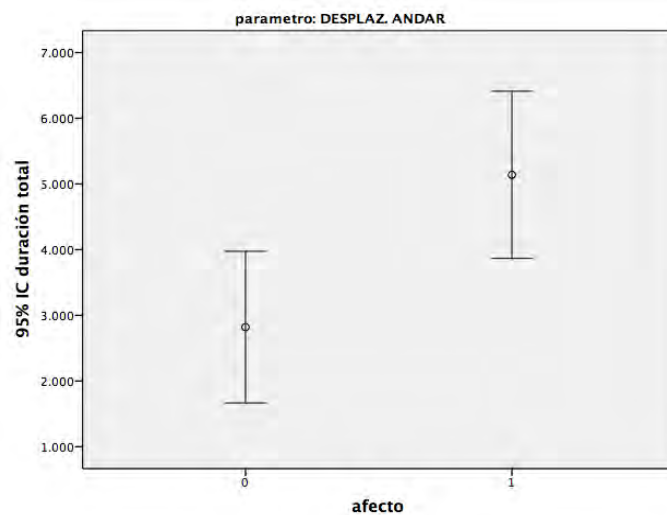


Figura A.7.47. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *Desplazamiento andar*.

A.7.6.3 Correr/Pasos muy rápidos

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,209$. Vemos que solo hay una influencia significativa del factor energía ($F=6,896$; $p<.05$; $\eta^2=,121$) que explica el 12,1% de la varianza.

La figura A.7.48 muestra que el correr solo se ha producido cuando la energía expresada ha sido alta, aunque con mucha variabilidad (fig. A.7.48).

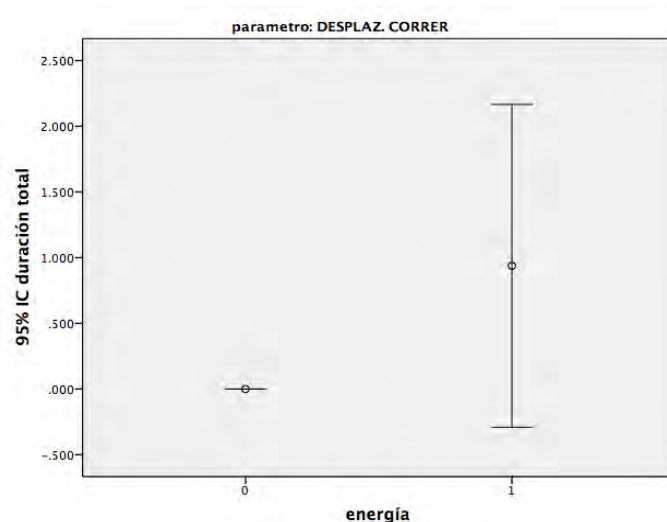


Figura A.7.48. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Desplazamiento correr*.

En la figura A.7.49 podemos ver un momento coreográfico en el que los coreógrafos utilizan la *carrera* para expresar energía alta y afecto positivo (*alegría dinámica*) en el fragmento musical 2.

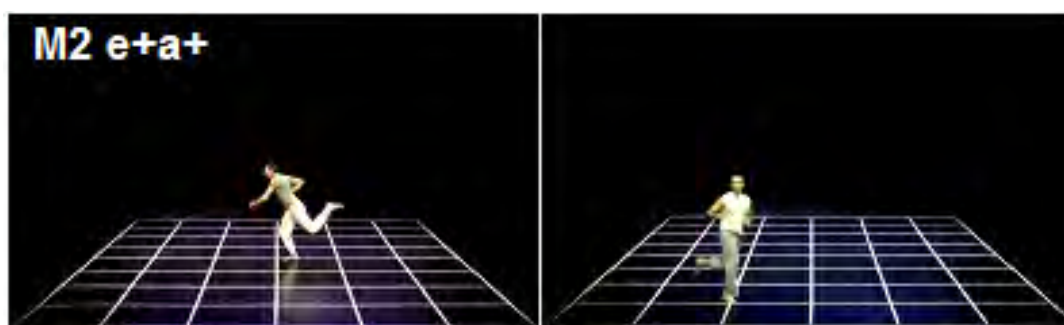


Figura A.7.49. *Desplazamiento correr*, por los coreógrafos Paco Bodí y Toni Aparisi respectivamente, en el fragmento musical 2.

Como muestra la figura A.7.50 ocurre lo mismo en el fragmento musical 4.

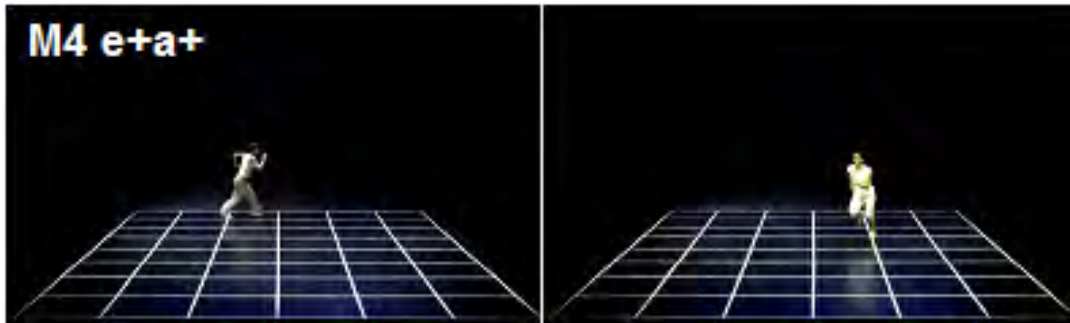


Figura A.7.50. *Desplazamiento correr*, por las coreógrafas Eva Bertomeu y Susana Rodrigo respectivamente, en el fragmento musical 4.

A.7.6.4 Saltar/Saltos

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto y no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,2$ en todos los casos).

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,317$, vemos que hay una influencia significativa del factor cruzado energía*afecto ($F = 6,113$; $p < .05$; $\eta^2 = ,145$) que explica el 14,5% de la varianza, del factor energía ($F = 5,997$; $p < .05$; $\eta^2 = ,143$) que explica el 14,3% de la varianza y del factor cruzado energía*coreógrafo ($F = 2,894$; $p < .05$; $\eta^2 = ,287$) que explica el 28,7% de la varianza.

La figura A.7.51 muestra que los saltos han sido producidos, con mayor variabilidad, sobre todo por la energía alta (fig. A.7.51).

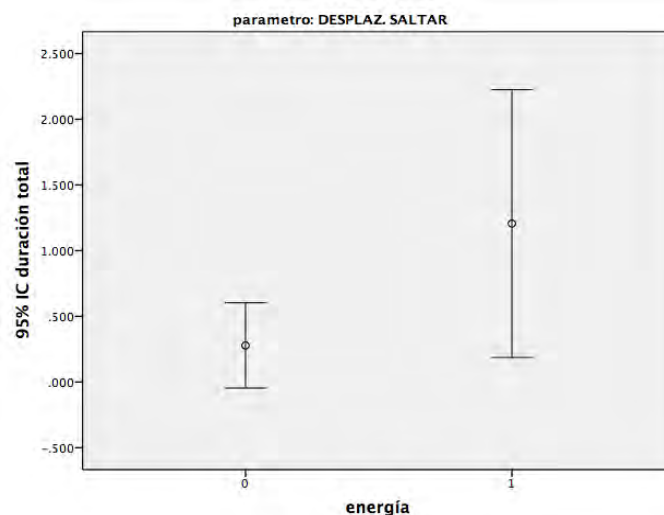


Figura A.7.51. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Desplazamiento saltar*.

En la figura A.7.52 podemos ver un momento coreográfico en el que los coreógrafos expresan energía alta y afecto positivo (*alegría dinámica*) en el fragmento musical 2, utilizando los saltos.

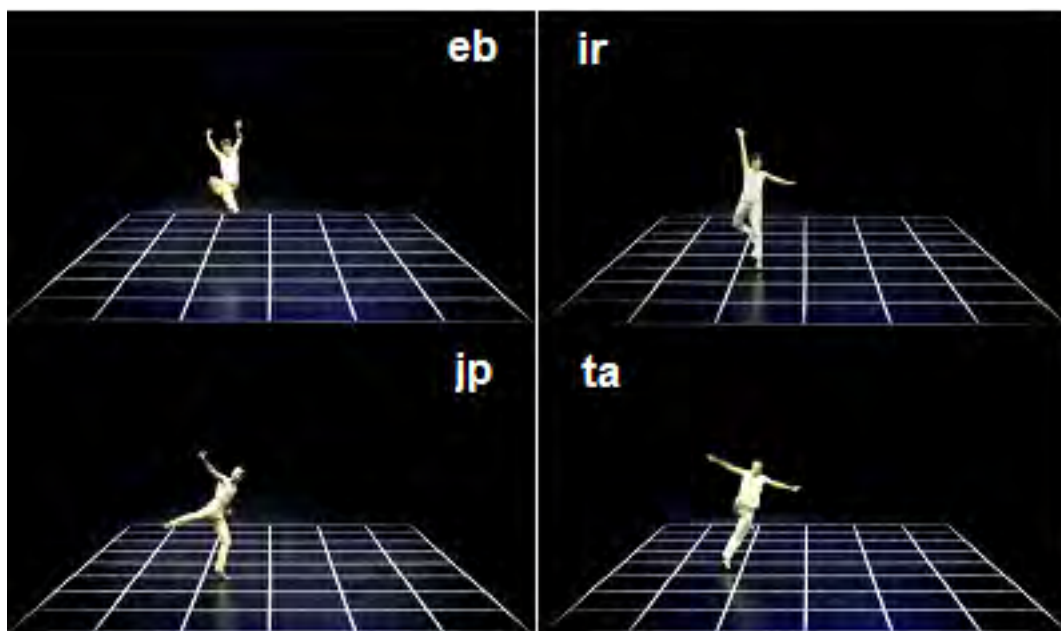


Figura A.7.52. *Saltos*, por los coreógrafos Eva Bertomeu, Idoya Rossi, Juan Pinillos y Toni Aparisi respectivamente, en el fragmento musical 2.

A.7.6.5 Girar/Giros

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2=,350$. Vemos que solo hay una influencia muy significativa del factor música ($F=6,223$; $p<.001$; $\eta^2=,332$) que explica el 33,2% de la varianza. Poco significativa la influencia del factor energía ($F=3,909$; $p>.05$; $\eta^2=,073$) que explica el 7,3% de la varianza. La figura A.7.53 muestra la influencia de la música en este parámetro.

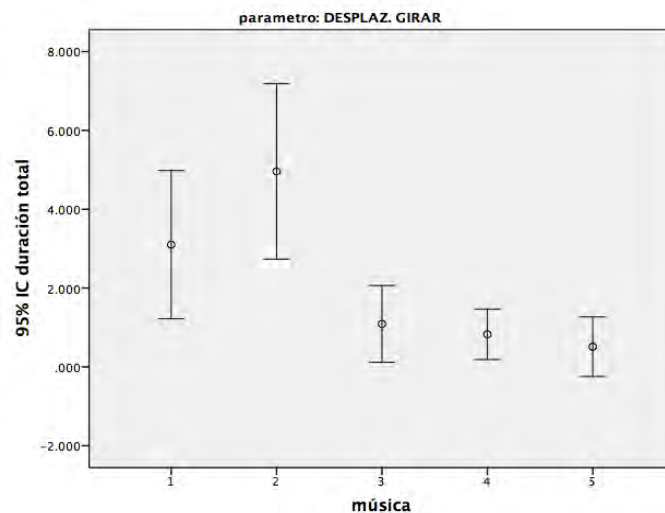


Figura A.7.53. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Desplazamiento girar*.

Vemos que sobre todo las músicas 2 y 1 respectivamente han fomentado mayor uso de giros; mucha similitud y menor utilización en las demás músicas donde apenas están presentes (fig. A.7.53).

A.7.6.6 Reptar

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto y no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,05$ en todos los casos).

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,249$, vemos que hay una influencia significativa del factor energía ($F = 6,740$; $p < .05$; $\eta^2 = ,158$) que explica el 15,8% de la varianza y del factor afecto ($F = 6,479$; $p < .05$; $\eta^2 = ,153$) que explica el 15,3% de la varianza. La figura A.7.54 muestra que la energía baja ha fomentado mayormente el uso de este desplazamiento que encontramos, en menor medida de uso también en la expresión de la energía alta (fig. A.7.54).

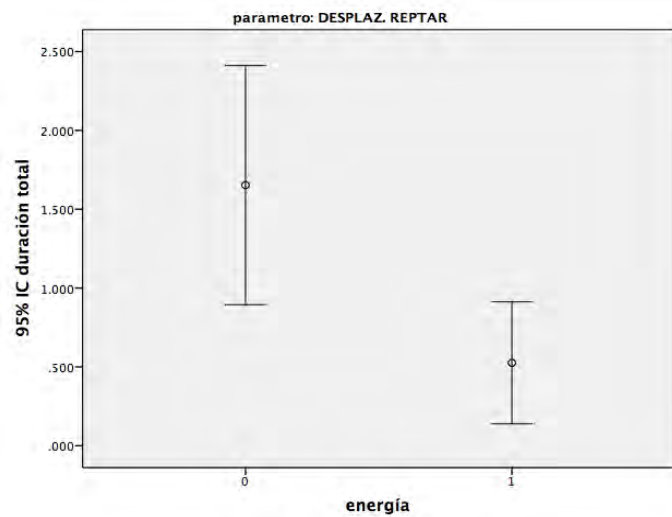


Figura A.7.54. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de la energía sobre el parámetro *Desplazamiento reptar*.

La figura A.7.55 muestra la influencia del afecto en el uso de este parámetro. Resulta que el afecto negativo ha fomentado más el uso de este desplazamiento (fig. A.7.55).

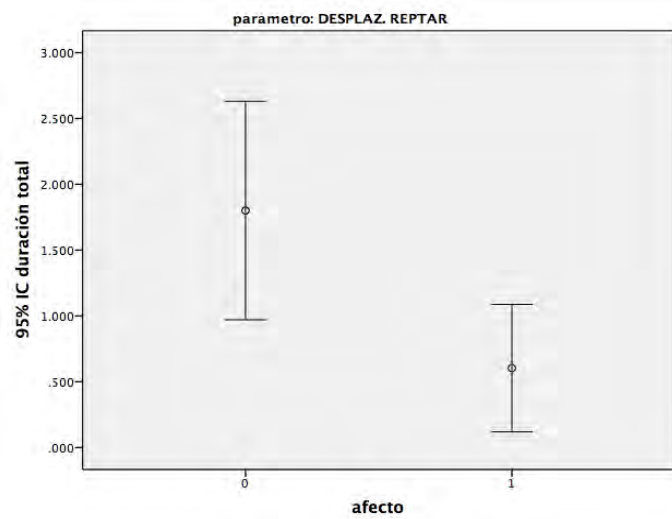


Figura A.7.55. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia del afecto sobre el parámetro *Desplazamiento reptar*.

En la figura A.7.56 podemos ver que, en el fragmento musical 5, los coreógrafos expresan energía baja y afecto negativo (*tristeza depresión*) utilizando *reptar* (apoyo de manos en el suelo para el desplazamiento).

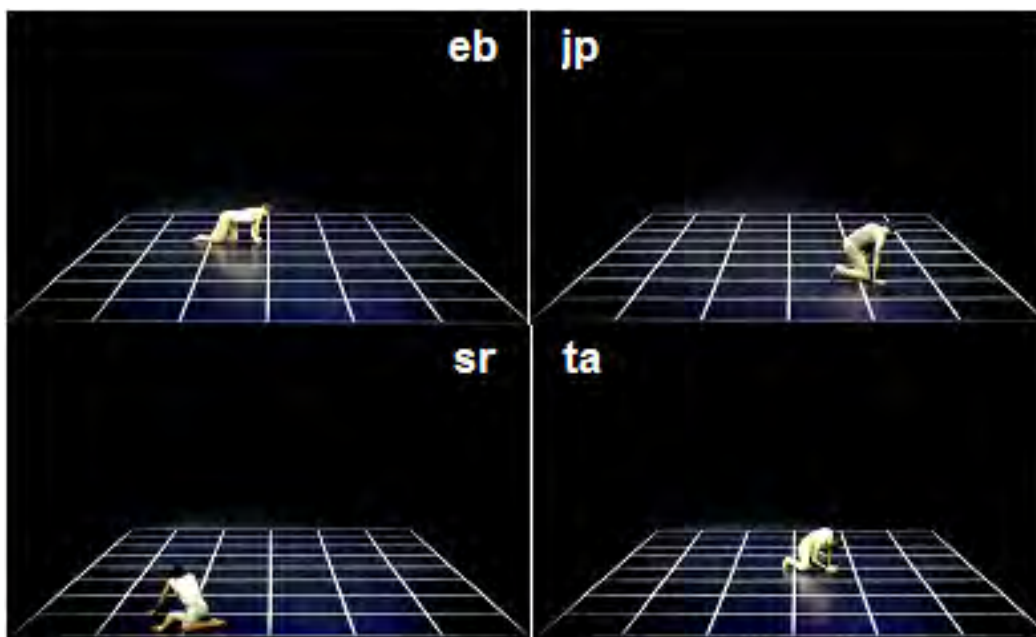


Figura A.7.56. *Reptar*, por los coreógrafos Eva Bertomeu, Juan Pinillos, Susana Rodrigo y Toni Aparisi respectivamente, en el fragmento musical 5.

A.7.6.7 Rodar/Rodadas

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, y con los factores energía, afecto y coreógrafo: no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,2$ en todos los casos).

A.7.6.8 Arrastrarse

Se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores música, energía y afecto, cuya variabilidad total explicada es de $R^2 = ,45$. Vemos que solo hay una influencia significativa del factor música ($F = 3,435$; $p < .05$; $\eta^2 = ,216$) que explica el 21,6% de la varianza. La figura A.7.57 muestra la influencia de la música en este parámetro.

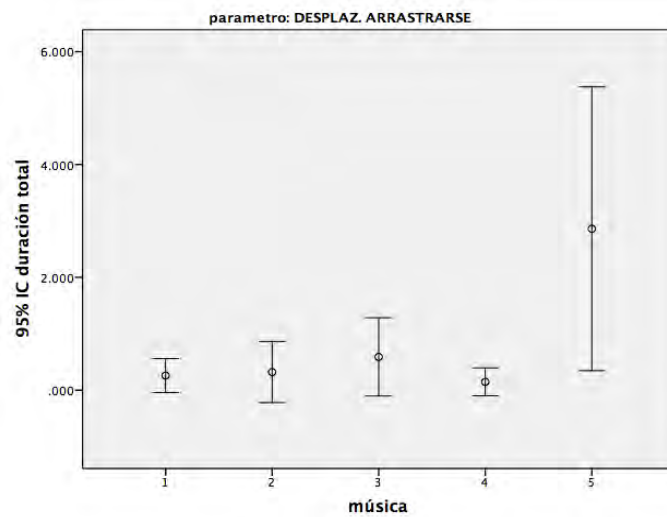


Figura A.7.57. Medias con intervalo de confianza del porcentaje de influencia de las músicas sobre el parámetro *Desplazamiento arrastrarse*.

Vemos que, donde más se ha utilizado el arrastrarse, ha sido en la música 5; mayor acuerdo entre coreógrafos en las demás músicas donde se refleja un uso más limitado, sobre todo en la 1 y la 4 (fig. A.7.57).

Cuando se hace un análisis de varianza multifactorial con los factores energía, afecto y coreógrafo, no hay ningún factor con una influencia significativa ($p > 0,25$ en todos los casos).

ANEXO 8

ANEXO 8

A.8 Correlaciones entre parámetros evaluados para energía y afecto

	energía evaluada	afecto evaluado
energía evaluada	1	.500**
afecto evaluado	.500**	1
altura media	.422**	.487**
ambitus lateral/s	.472**	.363**
ambitus profund/s	.437**	.342**
ambitus/s	.500**	.388**
apertura media	.257**	.398**
cambio altura /s	.698**	.346**
cambio apertura/s	.726**	.387**
cambio desplaz/s	.584**	.322**
cambio dirección/s	.660**	.455**
cambio peso/s	.481**	.373**
cambio tensión/s	.221**	-.071*
descentrado medio lateral	-.144**	-.112**
descentrado medio profund	-.161**	-.034
lateralidad media	-.087**	-.033
peso medio	.370**	.372**
profundidad media	-,052	-,051
superficie ocupada/s	.495**	.350**
tensión media	.624**	.232**
velocidad casilla/s	.605**	.372**
duración total	-,009	,020
acción deslizar %	-.278**	,012
acción flotar %	,021	.365**
acción golpear %	.422**	-,043
acción hendir %	.709**	.550**
acción presionar %	.144**	.142**
acción retorcer %	-,026	-,038
acción sacudir %	.188**	-,068*

acción teclear %	,044	,012
desplaz. andar %	.302**	.399**
desplaz. Arrastrarse %	-.198**	-.245**
desplaz. Correr %	.365**	.111**
desplaz. Estatismo %	-.416**	-.291**
desplaz. Girar %	.386**	.442**
desplaz. Reptar %	-.206**	-.283**
desplaz. Rodar %	-.134**	-.255**
despalz. Saltar %	.441**	.281**
DIRECCIÓN - HACIA PÚBLICO %	-,011	,005
DIRECCIÓN - HACIA IZQUIERDA %	.179**	.223**
DIRECCIÓN - HACIA FONDO %	.217**	.261**
DIRECCIÓN - HACIA DERECHA %	.132**	.143**
DIRECCIÓN - HACIA ARRIBA %	-.136**	-.203**
DIRECCIÓN - HACIA ABAJO %	-.342**	-.431**
DIRECCIÓN - DIAG. SX DETRÁS %	.338**	.384**
DIRECCIÓN - DIAG. SX DELANTE %	.285**	.209**
DIRECCIÓN - DIAG. DX DETRÁS %	.154**	.190**
DIRECCIÓN - DIAG. DX DELANTE %	,003	.119**
inacción %	-.097**	-.142**
peso dejado abandonado %	-.334**	-.340**
PESO IMPULSADO FUERTE %	.745**	.249**
PESO IMPULSADO SUAVE %	-.071*	.119**
PESO	-.611**	-.228**

SOSTENIDO- LLEVADO %		
ALTURA ALTO %	.303**	.389**
ALTURA BAJO %	-.235**	-.279**
ALTURA MEDIO %	.147**	.082**
ALTURA MUY ALTO %	.290**	.336**
ALTURA MUY BAJO %	-.381**	-.412**
DISTENSIÓN -1 %	-.353**	-.272**
DISTENSIÓN -2 %	-.460**	-.464**
DISTENSIÓN -3 %	-.225**	-.258**
FORMA ABIERTA %	.381**	.502**
FORMA CERO %	.112**	.120**
FORMA CERRADA %	-.125**	-.300**
FORMA MUY ABIERTA %	-.140**	-.042
FORMA MUY CERRADA %	-.314**	-.337**
PESO LIGERO %	.234**	.195**
PESO NORMAL %	.350**	.402**
PESO PESADO %	-.382**	-.406**
TENS.-DIST. EQUIL. %	-.031	.426**
TENSIÓN +1 %	.259**	.182**
TENSIÓN +2 %	.355**	-.082**
TENSIÓN +3 %	.269**	-.117**

**La correlación es significativa al nivel 0,01 (bilateral).

*La correlación es significativa al nivel 0,05 (bilateral).

Tabla A.8.1. Totalidad de las correlaciones entre parámetros evaluados. N=1200 en cada caso.