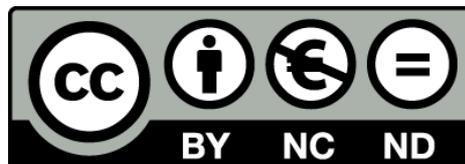


**Observación y análisis de la expresión motriz escénica.
Estudio de la lógica interna de los espectáculos
artísticos profesionales:
*Cirque du Soleil (1986-2005)***

Mercè Mateu Serra



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Departamento de Teoría e Historia de la Educación

INSTITUTO NACIONAL DE EDUCACIÓN FÍSICA

Centro de Barcelona

Programa de Doctorado

ACTIVITAT FÍSICA: ANÀLISI INTERDISCIPLINÀRIA

Bienio 1989-1991

**OBSERVACIÓN Y ANÁLISIS DE LA EXPRESIÓN MOTRIZ ESCÉNICA. ESTUDIO DE LA
LÓGICA INTERNA DE LOS ESPECTÁCULOS ARTÍSTICOS PROFESIONALES:**

CIRQUE DU SOLEIL (1986-2005)

TESIS DOCTORAL presentada por

Mercè Mateu Serra

Para optar al título de

Doctora por la Universidad de Barcelona

Codirigida por:

Dra. María Teresa Anguera Argilaga

Dra. Marta Castañer Balcells

Dpto. Metodología Ciencias del Comportamiento
Universidad de Barcelona

Dpto. de Fundamentos de la Motricidad y su Enseñanza
Universidad de Lleida

Barcelona 2010

A Joel Serrà, por su amor al circo, la utopía hecha realidad

AGRADECIMIENTOS

Escribir no reemplaza bailar

(Murray Louis, bailarín de la compañía de Alwin Nikolais)

En la elaboración de esta tesis doctoral han contribuido profesionales, amigos y familia. De todos ellos quiero dejar constancia reconociendo que la palabra es sumamente pobre para expresar lo inexpresable. Me gustaría, pues, mencionar:

a los profesores y personal administrativo y de servicios del INEFC Centro de Lleida, compañeros y amigos durante todo este tiempo, a los que siempre agradeceré lo mucho que aprendí junto a ellos, y, a los profesores y personal del INEFC Centro de Barcelona con los que sigo compartiendo mi viaje profesional; y especialmente a todos aquellos con los que hemos vivido sueños y realidades artísticas: Beatriz Ballesté, David Carreras, Marta Castañer, Anna Castells, Josep Charco, Àlex Gordillo, Xavier Iglesias, Alfredo Irurtia, Alfredo Joven, Eloísa Lorente, Michel Marina, Herminia Mata, María José Montilla, M^a Luz Palomero, Pedro Ruiz, Jordi Tíco y Carlota Torrents.

A quien durante muchos años fue profesor de Expresión Corporal del INEFC Centro de Barcelona, Pawel Rouba, por su Presencia, Arte y Sabiduría.

Al Departamento de *Fonaments de la Motricitat i la Recreació* del INEFC de Lleida y al *Departament d'Educació Física* del INEFC de Barcelona por su apoyo en la realización de esta tesis, y en especial a Susanna Soler y Jannick Niort por el tiempo dedicado a comentarios y asesoramiento formal.

A los fundadores del *Laboratori de Praxiologia Motriu* del INEFC de Lleida: Francisco Lagardera y Pere Lavega, y a todos los miembros del *Grup d'Estudis Praxiològics* por las inestimables correcciones y el tiempo dedicado generosamente a las observaciones críticas, creando una dinámica de trabajo e intercambio cálida y a la vez rigurosa a propósito de las situaciones motrices de expresión; también al *Laboratori d'Observació* del INEFC de Lleida y al *Grup d'Investigació Social i Educativa en Activitat Física i Esport* (GISEAFE) del INEFC de Barcelona. De igual modo, a Joan Riera, cap de Recerca de l'INEFC de Barcelona, con quien me unen muchos años de trayectoria en paralelo, y que ha facilitado el camino hacia la presentación final de la tesis.

Al profesorado del *Institut del Teatre* de Barcelona y del *Aula Municipal de Teatre de Lleida* por la formación que me han brindado y por la ayuda en la obtención de material bibliográfico y audiovisual. También a Manel Alcover del *Mercat de les Flors* de Barcelona por la facilidad de acceso al fondo videográfico de la Institución.

A Francesc Fàbregas del *Departament de Nous Formats de la Televisió de Catalunya TV3* por sus gestiones en la consecución del material audiovisual y en relación a la denominación de las cámaras de filmación y otros materiales auxiliares utilizados en las grabaciones profesionales.

Expreso mi gratitud a Mercè Saumell, pedagoga, directora e investigadora en el ámbito de las Artes Escénicas; a Ricard Boluda, pedagogo, actor y director teatral; a Margarida Troguet, compañera en los años de creación y docencia en el *Aula Municipal de Teatre de Lleida*, y en la actualidad directora del *Teatre Municipal de l'Escorxador de Lleida*, y a Jordi Jané, actor, crítico e investigador en el ámbito circense, por su asesoramiento en la revisión de los aspectos históricos del tercer capítulo.

A Xavier de Blas y a Marco Antonio Coelho Bortoleto por las interminables horas de discusión y debate alrededor de las prácticas motrices deportivas y las prácticas motrices artísticas, las nuevas tecnologías, los espectáculos, etc., y a todos aquellos, en su momento alumnos y en la actualidad profesionales, que han optado por la vía artística como forma de canalizar su vida y su expresividad corporal.

A Oscar Farrús y Jordi Cebolla, del Departamento de Recursos informáticos del INEFC de Lleida, y a Jordi Borrell del centro de Barcelona, por su extraordinaria capacidad de conjugar el tratamiento informático y el trato personal.

A Ramón Torralba y Laia Foixench, del departamento de Audiovisuales del INEFC de Catalunya, y a Alex González, del departamento homólogo en el INEFC de Barcelona, por su inestimable ayuda en la resolución de las dudas surgidas a propósito del tratamiento de las imágenes.

También a Xavi Monjo, del Servicio de Reprografía del INEFC de Barcelona, por su disposición en el momento de empezar a dar cuerpo a los primeros “borradores”.

A Maribel Pérez Ballano, por su especial acompañamiento y eficacia en facilitar y solucionar los trámites administrativos de la investigación.

A los profesionales de *Imatge4* -Llorenç Melgosa- y de *Estudio NIX* -Natalia Sentís- que han llevado a cabo la edición de algunas de las figuras de la investigación. También a los compañeros Cristófol Salas, Xavier Iglesias, Manuel Montoya y Gabriel Daza por su apoyo, sugerencias y acompañamiento incondicional. Y a Raúl Hileo, por su lectura, comentarios y aportaciones formales al contenido de la tesis.

Explicito asimismo un reconocimiento a mis alumnos y exalumnos. Gran parte de mi motivación e interés por desarrollar esta investigación se la debo a ellos. A los alumnos, durante veintiún años del Instituto Nacional de Educación Física de Lleida, y, en los siete últimos años del INEFC de Barcelona, con los que a lo largo de

veintiocho años he compartido su potencial expresivo y comunicativo a través de magníficas creaciones, efímeras e irrepetibles, pero inolvidables.

En este sentido, debo agradecer la continua generosidad que a lo largo de más de dos décadas han mostrado y compartido con el resto de sus respectivos grupos, mis alumnos en el *Aula Municipal de Teatre de Lleida*, en el *Programa 65 de Actividad física con Personas Mayores* del Ayuntamiento de Lleida, en el Grupo de Teatro dels *Serveis Culturals* de la Universidad de Lleida, y en las distintas compañías con las que he tenido oportunidad de realizar creaciones (*Bulevard Espectacles*, *Flip-Flop*, *L'unran'l'altre*, *Plou i fa sol*, *Zum-Zum*, *AEM Teatre*, *Aula Municipal de Teatre de Lleida*, *Comediants*, *La Remoreu*, *Abac teatre*, *El Cellar d'Espectacles*, entre otros). Entrega que se ha visto concretada en diversas aportaciones, escenas y espectáculos, gracias a los que hemos tenido la oportunidad y el placer de disfrutar y convivir con la dimensión impresivo-expresivo-comunicativa del ser humano en cualquiera de las etapas de la vida.

Quería mostrar un sincero agradecimiento a los artistas entrevistados: Edi Moreno, del *Cirque du Soleil* y a Joan Faneca, de la compañía *Vol.Ras*, por desvelar su proceso creativo y su vivencia del cuerpo escénico.

No tengo palabras para expresar mi más profundo sentimiento hacia mi co-directora de tesis, M^a Teresa Anguera. Por el desafío que para ella suponían nuevos temas y por su abertura a los mismos, por su rigor científico y metodológico, a la vez que por su flexibilidad de pensamiento y su capacidad de adaptación, por su capacidad de empatía, paciencia, generosidad, exigencia y dosificación del trabajo, por sus consejos, por sus explicaciones, por su confianza, por contagiarme con su alegría y amabilidad, incrementando mi ilusión y sobre todo, animándome en el trabajo.

Asimismo, agradezco especialmente a Marta Castañer su participación como co-directora en mi investigación, por su acogida durante nuestros encuentros, por su disponibilidad para orientarme en mis consultas, por sus aportaciones en cualquier momento y desde cualquier lugar y por sus ánimos en los momentos difíciles, aunque mi mayor agradecimiento proviene del hecho de poder disfrutar periódicamente de su corporeidad como bailarina. Siempre que baila, siento que esa es una delicada manera de hablar y sentir. Gracias, por su inmensa sensibilidad y expresividad motriz.

Deseo mencionar, también, a los numerosos autores cuya lectura y reflexión previa o paralela a la mía, han suscitado incontables momentos de pausa y cavilación. Sus palabras o imágenes me han hecho sentir identificada con ellos a pesar de la distancia histórica y geográfica.

Y especialmente, si un colectivo he tenido siempre presente durante la realización de esta tesis ha sido el de los innumerables artistas (muchos de ellos exalumnos) de las distintas compañías y grupos de circo, danza, mimo y pantomima y teatro gestual que me han hecho creer en el potencial creativo y constructivo de la humanidad. Han despertado mi pasión por el arte en general y el arte corporal en particular, desde su opción de profesionalizar la expresión motriz, viviendo,

sobreviviendo, o en muchas ocasiones incluso malviviendo de su talento, reflexión y apuesta por el riesgo de la creación.

A mis padres (por su afición al cine y a la danza) y hermanos por estar siempre presentes, en especial a mi hermana Rosa M^a que, superando adversidades, logró presentar su trabajo de tesis con anterioridad al mío, convirtiéndose en mi ejemplo de constancia y superación. Le agradezco, además, la revisión lingüística del texto.

Y especialmente a María, en la que nacen muchas preguntas y en la que a la vez encuentro todas las respuestas, y a Joan, Marta y Julia, con los que comparto *gestos, ganyotes i posturetes*, con amor y con humor.

A todas y a todos, muchísimas gracias.

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| PARTE I. MARCO TEÓRICO | 9 |
| CAPÍTULO 1. EL PROBLEMA. HACIA UNA EDUCACIÓN MOTRIZ ARTÍSTICA | 11 |
| 1.1. Objeto de estudio y planteamiento de la investigación | 12 |
| 1.1.1. Objeto de estudio | 12 |
| 1.1.2. Planteamiento de la investigación, objetivos e hipótesis..... | 12 |
| 1.2. Estado de la cuestión..... | 18 |
| 1.2.1. La dimensión del cuerpo impresivo-expresivo-comunicativa..... | 18 |
| 1.2.1.1. Las artes en la sociedad..... | 22 |
| 1.2.1.2. La expresión motriz y las artes motrices en la educación..... | 29 |
| 1.2.1.3. Educación motriz artística y educación artística motriz | 35 |
| 1.2.1.4. Hacia una educación artística y cultural a nivel europeo | 44 |
| 1.2.2. Antecedentes históricos de la <i>Expresión Corporal</i> en Cataluña y otras comunidades del Estado español..... | 45 |
| 1.2.3. Investigaciones realizadas en España..... | 52 |
| 1.2.4. Síntesis de la revisión bibliográfica..... | 66 |
| 1.3. Teorías de la expresividad motriz | 68 |
| 1.3.1. Las ideas sobre el gesto y la acción teatral de Johann Jacob Engel..... | 70 |
| 1.3.2. La teoría psicofisiológica de Karl Bühler | 73 |
| 1.3.3. El análisis histórico-evolutivo de la expresión en Charles Darwin. La teoría de las emociones..... | 74 |
| 1.3.4. La contribución de Michel Bernard a la teoría de la expresividad..... | 75 |
| 1.3.5. El estructuralismo genético, constructivismo e interaccionismo en Henry Wallon..... | 76 |
| 1.3.6. La formación del símbolo en la teoría de Jean Piaget | 76 |
| 1.3.7. La teoría fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty | 77 |
| 1.3.8. La expresión del cuerpo en la teoría teatral | 78 |
| 1.3.9. Las teorías de la expresión en el deporte: corriente semiótica y expresionista..... | 79 |
| 1.3.10. La aportación sobre el hecho artístico de Román de la Calle. | 81 |
| 1.3.11. La ciencia de la acción motriz de Pierre Parlebas | 83 |
| 1.4. Actualidad de la expresión <i>corporal</i>..... | 85 |
| 1.4.1. Definiciones y especificidad..... | 86 |
| 1.4.2. Tendencias que en la actualidad contemplan la <i>expresión corporal</i> | 89 |
| 1.5. Recapitulación | 91 |
| CAPÍTULO 2. LAS SITUACIONES MOTRICES EXPRESIVAS EN EL CONTEXTO DE LA PRAXIOLOGÍA MOTRIZ..... | 95 |
| 2.1. Aproximación terminológica. Del vocablo <i>expresión corporal</i> al de <i>expresión motriz</i>..... | 96 |

| | |
|---|------------|
| 2.2. La lógica interna de las Situaciones Motrices de Expresión (SME).... | 99 |
| 2.2.1. Funciones asociadas a las SME | 100 |
| 2.2.2. Los objetivos motores expresivos de las SME..... | 103 |
| 2.2.3. El estatuto práctico. Las reglas en las SME | 106 |
| 2.2.4. Las situaciones motrices expresivas: tipología | 110 |
| 2.2.5. Deportificación <i>versus</i> espectacularización | 112 |
| 2.2.6. Las SME: rasgos de la lógica interna | 120 |
| 2.3. Del casi-juego expresivo a las artes motrices | 131 |
| 2.3.1. El casi-juego expresivo | 133 |
| 2.3.2. El juego expresivo y las danzas colectivas | 134 |
| 2.3.2.1. El juego expresivo..... | 134 |
| 2.3.2.2. Las danzas colectivas | 135 |
| 2.3.3. El casi-espectáculo: el <i>match</i> de improvisación, la cueca chilena, la <i>danza-contact</i> | 138 |
| 2.3.4. Los deportes artísticos o expresivos | 143 |
| 2.3.5. Las artes motrices: los espectáculos..... | 144 |
| 2.4. La clasificación de las prácticas motrices | 144 |
| 2.4.1. Los dominios de acción motriz y las SME | 147 |
| 2.4.2. Localización de las situaciones motrices de expresión en la clasificación de Pierre Parlebas | 148 |
| 2.5. La pedagogía de las SME | 154 |
| 2.5.1. Aplicación pedagógica | 155 |
| 2.6. Recapitulación | 161 |
| | |
| CAPÍTULO 3. LOS RASGOS DOMINANTES DE LA LÓGICA INTERNA DE LOS ESPECTÁCULOS MOTORES PROFESIONALES.. | 163 |
| | |
| 3.1. El concepto de <i>adquisición cultural</i>..... | 164 |
| 3.2. El cuerpo y la expresión..... | 165 |
| 3.2.1. El cuerpo cotidiano | 166 |
| 3.2.2. El cuerpo texto | 168 |
| 3.2.3. El cuerpo escénico | 168 |
| 3.3. Los antecedentes históricos de la expresión motriz escénica en el siglo XX | 170 |
| 3.3.1. La danza libre, expresiva o creativa | 171 |
| 3.3.2. El cine mudo americano..... | 172 |
| 3.3.3. La danza-teatro y el mimo–danza | 173 |
| 3.3.4. El mimo corporal o mimo contemporáneo y la pantomima | 174 |
| 3.4. Los espectáculos artísticos motores | 176 |
| 3.4.1. Un origen común: la mimesis | 179 |
| 3.4.2. La danza..... | 180 |
| 3.4.2.1. De la danza clásica a la danza contemporánea | 180 |
| 3.4.2.2. Tendencias y compañías representativas de la contemporaneidad | 181 |
| 3.4.3. El mimo, la pantomima y el teatro gestual | 185 |
| 3.4.3.1. Del mimo clásico al mimo y el teatro gestual contemporáneos.. | 185 |
| 3.4.3.2. Tendencias y compañías representativas de la contemporaneidad | 187 |
| 3.4.4. El circo | 193 |
| 3.4.4.1. Evolución de la estética circense..... | 194 |
| 3.4.4.2. Del circo clásico al circo contemporáneo..... | 198 |

| | | |
|--------------------|---|------------|
| 3.4.4.3. | Tendencias y compañías representativas de la contemporaneidad | 202 |
| 3.5. | Estudio praxiológico: la lógica interna de los espectáculos artísticos motores | 207 |
| 3.5.1. | La convención artística | 208 |
| 3.5.2. | La lógica interna de los espectáculos artísticos motrices | 209 |
| 3.5.2.1. | La danza: las relaciones del/ la bailarín/a..... | 212 |
| 3.5.2.2. | El mimo, la pantomima y el teatro gestual: las relaciones del mimo . | 219 |
| 3.5.2.3. | El circo: las relaciones del/la artista | 222 |
| 3.5.3. | La lógica interna en las prácticas bailadas | 228 |
| 3.5.4. | El momento actual: multidisciplinariedad escénica | 237 |
| 3.5.4.1. | La danza y el circo | 237 |
| 3.5.4.2. | El mimo y la danza..... | 239 |
| 3.5.4.3. | El mimo y el circo | 240 |
| 3.5.4.4. | Las artes motrices y las nuevas tecnologías | 242 |
| 3.5.4.5. | El circo y los lenguajes artísticos..... | 245 |
| 3.5.5. | El circo como objeto de estudio y la investigación..... | 247 |
| 3.6. | Recapitulación | 248 |
| PARTE II. | ESTUDIO EMPÍRICO | 251 |
| CAPÍTULO 4. | MARCO METODOLÓGICO. PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN | 253 |
| 4.1. | Objeto de estudio | 255 |
| 4.1.1. | Justificación | 255 |
| 4.1.2. | Objetivos e hipótesis secundarias..... | 256 |
| 4.2. | Bases metodológicas de la investigación | 257 |
| 4.2.1. | Observación <i>versus</i> experimentación | 259 |
| 4.2.2. | La metodología observacional | 262 |
| 4.2.2.1. | Requisitos de la metodología observacional..... | 264 |
| 4.2.2.2. | Ventajas e inconvenientes de la metodología observacional..... | 265 |
| 4.2.2.3. | Tipos de observación..... | 266 |
| 4.2.2.4. | Complementariedad cualitativo-cuantitativa | 267 |
| 4.3. | Diseño de la investigación | 267 |
| 4.3.1. | Criterios..... | 269 |
| 4.3.1.1. | Temporalidad | 270 |
| 4.3.1.2. | Participantes observados | 270 |
| 4.3.1.3. | Dimensionalidad..... | 271 |
| 4.3.2. | Concepto de espectáculo - sesión | 271 |
| 4.3.3. | Rasgos característicos de la muestra de espectáculos seleccionados..... | 272 |
| 4.3.4. | Criterios seguidos en la selección de los artistas | 278 |
| 4.3.5. | Criterios seguidos en la selección de los niveles de respuestas | 278 |
| 4.3.6. | A propósito del observador <i>experto</i> | 279 |
| 4.3.7. | Sesgos de la observación..... | 281 |
| 4.3.7.1. | Sesgos específicos..... | 282 |
| 4.3.7.2. | Sesgos en la percepción de las conductas | 282 |
| 4.3.7.3. | Sesgos en la interpretación de los datos | 283 |
| 4.3.7.4. | Sesgos debidos a los conocimientos previos del observador..... | 284 |
| 4.3.8. | Constancia intersesional, intrasesional y interrupciones temporales..... | 285 |

| | |
|---|------------|
| 4.4. Unidades de conducta y de observación | 285 |
| 4.4.1. Aproximación a la unidad de observación..... | 285 |
| 4.4.2. De la realidad a las unidades de conducta..... | 287 |
| 4.4.3. Unidad de segmentación en nuestro estudio..... | 289 |
| 4.5. Recogida de datos y su optimización..... | 291 |
| 4.5.1. Registro | 292 |
| 4.5.1.1. Fase pasiva o exploratoria..... | 293 |
| 4.5.1.2. Fase activa o científica..... | 296 |
| 4.5.2. Tipo de datos | 301 |
| 4.5.3. Codificación | 303 |
| 4.5.4. Instrumentos de la investigación..... | 304 |
| 4.5.4.1. Instrumento de observación..... | 304 |
| 4.5.4.2. Instrumentos de registro | 305 |
| 4.5.5. Parámetros primarios de registro | 308 |
| 4.5.5.1. Ocurrencia o frecuencia | 308 |
| 4.5.5.2. Orden..... | 309 |
| 4.5.5.3. Duración..... | 309 |
| 4.5.6. Muestreo observacional..... | 309 |
| 4.5.6.1. Muestreo intersesional..... | 310 |
| 4.5.6.2. Muestreo intrasesional..... | 310 |
| 4.5.7. Registro de situaciones carenciales..... | 311 |
| 4.5.8. Control de la calidad de los datos obtenidos..... | 311 |
| 4.6. Análisis de los datos en función del diseño observacional..... | 316 |
| 4.7. Interpretación de los resultados | 318 |
| 4.8. Recapitulación | 318 |
| | |
| CAPÍTULO 5. EL INSTRUMENTO OBSERVACIONAL: | |
| EXPRESIÓN MOTRIZ ESCÉNICA EN EL CIRCO (EMEC)..... | 321 |
| | |
| 5.1. Introducción | 322 |
| 5.2. Configuración del instrumento (EMEC) | 326 |
| 5.2.1. La dimensión contextual del espectáculo..... | 328 |
| 5.2.1.1. Variable <i>época</i> | 329 |
| 5.2.1.2. Variable <i>género</i> | 330 |
| 5.2.1.3. Variable <i>edad</i> | 330 |
| 5.2.1.4. Variable <i>extremos</i> | 330 |
| 5.2.1.5. Variable <i>orden</i> | 330 |
| 5.2.1.6. Variable <i>partes del número</i> | 331 |
| 5.2.1.7. Variable <i>número y transición</i> | 331 |
| 5.2.2. La dimensión conductual del espectáculo..... | 331 |
| 5.2.2.1. La subdimensión conductual <i>Interacción con los compañeros</i> | 332 |
| 5.2.2.2. La subdimensión conductual <i>Relación con el espacio</i> | 346 |
| 5.2.2.3. La subdimensión conductual <i>Relación con el tiempo</i> | 355 |
| 5.2.2.4. La subdimensión conductual <i>Relación con el espacio y con el tiempo</i> .. | 358 |
| 5.2.2.5. La subdimensión conductual <i>Relación con los objetos</i> | 361 |
| 5.2.2.6. Los modos de ejecución (MEJ)..... | 364 |
| 5.2.3. La dimensión compositiva del espectáculo..... | 371 |
| 5.2.3.1. Criterio <i>transgresión</i> (TRG) | 371 |
| 5.2.3.2. Criterio <i>trama</i> (TRM)..... | 375 |
| 5.2.3.3. Criterio <i>crescendo</i> de la acción (CRE) | 376 |
| 5.2.3.4. Criterio <i>tipos de transición</i> (TRA) | 382 |

| | |
|--|------------|
| 5.2.4. La dimensión comunicativa y evaluativa del espectáculo | 384 |
| 5.2.4.1. Criterio <i>emoción</i> (EMC) | 384 |
| 5.2.4.2. Criterio <i>participación</i> (PAR)..... | 385 |
| 5.2.5. Lógica externa. Rasgos complementarios mixtos: el universo visual y sonoro | 389 |
| 5.2.5.1. Criterio <i>Espacio Visual</i> | 389 |
| 5.2.5.2. Criterio <i>Universo Sonoro</i> | 391 |
| 5.3. Registro | 392 |
| 5.4. Recapitulación | 393 |
| PARTE III. APORTACIONES FINALES | 397 |
| CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LOS DATOS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS | 399 |
| 6.1. Introducción | 401 |
| 6.2. Análisis descriptivo de datos y discusión de los resultados | 406 |
| 6.2.1. Análisis de los datos | 406 |
| 6.2.1.1. Análisis descriptivo de la dimensión conductual | 407 |
| 6.2.1.2. Análisis descriptivo de la dimensión composición | 422 |
| 6.2.1.3. Análisis descriptivo de la dimensión evaluativa | 425 |
| 6.2.2. Discusión | 434 |
| 6.2.2.1. Dimensión conductual..... | 434 |
| 6.2.2.2. Dimensión composición | 440 |
| 6.2.2.3. Dimensión comunicativa y evaluativa | 441 |
| 6.3. Análisis de comparación de proporciones y discusión de los resultados | 446 |
| 6.3.1. Análisis de los datos | 446 |
| 6.3.2. Discusión | 461 |
| 6.4. Análisis de tendencias y discusión de los resultados | 462 |
| 6.4.1. Análisis de los datos | 462 |
| 6.4.2. Discusión | 472 |
| 6.5. Análisis <i>log-lineal</i> de los datos y discusión de los resultados..... | 473 |
| 6.5.1. Análisis de los datos | 473 |
| 6.5.1.1. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Época</i> | 474 |
| 6.5.1.2. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Género</i> | 475 |
| 6.5.1.3. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Edad</i> | 478 |
| 6.5.1.4. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Extremos</i> | 479 |
| 6.5.1.5. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Orden</i> | 481 |
| 6.5.1.6. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Partes del número</i> | 486 |
| 6.5.1.7. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Número /Transición</i> | 488 |
| 6.5.1.8. Distribución porcentual en función de las condiciones de la combinación de variables <i>Ordenación, Época y Unidad de estudio</i> | 490 |
| 6.5.1.9. Distribución porcentual en función de las condiciones de la | |

| | |
|--|------------|
| combinación de variables <i>Género, Edad y Unidad de estudio</i> | 495 |
| 6.5.2. Discusión | 501 |
| 6.5.2.1. Variable <i>Época</i> | 501 |
| 6.5.2.2. Variable <i>Género</i> | 501 |
| 6.5.2.3. Variable <i>Edad</i> | 502 |
| 6.5.2.4. Variable <i>Extremos</i> | 503 |
| 6.5.2.5. Variable <i>Orden</i> | 503 |
| 6.5.2.6. Variable <i>Partes del número</i> | 505 |
| 6.5.2.7. Variable <i>Número /Transición</i> | 505 |
| 6.5.2.8. Variables <i>Partes, Época, Número/Transición</i> | 505 |
| 6.5.2.9. Variables <i>Género, Edad, Número/Transiciones</i> | 506 |
| 6.6. Análisis secuencial de datos y discusión de los resultados | 507 |
| 6.6.1. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de los distintos modos de ejecución. | 509 |
| 6.6.2. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de los diversos cronotopos..... | 520 |
| 6.6.3. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de los distintos espacios de los aparatos. | 524 |
| 6.6.4. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de los distintos niveles del espacio..... | 528 |
| 6.6.5. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de las distintas emociones de la dimensión evaluativa. | 534 |
| 6.6.6. Discusión | 538 |
| 6.7. Recapitulación | 540 |
| CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO. 543 | |
| 7.1. Conclusiones generales | 544 |
| 7.1.1. Situaciones motrices de expresión en el contexto de la ciencia de la acción motriz | 545 |
| 7.1.2. Lógica interna de los espectáculos motores profesionales | 551 |
| 7.1.3. Observación y análisis en el circo. Compañía <i>Cirque du Soleil</i> | 553 |
| 7.2. Limitaciones del estudio..... | 558 |
| 7.2.1. Marco teórico..... | 558 |
| 7.2.2. Análisis crítico de la metodología utilizada..... | 558 |
| 7.2.3. Instrumento de observación | 559 |
| 7.2.4. Muestra..... | 560 |
| 7.2.5. Análisis de los datos | 560 |
| 7.3. Perspectivas de futuro..... | 560 |
| 7.3.1. Aplicaciones prácticas | 561 |
| 7.3.2. Investigaciones potenciales | 562 |
| 7.3.3. Consideraciones finales..... | 564 |
| CAPÍTULO 8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS, ELECTRÓNICAS Y AUDIOVISUALES. ÍNDICES. ANEXOS | 567 |
| 8.1. Referencias..... | 573 |
| 8.1.1. Documentales | 573 |
| 8.1.2. Audiovisuales | 683 |
| 8.1.3. Referencias electrónicas..... | 685 |
| 8.2. Índices..... | 687 |
| 8.2.1. Abreviaturas | 687 |

| | |
|--|------------|
| 8.2.2. Capturas de pantalla | 689 |
| 8.2.3. Figuras | 691 |
| 8.2.4. Gráficos..... | 693 |
| 8.2.5. Ilustraciones..... | 697 |
| 8.2.6. Imágenes | 698 |
| 8.2.7. Tablas..... | 700 |
| 8.3. Anexos..... | 707 |
| 8.3.1. Anexo 1. Expresión Corporal en el currículum desarrollado por la LOGSE (1990) y propuesta de la LOCE (2004). Diseño curricular de la expresión corporal en Educación Primaria y en Educación Secundaria..... | 707 |
| 8.3.2. Anexo 2. Relación de asignaturas relacionadas con la Expresión Corporal, con los créditos respectivos y el curso en el que se imparten en los diversos centros de las distintas comunidades autónomas (Escuelas de Formación del Profesorado de Enseñanza Primaria, Facultades de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte e INEFs) | 707 |
| 8.3.3. Anexo 3. Modelo de ficha para el vaciado de libros de texto d'ESO que tienen contenido de Expresión Corporal. Ejemplos de los contenidos a desarrollar en Expresión Corporal en los libros de texto de la ESO de diferentes editoriales española..... | 707 |
| 8.3.4. Anexo 4. Valoración del apartado artístico en distintos reglamentos y normativas de deportes y prácticas expresivas (natación sincronizada, gimnasia general, gimnasia artística, gimnasia rítmica, gimnasia estética, aeróbic, patinaje artístico, patinaje <i>shows</i> , baile deportivo de salón y cueca chilena)..... | 707 |
| 8.3.5. Anexo 5. Modelos de observación y análisis de producciones/espectáculos artísticos con base en la expresión corporal, según distintos autores (poner nombres)..... | 707 |
| 8.3.6. Anexo 6. Cuadro-resumen de la historia de la danza a nivel internacional..... | 707 |
| 8.3.7. Anexo 7. Cuadro-resumen del mimo y el teatro del gesto a nivel internacional..... | 707 |
| 8.3.8. Anexo 8. Cuadro-resumen del circo a nivel internacional..... | 708 |
| 8.3.9. Anexo 9. Registro narrativo, descriptivo y semi-sistematizado de los espectáculos analizados | 708 |
| 8.3.10. Anexo 10. Instrumento de observación: formato de campo EMEC.... | 708 |
| 8.3.11. Anexo 11. Frecuencias resultantes de cada criterio, resultantes de la agregación total de datos. Frecuencias resultantes de cada criterio, por espectáculos..... | 708 |
| 8.3.12. Anexo 12. Comparación de proporciones: planteamiento | 708 |
| 8.3.13. Anexo 13. Comparación de proporciones: gráficos | 708 |
| 8.3.14. Anexo 14. Comparación de proporciones: tabla de resultados | 708 |
| 8.3.15. Anexo 15. Gráficos que complementan el análisis de tendencias | 708 |
| 8.3.16. Anexo 16. Gráficos <i>log-linear</i> que complementan el análisis | 708 |
| 8.3.17. Anexo 17. Muestra de un archivo de datos SDS del análisis secuencial..... | 708 |
| 8.3.18. Anexo 18. Muestra de un archivo de datos compilado MDS del análisis secuencial | 708 |
| 8.3.19. Anexo 19. Muestra de un archivo de órdenes GSQ del análisis secuencial..... | 708 |
| 8.3.20. Anexo 20. Muestra de un archivo de resultados OUT y de un archivo LST del análisis secuencial..... | 709 |

| | |
|---|-----|
| 8.3.21. Anexo 21. Secuencia en la elaboración de patrones de conducta | 709 |
| 8.3.22. Anexo 22. Listado de las críticas relativas a espectáculos artísticos corporales aparecidas en distintos medios de comunicación | 709 |
| 8.3.23. Anexo 23. Transcripción de las entrevistas realizadas a los actantes: artista de circo (Edi Moreno) y al actor de teatro gestual (Joan Faneca)..... | 709 |
| 8.3.24. Anexo 24. Texto informando a la compañía de circo de la investigación | 709 |

INTRODUCCIÓN

La elección del tema de la tesis tiene su origen, por una parte, en la historia particular de la doctoranda -vinculada personal y profesionalmente al campo de las prácticas motrices artísticas que utilizan la motricidad como forma de expresión y que están por ello repletas de significado-, y por otra, en los interrogantes que a lo largo de los años han surgido a partir de mi actividad profesional como docente, de las múltiples lecturas relacionadas con el tema, de la asistencia a innumerables espectáculos, y de las conversaciones con los protagonistas de los mismos.

Las razones de la elección del ámbito al cual he aplicado y dedico en la actualidad mis esfuerzos profesionales e intelectuales, residen en la curiosidad que tengo por el mundo de la creación artística en general, y en el deseo siempre vigente de activar nuevos aprendizajes y conocimientos. El presente trabajo se desarrolla alrededor de un tema, la expresión motriz, que supone una asociación entre la vida personal, la trayectoria profesional y el interés por la investigación en el ámbito de la motricidad, y concretamente sus apasionantes posibilidades de impresionar, expresar y comunicar. A su vez, la atracción por este tema proviene de mi entusiasmo por las manifestaciones motrices del cuerpo, en tanto que ente físico, psíquico, relacional y sobre todo, capaz de impregnación perceptiva y emotiva¹.

Recuerdo en los orígenes de esta afición, que con el tiempo se ha convertido en profesión, cómo me sorprendió en el inicio de los años ochenta el mimo americano *Steny*, con su espectáculo *Juan Salvador Gaviota*, basado en el texto del escritor Richard Bach. Quedé cautivada por lo que transmitía aquel cuerpo a través de unas evoluciones motrices aparentemente gimnásticas y acrobáticas puestas al servicio de una historia sobre la libertad. Hasta entonces, yo había vivido aquellas acciones motrices desde la óptica mecanicista del deporte y de hecho fue a partir de aquella experiencia estética como espectadora, que descubrí y empecé a interesarme por la dimensión expresiva y comunicativa de la motricidad.

La investigación desarrollada está pues, íntimamente vinculada a mi experiencia personal como espectadora, intérprete o directora de distintas producciones artísticas motrices a lo largo de muchos años, a la par que con mi quehacer diario como docente en el ámbito de la expresión motriz.

Son muchos los estudios, los profesores y sus respectivas teorías, y las aplicaciones del trabajo que han influido en mi evolución profesional en el ámbito

¹ Siempre me he sentido atraída e interesada por el misterio de la corporeidad. Posiblemente derivan de esta fascinación mis estudios en el ámbito de la Psicología (comportamiento humano), la práctica de la Gimnasia Artística Femenina (cuerpo práxico, deportivo) y mi formación en el *Institut del Teatre* (cuerpo expresivo y artístico), amén de haber cursado varias asignaturas del primer ciclo de la Licenciatura en Medicina (a propósito del cuerpo biológico).

artístico. Destaco la formación recibida por parte de los profesores del *Institut del Teatre de Barcelona* y de otros puntos de Catalunya o del extranjero, como Ricard Sierra, Cristian Schüller, Xavier Cid, Joan Faneca, Antón Font, Etienne Décroux, Pawel Rouba, Ella Jaroszevic, Anna Maleras, Eric Thammers o Mercè Mor, entre muchos otros. Asimismo, son múltiples los espectáculos que desde alguna faceta creativa he tenido la oportunidad de disfrutar, y muchas las reflexiones que me han suscitado, en el momento de relacionar lo sentido, leído, practicado y vivido.

Una de las consecuencias de esta atracción es, por tanto, mi admiración por cualquier producción artística que nazca de una impresión que en un primer momento ejerce la realidad sobre nuestros sentidos, y, paralelamente sobre la emotividad y la mente, activando la necesidad de responder a aquel estímulo inicial dando vida a un proyecto expresivo-comunicativo. Es en este sentido que soy una gran devoradora de espectáculos, espectadora de cualquier producción (en principio y sobre todo motriz) que un individuo o un grupo ponga al alcance de mis sentidos, bien se trate de un colectivo que se inicie en esta forma de expresión o de una compañía que haya optado por la vía profesional.

Con anterioridad a la elección del tema de la tesis y el objeto de la misma, se llevaron a cabo tres estudios exploratorios, que dieron lugar a varias constataciones de las que surgieron los interrogantes a los que la investigación intenta dar respuesta. Estos trabajos iniciales se centraron en distintas fuentes de información:

- en primer lugar, se revisaron los programas de Expresión Corporal de distintos centros de Formación del profesorado de Enseñanza Primaria; así como los de algunas Facultades de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte nacionales; y, los de diversos Centros de Formación teatral catalanes (anexo 1);
- en segundo lugar, se exploraron los sumarios de diversos libros de texto de Educación Secundaria y de Bachillerato (entre 1996-2001)² en el apartado de Expresión Corporal (anexos 2 y 3);
- y, por último, se observó la valoración del aspecto expresivo-artístico en distintos reglamentos y normativas de deportes artísticos (anexo 4).

Estos sondeos iniciales evidenciaron, entre otros aspectos:

- la casi total ausencia de referentes culturales y sociales que constituyeran el punto de partida de los contenidos en expresión *corporal* que se proponían en los programas académicos, en los libros de texto y en los reglamentos o normativas de puntuación de los deportes denominados artísticos;
- la notable dispersión y variedad de los contenidos curriculares relativos a la expresión *corporal*;

² El año en que se realizó aquel estudio exploratorio fue el 2001 y se retrocedió hasta cinco años antes en la búsqueda y reunión del material a estudiar.

- la existencia de zonas oscuras, de lagunas, en la clasificación de las prácticas motrices;
- la escasez o falta de criterios que homogeneizaran y sistematizaran las situaciones motrices de expresión;
- la referencia en la ciencia de la praxiología motriz a las prácticas expresivas, aunque éstas no quedaran abordadas en profundidad en sus principales documentos;
- y, por último, la presencia de rasgos pertinentes, y por tanto distintivos, para cada una de las modalidades artísticas motrices: el circo, la danza, el mimo y el teatro gestual.

A partir de estas constataciones, surgieron varias preguntas y se plantearon diversas cuestiones:

- ¿cuáles son los referentes culturales y sociales de las prácticas motrices de expresión?
- ¿en qué contexto se pueden ubicar las situaciones motrices de expresión³ (SME) en relación con el resto de prácticas motrices?;
- ¿cuáles son los rasgos pertinentes que identifican y otorgan especificidad a las diversas modalidades expresivas corporales?;
- ¿cuál es la lógica interna de las SME y en particular de las SME escénicas?;
- ¿cómo se dan las relaciones entre los componentes de la lógica interna del circo, la danza, el mimo y el teatro gestual, en el curso de los espectáculos?
- y finalmente, y en base a la lógica interna de los espectáculos de circo, ¿cómo caracterizar las creaciones de una de las compañías más reconocidas en la actualidad como es el *Cirque du Soleil*?

Con el objetivo de intentar dar respuesta a estos interrogantes, se planteó la investigación que presentamos bajo el título de **Observación y análisis de la expresión motriz escénica. Estudio de la lógica interna de los espectáculos artísticos profesionales: *Cirque du Soleil* (1986-2005).**

Creemos poder deducir la lógica interna de las situaciones motrices de expresión y por tanto la de las SME escénica a partir de la observación sistematizada de las que se consideran sus prácticas sociales de referencia: los espectáculos artísticos profesionales basados en la expresión motriz.

³ Situaciones motrices de expresión: en adelante SME.

La tesis en cuestión, se estructura en tres partes siguiendo un criterio de progresiva especificidad a modo de embudo (ver Figura 1):

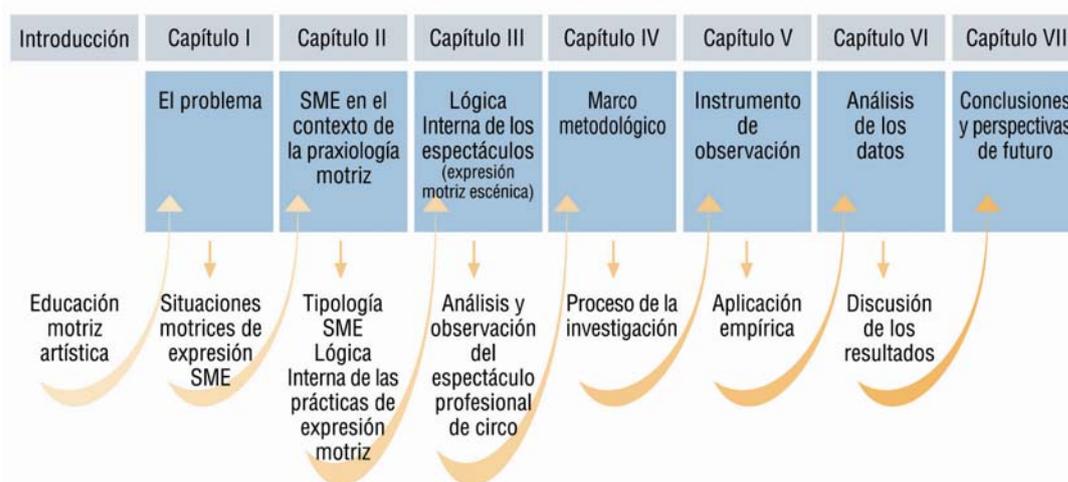


Figura 1. Contenidos de los distintos capítulos de la investigación.

Un primer bloque de la tesis se destina a la explicación del marco teórico y el desarrollo conceptual, y comprende los tres primeros capítulos:

- El primer capítulo está dedicado a situar la investigación: la presentación del objeto de estudio, los objetivos a alcanzar y el planteamiento de la investigación; también expone el estado de la cuestión, con la revisión de los antecedentes históricos e investigaciones realizadas. Se describen las diversas definiciones y aproximaciones sociales teóricas a la Expresión Corporal finalizando con un posicionamiento conceptual respecto al dónde y al qué en Expresión Corporal. Asimismo, se explica y justifica la relevancia del estudio en relación con la actualidad del concepto de Educación Artística y Cultural.
- En el segundo capítulo, se fundamentan las situaciones motrices expresivas en el contexto de la praxiología motriz, concibiendo cada una de estas prácticas como un sistema praxiológico, identificando las prácticas con objetivo motor de carácter expresivo, los componentes del sistema, las funciones comunicativas que contemplan estas prácticas y los principios del juego implicados en las mismas. Ello nos permite desvelar, en definitiva, los rasgos relevantes de la lógica interna de estas prácticas motrices, conocer la especificidad de las mismas, y entender la peculiar manera de relacionarse entre sí de los componentes de este sistema praxiológico. Finalmente, estas prácticas se ubican en la clasificación de los dominios motrices establecida por Pierre Parlebas (1981). Una vez escogido y justificado el marco teórico que servirá de contexto del estudio, las prácticas artísticas que han sido elegidas para ser estudiadas corresponden al circo, la danza, el mimo y el teatro gestual porque es en ellas dónde la motricidad tiene su pertinencia expresiva⁴.

⁴ Otras formas en las que el cuerpo también es el protagonista, como las sombras chinas, la

- El tercer capítulo trata de explicar, pues, los rasgos dominantes de la lógica interna de unas situaciones motrices expresivas determinadas, las relativas al contexto escénico (referente social y cultural de la práctica motriz expresiva), profundizando en la lógica de las modalidades artísticas seleccionadas: los espectáculos motrices de circo, la danza, el mimo y el teatro gestual.

Una vez elegido y justificado el marco teórico, la segunda parte de la investigación tiene un carácter empírico y contempla los dos capítulos siguientes:

- En el capítulo cuarto se explica el proceso metodológico desarrollado para la observación y profundización en la lógica interna de una de las modalidades de espectáculos motores, el circo, a través del estudio de las producciones de una de las compañías de mayor actualidad internacional. Se hace un análisis sistematizado de las acciones motrices expresivas de los artistas que intervienen en diez espectáculos motrices del *Cirque du Soleil*, escogidos a partir del establecimiento de unos criterios metodológicos.
- En el capítulo quinto, tras la aplicación del procedimiento metodológico observacional y con el apoyo del marco teórico de la praxiología motriz, se elabora un instrumento de análisis, el formato de campo *ad hoc* Expresión Motriz Escénica Circense EMEC, cuya aplicación permite registrar en forma de configuraciones multidimensionales de códigos, las acciones motrices en las situaciones escénicas circenses. La aplicación de la metodología observacional junto con la elaboración del formato de campo, complementado con las técnicas de observación, registro, codificación, control de la calidad del dato y el análisis de datos, permite obtener unos resultados útiles con vistas a perfilar los componentes que se combinan en la creación de espectáculos y observar cómo éstos se suceden diacrónicamente a lo largo de los mismos. Tras la aplicación del análisis secuencial, se destacan los patrones conductuales motrices más frecuentes en los espectáculos de circo de esta compañía, en el período estudiado.

Y finalmente, el tercer bloque lo constituyen el sexto capítulo dedicado al análisis de los datos y la discusión de los resultados, y el séptimo capítulo a formular las conclusiones y perspectivas de futuro del estudio:

- En el capítulo sexto, al análisis de los datos obtenidos se añade la discusión de los resultados de la parte empírica del trabajo que permitirán corroborar, matizar y perfilar los rasgos dominantes de la lógica interna de los espectáculos artísticos considerados como situaciones motrices expresivas escénicas. De este modo, se amplía y profundiza en la información relativa a los rasgos comunes y a los rasgos diferenciales de las distintas modalidades artísticas describiendo las particularidades en el funcionamiento del circo.

ópera o el canto, se han postergado para estudios posteriores, no por falta de interés sino por el desconocimiento y la menor conexión que la autora ha tenido con la mayoría de ellas y por la necesaria acotación del género de los espectáculos objeto de estudio.

- Finalmente, el capítulo séptimo se dedica a comentar las principales conclusiones del estudio y a exponer las limitaciones del mismo, así como a avanzar las principales líneas hacia las que se dirige la investigación futura en este ámbito, y que complementarán las aportaciones del estudio actual.

En la Tabla 1 se presentan de forma esquemática el punto de partida de la investigación, los problemas constatados y las preguntas formuladas.

Tabla 1. Punto de partida y preguntas iniciales.

| Punto de partida | | Preguntas iniciales |
|------------------|--|--|
| A | <p>Los estudios exploratorios muestran:</p> <p>La existencia de zonas oscuras en la clasificación de las prácticas motrices</p> | <p>¿Cómo podemos situar las SME con relación al resto de prácticas motrices?</p> |
| B | <p>Los estudios exploratorios muestran:</p> <p>La inclusión de las SME en la ciencia de la acción motriz, aunque no se abordan en profundidad</p> <p>Los estudios exploratorios muestran:</p> <p>La constatación de la práctica ausencia de criterios que homogeneicen y estructuren las SME</p> | <p>¿Cuáles son los rasgos dominantes de la lógica interna de las SME y en particular de las SME escénica?</p> <p>¿Cuáles son los criterios para estudiar las SME?</p> |
| C | <p>El circo, la danza, el mimo y el teatro gestual son prácticas que tienen una lógica interna similar</p> <p>La presencia de rasgos pertinentes y específicos en cada una de las modalidades artísticas motrices: circo, danza, mimo y teatro gestual</p> | <p>¿Dónde podemos situar sus características comunes y dónde su especificidad?</p> <p>¿Cuáles serían los rasgos que identifican y otorgan especificidad a las diversas modalidades?</p> |
| D | <p>Lógica interna del circo</p> | <p>¿Cómo se dan ciertos rasgos de la lógica interna en una compañía de circo contemporáneo, y concretamente, en diez de sus espectáculos?</p> <p>¿Hay modificaciones en la lógica interna de los espectáculos de una primera época y los de los últimos años?</p> <p>¿Se puede hablar de “tendencias” en la línea evolutiva de los espectáculos’?</p> <p>¿Hay patrones de conducta estables en los espectáculos de circo estudiados? ¿Se puede hablar de una cierta ordenación en las secuencias de los espectáculos? ¿Y en los sucesivos cronotopos espacio-temporales? ¿Los números iniciales y/o finales responden a unas ciertas características en sus rasgos? ¿La dimensión comunicativa responde a un patrón determinado?</p> |

La tesis se complementa con las referencias documentales, bibliográficas, audiovisuales y electrónicas que se han utilizado directa o indirectamente en este estudio, así como los anexos que aportan aspectos complementarios a los distintos capítulos de la investigación.

En definitiva, este estudio ha permitido vincular algunos de los aspectos vivenciados en la práctica docente y artística cotidianas, con un componente de análisis que a la vez que sugiere respuestas a algunos de los cuestionamientos más habituales, deja abiertos otros interrogantes que permitirán en el futuro, continuar con la reflexión.

PARTE I. Marco teórico

CAPÍTULO I. EL PROBLEMA. HACIA UNA EDUCACIÓN MOTRIZ ARTÍSTICA.

CAPÍTULO II. LAS SITUACIONES MOTRICES EXPRESIVAS EN EL CONTEXTO DE LA PRAXIOLOGÍA MOTRIZ

CAPÍTULO III. LOS RASGOS DOMINANTES DE LA LÓGICA INTERNA DE LOS ESPECTÁCULOS MOTRICES PROFESIONALES

Como se ha indicado, la parte teórica y discursiva de este trabajo se desarrolla a lo largo de los tres primeros capítulos. El primero de ellos está dedicado a situar el problema. En el segundo capítulo se abordan las situaciones motrices de expresión desde la óptica de la praxiología motriz, perspectiva desde la cual se plantea este estudio. Por último, en el tercer capítulo se identifican los rasgos dominantes de la lógica interna de las situaciones motrices de expresión escénica en el contexto de los espectáculos motrices profesionales. El conjunto de los tres capítulos proporciona el marco teórico en base al que se construye el instrumento de observación que se utiliza en la parte empírica de la investigación.

CAPÍTULO 1. El problema. Hacia una educación motriz artística

| | |
|--|-----------|
| 1.1. Objeto de estudio y planteamiento de la investigación | 12 |
| 1.1.1. Objeto de estudio..... | 12 |
| 1.1.2. Planteamiento de la investigación, objetivos e hipótesis..... | 12 |
| 1.2. Estado de la cuestión..... | 18 |
| 1.2.1. La dimensión del cuerpo impresivo-expresivo-comunicativa..... | 18 |
| 1.2.1.1. Las artes en la sociedad..... | 22 |
| 1.2.1.2. La expresión motriz y las artes motrices en la educación..... | 29 |
| 1.2.1.3. Educación motriz artística y educación artística motriz | 35 |
| 1.2.1.4. Hacia una educación artística y cultural a nivel europeo | 44 |
| 1.2.2. Antecedentes históricos de la <i>Expresión Corporal</i> en Cataluña y otras comunidades del Estado español..... | 45 |
| 1.2.3. Investigaciones realizadas en España..... | 52 |
| 1.2.4. Síntesis de la revisión bibliográfica..... | 66 |
| 1.3. Teorías de la expresividad motriz | 68 |
| 1.3.1. Las ideas sobre el gesto y la acción teatral de Johann Jacob Engel | 70 |
| 1.3.2. La teoría psicofisiológica de Karl Bühler | 73 |
| 1.3.3. El análisis histórico-evolutivo de la expresión en Charles Darwin. La teoría de las emociones | 74 |
| 1.3.4. La contribución de Michel Bernard a la teoría de la expresividad..... | 75 |
| 1.3.5. El estructuralismo genético, constructivismo e interaccionismo en Henry Wallon..... | 76 |
| 1.3.6. La formación del símbolo en la teoría de Jean Piaget | 76 |
| 1.3.7. La teoría fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty | 77 |
| 1.3.8. La expresión del cuerpo en la teoría teatral | 78 |
| 1.3.9. Las teorías de la expresión en el deporte: corriente semiótica y expresionista..... | 79 |
| 1.3.10. La aportación sobre el hecho artístico de Román de la Calle. | 81 |
| 1.3.11. La ciencia de la acción motriz de Pierre Parlebas | 83 |
| 1.4. Actualidad de la expresión corporal | 85 |
| 1.4.1. Definiciones y especificidad | 86 |
| 1.4.2. Tendencias que en la actualidad contemplan la <i>expresión corporal</i> | 89 |
| 1.5. Recapitulación | 91 |

Como se ha anticipado, el primer capítulo está dedicado a situar el problema. Se expone el estado de la cuestión, una síntesis de las principales teorías de la expresividad corporal y la actualidad de la misma, para finalizar justificando y destacando la relevancia de esta investigación.

1.1. Objeto de estudio y planteamiento de la investigación

Se explica el objeto de estudio de la investigación, así como el planteamiento de la misma, con los objetivos e hipótesis de las que se ha partido, todo ello recogido en unas tablas finales en las que se visualiza y sintetiza este apartado.

1.1.1. Objeto de estudio

El objeto de este estudio lo constituyen las *situaciones motrices de expresión*, y, concretamente de *expresión motriz escénica*. A partir del estudio de la lógica interna de los espectáculos artísticos profesionales se localizan algunos de los rasgos relacionados con la *expresividad motriz*⁵ y se identifican las relaciones entre los mismos. Consideramos los espectáculos artísticos profesionales como las prácticas sociales de referencia de estas situaciones motrices, en los que la expresión adquiere su máxima especialización. Las modalidades de los espectáculos escogidos como prácticas sociales de referencia de la motricidad expresiva o artística son: el circo, la danza, el mimo y el teatro gestual.

1.1.2. Planteamiento de la investigación, objetivos e hipótesis

La necesidad de expresar mediante la motricidad ha hecho posible que a lo largo del tiempo sean muchas las personas que han elaborado individual o colectivamente sus creaciones⁶; éstas se han desarrollado y catalogado como formas mímicas, bailadas, teatralizadas o circenses. Estas creaciones constituyen, con el paso de los años, saberes histórico-culturales, prácticas sociales de referencia, que se acumulan y conforman bloques de información que, al igual que en otras áreas, se van transmitiendo de generación en generación a través de las instituciones dedicadas a tal fin (escuelas, institutos, universidades o centros formativos). Cada una de estas creaciones contiene distintos componentes y activa unas relaciones singulares entre

⁵ Somos cuerpo, nacemos cuerpo y morimos cuerpo. Toda expresión es antológicamente corporal: el pintor se expresa con los pinceles que maneja con manos o pies; el músico, el escritor (...), todos utilizan el cuerpo. Resulta por ello redundante, aunque cómodo por popular y extendido, hablar de expresión *corporal*.

⁶ A lo largo de la investigación se utilizan de forma equivalente los términos de *creación*, *producción*, *espectáculo* y/o *producto*⁶. Consideramos los espectáculos artísticos profesionales como las prácticas sociales de referencia de las situaciones motrices de expresión escénica, en los que éstas adquieren su máxima especialización.

los mismos, a partir de una lógica interna particular, que en nuestro caso correspondería a la lógica de las SME.

Teniendo en consideración las premisas expuestas, el *objetivo general* de la investigación es delimitar un contexto que sustente una clasificación que permita organizar el conjunto de las prácticas expresivas, y explicar de forma más concreta la lógica interna de las SME escénica. Este objetivo se complementará con la observación sistematizada de las que consideramos sus prácticas sociales de referencia: los espectáculos artísticos profesionales de alto nivel basados en la expresión motriz, y en concreto, las creaciones circenses de una compañía determinada.

A partir de este objetivo general, se formulan los siguientes *objetivos específicos*:

- determinar los objetivos motores de las SME;
- situar las SME en la clasificación operativa de la praxiología motriz, o sea en los dominios de acción motriz;
- identificar los rasgos pertinentes, comunes y diferenciales, de cada una de las modalidades artísticas motrices;
- definir los rasgos dominantes de la lógica interna de los espectáculos de circo contemporáneo, que constituyen las dimensiones, las subdimensiones y los criterios⁷ de los que se parte en el estudio empírico;
- operativizar las acciones motrices susceptibles de ser observadas en los artistas estudiados;
- constatar si la frecuencia y la duración de ciertos códigos varía a lo largo del tiempo en las diversas creaciones circenses estudiadas;
- determinar si existen tendencias en los espectáculos en relación con determinados niveles de respuesta motriz;
- y, por último, determinar cómo se ordenan en el curso de los espectáculos circenses de una compañía internacional las distintas acciones motrices que aparecen en ellos. O sea, debemos observar si existen patrones estables de acciones, con una probabilidad de ocurrencia más alta que la determinada por el azar.

Se parte de la *hipótesis principal* de que la ciencia de la acción motriz ofrece un marco para estas prácticas en el contexto de la educación física. El estudio de la lógica interna de los espectáculos artísticos profesionales de expresión motriz desde una metodología científica permite identificar sus rasgos pertinentes y las relaciones que se establecen entre ellos.

⁷ Según la metodología observacional, niveles de respuesta corporal.

A partir de esta hipótesis inicial, se establecen diversas *hipótesis secundarias*⁸:

- ¿tiene cada modalidad de práctica expresiva su especificidad, que reside en la acentuación de algunos rasgos de su lógica interna?;
- ¿desarrolla el circo, como lenguaje expresivo motriz, un tipo de relaciones particulares con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos?;
- ¿se modifican la frecuencia y duración de determinados rasgos en función de la evolución de la compañía a lo largo de los años?;
- la evolución de los espectáculos de la compañía *Cirque du Soleil*: a) ¿marca una tendencia en relación con: las acciones motrices y los modos de ejecución⁹ que se adoptan, b) la utilización del espacio y c) la relación con los objetos que se concierne en dichos espectáculos?
- y, finalmente, ¿se encuentran determinados patrones relacionados con el orden de aparición de las acciones motrices expresivas en los espectáculos estudiados?

El estudio sistemático de la expresión motriz de distintos espectáculos artísticos profesionales se realizará desde el marco teórico de la Ciencia de la acción motriz o Praxiología Motriz ya que ésta,

(...) como disciplina científica aspira a desvelar la clave oculta del juego, aquello que no se ve desde la observación directa pero que lo regula y gobierna, dado que la lógica interna de todo sistema praxiológico detenta el poder de modelar y modular las acciones motrices que surgen de su seno cuando se activa (Lagardera y Lavega, 2003:46).

Entendemos que la acción motriz es la propiedad emergente del sistema praxiológico, en nuestro caso, los *espectáculos artísticos de expresión motriz*, y por esto constituye la unidad de análisis y significación elemental de esta disciplina, la praxiología motriz.

Dado que la metodología científica utilizada en la parte empírica del estudio será la observacional, los fundamentos de la praxiología motriz precisan que también se puede llegar a conocer el particular funcionamiento de una práctica motriz analizando su espectro observable, en este caso las acciones motrices que aparecen de tal praxis (Lagardera y Lavega, 2001), y que se manifiestan a través de los comportamientos motores de los artistas. De modo que, observando las acciones

⁸ La hipótesis principal se trata en el capítulo segundo y las secundarias se abordan en los capítulos tercero, cuarto, quinto y sexto.

⁹ *Modos de ejecución* es el concepto que se utiliza en la ciencia de la acción motriz para referirse a las *Técnicas*.

motrices emergentes podemos desde una vertiente práctica, es decir, inversamente al análisis teórico, desvelar la lógica interna, es decir, las propiedades y constantes estructurales que constituyen este sistema praxiológico.

Por lo tanto, para desvelar la lógica interna del sistema praxiomotriz *espectáculo artístico* se puede, por un lado, acudir al estudio teórico de su normativa (en nuestro caso, implícita) y/o, por otro, al estudio práctico de las acciones motrices emergentes. Estas dos perspectivas (Bortoleto, 2004) pueden funcionar de manera complementaria, corroborando o refutando entre sí posibles errores de interpretación.

Durante el estudio, la investigadora ha debido transformar la actitud estética con la que habitualmente contempla los espectáculos, en actitud cognoscitiva, ya que, si bien la capacidad analítica puede eventualmente incrementar la experiencia estética, también puede reducirla (Beardsley & Hospers, 1982). La elaboración de la tesis, pues, ha obligado a un singular equilibrio entre ambas actitudes: disfrutar de la contemplación de los espectáculos, sin perder de vista que la intención principal era la de analizarlos con el propósito de responder a los cuestionamientos iniciales.

La Tabla 2 esquematiza el planteamiento general de la investigación, el punto de partida de la misma, así como los problemas constatados. A partir de las preguntas iniciales se muestran los objetivos a alcanzar a través del trabajo. Con este propósito, en primer lugar se esboza el planteamiento de la investigación a través del establecimiento de un marco teórico y una aplicación empírica; en segundo lugar, se concretan las hipótesis exploratorias iniciales y los capítulos en los que éstas son abordadas; y, finalmente, se incluye la metodología a través de la cual se pretende alcanzar cada uno de los objetivos, así como los análisis que se aplican al registro de los datos obtenidos en la aplicación empírica.

Tabla 2. Planteamiento general.

| Punto de Partida: Problema | Objetivos | Planteamiento de la investigación | Hipótesis principal y secundarias | Cap. Metodología | Análisis | Conclusiones/Relevancia de la investigación |
|---|--|---|--|------------------|--|---|
| <p>Los estudios exploratorios muestran: La existencia de zonas oscuras en la clasificación de las prácticas motrices</p> <p>¿Cómo podemos situar las SME en relación al resto de prácticas motrices?</p> | <p>Delimitar un contexto que nos acerque a una clasificación que permita organizar las prácticas expresivas</p> | <p>MARCO TEÓRICO El estado de la cuestión: Educación motriz artística Teorías de la expresión <i>corporal</i> Actualidad de la expresión <i>corporal</i></p> | <p>Partimos de la hipótesis principal que la ciencia de la praxiología motriz ofrece un marco para estas prácticas en el contexto de la Educación Física</p> | <p>I</p> | <p>Desde la Teoría Praxiológica y las Teorías Artísticas</p> | <p>Bloque I Destaca la aportación de las artes en general y de las artes motrices en particular, a la sociedad. Subraya la importancia social de las creaciones artísticas motrices a través de sus manifestaciones bailadas, circenses, mimadas, etc. Insiste en la redacción de programas de estudios y en la elaboración de diseños curriculares que contemplen la dimensión de impresión, expresión y comunicación humanas.</p> |
| <p>Los estudios exploratorios muestran: La inclusión de las SME en la Praxiología Motriz, aunque no se abordan explícitamente: ¿Cuáles son los rasgos dominantes de la lógica interna de las SME y en particular de las SME escénicas?</p> <p>La constatación de la práctica ausencia de criterios que homogeneicen y estructuren las SME: ¿Cuáles podrían ser los criterios para estudiar las SME?</p> | <p>Clasificar el subdominio de las SME en el contexto de la Praxiología Motriz</p> <p>Desvelar la lógica interna de las SME: construir criterios homogéneos, tendencias estructurales parecidas, procesos similares, tipos de dificultades estimados, etc.</p> | <p>Las SME en el contexto de la praxiología motriz: Las SME Lógica interna de las SME Condicionantes (objetivos motores y sistema de valoración) Interacciones compañeros, relación espacio, tiempo, objetos)</p> | | <p>II</p> | <p>Desde la Teoría Praxiológica y las Teorías Artísticas</p> | <p>Bloque II Establece el estatuto práctico de las SME, particularmente de las SME escénicas.</p> |
| <p>El circo, la danza, el mimo y el teatro gestual son prácticas que tienen una lógica interna similar: ¿Dónde podemos situar sus características comunes y su especificidad?</p> <p>La presencia de rasgos pertinentes y específicos en cada una de las modalidades artísticas motrices: circo, danza, mimo y teatro gestual ¿Cuáles serían los rasgos que identifican y otorgan especificidad a las diversas modalidades?</p> | <p>Identificar los rasgos pertinentes (comunes y diferenciales) de cada una de las modalidades artísticas motrices</p> | <p>Lógica interna de los espectáculos artísticos motrices, danza, circo, mimo y teatro gestual</p> | <p>Cada modalidad de prácticas, ¿tiene su especificidad y ésta reside en la acentuación de algunos rasgos de su lógica interna?</p> | <p>III</p> | <p>Desde la Teoría Praxiológica y las Teorías Artísticas</p> | <p>Bloque III Introduce la organización de las relaciones entre los componentes de cada una de las formas artísticas corporales: circo, danza, mimo y teatro gestual Rasgos comunes y rasgos diferenciales: Danza, relación con el espacio Circo, relación con los objetos y aparatos Mimo, relaciones con compañeros, espacio y tiempo invisibles</p> |

| Punto de Partida: problema | Objetivos | Planteamiento | Hipótesis secundarias | Cap. | Metodología | Análisis | Relevancia de la investigación |
|--|---|---|--|-------------------|--|---|---|
| <p>Lógica interna del circo:</p> <p>➔</p> <p>¿Cómo se manifiestan ciertos rasgos de la lógica interna en una compañía de circo contemporáneo, y concretamente, en diez de sus espectáculos?</p> | <p>Observar la lógica interna de espectáculos de circo contemporáneo o de una compañía</p> <p>PARTE EMPÍRICA</p> <p>Investigación exploratoria, semi-sistemática y sistemática de diez espectáculos de circo</p> | <p>Investigación exploratoria, semi-sistemática y sistemática de diez espectáculos de circo</p> | <p>El circo, ¿desarrolla un tipo de relaciones particulares con los compañeros, el espacio, el tiempo y los objetos?</p> | <p>IV, V y VI</p> | <p>Metodología observacional: Diseño P/N/M</p> <p>Instrumento de registro: <i>Match Vision Studio Premium</i></p> <p>Elaboración del formato de campo <i>ad hoc</i> EMEC</p> | <p>Análisis descriptivo: programa <i>SDIS-GSEQ</i> (Parámetros: Frecuencias y Duración)</p> | <p>Bloque IV</p> <p>Establecimiento de configuraciones sincrónicas y explicación del desarrollo diacrónico de los espectáculos de circo</p> |
| <p>¿Hay modificaciones en la lógica interna de los espectáculos de una primera época y los de los últimos años?</p> | <p>Ver si la frecuencia y la duración de ciertos comportamientos varía en las diversas creaciones</p> | | <p>La frecuencia y la duración de determinados códigos, ¿se modifica en función de la evolución de la compañía?</p> | <p>IV, V y VI</p> | <p>Metodología observacional</p> | <p>Comparación de proporciones: programa <i>Statgraphics v.5</i></p> | <p>Estimación de las diferencias en la proporción en la que aparecen determinados comportamientos en los distintos espectáculos</p> |
| <p>¿Podemos hablar de tendencias en la línea evolutiva de los espectáculos?</p> | <p>Determinar si existen tendencias en relación a determinados comportamientos motores</p> | | <p>La evolución de los espectáculos de <i>Cirque du Soleil</i>, ¿marca tendencias en relación con los modos de ejecución que se combinan en los mismos?</p> <p>La evolución de los espectáculos de <i>Cirque du Soleil</i>, ¿marca tendencias en relación con la utilización del espacio de los mismos?</p> <p>La evolución de los espectáculos de <i>Cirque du Soleil</i>, ¿marca tendencias en relación con los objetos que se combinan en los mismos?</p> | <p>IV, V y VI</p> | <p>Metodología observacional</p> | <p>Análisis de tendencias: programa <i>Statgraphics v.5</i></p> <p>Análisis interseccional y análisis intraseccional (Parámetros: Frecuencias relativas y Duraciones relativas)</p> | <p>Explicación de las tendencias positivas y negativas en la línea de los espectáculos a lo largo del tiempo</p> |
| <p>¿Hay patrones de conducta estables en los espectáculos de circo estudiados? ¿Podemos hablar de una cierta ordenación en las secuencias de los modos de ejecución? ¿Y en los sucesivos cronotopos? ¿Los números iniciales y/o finales responden a unas ciertas características en sus rasgos? ¿La dimensión comunicativa responde a un patrón determinado?</p> | <p>Comprobar si existen patrones de comportamientos estables con una probabilidad de ocurrencia más alta que la determinada por el azar</p> | | <p>En los espectáculos estudiados, ¿se encuentran determinados patrones relacionados con el orden de aparición de los comportamientos?</p> | <p>IV, V y VI</p> | <p>Metodología observacional</p> | <p>Análisis secuencial y análisis de retardos: programa <i>SDIS-GSEQ</i> (Parámetro: Orden)</p> | <p>Desarrollo diacrónico de los comportamientos motores en los espectáculos</p> |

1.2. Estado de la cuestión

Abordamos el tema que nos ocupa, la expresión motriz¹⁰, a partir de la consideración de las facultades humanas de impresión, expresión y comunicación, disposiciones que se encuentran en las bases de nuestro ser y estar en el mundo y que asimismo, son el fundamento de la sensibilidad artística. A partir de esta premisa reflexionamos sobre el papel que juegan las artes en la sociedad, así como sobre la aportación que suponen las artes corporales o mejor, las artes motrices, al mundo de la educación. Para entender mejor la etapa actual se sitúan los antecedentes de la expresión motriz en Cataluña y otras comunidades españolas en los ámbitos de la formación y la investigación, así como las actividades que ha ido generando. Asimismo, se revisan de forma exhaustiva las investigaciones realizadas en España, y de forma más genérica algunas de las aportaciones extranjeras. Tras la pertinente revisión bibliográfica y documental se desembarca en el momento actual.

En este sentido se ha reflexionado: en torno al concepto de *impresión*, de *expresión* y, asimismo, de *comunicación*; sobre la *consideración de las artes en la sociedad*, atendiendo especialmente a las *artes motrices en la educación*; y por último, alrededor de las investigaciones realizadas y la bibliografía revisada en este estudio, a partir de la explicación de los antecedentes históricos.

1.2.1. La dimensión del cuerpo impresivo-expresivo-comunicativa

*Cualquier cosa que me impresiona me sugiere una historia*¹¹.

(Pere Calders, 2001)

La observación del comportamiento de cualquier persona, independientemente de su edad, advierte un singular potencial asociado a un conjunto de acciones motrices expresivas como reír, llorar, gritar, enfadarse, acariciar, bailar, cantar, etc., a la par que una gran capacidad relacionada con una serie de acciones motrices vinculadas al crecimiento físico y las posibilidades de actuar motrizmente como saltar, lanzar, recoger o girar, entre otras¹². El conjunto de estas manifestaciones expresivas supone la actuación de mecanismos relacionados con conceptos tales como *imaginación, imaginario, simbolización, representación, emoción, sensación, sentimiento, creatividad o creación*. Al participar en un juego, cualquier acción motriz tendrá una *dimensión expresiva* relacionada con el hecho de exteriorizar, una

¹⁰ Conocida históricamente como *expresión corporal*, pleonasma que debería corregirse.

¹¹ Cita traducida del original en catalán “Qualsevol cosa que m’impressiona em suggereix una història” (Calders, 2001) de la exposición *Calders: mirall de la ficció*. (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB, año 2001).

¹² Toda acción motriz está repleta de semiotricidad. En algunas acciones es este significado profundo lo que les otorga pertinencia (una caricia, por ejemplo), siendo en otras un mero soporte de la acción (por ejemplo, marcar un gol).

dimensión lúdica vinculada al juego, y, por último, una *dimensión adaptativa* asociada a la eficacia en función de un objetivo motor (Rodríguez Ribas, 1997b, 2002).

En cualquier actuación humana, hallamos la *expresión* (que significa en su origen, *exteriorizar, sacar afuera*) mediante el cuerpo. Por lo tanto, también podríamos hablar y llegar a analizar la expresión en la vida cotidiana, o bien en actividades como el deporte, a través de la acción motriz del deportista. Pero se debe matizar que en el ámbito deportivo, la acción motriz, aun participando de una dimensión expresiva, va a potenciar básicamente aspectos adaptativos de la mecánica de las respuestas. En las prácticas motrices de tipo deportivo, reguladas por unas reglas de juego en las cuales el objetivo es la eficacia motriz, la expresividad aparece como anexa a la acción, integrándose en ella según las formas particulares exigidas por esta acción con el fin de hacerla más productiva (Fernández, 1987). Se habla entonces de semiotricidad funcional. Así sucede, por ejemplo, en las expresiones con la voz del tenista, en el esfuerzo reflejado en el rostro de un fondista, en la utilización de expresiones no verbales entre componentes de un mismo equipo, ya sea en deportes colectivos de colaboración o de oposición, o también en los mismos praxemas¹³.

Aunque en el deporte la sociomotricidad reposa en una semiología expresiva, la expresión aparece en un segundo plano (a excepción, tal vez, de los deportes expresivos o artísticos). En cambio, en el ámbito de las situaciones motrices expresivas, la pertinencia de su lógica es semiotriz, siendo la facultad expresiva y comunicativa del gesto, la protagonista.

En el proceso que se desarrolla en este estudio se parte de la existencia de una *impresión* inicial -un estímulo o *input* que en forma de noticia, hecho, fotografía, acontecimiento, música, acción, etc.- que afecta e incide sobre el ser humano, activando y estimulando su potencial expresivo. A partir de esta *impresión* inicial el hombre siente la necesidad de *expresar*, de exteriorizar, bien en forma escrita, bien combinando colores, volúmenes, sonidos..., o a través de formas bailadas, mimadas o circenses¹⁴. La dimensión *comunicativa* aparece en el instante en que la expresividad (literaria, plástica, audiovisual, musical o motriz) entra en contacto con un posible receptor o espectador. Pasamos a puntualizar estos tres conceptos:

¹³ “Conducta motriz de un jugador interpretada como un signo, cuyo significante es el comportamiento observable y cuyo significado es el proyecto táctico correspondiente a dicho comportamiento, tal y como es percibido” (Parlebas, 2001: 349).

¹⁴ A partir de un hecho, una impresión desgraciada, dolorosa o alegre, las personas tienen necesidad de expresar sus sentimientos a partir de aquel impacto, escribiendo poemas, componiendo canciones, materializando una escultura, secuenciando las imágenes de una película, o realizando una creación circense o bailada. Gracias a ello, existen creaciones en el arte pictórico como el *Guernika* de Pablo Picasso; el conjunto de poemas *Estimada Marta* del poeta Miquel Martí Pol; la escultura *El Pensador* de Rodin, la coreografía *Café Müller* de la bailarina Pina Bausch; la película del periodista y cineasta Jordi Llompart *Viatge màgic a l'Àfrica* (suscitada a partir de la muerte de su hija en un accidente); o la creación circense *Le Rêve* de Franco Dragone, como ejemplos escogidos entre infinidad de interesantes opciones.

Y, además, tantos y tantos poemas, cuadros, melodías o dibujos realizados por ciudadanos anónimos que día a día reflejan sus impresiones, se expresan y comunican a través de múltiples lenguajes.

- La *impresión* es una marca en la sensibilidad. Es el producto reactivo de la sensación, es el sentir vital que deja una huella profunda (Zubiri, 1986). Se opone a la percepción o al conocimiento, más claros y detallados. La *impresión* es una especie de percepción global, de tonalidad de conjunto, cualitativa y subjetiva. A veces, puede contener alguna idea intelectual, pero captada de manera sincrética y siempre con matiz afectivo. Fromont lo explicita con claridad a través de la metáfora siguiente:

Nuestro cuerpo es una especie de arcilla biológica en la cual se imprime el universo que nos rodea y que luego lo *ex-presa* (Fromont, 1981:26)

Cuando una *impresión* es vivida en un momento determinado desde un punto de vista estético, cualquiera de nosotros, sin ser *propiamente* artista, y también el bailarín, el músico o el escritor, queremos suscitarla de nuevo por los medios propios del arte. La mayoría de las personas en algún momento han compuesto una canción, han pintado un cuadro, han elaborado un poema, han escrito un libro, o han coreografiado una danza, y todo ello lo han ideado a partir de un estímulo que les ha conmocionado o impresionado. En muchas ocasiones, esta huella se refleja en el propio título de la obra. Como ejemplo, durante una entrevista, el actor y director de cine Sean Penn reflexiona a propósito de su participación en la película *11:9* sobre los hechos acontecidos el 11 de septiembre del año 2001:

(...) Estados Unidos mantiene una especie de silencio temeroso respecto al 11 de septiembre. Pero no todos se callan. Los que nos dedicamos a la creación artística debemos reflexionar sobre el estado del mundo en el que vivimos y ver qué podemos aportar a través de nuestro trabajo (Penn, 2002)¹⁵.

O las afirmaciones de la creadora, coreógrafa y bailarina alemana Pina Bausch, recientemente fallecida:

Aquello que determina mi proceso creativo son los hechos exteriores, la vida (Pina Bausch)¹⁶.

La imagen o la sensación interior percibida por el creador antes incluso de ser encarnada y concretada, no es una imagen en el sentido de una ilustración, sino la cristalización de una experiencia vivida o imaginada. Para llegar a esta cristalización el creador debe necesariamente reducir la experiencia a lo esencial. Se puede condensar la definición de la *impresión* diciendo que “es el abstracto afectivo de la cualidad global propia de un instante” (Souriau, 1998:677). La *impresión* deja huella, se queda grabada en la memoria sintiente.

¹⁵ Esta frase está extraída del periódico leridano *Segre* del día 16 de noviembre del año 2002. También participan en el film, Claude Lelouch (Paris), Mira Nair (Bhubaneshwar), Ken Loach (Warwich, Reino Unido), entre otros directores(as) reconocidos(as) internacionalmente.

¹⁶ Traducido por la autora del original en catalán “Allò que determina el meu procés creatiu són els fets exteriors, la vida” (Pina Bausch).

- Por otra parte, la *expresión* es un medio para la regulación de la vida afectiva, la liberación de tensiones y conflictos, la comunicación de necesidades y deseos, el acceso a la propia singularidad, la apropiación de las representaciones sociales, la afirmación de uno mismo y el intercambio en una relación con el otro fundado en la confianza y la aceptación. La *expresión* es la necesidad de manifestar este sentir, por esto es siempre alteralidad. La expresión tiene en general un carácter psicomotriz, connota individualidad, aunque se puede hablar de una expresión grupal, sociomotriz, plenamente significativa (recordemos la masa de espectadores de un concierto o un partido deportivo, o las imágenes de la película de Steven Spielberg *La lista de Schindler*, en la cual las escenas colectivas recogen de forma potente y manifiestan el horror y el temor reflejados en los rostros y los cuerpos de los personajes).

En sentido propio, *expresar* es tanto como exprimir algo para sacar lo que se encuentra en su interior. En sentido figurado, es manifestar mediante hechos materiales, sensibles, perceptibles desde el exterior, lo que pertenece a la vida interior, es decir, a la vida psíquica y emocional. La *expresión* es, bien la acción de expresar, bien los hechos perceptibles que cumplen esta función; *expresivo* es lo que manifiesta adecuadamente esta interioridad expresada. El término *expresión* se ha extendido a toda manifestación de la vida interior, y sobre todo de la vida afectiva.

Desde el punto de vista estético se pueden distinguir tres grandes tendencias de la *expresión* (Souriau, 1990): la primera lleva a *acentuar* la expresión mediante mímicas, actitudes o gestos, que manifiestan el pensamiento de manera general e intensa, e incluso reforzada y amplificada; la segunda tiende a la *expresión económica*, apenas indicada, que sugiere con el mínimo de medios; y finalmente, la tercera prefiere *significar* más que expresar (por ejemplo, mediante la presencia de algún objeto simbólico).

- En el sentido más netamente estético la *comunicación* es la facilidad de transmisión y ampliación de la recepción del mensaje. La comunicación, en efecto, es una expresión *dirigida a*. El hombre se mueve para compartir ideas y sentimientos con los demás. Una palabra muy próxima, como es la de comunión, sirve para significar el logro máximo de esfuerzo comunicativo. Por ello tendrá manifiestamente un carácter sociomotriz. En los espectáculos motrices escénicos, es el objetivo comunicativo el que nos obliga a considerar que para que exista una situación motriz de carácter escénico debe existir la presencia del *público* (como mínimo, de *un* receptor).

Este proceso de *impresión, expresión y comunicación*, se materializa en el arte. Es por ello que a continuación exponemos una reflexión sobre el papel que ejercen las artes en la sociedad.

1.2.1.1. Las artes en la sociedad

La función del arte es abrirnos las puertas que dan al otro lado de la realidad.
(Octavio Paz)¹⁷

No hay una definición de arte universalmente compartida. Ni siquiera el término *arte* se ha usado siempre para referirse a las mismas cosas¹⁸. Así, la palabra latina *ars*, origen del término *arte*, tiene un significado que remite a la producción de alguna cosa y presupone un costoso aprendizaje previo al dominio de una habilidad técnica. La palabra griega *tékné*, precedente de nuestro concepto de *técnica* (Llorente, 2000), se refería inicialmente a la elaboración física de alguna cosa, pero gradualmente se fue asociando a técnicas intelectuales, como por ejemplo la oratoria¹⁹.

La aclaración del concepto de arte se ve dificultada porque no se atribuye de manera constante valor artístico a las mismas cosas ni con pautas de referencia similares. Por ejemplo, el *arte* primitivo tenía, muy probablemente, una funcionalidad mágica y religiosa real en el sentido de que facilitaba la caza. La preocupación por la belleza, si es que se daba, era secundaria. En cambio, el *arte* se entiende, hoy en día, como una creación original a partir del universo del artista; se puede entender como reflejo de la realidad social e histórica, como plasmación de elementos mitológicos, simbólicos y poéticos, como una elaboración imaginativa de percepciones sensoriales y como reflexión sobre el mundo. Parece pues, que la sensibilidad humana está totalmente relacionada con la evolución cultural, con el gusto de cada época. En suma, en cada momento se ha entendido el hecho artístico y el valor de la belleza de manera diversa²⁰.

La expresión que da lugar a una creación puede manifestarse de maneras multiformes (motriz, musical, audiovisual, verbal o plásticamente), pero exige por parte del creador, cualquiera que sea la forma elegida, las mismas capacidades para resolver problemas, inventar nuevas asociaciones, utilizar estrategias innovadoras y emocionar a los receptores de la creación. En el área de expresión plástica, por ejemplo, el artista se sirve del color para pintar, de la línea para dibujar o de la forma y el volumen para crear esculturas, para que aplicados a distintos sustratos (la tela, el papel, el barro, el yeso, entre otros) originen a distintos productos. Al igual que en la expresión plástica, en la expresión motriz el artista se servirá de la línea, de la forma, o del volumen para que aplicados a un sustrato, esta vez la motricidad, y a través de diferentes recursos (expresión motriz en sus diversas modalidades expresivo-comunicativas como la danza, el circo, el mimo y el teatro gestual), suscite distintas

¹⁷ Frase extraída del programa de la exposición *Imágenes del cuerpo. El museo interpretado por Robert Wilson*, realizada en el Museo *Barbier-Mueller* de Arte Pre-colombino de Barcelona en el año 2004.

¹⁸ Para ampliar el significado de este concepto resulta muy atractiva la lectura del capítulo I: “El arte: historia de un concepto”, en el libro *Historia de seis ideas*, de Tatarkiewicz (2006: 39-78), figura del humanismo polaco.

¹⁹ Ramón Llull (1235-1315) concibe, por ejemplo, su *Ars Magna* como una *técnica* al servicio de la demostración de las verdades de la fe cristiana.

²⁰ Los conceptos de *Arte*, *belleza*, *forma*, *creatividad*, *mimesis* y *experiencia estética*, así como su evolución, son ampliamente estudiados en la obra de Tatarkiewicz, 2006.

representaciones corporales de la realidad, creaciones concretas y en definitiva evaluables y contrastables por los espectadores²¹. Señala el bailarín y coreógrafo Toni Mira:

... La danza es (en términos generales) un medio de expresión corporal. También es un medio de conocimiento del propio cuerpo y un medio de experimentación de emociones y de sensaciones internas y personales... Si en las otras artes, el primer brote de creatividad, que nace en el cerebro, es transportado enseguida mediante una pluma o un pincel a un soporte en el que pueda hacerse realidad, en la danza nos encontramos que todos estos pensamientos y emociones tienen la oportunidad de recorrer y experimentar todas las otras partes del cuerpo -enriqueciéndose y transformándose-. Podemos hacer que un pie exprese pasión, que un estómago comunique soledad o que un brazo haga reír. (Mira, 1993:10).

La siguiente figura sintetiza las diversas posibilidades de canalizar el potencial creativo y la necesidad humana de expresión y comunicación (Mateu, 2003):

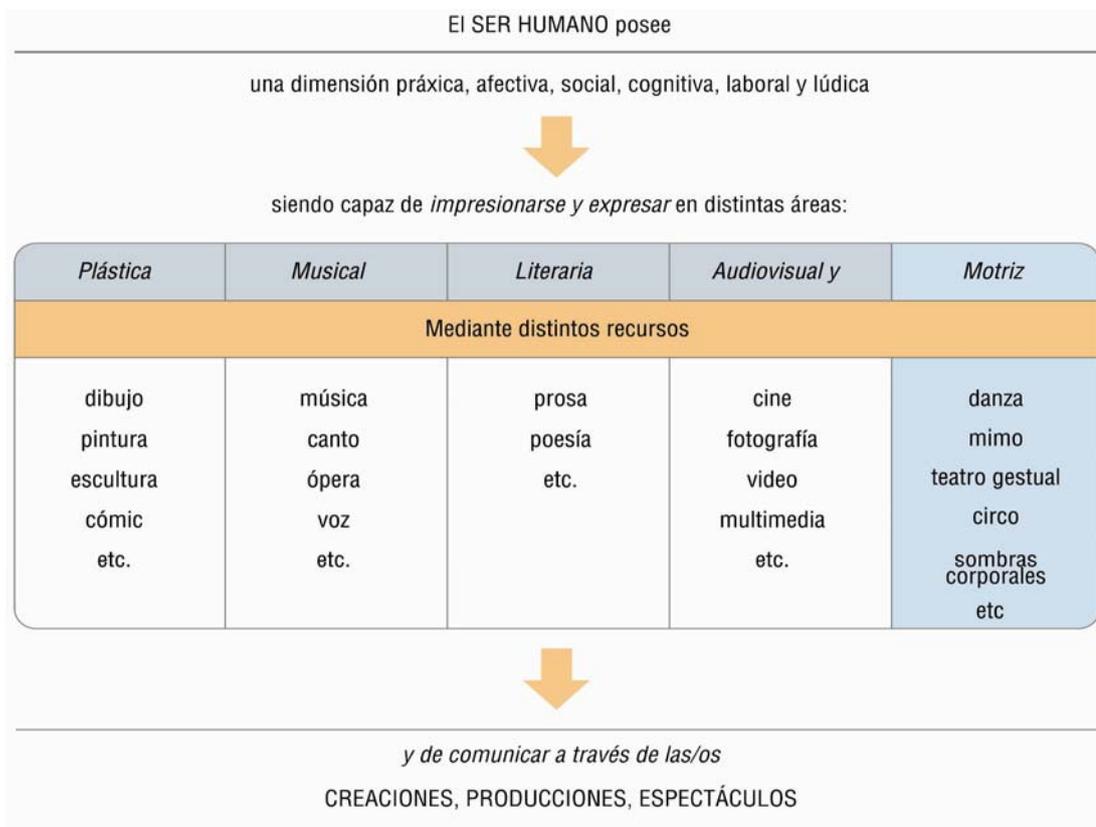


Figura 2. Posibilidades de canalización del potencial creativo y la necesidad de expresión.

La dimensión humana que permite impresionarse, expresar y comunicar se refleja en el arte, cuyo valor intrínseco consiste en hacer visibles aspectos del mundo

²¹ En el caso de la expresión *corporal* académica, los posibles espectadores son los compañeros de clase y, en todo caso, el profesorado del centro.

que otras formas de visión no pueden revelar. Esta visión queda reflejada en una frase pronunciada por el escritor Narcís Comadira²² en una entrevista radiofónica:

El arte es una manera de hablar de las cosas que racionalmente no somos capaces de formular. El arte ataca a la vez a la cabeza y al corazón, mientras que la racionalidad sólo pasa por la cabeza. Es una vía de comunicación diferente, una vía de observación y narración del mundo muy interesante (Comadira, 2003).

Las distintas artes (entendidas como una reflexión más concreta o más abstracta a propósito de la realidad) se materializan en distintos sustratos (piedra, yeso, lienzo, aire, arena, hielo, y/o mármol), y existen de forma diferenciada a través de las distintas unidades que combinan (colores, líneas, imágenes fijas o en movimiento, sonidos, volúmenes o acciones motrices, entre otras).

Lo que es *arte*, como se ha señalado anteriormente, es difícil de definir, no obstante existen unos indicadores bastante aceptados. Así, la obra de arte debe conseguir comunicar emociones y rasgos humanos; ha de ser fuente de placer a través de la imaginación; debe tener un componente de creación original; tiene que presentarse formalmente estructurada y coherente; el objeto ha de ser real, públicamente accesible, y, por último, debe implicar el dominio de unas técnicas expresivas.

Son muchas las clasificaciones establecidas entre las diversas artes²³, ya que obedecen a distintos criterios: según la permanencia del objeto final, en relación a la presencia o ausencia de la dimensión temporal o de la dimensión espacial, las unidades o aspectos que combinan, etc. Veamos algunas tipificaciones derivadas de ellas posicionándonos en relación con las mismas:

- en relación con la *permanencia del objeto final*, Souriau (1990) diferencia entre artes vivas o *live-art* (teatro, danza, mimo o circo) en las que el producto final es efímero y momentáneo, y artes muertas, en las que la pieza final permanece estática, fija y con posibilidades de contemplación museística (pintura²⁴, escultura, dibujo, etc.).

²² Cita traducida por la autora del original en catalán: “L’art és una manera de parlar de coses que racionalment no som capaços de formular. L’art ataca alhora al cap i al cor, mentre que la racionalitat només passa pel cap. Es una via de comunicació diferent, una via d’observació i narració del món molt interessant (...)”. Se escuchó en el programa *Catalunya Radio Aires de Suplement*, de Xavier Solá -que actualmente no se emite-, con Narcís Comadira como invitado.

²³ Para profundizar en ellas, y a la vez disfrutar con su evolución se recomienda el magnífico capítulo II: “El arte: historia de una clasificación”, en la *Historia de seis ideas* de Tatarkiewicz, (2006:79-102).

²⁴ En relación al arte de la pintura, que empezó sobre sustratos fijos, en las paredes, el Renacimiento introdujo la posibilidad de hacerla transportable, al empezar a pintar sobre la tela.

Comenta el gran coreógrafo Merce Cunningham en la edición digital de *El Cultural*²⁵:

La danza está profundamente ligada a cada instante que se vive. Su vida, su vigor y su atractivo dependen justamente de esa singularidad. Es tan precisa y tan efímera como la respiración misma (Merce Cunningham, 2000).

Durante siglos la danza se ha representado como *arte vivo*; sin embargo, hoy en día la tecnología informática hace posible la danza y la coreografía virtuales mediante un ordenador (Meneu, en Millares, 2003). En tal caso, cabe preguntarse: ¿sigue siendo la danza un *arte vivo*? Otros interrogantes que derivan en la actualidad de los avances tecnológicos son los siguientes: ¿continuarán en *vivo* las artes consideradas bajo esta denominación?, ¿cómo habrá que considerar el tratamiento tecnológico de algunas de estas nuevas manifestaciones virtuales que constituyen un nuevo lenguaje²⁶?

- en relación con la *dimensión temporal*, únicamente las artes plásticas escapan o como mínimo podemos decir, que no reposan en ella. En estas artes, la obra puede percibirse simultáneamente, se presenta globalmente a la percepción. En las artes musicales o en las artes motrices en las que las acciones se suceden con gran rapidez, es difícil la percepción analítica de cada una de ellas, siendo el tipo de recepción más inmediato y global:

El gesto corporal es efímero y solo permite recrear imágenes inmediatas; tan solo algunas de ellas, quedarán de un modo mediato en nuestra mente (Castañer, 2004)²⁷;

Se distingue también entre artes visuales narrativas, aquellas que disponen de una dimensión temporal, sucesiva (el teatro, el cine, algunas creaciones narrativas de circo y danza contemporáneos, de mimo y teatro gestual), y las que no conciben esa dimensión de tiempo, que son aquellas en las cuales la obra permanece constantemente inmóvil (la fotografía, la escultura o la pintura). Las primeras disponen de todos los recursos expresivos del tiempo; la memoria juega un papel primordial en el desarrollo de la obra. Las segundas cuentan con la elección del momento privilegiado, particularmente expresivo, o pueden, incluso, componer entre sí varios momentos seleccionados en una imagen sintética;

- en relación con la existencia de una *dimensión espacial*, se puede hablar de artes de la vista que recrean líneas, formas, trazos y volúmenes en el espacio (la pintura, la escultura, la danza o el circo) y de artes, en principio no visuales, y

²⁵ Consultar http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/1921/Merce_Cunningham.

²⁶ Dentro del capítulo tercero, en el apartado 3.5.4.4 se aborda con mayor detenimiento la reflexión sobre el momento actual de las artes corporales, así como la incorporación de las nuevas tecnologías al arte expresivo motriz.

²⁷ Cita traducida por la autora, del original en catalán: “El gest corporal és efímer i només permet recrear imatges immediates; tan sols algunes d’elles, quedaran d’un mode mediat en la nostra ment”. Artículo publicado el 29 de abril del 2004, en el periódico leridano *La Mañana*.

que juegan aparentemente de forma exclusiva con la dimensión temporal. La música es un arte temporal, que fluye con el tiempo. Pero parece acertado puntualizar que las artes del oído poseen también una dimensión espacial, aunque generalmente se las clasifique como artes del tiempo; en efecto, existe un cierto volumen en las sensaciones auditivas, y además los cuerpos que emiten los sonidos se sitúan en el espacio unos en relación a los otros (por ejemplo, en la orquesta hay un esquema espacial definido). Igualmente ocurre en la literatura, ya que en el caso de la obra escrita también se puede matizar que existe una dimensión espacial debida a la disposición del texto, que influye a la hora de leer;

- podemos también hablar, según el *modo de recepción sensorial* de: artes visuales (cuando básicamente el sentido estimulado es el de la vista); artes auditivas (cuando es el órgano del oído el que en esencia se estimula); artes olfativas (cuando el sentido del olfato participa de la percepción artística²⁸); artes gustativas (cuando la creación pasa por la percepción gastronómica²⁹); o, por último, artes táctiles (en el caso de la escultura dirigida, por ejemplo, a personas ciegas)³⁰. En cualquier caso, las posibilidades perceptivas humanas son inimaginables. El cultivo de la sensibilidad nos puede llevar a *ver* la música, oír una pintura, *oler* un libro, o a *escuchar* la danza. A una especie de sinestesia de los sentidos, tal y como insinúa el interesante libro *Vejo una voz: Viaje al mundo de los sordos* con el que nos deleita el escritor Sacks (1991). Las puertas de la percepción sensorial se abren de par en par ante una educación de la sensibilidad y la percepción artísticas³¹.
- y, por último, se puede decir que en las artes plásticas o visuales, la expresión es la que traduce el pensamiento, los sentimientos, la personalidad del sujeto, -representado generalmente a través de la fisonomía-, los rasgos del rostro, la actitud, o a través de la acción motriz, paradójicamente estática. En las artes del espectáculo, a diferencia de las artes plásticas, los personajes no son representados por imágenes inmóviles, sino que son encarnados por bailarines, actores, mimos, etc., cuyo comportamiento entero se considera correspondiente a los personajes. Puede distinguirse entre las artes que representan los personajes de manera puramente visual, como el mimo o la danza, y aquellas en que, además, los personajes hablan.

²⁸ Es el caso de las creaciones desarrolladas por el grupo *Teatro de los Sentidos*, donde se estimula la recepción olfativa del espectáculo, por ejemplo, a través del acto de *oler el vino*.

²⁹ Por ejemplo, en el espectáculo gastronómico-teatral realizado por Manel Trías y dirigido por Helena Castelar, *Zigurat* (1997), que culminaba el ritual culinario con la degustación del plato preparado durante el desarrollo del espectáculo.

³⁰ En la exposición de esculturas de la artista plástica Montí Mateu titulada *Móns interiors, móns exteriors* cuya obra se percibía a través de las manos, con los ojos vendados, en la *Sala d'Exposicions del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Lleida* (2003).

³¹ En este sentido, *Skyliner* es una obra en principio escultórica, que propone experiencias perceptivas esculpiendo el espacio con el sonido, expone al espectador un recorrido por un singular paisaje sonoro, dentro de un marco arquitectónico excepcional. El espectador, deambulando alrededor de este móvil sonoro, es quien finalmente descubre los diferentes aspectos que sugieren los sonidos, hasta construir su propia narración. Esta obra se pudo disfrutar en la exposición que bajo el título *Línies al cel* realizó Doug Aitken en el recinto de *CaixaForum* de Barcelona (2004).

Todas las artes resultan interesantes, pero preferimos establecer una clasificación que tenga en cuenta el producto artístico resultante a partir de las unidades que combina (los colores, las líneas, los volúmenes, las imágenes, los sonidos, las palabras o las acciones motrices). Por todo ello, en función de las *unidades o aspectos que combinan* (Mateu, 2003) podemos hablar de: *artes plásticas*³² (cuando los elementos relacionados son el color, el trazo, la línea, el volumen, el relieve o la forma) y el modo de expresión es plástico; *artes musicales*, cuando la unidad de combinación es el sonido y el modo de expresión es pues sonoro o musical; *artes escritas*, cuando es la palabra el componente a reunir, y, por último, *artes motrices* al tratar acciones motrices combinadas, siendo el modo de expresión pues, motriz.

Toda expresión humana, ya sea escrita, plástica o musical es, por lo tanto, *corporal*; se extrae del *ser cuerpo*, pues cuando no se *es*, se entra en otra dimensión. Ahora bien, cuando la motricidad es objeto y sujeto de expresión entonces se puede hacer referencia a la *Expresión Motriz* y a las *Situaciones Motrices Expresivas*.

En el arte de la pintura, la escultura o incluso la música, el objeto creado es distinto del sujeto creador; en cambio, en la danza, el circo, el mimo o el teatro gestual, sujeto y objeto de creación están fusionados. Se trata, por tanto, de un posicionamiento categórico que con criterios operativos, como desarrollaremos en el capítulo segundo, distingue las prácticas expresivas de las que no lo son.

Tabla 3. Relación entre las artes, sustratos de trabajo y unidades de combinación (Mateu, 2003).

| ARTE: como reflexión concreta o abstracta de la realidad. | SUSTRATO de trabajo: material sobre el que se aplica esta reflexión sobre la realidad | UNIDADES QUE COMBINA: elementos que permitirán una gramática de la creación | |
|---|---|---|--|
| EXPRESIÓN PLÁSTICA | PINTURA | tela, lienzo, pared, cuerpo, etc. | el <i>color</i> y sus propiedades |
| | DIBUJO | papel, tela, lienzo, pared, etc. | el <i>grafismo</i> , la <i>línea</i> , el <i>trazo</i> , y sus propiedades |
| | ESCULTURA | yeso, arcilla, hierro, etc. | el <i>volumen</i> , la <i>forma</i> , el <i>relieve</i> , y sus propiedades |
| | FOTOGRAFÍA | papel, plástico | las <i>imágenes fijas</i> y sus propiedades |
| | CINE, VIDEO, MULTIMEDIA, ARTE DIGITAL | plástico, papel | la <i>sucesión de imágenes en movimiento</i> y sus propiedades |
| EXPRESIÓN MUSICAL | MÚSICA | aire | el <i>sonido instrumental</i> y sus propiedades |
| | CANTO | aire | el <i>sonido vocal</i> y sus propiedades |

³² También se las denomina *artes gráficas*.

| EXPRESIÓN ESCRITA | LITERATURA | papel | la <i>palabra</i> y sus propiedades |
|-------------------|------------------|---|---|
| EXPRESIÓN MOTRIZ | TEATRO GESTUAL | el cuerpo en relación con un espacio- tiempo- energía | las <i>acciones motrices expresivas</i> como sucesión representada de acontecimientos |
| | DANZA | el cuerpo en relación con un espacio- tiempo- energía | las <i>acciones motrices expresivas</i> como organización rítmica del cuerpo |
| | MIMO Y PANTOMIMA | el cuerpo en relación con un espacio- tiempo- energía | las <i>acciones motrices expresivas</i> ilustrativas y abstractas |
| | CIRCO | el cuerpo en relación con un espacio- tiempo- energía | las <i>acciones motrices expresivas</i> cinéticas y narrativas |

La denominada *expresión corporal* no es exclusiva de las conocidas *artes corporales*, ya que en estricto sentido son acepciones dualistas que provienen de un pensamiento cartesiano y basado en la mecánica. Se trata de un pleonasma que advierte de algo que ya *veo con mis propios ojos*, pues toda expresión humana se lleva a cabo a través de nuestro ser y estar corpóreo en este mundo. No son la palabra, la música o la pintura los vehículos a través de los cuales se hace patente lo que desea expresar el creador, sino que en este caso es la propia motricidad del creador la que se convierte en objeto y sujeto expresivo. Es la motricidad (Castañer, 2006). de la persona consciente e intencionada, la que utiliza todo su caudal semiotor para expresarse mediante acciones motrices expresivas (las posturas, los desplazamientos, las actitudes, las distancias, los saltos, los giros, las muecas, etc.)

De hecho, cualquiera de las *artes* tratadas supone, felizmente, un cruce sensorial: la *danza*, por ejemplo, se estructura en ritmos, como la *música* o la *poesía*; tiene lugar en un espacio y un tiempo reales para ayudar a construir espacios y tiempos ficticios, como el *teatro*; crea volúmenes y dialoga con ellos, como la *escultura*; y traza formas y recorridos, con formas plásticas de movimientos y colores que tanto pueden partir de *obras pictóricas*, como inspirar *obras videográficas*, mezcla de abstracción conceptual y de concreciones físicas.

La expresión del cuerpo no es exclusiva de las artes motrices (Lorelle, 1974) sino que tiene amplias conexiones con otros saberes (como por ejemplo, con la biología, por el fenómeno del mimetismo en los animales y las plantas; la etnología, por la proximidad con las *técnicas del cuerpo* de Marcel Mauss; o con la lingüística, al considerar el cuerpo como lenguaje, entre otros). Destacamos el sutil conocimiento de la *expresión corporal* que deben tener los marionetistas, manipulando sus muñecos y títeres, así como los dibujantes de cómic y dibujos animados (las animaciones de *Mafalda*, *Disney*, *Manga*, *Simpsons*, etc., son extraordinarios ejemplos de esta sensibilidad); también pintores y escultores –aunque el objetivo de sus creaciones no es motor–, aplican a sus obras el magnífico conocimiento de las posibilidades expresivas del cuerpo (recomendamos en este sentido las obras de Auguste Rodin especialmente *L’homme qui marche* o *La vieille chaumière*, magníficos ejemplos de expresión corporal aplicada a la escultura, -ver Ilustración 1-).



Ilustración 1. *La vieille chaumière* de August Rodin, impresionante escultura en hierro, de cincuenta centímetros de altura, que refleja perfectamente y al detalle la falta de tono de la musculatura de una anciana desnuda.

Hay varios tipos de valores (Beardsley & Hospers, 1982) que el arte puede ofrecernos y que merecen distinguirse en un análisis estético: los *valores sensoriales* (color, tono, o volumen), son los captados por un observador estético cuando disfruta o se complace con las características puramente sensoriales del objeto fenoménico; los *valores formales* (estructura y textura) son los que se refieren a las relaciones entre los elementos. Ambos, sensoriales y formales, pertenecen al medio, se refieren a lo que la obra de arte contiene en su propio medio. Y finalmente, los *valores vitales o asociativos* (la música puede ser triste, alegre, melancólica, etc.), son otros valores importados de la vida exterior del arte que remiten a las emociones, que no están contenidos en el medio, pero son vehiculados a través de él.

Las *artes motrices* poseen, asimismo, estos valores y no son *marginales*, como tan a menudo se ha querido ver, sino *marginadas* ante el realismo de otras artes narrativas. Esta marginación social tiene su reflejo en el mundo educativo. Es por esta razón que queremos dedicar unas líneas a entrever la aportación que significa para el mundo educativo una, creemos imprescindible, educación a través de las disciplinas motrices propiamente artísticas.

1.2.1.2. La expresión motriz y las artes motrices en la educación

En las distintas materias, los estudiantes adquieren instrumentos para comprender el mundo. Los programas educativos eficaces ofrecen una variedad de marcos de referencia y, al mismo tiempo, desarrollan la capacidad del alumno para cambiar de un marco a otro. En la educación tendemos a destacar lo exacto, lo lineal, lo concreto. Tendemos a infravalorar y minimizar los procesos imaginativos que tan característicos son de la vida cognitiva de los niños de preescolar y primaria. Los programas educativos dirigidos a ampliar los significados que podemos obtener a lo largo de nuestra vida deben ayudar a los alumnos a leer las artes además de hacer que aprendan las formas literales y numéricas de creación de significados, formas que hoy acaparan los objetivos, los contenidos y el tiempo de los programas escolares.

Una educación que se plantee y proponga contemplar la persona en su globalidad debe incidir en estos aspectos expresivos y comunicativos, que conforman la unidad indivisible del ser. Muchas de las formas de pensamiento más complejas y

sutiles tienen lugar cuando los alumnos tienen la oportunidad de trabajar de una manera significativa en la creación de imágenes (sean éstas visuales, coreográficas, musicales, literarias o poéticas), o en la oportunidad de poder apreciarlas:

Las artes aportan a la educación una aproximación a lo subjetivo para cultivar una visión sensible de la realidad como base de toda construcción social e individual. La educación artística debería ayudar a la creación de una visión personal. Lo que mejor parecen enseñar las escuelas es la observación de unas reglas; sin embargo, en las artes buscamos maneras de personalizar la visión del mundo. Activar la capacidad de ver lo que normalmente se reconoce pero en realidad no se ve, una indagación de carácter visual. (Eisner, 2004:95).

Pero, ¿qué aportan las actividades artísticas a la educación? Para justificar las razones de la educación artística en los currículos académicos (en la educación infantil, primaria, secundaria y universitaria) debemos colocar en un primer plano lo que las artes tienen de distintivo. Las principales contribuciones de las artes a la educación (Eisner, 2004) son características y a menudo exclusivas de las artes mismas:

- una *relación con el cuerpo distinta a la del utilitarismo y la eficiencia*, abordando los usos del cuerpo en acción de manera cualitativa, poética y plástica, construyendo a los alumnos como sujetos y no como objetos, compartiendo y no confrontando;
- el fomento de la *experiencia estética*, pues la dimensión poética de la creación combinará los componentes de la disciplina artística para evocar imágenes, sugerir sensaciones y emociones, proponer enigmas silenciosos, y ofrecer amplias posibilidades interpretativas. Las características estéticas de las imágenes ayudan a comprender su relación con la cultura de la que forman parte. Los programas de educación artística deberían hacer un esfuerzo especial para procurar que los alumnos tengan formas estéticas de experiencia en la vida cotidiana;
- el desarrollo de *formas de pensamiento que surgen de la creación y la percepción* de objetos y sucesos como formas de arte; de todos los campos de estudio de nuestras escuelas, las artes son las que más destacan la diversidad, la individualidad y la sorpresa;
- la *producción de una obra*, que es la concreción de una toma de distancia con lo cotidiano para proponer una visión sensible del mundo utilizando la facultad de la imaginación y el camino de la creación;
- una *comunicación con el otro* que impone a la obra su difusión, comunicar la producción. La existencia de la mirada del otro fundamenta entonces la existencia de la obra, organizándola;
- una *cultura de la divergencia* que evite la reducción a una sola respuesta posible ante una cuestión dada, para autorizar respuestas ilimitadas;

- y, finalmente, una *relación con otras formas de arte* para una transdisciplinariedad de las disciplinas escolares (artes plásticas, musicales, literarias, motrices, etc.).

Los programas de educación artística³³ deben intentar fomentar el desarrollo de la inteligencia artística. La aptitud artística se atribuye al talento, y la capacidad intelectual en materias como las matemáticas y las ciencias se atribuye a la inteligencia. En el más amplio sentido de la palabra, podría decirse que una de las principales misiones de la educación artística es el desarrollo de la *inteligencia artística*, un concepto enraizado en la teoría de Dewey sobre el arte y el pensamiento cualitativo³⁴. La bailarina Àngels Margarit expresa a través de la palabra una reflexión similar:

Me gusta la danza porque da memoria a mi cuerpo, lo vuelve inteligente, intuitivo, sensible, es como si las capacidades del cuerpo estuviesen fragmentadas o multiplicadas, diluidas por mi cuerpo. A menudo advierto una rodilla inteligente tomando decisiones o un codo que se quiebra emocionado. Esta actitud aligera y libera el cerebro de su tarea y me hace pensar de una manera física, sentir lo que pienso, pensar lo que siento (Margarit, 2002)³⁵.

Las artes se cuentan entre los recursos por los que la persona se recrea a sí misma. La obra de arte es un proceso que culmina en una nueva forma de arte; esta forma de arte es la recreación de la persona. La recreación es una forma de *re-creación*, de crearse de nuevo.

En cuanto al refinamiento de la sensibilidad, los enfoques empleados en las artes plásticas, la música, la literatura y las artes motrices, podrían ser eficaces para transferir la sensibilidad al contexto de las llamadas materias académicas de carácter no artístico. Lo que la educación puede aprender de las artes es el significado de tratar los campos y las materias como formas potenciales de arte. Bien se trate de lo que Proust denominaba *conciencia de vida*, Kierkegaard *subjetividad* o Spinoza *instante de magia*, el arte ayuda a ejercer otra mirada sobre el mundo que nos rodea, y las instituciones académicas y el profesorado deben contribuir a esta apertura. Las prácticas motrices artísticas contribuyen a una relación particular con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos. Una relación práctica desde la realidad de la acción motriz, y una relación simbólica desde la significación de la acción motriz. Las artes en la educación favorecen una cultura cognitiva que observa el mundo estéticamente, desarrolla la imaginación y lo describe con sensibilidad artística.

³³ Mijail Baryshnikov sostiene que la educación artística *es el aspecto más importante en cualquier educación y este país* (refiriéndose a Estados Unidos) *necesita un estímulo* (...), en el periódico *La Vanguardia* del 12 de agosto de 2007, en la página 24).

³⁴ Como señaló John Dewey en las *William James Lectures* que impartió en Harvard en 1932, la reflexión inteligente es una condición fundamental para la creación artística (en Eisner, 2004).

³⁵ Esta referencia está extraída del texto explicativo de un CD: *Alguns motius per ballar*.

La inclusión de la *expresión corporal*³⁶ en el currículo escolar es relativamente reciente. Durante la década de los sesenta se produce una revitalización de este concepto; no obstante, es en la década de los setenta cuando se incorpora definitivamente a la Educación Física. En relación con el contexto escolar y las instituciones educativas, y acorde con nuestros propósitos, creemos importante mencionar la extraordinaria labor que en diversos centros de Cataluña se está haciendo a favor de contemplar las artes motrices en sus diversas manifestaciones (sobre todo el circo y la danza) en los currículums académicos.

Estos últimos meses muchos de nosotros hemos visionado y disfrutado con la película-documental alemana *¡Esto es ritmo!*³⁷. El cambio de mentalidad, la transformación que viven sus protagonistas, nos ha impactado a muchos de los que la hemos visto, más allá de las virtudes de su banda sonora. Este proyecto artístico motriz de superación personal y colectiva, de disciplina y de repercusión social, lo hemos vivido también en Cataluña, a través de experiencias geográficamente más cercanas en las que hemos participado activamente, de forma personal o a través de compañeros. La consistencia de los trabajos nos ha impulsado a hablar de ellos, con la convicción de que son muchos en Cataluña, aunque no solo aquí, los educadores que se implican y aman los proyectos que llevan a término con sus alumnos, de igual manera que el coreógrafo *Maldoon* y su equipo lo hacen en el documental germánico. Destacamos el valor pedagógico del que son portadoras las experiencias que seguidamente comentamos:

- en estos últimos años instituciones culturales como el *Mercat de les Flors* han impulsado proyectos educativos. *Dan, dan, dansa* es el proyecto que ya ha llegado en el año 2010 a su tercera edición con una programación especialmente dedicada a público familiar y a los niños desde la más temprana edad, en colaboración con las escuelas y formadores de los distintos centros. Se lleva a cabo por profesionales de la APdD³⁸ juntamente con el *Mercat de les Flors*, con el propósito de introducir el lenguaje de la danza en los centros escolares de primaria. Incluye la formación inicial del profesorado, una serie de materiales pedagógicos (la maleta pedagógica) complementados recientemente (diciembre 2009) con la salida al mercado de varios DVD's, la asistencia a espectáculos por parte de los escolares, y la vivencia de la danza en las escuelas.

De forma paralela, se desarrolla un programa dirigido a los alumnos de Secundaria y Bachillerato que incluye la visión y análisis de distintos *films* (*Le défi* en el año 2009, o *West Side Story* y *Billy Elliot*, en el 2010). No podemos

³⁶ Herencia terminológica del término introducido por Jacques Copeau, tal y como recoge Brozas en su tesis doctoral del año 1996.

³⁷ Del original inglés *This is rhythm!* El director de la Filarmónica de Berlín, sir Simon Rattle, en *¡Esto es ritmo!*, invita a doscientos cincuenta escolares alemanes a descubrir la música clásica bailando a Stravinsky. La película narra la emocionante transformación de tres adolescentes que han crecido en un clima en el que creen que el arte no tiene nada que ver con ellos; no obstante, en tres meses de ensayos, esos jóvenes logran vencer sus inseguridades a la hora de expresarse rítmica y armónicamente con su cuerpo (...), en el diario *La Vanguardia*, en un artículo de Chavarría (2007: 23-24, 12 de agosto).

³⁸ Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña.

dejar de mencionar, asimismo, el programa *Dansa Ara* (del IBE -Institut Barcelona Esports-), en el que 5000 escolares de segundo de Educación Primaria bailan en el *Palau Sant Jordi* de Barcelona tras aplicar durante el curso un programa de danza en la escuela;

- destacamos entre las distintas realidades el denominado Proyecto *Flic-Flac*³⁹, a propósito del circo y la educación primaria (ver Ilustración 2), concepción patrocinada por el IBE y el *Ajuntament de Barcelona*, juntamente con la escuela de circo del *Ateneu Popular de Nou Barris*, que moviliza desde el curso 1998-1999 entre veinticinco y treinta centros de primaria de la ciudad de Barcelona⁴⁰;

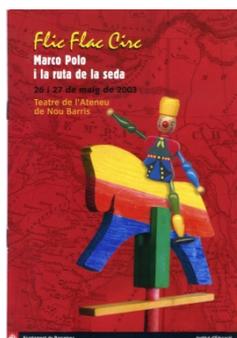


Ilustración 2. Portada del programa de presentación del Proyecto *Flic-Flac* del curso 2002-2003.

- en otro orden de cosas, queremos citar el magnífico propósito desarrollado en el *IES Narcís Monturiol* de Figueras por el profesor de Educación Física Josep Invernó⁴¹, mediante la puesta en escena por alumnos de Secundaria y Bachillerato de distintos espectáculos centrados en las técnicas de circo, entre los que destacamos *Muntem un circ* en el año 1997; *Circ a la carta*, en el año 1998; *Piromania* (a propósito del fuego y los incendiarios); *Amalgama* (centrado en la inmigración); *Vandàlics* en el 2004 (sobre la figura del pintor Salvador Dalí); *3ORS* en el año 2005, sobre el imaginario de la piratería; *(Des) Astres Tours* sobre un viaje planetario a las emociones, en el año 2008; y en la primavera del año 2010 su última creación titulada *Guai, guai quest*⁴²;

³⁹ El proyecto finaliza con una fiesta final en la que los integrantes de las escuelas (veintiún centros en el curso 2004-2005) vinculadas al proyecto comparten la presentación de una creación con los asistentes; espectáculos que en los últimos años ha tenido como temáticas a *Marco Polo y la ruta de la Seda*, *Las Siete Maravillas del Mundo*, *Gaudí*, el propio universo circense, o la obra del escritor Luis Sepúlveda -*Aprender a volar*, es una creación basada en su novela *Història d'una gavina i del gat que l'ensenyà a volar*-.

⁴⁰ Inicialmente fue Marta Carranza y en la actualidad es Haidé Garriga quien, como representante del IBE (*Institut Barcelona Esports*), coordina el proyecto junto a Tere Celis, profesora de la escuela de circo *Rogelio Rivel*. Existe, asimismo, el proyecto mencionado en relación con la danza en primaria que moviliza cada curso, a decenas de centros de Primaria.

⁴¹ Podemos encontrar una reflexión teórica del trabajo realizado, con acompañamiento audiovisual en formato DVD, en su publicación *Circo y educación física*, editada en el año 2003.

⁴² Se pueden encontrar las referencias al proyecto, al *IES Narcís Monturiol*, y al profesor que está en el origen del mismo, en la página web del autor, <http://www.josepinverno.com/>.

- asimismo, hay que aludir al gran trabajo alrededor del teatro que a lo largo de los años ha desarrollado el *IES Maria Rubies de Lleida* de la mano de los profesores de Literatura y Educación Física del centro⁴³, con la aspiración de “(...) utilizar las artes escénicas (música, danza, teatro) como herramienta pedagógica transversal para cohesionar y socializar a su alumnado⁴⁴. Los montajes desarrollados hasta el momento han sido *Música Celestial*, sobre la drogadicción; *Escac i Mat*, a propósito del tabaquismo; y *Cercles*, inspirado en el racismo y la xenofobia; también mencionar la compañía *Godots Teatre de l'Anunciata Dominiques* de *Lleida*, que puso en escena entre otros, el espectáculo colectivo de teatro y danza *L'últim deliri de Mozart*. Se trata de un montaje con un centenar de alumnos de Primaria que recorre la vida del famoso compositor, desde su nacimiento y hasta el final de sus días;
- por último, y entre otros muchos, cabe destacar la intensa labor concretada en la *Mostra de Tallers de Teatre per a Centres d'Ensenyament Secundari* (en el año 2006, en su decimoséptima edición en Lleida y vigesimoséptima en Barcelona), y las Jornadas de Danza de Institutos de Secundaria que se celebran anualmente en los respectivos municipios de Lleida y Barcelona, donde los jóvenes tienen acceso de forma extraescolar a una formación continuada en teatro y danza, que culmina con una semana de talleres específicos y representaciones en que se muestran los distintos trabajos, y con un espectáculo colectivo a propósito de algún tema que anualmente se elige (los medios de comunicación, el humor, el amor y el desamor, la no violencia, etc.).

Cabe señalar que en el transcurso de la realización de esta tesis en los últimos años el número de proyectos se ha multiplicado con iniciativas en ciudades medianas como Mataró (proyecto de circo y danza *Mou-te Mataró*); o Sabadell (proyecto sobre el paso del mimo a la escritura *MIMagino*⁴⁵), entre un gran número de iniciativas relacionadas con el mimo, y especialmente, el circo y la danza. Finalmente, también cabe explicar que se están desarrollando numerosos proyectos en otras zonas de España y del extranjero entre los que destacan el proyecto AMIGEX⁴⁶ en Extremadura, de la mano de Francisco León (profesor de Actividades Acrobáticas en la facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte de Cáceres), que se extiende a las prácticas circenses con finalidad educativa y escénica; y, por último,

⁴³ Se puede consultar una reflexión del proyecto en un artículo publicado en el periódico *Segre* de Lleida el 1 de abril de 2005 titulado “El teatre, eina pedagògica integradora. Crèdit de síntesi de teatre de l'IES Maria Rúbies”. También en el monográfico dedicado a la *expresión corporal* publicado en la revista *El Patió de Educació Física*, número 1, se puede consultar la publicación de Costa, Peco y Mateu que bajo el título “El rock-folk y su dramatización como instrumentos formativos” explica la evolución de la experiencia desarrollada a lo largo de varios cursos en el Instituto.

⁴⁴ Traducido por la autora del original en catalán “(...) utilitzar les arts escèniques (música, dansa, teatre) com a eina pedagògica transversal per cohesionar i socialitzar el seu alumnat” (Costa y Peco, 2004).

⁴⁵ Proyecto que lleva a cabo la compañía catalana de teatro gestual *Vol·Ras* en diversas instituciones académicas de la población de Sabadell y cuyo objetivo es el de llegar a la escritura a partir del gesto.

⁴⁶ Amigos de la Gimnasia de Extremadura.

deseamos citar por la envergadura que tuvo el proyecto, la realización de *Danser avec l'évolution* que reunió en Francia, diversas artes con las ciencias (Picq *et* Hallet, 2007).

Pensamos pues, que ningún dominio artístico debe ser ignorado en la escuela. La educación física artística debe tener su lugar. La danza, el circo, el mimo y el teatro gestual dan un sentido emocional al mundo, ya que hay una sollicitación simbólica⁴⁷. La mirada del artista y la del espectador se hacen poéticas, estéticas, trabajando una visión del mundo no únicamente analítica, sino además, contemplativa. Las producciones circenses, mimadas o bailadas han ido acrecentando un legado histórico-cultural y de ellas se pueden extraer contenidos adaptables a un objetivo educativo.

Esta mirada concede un lugar a la vivencia interior. Cada cual puede expresarse, explorar el espacio íntimo entre el *yo* y los *otros*, trabajar sobre la teatralidad, la gestualidad y la fisicalidad, interrogarse profundamente, llevar una mirada sensible sobre el cuerpo en general, explorar el poder de producción de formas singulares, “salir de los estereotipos machistas” (Soler, 2007:147) y ofrecer un lugar a la imaginación.

1.2.1.3. Educación motriz artística y educación artística motriz

A partir de la exposición pública del documento de la Comisión Europea sobre *La educación artística y cultural en la escuela en Europa* (diciembre 2009) nos parece interesante introducir este punto, que expone la reflexión sobre estos dos conceptos.

La aplicación pedagógica de las prácticas de expresión *corporal*, denominadas actualmente en muchos programas *prácticas artísticas*⁴⁸, se ha desarrollado en el ámbito de la educación física desde los años sesenta, como reacción en su momento a una visión exclusivamente deportivizada de la práctica motriz. En la actualidad, esta visión pedagógica de las artes (nos referimos especialmente a las artes motrices), empieza a introducirse también, de la mano de las enseñanzas artísticas. Nos preguntamos el motivo por el cual esta necesidad de aplicación educativa desde las enseñanzas artísticas no haya aparecido con anterioridad. Para responder este interrogante, la autora de la tesis, tras cerca de treinta años en el ámbito de la formación, el reciclaje y la continuidad en la docencia artística y motriz, expone algunas de las que creemos, razones de esta demora:

- a. es en los años ochenta cuando a la eclosión en la educación física de las propuestas de expresión corporal (Pujade-Renaud (1974), Dumont *et* Bertrand (1979a, 1979b, 1979c), y a la extensión de la consideración de la expresión corporal en el ámbito de la educación física, se une el vacío de

⁴⁷ Ver al respecto, los artículos de Gaillard (1991), Huesca (1992), Mons *et* Mons-Spinner (1993), Lombard (1994), Delga (1995), Gaillard (1995), Huesca (1996), Holvoet (1996) y Coasne (2005), entre otros.

⁴⁸ Ver al respecto el apartado 2.2 del segundo capítulo.

formación en las escuelas de formación en el ámbito escénico en relación con la pedagogía de las artes escénicas, y especialmente de las artes motrices;

- b. la persona que así lo deseaba, tenía la posibilidad de formarse como artista, pero eran pocas las instituciones que adquirieron un compromiso de formación de formadores dentro de las propias artes. La búsqueda y curiosidad por la docencia de muchos amantes de las artes motrices, hizo que algunas personas se acercaran a la vecina Francia a estudiar la pedagogía de la danza y del circo, posibilidad prácticamente inexistente en Cataluña y en España por aquel entonces;
- c. a estos hechos hay que añadir la propia concepción de las compañías profesionales, que desarrollaban sus producciones para un público adulto, atribuyendo una menor importancia y consideración a las producciones dirigidas a otros públicos familiares o de edades tempranas. El propio ámbito de los artistas y las compañías consideraba en un segundo orden de prioridades el hecho de dirigirse a un público infantil, a nivel de espectáculos⁴⁹, hecho que actualmente ha cambiado, ya que son muchas las compañías que con el mismo rigor y profesionalidad que para otro tipo de públicos, ofrecen en la actualidad espectáculos para niños y público familiar (recordamos y queremos destacar en los años ochenta el papel jugado por las, a nuestro entender, magníficas producciones de *Roseland Musical*⁵⁰, que a mí particularmente me maravillaron, en diferentes teatros de Barcelona y otras ciudades);
- d. asimismo, hay que reconocer la labor de los espacios institucionales comprometidos con las artes escénicas motrices; la *Fundació Miró*, el *Teatre Regina*, el *Teatre Romea* y el *Teatre Principal* de Lleida con el ciclo de teatro *Cavall Fort*, entre otros, fueron otros espacios de culto de la programación para los más jóvenes, y primera puerta de entrada y contacto con el mundo escénico de muchos niños que hoy en día, son adultos. También queremos citar el hoy desaparecido *Espai de Música i Dansa de la Generalitat*, reconversión de la *Filmoteca* de la *Generalitat de Catalunya*⁵¹, y que durante un tiempo estuvo dedicado a la programación en danza. No hay que olvidar tampoco el destacado papel que desempeñó en los años ochenta el programa de *La Caixa a les escoles* y su programación cultural dedicada al teatro, la danza, el mimo y el circo. Un estudio riguroso, a buen seguro, permitiría destacar el papel que han ejercido estos ciclos, proyectos e instituciones en relación con la

⁴⁹ El propio bailarín y coreógrafo vasco Álvaro de la Peña, integrante de la compañía catalana *Iliacám* suscribía esta idea en el curso de formación *Dan, dan, dansa* 2010, en su conferencia a propósito de la creación de espectáculos para público infantil.

⁵⁰ El espectáculo *Blau Marí*, por ejemplo, fue uno de los magníficos trabajos de la coreógrafa Marta Almirall. O *Blanca Rosa, sirena de la mar blava*, en el que participó Silvia Munt, entonces excelente bailarina, y en la actualidad actriz, directora de teatro y cine, y también miembro del *Consell Nacional de la Cultura i de les Arts* (CONCA).

⁵¹ En la calle *Traversera de Gràcia* de Barcelona (ver VVAA, 1988).

evolución de estas artes en la escena catalana, así como en su expansión en el mundo educativo⁵².

Es por todo ello y posiblemente por alguna otra razón que se nos escapa, que la educación expresiva del cuerpo durante tres décadas ha estado prácticamente asociada e integrada al ámbito de la educación física. Se trata, pues, de una explicación de carácter histórico. Posiblemente, la suma de todos estos hechos ha influido en el retraso a nivel de la formación pedagógica de los docentes en el ámbito de las artes motrices. ¿Qué relación podemos pues establecer entre la educación expresiva y artística que se realiza en los programas de educación física y la educación expresiva y artística que empieza a apuntar desde las enseñanzas artísticas?

¿Educación motriz artística o educación artística motriz? Una pregunta que podría considerarse banal, pero que pensamos necesita de una cierta reflexión ya que las consecuencias que entraña una u otra acepción del concepto, conllevan ligeros matices diferenciales (ver Tabla 4). De hecho, se trataría de una reflexión de alcance lingüístico y de carácter epistemológico⁵³.

Tabla 4. Educación Artística Motriz y Educación Motriz Artística.

| Educación ARTÍSTICA motriz | | | Educación MOTRIZ artística | |
|--|----------------------|---|--|---|
| EDUCACIÓN ARTÍSTICA (Prácticas literarias, plásticas, musicales y audiovisuales) | Componente Artístico | ⇐ | DANZA MIMO CIRCO TEATRO DEL GESTO | Componente Motor EDUCACIÓN FÍSICA (Prácticas motrices) |
| Prácticas que desarrollan las capacidades artísticas (imaginación, imaginario, representación, creatividad, simbolización, improvisación) combinando palabras, imágenes, colores, volúmenes, sonidos, entre otros. | | | | Prácticas psicomotrices y sociomotrices de cooperación que desarrollan una lógica práctico-expresiva de naturaleza real y dramática combinando acciones motrices. |

Desde el ámbito de la educación física creemos que la acepción más acertada es la de *educación motriz artística*. Situar el término *motriz* como adjetivo directo de *educación* potencia el terreno en el que se mueven las actividades y tareas en él desarrolladas. El adjetivo *artístico* apunta a una significación de las tareas propuestas en el sentido de ahondar en el terreno de la significación simbólica de las prácticas, y de potenciar la dimensión expresiva y comunicativa de la acción motriz. Es desde este punto de vista, que la educación artística se sitúa en relación al resto de prácticas

⁵² Rosaura, F., Olaya, M., Lamaña, J. y Baile, F. (2008). *Espectacles per a nois i noies de Catalunya. Cinema, Dansa, Música, Teatre*.

⁵³ El profesor Marc Klein del *Institut d'Études Théâtrales de l'Université Paris III*, plantea una cuestión similar al preguntarse sobre la *dimensión artística del deporte*, y, a la inversa, sobre la *dimensión deportiva de las prácticas artísticas*, en su aportación titulada "Art et Sport, un oxymore didactique évo-provocateur" (2005).

motrices. Formaría parte, desde un punto de vista praxiológico, del dominio de las prácticas psicomotrices y sociomotrices de cooperación. Estas prácticas tendrían su razón de ser, su propia pertinencia pues, para ser incluidas en programas, planes de estudios y, en consecuencia, aportar su punto de vista desde la educación física.

Por otro lado, hablar de *educación artística motriz* supone potenciar precisamente como concepto sustantivado el hecho *artístico*⁵⁴. En este sentido el adjetivo *motriz* indica una tipología de tareas artísticas, las que requieren de la acción motriz para su realización. Al colocar en primer término el calificativo *artístico*, las prácticas educativas quedarían relacionadas con las prácticas artísticas tales como las artes plásticas, literarias, musicales y/o audiovisuales.

Es por todo ello, que no consideramos en absoluto banal la cuestión, ya que las consecuencias que entraña la utilización de uno u otro concepto abren paso a una orientación u otra en las actividades. Particularmente, pensamos que el terreno propio de estas prácticas es el de la *educación artística*, pero que por las características de su vinculación a la acción motriz deben ser asimismo observadas y estudiadas desde la educación física (desde una pedagogía de las conductas motrices). Por otro lado, es lógico pensar, -y así lo demuestra la historia durante estas últimas décadas- que hay una mayor probabilidad de que se sientan atraídos por estas prácticas los practicantes de actividad física que, pongamos por ejemplo, los artistas del dibujo, precisamente porque es el lenguaje del cuerpo -propio también de las prácticas motrices, y entre ellas las prácticas deportivas- el que se está manifestando. De la misma forma que en la licenciatura de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte existe una asignatura que es *Anatomía*, que asimismo tiene cabida en la licenciatura en Medicina, o por ejemplo, se imparte también la asignatura de *Sociología*, que se desarrolla en toda su acepción en el grado de Sociología, creemos que es perfectamente lógica y pertinente la formación en artes motrices escénicas para los estudiantes del grado en Ciencias de la Actividad Física y el Deporte por la aportación específica que realizan estas prácticas en su formación.

También los futuros docentes generalistas contemplan en su formación en los Centros de Formación del Profesorado los contenidos relativos a las artes motrices (danza, circo, y mimo), lo que consideramos absolutamente pertinente. Asimismo, creemos que deberían existir unos estudios -aún por desarrollar en toda su continuidad desde la infancia hasta la universidad - que den opción a la formación en el plano de la docencia en las artes escénicas motrices, especialmente en el ámbito del mimo, el circo, la danza y el teatro gestual, y plenamente vinculados a una educación artística global desde la educación artística motriz, con opción a continuar manifestándose en todas las edades.

Entendemos, por tanto, que el concepto más apropiado desde la educación física sería el de una *educación motriz artística*, y desde una visión más artística el concepto de *educación artística motriz*. Iguales, pero *ligera* o *sustancialmente* distintos, y a la vez, cercanos y complementarios. A esta reflexión, se añade el documento hecho

⁵⁴ Ver el documento VVAA (2007). "Les Arts du Cirque dans l'éducation artistique" en *Actes du colloque du 28 mars au Théâtre Paris-Villette*.

público en diciembre del año 2009, dentro del programa *Eurydice*, sobre una *Educación artística y cultural en la escuela, en Europa*, donde distintos expertos internacionales de los diversos países europeos reflexionan, y a la vez reivindican, el papel de la educación artística⁵⁵ (plástica, visual, musical y motriz) sobre la población especialmente en edad escolar, y añadiríamos, que necesaria e imprescindible a cualquier edad⁵⁶.

Es precisamente en estos momentos en los que tiene su razón de ser la visión desde la perspectiva de la praxiología motriz, ya que la percepción de la lógica interna de la actividad explica el porqué de su pertinencia al ámbito de las prácticas motrices (interacción con los compañeros, y relación con el espacio, con el tiempo y con los objetos), y al mismo tiempo al de las prácticas artísticas (simbolización, representación, imaginación, ficción, realidad y dramatización, consustanciales a la propia práctica).

Afortunadamente, con la entrada del segundo milenio, el panorama ha evolucionado. Por un lado, los profesionales de los distintos ámbitos artísticos se han asociado. El parangón con organismos tales como los colegios de licenciados, o las federaciones en el ámbito deportivo se realiza a través de las distintas asociaciones de profesionales: la *Associació d'Actors i Directors de Catalunya* (AADPC) creada en 1981, la *Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya* (APdD) creada en 1987 y la más reciente, la *Associació de Professionals del Circ de Catalunya* (APCC), en el año 2004, esta última a partir del precedente de la ACC, la *Associació del Circ de Catalunya* (1991-1998). Estas asociaciones además de velar por los intereses de los artistas, han empezado a preocuparse por la formación de formadores y por la formación desde la base y la extensión de la inquietud y la formación artística al terreno educativo.

Nuestra opinión en relación con el futuro del tratamiento de la formación en educación artística motriz sugiere varias actuaciones:

- por una parte, un trabajo encabezado por las asociaciones de las artes escénicas respectivas: la *Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya*, la *Associació de Professionals del Circ de Catalunya* y la *Associació d'Actors i Directors de Catalunya* y las entidades responsables de la formación en todos los niveles educativos (*Educació* y *Universitats*) para situar la educación motriz artística al mismo nivel que los otros objetos de conocimiento;

⁵⁵ VVAA (2007). "Les Arts du Cirque dans l'éducation artistique". *Actes du colloque du 28 mars au Théâtre Paris-Villette*.

⁵⁶ Se han llevado a cabo diversos proyectos en el terreno de la motricidad artística con personas mayores. Experiencias realizadas por ejemplo por Pina Bausch; por Gubbutzarna (grupo noruego participante en la *Gymnastrada* de Berlín 1991 que realizaba giras continuas con sus espectáculos); por los *Papelnonos* en Argentina; por los grupos de personas mayores del Programa 65 desarrollado por el Ayuntamiento de Lleida; y, finalmente, por la entidad *Esport3* en Barcelona, entre otros.

Asimismo constatar la participación de personas mayores en distintos espectáculos, como en el espectáculo de danza *La edat de la paciència* de Àngels Margarit/Cia. Mudances, estrenado en el Teatre Nacional en el año 1999. También el espectáculo *Sobre la bellesa* de Tomás Aragay (2003), en el que los cuerpos viejos de las personas mayores hablaban de la belleza interior y de las almas de las personas, desde un trabajo fundamentalmente motriz.

- por otro lado, y en relación con las artes motrices, se proponen actuaciones conjuntas entre las respectivas asociaciones de profesionales y las instituciones responsables de la formación del profesorado generalista de Educación Primaria, o sea, los centros universitarios de Formación del Profesorado. Y también, la misma interacción con los centros responsables de la formación del profesorado de Educación Secundaria y Bachillerato. De forma más directa, con los centros de formación en Educación Física y de Educación Artística (Facultades de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte, INEFC Cataluña -en sus centros de Lleida y de Barcelona-, *Institut del Teatre* de la *Diputació de Barcelona*, *Universitat de Barcelona*, *Universitat Autònoma de Barcelona*, *Universitat de Girona*, *Universitat de Vic*, *Universitat Ramon Llull* y *Universitat Rovira i Virgili*);
- la necesidad de cubrir el vacío existente y hasta hace poco tiempo no atendido por ninguna institución española en la formación de pedagogos de las artes escénicas, especialmente motrices (danza, mimo y teatro del gesto, y circo), indica la necesidad de establecer el mapa formativo y los posibles recorridos en la *formación de formadores*. Desde el curso 2001-2002 el *Institut del Teatre* de Barcelona ha creado una especialidad de Pedagogía de la danza. También en la *Universitat de Vic* se ha venido realizando un programa de formación de educadores en el ámbito teatral. Cabe asimismo señalar que en el documento que sobre la formación de circo de Cataluña han realizado un grupo de expertos de l'APCC⁵⁷ hay una propuesta en relación a la formación de los formadores de circo, desde la educación infantil hasta el nivel de una - hasta ahora todavía inexistente- escuela de formación superior. Y el *Institut del Teatre*, conjuntamente con la APdD y el *Mercat de les Flors* desarrollan el mencionado programa *Dan, dan, dansa* para la formación del profesorado en danza, al igual que en la educación primaria en circo trabaja la Escuela de circo Rogelio Rivel (ECRR)⁵⁸ conjuntamente con el *Institut Barcelona Esports* (IBE) del Ajuntament de Barcelona.
- finalmente, desde el grupo de *Grup d'Estudis i Recerca dels Llenguatges Escènics*⁵⁹ se está trabajando en la creación de un *Máster sobre la Pedagogía de las Artes Escénicas*, que reuniendo a distintos profesionales de la docencia y del ámbito artístico pueda contribuir a la formación de formadores en las distintas artes de la escena, atendiendo a los distintos niveles formativos desde la educación infantil a la educación superior.

Nuestro posicionamiento argumenta que la expresión motriz debe contemplarse en los ciclos formativos, desde la educación infantil hasta la enseñanza universitaria, contribuyendo de esta forma a desarrollar los aspectos mencionados anteriormente. Desde la Educación Física, las prácticas expresivas deben formar parte de los contenidos del nuevo grado para trabajar las situaciones motrices que

⁵⁷ En la primavera del año actual, 2010.

⁵⁸ Única Escuela Preparatoria de Circo en Catalunya.

⁵⁹ Grupo formado por profesionales vinculados a la docencia en la *Universitat de Lleida* (UdL), la *Universitat Rovira i Virgili* (URV) y la *Universitat de Barcelona* (UB), del que forma parte la autora de la tesis.

contemplan al máximo los aspectos semióticos. Los estudiantes interesados en profundizar o que decidan profesionalizar su expresión motriz deben tener la posibilidad de ampliar sus estudios de mimo y teatro del gesto, danza y circo. En España, bien a través del *Institut del Teatre* de la *Diputació* de Barcelona, Terrassa y Vic, o en Madrid con la RESAD⁶⁰ existe la posibilidad de continuar de forma oficial con los estudios de teatro, gesto y danza; la principal carencia, hoy por hoy, se sitúa a nivel de las artes del circo, con una nula regulación y reconocimiento⁶¹.

En este sentido, creemos que los programas que estructuran los planes de estudios de Educación Primaria y Secundaria deben incorporar estas dimensiones, destacando los conceptos que han de desarrollar, los procedimientos, las actitudes, valores y normas, así como las actividades e instrumentos de valoración-evaluación para su aprendizaje. En relación con los contenidos del área de *Educación Física y de Educación Artística* se abordarán los aspectos antes mencionados de imaginación, creatividad, representación, emoción, etc. mediante las pertinentes situaciones motrices de expresión, concretadas en distintas actividades.

Creemos que la administración deberá determinar, tarde o temprano, las bases de la formación y posibles competencias de la docencia artística con estos jóvenes a nivel de la enseñanza secundaria y el bachillerato (Cuéllar, 1997). Creemos que el *Institut del Teatre* de la *Diputació de Barcelona* y el *Conservatori Superior de Dansa* de la misma ciudad, realizan una magnífica labor por lo que se refiere a la formación de futuros actores y bailarines, pero prácticamente hasta el momento⁶² no ha contemplado la formación de los futuros pedagogos de las respectivas materias artísticas de teatro y danza, de forma que ante el vacío en la formación especializada de pedagogos de la danza, del mimo, del circo, etc. actualmente se encargan de esta formación monitores, animadores, licenciados en el *Institut del Teatre*, o licenciados en otras especialidades como Ciencias de la Actividad Física y Deporte, en Literatura, en Historia, en Bellas Artes, etc.

Posiblemente, habrá que regular esta complementariedad formativa entre las distintas instituciones implicadas en la docencia, relacionando los estudios existentes y estructurando incluso algunos de nuevos, a partir de una profunda reflexión que tenga en cuenta la especificidad y competencias de cada una de las titulaciones⁶³.

⁶⁰ Real Escuela Superior de Arte Dramático.

⁶¹ En la actualidad, diciembre 2009, se está elaborando un estudio sobre los posibles itinerarios formativos del circo en Cataluña. Este estudio ha sido encargado por el CONCA, y se debatirá en las *II Jornadas de Formación de Circo en Cataluña*, a celebrar en otoño de este año 2010.

⁶² Cabe mencionar las Jornadas que, en parte para abordar esta problemática, se celebraron en noviembre del año 2003 en Granollers bajo la denominación de *Jornades de debat Joves, teatre i cultures. Pràctiques teatrals en entorns educatius*.

⁶³ Para completar el apartado, sugerimos la lectura del artículo de Herminia García Ruso (2002) titulado “La danza en la escuela y la formación de los profesores”, que pone de manifiesto el tratamiento que tiene la Danza en el sistema educativo, centrándose sobre todo en la educación primaria.

Tabla 5. Instituciones públicas, titulaciones y modalidades de expresión.

| INSTITUCIONES PÚBLICAS | TITULACIÓN | MODALIDAD EXPRESIVA | ORIENTACIÓN |
|--|---|--|---|
| INEFs y Facultades de Ciencias de la Actividad Física y Deporte | Licenciatura en Ciencias de la Actividad Física y el Deporte | Expresión corporal/ Danza (troncal) Danza (optativa) Otras asignaturas afines | Cuerpo vivenciado, cuerpo texto, cuerpo escénico (énfasis pedagógico) |
| Formación del Profesorado en Enseñanza Primaria | Maestro/ maestro especialista en educación física, musical, lenguas extranjeras | Expresión corporal/ danza/dramatización | Cuerpo vivenciado, cuerpo texto, cuerpo escénico (énfasis pedagógico) |
| <i>Institut del Teatre de Barcelona</i> <i>Institut del Teatre de Terrassa</i> <i>Institut del Teatre de Vic</i> | Licenciatura en Dirección y Dramaturgia, Escenografía e Interpretación (opciones de teatro de texto, teatro de gesto, teatro de títeres y objetos, y teatro musical). | Expresión corporal Mimo y Pantomima Teatro del gesto Teatro Musical Danza | Cuerpo vivenciado, cuerpo texto, cuerpo escénico (énfasis profesional) |
| <i>Institut del Teatre (Conservatori Superior de Dansa)</i> | Títulos superiores equivalentes a licenciatura universitaria en Pedagogía de la Danza y Coreografía y Técnicas de Interpretación de la Danza | Expresión corporal Danza | Cuerpo vivenciado, cuerpo texto, cuerpo escénico (énfasis profesional y pedagógico) |
| <i>Conservatori Superior de Música</i> | Titulación superior | Expresión musical | Conocimiento de instrumentos (énfasis profesional) |
| Facultad de Bellas Artes | Licenciatura en Bellas Artes | Expresión plástica | Conocimiento de materiales (énfasis profesional y pedagógico) |

Es necesario remarcar que en el ámbito educativo, tal y como observamos en la Tabla6, la LOGSE relacionó el bloque de expresión corporal con la educación artística y con la educación física. Esta última relación, como veremos seguidamente, tiene unos antecedentes históricos que hacen congruente esta visión, ya que es curioso como desde hace tiempo, los diferentes métodos y escuelas se han ido interrelacionando dando lugar a nuevos estilos pedagógicos⁶⁴. Nos compete, pues, el seguir reflexionando alrededor de este vínculo.

⁶⁴ Cuevas, R. (2002). “Anàlisi de la nova organització dels blocs de continguts d’Educació Física en educació Secundària”. *Apunts Educació Física i Esports*, 67, 18-26.

Tabla 6. Bloques relativos al DCB en *Expresión Corporal* y áreas de correspondencia, en la LOGSE y el Decreto 3473/2000.

| LOGSE (Ley Orgánica 1/1990 de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo) | | | | Real Decreto 3473/2000, de 29 de Diciembre |
|--|-------------------------------------|--------------------------|--------------------------|--|
| Áreas | DCB Educación Primaria | DCB Educación Secundaria | Bachillerato | DCB Educación Primaria DCB Educación Secundaria Bachillerato |
| Educación Artística | Movimiento Rítmico y Danza | – | | |
| Educación Física | El cuerpo: expresión y comunicación | Expresión corporal | Expresión y comunicación | Ritmo y expresión |
| Música | – | Movimiento y danza | | |

El sistema educativo español (LOGSE, 1990) comprendía las enseñanzas de régimen general y las enseñanzas de régimen especial (la danza, por ejemplo, está incluida en las enseñanzas de régimen especial dentro de las enseñanzas artísticas junto con la música, el arte dramático, las artes plásticas y el diseño).

Igualmente, la *Expresión Corporal* y la Danza están incluidas en las enseñanzas de régimen general. De forma que en el *Diseño Curricular Base de Educación Primaria* (DCB), la *expresión corporal* y la danza aparecen vinculadas al área de Educación Artística y al área de Educación Física. En el área de Educación Artística, se incluye en el bloque de contenidos *Movimiento Rítmico y Danza*⁶⁵, donde se abordan todos los contenidos que tratan la relación entre la música y el movimiento corporal. En el área de Educación Física, la *expresión corporal* y la danza figuran dentro del bloque de contenidos: *El cuerpo: expresión y comunicación*.

En el *Diseño Curricular Base de Educación Secundaria*, la expresión corporal y la danza figuran dentro del área de Música formando parte del bloque de contenidos *Movimiento y danza*, y en el área de Educación Física formando parte del bloque denominado *Expresión Corporal*.

⁶⁵ Los tres tipos de contenidos pertenecientes al DCB de Educación Primaria que se recogen en los bloques *Movimiento Rítmico y Danza* y *El cuerpo: expresión y comunicación*, así como los contenidos del DCB de Educación Secundaria, relativos a *Movimiento y Danza* y *Expresión Corporal*, se detallan en el Anexo 1.

En el Real Decreto 3473/2000, de 29 de diciembre⁶⁶, que establece las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria, se observa que la *expresión corporal* y la danza no se mencionan dentro de los contenidos del área de Música; en el área de Educación Física desaparece el bloque de *expresión corporal* y algunos contenidos del mismo pasan a formar parte del bloque llamado *Ritmo y Expresión*. En Bachillerato, la *expresión corporal* y la *danza* aparecen como procedimientos en el área de Educación Física.

La nueva organización y las disposiciones que establece la LOE (2006) se están poniendo en marcha. Los criterios de evaluación de cada dominio de estudio están definidos por ciclo a nivel de enseñanza primaria. A nivel de la enseñanza secundaria obligatoria, los criterios de evaluación son los mismos para los tres primeros años, pero distintos para el cuarto, tanto para las artes visuales y plásticas como para la música. Los criterios de evaluación relativos a la educación física están definidos por año.

1.2.1.4. Hacia una educación artística y cultural a nivel europeo

A través del documento mencionado en el punto anterior sobre la Educación artística y cultural en Europa, la Comisión Europea ha propuesto una agenda europea de la cultura que ha iniciado sus publicaciones con un estudio conjunto sobre treinta países europeos a propósito de los programas escolares en esta área (VVAA, 2009b). El estudio comprende diversos puntos:

- a. un capítulo dedicado a los responsables de la elaboración de los objetivos de la educación artística;
- b. un segundo bloque que analiza la organización del programa de educación artística (si se trata de un programa integrado o de materias separadas), si las materias artísticas son obligatorias u opcionales, el tiempo destinado a la enseñanza artística, las relaciones transcurriculares entre las materias artísticas y las otras materias, y la utilización de las TIC en el marco del programa de educación artística;
- c. un tercer módulo apunta a una serie de iniciativas y recomendaciones para el desarrollo de la educación artística y cultural, entre ellas la creación de organismos y redes nacionales específicas, la colaboración entre las instituciones académicas y el mundo artístico y cultural, y la organización de actividades artísticas y culturales extracurriculares;
- d. un cuarto bloque es el dedicado a la evaluación de los alumnos y al control de la calidad de la enseñanza;
- e. y, para terminar, el capítulo que reflexiona sobre la formación del profesorado en materias artísticas planteando los requisitos del profesorado en la enseñanza general obligatoria, las competencias y calificaciones de los

⁶⁶ Son muy didácticas y clarificadoras las figuras elaboradas por Cuevas (2002) que comparan detalladamente los bloques de contenidos de Educación Física en el Primer y Segundo Ciclo de ESO y en el Bachillerato, con la anterior propuesta de la LOGSE.

profesores de las materias artísticas y la implicación de los artistas profesionales en la educación y la formación del profesorado.

La unidad española del proyecto *Enrydice* es el Centro de Investigación y Documentación Educativa (CIDE) del Ministerio de Educación. En la mayoría de los países en los que el arte dramático y la danza figuran en los programas, suelen estar incorporados a una materia obligatoria no artística, y de forma genérica, en los cursos de lengua y en la materia de educación física, respectivamente. Las conclusiones del estudio destacan, entre otros aspectos, la importancia de un recorrido de colaboración entre todos los actores de la educación artística.

1.2.2. Antecedentes históricos de la *Expresión Corporal*⁶⁷ en Cataluña y otras comunidades del Estado español.

A continuación, vamos a considerar el viaje histórico de la *expresión corporal* a través de tres niveles: en primer lugar, a nivel de los antecedentes de estas prácticas, en forma fundamentalmente de Escuelas y cursos de Verano (años setenta y ochenta); en segundo lugar, a nivel de la docencia y la formación desarrollada en este ámbito (décadas de los ochenta y noventa); en tercer lugar, a nivel de la formación en Tercer Ciclo que se ha generado (siglo XXI); y, finalmente, a nivel asociativo y congresual. Veamos más detenidamente estos distintos niveles:

- a. como precedentes de estas prácticas, desde un punto de vista histórico cabe destacar el papel que ha desempeñado desde 1965 hasta la actualidad la *Escola d'Estiu Rosa Sensat* y la *Escola Municipal d'Expressió i Psicomotricitat de Barcelona* (iniciada por las hermanas Aymerich)⁶⁸ llevando a cabo cursos de formación en *Expresión, Comunicación y Psicomotricidad*, y ampliando la oferta formativa en las últimas ediciones a los meses de invierno. Sus organizadores son los creadores de un *Master en Expresión y Comunicación* que se imparte desde hace varias ediciones bajo la dirección del Dr. Sebastià Serrano. En una línea similar cabe mencionar desde 1969 la *Escola d'Estiu Jaume Miret* de la *Universitat de Lleida*, y otras que en Cataluña han sido claves para la enseñanza y reflexión sobre esta temática. También fueron muy influyentes en los años ochenta las escuelas de verano ofertadas por la *Universitat Central* y la *Universitat Autònoma*, ambas de Barcelona. Cabe destacar, además, el gran papel realizado por el *Institut Llongueres* de Barcelona, centro pionero en España del método *Dalcroze* de educación rítmica, e impulsor de la danza creativa con la llegada del profesor belga Eric Thammers. Estas escuelas cubrieron el vacío formativo

⁶⁷ Es interesante observar la evolución del concepto en Francia. Tras el apelativo inicial de *expresión corporal*, cuyo origen se encuentra en la teoría teatral desarrollada por Jacques Copeau y en el mayo de 1968, se extiende la denominación *Activités Physiques d'Expression (APEX)*. Otra de las acepciones es la de *Activités à visée esthétique*, donde se las consideraba agrupadas con los deportes expresivos (en este sentido, es interesante revisar la crítica vertida a esta idea por Huesca, 1992); en la actualidad la designación más extendida es la de *Activités Physiques Artistiques (APA)*.

⁶⁸ L'*Escola Municipal d'Expressió, Comunicació i Psicomotricitat* realizó un largo periplo desde las *Llars Mundet*, l'*Escola del Bosc*, y en la actualidad se ubica en la Zona Franca de Barcelona (consultar el recorrido histórico de la escuela en García, 2008).

que existía a nivel de la formación en docencia en las artes escénicas.

Algunas escuelas privadas como *El Timbal* de Barcelona, también ejercieron y mantienen una notable influencia en los artistas, pero también en los formadores. En la actualidad, se ha ampliado el abanico formativo, aunque se constata una cierta falta de articulación entre los entes que incluyen en su formación la consideración *artística*, de la que pensamos que se podría realizar un magnífico diseño formativo. De manera informal, y en relación con el circo, cabe mencionar los encuentros de los años ochenta en la Peña Cultural Barcelonesa, entre diversos artistas y el acróbata-*clown* Rogelio Rivel, maestro de maestros, que vivió la docencia hasta el final de sus días.

En este contexto podemos situar, de igual manera, a Patricia Stokoe (desaparecida en 1996), creadora de una Escuela de Expresión Corporal en Argentina que se dedicó fundamentalmente a la pedagogía de la expresión, impartiendo numerosos cursos alrededor del mundo; en España transmitió su sabiduría y su influencia, fundamentalmente a través de la *Escola Municipal d'Expressió* de Barcelona, citada más arriba. Su hija, Leslie Kalmar Stokoe, es profesora de Expresión Corporal en los talleres de la Universidad Popular del Ayuntamiento de Plasencia, donde continúa con las enseñanzas formalizadas por su madre;

- b. en las décadas de los ochenta y noventa empieza a desarrollarse, de forma paralela y complementaria a los programas académicos, la iniciación en los contenidos de la expresión corporal, concepto que se introduce en España, por una parte, a partir del Mayo francés del 68, y por otra, a partir de las enseñanzas de Patricia Stokoe (1967, 1976, 1978 y 1988) y las hermanas Carmen y María Aymerich (1964, 1967) de Barcelona.

La inclusión de la Expresión Corporal como asignatura en los planes de estudio de los denominados en su día INEFs, y en la actualidad mayoritariamente Facultades de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte, es relativamente reciente. La materia se introdujo en los planes de estudio de los Institutos Nacionales de Educación Física bajo la denominación de Expresión Dinámica⁶⁹.

No consideramos demasiado afortunada la denominación inicial de *Expresión Dinámica*, ya que el sustantivo *Dinámica* puede asociarse a la corriente de la Psicología Dinámica, y no consideramos pertinente esta relación. Además, el término *dinámico* sugiere esencialmente dinamismo, movimiento, cuando ciertas prácticas de tipo expresivo, próximas a la conciencia corporal, a la introyección, están vinculadas fundamentalmente a una aparente inmovilidad, que no necesariamente supone pasividad. En definitiva, pues, aunque somos partidarios del término *Expresión Motriz*, en su forma original consideramos más acertada la denominación *Expresión Corporal* o *Expresión del Cuerpo* que

⁶⁹ El profesor Pawel Rouba fue el responsable de la asignatura hasta el año 2003.

Expresión Dinámica. La primera se denomina *Body Expression y Creative Movement* en inglés, *Expresión Corporelle* en francés o *Expressão Corporal* en portugués.

La introducción de la disciplina *Expresión Dinámica* en el INEF de Madrid en la década de los años setenta se produjo de la mano del profesor Luciano González Sarmiento, que provenía del ámbito artístico de la música. Trabajaban en equipo varios profesores relacionados con el área de la musical, por lo que la asignatura estaba muy asociada a este ámbito. En los comienzos del INEFC de Barcelona, en el año 1977, fue el profesor de origen polaco Pawel Rouba el encargado de la asignatura denominada *Expresión Dinámica*, que tomó una orientación más escénica, debido a la procedencia y formación teatral de su titular.

Con la implantación en el INEF de *Catalunya* del nuevo Plan de Estudios (1997), y debido a las exigencias de las directrices oficiales que limitaban el número de asignaturas por curso, la materia se integró con la asignatura de *Juegos* pasando a denominarse *Teoría i Pràctica del Joc i l'Expressió Corporal*. En la mayoría de facultades se desarrolla la asignatura troncal bajo la denominación de *Expresión Corporal*, de forma independiente a otras materias, o también *Expresión y creatividad en el movimiento*, *Movimiento y Expresión*, *Expressió Corporal i Activitats Rítmiques*, *Tècniques d'Expressió i Comunicació* y/o *Danza* (por ejemplo en las Facultades de Extremadura, Vitoria o Valencia). Con la entrada en el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior⁷⁰ y la implantación del nuevo plan de estudios, la asignatura ha aumentado sus créditos de 4,5 a 6, y ha pasado a llamarse desde el curso 2009-2010, *Expressió Corporal i Dansa*, denominación recogida en muchos de los nuevos planes de estudio de la mayoría de facultades de Ciencias de la Actividad Física y Deporte de España.

La asignatura se imparte en todos los INEFs y Facultades de Ciencias de la Actividad Física y Deporte con carácter obligatorio y troncal, y en algunas de las Facultades derivan de ella asignaturas de carácter optativo. La cantidad de créditos destinados a esta área oscila entre los seis y los veintitrés, según la información de la que disponemos⁷¹.

Los centros que más horas dedican a esta área son: el INEF de Madrid, que oferta 23 créditos repartidos entre las asignaturas de Expresión Corporal, Danza, Expresión y Creatividad en el Movimiento, La expresividad del gesto deportivo y Tendencias en Expresión-Danza; la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte de León que dedica una especialización a la Expresión Corporal de 12 créditos, que hay que sumar a la troncalidad, y la

⁷⁰ En adelante, EEES.

⁷¹ En el anexo 2, proporcionamos una tabla que recoge la información recabada a propósito de las instituciones, asignaturas con carácter troncal y optativo, número de créditos y ciclo en el que se imparten, que se pudo recoger hasta Septiembre del 2005. Con la implantación de los nuevos planes de estudio, se ha actualizado la mayor parte de la información de la que se disponía.

Universidad Católica de San Antonio de Murcia o la Universidad de Palencia, que le dedican 19 y 18 créditos, respectivamente.

Junto a estos, otro de los centros que más horas brindan a estas materias (15 créditos) es la Facultad de Ciencias del Deporte de la Universidad de Extremadura. El profesor titular de la asignatura (Pablo Molero⁷²), ha creado un itinerario específico de danza con varias asignaturas: *Ritmo y Danza* en primer curso, *Técnicas de Danza* en segundo curso, *Actividades coreográficas y Danza en el contexto educativo* en tercer curso, *Programas Rítmicos expresivos* en cuarto curso y por activar, la asignatura de *Alto rendimiento en Danza* prevista en quinto curso, además de un prácticum de enseñanza de la danza.

La existencia de las asignaturas de *Expresión Corporal* en esta Facultad ha generado numerosas actividades que en ocasiones han obtenido un reconocimiento académico, aunque la mayoría de las veces tienen un carácter voluntario. Potenciando, pues, la línea académica y a través del Servicio Cultural, se ha creado el *Aula de Danza de la Universidad de Extremadura*, entidad que facilita la realización de actividades formativas y talleres de creación y que permite, invitar a profesionales de la danza que llevan a cabo proyectos educativos de carácter artístico. Desde un punto de vista asociativo la dinamización de las actividades corre a cargo de la *Asociación de Amigos de la Danza de Cáceres*.

Asimismo, en la Universitat de Lleida, la doctora Marta Castañer es la impulsora del *Taller de Danza dels Serveis Culturals de la Universitat de Lleida*⁷³ y creadora del grupo *Esbós Dansa-UDL*, en el año 1985, organizando desde 1997 la *Mostra de Dansa* de esta ciudad⁷⁴ en lo que supone una conexión con la sociedad, en un intento de que la danza se comparta con la ciudadanía. Formando parte de la *secció expressivo-gimnàstica* del Club INEFC Lleida, también se mantiene el grupo *Flip-Flop* creado por Mercè Mateu en 1988, que combina distintas técnicas expresivas y gimnásticas. Siguiendo con la formación en el ámbito universitario señalamos el inicio en 1992 de seminarios y cursos monográficos sobre el Circo y la Educación Física en el INEFC⁷⁵ de Cataluña (especialmente en el centro de Lleida y en los últimos años en el de Barcelona) de la mano de la autora de este texto, acompañados de publicaciones y creaciones que combinan el objetivo artístico con el pedagógico, con el propósito de integrar los recursos circenses en los contenidos del área de Educación Física. En este sentido, se ha focalizado y potenciado la reflexión en torno a la didáctica de las técnicas de circo. La filosofía de estas actividades parte de la constatación del incremento de los

⁷² “Nuestro enfoque es la danza educativa, evidentemente, pero trabajamos entendiendo la experiencia escénica, que se puede dar en el aula u otro contexto, como un factor educativo. Buscamos la relación motricidad-creatividad y el aspecto artístico, intrínseco a la danza” (palabras de Pablo Molero).

⁷³ En adelante, UdL.

⁷⁴ En los últimos años, denominada *Set de Dansa*.

⁷⁵ Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña.

números con una base de trabajo motriz, en las compañías actuales de circo contemporáneo.

También en el ámbito universitario, cabe destacar los *Seminaris d'escriptura dramàtica i dramaturgia escènica* que desde el año 2000 viene organizando el *Vicerektorat d'Activitats Culturals i Projecció Universitària* de la *Universitat de Lleida*⁷⁶, y que en las últimas ediciones se ha dedicado a las artes corporales (*Teatre gestual, Dansa contemporània y Circ i arts del carrer, a Catalunya*).



Ilustración 3 y 4. Carteles que anunciaban los cursos *Teatre gestual a Catalunya* (UdL, curso 2002-2003) y *La dansa contemporània a Catalunya* (UdL, curso 2004-2005).

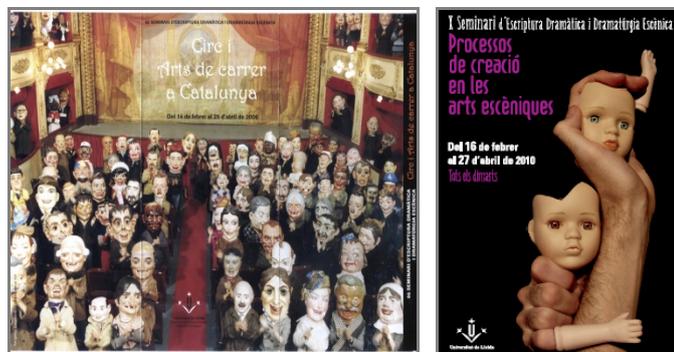


Ilustración 5 y 6. Carteles que anunciaban los cursos *El circ i les arts del carrer* (UdL, curso 2005-2006) y *Processos de creació en les arts escèniques* (UdL, curso 2009-2010).

- c. En la formación de Tercer Ciclo, una de las primeras propuestas fue el *Máster en Creatividad* desarrollado durante varias ediciones en la *Universidad de Santiago de Compostela*, y que dejó de impartirse hace algunos años.

⁷⁶ Los impulsores y coordinadores de la actividad son el pedagogo, actor y director Ricard Boluda y el autor, director y crítico teatral Emili Baldellou; en la última edición del 2010, el programa ha corrido a cargo del *Grup d'Estudis i Recerca dels Llenguatges Escènics*, mencionado anteriormente.

Cabe destacar también el curso de *Experto en Expresión Artística y Danza*⁷⁷, organizado desde el año 2002 por el INEF de Galicia⁷⁸ (*Universidade da Coruña*) con la colaboración del Departamento de Danza de la *Faculdade de Motricidade Humana (Universidade Técnica de Lisboa)*. Asimismo, en la facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte de Cáceres se inició durante el curso 2003-2004 un Postgrado en Actividades circenses, de la mano del doctor Francisco León.

La formación universitaria en danza se inició en el Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona. La Universidad Europea de Madrid ha incorporado recientemente la danza a los estudios universitarios a través del *Grado en Ciencias de la Danza* que se ha iniciado durante el actual curso 2009-2010. La Universidad Católica de San Antonio de Murcia (UCAM) expide desde el año 2008 el título oficial de *Máster en Danza y Artes del Movimiento (DAM)* en el nuevo sistema hacia el EEES Bolonia. La formación superior en danza se constata en EEUU desde 1932, y en Europa desde los años setenta.

En el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad⁷⁹ de la Universidad de Málaga el profesor Javier Ruiz-Sanmiguel dirige el curso sobre *Análisis de los espectáculos: puesta en escena, códigos audiovisuales y cambio digital*, con el objetivo de formar a los alumnos de Tercer Ciclo en las técnicas de investigación fundamentalmente audiovisual, mediante la implementación de estrategias científicas de análisis estético, lingüístico, de los modos de representación y usos sociales de los medios audiovisuales y las artes escénicas, como base de los espectáculos contemporáneos y de su transformación con la llegada de la realidad digital. Asimismo, el *Centro de investigación SALITEN@T* de la Universidad Nacional de Educación a Distancia organiza en su XVI edición un seminario sobre análisis de espectáculos que en el programa del 2006 incorporaba los nuevos lenguajes escénicos, hablando textualmente de *performance*, cabaret, mimo, circo, danza, cine, TV, video, marketing, nuevas tecnologías, etc.).

Cabe mencionar, asimismo, que el INEFC en su centro de Barcelona mantiene en la actualidad contacto con la Escuela de Circo de Barcelona Rogelio Rivel (ECRR) y la Escuela del *Ateneu de Nou Barris*⁸⁰ con el fin de llevar a cabo intercambios formativos en este ámbito.

En Tenerife se estrenó la reciente creación del *Título de Experto en Expresión y*

⁷⁷ [<http://cv1.cpd.ua.es/estudiosxxi/0OFE0/SU2PPESII1EE1/ST211016/OF206729/#3>] [consulta realizada el 6 de mayo del año 2005].

⁷⁸ En la actualidad, Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte.

⁷⁹ [<http://www.uma.es/terciclo/programas/2004-2006/Libro%20tercer%20ciclo/179-252%20DEF.pdf>] [consulta realizada el 20 de junio del año 2005].

⁸⁰ De reciente creación (noviembre 2004), la *APCC (Associació de Professionals del Circ de Catalunya)* incluye entre sus reivindicaciones la creación de un *Centro Superior de las Artes del Circo*, de forma similar a la de otros países europeos.

Comunicación Corporal para la Educación, Recreación y Calidad de Vida en la Facultad de Educación de la Universidad de La Laguna (2005) a través de un programa de formación que tuvo lugar durante los cursos 2005-2007.

El primer *Doctorat d'Arts Escèniques* se origina en el año 1999 en el *Departament de Filologia Catalana* de la *Universitat Autònoma* de Barcelona en colaboración con el *Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, la *Universitat Pompeu Fabra* y la *Universitat Politècnica de Catalunya*; el programa viene realizándose de forma ininterrumpida hasta la actualidad, habiendo dado lugar ya a varias lecturas de tesis doctorales.

- d. Finalmente, en el ámbito asociativo hay que señalar el destacado trabajo realizado en el *INEF de Madrid* por la doctora Ana Pelegrín, homenajeada en el *Congreso de Zamora* en 2004 por su destacada labor académica y profesional en el ámbito de la Expresión y una de cuyas obras fue la fundación en 1997 de la *Asociación Nacional de Actividad Física y Expresión Corporal (A.F.Y.E.C.)*⁸¹, centrada en la exploración e investigación de las posibilidades educativas de la *Expresión Corporal* desde la perspectiva de la Educación Física. También cabe destacar la formación *AFYEC-INEF* de Madrid, grupo que actúa regularmente y que surgió en el seno del Instituto Nacional de Educación Física de Madrid.

En esta línea también podemos mencionar los congresos promovidos por la *Escola d'Expressió de Barcelona* en los albores de los años noventa con las correspondientes publicaciones en forma de libros de las Actas de los Congresos, que han servido de base para múltiples publicaciones posteriores.

No olvidemos tampoco las celebraciones de congresos Nacionales que anualmente realizan las distintas Facultades de Educación y Escuelas de Magisterio. De hecho, se han constituido en un foro de intercambio de experiencias y presentación de los avances que se van produciendo en el área de la *expresión corporal* vinculada a la Educación Física.

En la misma línea, cabe citar el Congreso celebrado en Zamora el año 2004 bajo la organización de Galo Sánchez, docente de *Expresión Corporal* en la Escuela Universitaria de Magisterio de la Universidad de Salamanca, con sede

⁸¹ La Asociación se constituyó como continuación del trabajo desarrollado en el *Seminario Permanente de Expresión Corporal del INEF de Madrid* dirigido por Ana Pelegrín -fallecida a finales del año 2008-, y que durante los cursos 1995-1996 y 1996-1997, reunió a licenciados de Educación Física de distintas promociones, con un origen común: la formación pedagógica recibida por esta profesora.

Tras esos dos años de puesta en común de experiencias y actualización en la formación, AFYEC inició su trayectoria con el objetivo de seguir profundizando en las líneas de trabajo iniciadas y consolidar una metodología y unos planteamientos didácticos en el campo de la expresión, creatividad corporal y actividad física". La página web de la asociación es la siguiente: [<http://www.expresiva.org/AFYEC/1quienes.htm>].

en Zamora. En mayo del 2006 la Universidad de Barcelona y la Universidad de Salamanca se aunaron para celebrar en Zamora las Jornadas Nacionales sobre *Las Artes del Movimiento en el futuro educativo*. El mismo profesor organiza la *Escuela de Verano de Expresión, Creatividad y Movimiento* que se celebrará en su octava edición en el verano de 2006, en las instalaciones del Campus Viriato de Zamora. Mencionamos también la creación de la compañía *Expreso-Danza* de la Escuela de Magisterio de la misma ciudad.

Se puede complementar lo expuesto en este apartado con las revisiones históricas realizadas por Sierra (2004); Learreta, Sierra y Ruano (2005); y Ortiz (2002).

1.2.3. Investigaciones realizadas en España⁸²

Para la confección de este trabajo se ha tenido en cuenta y se han consultado las investigaciones realizadas en relación a la *expresión corporal* y temas afines como la *comunicación corporal* y la *creatividad*, los estudios desarrollados desde el contexto de la *praxiología motriz*, los trabajos realizados en el área de los *deportes artísticos o expresivos* y los estudios alrededor del *análisis de espectáculos corporales*. Exponemos a continuación las tesis realizadas en torno a estos objetos de estudio desde el año 1985⁸³. Aunque posteriormente expondremos estos datos en un cuadro sintético, previamente citamos estas tesis (en orden cronológico), puesto que en algunas de estas referencias se incluye algún matiz informativo que no aparece en el cuadro-resumen.

- Entre las tesis realizadas en España (y alguna en el extranjero) en relación con la *expresividad corporal* o temas afines⁸⁴ a la misma cabe citar las investigaciones realizadas por los siguientes autores:

Juan Amo Vázquez, que en 1985 realizó un estudio sobre la estética semiótica de la expresión corporal;

Santiago Coca Fernández en 1988 elaboró su tesis a propósito de la comunicación y la creatividad, sobre la expresividad creativa del gesto;

Francisco Javier San Martín Martínez en 1990 trató de hallar los puntos de conexión entre la experimentación pictórica y el espacio teatral en el periodo de las vanguardias históricas a través de Oskar Schlemmer y el taller teatral de la Bauhaus;

Marta Castañer Balcells, en 1992, centró su objeto de estudio en el análisis de la gestualidad o comportamiento cinésico del educador de actividades físico-deportivas, con el fin de construir un sistema categorial de observación y análisis del comportamiento cinésico emitido en la tarea docente;

⁸² Nos parece oportuno incluir esta información ya que creemos relevante reconocer a los autores de las tesis y mencionar la evolución que han experimentado los temas tratados en España y que se sintetizan en el cuadro final.

⁸³ La primera tesis localizada en relación con nuestro objeto de estudio es del año 1985.

⁸⁴ La búsqueda se ha realizado principalmente a través de la base de datos TESEO, [<http://www.mcu.es/TESEO/>].

Juan Francisco Rivas Salmerón (1992) realizó un estudio interdisciplinar de la mano y de sus movimientos con la finalidad de fundamentar una epistemología de la representación de la anatomía artística, desarrollando un modelo experimental y una teoría del lenguaje de las manos;

Inmaculada Álvarez Puente en 1993 estudia el cuerpo en el espacio y el análisis del movimiento en la teoría de la danza abordando cuestiones filosóficas fundamentales que surgen en el proceso de registro de la danza;

Antonio Luis Cuesta Muñoz en 1994 estudia el gasto energético y la composición corporal en el esfuerzo físico intenso aplicándolo al ballet profesional;

Pablo A. Martín Bosch en 1994 construyó una hermenéutica de la danza vasca;

Catalina Ruiz Molla en 1995 estudió el dibujo como instrumento coreográfico describiendo el constante reto que plantea la representación cinética, desde el manuscrito de Cervera al *Laban Computer*;

M^a Paz Brozas Polo en 1995 consideró la teoría teatral del siglo XX como uno de los principales espacios de gestación del concepto actual de expresión corporal, ya que ofrece un amplio panorama sobre los elementos mediadores de la comunicabilidad del actor y, específicamente, sobre sus posibilidades corporales;

M^a. Carmen González Vázquez, en 1996, confeccionó un léxico teatral del mundo clásico a partir de un corpus que integra todos aquellos términos que hacen referencia al hecho teatral en el mundo romano en cualquiera de sus aspectos: el dramaturgo, el actor, el espectador, la escenografía, la organización del espectáculo, entradas y salidas en escena, el drama, el personaje, la expresión corporal, el teatro como recinto, etc.;

M^a. Carmen Rodríguez Ramírez, en 1997, estudia la anorexia nerviosa en relación con la imagen corporal;

Ángel Acuña Delgado en 1997 realizó un estudio semiológico y contextual de la danza *yu'pa*⁸⁵ estableciendo las correlaciones pertinentes entre dichas danzas y sus respectivas significaciones simbólicas;

M^a del Mar Ortiz Camacho en 1998 elaboró un estudio de casos en el que se analizaba el empleo de ciertas destrezas comunicativas no verbales (el comportamiento proxémico, táctil y cinético) que hacían los maestros especialistas en educación física, durante su fase de formación práctica;

Neide M. Gomes de Lucena en 1998 realizó un análisis de un programa de intervención motriz en expresión corporal como factor de desarrollo motor y eficacia laboral en un centro especial de empleo de trabajadores adultos con retraso mental;

M^a Jesús Cuellar Moreno, su tesis presentada en 1998, tenía como objetivo principal averiguar cómo enseñar mejor una coreografía de danza flamenca mediante la aplicación de dos metodologías de trabajo: una innovadora, que resultaba de la adaptación y conjugación de varios estilos de enseñanza a las características

⁸⁵ Territorio de Venezuela en la sierra de Perijá donde habita la etnia *yu'pa*.

específicas de este tipo de danza (innovador adaptado), y la que tradicionalmente se utilizaba en danza (mando directo) estudiando los efectos de cada una a nivel de resultados procedimentales (ritmo y técnica), conceptuales, y en los procesos de pensamiento y creencias del alumnado (atención y satisfacción);

Aline Nogueira Haas en 1999 analizó las características de una población de niñas practicantes de danza pertenecientes a la ciudad de Porto Alegre (Brasil) y a la ciudad de Córdoba (Argentina), intentando establecer un paralelismo entre estas dos poblaciones, comparando y relacionando los datos obtenidos;

Ivete de Aquino Freire en 1999 realizó el análisis de registro de la danza de los grupos indígenas de la amazonia brasileña en el *b.r.a.f. (human relation areas file)*⁸⁶, desde la perspectiva de la educación física;

M^a Teresa Farreny Terrado en el 2000 presentó un trabajo de documentación, estudio, sistematización e interpretación de la vida, obra y pensamiento de la maestra y pedagoga catalana Carme Aymerich, introductora de la expresión en Cataluña;

Miguel Angel Sierra Zamorano en el año 2000 procedió a realizar una epistemología, genealogía e historia de la expresión corporal como contenido de la educación física, tratando aspectos como su conceptualización, el cuerpo, el movimiento, la música y su evolución a través del tiempo;

Margarita Regina Gomes Lamego en el 2000 estudió las emociones en la obra de arte, considerándolas un enriquecimiento y medio de expresión corporal;

Antonio López Tejada en el 2001 trató de dilucidar la influencia que la expresión corporal podía tener en el desarrollo del pensamiento divergente aplicado a la educación física y constatar si favorecía el desarrollo de la creatividad motriz, gráfica o verbal;

Rosa M^a Mateu Serra en el año 2001 trató el lugar del silencio en el proceso de la comunicación, partiendo de la convicción inicial de que la misma naturaleza del silencio, contradictoria con el habla pero a la vez inherente a ella, necesitaba un especial análisis interdisciplinar desde una teoría general de la comunicación;

Montserrat Comes Miroso en el 2001 se sirvió de las habilidades de circo en la parte empírica para desarrollar su tesis sobre las estrategias que utiliza el educador de educación física para conseguir que el alumnado aprenda a aprender;

Patricia Márquez Antoñanzas en el 2002 estudió las interacciones entre la expresión plástica y la expresión corporal elaborando un programa de didáctica del movimiento en el que los universo plástico y corporal confluyen para interaccionar, ampliando las posibilidades educativas y expresivas en ambos campos;

M^a Carmen Giménez Morte en el año 2002 estructura una aproximación al *Festival Dansa València. 1988-1997*;

Begoña Learreta Ramos en 2004 obtuvo unas *categorías emergentes* de posibles contenidos de expresión corporal en la educación física de primaria a través de un

⁸⁶ Banco de datos culturales.

análisis de contenido de tres fuentes documentales: el material bibliográfico, el material legislativo y el material curricular;

Kiki Ruano Arriagada, también en el año 2004, registró su tesis a propósito de un estudio experimental de la influencia de la expresión corporal sobre las emociones;

Pilar Cachadiña Casco, también en el año 2004 presentó su tesis que tenía como objetivo descubrir la presencia de la creatividad en cuatro trabajos realizados en el ámbito de la expresión corporal en educación física;

Angel Luis Fuentes Serrano, realizó su tesis doctoral sobre el valor pedagógico de la danza;

Cristina López Villar, en el año 2005 defendió su tesis doctoral a propósito del tratamiento del cuerpo en las imágenes fijas de la publicidad;

Inmaculada Canales Lacruz, en el año 2006 presenta su tesis a propósito de las consecuencias pedagógicas derivadas del tacto y la mirada en expresión corporal;

Carmina Salvatierra en el año 2007 expuso su tesis a propósito del excelente pedagogo francés de teatro del gesto Jacques Lecoq; y,

Ester Vendrell, que en el año 2007 leyó su tesis doctoral sobre *La dansa a Catalunya 1975-200. Polítiques i identitat*.

A continuación, de forma esquemática, sintetizamos el objeto de estudio de las diversas tesis en el cuadro que sigue:

Tabla 7. Síntesis de los objetos de estudio de las tesis doctorales realizadas en España sobre expresión y comunicación corporal.

| OBJETO DE ESTUDIO | AUTOR | AÑO | UNIVERSIDAD |
|---|-----------------------------|------|--|
| Estética semiótica de la expresión corporal | Juan Amo | 1985 | Universidad Complutense, Madrid |
| La expresividad creativa del gesto | Santiago Coca | 1988 | Universidad Complutense, Ciencias de la Información, Madrid |
| Experimentación pictórica y espacio teatral | Francisco Javier San Martín | 1990 | Universidad del País Vasco |
| Comportamiento cinético del educador de actividades físico-deportivas | Marta Castañer | 1992 | Universitat de Barcelona, Divisió de Ciències de l'Educació. Facultat de Pedagogia. Departament de Teoria i Història de l'Educació |
| Epistemología de la representación de la anatomía artística (a partir de las manos) | Juan Francisco Rivas | 1992 | Universidad de Granada |
| Cuerpo en el espacio y análisis del movimiento en la teoría de la danza | Inmaculada Álvarez | 1993 | Universidad Autónoma de Madrid |
| Gasto energético y composición corporal en el ballet | Antonio Luis Cuesta | 1994 | Universidad de Alcalá |
| Hermeneútica de la danza vasca | Pablo A. Martín | 1994 | Universidad del País Vasco |
| Dibujo como instrumento coreográfico | Catalina Ruiz | 1995 | Universidad Complutense de Madrid |

| | | | |
|--|---------------------------------|------|--|
| Teoría teatral del siglo XX como uno de los principales espacios de gestación del concepto actual de expresión corporal | M ^a Paz Brozas | 1995 | Universidad de León, Departamento de Fisiología, Farmacología y Toxicología. |
| Léxico teatral del mundo clásico | M ^a Carmen González | 1996 | Universidad Autónoma de Madrid |
| Anorexia nerviosa en relación a la imagen corporal | M ^a Carmen Rodríguez | 1997 | Universidad de Murcia |
| Estudio semiológico y contextual de la danza <i>yu'pa</i> | Angel Acuña | 1997 | Universidad Nacional de Educación a Distancia, |
| Empleo de destrezas comunicativas no verbales por parte de maestros especialistas de educación física | M ^a del Mar Ortiz | 1998 | Universidad de Granada |
| Programa de intervención motriz en expresión corporal en un centro especial | Neide M. Gomes de Lucena | 1998 | Universidad de Granada, Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte |
| Cómo enseñar mejor una coreografía de danza flamenca mediante la aplicación de dos metodologías de trabajo | M ^a Jesús Cuéllar | 1998 | Universidad de Granada |
| Características de una población de niñas practicantes de danza pertenecientes a dos poblaciones | Aline Nogueira | 1999 | Universidad de Cádiz |
| Análisis de registro de la danza de los grupos indígenas de la amazonia brasileña | Ivete de Aquino | 1999 | Universidad de Alicante |
| Obra y pensamiento de la maestra y pedagoga catalana Carme Aymerich | M ^a Teresa Farreny | 2000 | Universidad de Barcelona, Facultad de Pedagogía |
| Epistemología, genealogía e historia de la expresión corporal como contenido de la educación física | Miguel Angel Sierra | 2000 | Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Educación |
| Las emociones en la obra de arte | Margarita Regina Gomes | 2000 | Universidad Complutense de Madrid |
| Influencia que la expresión corporal podría tener en el desarrollo del pensamiento divergente aplicado a la educación física | Antonio López | 2001 | Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Educación |
| El lugar del silencio en el proceso de la comunicación | Rosa M ^a Mateu | 2001 | Universidad de Lleida |
| Les estratègies que emprà el professor d'educació física per aconseguir que l'alumnat aprengui a aprendre | Montserrat Comes | 2001 | Universidad de Lleida. INEFC Lleida |
| Aproximación a Dansa València: 1988-1997 | M ^a Carmen Giménez | 2002 | Universidad de Valencia. Facultad de Filosofía, Departamento de Estética y Teoría de las Artes |
| Las interacciones entre la expresión plástica y la expresión corporal | Patricia Márquez | 2002 | Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes |
| <i>Categorías emergentes</i> de posibles contenidos de expresión corporal en la educación física de primaria | Begoña Learreta | 2004 | Universidad Complutense de Madrid |
| La influencia de la Expresión Corporal sobre las emociones. Un estudio experimental | Kiki Ruano | 2004 | Universidad Politécnica de Madrid |

| | | | |
|--|----------------------|------|---|
| Expresión corporal y creatividad: métodos y procesos para la construcción de un lenguaje integral. | Pilar Cachadiña | 2004 | Universidad Politécnica de Madrid |
| El valor pedagógico de la danza | Ángel Luis Fuentes | 2004 | Universidad de Valencia |
| El cuerpo en las imágenes fijas de la publicidad | Cristina López | 2005 | Universidad de Vigo |
| Consecuencias pedagógicas de la mirada y el tacto en la expresión corporal | Inma Canales | 2006 | Universidad de Lleida, Instituto Nacional de Educación Física |
| La pedagogía corporal de Jacques Lecoq | Carmina Salvatierra | 2007 | Universidad de Barcelona |
| Los contenidos de Educación Física en los manuales escolares: la Expresión Corporal en la Primera Etapa de Educación General Básica (1970-1980). | Javier Coterón López | 2007 | Universidad Politécnica de Madrid |
| La dansa a Catalunya 1975-2000. Polítiques i identitat. | Ester Vendrell | 2007 | Universidad de Barcelona |

- Por otro lado, en relación con los estudios praxiológicos realizados en España⁸⁷ cabe mencionar un conjunto de tesis desarrolladas bajo los fundamentos de la praxiología motriz, a las que en su mayoría hemos tenido acceso, por el hecho de encontrarse depositadas en el archivo del *Grupo de Estudios Praxiológicos de Lleida*. La revisión de las investigaciones permite constatar que, hasta el día de hoy, no hay ninguna tesis, a excepción de la aportación que sobre las danzas ha hecho Clara Urdangarín, dedicada a las prácticas expresivas y/o artísticas desde la perspectiva de la praxiología motriz, además de incluir los estudios que se han realizado sobre distintos deportes artísticos (Sierra, 2000; Vargas, 2003; y Oiarbide, 2010). Las tesis de las que se tiene constancia son las siguientes:

José Hernández Moreno en 1987 estudió el análisis de la acción de juego en los deportes de equipo aplicado al baloncesto;

Mario Lloret Riera en 1994 operó sobre la acción de juego en waterpolo durante la Olimpiada de 1992;

Fernando Amador Ramírez en 1994 elaboró un estudio praxiológico de los deportes de lucha y un análisis de la acción de brega en la lucha canaria. Estudió las vías de acceso al conocimiento de la lógica interna del combate reglado;

Pere Lavega Burgués en 1995 realizó una aproximación pluridisciplinar (praxiológica y etnológica) al estudio del proceso de conversión en deporte del juego tradicional de les *bitlles*⁸⁸;

Vicente Navarro Adelantado en 1995 realizó un estudio de conductas infantiles

⁸⁷ Los datos han sido contrastados con la página *web* del *Centro Internacional de documentación en Praxiología Motriz* [<http://www.praxiologiamotriz.inefc.es>].

⁸⁸ En castellano, juego de bolos.

en un juego motor de reglas analizando la estructura de juego, edad y género;

Javier Sampedro Molinuevo en 1996 aplicó su análisis a los deportes de equipo concretamente al fútbol sala;

Guillermo Ruiz en 1996 analizó la estructura del tenis comparando las acciones de juego en la modalidad *singles* y dobles masculina sobre superficie de tierra batida;

Juan Pedro Rodríguez Ribas en 1997 desarrolló en su tesis un trabajo filosófico sobre los fundamentos teóricos, epistemológicos y metodológicos de la praxiología motriz;

Guillermo Gorospe Egaña en 1999 observó y analizó la acción de juego en el tenis de individuales, centrándose en las aportaciones del análisis secuencial y de las coordenadas polares;

Julen Castellano Paulis en el año 2000 analizó la acción de juego en fútbol;

Juan G. Cuesta Perelló en el 2000 caracterizó el béisbol y analizó sus acciones de juego;

Francisco Jiménez Jiménez en el 2000 estudió la estructura de las situaciones de enseñanza en los deportes de cooperación/oposición de espacio común y participación simultánea: balonmano y fútbol sala;

Carlos Lago Peñas en el año 2000 estudió la acción motriz en los deportes de equipo de espacio común y participación simultánea;

Francisco Argudo Iturriaga en el año 2000 construyó un modelo de evaluación táctica en deportes de oposición con colaboración, centrándose en el waterpolo;

M^a. Elena Sierra Palmeiro en el mismo año analizó la gimnasia rítmica deportiva en su modalidad de conjunto desde la perspectiva praxiológica;

Joseba Etxebeste Otegi en 2001 se centró en los juegos deportivos como elementos de socialización de los niños en el país vasco⁸⁹;

Gustavo Prieto García en el 2001 realizó un análisis praxiológico de los desplazamientos del balón entre jugadores en baloncesto: análisis práctico del desplazamiento del balón previo al tiro de tres;

Ulises Castro Nuñez en 2001 construyó un estudio etnográfico y de la lógica de las situaciones motrices de un juego tradicional desaparecido: *la pina*;

Jaime Alejandro Valenzuela Romero en 2001 investigó el análisis del ciclotur de aventura en la naturaleza desde su lógica interna, así como algunos aspectos de su lógica externa basados en la praxiología motriz y en el paradigma ecológico;

Joaquín de Marimon Vilalta en el 2001 descubrió la lógica interna de la práctica del vuelo libre en parapente en la modalidad psicopráctica no competitiva de cros,

⁸⁹ Traducido por la autora del original francés *Les jeux sportifs, éléments de la socialisation des enfants du pays basque*.

discriminando qué tipo de conductas motrices son reveladoras de un pilotaje experto y eficaz;

João Francisco Ribas Magno en el año 2002 destacó las contribuciones de la praxiología motriz para la educación física en la escuela: una investigación de los parámetros curriculares nacionales de Brasil (enseñanza básica);

Guzmán Guerra Brito en 2002 realizó un análisis comparado de dos metodologías de enseñanza de la técnica en los juegos deportivos, aplicándolo a la lucha canaria;

Ali Elloumi en 2002 realiza el análisis sociocultural de los juegos deportivos tunecinos⁹⁰;

José Mario Hernández Pérez en el año 2003 relaciona la educación física y el raciovitalismo, llevando a cabo un análisis de contenido de los currículos de la educación secundaria obligatoria;

Juan Carlos Caballero García en el año 2003 estudia la influencia de la gestualidad sobre los servicios, los restos, las superficies de juego y el género, en concreto en el estudio práctico del tenis de individuales;

Eva Vargas Sánchez en el año 2003 realizó un estudio sociológico a partir del análisis de la lógica interna de la Gimnasia Aeróbica, *snowboard* y tenis;

David Carreras Villanova en el año 2004 analizó la lógica interna del rugby a partir del estudio del reglamento;

José Ignacio Alonso Roque en el 2004 realiza el análisis de la estrategia motriz en el frontenis olímpico;

Marco Antonio Bortoleto Coelbo en 2004 presentó en su investigación un análisis de la estructura de funcionamiento de la gimnasia artística masculina (GAM), su lógica interna, desde la perspectiva de la praxiología motriz. También describió la dinámica de funcionamiento de un gimnasio de entrenamiento de alto rendimiento realizando un análisis etnográfico. Finalmente, se efectuó un análisis transversal que desvelaba el grado de congruencia entre los rasgos dominantes de la lógica interna y la cultura de entrenamiento que envuelve la preparación gimnástica (lógica externa).

Clara Urdangarín Liebaert defendió en el año 2008 su tesis etnográfica sobre las danzas del país vasco que se practican en Reno, en lo que supone una primera aproximación desde la praxiología, a una de las situaciones motrices expresivas abordadas en el siguiente capítulo de nuestro estudio: las danzas colectivas.

Por último, mencionamos la reciente tesis de *Asier Oiarbide Goikoetxea*, de marzo del 2010, a propósito de la etnomotricidad de travesías de montaña, aeróbica y fútbol.

De forma esquemática, sintetizamos los distintos objetos de estudio praxiológico:

⁹⁰ Traducido por la autora, del original francés *Analyse socioculturelle des jeux sportifs tunisiens*.

Tabla 8. Síntesis de los objetos de estudio de las tesis doctorales realizadas en España sobre praxiología motriz.

| OBJETO DE ESTUDIO | AUTOR | AÑO | UNIVERSIDAD |
|--|---------------------------|------|--|
| Análisis de la acción de juego en los deportes de equipo aplicado al baloncesto | José Hernández | 1987 | Universidad de las Palmas de Gran Canaria |
| La acción de juego en waterpolo | Mario Lloret | 1994 | Universitat de Barcelona, Departament de Teoria i Història de l'Educació, Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya |
| Un estudio praxiológico de los deportes de lucha y análisis de la acción de brega en la lucha canaria. | Fernando Amador | 1994 | Universidad de Las Palmas de Gran Canaria |
| Aproximación praxiológica y etnográfica al juego de bitlles | Pere Lavega | 1995 | Universitat de Barcelona, Departament de Teoria i Història de l'Educació, Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya |
| Estudio de conductas infantiles en un juego motor de reglas | Amador Navarro Adelantado | 1995 | Universidad de Las Palmas de Gran Canaria |
| Análisis de los deportes de equipo concretamente al fútbol sala | Javier Sampedro | 1996 | Universidad Politécnica de Madrid, Instituto Nacional de Educación Física de Madrid |
| Análisis praxiológico de la estructura del tenis Estructura del tenis comparando las acciones de juego en la modalidad singles y dobles masculina sobre superficie de tierra batida | Guillermo Ruiz | 1996 | Universidad de Las Palmas de Gran Canaria |
| Fundamentos teóricos y metodológicos de la praxiología motriz | Juan Pedro Rodríguez | 1997 | Universidad de Las Palmas de Gran Canaria |
| Observación y Análisis de la acción de juego en el tenis de individuales: Aportaciones del análisis secuencial y de las coordenadas polares | Guillermo Gorospe | 1999 | Instituto Vasco de Educación Física |
| Observación y Análisis de la acción de juego en el tenis de individuales: Aportaciones del análisis secuencial y de las coordenadas polares | Julen Castellano | 2000 | Universidad del País Vasco, Departamento de Teoría e Historia de la Educación, Vitoria- Gasteiz |
| Caracterizó el béisbol y analizó sus acciones de juego | Juan G. Cuesta | 2000 | Universitat de Barcelona, Departament de Teoria i Història de l'Educació, Institut Nacional de Educació Física, Barcelona |
| La estructura de las situaciones de enseñanza en los deportes de cooperación/oposición de espacio común y participación simultánea: balonmano y fútbol sala | Francisco Jiménez | 2000 | Universidad de las Palmas de Gran Canaria |
| La acción motriz en los deportes de equipo de espacio común y participación simultánea | Carlos Lago | 2000 | Universidad de Coruña, Instituto Nacional de Educación Física. |
| Modelo de evaluación táctica en | Francisco | 2000 | Universitat de Barcelona, |

| | | | |
|--|--------------------------------|------|---|
| deportes de oposición con colaboración dedicando su estudio al waterpolo | Argudo | | Departament de Teoria i Historia de L'Educació, Institut Nacional de Educació Física, Barcelona |
| La gimnasia rítmica deportiva en su modalidad de conjunto desde la perspectiva praxiológica | M ^{ra} . Elena Sierra | 2000 | Universidad A Coruña, Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte, INEF Galicia |
| Análisis praxiológico y sociocultural de los juegos tradicionales infantiles como elementos de socialización <i>Les jeux sportifs, éléments de la socialisation des enfants du pays basque</i> | Joseba Etxebeste | 2001 | Universidad Paris V - René Descartes, UFR de Sciences Humaines et Sociales, Sorbonne |
| Análisis praxiológico de los desplazamientos del balón entre jugadores en baloncesto | Gustavo Prieto | 2001 | Universidad Politecnica de Madrid, INEF Madrid |
| Estudio etnográfico y de la lógica de las situaciones motrices de un juego tradicional desaparecido: <i>la pina</i> | Ulises Castro Núñez | 2001 | Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Educación Física |
| Análisis del ciclotur de aventura en la naturaleza desde su lógica interna y algunos aspectos de su lógica externa | Jaime Alejandro Valenzuela | 2001 | Universitat de Lleida, Instituto Nacional de Educación Física, Lleida |
| Lógica interna de la práctica del vuelo libre en parapente en la modalidad psicopráctica no competitiva de cros | Joaquím de Marimón | 2001 | Universitat de Lleida, Instituto Nacional de Educación Física, Lleida |
| Contribuciones de la praxiología motriz para la educación física en la escuela | Joao Francisco Ribas | 2002 | Universidad Estatal de Campinas (UNICAMP) São Paulo, Brasil |
| Análisis comparado de dos metodologías de enseñanza de la técnica en los juegos deportivos. Una aplicación en la lucha canaria | Guzmán Guerra | 2002 | Universidad Las Palmas de Gran Canaria, Departamento Educación Física. |
| <i>Analyse socioculturelle des jeux sportifs tunisiens</i> | Ali Elloumi | 2002 | Université Paris V-René Descartes, Paris |
| Análisis de contenido de los currículos de la educación secundaria obligatoria | José Mario Hernández | 2003 | Universidad de las Palmas de Gran Canaria |
| Estudio práctico del tenis de individuales | Juan Carlos Caballero | 2003 | Universidad Católica de Murcia |
| Análisis sociológico a partir de la lógica interna y de algunos rasgos socioculturales de la Gimnasia Aeróbica, el <i>snowboard</i> y el tenis en las ciudades de París y Barcelona. <i>Etude Comparative de trois pratiques corporelles: l'aérobic, le surf des neiges et le tennis. Comparación intercultural entre pratiquants de Paris et de Barcelone.</i> | Eva Vargas | 2003 | Universidad París V-René Descartes, UFR de Sciences Sociales |
| Las reglas del juego del rugby | David Carreras | 2004 | Universitat de Lleida, Instituto Nacional de Educación Física, Lleida |

| | | | |
|---|--------------------------------|------|--|
| Análisis de la estructura de funcionamiento de la gimnasia artística masculina | Marco Antonio Bortoleto Coelho | 2004 | Universitat de Lleida, INEFC Centro de Lleida |
| Análisis de la estrategia motriz en el frontenis olímpico. | José Ignacio Alonso | 2004 | Universidad de Murcia |
| Optimización de una experiencia pedagógica a partir de criterios praxiológicos, basada en la educació en valores y realizada en el medio natural con alumnos de 14-16 anys. | Josep Invernó | 2006 | Universidad de Lleida, Institut Nacional d'Educació Física, Lleida |
| La Praxeología motriz aplicada al fútbol | Raul Martínez Santos | 2007 | Universidad del País Vasco |
| Bailando <i>Jauzi</i> bajo barras y estrellas: una etnografía del <i>Zazpiak Bat Group of Dancers</i> de Reno, Nevada. | Clara Urdangarín | 2008 | Universidad del País Vasco |
| Etnomotricidades de travesías de montaña, aerobio y fútbol <i>Mendi zeharkaldi, aerobic eta futbolaren etnomotrizitateak.</i> | Asier OiARBIDE | 2010 | Universidad del País Vasco |

Desde esta perspectiva, una vez hecha la revisión de estudios realizados desde la vertiente praxiológica, no hemos advertido estudios específicos de las situaciones motrices expresivas, aunque apuntamos las aportaciones hechas por Pierre Parlebas a propósito de las actividades artísticas (Parlebas, 1977, 1981, 1999, 2001, 2002) y también podemos citar con relación a las danzas a Larraz (1989), autor que estudia las danzas colectivas y especialmente los bailes aragoneses; a Plana (1993) por el estudio que realizó a propósito de una danza de Sena⁹¹ en un intento de profundizar y comprender la lógica interna que caracteriza la mayoría de las prácticas sociomotrices cooperativas que se sirven de algún soporte musical, como son las danzas de palos y espadas; y a Urdangarín (2005, 2008) con su investigación de la lógica interna de las danzas vascas, en un esfuerzo por comprender y profundizar en las características de la mayoría de prácticas motrices cooperativas que se sirven de algún soporte musical. Asimismo, Rodríguez Ribas (1994) presenta un modelo de análisis de los comportamientos motores en los deportes de cooperación con puntuación cualitativa (Gimnasia Rítmica Deportiva de conjuntos). También Navarro Adelantado realiza la aplicación de los universales ludomotores de Parlebas (1981), al juego simbólico infantil.

Por tanto, como hemos visto, los deportes artísticos o expresivos de los que se ha realizado una investigación doctoral praxiológica únicamente son el de Elena Sierra (2000) en la modalidad de Gimnasia Rítmica de conjunto, y el de Marco Antonio Bortoleto (2004) en Gimnasia Artística Masculina, aunque hay que admitir que esta modalidad no desarrolla en su reglamento demasiadas observaciones a propósito de la expresividad motriz.

⁹¹ Ver Plana, C. (1993). Adaptación del análisis funcional sociomotor (de Pierre Parlebas) al estudio de las danzas tradicionales de palos y espadas de los Monegros.

Otros deportes artísticos en torno a los que se han desarrollado investigaciones doctorales desde otros marcos teóricos son:

- a. la Gimnasia Artística, con los estudios doctorales de: Francisco Manuel León Guzmán sobre la demostración de los errores técnicos como medio para la mejora del proceso de enseñanza aprendizaje de la Gimnasia Artística; Jesús López Bedoya (1990) sobre la influencia de la dominancia lateral manual y podal en movimientos gimnásticos que implican rotación longitudinal; Mercedes Vernetta Santana (1994) sobre el efecto diferencial de tres estrategias en el aprendizaje de habilidades gimnásticas; Michel Marina Evrard (2003) a propósito de la valoración del entrenamiento y evolución de la capacidad de salto en Gimnasia Artística de competición y la ya mencionada de orientación praxiológica de Marco Antonio Bortoleto, y,
- b. la Gimnasia Rítmica, con la aportación de M^a Luz Palomero Ródenas (1996) sobre una nueva estructuración, más objetivada, del código internacional de GRD; Herminia Mata Saumell (1999) con su propuesta de una adecuación del código de puntuación de gimnasia rítmica a la iniciación; y M^a José Montilla Reina (2003) que propone una medición del ritmo basada en la sincronización mediante un programa informático.

Tabla 9. Tesis doctorales realizadas en relación con los deportes artísticos o expresivos.

| OBJETO DE ESTUDIO | AUTOR | AÑO | UNIVERSIDAD |
|--|------------------------------|--------|--|
| La demostración de los errores técnicos como medio par al mejora del proceso de enseñanza aprendizaje de la Gimnasia Artística | Francisco Manuel León | 1990 | Universidad de Extremadura, Cáceres |
| Influencia de la dominancia lateral manual y podal en movimientos gimnásticos que implican rotación longitudinal | Jesús López Bedoya | 1990 | Universidad de Granada |
| Efecto diferencial de tres estrategias en la práctica en el aprendizaje de habilidad gimnástica | Mercedes Vernetta | 1994 | Universidad de Granada |
| La dimensión artística de la Gimnasia Rítmica | Aurora Martínez Vidal | 1996 | Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes |
| Hacia una objetivación del código internacional de Gimnasia Rítmica Deportiva | M ^a Luz Palomero | 1996 | Universidad de Barcelona, Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña |
| Adecuación del código de puntuación de gimnasia rítmica a la iniciación | Herminia Mata | 1999 | Universidad de Barcelona, Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña |
| Medición del ritmo basada en la sincronización mediante un programa informático | M ^a José Montilla | 2003 | Universidad de Barcelona, Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña |
| Valoración del entrenamiento y evolución de la capacidad de salto en Gimnasia Artística de competición | Michel Marina | (2003) | Universidad de Barcelona, Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña |

Destacamos de forma especial, por su relación con el tema que ocupa nuestra investigación, la tesis de Aurora Martínez Vidal sobre la dimensión artística de la gimnasia rítmica deportiva (1996) en la que a partir de reflexiones sobre el concepto de arte y de los principios artísticos, así como la relación entre arte y deporte, estudió la GRD⁹² desde una doble perspectiva: como *proceso* artístico, tratando de fundamentar la presencia de principios artísticos de creatividad, expresión y estética en la actividad deportiva; y como *producto* artístico, tratando de fundamentar la presencia de formas artísticas que responden a criterios de unidad, personalidad y armonía en el ejercicio de conjunto. Mediante la aplicación de cuestionarios a una muestra representativa de entrenadoras, gimnastas y jueces españolas, Martínez trata de describir qué piensan, qué sienten y cómo perciben la vertiente creativa, expresiva y estética de este deporte. Esta misma autora plantea un segundo estudio, cuyo objetivo fundamental es describir las características artísticas y expresivas de una muestra de ejercicios de conjunto. Mediante una estrategia de análisis racional la investigadora trata de establecer los criterios e indicadores de la dimensión artística de este deporte, con el fin de elaborar un instrumento de observación sistemática de dichos indicadores conductuales.

Además de las tesis presentadas en el estado español queremos reseñar las tesis consultadas que provienen de los estados francés y canadiense: así, hemos de destacar la investigación de Comandé (2004) sobre la simbolización en las consignas en danza; el trabajo de Guisgand (2005) sobre la obra de la bailarina y coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker desde una metodología de tipo interpretativo; la memoria de Mahy (2005) sobre una etnografía de los profesionales de la compañía canadiense *Cirque du Soleil*; asimismo, el estudio de Sizorn (2006) sobre la etnosociología circense y, especialmente, la técnica aérea del trapecio; y finalmente, la reciente tesis de Salamero (2009) sobre la formación actual en Francia de los artistas de circo. Todas ellas han sido ampliamente consultadas, tratando de recoger parte de la filosofía que las impregna. En relación con grupos de investigación sobre circo en el extranjero hay que destacar, entre otros, el *Grupo de Estudos e Pesquisa das Artes Circenses CIRCUS* de la *Universidade de Campinas*, en Brasil, creado en el año 2006 por Marco Antonio Coelho Bortoleto. Este grupo ha generado cuatro líneas de investigación sobre: la historia del circo; la seguridad en las actividades circenses; la pedagogía de las actividades circenses; y los juegos y el ludismo circense, de las que derivan cantidad de artículos y publicaciones sobre los temas referidos.

La bibliografía hallada en relación con el *análisis de espectáculos corporales* es escasa. Hemos accedido a algunos ejemplos de análisis de espectáculos bailados; no obstante la documentación consultada no remite prácticamente a ningún ejemplo de estudio de espectáculos mimados a excepción de reflexiones sobre las piezas *Acto sin palabras I y II* de Samuel Beckett, que han sido ampliamente exploradas, o de alguna disertación sobre fragmentos de creaciones del *Théâtre du Mouvement*⁹³. Entre las propuestas que han enriquecido nuestras consideraciones citamos los modelos descritos por:

⁹² Gimnasia Rítmica Deportiva.

⁹³ A este efecto, citamos el conjunto de estudios y testimonios recogidos en el libro *Le Corps en jeu* coordinado por Odette Aslan en 1993.

Michèle Buffalio-DélaCroix y *Janine Orssaud-Flamand* que en 1984 realizan un estudio de diversos espectáculos corporales desde una perspectiva genetista;

Anne Ubersfeld en su estudio de 1987 sobre semiótica teatral, centrado sobre todo en el texto teatral;

André Helbo, que en 1987 centraliza su trabajo en el teatro, el mimo, la danza y el cine;

Janet Adshead, *Valerie A. Briginsban*, *Pauline Hodgens*, *Michael Huxley*, que en 1988 abordan la problemática y los aspectos fundamentales de la crítica de danza, a partir de la teoría y la práctica del análisis coreográfico;

Patrice Pavis, que en 1996 radiografía la obra escénica (de teatro, mimo, danza, cine y otros medios audiovisuales) pasando de un análisis puramente formal a una semiología y una antropología del espectáculo;

Angel Acuña Delgado, que en 1997 realizó un estudio semiológico y contextual de la danza *yu'pa*⁹⁴ estableciendo las correlaciones pertinentes entre dichas danzas y sus respectivas significaciones simbólicas;

Ramón X. Rosselló, que en 1999 realiza una aproximación al estudio del espectáculo teatral a partir de las aportaciones de diversas disciplinas o corrientes, entre ellas la comunicación no verbal, la semiótica teatral o el análisis del discurso;

Joan Abellán, que el mismo año lleva a cabo un análisis de la representación teatral a partir de sus componentes y de las relaciones que se establecen entre los mismos;

Carles Batlle, que en 2001 analiza, asimismo, el espectáculo teatral a partir de la historia, teoría y método dramaturgicos y, por último,

M^a Carmen Giménez, que en el año 2002 analiza los espectáculos del *Festival Dansa València* en el periodo 1988-1997.

Nuestra investigación se alimenta mayormente de las tesis reseñadas de: Martínez Vidal (1996), la cual ha resultado de extraordinario valor reflexivo en relación con el concepto *artístico*; Brozas (1996), sobre la construcción conceptual de la expresión corporal en la teoría teatral del siglo XX; así como de las tesis de los investigadores franceses y canadienses citados más arriba. Por otra parte, debemos destacar los trabajos de Parlebas (1979), Lavega (1995), Bortoleto (2004) y Urdangarín (2009), por lo que a contenido praxiológico se refiere, amén del conjunto de las aportaciones que sobre los modelos de análisis de espectáculos apuntan los distintos autores que acabamos de mencionar (ver anexo 5). Además, el compendio de libros y revistas que exponemos a continuación, han contribuido a enriquecer y sistematizar nuestra investigación.

⁹⁴ Territorio de Venezuela en la sierra de Perijá donde habita la etnia *yu'pa*.

1.2.4. Síntesis de la revisión bibliográfica

La mayor parte de las obras de *expresión corporal* publicadas orientan su temática en torno a dos ejes: o bien abordan la expresividad corporal en relación con la educación física, o bien se centran en la *expresión corporal* como elemento de la comunicación escénica.

- a. Las contribuciones a la reflexión sobre la expresividad corporal proceden de autores como Bernard (1976, 1985), Salzer (1984), Santiago (1985), Bossu-Chalaguier (1986), o Grondona y Díaz (1989).

En relación con el área de educación física cabe citar a Romero (1997), Sierra (1997), Ortiz (2002), Learreta (2004), autores que reflexionan sobre los contenidos y la didáctica de la *expresión corporal* sobre todo en relación con la Educación Primaria. También podemos mencionar a Motos (1983), Mateu, Durán y Troguet (1992), Ruibal (1997), Montávez y Zea (1998), Montesinos (1999), Castañer (2000), García, Bores, y Martínez (2006), Learreta, Sierra y Ruano (2005, 2006) que se orientan de una forma más precisa hacia la Educación Secundaria y el Bachillerato. Entre las aportaciones del país vecino, destacan las publicaciones de Pinok et Matho (1979), autoras que introdujeron la *expresión corporal* en el INSEP⁹⁵ de París; Delacroix, Guesdon, Guigni y Napias (1986), que forman parte de un grupo de trabajo creado en Francia para reflexionar sobre la *expresión corporal*, y Levieux y Levieux (1988), que parten de la idea de *expresión corporal* como aprendizaje, susceptible de progreso y, por lo tanto, de evaluación.

En relación al estudio de estas prácticas aplicadas a la población infantil destacan las aportaciones de Stokoe y Harf (1984) y el Ministerio francés *pour l'Education Nationale, de la Jeunesse et des Sports*, responsable de una guía sobre *Actividades corporales de expresión en educación maternal*, con edades tempranas.

Otro apartado lo constituye la bibliografía dedicada al ritmo y la danza entre la que destacamos las obras generadas por Fux (1981), Ossona (1985), Lamour (1986), Joyce (1987), Morgenroth (1987), Beckman (1988), Guerber-Walsh, Leray y Macouvert (1991), Laban (1993), Laird (1994), Fuertes y Zamora (1996), Hugas (1996), García (1997), Willems (1997), Pérez y Thomas (1994, 2000), Castañer (2006), trabajos que en general enfocan la danza como experiencia de vida, o de la educación a través de la danza. A propósito del trabajo corporal en danza en función de la técnica desarrollada se puede consultar a Peix-Arguel (1980), y a Robinson (1981), si el interés se dirige a los elementos del lenguaje coreográfico. En relación con las danzas colectivas y los bailes de salón podemos mencionar las publicaciones de Zamora (1995), Salomó, (1996), Fuertes y Zamora (1996) y Viciano y Arteaga (1997), este último con su notable aportación a propósito de las actividades coreográficas en la escuela.

⁹⁵ Institut National des Sports et de l'Education Physique.

En el contexto del circo en la educación, destacamos la obra del pedagogo Josep Invernó a propósito del circo y la educación física, amén de diversas publicaciones sobre juegos malabares⁹⁶, señalando en primer lugar la de Aguado y Fernández en 1992, así como las publicaciones de Hugues Hotier en el contexto del país vecino, destacando el papel jugado por la asociación francesa *Cirque et éducation*, que ha desarrollado notablemente la reflexión en este ámbito.

Sobre la historia de las distintas artes destacamos: en el área de danza, los tratados de Baril (1994), Markessinis (1995) y el que creemos más completo, el texto de Michel y Girot (1995) que contiene una síntesis final muy cuidada y elaborada de los principales bailarines, compañías, aportaciones e influencias; en relación al circo subrayamos el número 7 del libro-revista *Théâtre Aujourd'hui*; y sobre mimo, pantomima y teatro del gesto el libro de obligada lectura dirigido por Jacques Lecoq (1987).

Las más reconocidas revistas de las artes escénicas basadas en la expresividad corporal son *Danser y Dansons* referidas a danza; en circo, la francesa *Arts de la piste* (1996-2006), *Le cirque dans l'univers* y *HorsLesMurs*, la alemana *Kaskade*, las españolas *Ambidextro*, *Circo* y *Zirkolika* y la brasileña *Corpoconsciência*; en lo que concierne al mimo, la publicación americana *Mime Journal*, y de forma genérica podemos citar *Máscara*, y *Théâtre/Public*. Desde Ohio nos llega *Dramatics*, revista de la *Educational Theater Association* dedicada al teatro en la educación. Las reconocidas revistas francesas *Revue EPS* y *EPS1* publican en prácticamente cada uno de sus números una experiencia o reflexión práctica sobre la Expresión Corporal, la Danza, el Circo o las Actividades Físicas Artísticas (APA). Es necesario reconocer la importante labor de dos de las revistas pioneras en Cataluña -donde se editaban- y el estado español, dedicadas a la danza: *Dansa 79*, que en los años ochenta fue la vanguardia en esta materia y en los años noventa, *Kos*, de *l'Associació de ballarins i coreògrafs professionals de Catalunya*.

De forma periódica y continuada, en el estado español hay que hacerse eco de las aportaciones regulares del Dr. Balius⁹⁷ en la revista *Apunts*, publicación del *Institut Nacional de Educación Física de Catalunya*, en la que número a número ha incluido una reflexión sobre las relaciones entre arte y deporte (se acerca a artistas como Satie, Larrauri, Subirachs, Comadira, Dalí, etc.), diseñando además un gran número de portadas (siempre con contenidos artísticos) sobre esta misma temática. José Luis Salvador Alonso⁹⁸ mantuvo durante muchos números la *Revista de Educación Física* una

⁹⁶ Una de las más recientes se encuentra en la web <http://www.deporte-y-ciencia.com> en la que Xavier de Blas y Marco Antonio Coelho Bortoleto, como principales responsables y con la colaboración de diversos autores, mantienen el *Libro abierto de circo*, en el que se van actualizando las informaciones sobre festivales, técnicas y experiencias de circo, especialmente en el ámbito pedagógico.

⁹⁷ Balius fue la persona escogida para exponer la lección inaugural del curso 2009-2010 del Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña, que versó sobre la temática de Arte y Deporte.

⁹⁸ Profesor de la *Facultade de Ciencias de Deporte e a Educación Física* de la Universidad de La Coruña (INEF de Galicia), fallecido en el año 2009.

selección y comentarios a propósito de *Un poema, una obra, un autor* relacionados con el ámbito de la actividad física y el deporte. En la revista española *Askesis* se editó en forma digital un monográfico de *Expresión Corporal* en el año 2002. También la publicación cuatrimestral *El Patio de Educación Física* dedicó su primer número en formato CD (mayo-agosto del 2004), íntegramente a experiencias educativas vinculadas a la *expresión corporal*.

En estas últimas décadas las publicaciones se han multiplicado y cada vez son más específicas y menos globales en cuanto al apartado sobre el que reflexionan, consolidando el desarrollo de la *expresión corporal* como un campo científico de conocimientos teórico-prácticos dentro de la educación física y la educación artística, que aportan un trabajo sobre la acción motriz simbólica con intencionalidad estética.

La revisión conceptual nos ha permitido acercarnos a la bibliografía sobre la temática de nuestra tesis, al conocimiento de los criterios utilizados por otros autores y a la localización de pautas para la reflexión y la definición de los rasgos distintivos de las formas expresivas. Para reforzar este conocimiento, se han revisado algunas de las teorías que han desarrollado diversos autores

1.3. Teorías de la expresividad motriz

La variedad de perspectivas que abordan el ámbito de esta investigación impone referenciarlas teóricamente, con la finalidad de construir un marco teórico coherente y global en relación con los objetivos perseguidos. Algunos años de experiencia profesional y vital alrededor de este ámbito, nos han creado la necesidad de conocer las raíces del término *expresión*, al observar que distintas perspectivas históricas están influyendo en la evolución de este concepto.

Es relevante hablar de aspectos históricos ya que: existen unos antecedentes a lo largo de los siglos que han asentado las bases de esta dimensión expresiva de los seres vivos; el hombre ha concebido diversas formas de expresión ligadas a diferentes culturas, momentos históricos, etc., sobre las que es necesario reflexionar; en la actualidad también se está gestando la historia de la denominada *expresión motriz* y es necesario ser conscientes de ello; y por último, las variadas filosofías que envuelven la expresión determinan que la práctica educativa, que en definitiva es la que nos preocupa como profesionales en esta área, se oriente en una u otra dirección, concretando unos determinados contenidos.

En la Tabla 10, se esquematizan las aportaciones de algunos de los teóricos de la expresividad humana.

Tabla 10. Principales teóricos de la expresión y aportaciones sustanciales.

| ÉPOCA Y OBRA | TEÓRICOS | OCUPACIÓN | APORTACIONES |
|--|---|---|---|
| 1667 | Charles Le Brun | Pintor | De clara influencia cartesiana, es autor de unas famosas conferencias sobre expresión |
| 1785 <i>Ideen zur einer Mimik</i> | Johan Jacob Engel, precedente de Efron ⁹⁹ 1940, 1970 Ekman y Friesen, 1969 | Filósofo y dramaturgo | Recoge de Le Brun los fundamentos teóricos de la explicación de las emociones Intenta proporcionar un método de trabajo a los actores Distingue entre gestos pictóricos, expresivos e indicativos; gestos lógico-discursivos y gestos objetivos; y, emblemas e ilustradores (ideogramas, pictogramas, cinetogramas y deícticos) |
| 1872 <i>The Expression of Emotions in Animals and Man</i> | Charles Darwin, orígenes psicofilosóficos | Biólogo | Le interesa de Le Brun la precisión de sus observaciones anatómicas Reglas de investigación |
| 1933 | Karl Bühler | Psicólogo | Teoría (psicofisiológica) de la expresión (1933) Teoría del lenguaje (1934) |
| En la publicación de Bühler (1933) | Sir Charles Bell (teoría creacionista) Th. Piderit Duchenne Gratiolet Wundt | Neurólogo, investigador de la expresión | Estudio anatómico del rostro humano Teoría de la respiración en la mímica Mímica del rostro Movimientos mímicos nerviosos Sensación Unión de la teoría de la expresión y la del lenguaje |
| 1945 | Maurice Merleau-Ponty | Filósofo | Fenomenología de la percepción |
| 1946 | Jean Piaget | Biólogo | La formación del símbolo en el niño |
| 1985 | Michel Bernard | Filósofo y psicopedagogo | Aproximación al concepto ideológico de <i>expresión corporal</i> |
| Estructuralismo genético y constructivismo | Henry Wallon | Psicólogo | El modelo estructural de la persona |
| 1984 | Baffalio- Delacroix y Orssaud- Flamand | Pedagogas | Aproximación al concepto de Actividades Físicas de Expresión |

⁹⁹ La clasificación de Efron es: a) gestos lógicodiscursivos: batutas (marcan el ritmo mental) e ideográficos (representan mentalmente procesos lógicos) y b) gestos objetivos: deícticos (indicadores), pictográficos (visualización gestual de objetos o acciones) y emblemáticos (simbólicos).

En los siguientes apartados se exponen de forma introductoria algunas de las ideas y contribuciones.

1.3.1. Las ideas sobre el gesto y la acción teatral de Johann Jacob Engel

La obra de Johan Jacob Engel fue publicada por primera vez hace doscientos años¹⁰⁰. Se considera un reflejo de la mejor cultura europea de finales del siglo XVIII. En el año 1786 se creó el Teatro Real y Nacional de Berlín, y fueron nombrados como directores del mismo un poeta y teórico musical llamado K.W. Ramler, y un filósofo y dramaturgo, Johann-Jacob Engel, que acababa de publicar el segundo volumen de *Ideas sobre el gesto y la acción teatral*¹⁰¹, el primero de los cuales había aparecido en 1785. Durante un tiempo el prestigio de Engel como teórico del teatro, en especial en lo que hoy denominaríamos *teoría de la expresión*, fue notable. Sin embargo, a pesar de este reconocimiento e interés por la obra de Engel, en la que se valora sobre todo su propuesta de sistematización del gesto más que sus reflexiones sobre el teatro y su concepción de las emociones, rara vez se le cita a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Como comenta Bühler (1980¹⁰²: 20) Engel no tuvo sucesores, porque el siglo XIX apreció las cosas con ojos bien distintos. La mirada de un hombre de teatro y filósofo no interesaba demasiado a los autores del siglo XIX, más preocupados por la perspectiva científica y, por lo tanto, por la estructura fisiológica y el origen biológico de la expresividad humana (Engel, 1998). Darwin (1872)¹⁰³ dirá, refiriéndose a los estudios anteriores sobre la expresión, que los tratados clásicos consultados le parecían de poca o nula utilidad.

A Engel le interesan los fundamentos teóricos de la explicación de las emociones que hace Le Brun, de clara influencia cartesiana (Descartes distingue expresamente las sensaciones corporales de las pasiones del alma). El objetivo de Engel es proporcionar un método de trabajo para los actores, pero en su contexto cultural, la obra es una reflexión sobre algunas de las cuestiones claves de la estética de la época y una manifestación de las preocupaciones teóricas sobre los sentimientos y, por tanto, sobre el hombre.

¹⁰⁰ El título original es *Ideen zur einer Mimik* (1785, 1786) apareciendo posteriormente una primera traducción de 1788; fue traducida al catalán a partir del texto francés por el actor Joan Segalés (miembro de la compañía catalana *Vol·Ras*), en 1998.

¹⁰¹ Traducción del original en alemán *Ideen zur einer Mimik* (1785, 1786) y posteriormente traducido al francés con el título de *Idées sur le geste et l'action théâtrale* (1795).

¹⁰² Publicación original de 1933, *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*; traducido inicialmente al castellano por la *Revista de Occidente* como *Teoría de la expresión* (1950).

¹⁰³ Autor de la publicación *The Expression of Emotions in Animals and Man* en 1872, traducida al castellano en Alianza Editorial en 1984 con el título de *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*.

Engel no llega a extraer de su reflexión una de las conclusiones que pueden derivarse lógicamente de este planteamiento: que el sentimiento está en el gesto y la conducta, tesis que lo convertiría en el precursor del conductismo contemporáneo; ésta es una de las atribuciones que le hace Bühler. Se advierte en este planteamiento la resonancia de *La paradoja del comediante*¹⁰⁴ de Diderot cuando comenta que las lágrimas del comediante se derraman de su cerebro, siendo claras las semejanzas entre Engel y Diderot.

Engel critica las tesis fisiognómicas del científico Lavater, que quería ver en las *formas* del cuerpo los signos de las disposiciones psíquicas, y defiende -como Diderot- un teatro naturalista contra el artificio de la estética teatral anterior. Reivindica el teatro en prosa, reclama la renovación de la escena en los temas y la escenografía y manifiesta su originalidad añadiendo una *semiología del gesto* basada en una relectura de los grandes clásicos de la retórica gestual, sobre todo Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, aplicada a las exigencias de la dinámica de la acción teatral.

El siglo XX encuentra en Engel al precursor más notable de la semiología aplicada al *lenguaje del cuerpo*. Su clasificación y sistematización del gesto ha sido considerada como la primera propuesta moderna de construir categorías de análisis de la gestualidad. La distinción básica de Engel entre gestos *pictóricos*, gestos *expresivos* y gestos *indicativos*, así como la subdivisión de los gestos expresivos en *motivados*, *análogos* y *fisiológicos* se considera un precedente de la obra de Efron, autor que recoge algunas propuestas de clasificación gestual en su publicación sobre la gesticulación de los judíos e italianos en Nueva York¹⁰⁵. A su vez, Paul Ekman y Wallace Friesen formularon una de las clasificaciones más repetidas en los textos de *comunicación no verbal* en una obra clásica de 1969¹⁰⁶, recogiendo algunas propuestas de clasificación gestual formuladas anteriormente por Efron. Estos autores citan especialmente los gestos relacionados con el habla, como los *emblemas* y los *ilustradores*. Estos últimos se subdividen a su vez en *ideogramas*, *pictogramas*, *cinetogramas* y *deícticos*.

Más allá del Engel semiólogo del gesto y precursor del debate contemporáneo sobre lo *no verbal*, se encuentra *el mímico*, el teórico de la expresión, siendo un heredero de las *teorías de las pasiones* que dominan buena parte del siglo XVIII:

La danza, como la música, no emociona por lo que comunica, sino por lo que desvela. Pero en el teatro, tanto en el teatro del mundo, como en la representación escénica, el cuerpo se convierte en medio para hacer visibles los sentimientos de las personas/personajes y esta es su verdad. El cuerpo como espectáculo en sí mismo y el cuerpo como instrumento y vehículo de un significado que lo trasciende, constituyen los ejes del arte de la escena, pero en la representación, la belleza debe subordinarse a

¹⁰⁴ Obra editada en su versión definitiva en 1830 (primera versión publicada en 1770).

¹⁰⁵ David Efron, *Gesto, raza y cultura*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1970. La edición original inglesa es *Gesture and Environment*, Nueva York, 1941.

¹⁰⁶ Paul Ekman y Wallace Friesen, *The repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding*, Semiotica, I, 49-98.

la verdad. La verdad del gesto no es otra que la *verdad* de los sentimientos que expresa, es decir, el conocimiento de la dinámica de los sentimientos y de la manera como éstos se pueden traducir corporalmente. Por eso una teoría del gesto deriva hacia un análisis de las pasiones y los sentimientos (Engel, 1998:156).

La originalidad de Engel (Mascaró, 1998) es esta orientación de su reflexión hacia una teoría de la expresión que quiere ser una teoría de la re-presentación que incluye observaciones tan interesantes como que “(...) la quietud es también una expresión, en los gestos no hay silencios” (Engel, 1998:97). Cualquier teoría de la expresión que pretenda basarse en el establecimiento de correspondencias directas y fijas entre el gesto y el sentimiento será siempre incapaz de representar la complejidad de la acción. En esta línea, Engel subraya a menudo que es la totalidad del hombre la que está implicada en las acciones. De esta misma distinción, nacen las principales reglas de la interpretación: si pintar es imitar, expresar es dar el sentido de las palabras y los gestos.

Engel representa tanto la culminación de la tradición ilustrada como la apertura de los nuevos caminos de la comprensión de la dinámica expresiva. El análisis de la acción expresiva en toda su complejidad apunta la paradoja del desbordamiento de lo expresado por la expresión misma, sugiriendo que a menudo el sentido de lo expresado va más allá de lo que creía o quería decir la persona que actúa. La verdad de la expresión está, en definitiva, en la expresión misma, que se abre a muchos sentidos posibles desde el momento en que se manifiesta. “El hombre es su expresión, porque en ella se realiza su existencia”, convendrá años más tarde (Merleau-Ponty, 1966:200).

A partir del siglo XVIII, y gracias sobre todo a Johan Jacob Engel y sus *Ideas sobre la mímica* (1786), se abrirá paso la certeza de que existe un *lenguaje del gesto* que no es imitación servil de la lengua hablada, sino que tiene sus mismos atributos, sus figuras retóricas (por ejemplo la metonimia) y su propia sintaxis. Aunque en este punto no existe unanimidad absoluta se considera que se puede hablar de un verdadero lenguaje del gesto en la medida que:

- a. su repertorio de signos contiene un vocabulario general, constituido por el conjunto de signos comunes a la especie humana y de los signos aprendidos en relación con el contexto social, y unos léxicos particulares, constituidos por los gestos o los esquemas de acción propios de una determinada actividad, por ejemplo deportiva;
- b. la organización y articulación de estos signos en una sintaxis nos permite integrarlos en una serie de enunciados que pueden dar lugar a un acto de comunicación; en esta sintaxis corporal, siempre hay sujeto, complemento y verbo, el cual puede adoptar tanto el modo transitivo (cuando el sujeto trata sobre alguna cosa) o el intransitivo (que es la forma de ser del sujeto, aquello que expresa con sus actitudes), y tener formas activas y pasivas (tocar y ser tocado) y, finalmente, conjugarse en presente (el tiempo propio del cuerpo), en pasado (informaciones registradas en la memoria) y en futuro (programación de la acción).

1.3.2. La teoría psicofisiológica de Karl Bühler

Karl Bühler, catedrático de la Universidad de Viena, y figura de la ciencia psicológica, publicó su libro *Teoría de la expresión* en 1933, y según Ortega y Gasset puede considerarse como la publicación más importante existente sobre el tema. Bühler ha querido exponer su teoría de la expresión al hilo de la historia de los estudios precedentes sobre el tema realizados por Aristóteles. A lo largo de este recorrido se puede apreciar cómo los principios de una teoría de la expresión estaban ya parcialmente enunciados en los estudios fisiognómicos y mímicos del pasado. Pocos meses después de publicar su *Teoría de la Expresión* publicó su *Teoría del Lenguaje* (1934). La afirmación capital del libro es que la historia de la teoría de la expresión puede mostrarnos el sistema exacto de esta en sus rasgos más relevantes.

Bühler tenía un manifiesto interés en mostrar: que en los estudios fisiognómicos y mímicos del pasado se concentraban ya los principios de una verdadera teoría de la expresión parcialmente enunciados y repartidos en la serie de los investigadores pretéritos, y que esa historia de la fisiognómica ocultaba una efectiva continuidad y progreso. El autor quiere enseñar, a su vez, el sistema de la expresión a través de un repaso histórico desde los antiguos fisiognómicos (Aristóteles) hasta los teóricos de la expresión de aquel momento (Klages o Cannon, entre otros).

Bühler pretende diferenciar perfectamente la función lingüística¹⁰⁷ de la expresiva, aunque ambas forman parte de un mismo proyecto de búsqueda de las claves explicativas de fenómenos que se nos muestran en el mundo exterior, pero que tienen la condición constitutiva de manifestar la interioridad del ser humano. La función expresiva es muy distinta de la función lingüística, como demuestra que una misma idea puede ser dicha con diversos sonidos en distintas lenguas mientras que los gestos expresivos, pese a sus variantes según los pueblos y épocas, tienen un valor universal.

Recorriendo en su libro *Teoría de la expresión*, la historia de las corrientes, se constata la extraordinaria disparidad entre las observaciones fisiognómicas, con dominancia morfológica y carácter empírico de los escritos pseudoaristotélicos de Lavater, Lichtenberg, Goethe y Carus; las investigaciones científicas de naturaleza fisiológica o biológica y de carácter experimental de Bell, Duchenne, Gratiolet y Darwin; la interpretación lingüística del código gestual por Wundt; la filosofía romántica de la expresión preconizada por Klages; las descripciones y las explicaciones patognómicas de las mímicas humanas de inspiración clínica como las de Lersch y Strehle, y, por último, los análisis fenomenológicos de la dimensión expresiva como estructura o determinación ontológica del ser vivo en Kafka o Buytendijk (a partir de Bernard, 1985).

Las bases de la *teoría de la expresión* las ponen los antiguos tratadistas de la fisiognómica, a partir de las cuales nacerán las teorías de los nuevos eruditos. Destaca

¹⁰⁷ La expresión hablada, *katexojén* del hombre.

la importancia de Aristóteles y de su obra *Pysiognomikà* como el primer autor en tratar temas relacionados con la expresión, aunque hasta el siglo XVIII no surgen los primeros esfuerzos por teorizar la expresión. Con Engel, del que hemos hablado anteriormente, apareció una primera oleada de creciente interés por la expresión (1800-1820). La segunda oleada se produce entre 1858-1872, y la tercera aparece con Wundt y su obra sobre el lenguaje (1900).

El médico Bell realiza un estudio anatómico de los músculos del rostro humano. A diferencia de Engel, su estudio era *científico-natural*, mientras que el de Engel era *científico-espiritual*. Bell parte de una preparación anatómica para sus estudios. Otros autores se ocupan de aspectos expresivos: Piderit, por ejemplo, estudia la mímica del rostro, su obra se considera como un diccionario; Duchenne analiza los movimientos mímicos nerviosos; a Gratiolet se le considera un impresionista científico, dedicándose más a los fenómenos pantomímicos y concediendo mucha importancia a la sensación. Para Wundt, la *teoría de la expresión* en el marco de la psicología de los pueblos aúna la teoría de la expresión con la teoría del lenguaje; este autor considera los *afectos* como sentimientos elementales; la *percepción*, sensaciones elementales y la *expresión* como un *reflejo de los afectos del cuerpo* (en Bühler, 1980:160).

El término *expresión*, según Bühler, significa aquel modo de manifestar la intimidad que se nos presenta con máxima pureza en los gestos emotivos. Esta expresión empezó a investigarse en la Antigua Grecia, aunque no tuvo continuidad en épocas posteriores. Por ello, el estudio de la expresión se halla enormemente retrasado en comparación con el del lenguaje.

1.3.3. El análisis histórico-evolutivo de la expresión en Charles Darwin. La teoría de las emociones.

Las principales referencias de Darwin remiten a Camper, Bell, Piderit, Gratiolet, Bain, Spencer, entre otros, y todas ellas fueron planteadas desde una perspectiva anatómica o fisiológica. Darwin solo menciona con cierta consideración (y en ello coincide con Engel) a un pintor del siglo XVII, Charles le Brun, autor de unas famosas conferencias sobre expresión, de 1667.

Darwin se dedicó a las observaciones y colecciones para su libro sobre la expresión a partir de 1838, y no lo publicó hasta 1872, un año después de aparecer su obra sobre la descendencia del hombre. En este libro, el biólogo trata del principio sobre la coincidencia profunda de los gestos en todas las razas humanas, y realiza algunas otras observaciones sobre los signos de la evolución en el dominio de la expresión (pruebas de algunos rasgos expresivos afines que comparten el hombre y los simios, como pueden ser el erizamiento de los cabellos a partir de un susto exterior desde los reptiles, el origen de la música y del elemento musical en el habla, o la emisión de distintos sonidos ante las diversas sensaciones y emociones).

Darwin habla de tres principios generales de la expresión: el axioma de los *hábitos conservados*, el de la oposición o *resalte* y el principio de las *influencias del sistema nervioso* que le ayudan a describir y captar con más precisión los fenómenos de la

expresión¹⁰⁸. El autor afirma reiteradamente que sus estudios se dirigen, en primer término, al *elemento heredado e instintivo*, a la herencia de la especie dentro de la expresión humana, ahondando en un análisis biológico de la expresión. Cabe destacar que fue de los primeros investigadores que se sirvieron de la aplicación de la *observación* en sus estudios.

1.3.4. La contribución de Michel Bernard a la teoría de la expresividad¹⁰⁹

Según el gran teórico Bernard (1976), el término *expresión corporal* es ambivalente y polisémico; aparece en numerosos discursos del dominio filosófico, psicológico, sociológico, terapéutico, fenomenológico, antropológico, artístico y también pedagógico, lo que no facilita su ubicación como recurso para utilizarse en la educación corporal. Bernard se refiere a este término como concepto sacralizado por los medios educativos y artísticos, ampliamente descrito por la vanguardia literaria o filosófica (Barthes, Deleuze-Guattari, Lyotard, Foucault o Kristeva, entre otros), y con una larga historia, como mínimo en la tradición germánica. En su clásica publicación *L'expressivité du corps* lleva a cabo un amplio análisis de las prácticas corporales y de los discursos que estas suscitan, para mostrar los discursos ideológicos que las gobiernan.

Cuando los artistas tratan de explicar el proceso de creación que han vivido a propósito de sus obras, la génesis se sitúa a menudo en la fuerza, la emoción que han sentido, el poder de las imágenes provocadas por su encuentro con un lugar, una persona, un acontecimiento o una obra. Tal y como señala Bernard, la traducción de estas percepciones en proyecto de movimiento no interviene en un segundo momento, sino en la inmanencia misma de la experiencia perceptiva:

La mirada del bailarín y *a fortiori* la del coreógrafo no es una mirada como las otras (...). Mirar, para él, siempre es moverse ficticiamente y, solicitar un toque y una escucha imaginarias que, a la vez animen, acaricien y temporalicen todo, virtualmente y a distancia (Bernard, 2001).

En la educación física artística, el compromiso no es únicamente técnico, sino que se dirige al desarrollo de la sensibilidad, en tanto que disposición para percibir, reaccionar y emocionarse en contacto con los elementos físicos o simbólicos. Producir una motricidad específica, según los términos de los programas de la asignatura, se origina en efecto en el concepto de *percepción creativa* evocado por Bernard (2001). La educación física artística conjuga, pues, una educación sensible, sensorial, motriz, cultural y metodológica.

¹⁰⁸ Reglas de investigación de Darwin explicadas en el libro de Bühler (páginas 126-138).

¹⁰⁹ Bernard, M. (1976). *L'expression du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*. Paris: Jean Pierre Délarge, Corps et Culture.

1.3.5. El estructuralismo genético, constructivismo e interaccionismo en Henry Wallon

Wallon desarrolla su concepción del desarrollo del individuo a partir del estructuralismo genético, el constructivismo y el interaccionismo, considerando el desarrollo como un proceso esencialmente dinámico en el que la construcción de la persona se realiza por estructuraciones sucesivas, producto de una historia y no entregada de antemano. Esta construcción se realiza mediante la interacción con el medio: el sujeto y el objeto interactúan y se construyen recíprocamente.

El individuo debe ser aprehendido en su funcionamiento y visto como un ser que se hace en la medida en que lo hacen sus propias realizaciones, en un medio humano dado. Existe una actividad original del sujeto que desarrolla una estructura orientada en relación a sus necesidades. La construcción de la persona se hace por estructuraciones sucesivas; es, en definitiva, el producto de una historia y no existe de antemano (rechazo de una filosofía idealista, innatista).

Henry Wallon señala la danza como una actividad esencialmente *propioplástica* que se apoya en la utilización de procesos simbólicos permitiendo la producción de formas, de acciones motrices abstractas. Estamos en dominio de la representación, perceptible a través de lo sensorio-motor (en Bonnery et Cadopy, 1990:46).

1.3.6. La formación del símbolo en la teoría de Jean Piaget

El constructivismo ha influido en las teorías del desarrollo (Piaget -enfoque individual-, y Vigotski -enfoque social y contextual-). Piaget, desde su epistemología genética, propone el estudio del conocimiento humano desde una perspectiva evolutiva, diacrónica, que intenta averiguar cómo el éste se incrementa tanto en el nivel de la especie como en el del individuo, cómo el hombre produce y acumula históricamente conocimientos, y cómo se produce la formación de conocimiento en la infancia. Este autor analiza los estadios de la evolución de la inteligencia infantil. Según él, estos se corresponden con: a) el periodo sensorio-motor: de los 0/18 a los 24 meses, con los reflejos innatos a la inteligencia, a través de esquemas de interacción con el medio; b) el subperiodo preoperacional de los 2 a los 7 años, con la aparición de la función semiótica y el lenguaje, la inteligencia representacional, y el egocentrismo; c) el subperiodo de las operaciones concretas entre los 6 y los 11 años, con la aparición de las operaciones lógicas y de reversibilidad del pensamiento; d) el periodo de las operaciones formales, entre los 12 y los 15 años, con la aparición de la inteligencia abstracta, donde lo real se subordina a lo posible, con carácter hipotético-deductivo y proposicional. En especial, de este autor nos va a interesar la construcción de lo real en el niño (1937), así como la construcción del símbolo por este (1946), aspectos desarrollados en sus obras.

La formación del símbolo en el niño (de la que se vuelve a hablar en el segundo capítulo a propósito del juego simbólico), se relaciona con la imitación, la imagen y la representación.

1.3.7. La teoría fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty

A continuación se explican, algunas de las principales ideas elaboradas por el filósofo francés Merleau-Ponty sobre la experiencia del propio cuerpo y sus posibilidades perceptivas y expresivas. Este autor, siguiendo la tradición fenomenológica inaugurada por Husserl, desarrolló su pensamiento poniendo énfasis en el concepto *ser-en-el-mundo* y buscó comprender la experiencia del mundo vivido y su expresión por el propio cuerpo. Pocos discreparían de que la principal contribución del autor para la filosofía fue el libro *Fenomenología de la percepción*, de 1945, en el cual los principales conceptos *merleau-pontyanos* quedan ya esbozados.

Todo aquello que es percibido por la conciencia es definido en la fenomenología como *fenómeno*. La percepción, es importante señalar, precede cualquier actividad categorial. Siendo así, “la ciencia, al igual que el lenguaje y la cultura, es sólo una expresión segunda de esa relación fundadora” (Merleau-Ponty, 1966:169). Un niño, por ejemplo, percibe el mundo antes de organizarlo en categorías o por un lenguaje constituido. De esta forma, el mundo se revela para el sujeto que se dirige al mundo.

"Cada conciencia nace en el mundo y cada percepción es un nuevo nacimiento de la conciencia", escribió Merleau-Ponty (1966:117). De esa relación nace lo que el filósofo llama *esquema corporal*, esa manera de expresar que el cuerpo está *al* mundo; ser *al* mundo, con énfasis en la relación entre mundo y cuerpo, y no ser *en* el mundo, que repite dicotomías tradicionales, especialmente de sesgo cartesiano. El vehículo de comunicación del ser humano con el mundo es el “cuerpo, que percibe con todas sus posibilidades (táctiles, visuales, olfativas, etc.), articulando un sentido, no a posteriori, como fruto de coordenadas separadas, sino a partir de una significación común a todas esas posibilidades” (Merleau-Ponty, 1966:154). De esa forma, el propio cuerpo debe ser entendido como un “todo de significaciones vividas que va en dirección a su equilibrio”, y no simplemente como un objeto para un “yo pienso”.

La comprensión de la relación del propio cuerpo con la cultura, la comunicación y el lenguaje pasa por el entendimiento del propio cuerpo como un espacio eminentemente expresivo (Merleau-Ponty, 1966). Todo gesto humano expresa una determinada relación con el mundo, cierto esquema corporal, un estilo. La expresión lingüística, la pintura o la música son sólo algunas de las posibilidades expresivas del cuerpo. Por lo tanto, el cuerpo no es sólo perceptivo, sino que también es expresivo. Esa capacidad expresiva va a permitir al individuo vivir nuevas experiencias dentro de un vocabulario y una sintaxis que ya comprende; es la fuerza expresiva que autoriza el reconocimiento de una gran obra literaria o de una pintura. De alguna forma, el texto y la obra de arte diseñan o nos enseñan ellos mismos sus sentidos más allá de los significados ya adquiridos en el lenguaje convencional: pasamos a pensar a partir de otro.

La comunicación se establece, por lo tanto, entre sujetos hablantes dotados de cierto estilo propio, y no entre pensamientos abstractos o representaciones. A partir de un silencio primordial se pone en movimiento el habla (gesto del propio

cuerpo), que rompe ese silencio por la expresión y con una intención significativa. Cuando alguien dirige el habla a un interlocutor, este retorna esa intención significativa por medio de aquello que Merleau-Ponty denomina una *modulación sincrónica de mi propia existencia*. La comunicación se realiza cuando la conducta del interlocutor encuentra, en el camino abierto por los gestos de otro, su propio camino.

El sentido común fundado a partir de una miríada de actos expresivos constituirá el llamado *mundo cultural*. Se establece entre los sujetos hablantes un mundo común con el cual se pasa a contar, así como alguien cuenta con el espacio que tiene detrás cuando camina hacia atrás. De modo semejante a lo que acontece en el mundo natural, la expresión en el mundo cultural, fruto de determinadas percepciones, podrá ser puesta en duda. El sentido de las palabras no les es inmanente, sino que remite "a la manera por la cual ella (el habla) manipula ese mundo lingüístico o por el cual ella modula sobre ese teclado de significaciones adquiridas" (Merleau-Ponty, 1966).

1.3.8. La expresión del cuerpo en la teoría teatral

En 1913 Jacques Copeau funda en París el *Théâtre du Vieux Colombier* con un grupo de escritores y artistas; en aquel espacio, la enseñanza se apoyaba en el método rítmico de Emile Jacques-Dalcroze y en el método natural de Georges Hebert; y la acrobacia y la improvisación de tradición clownesca eran enseñadas por los hermanos Fratellini. Es en esta escuela donde aparece propiamente el término de *expresión corporal* y donde empezó a estudiar Etienne Décroux, creador de la teoría del mimo corporal moderno.

Las referencias a la exaltación del movimiento escénico o la acción, han sido múltiples y justificadas en corrientes muy diversas Brozas (2003). Hombres como Antoine (1858-1943), Appia (1862-1928), Dullin (1885-1949), Jouvet (1887-1951), Copeau (1879-1949), Meyerhold (1874-1940), Schlemmer (1888-1943) o Laban (1879-1958) inciden en el valor de la acción desde el punto de vista de la intervención del actor. Appia, sostiene que entre todos los medios de expresión escénica, la expresión corporal del actor ocupa el primer lugar; Copeau, por ejemplo, concibe su Escuela Técnica para la Renovación del Arte Dramático Francés (Aslan, 1979), como un lugar donde se practicarían "la gimnasia rítmica de Jacques Dalcroze, deportes tales como la esgrima para mejorar los nervios, la acrobacia y los trucos de habilidad con un *clown*, así como la danza" (Aslan, 1979:73). Aspira a que la formación corporal sea sistemática; en la teoría de Meyerhold se desprenden dos ideas: la importancia del movimiento como medio teatral y la concepción dualista del hombre, en la que el hombre es el instrumento teatral por excelencia. Basó sus investigaciones en el análisis de las técnicas motrices expresivas. En los años sesenta, ciertas prácticas como las de la compañía *Living Theater*, el teatro pobre de Grotowski o el *Odin Teatret* de Eugenio Barba¹¹⁰ aprovechan las aportaciones de Meyerhold en torno a la investigación de la expresión del actor; para Schlemmer, vinculado a la Bauhaus¹¹¹

¹¹⁰ Ver Barba y Savarese. (1990). *El arte secreto del actor*.

¹¹¹ Ver Wick, R. (1993). *Pedagogía de la Bauhaus*.

(Wick, 1993) lo que determina el carácter y la valoración de la expresión del actor es la dirección de las interacciones entre las leyes espaciales y las leyes corporales; y, para Craig considera el movimiento como el germen de todas las manifestaciones artísticas y vitales (Brozas, 2003:62).

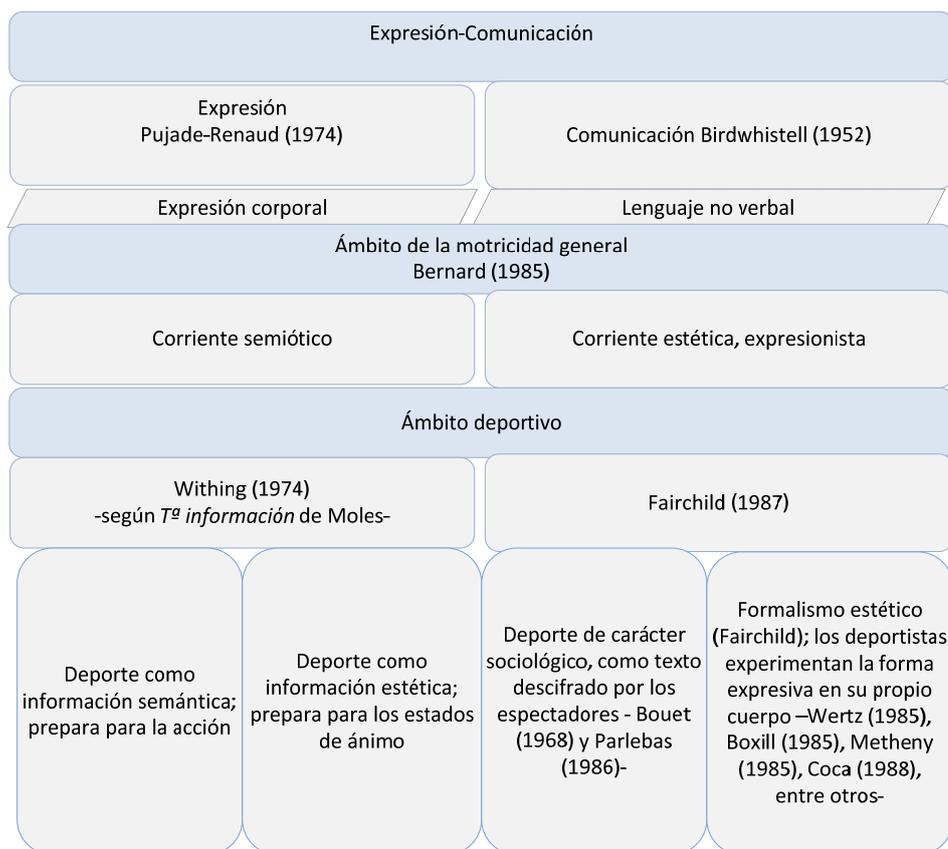
La teoría teatral ofrece una amplia panorámica sobre las posibilidades comunicativas del actor y, específicamente, sobre sus posibilidades corporales, utilizando el término *expresión corporal* extendido a otras parcelas del saber y el hacer. Tal y como concluye Brozas, el concepto de *expresión corporal* puede entenderse como resultado de un proceso de construcción multidisciplinar en el que participa la teoría teatral (Brozas, 1995).

1.3.9. Las teorías de la expresión en el deporte: corriente semiótica y expresionista

Como se ha dicho más arriba, desde que Darwin estudia las expresiones no verbales del hombre en relación al comportamiento de los animales, una serie de estudios sobre las posibilidades expresivas del movimiento corporal se desarrollan en todo el siglo XX, de forma especial a partir de 1960 (en Martínez, 1997). Psicoanalistas, psicomotricistas, psicólogos, incluso sociólogos se interesan por el movimiento como medio de expresión.

Entre estas nuevas corrientes resultan de especial interés aquellas que consideran el movimiento como lenguaje. En ellas se plantea la disyuntiva expresión-comunicación. En el primer caso hablan de *expresión corporal*, y en el segundo de *lenguaje no verbal*: esta disyuntiva, viene planteada por Bernard (1985) en el ámbito general de la motricidad, y por Whiting (1974) y Fairchild (1987), entre otros, en el campo específicamente deportivo (a partir de Martínez, 1997).

Tabla 11. Estudios sobre las posibilidades expresivas del movimiento corporal en el siglo XX: ámbito de la motricidad en general, y ámbito del deporte. Autores y corrientes.



Bernard (1985) distingue entre la corriente semiótica, que considera el lenguaje corporal como el lenguaje verbal, estructurado a base de *kinemas* y *kinemorfemas*, y la corriente expresionista, en que el cuerpo se expresa de forma más espontánea y natural y permite mostrar la singularidad del sujeto.

Whiting, editor de *Reading in the aesthetics of sport* (1974), plantea la posibilidad de considerar el deporte desde la teoría de la información de Moles¹¹²(1973), según la cual todo mensaje se puede observar desde un doble punto de vista: como información semántica, con un mensaje estructurado y claro para el deportista y el espectador, y como información estética, donde el mensaje es ambiguo y debe ser interpretado por el espectador. En el primer caso la información prepara para la acción; en cambio, en el segundo prepara los estados de ánimo.

Fairchild (1987) lleva a cabo una revisión sobre la consideración de la función expresiva en el deporte y reconoce la existencia de la siguiente disyuntiva: una corriente semiótica, de carácter sociológico, que considera el deporte como texto descifrado por los espectadores, y una corriente que él mismo denomina *formalismo estético*, en la que los deportistas experimentan la forma expresiva en su propio cuerpo.

¹¹² En su *Teoría de la Información en la percepción estética*, Moles considera una estética exacta basada en los aspectos matemáticos de la teoría de la información y de la cibernética. En francés se publica en 1973 con el título *Théorie de l'information et perception esthétique*. París: Denoël.

Como ejemplos significativos de la corriente sociológica del deporte se mencionan a M. Bouet (1968) y Parlebas (1986), autores que estudian la dinámica interna de los distintos deportes desde el punto de vista de la interacción de los deportistas, acuñando el término de *sociomotricidad*.

La corriente estética, de carácter expresionista, está representada por Wertz, Boxill y Metheny, entre otros. Wertz (1985) se refiere a los gimnastas en términos que experimentan en ellos mismos la personificación de la forma expresiva. Boxill (1985) considera que al igual que el pintor o el poeta, el deportista se expresa con sus movimientos¹¹³; hace referencia al estilo personal en los dos casos, arte y deporte. Merece especial mención la obra de Maetheny (1965) *Connotations of movement in sport and dance*, que ya se menciona como clásica entre los estudiosos del tema; su aproximación artística al deporte está basada en la expresión y en el significado estético y simbólico del movimiento. En esta obra se plantea, a partir de Langer, la significación de los movimientos, acuñando términos como *kinestesia* (percepción estética del movimiento), *kinestruct* (aquello visualmente percibido por el observador¹¹⁴), *kinesymbol* (la interpretación significativa del espectador) o *kinecept* (la percepción del propio movimiento). Esta autora compara las formas simbólicas de la música y del arte visual; nos habla del significado denotativo, fácil de expresar con palabras, y el significado connotativo, de carácter ambiguo y subjetivo. Metheny encuentra formas simbólicas de movimiento en la danza y en ciertos deportes, como la gimnasia (a partir de Martínez, 1997).

Una obra de interés en lengua española es la tesis de Coca (1988), reseñada con anterioridad, -y presentada en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Madrid-, que plantea el gesto de los deportistas como gestos expresivos. Gestos que se han construido sobre la base técnica personal e inconfundible de cada deportista.

En definitiva, la *expresión corporal* ha sido una actividad lúdica, estética, social, un instrumento del conocimiento y de la pedagogía, una herramienta de la magia y de la mística, un soporte concreto de la metafísica y una técnica de las artes del espectáculo de la que Occidente prácticamente ha olvidado la tradición y las reglas hasta las primeras décadas del siglo XX, años en que una serie de elementos de distinta procedencia psicofilosófica, pedagógica y artística abonaron el sustrato.

1.3.10. La aportación sobre el hecho artístico de Román de la Calle.

El *objeto artístico* sería el resultado y el punto de partida de un complejo proceso que destaca por ser el centro de diversas transformaciones de la materia, mediante los cuales el hombre *construye y comunica* (De la Calle, 1981:104). En relación

¹¹³ Término utilizado por los autores de las obras citadas.

¹¹⁴ Introduce la observación como percepción del que observa.

con lo artístico, sólo son subrayados dos rasgos básicos (concentrando a su alrededor toda una rica dialéctica de matices): *construcción/comunicación*.

El *hecho artístico*, como objeto de la Estética, se distiende, mediante estas dos facetas, en una serie de subprocesos integrantes. Tanto el supuesto inicial como los dos rasgos apuntados nos permiten afirmar que el arte, partiendo de la realidad como base, elabora (construye) *arte-factos* con cierta capacidad comunicativa (mayor o menor), que nos hablarán, en la medida en que estemos dispuestos a escuchar de una *realidad humana* (como obra del hombre y para el hombre) y, como tal, ideologizada.

En este sentido, podremos decir que el arte es un lenguaje, entendiendo por lenguaje cualquier sistema de comunicación que emplee signos ordenados de un modo particular, de modo que la Estética, en cuanto que estudia este lenguaje específico, se convierte en un *meta-lenguaje*. Las dos facetas indicadas (construcción-comunicación) se gestan y desarrollan a lo largo de un intrincado proceso que denominaremos, *grosso modo*, *hecho artístico*.

Los núcleos en cuestión son: el polo productor, el *objeto artístico*, y finalmente el polo receptor. Entre estos núcleos surge una rica dialéctica, que la descripción de los subprocesos (ver Figura 3) ayuda a clarificar (De la Calle, 1981:105):

- entre el polo productor y el objeto artístico se desarrolla el *subproceso poético-productivo (poiesis)*;
- entre el polo receptor y el objeto artístico tiene lugar el *subproceso estético-receptivo (aisthesis)*;
- y, por último, conectado directamente al objeto artístico, pero vinculado asimismo a los otros núcleos, tiene lugar el *subproceso evaluativo-prescriptivo*.

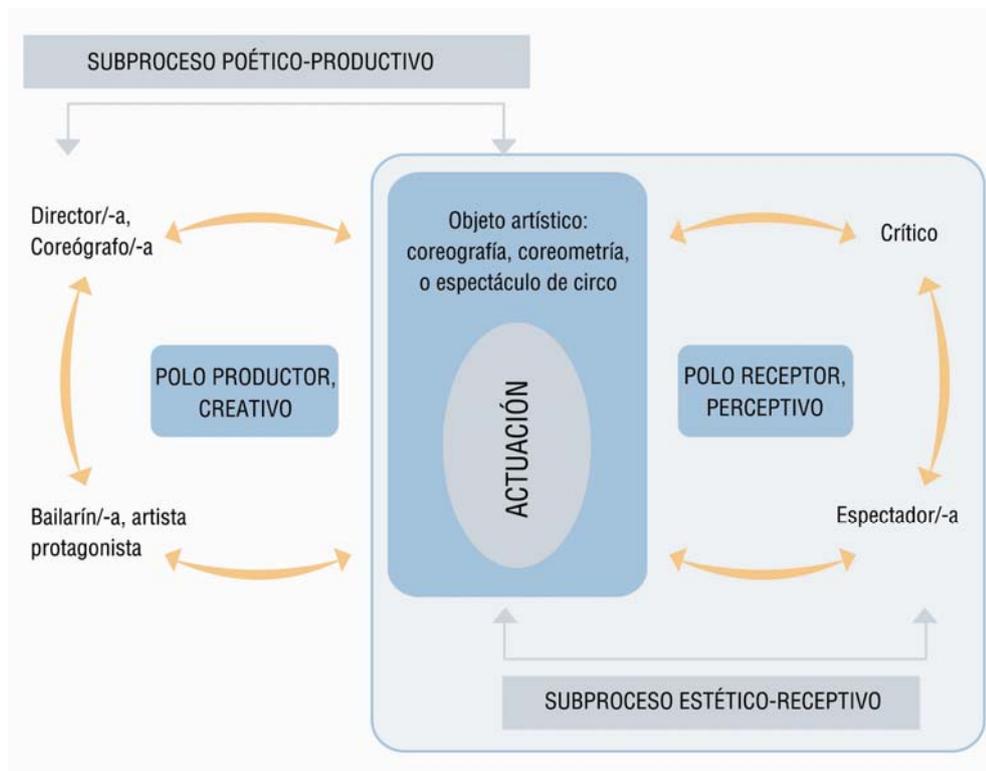


Figura 3. Interacciones del proceso artístico (adaptado de De la Calle, 1981).

En el trabajo que nos ocupa, la *teoría del hecho artístico* nos permite situar nuestro punto de mira en nuestro objeto de estudio, en *nuestro hecho artístico*: los espectáculos artísticos corporales profesionales. En este sentido, la tesis no pretende profundizar en el *subproceso creativo* previo al objeto artístico (de gran interés científico, ya que nos instruye sobre el camino poético-productivo, pero que dejamos para futuros estudios), ni tampoco atiende al *subproceso perceptivo* posterior al objeto artístico (que nos informaría acerca del entramado estético-receptivo y sería de gran relevancia para conocer el impacto que los espectáculos tienen en el público y en la crítica), aunque lo abordaremos sucintamente introduciendo algunos aspectos de valoración-evaluación de los espectáculos.

1.3.11. La ciencia de la acción motriz de Pierre Parlebas

Entre las principales aportaciones epistemológicas basadas en el campo intelectual de las prácticas físico-deportivas destacan las de los franceses Parlebas (1975), Vigarello (1978), Menaut (1981) y en el ámbito nacional Hernández Moreno (1987), Pedraz (1989), Mestre (1989), Oña y Santamaría (1990), *Grup de'Estudi Praxiològic de l'INEFC de Lleida* (1990-1994), Grupo de Estudio e Investigación Sociomotrices de la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte de Canarias (1992), Etxebeste (1992), Olaso (1993) y Lloret (1994).

De todos los autores mencionados solo Parlebas (juegos deportivos), en primera instancia, y los seguidores de su obra en España, -el GEP (prácticas físicas, deportivas, aprehensivas y lúdicas), el Grupo de Estudio e Investigaciones Sociomotrices de Canarias (juegos deportivos colectivos y de lucha), Etxebeste

(juegos vascos), Olaso (juego de pelota valenciana) y Lloret (waterpolo)-, se han acercado directamente al estudio de los juegos desde una perspectiva fundamentalmente praxiológica.

Parlebas ha fundamentado su obra en el estudio de la acción motriz y concretamente en el estudio de la acción motriz en los juegos deportivos (Parlebas, 1981). Las aportaciones de este autor, justificadas por muchos años de esfuerzos intelectuales dedicados a la investigación praxiológica, ha despertado la inquietud de unos cuantos investigadores españoles que, como Hernández Moreno, se interesan por el enfoque praxiológico del juego.

La acción motriz es definida por Parlebas (1981:41) como “el proceso de realización de las conductas motrices de uno o varios individuos actuando en una situación motriz determinada”. Para estudiar la acción motriz, este autor se fundamenta en la ciencia que llama praxiología motriz y que define en los siguientes términos:

Ciencia de la acción motriz, especialmente de las condiciones, los modos de funcionamiento y los resultados de la puesta en situación de su desarrollo (Parlebas, 2001:354).

Parlebas, después de un dilatado seguimiento obsesionado por la categorización de los juegos, revisa a numerosos autores como Leibniz o Senstiehl y a intelectuales más actuales como Von Neumann y Morgenstern, creadores de la teoría de los juegos, deduciendo cuatro modelos estructurales de juego (Lagardera, 1991:18): juegos determinados, también denominados algorítmicos; juegos de puro azar; juegos que no son de puro azar; y, finalmente, juegos deportivos que el autor conceptualiza como toda situación motriz de enfrentamiento codificada.

Estos juegos son clasificados a su vez siguiendo un modelo lógico-matemático, de acuerdo a los rasgos que Parlebas denomina estructurales, la interacción y la institucionalización, deduciendo 6 categorías:

- casi-juegos deportivos de ámbito psicomotor;
- juegos psicomotores tradicionales;
- juegos deportivos de ámbito sociomotor;
- juegos deportivos tradicionales;
- y por último, juegos deportivos sociomotores institucionalizados.

El autor se preocupa, fundamentalmente, de entrever las matrices estructurales que configuran el funcionamiento praxiológico de los juegos deportivos, e introduce uno de los conceptos principales de su corpus teórico: la lógica interna. Parlebas (1988) define la lógica interna “como el sistema de rasgos pertinentes de

toda situación ludo-motriz y el conjunto de consecuencias prácticas que esconde este sistema”. Según el autor, cada juego deportivo presenta una lógica interna particular y, consecuentemente, sus rasgos pertinentes se relacionan de forma diferente a como lo hacen otras prácticas lúdicas.

Los rasgos pertinentes de la lógica interna suscitan los rasgos distintivos de la acción motriz a estudiar, y se determinan por la relación con el espacio, la interacción con otros participantes, los imperativos temporales, los modos de resolución de las tareas y las modalidades de éxito o de fracaso.

Para analizar la lógica interna de los juegos deportivos, Parlebas introduce otro concepto básico: los universales. Estos deben entenderse como modelos operatorios que representan las estructuras de base del funcionamiento de los juegos deportivos, y que permiten descubrir sus organizaciones lúdicas subyacentes que a menudo aparecen poco perceptibles a primera vista.

Los siete modelos universales que elabora Parlebas se concretan en la red de comunicación motriz, la red de interacción de marca, el sistema de tanteo o puntuación, la red de cambio de rol, la red de cambio de subrol, el código gestémico y el código praxémico.

De la ciencia de la acción motriz nos van a interesar especialmente el apartado semiotriz, y dentro del mismo, especialmente los conceptos siguientes: código semiotriz, descodificación semiotriz, función metamotriz, función semiótica y función semiotriz, gestema, praxema, semiología, semiotricidad y semiotricización, además de todo el apartado de conceptos referidos a la interacción, a saber: los diferentes tipos de comunicación, el estatuto sociomotor y el rol sociomotor¹¹⁵.

1.4. Actualidad de la expresión *corporal*

Los antecedentes psicofilosóficos de la expresión corporal tienen que ver con el descubrimiento de que el ser humano puede encontrar su equilibrio y sus valores en su propia naturaleza, el cambio de la moral, el redescubrimiento y la apoteosis del cuerpo, la influencia de las filosofías orientales y la regeneración artística; los historiales pedagógicos estarían representados por el conjunto de técnicas y principios que surgieron de las grandes corrientes que se desarrollaron a partir de la década de los cincuenta, priorizando los métodos activos y la no directividad; y las referencias artísticas provenían fundamentalmente de las ramas que le quedaban más próximas: la danza, las técnicas de actuación del teatro y el cine, y algún que otro movimiento de vanguardia de la música y la plástica.

¹¹⁵ Todo ello se explica en el capítulo segundo.

1.4.1. Definiciones y especificidad

La indefinición alrededor del sentido del término *expresión corporal* puede asociarse, en primer lugar, a la pervivencia simultánea de diferentes visiones alrededor del mismo objeto, ocasionando contradicciones teóricas en ocasiones irreconciliables.

En las reflexiones más recientes sobre la definición de *expresión corporal* se ponen de manifiesto las dificultades teóricas para abordar el concepto y las desorientaciones prácticas derivadas del estancamiento ideológico, en parte derivadas de su denominación *expresión corporal*, concepto redundante¹¹⁶, como se ha explicado más arriba. Las definiciones del concepto *expresión corporal* son múltiples y variadas según tiendan a una concepción más vivenciada, comunicativa o escénica de la *expresión corporal*:

Los siguientes autores consideran la noción de *expresión corporal* como una *técnica* por ella misma, basando la sistematización del trabajo en propuestas de tipo espontáneo. Veamos algunas de estas orientaciones:

- Bertherat (1972) considera que si no conocemos a priori las utilidades de nuestro cuerpo, si nuestro repertorio de gestos y movimientos no incluye más que una fracción de las posibilidades del ser humano, “si hasta ahora nos hemos servido de nuestro cuerpo solo para reducir, traicionar o negar nuestras sensaciones, la expresión corporal no podrá ser otra cosa, al igual que el deporte, que imitación, compensación, amaestramiento (...)”, indicando que hay que tomar conciencia, en primer lugar, de las represiones corporales;
- Berge (1977:105) defiende que la expresión corporal nos hace “tomar conciencia de inmensas nostalgias que hemos relegado a lo más profundo de nosotros mismos”. Moverse libremente supone expresar nuestros sentimientos más escondidos, compartir lo que pensamos, pero que no sabemos expresar, reencontrar el contacto con la naturaleza o con el otro, realizar un poco nuestra necesidad de autenticidad;
- Para Stokoe (1978), la expresión corporal es una conducta que existe desde siempre en todo ser humano. Es un lenguaje paralingüístico por medio del cual el ser humano se expresa a través de sí mismo, reuniendo en su propio cuerpo el mensaje y el canal, el contenido y la forma;
- Según Salzer (198:17) se entenderá por *expresión* “toda emisión consciente o no de signos y mensajes. Y por *comunicación* todo lo que hace que cualquier signo o mensaje emitido sea recibido por otro, sea comprendido y sentido por la comprensión recíproca”;
- Bossu y Chalaguier (1987:15) definen expresión corporal como una forma original de expresión que debe encontrar en ella misma sus propias

¹¹⁶ Consultar el libro *Sobre el hombre*, de Zubiri (1986).

justificaciones y sus propios métodos de trabajo. Se trata del redescubrimiento de la persona en toda la riqueza de su vida profunda, que le permite penetrar en un mundo olvidado a causa de los avances tecnológicos de nuestra civilización, que ha ido olvidando ciertas aptitudes innatas en el individuo”;

- Según Aja, Cortada, Güell y Viscarro (1995) la expresión corporal es uno más de los lenguajes que hacen posible la expresión humana. La expresión corporal nace con la propia vida, es espontánea, es una vía para poder exteriorizar las sensaciones, emociones, sentimientos y deseos de nuestro yo profundo a través del lenguaje corporal y simbólico. Por tanto, somos expresión y también comunicación, porque ambas forman parte de una comunidad que se expresa. La comunicación es la que posibilita nuestra relación con otras personas.

Otros autores consideran la *expresión corporal* como un conjunto de técnicas que movilizan a la persona de una manera lúdica y permiten su expresión, es decir, permiten que se manifieste de una manera simbólica la capacidad de estar en el mundo y comunicarse con los otros. En este caso, podríamos hablar de un recorrido desde la expresión espontánea a la expresión artística. Esta última, la expresión motriz con carácter escénico, va a ser la que centra el interés y el objeto de estudio de esta tesis. Veamos algunas de estas concepciones:

- Pinok et Matho (1979a: 45) consideran la expresión corporal como “arte del movimiento que sintetiza actividades bailadas y teatrales”. Este término nos recordaría que la expresión-comunicación pasa por el trabajo corporal, y también que el trabajo corporal se realiza en vistas a una función de significación;
- Baffalio-Delacroix & Orssaud-Flamand (1984) se refieren a ella como la adquisición de saberes culturales artísticos. Se trataría de conductas de expresión-comunicación de un individuo o de un grupo, en las que el sustrato sobre el que se trabaja es el cuerpo humano, resultando una representación estética del mundo, en el marco de una interrelación entre actores y espectadores;
- Para Levieux et Levieux (1988:11) el objetivo de la práctica de expresión corporal consiste en desarrollar una competencia artística en el niño y el adulto con la finalidad de responder a necesidades de comunicación no convencional. Se plantean la posibilidad de aprendizaje de la expresión en base a un trabajo sobre las capacidades de ejecución y sobre las capacidades de creación del individuo;
- Según Romero (1999) es un “ámbito que estudia las formas organizadas de la expresividad corporal, entendiendo el cuerpo como un conjunto de lo psicomotor, afectivo-relacional y cognitivo, cuyo ámbito disciplinar está en periodo de delimitación; (...) se caracteriza por la ausencia de modelos cerrados de respuesta y por el uso de métodos no directivos, sino favorecedores de la creatividad e imaginación, cuyas tareas pretenden la manifestación o exteriorización de sentimientos, sensaciones e ideas, la

comunicación de los mismos y del desarrollo del sentido estético del movimiento. Los principales objetivos que pretende son, la búsqueda del bienestar con el propio cuerpo (desarrollo personal) y el descubrimiento y/o aprendizaje de significados corporales; como actividad tiene en sí misma significado y aplicación, pero puede ser además un escalón básico para acceder a otras manifestaciones corpóreo-expresivas más tecnificadas;

- Por último, para Schinca (2002:9) la Expresión Corporal es una “disciplina que permite encontrar, mediante el estudio y la profundización del empleo del cuerpo, un lenguaje propio. Este lenguaje corporal puro, sin códigos preconcebidos, es un modo de comunicación que encuentra su propia semántica directa más allá de la expresión verbal conceptualizada; por ello, esta disciplina parte de lo físico y conecta con los procesos internos de la persona, canalizando sus posibilidades expresivas hacia un lenguaje gestual creativo.

A partir de las aportaciones anteriores en torno al concepto *expresión corporal* podríamos concluir que las definiciones anteriores en torno al concepto *expresión corporal*: todas ellas consideran *la expresión consustancial* al ser humano; todas creen que es posible trabajarla y hacerla evolucionar; la mayoría consideran que hay una *técnica que la posibilita*; y, por último, algunos autores la consideran como la base para posteriores aprendizajes en técnicas más específicas. En definitiva, la denominada *expresión corporal* se concibe como: una *actividad preparatoria*, base tanto de actividades artísticas como de aprendizajes escolares o de técnicas terapéuticas; una *técnica específica y autónoma*; una actividad *artística genérica* (arte del movimiento) o *concreta* (danza, mimo, etc.); un conjunto de *técnicas terapéuticas* o de *bienestar psicosomático*; y, en último lugar, un *componente curricular*, en tanto que medio didáctico interdisciplinar o bien como materia o contenido propio de la educación general, de la educación artística o de la educación física.

A partir de Baffalio-Délaacroix y Orssaud-Flamand (1984), opinamos que las situaciones motrices de expresión favorecen, entre otras, conductas de *impresión, expresión y comunicación* de un individuo o de un grupo (y, por tanto, las propuestas y los productos que se originen serán elaborados individualmente o en formas colectivas) en las cuales el sustrato, la *base sobre la que se actúa, es el cuerpo humano* (de la misma manera que el sustrato de la música es el aire, que el sustrato de la escultura es el fango, o que el sustrato de la pintura es el lienzo). El resultado es una *representación estética de la realidad*, del mundo (es en este punto donde residirá la originalidad de cada creador y la especificidad de este tipo de actividades), en el contexto de una *interrelación entre actores y espectadores*, no del todo necesaria, (razón por la que habrá que tener en cuenta los elementos que intervienen en la puesta en escena, para organizarlos).

Lo específico de estas actividades es que realizan una *apropiación de la realidad desde una determinada estética* utilizando como sustrato de trabajo el *cuerpo humano*:

- *apropiación* (como actividad intencional y creadora del sujeto);

- *estética* (como cualidad común al conjunto de actividades artísticas consistente en acogerse a una determinada forma: bella, fea, poética, agresiva, etc.);
- *cuerpo humano*, en el sentido de corporalidad, que implica tanto la realidad corporal del ser como la conciencia de que se es (Lagardera, 1991).

En este sentido, estas formas se distinguen de otras formas de apropiación de la realidad como la tecnológica, la política, la biológica o la económica.

1.4.2. Tendencias que en la actualidad contemplan la *expresión corporal*

Podemos preguntarnos en relación a qué concepción del cuerpo se sitúan estas actividades. Actualmente, llama la atención la expansión de los discursos sobre el cuerpo y las prácticas corporales: un cuerpo sano y proporcionado en los carteles y medios publicitarios anunciando los beneficios de tal o cual producto; un cuerpo cotidiano destinado a trabajar; un cuerpo símbolo sexual de virilidad o femineidad; un cuerpo eficaz en posesión de marcas deportivas; un cuerpo como lugar que siente y donde es posible la felicidad del individuo; un cuerpo trascendente, mediador de una vida espiritual y armoniosa; y un cuerpo capaz de impresionarse, de expresar y de comunicar. Este último es el que interesa principalmente en nuestro estudio. A continuación, consideramos los numerosos enfoques (a partir del análisis de Blouin Le Baron, 1981) que en la sociedad actual se han estructurado alrededor del concepto *expresión*, y que han originado áreas de aplicación distinta, cuyos contenidos, asimismo, se diferenciarán en función de las finalidades.

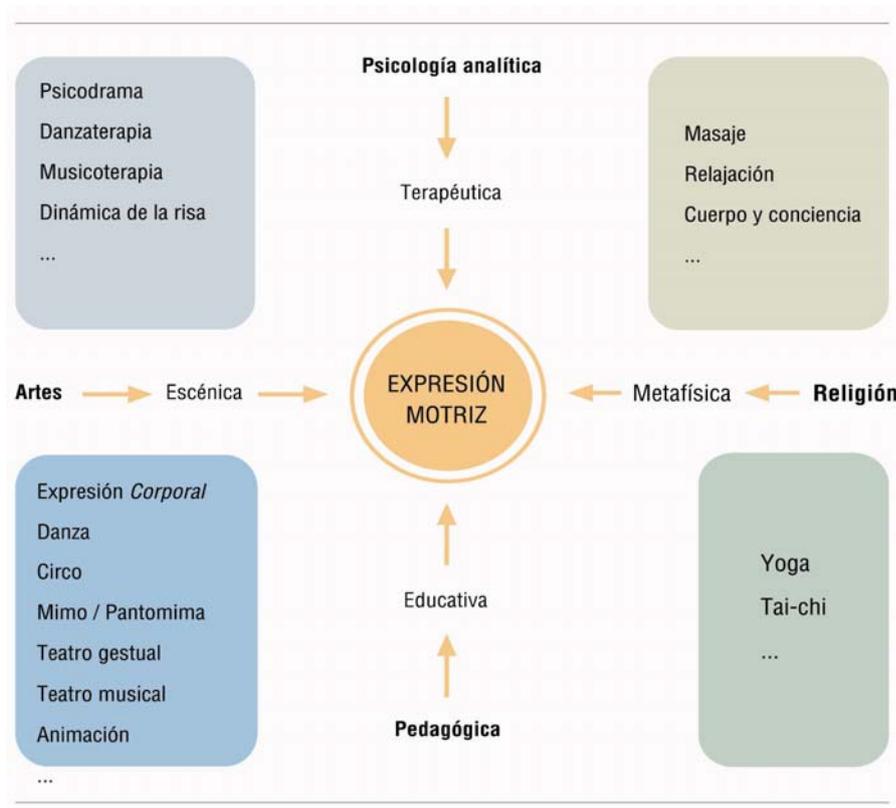


Figura 4. Áreas sociales que contemplan la Expresión motriz.

- Área escénico-artística

Constatamos en la actualidad un desarrollo del número de espectadores y de asistencia a los espectáculos que tienen como base un arte del movimiento corporal: danza, mimo, pantomima, teatro gestual, circo, etc. Podríamos hablar de una expresión profesionalizada, con finalidad escénica, cuya base son las actividades corporales artísticas.

En las prácticas corporales artísticas¹¹⁷, la expresividad del cuerpo pasa de ser un componente de la acción y revelador de la personalidad a convertirse en el objeto mismo de la actividad de la persona. El artista busca el perfeccionamiento, el desarrollo y el enriquecimiento del potencial expresivo que constituye el material de su actividad.

- Área terapéutica-psicológica

Algunas prácticas psicoterapéuticas utilizan la *expresión corporal* como reveladora de ciertos aspectos del individuo con el propósito de alcanzar una modificación de esta personalidad y subsanar las alteraciones que ella manifiesta. Se utilizan situaciones dramáticas significativas, con ejercicios corporales desencadenantes de energía basados en la voz, el grito, el personaje, el rol, el lenguaje, etc.

- Área metafísica

En ella se tiende a potenciar lo natural y espontáneo en el ser humano, tratando de ir más allá de lo físico. La expresión del cuerpo se sirve de técnicas y filosofías enraizadas en Oriente que permiten esa fusión con el universo y esa unión entre cuerpo y espíritu. El zen, el yoga, la meditación, la conciencia del cuerpo, el masaje, la relajación, etc. son algunas de estas técnicas expresivas que permiten satisfacer ese impulso metafísico.

- Área pedagógica

En estos últimos años, las actividades de expresión se han integrado en las instituciones escolares para contribuir a la educación global del alumno. Contribuyen a ello desde su especificidad y en relación interdisciplinar con otras propuestas de áreas escolares. En el marco de las instituciones escolares o recreativas, donde el polo esencial de la actividad es la persona, hablamos de actividades motrices de expresión.

Durante unos años se contempló la expresión en la escuela como sinónimo de liberación, espontaneidad e individualidad. Las aportaciones más recientes de los

¹¹⁷ Es justamente en el conjunto de saberes sobre estas actividades motrices artísticas donde en un contexto educativo localizaremos el contenido de las prácticas, dándoles un tratamiento pedagógico.

autores completan la visión de la expresión con tendencia a la técnica, el aprendizaje y la comunicación.

Además de las corrientes explicadas hasta el momento, sugerimos la aparición de una nueva tendencia que tendría que ver con la expresión escénica de carácter mediático.

- Área de la Comunicación

Finalmente, y a raíz sobre todo de la potenciación de la imagen desde la aparición de la televisión, son diversos los programas que han incorporado en la actualidad la comunicación con toques de humor a partir de parodias realizadas por personajes muy elaborados corporalmente. Programas como *Las noticias del Guinó* - en el reconvertido *Canal Plus*-, *Set de Notícies* (2003) de Toni Soler, *Sense Títol*, *Carlos Latre*, *Buenafuente* (2005) o *Minoría absoluta* (2005) - de la cadena catalana TV3-, basan en parte su éxito en la composición de personajes a partir de una gestualidad muy estudiada. En el ámbito radiofónico también gozan de una amplia audiencia programas que a partir de la composición vocal y modulando los registros de la voz, componen personajes que realizan parodias de políticos y famosos; ejemplos de los mismos los encontramos en *Versió Original*, *Versió Rac1*, *Alguna pregunta més*, *Dúo Gomaespuma* o *Minoría absoluta*. El origen de estas producciones hay que buscarlo en las creaciones de los antológicos *Gila*, *Tip* y *Coll*, *Capri*, en los personajes de ficción creados por *José Luis Moreno (Rockefeller)* o *Mari Carmen (Dña. Rogelia)* o los americanos *Groucho Marx* o *Lenny*, que en sus composiciones realizaban una ácida crítica social comprometida, con un punto humorístico. Actualmente han encarnado el relevo de este estilo *Faemino* y *Cansado*, *Pepe Rubianes*, *Los Modernos*, *Godoy*, o los personajes encarnados en *Crackòvia* i *Polònia*, artistas que con sus monólogos y diálogos han creado un estilo particular, de notable audiencia. El traslado de este estilo a los ámbitos mediático y de la comunicación audiovisual (que apenas cuenta con una década de existencia), constituye un fenómeno que por sí mismo merecería un estudio en profundidad.

Ante este vasto panorama, nuestra opción (en tanto que educadores del cuerpo en un contexto educativo) se sitúa en el cuadrante determinado por la *fusión del área artística* con el *área pedagógica* (Levieux y Levieux, 1988). La expresión artística se convierte, así, en un medio para la educación del individuo. El cuadrante pedagógico-artístico comporta un paso de la actividad espontánea a la producción artística, con el desarrollo progresivo de un repertorio de capacidades generales centradas en la ejecución (rapidez, lentitud, potencia, ritmo, lateralidad, disociación, coordinación, entre otras), y, en las capacidades de creación (imaginar, improvisar, memorizar, comunicar, imitar, etc.) que más adelante se comentan.

1.5. Recapitulación

Se puede sintetizar el sentido de esta investigación en los siguientes puntos:

A partir de tres estudios exploratorios, se plantean unos interrogantes iniciales que conducen a la elaboración de una hipótesis principal y unas hipótesis

secundarias en relación con las situaciones motrices de expresión y su ubicación en el contexto de la ciencia de la acción motriz.

Se explica la situación general de las artes en la sociedad y de las artes corporales que se centran en la expresión motriz en particular, exponiendo las razones que abogan por su mantenimiento o inclusión en programas académicos, cívicos o sociales.

A continuación, se revisan los antecedentes del trabajo a partir de las investigaciones realizadas en el terreno de la praxiología motriz, de la comúnmente denominada *expresión corporal*, así como de las prácticas deportivas que contemplan en su reglamento o código de puntuación el concepto de *impresión artística*. Por lo que se refiere a las primeras, constatamos la prácticamente nula existencia de tesis doctorales sobre la expresión motriz desde el marco de la praxiología. Sí se ha abordado el concepto desde otros marcos teóricos, con varias tesis que se ocupan de la expresión y la imagen corporal desde las bellas artes, desde la educación física en Primaria, en Secundaria o en el nivel universitario, y han habido algunas contribuciones en la modalidad, mayormente, de danza; únicamente hemos encontrado un texto como tesina sobre el mimo -en francés-, y varias tesis francesas y una canadiense, además de algunas investigaciones, en el terreno circense. Se destaca a nivel de los deportes expresivos la aportación de la defensa como deporte artístico de la Gimnasia Rítmica sostenida por Martínez Vidal (1996).

La expresión *corporal* se enfoca desde disciplinas variadas y desde ámbitos, en principio tan “alejados” como la filosofía, la biología, los juegos, el arte, la comunicación o la lingüística, entre otras. En este sentido, el carácter interdisciplinar de la expresión *corporal* emerge como un eje aglutinador de ámbitos diversos.

Se dedica un apartado a la revisión histórica de las aportaciones más relevantes en cuanto a asignaturas, publicaciones, congresos y grupos o compañías que han surgido en los últimos años a raíz del desarrollo de las asignaturas de *Expresión Corporal* en el Estado Español, constatando el auge creciente de la práctica y el papel determinante que han tenido en su promoción los Institutos Nacionales de Educación Física y las Facultades de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte.

La investigación se nutre asimismo de la aportación de la teoría del hecho artístico de Román de la Calle (1981), ya que considera el objeto artístico como el *espectáculo artístico motriz* de circo, danza, mimo o teatro gestual, desde la perspectiva del *receptor*, que será el enfoque adoptado en nuestra tesis. Dejamos para un futuro la complementación de esta perspectiva con el punto de vista del *creador*. También la investigación revisa, entre otras teorías de la expresividad, el concepto *expresión corporal* que deriva de la teoría teatral del siglo XX, popularmente extendido y utilizado en el ámbito educativo, terapéutico, metafísico, mediático y escénico.

Por otro lado, desde el marco de la praxiología motriz, ciencia que se ocupa del estudio de las conductas motrices, se propone, al menos en el ámbito de la educación física, el concepto de *expresión motriz*, ya que pensamos que resulta más

apropiado que el que hemos heredado, a pesar de la popularidad de la que goza la noción actual de *expresión corporal*.

Por último, se revisan las principales teorías que históricamente se han referido a la expresividad humana, manteniendo especialmente presentes en nuestro trabajo la aportación antes mencionada *sobre el hecho artístico*, en cuanto a la perspectiva desde la que se realiza el estudio que es la del *receptor* (Román de la Calle, 1981), y, sobre todo, la *teoría de la praxiología motriz* (Parlebas, 1981) como marco conceptual de la investigación.

Esta recapitulación nos conduce al capítulo segundo; por lo tanto se impone finalizar el presente capítulo introduciendo el concepto de *situación motriz expresiva* (SME) y, citando la necesidad de ubicar las prácticas motrices expresivas en el contexto general del conjunto de prácticas motrices, ideas que desarrollamos a continuación.

CAPÍTULO 2. Las situaciones motrices expresivas en el contexto de la praxiología

motriz

| | |
|--|------------|
| 2.1. Aproximación terminológica. Del vocablo <i>expresión corporal</i> al de <i>expresión motriz</i>..... | 96 |
| 2.2. La lógica interna de las Situaciones Motrices de Expresión (SME) | 99 |
| 2.2.1. Funciones asociadas a las SME..... | 100 |
| 2.2.2. Los objetivos motores expresivos de las SME | 103 |
| 2.2.3. El estatuto práxico. Las reglas en las SME..... | 106 |
| 2.2.4. Las situaciones motrices expresivas: tipología..... | 110 |
| 2.2.5. Deportificación <i>versus</i> espectacularización..... | 112 |
| 2.2.6. Las SME: rasgos de la lógica interna..... | 120 |
| 2.3. Del casi-juego expresivo a las artes motrices..... | 131 |
| 2.3.1. El casi-juego expresivo..... | 133 |
| 2.3.2. El juego expresivo y las danzas colectivas..... | 134 |
| 2.3.2.1. El juego expresivo | 134 |
| 2.3.2.2. Las danzas colectivas..... | 135 |
| 2.3.3. El casi-espectáculo: el <i>match</i> de improvisación, la cueca chilena, la danza-contact | 138 |
| 2.3.4. Los deportes artísticos o expresivos..... | 143 |
| 2.3.5. Las artes motrices: los espectáculos | 144 |
| 2.4. La clasificación de las prácticas motrices | 144 |
| 2.4.1. Los dominios de acción motriz y las SME..... | 147 |
| 2.4.2. Localización de las situaciones motrices de expresión en la clasificación de Pierre Parlebas..... | 148 |
| 2.5. La pedagogía de las SME..... | 154 |
| 2.5.1. Aplicación pedagógica..... | 155 |
| 2.6. Recapitulación..... | 161 |

La dimensión expresiva está implícita en todas las prácticas motrices. Aunque es en las situaciones motrices de expresión donde, de forma explícita, la eficacia praxica de la acción queda supeditada a la eficacia expresiva de la misma. La expresión está presente en la cotidianeidad corporal (el cuerpo como *vivencia*), en la codificación comunicativa (el cuerpo como *texto*), y su máxima especialización la constituyen las prácticas artísticas (el cuerpo *escénico*). Este capítulo tiene como objetivo desvelar los objetivos motores y los rasgos dominantes que caracterizan la lógica interna de las SME. Una vez reconocidos los rasgos estructurales que caracterizan esta familia de situaciones motrices se propone ubicarlas en los dominios de acción motriz propuestos por el profesor Pierre Parlebas (CAI).

2.1. Aproximación terminológica. Del vocablo *expresión corporal* al de *expresión motriz*

Ante las exigencias taxonómicas, es fácil advertir que las propuestas que organizan los planes de estudios, los diseños curriculares y los programas en educación física y deporte presentan ciertas lagunas (Parlebas 1986, Moreno *et al.* 2000, Lagardera y Lavega 2003, etc.). Efectivamente, las referencias teóricas sólidas rara vez se utilizan con estos fines. Esta distorsión, que sería impensable en el campo de otras disciplinas académicas, parece no revestir gravedad en la educación física y el deporte. Ante cualquier dominio o familia de prácticas motrices se observa una gran diversidad y eso no hace más que confirmar la importancia de encontrar una clasificación que permita organizar las prácticas, ya que cuando se apliquen criterios y rasgos pertinentes de clasificación, las categorías o clases resultantes serán mucho más homogéneas.

En este capítulo nos interesamos, por tanto, por un grupo de prácticas motrices, las expresivas, -en la creencia que descubren experiencias singulares a los que las practican- tan importantes como las que proporcionan otros tipos de prácticas motrices como los deportes, los juegos o las actividades introyectivas. Las prácticas que pertenezcan a una familia van a tender a poseer unas constantes estructurales parecidas, a desencadenar procesos similares, y a crear unos tipos de dificultades análogas. En sus investigaciones, Huesca (1996:66) se refiere a las situaciones motrices de expresión¹¹⁸ (SME) como *las zonas de oscuridad de los discursos, de las propuestas de clasificación*¹¹⁹, título sugerente que refleja perfectamente el estado de la cuestión.

La aproximación terminológica a los distintos vocablos refleja la evolución que ha seguido el concepto de *Expresión Corporal* en los planes de estudios más recientes, tanto de facultades de formación de profesorado de Secundaria como de Primaria. Tras el uso inicial en España de la locución *Expresión Dinámica*¹²⁰, la

¹¹⁸ En adelante, SME (situaciones motrices de expresión).

¹¹⁹ Del original francés *Les zones d'ombre des discours classificateurs*.

¹²⁰ El 3 de noviembre de 1967 da comienzo el primer curso del INEF de Madrid, que incluye entre las asignaturas, la de *Expresión Dinámica*.

denominación actual más generalizada es la de *Expresión corporal*¹²¹. En Inglaterra, el apelativo más extendido es el de *Body Movement, Body Expression o Creative Movement*. En Alemania, *Beweging Theater*, o sea, teatro del movimiento. Es interesante observar el camino recorrido por el concepto en Francia, y que exponemos a continuación, por la influencia que históricamente ha ejercido este país en el territorio español. En un acercamiento epistemológico realizado por Fauché, en Huesca (1996), se muestra la construcción, bajo un trasfondo psicoanalítico, de una nueva voluntad pedagógica impregnada de no directividad:

La expresión corporal se inscribe en una fase de contestación radical de un sistema dominado por la represión. El movimiento culmina a principios de los años setenta, empujado por la ola de fondo contestataria de mayo de 1968 (Fauché, 1993)¹²².

Es dentro de este movimiento, que tras recuperar el concepto de *Expresión Corporal*, la posterior denominación *Actividades Físicas de Expresión*¹²³ (APEX) cristaliza el imaginario y las prácticas de un grupo de profesionales que buscan un contrapunto a las prácticas deportivas vividas como represivas. La pertinencia de esta familia es nuevamente cuestionada por opiniones como las de Delga y sus colaboradores (1990), que consideran que las prácticas de *expresión corporal*, no se asientan en ningún espacio de la sociedad fuera de la educación, de modo que una gran parte de los autores, de forma más o menos explícita, optan por el concepto único de *danza*, que sí lo hace. Pero hablar únicamente de danza, descarta otras aproximaciones artísticas motrices muy enriquecedoras del lenguaje expresivo motriz, tales como el circo, el mimo o la danza-teatro, por lo que esta argumentación dio paso a que en 1983, la legislación francesa empleara el apelativo de *Actividades físicas artísticas de creación y de expresión*. Este vocablo reflejaba, por un lado, la voluntad de dotar de una identidad cultural a estas actividades pero, por otra parte, resultaba redundante en su enunciado, ya que es imposible concebir una actividad artística que no haga referencia a la creación y a la expresión. De forma que en la actualidad, la acepción más extendida es la de *Actividades físicas artísticas*¹²⁴ (APA), denominación que compartimos, por la alusión que, asimismo, hace a sus prácticas sociales de referencia. El propio profesor Parlebas (2002) se refiere en múltiples ocasiones a las prácticas artísticas en sus intervenciones (como más adelante se comenta). Pierre Parlebas (2002) distingue tres tipos de acciones motrices, tres tipos de motricidad: la motricidad de la comunicación (sociomotricidad), la motricidad del espacio y de los

¹²¹ Sugerimos la lectura de la aportación de Maciá (1999) en la que cuestiona la existencia de técnicas de expresión corporal en favor de las técnicas de Educación Psicomotriz, aplicadas específicamente a la comunicación interpersonal. La pregunta que inicialmente se plantea es la siguiente: ¿Por qué a veces, la Expresión Corporal aparece como una técnica del teatro o de la danza y, otras veces, el teatro y la danza son considerados como técnicas de la Expresión Corporal?. Maciá considera las formas artísticas (danza, mimo, pantomima, etc.) como códigos de simulación socialmente aceptados que desarrollan y utilizan determinadas habilidades y capacidades físicas para aumentar las posibilidades expresivo/comunicativas del cuerpo.

¹²² Citado en Huesca (1996:65). Fauché, S. (1993). *Du corps au psychisme*.

¹²³ Traducción del francés *Activités Physiques d'Expression* (APEX).

¹²⁴ Del original francés *Activités Physiques d'Expression* (APA).

objetos (psicomotricidad), y, la motricidad de lo imaginario (el dominio de las actividades físicas artísticas)¹²⁵.

Hay que destacar otro momento histórico en el país vecino (al inicio de los años noventa), en el que estas actividades se agruparon en un conjunto denominado *Actividades con finalidad estética y expresiva*, quedando asociadas a la Gimnasia Rítmica, la Gimnasia Artística o la Natación Sincronizada, o sea, a los deportes expresivos o artísticos. Se tratará de ellos más adelante, pero de entrada podemos avanzar que estos deportes despliegan una motricidad en contextos estructurados por normas de apreciación objetivas (los códigos de puntuación)¹²⁶, mientras que la motricidad en muchas de las situaciones de expresión emerge en todo caso, de unas reglas implícitas en la propia actividad.



Imagen 1. Fotograma de una situación motriz de expresión escénica.

La terminología con la que, a tenor de lo anteriormente expuesto, nos sentimos más identificados, es la de *Situaciones motrices de expresión* o *Situaciones de Expresión motriz*, por su claridad y sencillez, así como la de *Actividades corporales artísticas*, por la referencia cultural que asocian al concepto. Aunque podemos considerar *Expresión corporal* como una asociación redundante -es difícil concebir algún tipo de expresión que no sea corporal, ya que la pintura o la literatura, entre otras artes, también pasan por la corporalidad-, el pleonasma adquiere sentido si nos centramos en el sustrato sobre el que esta expresividad adquiere vida: el cuerpo. Como hemos visto en el primer capítulo, este sustrato puede variar, bien se trate del papel, la piedra, el aire, el fango, o el propio cuerpo, etc.

Es en este sentido, que se propone la denominación de *Expresión Motriz* como la más pertinente. El concepto *Expresión Motriz* delimita, de este modo, un área dentro del ámbito de la acción motriz, y de ahí su ubicación en los dominios de Parlebas. Entendemos que el hecho de ubicarla dentro de la teoría de la acción motriz, la dota de pertinencia epistemológica y coherencia conceptual.

¹²⁵ Ver apartado 2.4.2 de la clasificación de las prácticas motrices.

¹²⁶ Ver anexo 4. Valoración del apartado artístico en distintos reglamentos y normativas de deportes y prácticas expresivas (natación sincronizada, gimnasia general, gimnasia artística, gimnasia rítmica, gimnasia estética, aeróbic, patinaje artístico, patinaje *shows*, baile deportivo de salón y cueca chilena).

2.2. La lógica interna de las Situaciones Motrices de Expresión (SME)

Toda situación motriz puede ser concebida como un sistema praxiológico cuyos componentes se relacionan dando origen a una estructura denominada en praxiología motriz *lógica interna*. El concepto de *lógica interna* indica que cada situación motriz es portadora de una serie de rasgos y propiedades que pueden conocerse antes, durante y después de la puesta en acción. Esta noción determina las propiedades del espacio de intervención, los modos de contacto y de comunicación, las categorías prácticas de que dispone el participante o los tipos de mensajes motores intercambiados. La lógica interna constituye pues, “el sistema de los rasgos pertinentes de una situación motriz y de las consecuencias que entraña para la realización de la acción motriz correspondiente” (Parlebas, 2001:302). En la lógica interna, por tanto:

Estos rasgos se consideran pertinentes porque se apoyan en los elementos distintivos de la acción motriz: relación con el espacio (dimensión domesticado/salvaje, territorios de estatus diferenciados,...), relación con los otros (comunicación y contracomunicación motriz, violencia de los contactos,...), imperativos temporales, formas de resolución de la tarea, modalidades de éxito o fracaso. El concepto de lógica interna es, a nuestro parecer capital, por una parte porque denota la presencia de un sistema ligado al contrato ludomotor, y por otra parte, porque se sobreentiende una finalidad y una significación praxica de las conductas individuales generadas por este sistema (Parlebas, 1986:106).

Independientemente de cuáles sean los participantes en una práctica, todo juego dispone de una gramática que al ser interpretada, permite que emerjan diferentes acciones motrices. La persona que participa en un juego es un actor que interpreta sus leyes internas, su lógica interna, protagonizando acciones motrices individualizadas (Lavega, Mateu, Lagardera, Filella, 2010). Dicha lógica emerge del estatuto praxico de la actividad, que en ocasiones localizamos a partir de un estudio teórico del reglamento, y/o a partir de la observación y del conocimiento de las acciones motrices que emergen de tal praxis. En nuestro caso, se basa fundamentalmente en la observación indirecta, dada la ausencia en la mayor parte de SME, de un reglamento escrito y/o institucionalizado.

En adelante, vamos a hablar de las situaciones motrices de *expresión escénica*, sin adentrarnos en las situaciones expresivas cotidianas, o en las de carácter social comunicativo -que por su amplitud dejamos para otra oportunidad- considerando que también tienen relación directa y quedan incluidas en su aplicación en escena (ver Figura 5). Para aclarar esta diferenciación, utilizaremos un ejemplo: la persona sordomuda, al igual que todos nosotros, en su quehacer diario se reviste de una expresividad motriz espontánea; asimismo, para poder comunicarse, al igual que nosotros lo hacemos a través de un código gestual, ella lo hace a través de un código gestual puesto al servicio de una referencialidad, con una finalidad comunicativa; y, además, este mismo código gestual podría ponerse en escena, y al servicio del espectáculo, como hizo por ejemplo, la bailarina, cantante y actriz Angels Gonyalons

en un espectáculo de años atrás, en el que mimaba, gestualizaba y explicaba una canción desde el lenguaje de las personas sordomudas.

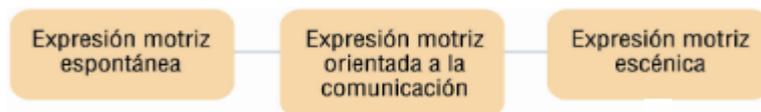


Figura 5. Tipos de expresividad¹²⁷.

Podemos referirnos a las *situaciones motrices de expresión escénica* como aquellas en las que de forma individual, o estableciendo una interrelación práxica de tipo cooperativo entre los participantes -aunque podemos encontrar otros tipos de relaciones desde la ficción escénica, que se explican más adelante-, apuntan como objetivo motor la presentación de un proyecto escénico de acuerdo a unas reglas implícitas de interacción con los compañeros, así como de relación con el espacio, con el tiempo y con los objetos, singularmente elegidas para el mismo desde una lógica práxico-expresiva. Se explicitan en el marco de una interrelación comunicativa emotiva entre actores y espectadores (actuantes y espectadores).

2.2.1. Funciones asociadas a las SME

En este apartado se explican algunas de las funciones que Pierre Parlebas considera vinculadas a las prácticas expresivas. Tal y como se ha anunciado en el primer capítulo se introducen algunos de ellos.

En primer lugar, la *función semiótica* se refiere a la capacidad general de significar, y consiste en la producción (codificación) y en la recepción (descodificación) de signos; cuando esta capacidad requiera directamente la aplicación de conductas motrices, se habla de *función semiotriz*. Esta última, no solamente se desarrolla en los juegos simbólicos, sino en todas las situaciones motrices, aunque se desarrolla mejor en las situaciones de interacción que generan la producción y desciframiento de significantes motores, y, entre otras, la expresión corporal (Parlebas, 2001). Las conductas motrices generan signos que se dividen en dos clases diferenciadas: los *gestemas* y los *praxemas*. Los *gestemas* son signos convencionales sacados a menudo de un repertorio común; son signos de la comunicación práxica indirecta (por ejemplo, en fútbol, agitar un brazo para pedir la pelota); por otro lado, los *praxemas*, son conductas motrices de un jugador interpretadas como signos (por ejemplo en danza-contact, la posición de los apoyos), (Parlebas: 2001:349).

Otro concepto integrado en estas prácticas es el de función metamotriz, que sería, según Parlebas.

La organización de las conductas motrices que tienen la originalidad de crear significados de segundo grado, de tipo

¹²⁷ En el capítulo tercero se amplía la explicación.

instrumental, afectivo o referencial, referentes a la realización de aquellas (Parlebas, 2001:232).

Esta función *meta*, también la posee el lenguaje verbal; en el terreno ludomotor estos fenómenos son mucho menos elaborados que los que produce son tanta sutilidad la comunicación verbal. Los gestemas y praxemas antes mencionados, son un claro ejemplo de metacomunicación motriz de tipo instrumental (por ejemplo, la petición de pelota; las relaciones cargadas de antagonismo o de solidaridad a nivel afectivo también se dan en este nivel meta; y, a nivel referencial, Pierre Parlebas afirma que “el campo de la expresión corporal, que tiene la originalidad de poder referirse simbólicamente a una campo externo a la motricidad que se está actuando, no se priva de poner su código gestual en el centro de su gestualidad (...) (Parlebas, 2001:232).

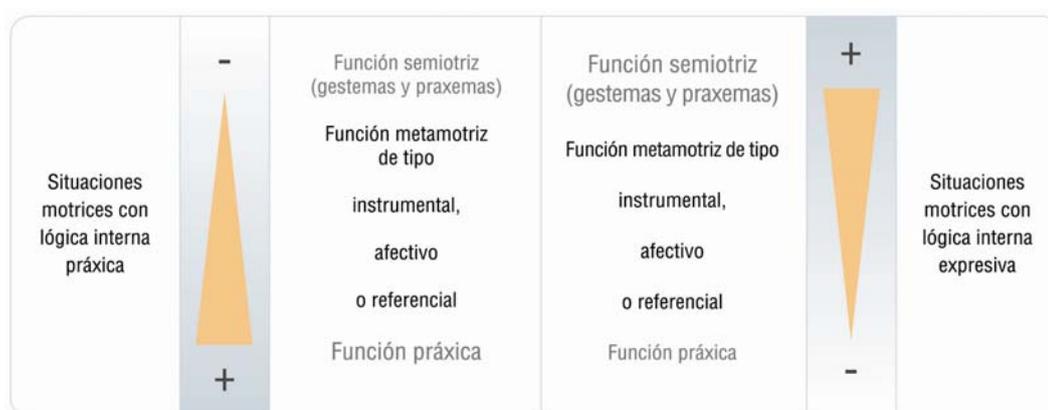


Figura 6. Funciones asociadas a las situaciones psicomotrices y sociomotrices expresivas.

Relacionado con el concepto anterior estaría el de *metacomunicación motriz*, y se refiere a “un segundo nivel de interpretación -también de tipo táctico, afectivo o referencial- incluido en una comunicación práxica, cuyo primer sentido se refiere a la realización inmediata y puntual de un acto en curso” (Parlebas, 2001:326). Asimismo, los tres tipos de metacomunicaciones se dan en cualquier práctica ludomotriz. De entre ellas, la metacomunicación referencial es la propia de la expresión corporal y del mimo, que evocan y escenifican referentes ausentes.

El encanto del juego deportivo y de la expresión corporal, así como el buen humor y el placer que procuran dependen en gran medida de las potencialidades de la metacomunicación motriz (...). (Parlebas, 2001:331).

Vinculada, asimismo a esta terminología está el concepto de *semiotricidad*, en cuanto a considerar la naturaleza de las situaciones motrices desde el punto de vista de la aplicación de los sistemas de signos asociados a la conducta motriz de los participantes; de entre los tres tipos asociados a ella, también es la semiotricidad referencial la que está directamente relacionada con la expresión corporal, el mimo, y otras prácticas como los juegos de rol (Parlebas, 2001).

Además de las funciones y conceptos explicados, Parlebas habla de “la función práxica como organización de las conductas motrices cuya aplicación conduce a la realización de una tarea motriz” (Parlebas, 2001:233). Para clarificarla, se sirve del análisis de las funciones de Jakobson que distingue en todo acto comunicativo seis factores constitutivos: el emisor, el receptor, el medio de comunicación que permite el intercambio y el contacto, el código común empleado, el mensaje intercambiado y el referente. A cada uno de estos seis aspectos básicos de la lengua, se asocian seis funciones:

Tabla 12. Factores constitutivos y funciones asociadas al acto de comunicación verbal (Jakobson, 1963)

| Acto de comunicación verbal (Jakobson, 1963) | | |
|--|------------------|--|
| <i>Factores constitutivos o aspectos básicos</i> | <i>Funciones</i> | <i>Definiciones</i> |
| Emisor (o destinador) | Expresiva | Tiene por objeto la expresión directa de la actitud del emisor |
| Receptor (o destinatario) | Conativa | Corresponde a la orientación explícita del mensaje hacia el destinatario |
| Medio de comunicación que permite el contacto y el intercambio | Fática | Destinada a mantener el contacto |
| Código común empleado | Metalingüística | Se ocupa del propio código y de sus significados |
| Mensaje intercambiado | Poética | Manifiesta el aspecto <i>tangible</i> de los signos y se interesa por el mensaje en sí mismo |
| Referente o contexto, aquello de lo que se habla | Referencial | Remite al referente o contexto del que se habla |

Tras partir de esta premisa, Parlebas¹²⁸ señala la eventual presencia de cada una de ellas en las principales categorías de prácticas motrices. El hecho más importante es que en el deporte, aparece una función inédita, desconocida en el lenguaje: la *función práxica*; en el caso de la expresión corporal, Parlebas habla de ella como próxima al lenguaje, en el sentido de que trata de transmitir un significado, transmisión que prima la forma corporal del mensaje, o sea el significado motor (Parlebas, 2001). En relación con las funciones del lenguaje de Jakobson, Parlebas destaca en las situaciones motrices de expresión la presencia de la *función poética*.

¹²⁸ Para profundizar en este análisis, consultar Parlebas (2001:234). En su tesis doctoral, Vanpouille (2008) reflexiona sobre la semiotricidad como función fenomenológica.

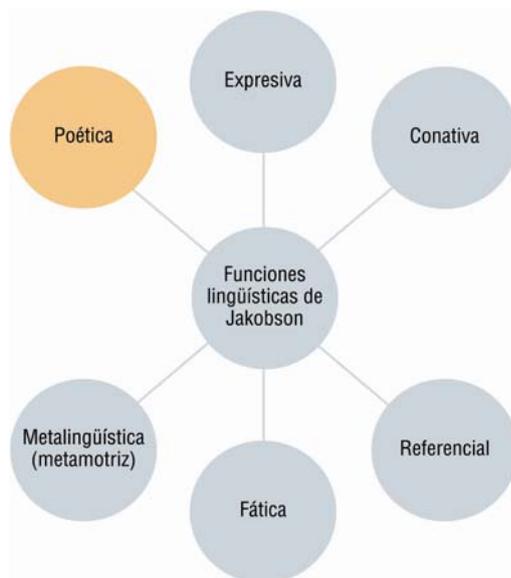


Figura 7. Funciones lingüísticas de Jakobson y SME: función poética.

Aunque todas estas funciones del lenguaje están presentes en mayor o menor grado en cualquier acto comunicativo, bien sea verbal o, no verbal, junto a esta función *poética*, destacamos en las SME, las funciones *expresiva* y *referencial*. La *función expresiva* tiene por objeto la expresión directa de la actitud; la *función poética* se interesa por el mensaje en sí mismo y, por último, la *función referencial* remite al referente o contexto del que se habla (Parlebas, 2001:234).

2.2.2. Los objetivos motores expresivos de las SME

Existe un aspecto perteneciente al sistema praxiológico, previo a la puesta en marcha del mismo, que es el objetivo motor, aspecto de la lógica interna que implica la demanda motriz prioritaria a conseguir por el (los) participante (s) y que dota de sentido a una práctica concreta, (Hernández *et al.*, 2000). Este condicionante, sobreañadido, abarca todos los componentes del sistema, influyendo directamente en sus relaciones.

Como señala Rodríguez Ribas (2001) “en la situación motriz se dan todos los elementos imprescindibles (nada más que los necesarios y suficientes) para que se puedan dar las acciones motrices, es decir, para que surjan aquellas acciones cuyos objetivos motores están definidos en la tarea¹²⁹. La especificidad de todas las prácticas físicas se encuentra en los objetivos motores” (Rodríguez Ribas, 2002). Vamos a explicar entonces cuáles son, a nuestro entender, los objetivos motores de las SME. Adentrándonos en las prácticas estudiadas, tratamos de identificar los objetivos motores propios de las SME. Estos (ver Tabla 13) vienen determinados por:

¹²⁹ Variantes de tareas son los reglamentos, las normas, los acuerdos, las propuestas, los requisitos y las imposiciones (Rodríguez Ribas, 2001).

- *la finalidad de la acción motriz*: este fin está orientado por la producción de sentido y por el carácter morfocinético¹³⁰ (abstracto y centrífugo) de esta acción (Serre, 1984; Cadopi et Bonnery, 1990). Otros autores, como Rodríguez Ribas (2005), utilizan conceptos similares como el de *isoformas con simbolismo contextual*. Esta finalidad oscila entre las formas puras, la forma por la forma, y las formas narrativas;
- *la comunicación*: llegar a emocionar al otro, al que mira, al que comparte. Si las acciones motrices expresivas no consiguen emocionar, no cumplimos con el objetivo expresivo-comunicativo por excelencia: la alteralidad;
- *el “predominio de la función poética” en la comunicación* (Parlebas, 2001:235): las acciones motrices producen relaciones metafóricas cuyas propiedades generan una emoción. Esta función apela al imaginario para la utilización de imágenes, de analogías, de asociaciones, etc., de manera que transforma lo que es ordinario, familiar, cotidiano, en extraño, maravilloso y sorprendente¹³¹. De este modo, esta función va cambiando de las formas más figurativas a las más abstractas;
- *la semiotricidad referencial*¹³² de la que es portadora la acción motriz: la acción motriz realizada alude, mediante un proceso semiotriz codificado o no convencionalmente, a un contenido referencial imaginario que constituye la verdadera justificación de la escena representada.

Esta producción simbólica alcanza un notable desarrollo en el mimo, la pantomima y el mimodrama; reaparece en algunos juegos tradicionales en los que se interpretan papeles intermitentes o se realizan simulacros e imitaciones (juegos de rol como los de *oficios y embajadores*, por ejemplo) e interviene quizás con mayor esplendor y de forma más elaborada y profunda en la expresión corporal (Parlebas, 2001:339).

Esta referencialidad puede apreciarse únicamente en el título del montaje, o alcanzar su máximo desarrollo narrativo a través de una historia;

- *la intencionalidad estética de la acción motriz*: se produce una apropiación de una

¹³⁰ Teniendo en cuenta el objetivo de la acción, varios autores -Gelb y Goldstein (1945), Merleau-Ponty (1945) y Paillard (1971)- establecen una distinción entre las acciones motrices: las que se basan en una motricidad concreta, centrípeta, topocinética, al servicio de una acción en la cual el objetivo está espacialmente marcado; y las que se sustentan en una motricidad abstracta, centrífuga, morfocinética, al servicio de una acción, en la cual el objetivo es producir formas corporales de expresión con infinitas combinaciones, y sobre la cual se apoya prioritariamente la actividad bailada (Bonnery et Cadopi, 1990). Con anterioridad, Serre en 1984 desarrolló el concepto de morfocinesis en el artículo “La danse parmi les autres formes de la motricité”.

¹³¹ Mons et Mons-Spinner (1993) utilizan el concepto *acción motriz sémica*.

¹³² Todos los deportes sin excepción se identifican con la semiotricidad de tipo instrumental. Las otras dos categorías (semiotricidad de tipo socioafectivo y semiotricidad de tipo referencial) abundantemente representadas en los juegos tradicionales y en otras producciones (mimo, prácticas de circo, expresión corporal, ...) son extrañamente ignoradas o rechazadas por los juegos deportivos institucionales (Parlebas: 2001:412).

parcela de la realidad, de un tema de la misma, bajo una determinada estética (cómica, trágica, surrealista, onírica, *kitsch*, provocadora, etc.). En general, el deporte expresivo o artístico limita las categorías estéticas de las acciones motrices a la belleza; las expectativas estéticas de los jueces valoran el canon de la belleza de la acción (Bortoleto, 2004). La creatividad en estas situaciones también queda condicionada a sus reglamentos y la expresividad queda desplazada a un según plano dada la fuerza que adquiere el objetivo motor deportivo: ganar. La fealdad, lo grotesco y lo deforme se desecha en el patinaje, la gimnasia rítmica o la natación sincronizada. En cambio, el desarrollo creativo de las SME acuerda un destino diferente a las categorías estéticas, siendo la fealdad totalmente aceptada en el mundo del arte (Rosenkranz, 1992), en la medida en que instaura con fuerza un mundo y una presencia. Transcurre en un *continuum* entre una menor y una mayor coherencia estética.

Tabla 13. Los objetivos motores de las SME.

| Objetivos motores | Situaciones motrices deportivas | Situaciones motrices expresivas escénicas | | | | |
|----------------------|---------------------------------|---|--|---|---|---|
| | | Casi-juego expresivo (ej: muñecas) | Juegos y Danzas tradicionales (ej: <i>Ena Bushi</i>) | Casi-espectáculo (ej: <i>match</i> de improvisación) | Deporte expresivo (ej.: natación sincronizada) | Espectáculo (ej.: creación de danza) |
| Formas motrices | objetivo instrumental | objetivo expresivo-comunicativo | objetivo expresivo-comunicativo | objetivo expresivo-comunicativo | objetivo instrumental | objetivo expresivo-comunicativo |
| Comunicar a otro | no | sí | sí | sí | no | sí |
| Función poética | no | sí | sí | sí | sí | sí |
| Función referencial | no | sí | sí | sí | sí | sí |
| Categorías estéticas | limitadas | ilimitadas | ilimitadas | ilimitadas | limitadas | ilimitadas |

Los objetivos motores son aquellos que deben ser cumplidos a través de las acciones motrices. En las situaciones motrices que nos ocupan, el objetivo motor envolvente es, como se ha visto, de carácter expresivo. Los objetivos motores expresivos serán complejos, ya que lo que se quiere expresar condicionará totalmente la dinámica del sistema. Se trata, además, de intenciones claras e imprescindibles para que se dé una SME. Se encuentran en mayor o menor grado en diversas situaciones motrices expresivas: en los juegos simbólicos y dramatizados de los niños, en las danzas colectivas y los juegos tradicionales, en los casi-espectáculos, en los deportes expresivos y en los espectáculos.

El objetivo motor condicionará que las acciones motrices emergentes tengan una significación expresiva, sean personalizadas, y sirvan de base a la creación de un proyecto expresivo. Esta construcción implica evocar la realidad, construir un sentido, conducir un proyecto creativo, crear un universo simbólico y comunicar desde un punto de vista subjetivo y artístico. El problema clave de la expresión motriz no se centra en la realización de una prueba objetiva de desafío motor, sino en la percepción de coherencia y autenticidad de unas acciones motrices acordes con el proyecto creativo que se propone en el espectáculo y con las reglas implícitas creadas por los creadores del mismo. En este sentido, se valora la coherencia poética, estética y referencial del proyecto propuesto.

Ahora bien, es en las reglas de una práctica donde se encuentran las condiciones necesarias para actuar. Pero, ¿cómo se presentan en las situaciones motrices de expresión estas prescripciones que definen el campo de los actos motores que se le permiten al participante en la práctica?

2.2.3. El estatuto práxico. Las reglas en las SME

*El joc té la seva realitat pròpia; és un món paral·lel, un món en sí mateix.
El joc implica un element inel·ludible per a la seva execució: el compromís.
El compromís amb les normes d'aquest joc i amb cap altra cosa.
El compromís li dona sentit a la norma i la norma sentit al joc.
Si el compromís no s'exerceix no hi ha joc.*

(Javier Daulte y Sandra Monclús, 2008)¹³³

En las reglas se refleja la lógica interna de una práctica. Son, como decíamos, todas las condiciones necesarias para actuar. En algunas situaciones motrices expresivas las reglas se explicitan, se encuentran escritas, y en cambio, en otras, tienen un carácter implícito. En el primer caso (en los juegos tradicionales, las danzas colectivas, las situaciones de casi-espectáculo y en los deportes expresivos), podemos localizar las bases del juego en las normas de los mismos, en las explicaciones de las danzas, o en los reglamentos y códigos de puntuación editados a tal fin. Hay una explicitación y una visibilidad de la regla, se conoce de antemano. En cambio, en el segundo caso (en las situaciones de casi-juego expresivo, y en las situaciones que finalizan en un espectáculo), podemos afirmar que las reglas sobre las que se va a edificar la práctica motriz se confeccionan por los propios protagonistas de la creación *a medida* para cada espectáculo.

En las prácticas de expresión escénica, cada proyecto resultante combinará sus propias reglas de juego escénico, por lo que podríamos hablar de una lógica

¹³³ Javier Daulte (autor y director teatral, director de la Sala Villarroel de Barcelona hasta el año 2010) y Sandra Monclús (actriz), frase recogida en el programa del curso de *l'Escola de Teatre Aules*, el 5 de febrero 2008. La traducción al castellano es la siguiente: “El juego tiene su realidad propia; es un mundo paralelo, un mundo en sí mismo. El juego implica un elemento ineludible para su ejecución: el compromiso. El compromiso con las normas de este juego y con ninguna otra cosa. El compromiso da sentido a la norma y la norma a su vez, da sentido al juego. Si el compromiso no se ejerce, no hay juego”.

interna particular para cada una de las producciones resultantes. El practicante va a representar la realidad a través del establecimiento de sus propias reglas de juego. La regla está implícita, es una regla desconocida de antemano, que se va a desvelar *a posteriori*. En el deporte, el público conoce de antemano las reglas de juego; en cambio, en los espectáculos, las reglas son conocidas por los protagonistas, pero desconocidas para el público, quien precisamente las va a reconstruir durante el transcurso de la representación. En el caso de los casi-juegos expresivos y de los espectáculos, la norma implícita se inicia, desarrolla y muere con el propio juego o espectáculo, por lo que existen, por tanto, tantas normas (implícitas) como casi-juegos inventara un niño o como espectáculos se crearan¹³⁴.

Tabla 14. El estatuto sociomotor de la Situaciones Motrices de Expresión. Las reglas del juego.

| CASI-JUEGO EXPRESIVO (Ej: muñecas, coches, baile) | JUEGO TRADICIONAL EXPRESIVO (Ej: juego mimado de adivinanzas, danza colectiva) | CASI-ESPECTÁCULO EXPRESIVO (Ej: juego de rol, <i>jam-session</i>) | DEPORTE EXPRESIVO (Ej: gimnasia rítmica) | ESPECTÁCULO ARTÍSTICO (Ej: danza) |
|--|--|---|--|---------------------------------------|
| Espontáneo, reglas implícitas | Reglas explícitas | Casi-reglamento explícito | Reglamento explícito | Pautas <i>ad hoc</i> implícitas |

En el caso concreto de las SME podemos hablar de la ausencia de reglas en el casi-juego expresivo, de unas reglas explícitas en los juegos y en los bailes tradicionales expresivos, de un reglamento sabido en los casi-espectáculos, de un código de puntuación o reglamento manifiesto en los deportes artísticos o expresivos, y de unas reglas implícitas (Huesca, 1996) en el caso de los espectáculos motores (ver Tabla 14).

Se presentan de forma implícita, no escrita o recogida en un reglamento, a excepción de algunos juegos, de ciertas danzas y de los casi-espectáculos, que sí explicitan una reducida normativa transmitida de generación en generación, y también del deporte expresivo que ha desarrollado un código de puntuación complejo y manifiesto.

Asimismo, podemos considerar que, de forma genérica, las reglas van aumentando desde el casi-juego dramático a los espectáculos, si bien es cierto que podríamos hallar casi-juegos expresivos muy complejos y danzas colectivas muy estructuradas (por ejemplo, la danza de origen británico *Grand Square*), y, de igual manera, espectáculos con unas reglas de juego relativamente simples (ver Tabla 15).

¹³⁴ Es precisamente por la existencia de estas normas invisibles, no escritas, pero presentes, que podemos hablar de espectáculos innovadores, o de propuestas transgresoras.

Tabla 15. Las SME: reglas explícitas e implícitas.

| | | | | | | | |
|---------------------------|---|--|---|---|---|---------------------------------------|---|
| SME con REGLAS EXPLÍCITAS | - | | JUEGOS Y DANZAS TRADICIONALES EXPRESIVAS (Ej: danza colectiva <i>Ena Bushi</i>) | CASI-ESPECTÁCULO EXPRESIVO (Ej: <i>match</i> de improvisación) | DEPORTE EXPRESIVO (Ej: natación sincronizada) | | + |
| SME con REGLAS IMPLÍCITAS | | CASI-JUEGO EXPRESIVO (Ej: muñecas, coches, baile) | | | | ESPECTÁCULO ARTÍSTICO (Ej: danza) | → |

Las normas de la praxis escénica imponen actuar dentro de unas reglas generales de carácter fundamental para el juego escénico, a saber:

- la coherencia interna del proyecto escénico que se sustenta, que debe quedar reflejada en la composición final (unidad, armonía y personalidad), siendo el resultado de una interrelación consistente entre todos los componentes del sistema *espectáculo*;
- el respeto al público asistente¹³⁵ como convención no explicitada por escrito, pero que funciona internamente, y que adscribe un espacio para el público y un espacio para el espectador: en el momento en que esta *norma implícita* se rompe y se invade el espacio del público por parte del artista, el espectador suele sentirse incómodo. De hecho, se puede hablar de espectáculos *transgresores* en el sentido en que alteran las reglas clásicas de construcción de espectáculos (por ejemplo, invaden el espacio destinado tradicionalmente al público, obligan a desplazarse al espectador, o tienen una duración significativamente inferior o superior a la de la media de los espectáculos convencionales, etc.)¹³⁶; en este sentido, podemos hablar de una proxémica significativa en la escena.
- y, por último, la comunicación con el espectador, que se aviene a compartir el proyecto. Una regla del espectáculo es la *convención escénica*; a partir del *oscuro* en

¹³⁵ Por ejemplo, se sobreentiende que un artista nunca lanzará un objeto al público o incomodará o violentará al espectador, y sin embargo, esta prescripción no se encuentra recogida en ninguna parte.

¹³⁶ Hay que decir, también, que hay compañías que en sus espectáculos precisamente han jugado con la transgresión de esta norma no escrita (la compañía *La Fura dels Baus* invade el espacio del espectador, o el Circo *Aligre*, antítesis del circo tradicional, presentado a partir de la deformación y extrapolación de los elementos circenses más genuinos, provoca al espectador con las ratas que utiliza, combinando perversión, lirismo y sadismo en la ejecución).

la sala, lo que sucede ante los ojos del espectador forma parte de la ficción representada. Para el teórico Caillois, la regla del juego es única:

Para el actor consiste en *fascinar* al espectador, sin que una falta lleve a éste a negar la ilusión; para el espectador, *prestarse a la ilusión* sin recusar del primer impulso el decorado, la máscara, el artificio al que se le invita a dar crédito, por un tiempo determinado, como una realidad más real que lo real (Caillois, 1958:41).

Se escoge una actividad artística por los problemas específicos que ella pone en el plano motor. El problema al que va a enfrentarse el artista profesional o el alumno que accede a estas prácticas motrices, va a ser el de pasar de lo real a su interpretación, utilizando su cuerpo como instrumento. Va a reconstruir la realidad a partir de nuevas reglas. El artista o el alumno crean las reglas y los códigos que les permiten explorar un mundo nuevo. Se acuerdan las condiciones para cada espectáculo. Es la relación con el código y con la regla, así como su uso, lo que determina la pertenencia al dominio de las prácticas motrices expresivas o artísticas. El desafío del espectáculo consistirá en la transmisión de la lógica interna elaborada por los integrantes en el proyecto del grupo, a un público inicialmente desconocedor de la propuesta. Este se irá familiarizando con ella a lo largo del espectáculo, siendo conocedor al final del espectáculo, de la lógica que se desprende del mismo.

En las SME (concretamente en los casi-juegos expresivos y los espectáculos), como hemos visto, la regla no está escrita. Pero sí tiene un carácter implícito. La regla se crea, se altera, y, se transforma bajo el imperativo de la creación. Estructura las acciones que aparecen en el curso de la *investigación motriz*. La regla se organiza *en negativo*. Las SME instauran un mundo en el que la regla sirve para saber *lo que no se quiere*. A diferencia de las situaciones motrices deportivas regidas por un código explícito, los casi-juegos expresivos y los espectáculos motores como la danza, el circo o el mimo se despliegan en lo implícito.

¿Qué hace que un espectáculo como el fútbol, visto y repetido miles de veces sea seguido una y otra vez por millones de espectadores? La respuesta creemos que se encuentra en las dos modalidades que al mismo tiempo funcionan en sus reglas: por un lado, reguladoras de las relaciones que delimitan; pero, sin embargo, impotentes para prever lo que será efectivo, el producto final. Este *agujero* permite que un espectador vea una y otra vez, semana tras semana, la misma praxis, delimitada por las mismas reglas. Es el caso del fútbol, del tenis, o de cualquier praxis deportiva. Y, por otro lado, ¿qué hace que un espectáculo artístico concreto, visto una vez, por maravilloso que sea, difícilmente sea visto por segunda vez y no digamos ya en una tercera ocasión, por mucho que nos haya fascinado? Creemos que en ocasión del primer visionado existe la sorpresa final, que desaparece cuando ya somos conocedores de la misma. La visión del espectáculo para el receptor-espectador supone el descubrimiento de las reglas con las que han jugado sus creadores. Una vez descubiertas éstas tras su asistencia al espectáculo, se minimiza el interés por el mismo. Como el niño que pide que se le explique un cuento una y otra vez hasta que el cuento ya no le emociona de la misma manera, y pide otro.

2.2.4. Las situaciones motrices expresivas: tipología

Las situaciones motrices expresivas son aquellas cuya lógica interna viene determinada o decantada por la semiotricidad relacional de la que son portadoras las acciones motrices que aparecen en estos sistemas praxiológicos. Pierre Parlebas define la *situación motriz* como,

(...) el conjunto de elementos objetivos (directamente asociados a la tarea como las características del espacio, de los instrumentos y sujetos, número de participantes, reglamento, etc.) y subjetivos (remiten a las propiedades de las conductas motrices desarrolladas: motivaciones y percepciones de los jugadores, esperas y anticipaciones motrices) que caracterizan la acción motriz de una o más personas que, en un medio físico determinado, realizan una tarea motriz (Parlebas, 2001:423).

A partir de las definiciones de Pierre Parlebas sobre los juegos deportivos, y de forma homóloga, se señalan cinco tipos de situaciones motrices expresivas acordes con los objetivos motores enumerados anteriormente (ver Tabla 16). En la teoría parlebasiana se explica el paso del casi-juego deportivo al deporte institucionalizado (*homo ludens*); de forma análoga, planteamos que en las situaciones expresivas se evoluciona del casi-juego expresivo al espectáculo (*homo dramaticus*):

Tabla 16. Diversidad de SME: del casi-juego expresivo al espectáculo artístico.

| CASI-JUEGO EXPRESIVO (Ej: muñecas, coches, baile) | JUEGO TRADICIONAL EXPRESIVO (Ej: juego mimado de adivinanzas, danza colectiva) | CASI-ESPECTÁCULO EXPRESIVO (Ej: juego de rol, <i>jam-session</i>) | DEPORTE EXPRESIVO (Ej: gimnasia rítmica) | ESPECTÁCULO ARTÍSTICO (Ej: danza) |
|---|---|---|--|---|
|  |  |  |  |  |

- *el casi-juego expresivo* es la situación motriz expresiva informal y libre, carente de reglas y de espectacularización (por ejemplo *jugar a muñecas*);
- *el juego expresivo y la danza colectiva, y/o tradicionales* se corresponden con las SME, generalmente con normas explícitas transmitidas generacionalmente y de forma habitual no espectacularizada (por ejemplo, cualquier danza colectiva como, por ejemplo, la americana *Over the bridge*);
- *el casi-espectáculo* es la situación motriz expresiva que tiende a revestirse de las

características del espectáculo, pero que no ha logrado totalmente el estatus de éste (por ejemplo el *match* de improvisación);

- el *deporte expresivo o artístico* concierne a la SME desarrollada en un contexto deportivo institucionalizado (por ejemplo, la gimnasia rítmica deportiva)¹³⁷. De hecho se trata de una práctica motriz que ha evolucionado hacia la institucionalización deportiva, más que hacia la espectacularización, pero como parte de su lógica es expresivo-simbólica, se la ha considerado dentro de las situaciones motrices de expresión.
- y, finalmente, *el espectáculo* como SME espectacularizada e institucionalizada (por ejemplo, el espectáculo *Saltimbanco* de *Cirque du Soleil*).

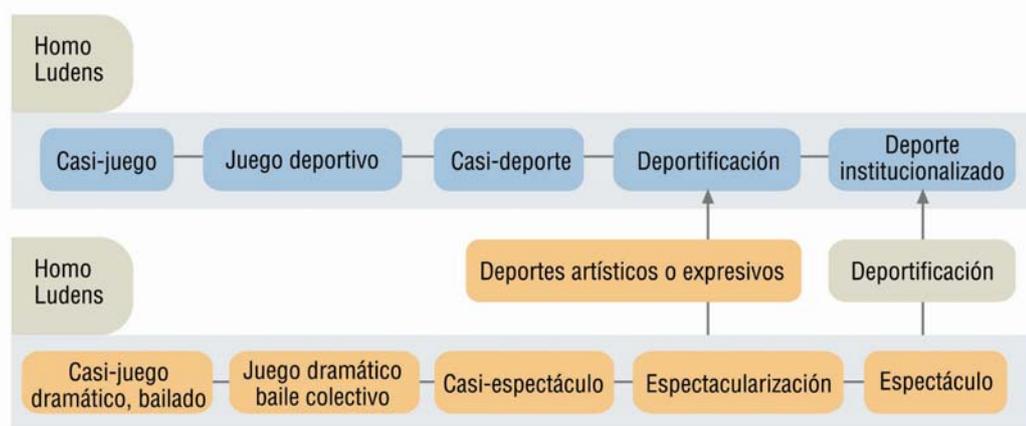


Figura 8. Situaciones motrices deportivas (*homo ludens*) y situaciones motrices expresivas (*homo dramaticus*).

De hecho, existe una oscilación bidireccional entre algunas de estas prácticas tendentes al espectáculo y diversas prácticas deportivas. Esta relación pendular entre el *homo ludens*, y el *homo dramaticus* nos lleva a hablar de las relaciones entre la espectacularización y la deportificación de las prácticas originariamente no institucionalizadas (ver Figura 8).

¹³⁷ En su tesis doctoral, defiende el carácter artístico de la Gimnasia Rítmica Deportiva “Como competición deportiva, la GRD tiene carácter cualitativo frente al carácter cuantitativo de otros deportes, como el atletismo. Frente al objetivo de la hazaña de saltar más lejos, correr más rápido, en la GRD el objetivo es la construcción misma del movimiento en el espacio y en el tiempo, no por luchar contra las dimensiones espacio-temporales, sino por transformar su cuerpo en un medio de expresión personal o simplemente por buscar la expresión perfecta de las estructuras cinéticas, de las acciones motrices. Para Metheny (1965) la competición de gimnasia se caracteriza por proyectar el cuerpo a través de esquemas de movimiento estéticamente agradables. Este carácter cualitativo, refuerza la idea de espectáculo, sin que merme la cualidad competitiva, a la que corresponde una forma de medir fundada en las facultades de apreciación y juicio” (Bouet, 1968, en Martínez Vidal, 1997:161).

2.2.5. Deportificación *versus* espectacularización

La lógica de muchas prácticas las ha hecho tender a la conversión en deporte tras un proceso de deportificación, al igual que muchas prácticas evolucionan hacia el espectáculo, siguiendo un proceso de espectacularización. La tendencia del deporte es la de ocupar el máximo espacio posible, siendo muy numerosas las prácticas potencialmente deportificables. Pero, ¿cómo se convierte una práctica física en deporte? ¿Qué etapas la conducen a un estatus particular en el amplio campo de las prácticas ludomotrices? ¿Cuáles son los efectos prácticos de esta deportificación? Pierre Parlebas habla de este fenómeno de deportificación¹³⁸ como:

Un proceso social, sobre todo institucional, y por extensión el resultado de este proceso, por el cual una actividad ludomotriz (casi-juego, juego deportivo tradicional o casi-deporte) adquiere el estatus de deporte (Parlebas, 1999:379).

Según Bordes (2008) se distinguen varias etapas hasta llegar al estatus de *deporte*, las cuales conllevarán diferentes grados de deportificación (proceso que nace en la Inglaterra victoriana del siglo XIX), hasta llegar a la institucionalización, que representa la fase última de este proceso.

Se constata una utilización extendida e indiferenciada de los términos *deportivización* y *deportificación* evocando tanto: el desarrollo masivo de las prácticas en un campo social dado, a los individuos que practican una actividad deportiva, y/o a la transformación de una práctica en deporte. Sin embargo, los dos términos no remiten a mecanismos idénticos:

La *deportificación* habla del proceso que consiste en transformar de forma selectiva una práctica ludomotriz en deporte, atribuyéndole características socio-institucionales particulares, partiendo del sustantivo *deporte* al que se añade el sufijo *ificación*. Por otro lado, el término *deportivización* se construye no sobre el sustantivo *deporte*, sino a partir del adjetivo: *deportivo*, asimismo derivado del vocablo *deporte*. La *deportivización* sería el proceso consistente en que un individuo, una población, y por extensión un dominio social, adopten las prácticas deportivas, sin inscribirse en el marco de una organización de tipo deportivo, dependiente de una federación o

¹³⁸ Traducido por la autora del original en francés: “Processus social, notamment institutionnel, et par extension le résultat de ce processus, par lequel une activité ludomotrice (quasi-jeu, jeu sportif traditionnel ou quasi-sport) acquiert le statut de sport” (Parlebas, 1999: 379).

funcionando sobre modalidades organizacionales idénticas (Bordes, 2008:35)¹³⁹.

De forma paralela al proceso de *deportificación* al que tienden las prácticas que entran en una estructura deportiva, consideramos el concepto de *espectacularización* hacia el que tienden las prácticas con lógica interna expresivo-simbólica. Muchas de las prácticas ludomotrices expresivas (los casi-juegos dramáticos y los casi-juegos bailados, por un lado; los juegos dramáticos y las danzas colectivas, por otro; así como los casi-espectáculos motores), evolucionan hacia el *espectáculo*, hacia la confrontación del proyecto expresivo con un público, en situación *espectacular*. Incluso las formas más libres de acciones motrices expresivas tienden con el paso del tiempo al espectáculo, a integrar a un receptor-espectador al que comunicar la producción motriz y ante el cual exhibir la creación.

Consideramos, pues, que el *espectáculo*¹⁴⁰ es a las prácticas motrices expresivas (el circo, la danza, el mimo y el teatro gestual), lo que la *institucionalización* es al deporte.

Continuando con el paralelismo semántico y conceptual entre la terminología utilizada en las prácticas deportivas y el léxico de las prácticas artísticas (ver Tabla 17) podemos señalar que:

- el *objetivo de la práctica* en el ámbito deportivo es el de la eficacia motriz para *ganar al adversario*; el objetivo de la práctica artística es expresarse a través de un lenguaje motor eficaz para *comunicar, entretener, hacer reflexionar o informar* al público.
- el *estatuto práxico* en el deporte se encuentra en el *reglamento*, las *reglas* o los *códigos de puntuación*; en el espectáculo son las *reglas*, las *normas*, los *pactos* o las *bases* acordadas por los creadores, los que se descubren a lo largo del desarrollo de la acción.
- la *resolución* final de la práctica viene dada por el hecho de *ganar, perder* o en algunos casos *empatar*, cosificando el triunfo a través de un trofeo; en el ámbito artístico se habla de *éxito* o de *fama*. El reconocimiento del público se da a través de los aplausos, y el *fracaso* se traduce en olvido.

¹³⁹ Traducido por la autora del original en francés: “(...) Lorsque l’on parle de l’acte, ou du processus, qui consiste à transformer de façon sélective une pratique ludomotrice en sport, autrement dit à lui attribuer des caractéristiques socio-institutionnelles particulières, la règle grammaticale impose de partir du substantif *sport*. Dans ce cas, comme pour *fort*, ou *désert*, on ajoute le suffixe *ification*; ce qui donne *sportification*. Sportivisation, le processus qui consiste à ce qu’un individu, une population, voire par extension un domaine social, adoptent ou s’adonnent aux pratiques sportives, sans pour autant s’inscrire dans le cadre d’une organisation de type sportif, dépendante d’une fédération de tutelle ou fonctionnant selon des modalités organisationnelles identiques” (Bordes, 2008).

¹⁴⁰ El *espectáculo* como concepto se desarrolla en el punto 3.4 del siguiente capítulo.

- el *protagonista* de la situación es, por un lado, el *jugador*¹⁴¹, y por otro, el *actor*, el *bailarín*, el *mimo* o el *artista circense*. La unidad grupal es el *individuo* que, en general, forma parte de un *equipo*; en el arte hablamos de *artista individual* o de *grupo o compañía*. El desarrollo de la acción en el deporte se seguiría a través de los *subroles*, y en el ámbito artístico a través de las *funciones* de Propp (1985).
- el *espacio de juego* se denomina en el ámbito deportivo *campo o terreno de juego*, siendo *fijo* para aquella práctica; en cambio, el *espacio escénico* real puede *variar* (son múltiples los lugares que pueden convertirse en espacios escénicos, como las iglesias, los parques, o los hoteles, entre muchos otros);
- en relación a los *tiempos* de la práctica, en el deporte hablamos de *descansos*, *media parte* o de *partes*, que se mantienen constantes temporalmente en los deportes divididos en secciones (de 15', de 30', u otras modalidades); en las creaciones artísticas se habla de *pausa*, *intermedio* o *entreacto*;
- los *objetos* y elementos que dan soporte material a la práctica en el deporte se denominan *equipamiento*, *objetos*, *implementos* o *material*, en general; en el ámbito artístico se habla de *atrezzo*, *utillería* o *escenografía*. Hay que decir también que los elementos externos a la propia práctica, como el campo, el terreno de juego, el vestuario, el maquillaje o incluso la música, en el deporte son signos fijos y sincrónicos (excepto en deportes en plena naturaleza como el ciclismo, en el que la *escenografía* va cambiando a lo largo de la etapa). En cambio, en la obra artística y de forma general, en el espectáculo, tanto la escenografía, como el vestuario, el maquillaje, la luz y el sonido son signos cambiantes en el tiempo, es decir, poseen una dimensión sincrónica y diacrónica;
- el *desarrollo* del juego se realiza a través de acciones motrices que se encadenan; en el ámbito artístico estas acciones motrices están al servicio de la trama, el guión, o la narración;
- asimismo, la *persona que dirige, coordina y entrena* el equipo es el *entrenador* y en el terreno artístico se personifican estas funciones en el *director*, el *coreógrafo*, o el *creador*;
- el *encuentro* en el que se dirige el esfuerzo y en el que culminan los entrenamientos es la *competición*, organizada entre los antagonistas en forma institucionalizada de *liga*, *campeonato*, *torneo* o *concurso* (se trata de un encuentro entre los componentes de la lógica interna en el que puede o no haber la figura del espectador); en el ámbito artístico, el encuentro entre el artista y el público se realiza tras un proceso de ensayos, mediante el *espectáculo*, la *actuación* o la *exhibición* organizada en forma institucionalizada como *feria*, *festival*, *muestra* o *temporada* (el espectador es imprescindible);
- los que comparten la experiencia práctica deportiva son los *espectadores*, aunque la práctica podría desenvolverse de igual forma sin ellos; los que comparten la experiencia estética artística son, asimismo, los espectadores bajo la denominación genérica de *público*. Se solicita al menos *un* espectador para que se puede hablar de espectáculo;

¹⁴¹ Nos referimos, obviamente, a todos ellos en género masculino o femenino.

- la máxima institución de control de la práctica deportiva y que al mismo tiempo vela por los derechos de sus federados, son las *federaciones* respectivas de cada uno de los deportes; en el ámbito artístico hablamos de *asociaciones, sociedades o agrupaciones* que, asimismo, defienden los intereses de sus asociados.

Tabla 17. Paralelismo semántico y conceptual entre las prácticas deportivas y las prácticas artísticas.

| Crterios | Deporte | Espectáculo |
|---|--|--|
| Objetivo motor | eficacia motriz (ganar) | eficacia artística (comunicar, informar, entretener, reflexionar) |
| Estatuto práxico | reglamento, reglas, códigos de puntuación | acuerdos, norma, pacto, bases |
| Contrato ludomotor | | |
| Recompensa (sistema de puntuación) | ganador-perdedor, trofeo | éxito, fama, aplausos, reconocimiento del público/ fracaso, olvido, logro o meta |
| LÓGICA INTERNA | | |
| Protagonista | jugador/a | actor, bailarín, artista |
| Paralelismos entre algunos elementos de análisis | concepto de <i>subrol sociomotor</i> del juego deportivo | concepto de <i>función</i> del cuento de hadas (Propp, 1985) |
| Unidad grupal | equipo | compañía, grupo |
| Espacio | terreno de juego, campo fijo | espacio escénico, escenario variable |
| Tiempo | media parte, descanso | pausa, intermedio, entreacto |
| Elementos de soporte | material, equipamiento, objetos, implemento | atrezzo, utillería, escenografía, vestuario, luz, sonido |
| Narración | el desarrollo del juego -las acciones encadenadas- | la trama es la narración, guiones (<i>scripts</i>) |
| LÓGICA EXTERNA | | |
| Preparación del proceso | entrenamiento | ensayos |
| Coordina, dirige y entrena | entrenador/a | director/a, coreógrafo/a, creador/a |
| Producto | competición | actuación, exhibición |
| Los que comparten | espectadores | público |
| Organización | liga, campeonato, concurso | feria, festival, muestra, temporada |
| Institución | federación | asociación, sociedad, agrupaciones |
| Institucionalización | deporte | comercialización (lógica externa, 1as fronteras) |

Ahora bien, observamos una extraordinaria tendencia a la deportificación de las prácticas incluso en especialidades originariamente expresivas. Por todos es conocida la deportificación de los bailes de salón, que en la actualidad se denominan bailes deportivos de salón, con dos variantes competitivas: los bailes *standards* y los bailes *latinos*. Prácticas como el *hip-hop* o el *break-dance*, danzas surgidas en un contexto cultural urbano con una expresividad motriz singular, también están organizando de

forma competitiva algunas modalidades de su práctica¹⁴². La evolución de las prácticas expresivas pasa pues (en el caso de algunas prácticas), por el espectáculo, y en otros casos, por la deportificación. La influencia de la tendencia social o pulsión humana agonística es tan poderosa que tiende de forma inmediata a la comparación y a la competición, incluso en prácticas que inicialmente, surgen de la inquietud y la búsqueda de un lenguaje expresivo.

Por otro lado, y a la inversa, cabe señalar la tendencia de las prácticas deportivas hacia el espectáculo motor. Hay pues, una curiosa doble direccionalidad en las prácticas motrices: de las SME se pasa en algunos casos a la deportificación de estas prácticas, y asimismo, de la institucionalización deportiva se accede al espectáculo. Creemos interesante destacar esta tendencia de las prácticas a espectacularizarse. De igual forma, hay que constatar que incluso las formas más libres de movimiento tienden al espectáculo, a integrar a un receptor al que comunicar la creación corporal y ante el cual exhibir sus creaciones y coreografías¹⁴³.

De igual modo, es interesante destacar que un gran número de deportistas, especialmente los que practican deportes expresivos, se adentran en las prácticas expresivas artísticas¹⁴⁴. Muchos de ellos lo hacen para poder canalizar sus expectativas creativas, ya que los reglamentos disciplinares limitan las inquietudes creativas e interpretativas de algunos deportistas. Aquellas personas que están en un dominio de práctica motriz buscarán pasar a un subdominio del mismo o a un dominio de práctica cercano, en el que la lógica de la actividad requiera situaciones que no estén muy alejadas de las que conocen. En principio, no buscarán problemas alejados de los que ya saben resolver. Siguiendo este hilo encontraríamos explicación, desde la propia lógica interna, al hecho de que una de las prácticas que supone una transición entre la gimnasia como deporte y la gimnasia al servicio del espectáculo es la que, bajo la denominación de *Gymnaestrada*¹⁴⁵, se realiza oficialmente a nivel internacional cada cuatro años.

¹⁴² El 21 de Noviembre de 2004, el periódico *Segre* nos informaba de que la ciudad italiana de Turín acogía el *Campeonato internacional de danza Aema Italia* en la especialidad de *hip-hop*.

¹⁴³ La *Associació Catalana de Dansa Lliure* creada en Cataluña en 1986, y desarrollada en Lleida a partir de 1997 ofrecía, durante la primavera del 2005, un espectáculo de danza libre (se apoya en los principios técnicos desarrollados por Malkovsky (1889-1982). Las actuaciones del grupo son un ejemplo de espectacularización de la danza libre.

¹⁴⁴ En este sentido, mencionar que muchos de los artistas, creadores o pedagogos destacados del ámbito artístico, han tenido antecedentes en el mundo del deporte. Entre otros, Jacques Tati reconocido jugador y amante del rugby, practicó además otros deportes; Buster Keaton y Harold Lloyd, fueron excelentes acróbatas; Jacques Lecoq ejerció como educador físico antes de dedicarse a la pedagogía del gesto; Etienne Décroux, padre del mimo contemporáneo era un gran admirador del deporte, en base al cual creó su figura estilística del *Homme du sport*; o, Kazuo Ono, fue practicante de atletismo, antes de convertirse en uno de los fundadores de la danza *butoh* japonesa.

¹⁴⁵ Manifestaciones gimnásticas colectivas con finalidad de exhibición (no incluyen la competición), que muestran la actividad gimnástica de los diferentes países y culturas participantes sobre los diferentes aparatos y modalidades gimnásticas, sin limitaciones impuestas por el reglamento. Su creador fue el alemán Johannes Heinrich François Sömmer (1885-1986).

El reglamento de las *gymnaestradas* permite interacciones motrices con los compañeros, con el espacio, con el tiempo, con los objetos y los materiales. Incluso a nivel de signos complementarios de la acción motriz, permite posibilidades de vestuario y accesorios, que no están admitidos a nivel de las modalidades de gimnasia artística masculina o femenina, o de la gimnasia rítmica de la FIG¹⁴⁶. En este sentido, la normativa de las *gymnaestradas* permite conjuntos acrobáticos -que no existen como modalidad deportiva-, o que el género masculino realice propuestas con los aparatos de la gimnasia rítmica. Este hecho se ha producido de tal modo que esta normativa mucho más amplia y más cercana a la de los espectáculos motores, ha permitido que pudiera manifestarse el potencial creativo de muchos gimnastas y entrenadores. Los cambios dinámicos en la lógica interna de las prácticas generan productos híbridos sumamente interesantes, que con su evolución, dan vida a nuevas modalidades de práctica.

Desde el punto de vista de la lógica interna, estas prácticas -*gymnaestradas*- reúnen rasgos de los deportes gimnásticos y también rasgos de las prácticas artísticas en la interacción con los compañeros, y en las relaciones con el espacio, con el tiempo y con los objetos, lo que explicaría el diálogo que presentan entre la deportificación y la espectacularización (ver Tabla 18). Es por ello que se sitúan como intersección o como lugar de encuentro entre ambas lógicas.

Tabla 18. Las *gymnaestradas* como punto de encuentro entre dos lógicas internas: los deportes gimnásticos artísticos y las prácticas artísticas (Mateu *et Robin*, 2010).

| LÓGICA INTERNA | Gimnasia artística (Bortoleto, 2004) y Gimnasia rítmica | Prácticas artísticas | Gymnaestrada |
|----------------------------|---|---|---|
| INTERACCIÓN CON COMPAÑEROS | Dominio psicomotor En la G.A., ausencia de interacciones sociomotrices, excepto en GR de conjuntos | Dominios psicomotor y sociomotor cooperativo ¹⁴⁷ Interacción simbólica: personajes | Dominio esencialmente sociomotor cooperativo, con grupos numerosos Interacción simbólica: personajes |
| RELACIÓN CON EL ESPACIO | Estable y común, sin incertidumbre Sub-espacios de los aparatos | Estable e inestable, con y sin incertidumbre. Suelo, suelo elevado, aéreos, utilización paredes Aparatos fijos, móviles, híbridos, fijos-móviles Espacio simbólico | Estable, sin incertidumbre. Se realizan montajes en entornos estables, y en el exterior Aparatos fijos, móviles, híbridos, fijos-móviles Espacio simbólico |
| RELACIÓN CON EL TIEMPO | Participación sucesiva, tiempo cíclico Duración limitada | Actuaciones simultáneas/sucesivas Duración variada | Intervenciones simultáneas y sucesivas, en varias salas. Duración que se extiende a un máximo de 20'. |

¹⁴⁶ Federación Internacional de Gimnasia.

¹⁴⁷ Mientras que a nivel práctico, la interacción en la mayor parte de las SME es sociomotriz cooperativa, a nivel simbólico, tienen cabida todo tipo de interacciones.

| | | | |
|--------------------------|--|--|--|
| | | Tiempo simbólico | Tiempo simbólico |
| RELACIÓN CON LOS OBJETOS | Objetos de manipulación (GR) | Apertura en la utilización de todo tipo de objetos Objetos simbólicos | Apertura en la utilización de todo tipo de objetos Objetos simbólicos |
| MODALIDADES DE EJECUCIÓN | 6 aparatos de la GAM 4 aparatos de la GAF Aparatos de la GR GR de conjuntos Gimnasia estética Aerobic Acrosport Aparatos de impulsión | Utilización de las acciones motrices acrobáticas en sus diversos modos de ejecución puestos al servicio de una poética y una referencialidad | Todas las formas relacionadas con las acciones motrices gimnásticas y las acciones motrices artísticas |

Esta proximidad explicaría por qué muchos deportistas, y especialmente los practicantes de deportes gimnásticos, devienen practicantes de modalidades artísticas. Muchos de ellos, tras pasar años de sujeción a la normativa de sus deportes respectivos, prefieren, en un momento determinado, establecer sus propias reglas motrices de juego desde la vertiente artística.

En el terreno de las modalidades de ejecución, las acciones motrices que emergen de las *gymnaestradas* refieren a las acciones presentes en cualquiera de los deportes gimnásticos federativos, así como en las modalidades de prácticas motrices artísticas.

La institucionalización de las prácticas motrices pasa en ocasiones, por la deportificación de las mismas, y en otros grupos de prácticas lleva a la espectacularización. Algunas de estas prácticas motrices, especialmente las que se corresponden con los deportes artísticos, oscilan entre una lógica que las emparenta con las prácticas deportivas, y, otra lógica que las aproxima a las prácticas artísticas (ver Figura 9).

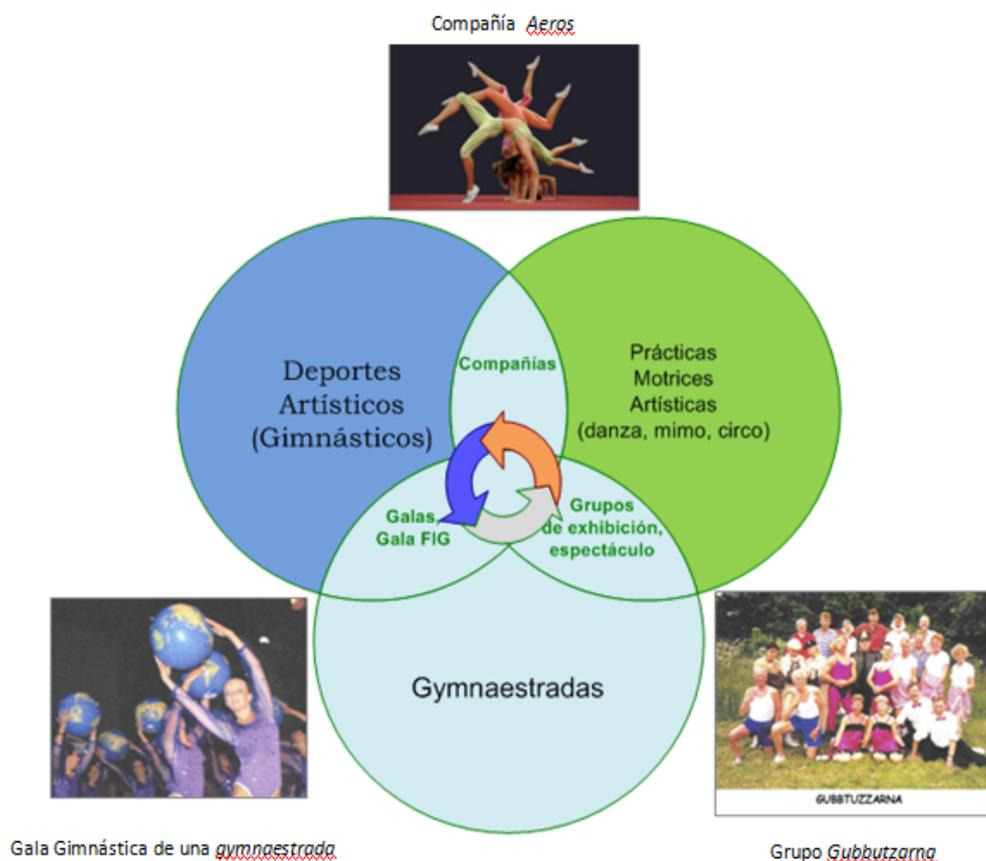


Figura 9. Deporte *versus* espectáculo y espectáculo *versus* deporte.

De este modo, ciertas prácticas de competición evolucionan como prácticas de exhibición: de la competición a la exhibición, yendo de la deportificación *versus* la espectacularización; y a la inversa, ciertas prácticas demostrativas, de exhibición, tienden a deportivizarse, yendo de la exhibición a la competición; de la espectacularización *versus* la deportificación. Podemos aportar varios ejemplos en este sentido: la compañía artística *Aeros* está formada por ex-gimnastas de las modalidades de Gimnasia Rítmica y Gimnasia Artística Masculina y Femenina de la Federación rumana de gimnasia, que en la actualidad se dedican al espectáculo; la compañía *Cirque du Soleil*, así como otras -*Dragone*, por ejemplo-, integran en su elenco muchísimos ex-deportistas, que provienen mayormente de modalidades deportivas gimnásticas. Por otro lado se puede observar como se espectacularizan los deportes gimnásticos en las Galas gimnásticas de las *Gymnaestradas*, integrando los signos complementarios del espectáculo (luz, sonido, vestuario, complementos, etc.), de tal modo que abren el espectro de las posibles reglas de juego, al no basarse en la comparación, sino en la exhibición.

Siguiendo con los ejemplos, ahondando en este *bucle fusional*, el grupo gimnástico sueco *Gubbutzarna*, compuesto por personas mayores que practicaban gimnasia, y participante en la gimnaestrada de Berlín 1991, realizó a partir de su intervención en este evento una gira por su país como si de una compañía profesional se tratara.

Para ahondar en el amplio repertorio motor que ofrecen las prácticas motrices es necesario conocerlas y reconocerlas. Pasamos a observar qué prácticas contienen aquellos elementos de carácter necesario, que únicamente cuando están presentes en su totalidad posibilitan que se dé la acción motriz de carácter expresivo.

2.2.6. Las SME: rasgos de la lógica interna

Desde la perspectiva sistémica se denominan elementos o partes del sistema praxiológico de las prácticas motrices de expresión aquellos rasgos pertinentes y necesarios para que tal fenómeno se pueda presentar. Desde el punto de vista praxiológico se consideran elementos del sistema.

Los objetivos motores expresivos, anteriormente definidos, pueden localizarse, por tanto, en contextos mimados, circenses o bailados, muy variados:

- a. un individuo puede jugar con su cuerpo en el espacio realizando formas *mimadas*, imaginando que se halla en un espacio inventado; o bien, puede compartir esta situación con unos compañeros, y esta misma situación puede formar parte de un juego reglado; también puede trasladar la encarnación de un personaje a una situación casi espectacularizada como, por ejemplo, la participación en un *match* de improvisación. O bien, puede trasladarla a otra práctica deportiva como el patinaje sobre hielo, praxis con un reglamento que incluye unas consideraciones de tipo artístico; o incluso, puede convertir y organizar estas formas de mimo-ilustración en una situación escénica de espectáculo, en interacción con un público;
- b. en el terreno *circense* podemos jugar con una piedra o una nuez; lanzarla y recogerla; y también, probarlo con dos piedras, con tres, y pasar de una mano a la otra, lanzar con otras partes del cuerpo, y explorar las múltiples formas y dibujos de los objetos en el aire; probar a pasar este objeto a un compañero, lanzarlo y recogerlo en colaboración; o bien montar un número basado en la manipulación de objetos individualmente, o hacerlo con un compañero o un grupo; del mismo modo, podemos construir una historia explicada con material circense hasta llegar a una representación familiar o escolar, o bien actuar con un público ajeno, que incluso paga, en un espectáculo centrado en el circo;
- c. y, por último, en el amplio repertorio de situaciones motrices con semiotricidad referencial que tienen su raíz en la expresividad motriz encontramos, por ejemplo, las *situaciones motrices bailadas*: desde la posibilidad de bailar individualmente en una habitación -mi hija desde muy temprana edad literalmente se encierra con su música y baila sin necesidad de ser contemplada por nadie, en una especie de ensimismamiento-; a hacerlo de forma acompañada en una discoteca o baile popular; o bien, bailar con una pareja o un grupo en el contexto de una danza tradicional, o tal vez, danzar en presencia de un público -tras un proceso de ensayos y de fijación de acciones motrices que conduce a una creación-.

En relación a lo dicho anteriormente, se exponen a continuación diversos ejemplos de situaciones motrices, en este caso *bailadas*, de las que resultan acciones motrices con significación expresiva, que ilustran ampliamente las innumerables posibilidades expresivas corporales (ver Tabla 19).

Tabla 19. Diversidad de contextos de las SME y praxis resultantes.

| CONTEXTO DE LAS SITUACIONES MOTRICES DE EXPRESIÓN | RASGOS de la lógica interna | DIMENSIÓN LÚDICO-EXPRESIVA: Impresión-Expresión-Comunicación | PRAXIS RESULTANTE |
|--|--|--|--|
| Una persona baila sola en su habitación, en un baile popular o en una discoteca. | Se establece una relación con la música; ausencia de interacción; en un espacio privado, o público y compartido. | Autotelismo, espontaneidad, poesía. | Práctica psicomotriz expresiva; si hay otras personas, práctica comotriz. Reglas implícitas. |
|  La misma persona, pero bailando con otra, en casa, en un baile popular o en una discoteca. | Quedan definidas las personas que participan (interacción); y el material (sonoro, invisible) con el que se relacionan; en un espacio privado, o público y compartido; con una duración indeterminada. | Persiste o continúa una cierta espontaneidad, el autotelismo, la voluntariedad de la acción realizada, así como la comunicación con la otra persona. | Práctica sociomotriz expresiva. Reglas implícitas. |
|  Un juego bailado (por ejemplo, <i>La Escoba</i>). | Determinación del espacio; el tiempo; la forma de intervención de los equipos; determinación del equipo ganador. | Expresión, alteridad, comunicación. | Praxis lúdico-expresiva sociomotriz con unas reglas explícitas. |
|  De forma individual o en pareja, la persona(s) que baila(n) encadena(n) unas acciones y fija(n) una secuencia. | Se delimitan las acciones; las interacciones con los compañeros; unas condiciones espaciales; y, una determinada duración. | Un desafío con uno mismo, o en grupo; voluntariedad, expresión, liberación, alteridad. | Praxis lúdico-expresiva psicomotriz o sociomotriz (pareja) que se encamina a una autoorganización motriz, y en este caso, rítmica. Reglas explícitas. |
|  En grupo, de forma sucesiva cada uno de los miembros baila demostrando e inventando sus propias acciones motrices (<i>hip-hop, capoeira</i> , etc.). | Establecimiento de un grupo, intervención sucesiva. | Desafío a los otros, comunicación, reconocimiento del virtuosismo. | Praxis lúdico-expresiva sociomotriz (grupo), con un cierto componente de comparación en forma de desafío. Reglas implícitas. |

| | | | |
|--|---|--|--|
|  <p>La pareja que, por ejemplo, ha elegido una modalidad como el baile de salón decide compararse con otras parejas.</p> | <p>Se delimita un espacio, un tiempo, un tipo de interacción, y un marco de las acciones que deben realizarse.</p> | <p>Desafío, comparación, ordenación, <i>ranking</i> (ganadores y perdedores), seducción dirigida al público y al jurado que puntúa.</p> | <p>Praxis sociomotriz expresivo-competitiva. Reglas explícitas en forma de reglamento</p> |
|  <p>Tras un proceso de ensayos, y en el contexto de una creación y para mostrar, por ejemplo, un conflicto, la pareja representa esta información temática mediante un baile.</p> | <p>Hay un tema de referencia al servicio del cual se baila. Estas acciones motrices remiten a un hilo argumental. Delimitación propia de las relaciones con el espacio, el tiempo, los objetos, y las intracciones con los otros.</p> | <p>Búsqueda estética, plasticidad de las acciones motrices; narración, virtuosismo; comunicación con la pareja y con el público; coherencia con una temática, estimada por el público y valorada por la crítica.</p> | <p>Praxis sociomotriz en la que la función práctica instrumental está supeditada a la función semiotriz referencial. Reglas implícitas.</p> |

El abanico de situaciones motrices expresivas abarca desde acciones motrices en las que el objetivo es la forma pura de la acción motriz en sí misma (en que las propias acciones son el mensaje), hasta aquellas en que la forma está al servicio de una referencia externa, que remiten a un tema. Uno de los rasgos distintivos, que siempre se respeta en cualquiera de los contextos en los que se generan las SME, es la ausencia de adversario¹⁴⁸. De todos modos, desde una perspectiva expresiva, podemos encontrar adversarios en la ficción.

En la tabla anterior, se han ejemplificado situaciones expresivas bailadas, pero de forma paralela podemos dar complejidad a acciones de origen mímico o circense (por ejemplo: jugar con muñecos, soldados o aviones construyendo una historia; o bien, explicar un chiste, una historieta que incluya una ilustración motriz, imitar a algún compañero o personaje conocido; también jugar con varios compañeros a imitar animales, representar objetos, etc.; o bien, compararse con otro equipo de jugadores jugando por ejemplo, a adivinar películas; establecer unas reglas y ante un público y un árbitro del juego realizar un *match* de improvisación; asimismo, establecer una secuencia de acciones prefijadas que tras un proceso de ensayos den lugar a una *coreometría* de acciones mimadas.

En cualquiera de las situaciones citadas, bailadas, mimadas o circenses, se van añadiendo consignas, condiciones, en las que se pasa por un *continuum* que va desde la espontaneidad a la espectacularización. Vemos que el espectro oscila entre la

¹⁴⁸ Habría que matizar algún caso, como el del *match de improvisación* (explicado más adelante), en el que dos equipos se “enfrentan”; pero creemos que, en última instancia, este enfrentamiento está puesto al servicio de un proyecto común, que es el espectáculo. Es posible, a tenor de la tendencia de las prácticas a introducir el principio agonístico en las mismas, que en el futuro haya que hablar de presencia de adversarios en las situaciones motrices de expresión.

espontaneidad (en una especie de seducción narcisista de complacencia hedonista -mismidad-) y el encadenamiento de acciones fijadas de antemano (una suerte de seducción escénica -alteralidad-).

Espontaneidad expresiva motriz (casi-juego expresivo) --- Codificación expresiva motriz (espectáculo)

Progresando en la caracterización de las SME podemos determinar la especificidad de estas prácticas a partir de los objetivos motores expresivos mencionados, así como de los distintos rasgos. Los criterios de delimitación son: a) las acciones motrices que emergen de las prácticas; b) el principio del juego vinculado a la situación motriz; c) la interacción con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos; d) la relevancia de la presencia o ausencia del espectador; y, e) la forma final del encuentro, competición o espectáculo, que adopta el conjunto de las acciones (ver Tabla 20).

Tabla 20. Rasgos generales de las SME.

| Características | Situaciones motrices deportivas | Situaciones motrices expresivas | | | | |
|--|---------------------------------|---------------------------------|---|---|---|---------------------------------|
| | | Casi-juego expresivo (muñecas) | Juegos y Danzas tradicionales (Ena Bushi) | Casi-espectáculo (match de improvisación) | Deporte expresivo (natación sincronizada) | Espectáculo (creación de danza) |
| a. Acciones motrices emergentes | prácticas instrumentales | práxico-expresivas | práxico-expresivas | práxico-expresivas | práxico-instrumentales | práxico-expresivas |
| b. Principio de juego | <i>agon</i> | <i>mimicry</i> | <i>mimicry</i> | <i>mimicry</i> | <i>agon</i> | <i>mimicry</i> |
| c. Ficción espacio-temporal y objetual | realidad | simulacro | simulacro | simulacro | realidad | simulacro |
| c. Ficción interactiva (construcción personaje) | no | sí | sí | sí | sí/ no | sí |
| d. Espectador (alteralidad) | innecesario ¹⁴⁹ | innecesario | innecesario | necesario | innecesario | necesario |
| e. Proyecto final (ensayos/ repetición, fijación de secuencia) | Partido, encuentro, competición | No | no/si | no/si | competición | espectáculo |

A continuación, nos detenemos con mayor detalle en cada uno de estos rasgos:

- a. La acción motriz, definida en el primer capítulo, “(...) se manifiesta por medio de comportamientos motores observables, relacionados con un contexto objetivo; comportamientos que, sin embargo, se desarrollan sobre una red llena de datos subjetivos: emoción, relación, anticipación, decisión” (Parlebas, 2001:41). La puesta en evidencia de la lógica interna de la situación, que define las limitaciones y posibilidades del sistema de interacción global en el que se manifiesta la acción motriz, se encuentra en el centro de la reflexión de la ciencia de la acción motriz. En el caso del juego deportivo y en el del juego expresivo, esta lógica interna determina las propiedades del espacio de

¹⁴⁹ No forma parte de la praxis de la actividad.

intervención, los modos de contacto y de comunicación, las categorías práxicas de que dispone el participante y los tipos de mensajes motores intercambiados. Se ponen así en evidencia los universales del juego deportivo o expresivo, del que puede llegar a hacerse una representación rigurosa, incluso matemática, en forma de modelos operacionales. Las acciones motrices que emergen de las situaciones motrices deportivas y de las SME que irrumpen en los deportes artísticos son de tipo práxico-instrumental; las que surgen de las SME son de carácter práxico-expresivo. Ambas intentan alcanzar los objetivos motores de la práctica en cuestión;

- b. si nos fijamos en el principio del juego dominante en las prácticas expresivas (Caillois, 1958) debemos hablar de la *mimicry*. La dimensión lúdica de la *mimicry* aparece reflejada en los vocablos que lenguas como el francés o el inglés utilizan para referirse a ella (en inglés, *hacer teatro, representar*, es *to play theater*; y en francés, *jouer au théâtre*). Después de examinar diferentes posibilidades, Caillois (1958:25) propone cuatro principios para la clasificación de los juegos según predomine en ellos el papel de la competición, del azar, del simulacro o del vértigo. El universo del juego queda distribuido en cuadrantes gobernados cada uno por un principio original.

Se juega al fútbol, a las canicas o el ajedrez (*agon*); se juega a la ruleta o a la lotería (*alea*); se juega a hacer de pirata, de Nerón o de Hamlet (*mimicry*); se juega a provocar en uno mismo, por un movimiento rápido de rotación o de caída, un estado orgánico de confusión y de estupor (*ihynx*), (Caillois, 1958:36).

El *agon* se encontraría en todo tipo de juegos en los que aparece la competición, un combate donde se crea artificialmente la igualdad de oportunidades para que los protagonistas se enfrenten en condiciones ideales y puedan compararse. El *agon* se presenta como la forma pura del mérito personal; se halla en la base de los primeros desafíos en que los adversarios se esfuerzan en probar su mayor resistencia (quién tirará más lejos una piedra en el agua, quién aguantará más tiempo sin respirar, etc.). El término *alea* designa todos los juegos fundados en una decisión que no depende del jugador, en la que éste no puede influir en absoluto, y donde se trata, por consiguiente, de ganar no sobre un adversario sino sobre el destino (la ruleta, los dados, la lotería, etc.). Lo arbitrario puro constituye el móvil único del juego. A la inversa del *agon*, el *alea* niega el trabajo, la paciencia, la habilidad, la calificación; elimina el valor profesional, la regularidad, la preparación. El *Ihynx* reúne a los juegos que tienen por base la persecución del vértigo, y que consisten en una tentativa de destruir por un instante la estabilidad de la percepción e infligir a la conciencia una especie de trance que la aniquila.

Y, por último, en las manifestaciones que se designan bajo el término de *mimicry*, el juego consiste en convertirse uno mismo en un personaje ilusorio y conducirse en consecuencia.

El denominador común de una serie variada de manifestaciones, de situaciones motrices es descansar sobre el hecho de que el sujeto juega a creer, a hacer creer a los demás que él es distinto de sí mismo; olvida, disfraza, se despoja pasajeramente de su

personalidad para fingir otra. La mímica y el disfraz son los móviles complementarios de esta clase de juegos (Caillois, 1958:36).

Puede decirse que en las situaciones motrices expresivas, aunque el principio dominante del juego sea la *mimicry*, pueden darse momentos de *agon*, *alea* e *ilynx*. En las situaciones motrices de *casi-espectáculo* (el *match* de improvisación, el juego de rol, o la cueca chilena entre otras), así como en las del *deporte expresivo*, el principio dominante es, evidentemente, el *agon*¹⁵⁰, consustancial a la competición, que se combina con la *mimicry*. Cabe señalar que en los *espectáculos motores* hay una conjunción prohibida, el *agon* y la *mimicry*¹⁵¹.

Tabla 21. Principios del juego aplicados a las distintas situaciones motrices expresivas.

| Agon | Alea | Agon | Alea | Agon | Alea | Agon | Alea | Agon | Alea |
|---|-------|--|-------|--|-------|---|-------|--|-------|
| Mimicry | Ilynx | Mimicry | Ilynx | Mimicry | Ilynx | Mimicry | Ilynx | Mimicry | Ilynx |
| CASI-JUEGO EXPRESIVO (ej: muñeca, coche) | | JUEGO TRADICIONAL EXPRESIVO (ej: Juego mimado de adivinanzas) | | CASI-ESPECTÁCULO EXPRESIVO (Ej: juego de rol) | | DEPORTE EXPRESIVO (Ej: gimnasia rítmica) | | ESPECTÁCULOS ARTÍSTICOS (Ej: danza) | |

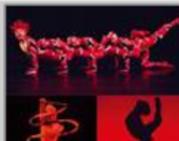
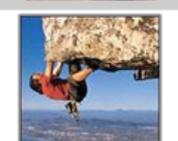
De entrada, tampoco el simulacro (*mimicry*) parece adecuado para convivir con el azar y la suerte (*alea*) en las SME; no obstante, hemos encontrado ejemplos en la práctica que obligan a replantearse la teoría. Por ejemplo, el grupo de danza *La Ribot*, que en su espectáculo *El Gran Game* se ofrece ante el espectador como una estructura de juego rígidamente determinada por un espacio cuadrado, blanco, impecable, y con una composición al azar establecida por los dados, que determina lo que cada uno de los intérpretes debe bailar en cada momento (Sánchez, 2000). También el grupo *Imprebis Teatre*, al entrar en la sala, ofrece al espectador la posibilidad de escoger los temas sobre los que versará el espectáculo, introduciendo un papel con un tema escrito en una urna; en el transcurso de la actuación, las improvisaciones se realizarán asociando dos temas extraídos de la urna al azar; del mismo modo, podemos mencionar las improvisaciones que realiza el bailarín Cesc Gelabert (que baila las partituras interpretadas al piano), con una música desconocida para él hasta el momento de iniciarse el espectáculo. Asimismo, y en relación con el patinaje artístico, Néanne (2005:131,135) nos habla de esta práctica relacionándola con el *agon*, la *alea*, el *ilynx* y la *mimicry*.

¹⁵⁰ En algunas formas de casi-espectáculo, por ejemplo en el *match* de improvisación, se podría hablar de práctica de cooperación-oposición en el sentido en que se enfrentan dos equipos cuyos integrantes establecen una relación cooperativa entre ellos, aunque, al servicio en última instancia, de un proyecto común: el casi-espectáculo.

¹⁵¹ Desde el nivel práxico, el *agon* es una conjunción prohibida en los espectáculos artísticos; si bien desde el plano expresivo, sí pueden existir *adversarios* en la ficción de la representación.

No obstante, si tenemos que mencionar un creador al que es inherente el concepto de *azar*, este es el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham¹⁵²; el programa coreográfico *Event* está compuesto por diversas secciones de coreografías preparadas con antelación que son ensambladas el mismo día de su puesta en escena para adaptarse al espacio correspondiente. Esta combinación se realiza siguiendo métodos aleatorios. Es habitual que los bailarines no escuchen la música hasta el mismo día del estreno, con lo cual el desarrollo compositivo pierde, de este modo, sus cánones tradicionales. El azar, como puede apreciarse, es un elemento presente en todas sus coreografías, lo que convierte cada *Event* en una obra única e irrepetible. Cunningham prefería a menudo ordenar sus creaciones por métodos aleatorios -el *I Ching*, el *cara o cruz* de una moneda, o los dados- con el fin de guardar una relación más cercana con la vida misma, siempre llena de sorpresas. Este autor prescindía no sólo de una narrativa, sino también de la relación tradicional del bailarín con el espacio escénico, la música, el tiempo, la escenografía y los otros intérpretes, sin que existiera una relación formal entre ellos.

Tabla 22. Principios de juego (Caillois, 1958), situaciones de juego y situaciones motrices de expresión.

| PRINCIPIOS DEL JUEGO | SITUACIONES DE JUEGO | SITUACIONES MOTRICES DE EXPRESIÓN | |
|--|---|---|---|
| AGON (lucha, competición) |  |  | Gimnasia artística, natación sincronizada |
| ALEA (suerte, azar) |  |  | Estructuras de danza bailadas al azar a partir del lanzamiento de dados (La Ribot). Método aleatorio de Merce Cunningham |
| MIMICRY (imitación, simulación) |  |  | Danza, circo, mimo, teatro gestual |
| ILYNX (vértigo, riesgo) |  |  | Capoeira, derviches giróvagos, danza aérea |

Asimismo, encontramos ejemplos de SME asociadas al principio de juego del *ilynix* en los espectáculos de los derviches giróvagos¹⁵³, en los bailarines hindús de *kathakali*, en la capoeira, o en los estados de tránsito alcanzados con la

¹⁵² Ver el apartado *Cunningham et l'aleatoire*, en Louppe (1993).

¹⁵³ Fue el Maulana (nuestro maestro) Jalaludin Muhammad Rumi quien creó hace ocho siglos, la representación mística del movimiento de los planetas, traduciendo en gestos una de las ideas más presentes en los versos del poeta de Konya: *todo danza*.

danza en algunas zonas de África o Latinoamérica, así como en la danza *butho* japonesa *butho* japonesa¹⁵⁴ (ver Tabla 22).

- c. Continuando con su caracterización, explicar que las SME, en cualquiera de las cinco modalidades explicadas, se concretan a través de dos planos que se superponen: el de la realidad y el de la ficción. De manera que entre los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos, se interaccionará de una forma real, y al mismo tiempo de una forma simbólica, desde la ficción. La interacción con los compañeros se llevará a cabo, ya sea desde un plano real o desde un plano dramático, a través de la construcción de los personajes que interaccionarán en un plano simbólico.

De igual manera, el espacio, el tiempo y los objetos tendrán una utilización real y un uso simbólico al servicio de la significación dramática de la representación. Debemos matizar que en las situaciones motrices deportivas, el significado simbólico forma parte de la lógica externa de la actividad; en cambio, en las situaciones motrices expresivas este se integra en la lógica interna de la misma, además de conservar su carácter contextual vinculado, asimismo, a la lógica externa de la actividad.



Figura 10. Superposición de niveles en las SME: plano práxico (real) y plano simbólico (dramático).

¹⁵⁴ El pasado 1 de junio de 2010 falleció el bailarín y coreógrafo japonés Kazuo Oono (Ohno), uno de los fundadores de la danza *butho* - denominada también *danza de las tinieblas*-. Oono fue un gran deportista y un estudiante díscolo, al que cambió su vida -según su propio relato-, ver una actuación de la bailarina española Antonia Mercè *La Argentina*. Mucho después, en 1977, crea su solo sobre ella, considerado por los historiadores de la danza moderna como un verdadero clásico icónico, su bandera estética. Sus solos evocan la muerte de los soldados, el mar como mortaja y una humanidad arrasada por el hambre y las enfermedades. Su danza era moderna y ancestral, cerebral a la vez que física. Recibió influencias de Tatsumi Hijikata, verdadero padre fundacional del *butoh* (ver el periódico *El País del 7 de junio de 2010*, página 43).

- d. Las SME en el contexto de los espectáculos no tienen sentido sin una mirada exterior: la del espectador (Lombard, 1994). La mirada del otro aparece como uno de los organizadores de la actividad, e impone al protagonista cuidar la relación expresión individual/impresión sobre el otro, desde una perspectiva de comunicación. La relación con el espectador, con el otro, es el compromiso fundamental (Holvoet, 1996). Sin un espectador no hay comunicación y, por lo tanto, el proceso comunicativo queda incompleto (según las bases de la teoría de la información se necesita un emisor y un receptor para que haya comunicación). Explica Borrell (2005):

Sin un actor diciendo: ¿Qué pasaría si jugáramos a que yo soy Napoleón?, y unos espectadores dispuestos a jugar a creer que él es Napoleón, el juego teatral no existiría (Borrell: 2005:61)¹⁵⁵.

El papel del espectador en los espectáculos y en los casi-espectáculos es especial en el sentido de que, sin él, la acción práctico-expresiva no podría desarrollarse. Sin llegar a formar parte de la lógica interna de la actividad, el espectador desempeña un papel particular crucial en el desarrollo de la misma. En el caso de las situaciones motrices deportivas, así como en el resto de las situaciones motrices expresivas (casi-juego expresivo, juego expresivo y deporte artístico), su presencia no es imprescindible para el desarrollo de la praxis (ver Tabla 23).

Tabla 23. La experiencia estética del receptor-espectador.

| SME | CASI-JUEGO EXPRESIVO | JUEGO EXPRESIVO, DRAMÁTICO, BAILADO, CIRCENSE, DANZA COLECTIVA | CASI-ESPECTÁCULO EXPRESIVO | DEPORTE EXPRESIVO | ESPECTÁCULO ARTÍSTICO |
|----------------------------|--|--|--|--------------------------------------|--|
| Espectadores (alteralidad) | Es el mismo "ego"; actitud narcisista, se es espectador de uno mismo | Presencia o ausencia de espectadores | Presencia de espectadores Espectador-protagonista (cambio de rol-danza-contact) | Presencia o ausencia de espectadores | Presencia ineludible de espectadores (que explicitan las reglas "ocultas" del espectáculo) |

La participación del espectador en los espectáculos oscila entre la *cuarta pared*¹⁵⁶ y la participación activa a requerimiento de los propios artistas. Se encuentran otras formas especiales de interacción que describimos a continuación, por ejemplo, en la danza-*contact*; en los recientes modos de

¹⁵⁵ Traducción de la autora del original en catalán *Sense un actor dient ¿Què passaria si juguessim a que jo soc Napoleó? I uns espectadors que fan que s'ho creuen, el joc teatral faria "figa"*. (Marcel·lí Borrell). *El sí màgic*, en TR(Ò)PICS, periódico *La Mañana* (página 61), del 23 de octubre de 2005.

¹⁵⁶ Expresión teatral que refiere la existencia de una pared invisible entre artistas y espectadores, de forma que estos observarían qué sucede al otro lado, sin ningún tipo de intervención en la acción.

participación colectiva en la *flash mob* y en la *lipdup*; así como en algún espectáculo en particular, que a continuación describimos:

- en la modalidad de danza contemporánea *contact-improvisation* o *danza-contact* se produce una situación ciertamente singular. Los participantes en la situación de una *jam-session* desempeñan en determinados momentos de la sesión el rol de espectador, y cuando lo desean, pasan al rol de participante, en un intercambio de roles fluido y continuo. El rol espectador-participante formaría parte, en este caso, de la lógica interna de la práctica motriz en cuestión;
- en la calle, el público ya no es solo espectador: uno de los últimos movimientos en los que internet tiene un papel protagonista es la *flash mob*¹⁵⁷ en la que un gran grupo de gente se reúne sorpresivamente en un lugar público, realiza una acción fuera de lo común por un breve período, y luego se dispersa rápidamente (VVAA, 2010:14); en la *lipdup*, un grupo de figurantes se mueve al ritmo de un tema musical y simula cantar su letra bailando; se rueda en una única toma -plano secuencia- y es de carácter alegre y jovial. Universidades de todo el mundo utilizan cada vez más este vehículo de comunicación creativo y atractivo, muy de moda en el mundo anglosajón¹⁵⁸.
- y, por último, un ejemplo de la participación activa del público lo tenemos en la coreografía *Minus 16 de Obad Naharin*¹⁵⁹; en esta coreografía, los bailarines descienden a la platea, escogen cada uno de ellos a un espectador, y regresan con él al escenario, desarrollando a partir de este momento una parte de la coreografía con los elegidos. Es interesante observar las reacciones del público que sigue en la platea (en su mayoría ríe), y las del público convertido ahora en artista de excepción (algunas personas están desconcertadas, otras colaboran, algunas bailan, e incluso algunas se ponen al servicio de una coreografía con una fuerza y frescura que emociona). La concepción de la coreografía y sus reglas de juego convierten pues, al espectador, en protagonista de la acción durante unos minutos. Uno de ellos es seguido incluso por el haz de luz de los focos, en el momento en que desciende nuevamente a la platea.

La concepción de la relación con el espectador por parte de la compañía de circo canadiense *Cirque du Soleil*, y de la experiencia estética vivida por el público en los espectáculos, es, asimismo, relevante. La compañía canadiense considera que el espectador pasa por diversas fases: en una primera fase, la

¹⁵⁷ El término *flash mob* se aplica generalmente a reuniones organizadas mediante el uso de las telecomunicaciones, las redes sociales y los e-mails virales. Las *flash mobs* comenzaron como una forma de *Performance Art*. Ya que se iniciaron como un acto político, las *flash mobs* pueden compartir algunas similitudes superficiales con las manifestaciones políticas; pueden verse como una versión especializada de las *smart mobs* (multitudes inteligentes), término acuñado en el año 2002 por Howard Rheingold en su libro *Smart Mobs: The next social revolution*.

¹⁵⁸ En un mes (mayo de 2010), la UPC, la UAB, la UVIC y la UPF han realizado su videoclip.

¹⁵⁹ Interpretada por el *Nederlands Dance Theater* (NDT) fue estrenada el 11 de noviembre de 1999 y reinterpretada por *IT Dansa* el 7 de julio de 2009, en el *Mercat de les Flors* de Barcelona (Festival Grec 2009).

calidad del espectador pasa por la *pirámide de la diversión* (implica un compromiso inicial para la diversión, acompañado de exploración y evasión); en un segundo momento pasa por la *pirámide de la intimidad* (sentirse tocado, emocionado e incluso esperanzado); y, finalmente, el espectador es conducido a una tercera pirámide de producción de ideas y de establecimiento de energía creativa a través de la denominada *pirámide de la creación* (Mahy, 2005);

- e. en el caso de las SME en la modalidad de *espectáculos*, el proyecto final en el que se concreta el proceso de ensayos, de repetición y de fijación de las secuencias, es el momento de la presentación del espectáculo. En el caso de las situaciones motrices deportivas y en los deportes expresivos se concreta en los partidos, encuentros y/o competiciones. En los casi-juegos expresivos no existe este proceso de presentación final. Y en el caso de los juegos y danzas colectivas tradicionales y en los casi-espectáculos se da una cierta flexibilidad: puede darse (*match* de improvisación) o no (bailar danzas colectivas sin la presencia de espectadores).

La expresión motriz, asimismo, está siempre al servicio de un sentido y de la cultura concernida, donde la competencia técnica del actor, del bailarín, del mimo y las formas motrices o kinésicas adoptadas pueden ser muy variadas. Así como un partido de fútbol se lee sin influencia del contexto cultural (al mismo tiempo pueden estar viendo y valorando un partido de fútbol espectadores de distintas zonas del mundo), en el caso de los espectáculos motores el sistema cultural contextualizará la propuesta, de forma que es posible que una creación de teatro *kabuki* japonés difícilmente sea entendida, que no apreciada, en un contexto occidental, y viceversa.



Imagen 2. Fotograma de un espectáculo bailado.

La apelación a la imaginación para materializar el mundo por la vía de la acción motriz se sirve de los componentes del sistema (de los compañeros, del espacio, del tiempo, y de los objetos) para distanciarse de la realidad y servir al proyecto expresivo, compartir los descubrimientos con los compañeros para hacer las representaciones, y finalmente activar el imaginario de los espectadores.

2.3. Del casi-juego expresivo a las artes motrices

Con el fin de poder encontrar unos criterios que se puedan aplicar en todo momento a la hora de desvelar la lógica interna de las prácticas expresivas y que permitan, asimismo, comparar distintos grupos de prácticas a partir de sus rasgos, es conveniente tener en cuenta distintas posibilidades. La lógica interna nos lleva a desvelar todo un conjunto de relaciones que se dan entre el/la protagonista con los demás (ya sean de cooperación, de oposición, etc.), con el espacio (utilizándolo de una manera concreta), con el material, (manipulando los objetos de una manera muy singular) y con el tiempo (finalizando, interviniendo, siguiendo criterios temporales concretos).

Podemos iniciar una aproximación a la lógica interna de las situaciones motrices de expresión a partir de los siguientes datos:

Tabla 24. Los componentes de la lógica interna de las SME.

| Casi-juego expresivo (muñecas, coches) | | Juego tradicional expresivo Danza tradicional (juego de rol) | | Casi-deporte expresivo Casi-espectáculo (match de improvisación) (obra de teatro gestual en la escuela) | | Deporte expresivo (gimnasia rítmica) | | Espectáculos Artísticos (danza) | |
|---|---------|---|---------|--|---------|--|---------|---|---------|
| Compañeros | Espacio | Compañeros | Espacio | Compañeros | Espacio | Compañeros | Espacio | Compañeros | Espacio |
| Tiempo | Objetos | Tiempo | Objetos | Tiempo | Objetos | Tiempo | Objetos | Tiempo | Objetos |
| Función semiotriz instrumental, práxica, afectiva, poética y referencial | | Función semiotriz instrumental, práxica, afectiva, poética y referencial | | Función semiotriz instrumental , práxica, afectiva, poética y referencial | | Función semiotriz instrumental , práxica, afectiva, poética y referencial | | Función semiotriz instrumental, práxica, afectiva, poética y referencial | |

Entendemos que en el caso de las prácticas motrices expresivas, se podrían añadir a la dimensión práxica, un grupo de dimensiones expresivas, vinculadas a las funciones semiotriz, poética y referencial; por ejemplo, podríamos decir que una práctica artística centra sobre todo la atención en hacer *expresiva* la *relación entre protagonistas*, ya que se puede simular un tipo de interacción que se está representando pero que en realidad no se da; es el caso, por ejemplo, de una interacción de oposición, cuando se simula que dos personas están golpeándose o haciendo esgrima, y en realidad están cooperando, representando esa acción, esa manera de relacionarse. Se podrían también representar determinados tipos de roles, pasar de un rol a otro, y así distintos apartados relacionados con la interacción motriz; la relación entre protagonistas se convierte en una dimensión más expresiva (Ver Tabla 25).

Tabla 25. Matizaciones entre el juego con significación simbólica y el juego con significación práxica (a partir de Lavega, 1995).

| JUEGO CON SIGNIFICACIÓN SIMBÓLICA (Lavega, 1995) | | JUEGO CON SIGNIFICACIÓN PRÁXICA (Lavega, 1995) | |
|--|-------------------------------------|--|---|
| Imitar algún tipo de interacción: - simular una carrera, un duelo, una cooperación, ... (todos los casos son en realidad de cooperación práxica) - simular un rol, algún subrol, alguna interacción de marca) | Interacción motriz simbólica: | Interacción práxica con los otros: | - psicomotor, cooperación, oposición, cooperación-oposición - roles-subroles - interacción de marca |
| Simular que se está en un: Espacio estable o inestable (pero siempre será estable) - hacer ver que se ocupan subespacios, zonas privilegiadas, ... | Relación simbólica con el espacio: | Relación práxica con el espacio: | - estable- inestable - subdivisión de espacios - zonas privilegiadas |
| Imitar la presencia y la manipulación de objetos que no están presentes | Relación simbólica con el material: | Relación práxica con el material: | - características y formas de manipular objetos de juego |
| Simular una manera diferente de actuar con el tiempo: - ir más rápido, ir más lento - acabar de una manera concreta: por tiempo límite, por puntos, ... - simular un orden temporal de actuación, ... | Relación simbólica con el tiempo: | Relación práxica con el tiempo: | - manera de iniciar y de acabar un juego - orden de intervención |
| Resultado emergente: Acciones motrices con significación expresiva (Función simbólica o semiotriz) | | Resultado emergente: Acciones motrices con significación práxica (Función práxica) | |

Podemos encontrarnos con situaciones donde la dimensión expresiva recae sobre todo por ejemplo en *el material*, por ejemplo, y se simula hacer uso de determinados objetos que no están presentes y cualquier objeto puede sustituir a un balón, a cualquier material que se quiera simular, incluso un dedo puede sustituir a una pistola o cualquier otro implemento. En este caso, la atención se centrará en dramatizar, simbolizar la relación con el material.

Algo semejante ocurrirá si se centra la atención sobre todo en la *relación con el tiempo*, por ejemplo cuando se hace ver que se va más despacio o más deprisa de lo que en realidad ocurre, en una determinada intervención.

También podríamos hablar del mismo modo, a ese nivel expresivo, de las *relaciones con el espacio*; cuando se simula que los propios protagonistas hacen ver que están en un lugar, un escenario en concreto (representando, pues, que están en una casa, un barco, o cualquier otro lugar), o también representando escenarios que no están presentes, como puede ser una cancha, un campo, o cualquier zona o subzona (la portería del espectáculo *Slàstic* de la compañía *Tricycle*, por ejemplo).

Como se ha ido visto hasta ahora, las situaciones motrices expresivas se manifiestan en los casi-juegos expresivos, en los juegos expresivos dramáticos o bailados, en los casi-deportes, en los deportes artísticos o expresivos y en los espectáculos motores. Vamos a ver, a través de algunos ejemplos, los rasgos generales de cada uno de ellos (ver Figura 11).

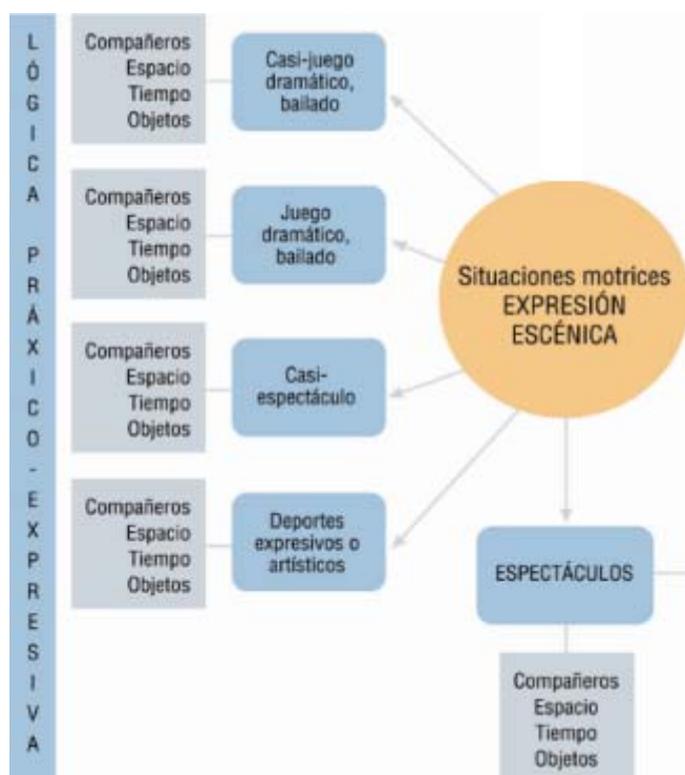


Figura 11. Las situaciones de expresión motriz escénica. Tipos.

Somos conscientes de que el amplio potencial de caracterización de cada situación podría generar investigaciones de cada uno de los apartados de la Figura 11, que se describen a continuación.

2.3.1. El casi-juego expresivo

Se trata de situaciones motrices expresivas manifestadas como casi-juegos. Son un conjunto ordenado o no de acciones motrices que surgen de un modo espontáneo en un sistema praxiológico carente de reglas y no competitivo. Estas

situaciones de casi-juegos¹⁶⁰ expresivos o dramáticos, coreografiados o circenses, se encuentran en el baile en una plaza, en una discoteca, en el juego con las cometas, en el lanzamiento de aviones, en el juego con soldados o con coches, en los terrenos de aventuras, entre otros.

En el casi-juego, el coche y la muñeca son los objetos dramático-expresivos objetuales por excelencia; en su origen la expresión puesta en cada muñeca es una copia de la expresión humana que manifestaba el estado de ánimo de sus artífices (Anglada, 1983). En la situación motriz expresiva configurada como casi-juego el objeto, el espacio y el tiempo son informales y libres, carentes de reglas y de competición. El Carnaval, las fiestas de disfraces, son también ejemplos de este tipo de diversión. La máscara, protagonista de este juego, es un recurso para evadirse del mundo cotidiano.

El juego, como actividad mimética, es una relación con las *cosas* en tanto están animadas, en tanto que ellas están dotadas de vida para el niño, o más exactamente el juego, considerado desde el punto de vista mimético, testimonia que el niño vive en un mundo donde las cosas no son todavía objetos, sino seres dotados de movimiento y de vida. Hay para el niño una expresión de las *cosas*; éstas le hablan y él responde. El juego como actividad mimética es la respuesta dirigida por el niño a la expresión de las *cosas*. Cassirer emite la hipótesis según la cual el niño no habla con las *cosas* porque las vea animadas, sino al contrario: las mira como animadas porque habla con ellas.

2.3.2. El juego expresivo y las danzas colectivas

En este apartado dedicamos parte de la reflexión al juego expresivo, y por otro lado, a las danzas colectivas.

2.3.2.1. El juego expresivo

Ejemplos de este tipo de situaciones los encontramos en los juegos tradicionales que se acompañan de canciones, en las canciones gesticuladas o fórmulas rimadas; en el cuento motor, en el cuento jugado o el cuento escenificado; en las canciones con componente motor (Arteaga, Viciano y Conde, 1997:71); en las canciones de corro (Arteaga, Viciano, Conde, 1997:76); en las canciones gesticuladas; en las canciones de habilidades (Arteaga, Viciano y Conde, 1997:77); en los juegos de desinhibición (Arteaga, Viciano y Conde, 1997:122) como el juego de la pelota chivata, el caballo ciego, etc.; y, por último, en las formas simples de representación a través del juego: representación de actividades de la vida cotidiana, juego de las películas, juego de las adivinanzas, representación de objetos, cantantes y canciones, *play-back*, concursos de representación, etc.

En el juego de las películas, por ejemplo, se forman grupos de seis

¹⁶⁰ Situación motriz informal y libre, llamada normalmente *juego* o *deporte*, y carente de reglas y competición (Parlebas, 2001:53).

componentes divididos en dos bandos que tendrán la función alternada de pensar películas con el fin de que el equipo contrario las acierte a través de la representación no verbal de uno de sus integrantes. Posteriormente, se cambia de función: el bando que representa, ahora piensa una película, y el que había propuesto la anterior, por medio de sus componentes, representa la película que el bando contrario le dice.

Las reglas del juego estarían en función de los jugadores, el espacio, el tiempo y los materiales: no hay tiempo de preparación de la representación de la película pensada por el grupo contrario; únicamente presenta una persona del subgrupo, a la que previamente le ha sido revelado el título de la película; está totalmente prohibida la comunicación verbal, únicamente se permite la corporalidad; también está prohibido señalar objetos o colores que faciliten descubrir de qué película se trata; el tiempo para descubrir de qué película se trata es limitado; dependerá de las características del grupo de alumnos al que vaya dirigido. Si en el tiempo indicado, se acierta el título de la película, el equipo que representa se suma un punto; si no lo acertara, ese punto pasará a anotarlo el bando que había pensado dicho título. No se permiten títulos de películas en otro idioma, ni tampoco títulos que correspondan exclusivamente a nombres propios (Arteaga, Viciano y Conde, 1997).

2.3.2.2. Las danzas colectivas

Para la descripción de las interacciones con los compañeros, y las relaciones con el espacio, el tiempo y los objetos en las danzas, nos referiremos a las conclusiones de la tesis doctoral realizada sobre las danzas vascas por Urdangarín (2008).

Sobre la lógica interna de las danzas vasca (Urdangarín, 2008), afirma que todas las danzas se realizan en espacios sin incertidumbre, son espacios fuertemente rítmicos y carecen de sistema de puntuación.

- Relaciones con el tiempo

El estudio del tiempo es revelador en las danzas. Se ha podido observar que las danzas están asociadas siempre a una estructura rítmica y musical y que carece de un sistema de competición o de comparación objetiva entre los danzantes. (...) La música, lejos de ser un simple acompañamiento de la coreografía, se constituye en un elemento estructural de la actividad que regula el tiempo de la misma. Por tanto, no sólo es para este análisis la consecución de las partituras como fuente de información, sino la “puesta a punto” en conocimientos musicales.

Cada danza tiene su melodía, y cada melodía establece una métrica concreta que permite que los elementos y relaciones coreográficas puedan darse de una manera y no de otra. Esta métrica, que marca el ritmo de la danza, viene definida por una serie de variables musicales (compás, pulso, movimiento, etc.), organizada habitualmente en frases musicales. El estudio de algunas de estas variables, primero por separado, y luego cada una con respecto a las demás, permitirá comprender su relevancia en cada danza y la propia danza en sí.

Las variables seleccionadas para el estudio del tiempo en la investigación de Urdangarín (2008) fueron las siguientes: la melodía musical; la estructura rítmica musical; el compás (binario, ternario); la duración de la danza en tiempos o pulsos; la duración de la danza en minutos; el tempo o movimiento (*adagio*, *andante*, *moderato*, *allegro*)¹⁶¹; la organización de la música en ciclos; la organización de la melodía en frases; la organización de las frases en secciones y la organización de la frase en unidades menores.

- Relaciones con el espacio

Las danzas se realizan en espacios estables y los subespacios que utilizan ponen en relación cadencias motrices, ritmos y desplazamientos; son lo que se han denominado subespacios fuertemente rítmicos (Etxebeste, 2001). El espacio es estable en el sentido de que no ofrece ningún tipo de incertidumbre a los *dantzaris*; es rítmico porque el objetivo es construir y utilizar este espacio atendiendo a una cadencia rítmica impuesta por una música. El resultado es una coreografía definida en desplazamientos, figuras, y formaciones, que son las categorías que analiza Urdangarín (2008) en las danzas vascas: las formaciones: son las disposiciones geométricas que el grupo de *dantzaris* realiza en el espacio; las figuras se refieren especialmente a los “juegos” que los *dantzaris* realizan principalmente con las manos (por ejemplo, en la danza denominada *Esku Dantza*); y por último, los desplazamientos como conjunto de pasos o unidades coreográficas más pequeñas que se realizan con los pies.

- Relaciones con los compañeros

Aquí se incluyen los aspectos referentes a la relación entre los *danzantes*. Las danzas, en este caso vascas, son actividades motrices que ponen en relación a los danzantes, ya sea con el músico, el espectador o el compañero (Urdangarín: 2008). Las *enskal dantzak* son actividades sociales y, en este sentido, no solamente establecen una relación con otros que no bailan, homenajeados, un público, etc., aspecto evidente, sino que también construyen una relación entre los que bailan. Las danzas pueden ser muy diversas. Por ello, y para llevar a cabo su análisis, Urdangarín (2008) considera interesante conocer:

- el número de componentes o número de *dantzaris* que forman una danza. Con respecto a este aspecto, interesa saber dos cosas: por un lado, si la danza exige un número definido de *dantzaris*; y en caso de que sea afirmativo, cuántos *dantzaris* exige la danza. Por otro lado, y en el caso de que no exista un número definido de participantes, interesará saber si existe alguna exigencia en la composición, por ejemplo, el que deban reunirse en un número par;
- la interacción motriz: entre los *dantzaris* pueden darse dos tipos de relaciones motrices. Se dice que la relación es psicomotriz cuando el *dantzari* baila solo; cuando no establece ninguna relación de interacción con ningún otro *dantzari*. Por el contrario, es sociomotriz cuando el

¹⁶¹ Por ejemplo la danza *Esku Dantza* (danza de las manos) va progresando: *moderato*, *allegro*, *allegretto*, *presto*, *prestísimo*.

dantzari interacciona motrizmente con otros *dantzaris*. Dentro de las posibilidades sociomotrices, las danzas se caracterizan por tratarse de situaciones de cooperación motriz. No se da ningún caso de contracomunicación, ni tampoco de comunicación y contracomunicación. Es de gran interés analizar las diferentes maneras que tienen los danzantes de colaborar entre sí: bien compartiendo espacios y formaciones a través del contacto corporal o mediante el uso de objetos.

- Relaciones con los objetos

Los objetos son parte de las danzas, de forma que muchas de ellas carecen de sentido sin estos elementos. Se baila con espadas, con palos o con arcos, la *ezpata dantza*, los *paloteados* o el *arkeu jokoa* (Urdangarín, 2008). Los objetos en las danzas no solo ofrecen vistosidad a la actividad, sino que se convierten a menudo en elementos de relación con los otros *dantzaris*. Ya sea mediante toques altos o bajos, con un *dantzari* o con otro, y en una formación u otra, los *dantzaris* tienen que demostrar un nivel de concentración y adecuación a los otros en los tiempos coreográficos y musicales impuestos en la danza, así como en la organización espacial predefinida. En la ficha que Urdangarín elaboró se considera esencial identificar: la presencia o no del objeto; el tipo de objeto que es y, la utilización que se hace del mismo.

En cuanto a la identificación de los roles sociomotores, Urdangarín (2008) especifica que existen el rol de *dantzari* y rol de espera; el rol de *aurrelari*, o avanzado y el rol de *jarratzaile* o seguidor.

En cuanto a la variable lógica externa, o sea, las condiciones en las que se desarrolla la danza explica que en su investigación: se identifica si la danza en cuestión se ha bailado en el espectáculo final o no y sobre este tema: en qué momento de la actuación se ha bailado, se cita algún aspecto de interés; por ejemplo, si se ha utilizado para entrar al escenario o para salir, instructores que participan en su organización, condiciones especiales que se han tenido que tener en cuenta para su aprendizaje y ensayos; si ha formado parte del programa del espectáculo final se matizarán algunas variables referentes a los *dantzaris*: el género de los *dantzaris* que han bailado, la edad, el número concreto de *dantzaris*, los criterios de selección de los *dantzaris*, si ha habido tal selección, y, la vestimenta; otras variables hacen referencia a la música: si se ha utilizado música en vivo o procedente de un CD o similar, quien interpreta la música, instrumento musical, algún tipo de adecuación especial músico-dantzaris que se haya producido y por que razón; y finalmente, otras características como el nivel de dificultad.

Es importante señalar que las danzas son actividades motrices que no solo se acompañan de una música sino que ellas mismas están inmersas en una estructura rítmica y musical. Significa que todo desplazamiento, figura, formación, relación, acción, da significado a una melodía y, al mismo tiempo, adquiere sentido en estos compases interpretados por la música. No se puede concebir esta acción danzada sin la unidad temporal establecida por la música. En esta perspectiva el estudio de las danzas va a demandar la comprensión de las partituras que organizan el tiempo,

espacio, relaciones y utilización de objetos (Urdangarín, 2008).

La construcción de una ficha de análisis que saque a la luz todas estas variables se convierte en un paso fundamental como herramienta de reflexión, definición y clarificación de estas características. Por otro lado, el trabajo de Urdangarín (2005, 2008) permite en una fase posterior operar con estas variables, establecer relaciones entre las danzas y sacar conclusiones más complejas. Además esta ficha pretende ser un instrumento para el análisis y una ayuda para todo aquel que se inicie en el estudio de las danzas e incluso de las actividades motrices que presentan en su estructura un componente rítmico musical, como es el caso de los juegos de cuerda, gomas, de corros o de palmas.

2.3.3. El casi-espectáculo: el *match* de improvisación, la cueca chilena, la *danza-contact*

Las situaciones motrices asociadas al casi-espectáculo se corresponden con ejemplos como los siguientes: a) el *match* de improvisación; b) la cueca chilena, un baile cuidadosamente reglamentado; o c) las *jam-sessions* de *danza-contact*. Pasamos a comentar a continuación algunos de los rasgos de su lógica.

- a. El ***match* de improvisación** se introdujo en España de la mano de Georges Laferrère, que ha impartido numerosos cursos al respecto en *l'Escola Municipal d'Expressió* de Barcelona y en los encuentros anuales de Expresión en Viznar (Granada¹⁶²).

(...) es el árbitro del encuentro. Ahora complacido por el silencio dirige su mirada hacia las tarjetas azules que tiene en su mano, y comienza a leer en alta y clara voz:
 “Improvisación mixta que lleva por título:
 Al Capone entre rejas.
 Número de jugadores: 2 violeta y uno blanco.
 Categoría: ralentizada.
 Duración: 3 minutos”

Y a continuación toca su sibato de nuevo (...), (Vío, 1996:14)

El *match* de improvisación (Vío, 1996:30) es un *juego teatral colectivo en el que, por medio de técnicas de improvisación*¹⁶³, varios equipos compiten cooperativamente y donde el público asistente se convierte en parte activa del espectáculo. Se trataría de un modelo de juego ligado al espectáculo teatral y, curiosamente, al

¹⁶² En la actualidad, además de algunas compañías como *Imprebis Teatre* que basan sus espectáculos en la improvisación, se realizan encuentros periódicos semanales basados en el *match* de improvisación en la sala Teatreneu de Barcelona, así como cursos en diferentes ciudades del territorio nacional.

¹⁶³ Aunque se ha escogido una definición del ámbito teatral, también se habla de improvisación musical (en el ámbito de la música *jazz*); o de la improvisación de poemas; o de la conjunción de ambos: las canciones improvisadas, como los *bertsolaris* vascos; o también de la danza creativa; la *performance*, y, un largo etcétera de formas creativas que no cierran ni su proceso ni su fin.

esquema de competición. Es un encuentro entre equipos de actores-jugadores, en un espacio determinado, y durante un tiempo prefijado, que van realizando improvisaciones teatrales en base a unas tarjetas y un reglamento (Vío, 1996).

El ritmo de un *match* es el siguiente: presentación, anuncio de la improvisación (naturaleza de la misma, título o tema, número de jugadores, categoría y duración), un tiempo de preparación de la improvisación, un sorteo del turno para comenzar, la improvisación, el anuncio de las penalizaciones, la votación, y el final.

- Relación con el espacio

El *match* de improvisación se inspira en su origen en el hockey sobre hielo, y por ello su espacio escénico, y de juego, es la cancha (la *patinoire*): es la superficie helada sobre la que se juega. En la actualidad se lleva a cabo el juego en una cancha de un tamaño de 4,5 x 6 m.

Los equipos se colocan sentados en lados opuestos de la cancha, cuando son dos; y si son más, van ocupando las otras dos bandas. El árbitro, a través de las penalizaciones, podrá hacer discurrir el encuentro por los senderos de lo lúdico y lo creativo; los demás elementos auxiliares (el cronometrador, la persona con la caja con las tarjetas, la persona encargada de contar los puntos, etc.) se sitúan en uno de los lados libres, o en su defecto, en una mesa lateral. El público rodea todo el espacio manteniendo una cancha escénica para que los jugadores improvisen. El *match* se puede adecuar a cualquier espacio.

- Relación con el tiempo

Las partidas duran tres tiempos de treinta minutos cada uno, con descansos entre ellas de diez minutos. Aunque es frecuente que, bien por necesidades de los equipos, o por el marco donde se desarrolla el encuentro, se puede reducir o bien un tiempo, o cada uno de ellos a veinte minutos. Es importante ajustar en la medida de lo posible los tiempos de las improvisaciones para facilitar que los descansos coincidan con finales de escenas. Si no ocurre así, se retomaría la acción en el mismo punto al volver del descanso. La duración de la improvisación puede oscilar entre treinta segundos y treinta minutos. Los descansos son un tiempo privilegiado para hacer más vivo el ambiente (posibilidad de incorporar pequeños espacios teatrales como magia, cuentacuentos, etc.)

- Interacciones entre los jugadores

Para jugar al *match* es imprescindible el encuentro de dos grupos de jugadores como mínimo: son los equipos. Cada uno de ellos puede estar compuesto de forma ideal por entre seis y ocho jugadores-actores, aunque es posible cualquier otro número. Todos los integrantes de cada equipo visten, al

menos, la camiseta del mismo color. Además de esta, solo pueden vestir un pantalón y zapatillas deportivas. Todos los demás objetos (reloj, gorra, bufanda, etc.) están prohibidos.

Dentro de cada grupo se pueden definir cinco roles distintos, facilitadores de la dinámica de juego: el jugador, el entrenador, el capitán, el encargado del tiempo y el auxiliar. El número de jugadores por equipo que ha de participar en la improvisación es un factor variable que la tarjeta determina. A veces se pueden encontrar indicaciones relativas al sexo de los actores. No es preciso que durante toda la duración de la improvisación se encuentren todos en la cancha; respecto al número de jugadores, desde que da comienzo el partido debe haber al menos uno, y durante el desarrollo irán apareciendo y desapareciendo, a criterio del equipo. El número total de participantes será siempre el marcado por la tarjeta. La naturaleza de la improvisación determinará la forma en la que trabajarán los equipos sobre la cancha: por separado o a la vez. Está podrá ser: comparada (simultánea), seguida o mixta (Vío, 1996).

- Relación con los objetos extra-corporales

El espacio escénico nos puede parecer vacío de objetos y lugares, pero no es así: es un espacio rico en objetos y espacios imaginarios. Es frecuente que en la categoría muda proliferen la utilización de estos objetos, pero pueden ser utilizados siempre, incluso en la categoría inmóvil. La utilización de los objetos imaginarios debe estar sujeta primordialmente a una ley: lo que aparece en escena a partir de ese momento es real y no puede desaparecer ni obviarse porque sí (Vío, 1996).

El sistema de puntuación viene dado por la participación de los espectadores que son parte importante del espectáculo manifestando su aprecio o descontento.

b. La cueca chilena

Se trata de una danza chilena de la que existen campeonatos nacionales. El jurado (Gálvez, 2001) evalúa esencialmente la **calidad expresiva y artística**¹⁶⁴ de las parejas en competición. La expresión física de la danza es el reflejo de la riqueza espiritual que emana de la pareja, con todas las consideraciones que se asocian a un espectáculo artístico, y lo diferencian de una manifestación popular auténticamente folclórica.

Los esquemas o plantillas de evaluación comúnmente se aplican desde la etapa inicial de invitación y paseo, continuando la calificación con cada una y todas las figuras coreográficas de la danza. Estas contienen los siguientes elementos de evaluación de las parejas:

¹⁶⁴ La negrita corresponde al texto original.

Naturalidad, seguridad, sencillez y tranquilidad en el modo de actuar durante el baile; elegancia, belleza y gracia en los movimientos; prestancia, distinción y liviandad en pasos y desplazamientos; ritmo, armonía y proporción entre los movimientos y la música; gestos, movimientos y giros corporales amplios, medidos y seguros; creatividad y variedad en pasos y movimientos; exactitud y puntualidad en las evoluciones coreográficas; comunicación, entendimiento y unión de la pareja por medio de la conquista simbólica que debe presentar el baile; expresión facial y corporal concordantes con el sentimiento, la alegría y la picardía que caracterizan al baile; movimiento del pañuelo con gracia y elegancia, acorde con los desplazamientos y el ritmo; complementación física y expresiva, dominio del escenario; iniciativa del varón, delicadeza y femineidad en la dama; vigor, gracia, pureza, y respeto por la danza; también se califica la vestimenta -uso del traje de *bua*so y *bua*sa- (Gálvez, 2005:77).

Como se observa en la cita anterior, a través de los distintos ítems se puntúan diversos aspectos vinculados a los diversos rasgos de la lógica interna de la práctica (por ejemplo, la relación con el tiempo a través de “(...) ritmo, armonía y proporción entre los movimientos y la música (...)”, y a la lógica externa de la actividad (por ejemplo, la vestimenta)¹⁶⁵.

- c. Como último ejemplo del bloque de los casi-espectáculos mencionamos la **danza-contact**¹⁶⁶. El creador de la danza-*contact* o *contact-improvisation* fue Steve Paxton¹⁶⁷. Reproducimos una frase que creemos traduce perfectamente el espíritu de esta modalidad:

(...) Ces gestes suspensifs d'évidement ne sont pas spontanés. Ce sont des gestes techniques qui s'apprenent, exigeant rigueur, méthode, discipline. Mais curieusement, sans ascèse ni violence. Une route à suivre patiemment, mais fidèlement, sans précipitation narcissique, dans le simple émerveillement de ce qui, séance, après séance, apparaît nouveau, plus clair, plus

¹⁶⁵ La realización de Campeonatos Nacionales cuenta con partidarios y detractores. Los contrarios sostienen que la competitividad es un elemento que desnaturaliza el espíritu de la cueca, mientras que los defensores consideran que las políticas culturales, educativas y artísticas del país deben incluir torneos y competiciones, puesto “(...) que estos aumentan la calidad artística de la danza y la disposición de los jóvenes al reconocimiento de su identidad cultural” (Gálvez, 2005:78).

¹⁶⁶ Ver Etevenon (1984); Padilla (2009, en línea); Gaillard (2006); Torrents, C., Castañer, M., Dinusóva, M., Jonsson, G.K., & Anguera, M.T. (2010).

¹⁶⁷ Se trata de una danza inseparable del contacto imprevisto con un compañero, con técnicas acrobáticas, basada en la improvisación colectiva, y que demanda una disposición particular de la percepción centrada en el presente. Toma elementos de técnicas como el tai-chi-chuan o el aikido, donde se considera que tener contacto con otras personas de igual o diferente sexo, es una manera de construir una nueva experiencia del yo.

simple. L'expansion d'un soi qui, en s'ouvrant à l'altérité, se déplie et se meut, en é/mouvant, dans le monde (Gaillard, 2006:79)¹⁶⁸.

El *jam* supone una forma de encuentro social semanal, mensual (sigue distintas fórmulas) con participantes conocidos y otros desconocidos. Se trata de una práctica sociomotriz en la que la incertidumbre está ligada a factores humanos complejos que se apoyan en fenómenos de significación y comunicación; supone una gran disponibilidad motriz y un estar a la *escucha del otro* para cooperar.

- Relación con el espacio

El espacio intercorporal entre la pareja que interacciona es mínimo, buscando el contacto corporal; cada uno de los miembros de la pareja recrea *espacios* propios y otros comunes a los que los otros participantes se acoplan, en un juego constante de creación de volúmenes, de formas e intercambios de peso, en permanente diálogo. Los bailarines se encuentran a veces de pie, sobre el suelo, o rodando sobre las piernas o la espalda del compañero, en un intercambio comunicativo permanente en base a la sensación de contacto, de peso y de equilibrio (Lepkoff, 1998).

- Relación con el tiempo

El tiempo de la práctica responde a un *timing* propio, al ritmo interno que cada participante se imprime a partir de él mismo, de la música y de la situación. No hay adecuación al ritmo externo de la estructura musical. El tiempo de intervención *entrando y saliendo* del espacio de práctica viene determinado de forma individual por cada uno de los participantes en función de diferentes parámetros personales. Se desarrolla en largas sesiones que tienen una duración de por ejemplo, dos horas, toda una tarde, bloques de fin de semana, etc., combinado diversas posibilidades.

- Interrelación con los compañeros

Normalmente se realiza en pareja, aunque puede realizarse en un grupo mayor. Los roles de portor y ágil en las situaciones de pareja se intercambian constantemente, en un diálogo corporal comunicativo. En este caso, el practicante debe interpretar los indicios pertinentes que deduce de los comportamientos de los demás: posición de los apoyos, inclinación de los segmentos del cuerpo y superficie de contacto. Los participantes deben

¹⁶⁸ Traducido del francés por la autora de la tesis. "(...) Estos gestos espontáneos de vaciamiento no son espontáneos. Son gestos técnicos que se aprenden, exigiendo rigor, método, disciplina. Pero curiosamente sin ascesis ni violencia. Un camino a seguir pacientemente, pero fielmente, sin precipitación narcisista, con la simple fascinación por lo que aparece, sesión tras sesión, como nuevo, más claro, más simple. La expansión de uno mismo, que abriéndose al otro, se despliega y se mueve, emocionándose, en el mundo". Creemos, hay un juego de palabras en francés con la frase en inglés *Motion from e-motion* (Marta Graham).

anticipar, o sea, “tener en cuenta los indicios que forman parte de un código semiotor global, articulado con las posibilidades de acción de las que disponen los protagonistas” (Parlebas, 2001:48).

- Relación con los objetos

En la *danza-contact* no existe relación con objetos materiales; sí se da la relación con un objeto invisible, que es la música.

Los modos de ejecución dan lugar a acciones de manipulación (impacto y conducción), y a acciones motrices de estabilidad (axial, detén y soporte)¹⁶⁹.

2.3.4. Los deportes artísticos o expresivos

Ciertas actividades físicas se denominan *artísticas*: el circo, la danza, o el mimo, entre otras. Otras actividades poseen únicamente un *valor artístico*: es el caso de los deportes expresivos o artísticos. En ellas, la finalidad de la acción motriz está orientada a la eficacia práxica; la función del cuerpo abandona la dimensión poética en beneficio de la dimensión utilitaria, de modo que las condiciones de la creación están sometidas al reglamento.

Cuando una situación de expresión evoluciona hacia la codificación y la competición, la función práxica tiende a añadirse a la función poética: estamos a las puertas del deporte (por ejemplo: el caso del denominado inicialmente *baile de salón*, y, en la actualidad, *baile deportivo de competición*). Es, definitivamente, el caso de la gimnasia artística, de la gimnasia rítmica, del patinaje artístico¹⁷⁰, etc., que dan lugar a encadenamientos y evoluciones enmarcadas en baremos comparativos, con performances muy precisas.

Parlebas (1977) se refiere al deporte como un campo del signo, repleto de significaciones inmediatas en el que cada comportamiento corporal¹⁷¹ es portador de un sentido que los otros participantes deben interpretar para actuar de forma oportuna. Se han comentado con anterioridad las comunicaciones práxicas indirectas, que se expresan mediante gestemas y praxemas y que son un claro ejemplo de una comunicación motriz de tipo instrumental.

¹⁶⁹ Ver Torrents, Castañer, Dinusôva y Anguera (2008): El efecto del modelo docente y de la interacción con compañeros en las habilidades motrices creativas de la Danza. Un formato de campo para su análisis y obtención de *T-patterns* motrices.

¹⁷⁰ Consultar el dossier VVAA (2006f). Osez les activités artistiques. E.P.S. Groupe de travail Clermont-Ferrand.

¹⁷¹ Sistema de signos en este caso motores, según expresión de Saussure (1972).

Entre los deportes artísticos o expresivos¹⁷² destacaríamos: la gimnasia artística masculina y femenina, la gimnasia rítmica individual y de conjuntos; el patinaje sobre ruedas y sobre hielo¹⁷³; la modalidad de *shows* del patinaje sobre ruedas; el aeróbic individual, por parejas y/o tríos; la natación sincronizada; el baile deportivo de competición; el esquí artístico; el acrosport; los saltos de natación; el *skate*; la gimnasia estética y la danza-gimnasia, principalmente. Todos ellos contemplan de forma reglamentada un apartado del código dedicado a la valoración de los aspectos expresivos bajo la denominación general, de *impresión artística* (ver anexo 4).

2.3.5. Las artes motrices: los espectáculos

La acción motriz que en este trabajo nos interesa es la acción que significa algo, que representa un acto, un estado, un pensamiento en el sentido *pascaliano* del término, es decir, vida interior. Un movimiento de flexibilidad corresponde a la búsqueda de una mejora funcional; en cambio, la acción motriz en *expresión corporal* procede de una tendencia diferente:

Yo sujeto, quiero que mi gesto sea sentido por otro como un lenguaje, y ese lenguaje expresará lo que yo soy, lo que yo siento y mi propia visión del mundo, es decir, otra cosa distinta de mí-mismo vista a través de mí-mismo (Bertrand et Dumont, 1975:392)¹⁷⁴.

La materia del arte, como toda forma de expresión, no es solamente el microcosmos personal. Expresar es dar forma a las impresiones, tener una cierta visión de sí mismo y del universo y concretar esa visión en términos que permitan la comunicación con el otro, siendo legible, comprensible.

Como veremos, la lógica interna de los espectáculos artísticos motores se desarrolla en el capítulo tercero.

2.4. La clasificación de las prácticas motrices

Identificar la lógica interna de cada situación motriz permite conocer y describir las conductas asociadas a cada dominio o familia de prácticas motrices. Las situaciones motrices son múltiples y variadas: desde el patinaje por parejas, el trampolín acrobático individual o el paracaidismo, a la realización de un baile folclórico o una improvisación bailada. Los estudiosos de la praxiología motriz Lagardera y Lavega definen las acciones motrices expresivas que emergen de tales situaciones como

¹⁷² Consultar el análisis de diversas actividades expresivas y, especialmente, el apartado referido a la *impresión artística* del reglamento en distintos deportes artísticos, incluidos en el anexo 4.

¹⁷³ Dos de las modalidades de patinaje sobre hielo se denominan directamente, danza individual, y danza por parejas.

¹⁷⁴ El nombre artístico de Monique Bertrand y Mathilde Dumont es el de *Pinok et Matho*.

(...) acciones que se desencadenan en el curso de una situación práctica de carácter expresivo, donde su lógica está presidida por la alteralidad comunicativa, es decir, por la necesidad de expresar algo a alguien, aunque sea a uno mismo (Lagardera y Lavega, 2003:53).

La clasificación aportada por Parlebas (1981) fue elaborada entendiendo cualquier situación motriz como un sistema praxiológico en el cual el participante se relaciona globalmente con el medio físico (espacio) y con otros posibles protagonistas (Lavega, 2000:209). Por tanto, se basa en el criterio informacional, es decir, por un lado en el tipo de interacción motriz (comunicación) que mantienen los protagonistas y, por otro, en el tipo de información que pueda originar el espacio (medio) de práctica y el comportamiento de los demás. Se presenta una combinación binaria de tres criterios deducidos de dos componentes fundamentales de cualquier situación motriz y que son decisivos en el momento de distinguir las prácticas motrices: los protagonistas, que Parlebas ha tenido en cuenta atendiendo al criterio de presencia o ausencia de compañeros (C) y/o adversarios (A), y el espacio de acción o de juego, considerado bajo el criterio de presencia o ausencia de incertidumbre (inestabilidad) asociada al medio físico o al comportamiento de los demás (I).

La combinación binaria de estos tres criterios origina la distinción de ocho clases, grupos o familias de prácticas motrices, que pueden ser representadas a partir de una figura arborescente (CAI) o mediante el concepto matemático conocido como *Simplex*³. Cualquier situación motriz, por tanto, tratándose de un juego, un deporte o un baile, pertenece a uno de los grupos indicados. Para representar de forma abreviada la categoría, se representa la ausencia de uno de estos tres criterios situando una línea encima o debajo de la letra que corresponda.

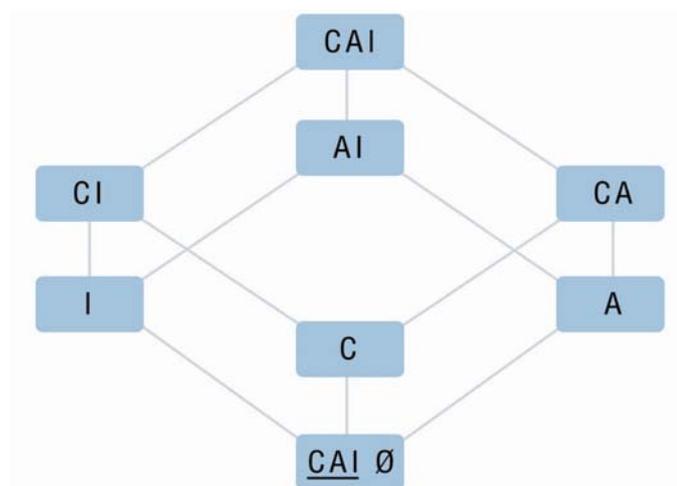


Figura 12. Representación de la clasificación de las prácticas motrices en forma de *simplex*³.

Los dominios de acción motriz descritos por Pierre Parlebas plantean la estructuración de las distintas expresiones en las que pueden aparecer los fenómenos que se estudian, en grupos homogéneos. Este autor aporta una clasificación elaborada a partir de entender cualquier situación motriz como un sistema

praxiológico en el que cada actuante se relaciona globalmente con el entorno físico y con otros posibles protagonistas, considerándolos los dos componentes del sistema más estables. De esta forma define ocho dominios de acción motriz de acuerdo con rasgos estructurales asegurando de esta forma su homogeneidad, operatividad y pertinencia (Lagardera, Lavega, 2003:76). Veamos a continuación, la explicación de cada una de las clases de prácticas motrices:

CAI La figura corresponde a las prácticas psicomotrices caracterizadas por la ausencia de compañero y adversario (ausencia de comunicación y contracomunicación motrices) en un medio estable (ausencia de incertidumbre procedente de la relación con el medio físico). Son ejemplos de ello: la gimnasia artística, el atletismo, la natación, el yoga, etc.

CAI En este grupo se encuentran las prácticas psicomotrices en las que los protagonistas intervienen de forma aislada, sin compañero ni adversario (ausencia de comunicación y contracomunicación motriz) que presentan incertidumbre en la relación con el medio, puesto que el entorno es fluctuante y puede presentar imprevistos. Por ejemplo: piragüismo en aguas bravas, esquí alpino, submarinismo, saltos acrobáticos en nieve, clavadistas, etc.

CAI Esta categoría corresponde a las prácticas sociomotrices sin interacción motriz con compañeros y con presencia de adversarios (contracomunicación motriz) realizadas en un medio estable. La oposición se puede realizar a través del contacto corporal, como en el caso del judo o del karate o mediante un objeto extracorporal, como por ejemplo en tenis, badminton, ping-pong, etc.

CAI Se trata del dominio de acción motriz de contracomunicación en un medio inestable, donde la oposición de los adversarios se realiza en un medio incierto, fluctuante. Por ejemplo: moto-*cross*; carrera de ciclista en carretera, regata de vela individual, esquí de fondo, carrera de maratón, etc.

CAI Corresponde a las prácticas sociomotrices en las que se presentan interacciones motrices de cooperación en un entorno estable. Por ejemplo: patinaje por parejas, remo, ejercicios acrobáticos de circo entre al menos dos personas, etc.

CAI En esta categoría las prácticas sociomotrices son de cooperación motriz y se realizan en un medio con incertidumbre. Por ejemplo: espeleología en cordada; natación submarina, vuelo en globo, alpinismo, etc.

CAI Se corresponde con prácticas sociomotrices con interacción motriz de cooperación y oposición pero realizadas en un medio cuya interacción no ofrece incertidumbre al practicante. Por ejemplo: fútbol, balonmano, fútbol sala, baloncesto, etc.

CAI Se define como el dominio de las prácticas sociomotrices en las que se

presenta interacción motriz de cooperación e interacción motriz de oposición con incertidumbre. Por ejemplo: juegos en plena naturaleza; regatas con tripulación y carreras de ciclistas en equipo, cross, etc.

Además, podemos añadir que todas las prácticas motrices que pertenezcan a una misma clase van a presentar características o tendencias estructurales similares.

2.4.1. Los dominios de acción motriz y las SME

La agrupación de las prácticas motrices en distintos dominios y subdominios nos lleva a entender entre otras cosas, que cada dominio activa un conjunto de procesos, de consecuencias lógicas (relaciones) que tienden a presentar similitudes en su organización interna (estructura) y que todas las prácticas motrices que activan un mismo conjunto de procesos práxicos tienen la misma entidad estructural, por eso desarrollan una tendencia parecida de relaciones entre los protagonistas con independencia de que se trate de un deporte, un juego o un ejercicio inventado (Lavega, 2000).

Las categorías parlebasianas de las prácticas motrices representan diferentes *dominios y subdominios de acción*, como señala Lavega (2000:212). Cada uno de estos dominios y subdominios “refleja una clase de prácticas con unas características comunes y, evidentemente, algunas consecuencias práxicas semejantes”, como comentaremos a continuación (Parlebas, 2001:161).

El primer dominio de acción, denominado *Psicomotor* (Lavega, 2003), puede ser dividido en dos subdominios: psicomotor en un medio estable y psicomotor en un medio inestable. Según Parlebas, el dominio psicomotor también abarca un tercer subdominio, la comotricidad. En este dominio, “las situaciones tienen un carácter psicomotor, pero existe la co-presencia de varios jugadores aunque no haya comunicación directa y/o esencial entre ellos” (Parlebas, 2001:73). A su vez, este subdominio puede ser dividido en otros dos subdominios: comotor en un medio estable y comotor en un medio inestable.

El segundo dominio de acción es el *Sociomotor*. Este dominio puede ser fragmentado en seis subdominios, tal y como afirma Parlebas (2003:427): sociomotor de colaboración en un medio estable; sociomotor de colaboración en un medio inestable; sociomotor de oposición en un medio estable; sociomotor de oposición en un medio inestable; sociomotor de colaboración-oposición en un medio estable, y, por último, sociomotor de colaboración-oposición en un medio inestable.

La reciente creación de la praxiología motriz incide en que la discusión que acabamos de mencionar sobre los dominios y los subdominios de acción esté en pleno proceso de maduración y desarrollo teórico. Durante los últimos años, varios autores han abordado este tema con el fin de agrupar las prácticas motrices en dominios y/o subdominios cuyas características se adecuen al objeto de sus investigaciones. Como ejemplo de las aportaciones que se están generando

destacamos el estudio realizado por De Marimón (2002) en el que este autor agrupa todos los subdominios de acción en un medio inestable dentro de un dominio denominado *adaptativo*, a partir de la aplicación práctica de su investigación al parapente. Según este trabajo, en este dominio los practicantes necesitan obligatoriamente, adaptarse a las informaciones que ofrece el medio para actuar de forma exitosa.

Por último, Parlebas (2003) revela la posibilidad de agrupar las prácticas psicomotrices en un medio estable en dos subdominios: un primero, de valoración objetiva donde encontraríamos prácticas como el atletismo o la natación; y, un segundo, de valoración subjetiva, que incluiría prácticas como la gimnasia artística, la gimnasia rítmica o el patinaje artístico.

En consecuencia, cualquier estudio que pretenda desvelar la lógica interna de una práctica motriz tendrá que orientar sus esfuerzos a hacer comprensible esa tendencia estructural que caracteriza el dominio al que pertenece. A su vez, en los distintos dominios de acción se desencadenan distintos procesos práxicos.

2.4.2. Localización de las situaciones motrices de expresión en la clasificación de Pierre Parlebas

Una vez reconocidos los rasgos dominantes que caracterizan la familia de las situaciones motrices de expresión, nos proponemos ubicarlas en los dominios de acción motriz (CAI) propuestos por Parlebas. Las situaciones motrices de expresión son esencialmente psicomotrices o sociomotrices cooperativas. Por tanto, el subdominio de las mismas vendrá dado por los grupos de situaciones psicomotrices o sociomotrices colaborativas, con predominio de la *función semiotriz*, y especialmente, de las funciones *expresiva*, *poética* y *referencial* del lenguaje. Ante la evidencia que representa la dificultad de encontrar ejemplos referidos a situaciones motrices expresivas con presencia de adversario, podemos formularnos la siguiente cuestión: ¿pueden darse situaciones motrices expresivas en las que el objetivo motor expresivo sea el de crear isoformas para expresar-comunicar en situación de competición, con adversarios? En principio, creemos que no, aunque encontraríamos algún caso con carácter de excepción (el anteriormente comentado *match* de improvisación o los concursos de *hip-hop*, por ejemplo). Incluso en un combate simulado, en el terreno de la ficción, el oponente está en última instancia interactuando de forma colaborativa con su compañero. Las disciplinas deportivas donde la forma del movimiento es el objeto de la confrontación en un proceso de reglamentación explícito y escrito para todos, no pertenecen al campo de las Actividades Físicas Artísticas (Tribalat, 2005).

Podríamos cuestionarnos las situaciones, por ejemplo en un encuentro deportivo, en las que se simula una lesión o una falta inexistente. En estos contextos, el recurso expresivo sería una *trampa*, un medio para alcanzar un objetivo de eficacia práxica para, en última instancia, ganar el partido. Por ejemplo, en la teatralización de una falta, simulando una interacción con otro jugador que en realidad no ha existido, hablaríamos de una ficción al servicio de la instrumentalidad del reglamento, pero no al servicio de un objetivo expresivo. La realidad es tan potente que el jugador que

finge una falta piensa, o más bien tiene el convencimiento de que árbitro, compañeros y jugadores creerán que realmente le han agredido.

Otra situación paradójica de características similares la encontramos en el ámbito del circo, cuando por ejemplo el artista provoca una caída (en realidad simulada), con intención de potenciar la acción que sigue y conseguir amplificar la dificultad de la misma (Hotier, 1984:69). Igualmente, habría que señalar que la realización de una interacción práxica de cooperación-oposición (como la que se da en el fútbol, pongamos por caso) que formara parte de un espectáculo, en ningún momento estaría al servicio de una eficacia práxica, sino de una eficacia expresiva (por ejemplo, el espectáculo *Slàstic* del grupo catalán *Tricycle* remitía de forma referencial al mundo del deporte; o también podemos mencionar los montajes de los *Harlem Globetrotters*).

En consecuencia y a tenor del repertorio estudiado, creemos que las SME pertenecen al dominio psicomotriz y también al sociomotriz de colaboración (cooperativo), tanto en un medio estable como inestable. La incertidumbre informacional puede darse de dos formas: a) en la relación del protagonista con el espacio, por ejemplo en el caso de la modalidad de danza *sensible*¹⁷⁵ -al bailar en el mar o en el bosque-; y en la relación de los participantes con los demás, en el caso de la danza-*contact*. En la figura siguiente, se contemplan los dominios de acción motriz, y la ubicación dentro de ellos de los subdominios de las prácticas expresivas y artísticas.

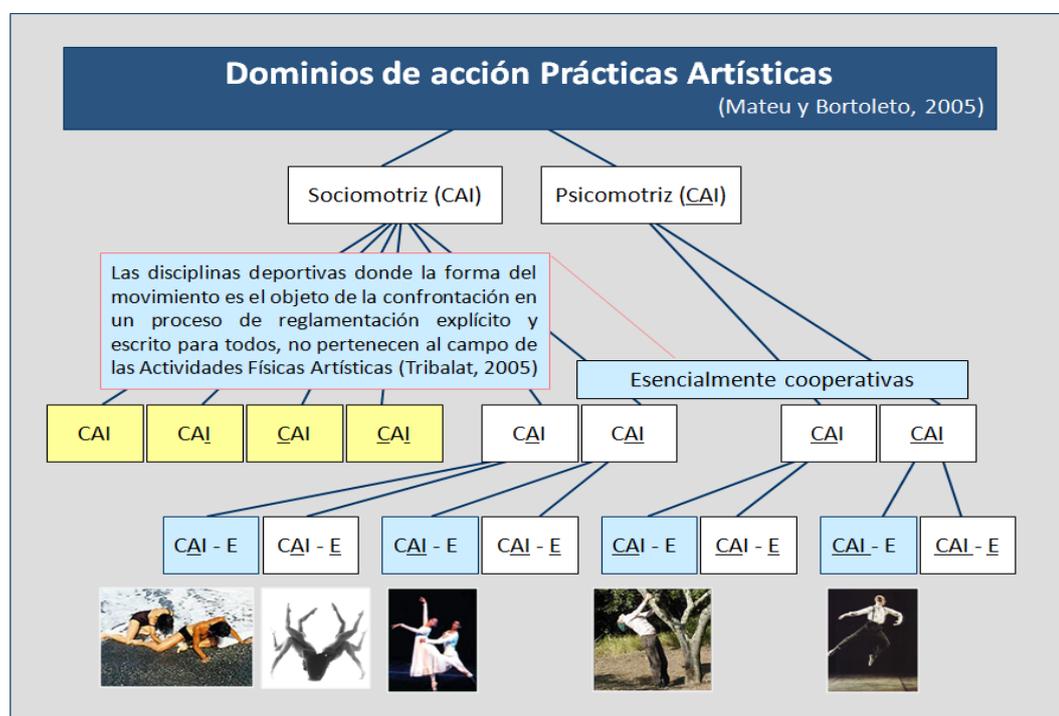


Figura 13. Los subdominios de las situaciones motrices de expresión.

¹⁷⁵ Modalidad de danza creada en 1990 por Claude Coldy, J.L.Dupuy y M. Guyon. Ver la página web http://www.danzasensible.net/storia_coldy.htm.

Proponemos pues, la creación de subdominios que agrupen las SME. El sufijo E o E indica la presencia o ausencia de las funciones *expresiva, poética y referencial* como predominantes en este grupo de prácticas.

Los subdominios de las situaciones motrices de expresión se incluyen en los dominios de las situaciones motrices psicomotrices y sociomotrices de cooperación con objetivo motor expresivo (ver Tabla 26). Comprenden cuatro tipos de situaciones motrices:

- a. el CAI-E o subdominio que corresponde a las situaciones psicomotrices caracterizadas por la ausencia de compañero y/o adversario (contracomunicación motrices), así como ausencia de incertidumbre procedente de la relación con el medio físico (el espacio), con un objetivo motor expresivo (por ejemplo, un artista, un alumno o un niño que se exprese en solitario en un espacio estable);
- b. el CAI-E o subdominio que corresponde a las situaciones psicomotrices en las que los protagonistas intervienen de forma aislada, sin compañero ni adversario, con incertidumbre procedente del medio físico, con un objetivo motor expresivo (por ejemplo, la persona que baila en contacto con la naturaleza, anticipando sus respuestas en función de las características del medio salvaje en el que desarrolla la actividad);
- c. el CAI-E o subdominio las situaciones sociomotrices, que presentan interacciones motrices de cooperación, en un entorno estable, sin incertidumbre, con un objetivo motor expresivo (por ejemplo, los *passing* de mazas entre varios compañeros en un espacio domesticado);
- d. y, por último, el CAI-E o subdominio de las situaciones sociomotrices de cooperación que se realizan en un medio con incertidumbre, con un objetivo motor expresivo (por ejemplo, un pasacalles urbano).

Tabla 26. Explicación de los subdominios de las situaciones motrices de expresión (SME).

| | SUBDOMINIOS de las SITUACIONES MOTRICES EXPRESIVAS | EJEMPLOS |
|---|--|---|
| <p><u>CAI</u> - E</p>  | <p>Corresponde a las situaciones psicomotrices caracterizadas por la ausencia de compañero y/o adversario (contracomunicación motrices), así como ausencia de incertidumbre procedente de la relación con el medio físico (el espacio), con un objetivo motor expresivo.</p> | <p>Un mimo, un bailarín o un funambulista, etc. en solitario.</p> |
| <p><u>CAI</u> - E</p>  | <p>Corresponde a las situaciones psicomotrices en las que los protagonistas intervienen de forma aislada, sin compañero ni adversario, con incertidumbre procedente del medio</p> | <p>Solos de danza en <i>Dies de dansa</i>¹⁷⁶ o un malabarista en la calle.</p> |

| | | |
|--|--|---|
| | físico, con un objetivo motor expresivo. | |
| <p>CAI – E</p>  | Corresponde a un dominio de situaciones sociomotrices, que presentan interacciones motrices de cooperación, en un entorno estable, sin incertidumbre, con un objetivo motor expresivo. | Juegos de imitación, circo de escenario, teatro gestual, mimo, o danzas colectivas, etc. (interactuando al menos dos personas). |
| <p>CAI – E</p>  | Corresponde al dominio de las situaciones sociomotrices (de cooperación) que se realizan en un medio con incertidumbre, con un objetivo motor expresivo. | Pasacalles, circo en el exterior, teatro gestual al aire libre, mimo en la calle, danza en el exterior, danza-escalada (interactuando al menos dos personas). |

Desde la Educación Física, y en concreto desde la *Educación Motriz Artística*, creemos apropiado pensar en un dominio de las prácticas mencionadas, formado por los cuatro grupos de prácticas (Ver Figura 14). No obstante, el hecho de reunir estos cuatro subdominios en un *Dominio de prácticas expresivas o artísticas*, enlaza con el polo artístico, con la visión de estas prácticas desde el punto de vista de una *Educación Artística Motriz*. Esta concepción nos lleva a concluir que el estudio exhaustivo de las prácticas artísticas, en cierto modo, correspondería a las instituciones vinculadas al arte (el *Institut del Teatre* o el *Conservatori Superior de Dansa*).

Aunque a nivel sobre todo de especialización en la actividad artística creemos que este es el planteamiento adecuado, pensamos que desde la transversalidad, también tienen su lugar en el ámbito de la educación física en base a la reflexión que hemos formulado.

Hemos tratado pues, la relación que estas prácticas podrían tener con los dominios antes mencionados sin establecer inicialmente una dicotomía entre actividades funcionales y actividades artísticas, sino incorporándolas como subdominio expresivo. Si las reunimos, estaríamos en el *Dominio de las prácticas expresivas o artísticas*, tal y como expone el profesor Parlebas.

¹⁷⁶ *Dies de Dansa* es un festival que reúne actuaciones de danza al aire libre durante varios días; se celebra desde hace varias ediciones a principios del mes de julio en la ciudad de Barcelona.

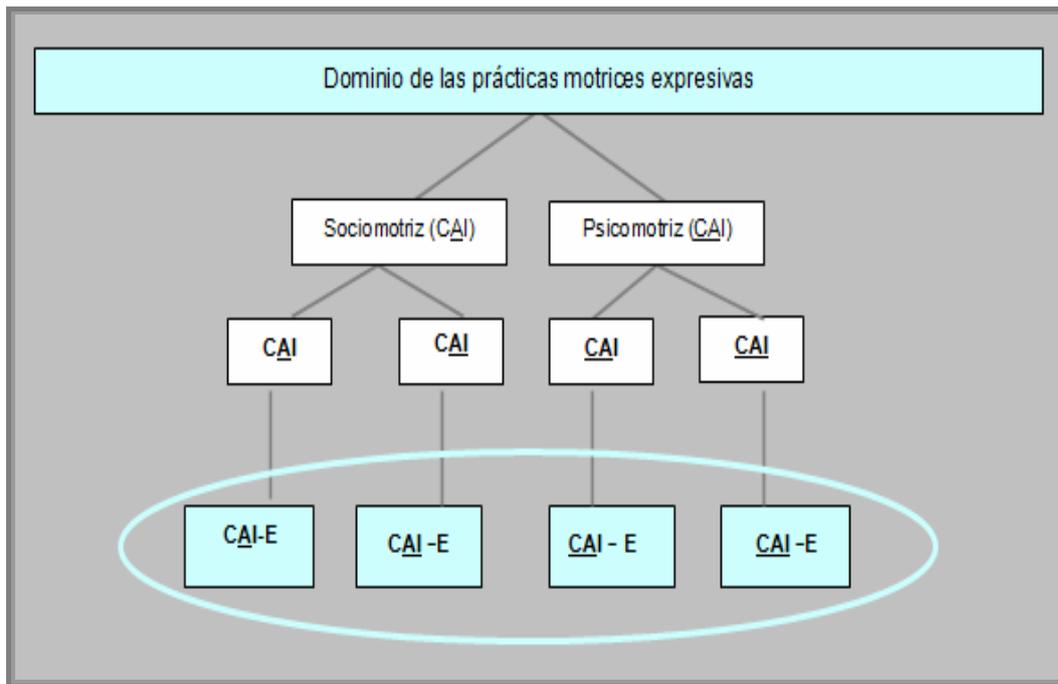


Figura 14. Subdominio de las situaciones motrices de expresión (SME). Nivel práctico.

Parlebas considera que las prácticas artísticas constituyen un dominio de gran importancia ya que “en él surge el aspecto artístico, poético, onírico, el sueño, la transmisión de un sentido por, para el cuerpo, que da lugar a un poder muy importante en la Educación Física” (Parlebas, 2002).

En la disertación que llevó a cabo el mencionado autor con ocasión de la inauguración del curso académico 2002-2003 del INEF de Catalunya (ver Figura 15), estableció, a propósito de las prácticas motrices, los dominios de acción motriz en la Educación Física a partir de la distinción entre las prácticas funcionales clásicas y las prácticas artísticas¹⁷⁷.

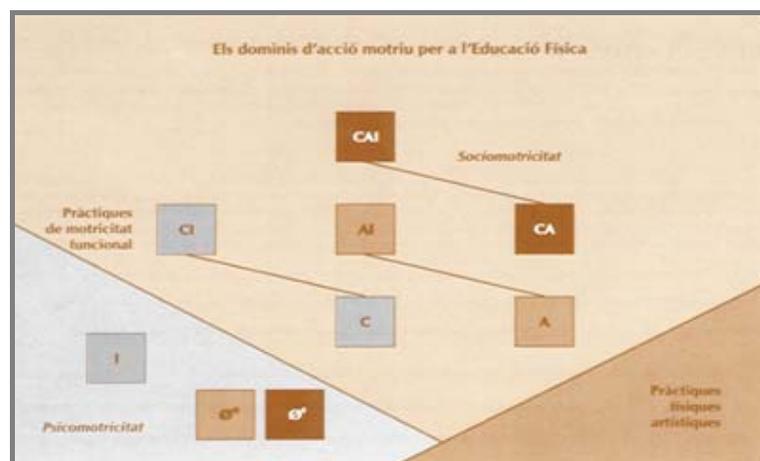


Figura 15. Dominios de acción motriz para la Educación Física (Parlebas, 2002). El dominio

¹⁷⁷ Pierre Parlebas utiliza de forma equivalente el concepto de prácticas físicas artísticas, actividades imaginadas y actividades expresivas.

de las situaciones motrices de expresión o de las *prácticas físicas artísticas* (Parlebas, 2002).

Hasta este punto, hemos explicado el nivel práxico de las SME. Como se ha comentado en diversas ocasiones a lo largo del capítulo, estas prácticas tienen, asimismo, un nivel expresivo con significación simbólica (ver Figura 16).

Atendiendo a este nivel, las SME formarían parte del conjunto de los ocho dominios de prácticas, ya que a nivel simbólico podemos encontrarnos con todo tipo de situaciones motrices (se puede comprobar, por ejemplo, en el espectáculo mencionado *Slastic*, de la compañía *Tricycle* en el que se escenifican, en la ficción, situaciones de oposición y de cooperación-oposición).

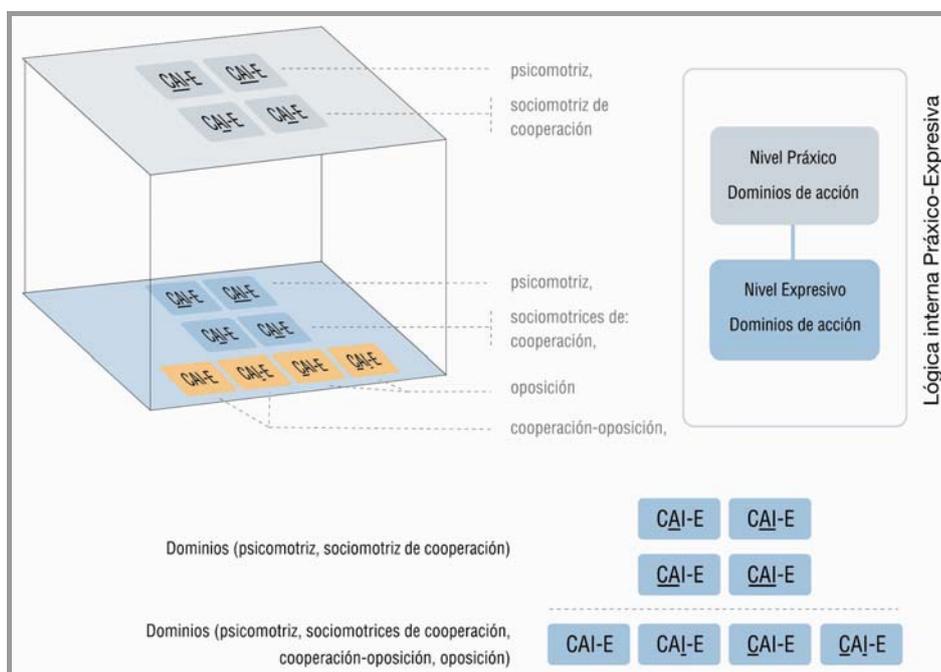


Figura 16. Lógica interna práxico-expresiva. Niveles práxico y expresivo.

Este doble tratamiento da lugar a una lógica interna que calificamos como *lógica práxico-expresiva*. La praxiología motriz nos ofrece instrumentos de estudio de la función práxico, pero creemos que resulta insuficiente para el análisis de las funciones, *poética* y *referencial*, consustanciales a estas prácticas. Es en el estudio de las teorías artísticas donde además de la praxiología motriz, encontramos las herramientas de acercamiento a las funciones poética y referencial.

En este sentido, las situaciones motrices de expresión se encuentran próximas a las manifestaciones artísticas plásticas, musicales y literarias (dibujo, escultura, cine, música, fotografía, etc.) que también participan de las funciones mencionadas (ver Tabla 27).

Tabla 27. Diferentes formas de Expresión Artística y Comunicación humanas.

| ACCIONES EXPRESIVAS (entre otras muchas) | | y COMUNICATIVAS |
|--|--|--|
| El pintor se expresa plásticamente en el estudio, pintando | a través de una Exposición en una sala | Se comunica o comunica su obra a un público |
| El músico se expresa musicalmente en el estudio, tocando y componiendo | a través de un Concierto en un auditorio | |
| El bailarín se expresa motrizmente en el estudio bailando y coreografiando | a través de un Espectáculo en una sala | |
| El cineasta se expresa audiovisualmente en el estudio, narrando | a través de una Película en una sala de proyección | |
| ACCIONES DEPORTIVAS: EXPRESIÓN y COMUNICACIÓN | | |
| El deportista se expresa motrizmente en el terreno de juego, jugando | a través de un partido, de una competición | Se comunica con el público de forma secundaria |

Necesitamos pues aportaciones de los lenguajes que se sirven de la función simbólica para concretarse (los lenguajes de las artes o lenguajes artísticos).

2.5. La pedagogía de las SME

Cualquier trabajo taxonómico puede ofrecer un marco a una investigación experimental sobre el terreno, proponer un soporte que favorezca la interpretación, o guiar elecciones pedagógicas. En este último caso, nos ha interesado situar las SME en el contexto de la praxiología, ya que este marco nos permite entender los problemas que generan las diversas situaciones motrices, el tipo de soluciones que demandan, los procesos que generan en las personas que las practican, e incluso las emociones asociadas a cada dominio de acción motriz.

Desde la ciencia de la acción motriz, se entiende “la educación física como una pedagogía de las conductas motrices” (Parlebas, 2001:172). La educación física es una práctica de intervención que influye en las conductas motrices de los participantes en función de normas educativas implícitas o explícitas, provocando una transformación de las conductas motrices. Por ello, para realizar elecciones pedagógicas correctas interesa analizar las principales clases de situaciones motrices poniendo al descubierto la lógica de su funcionamiento, para descubrir la influencia que ejercen sobre las conductas motrices de los participantes.

La profundización en la lógica interna de las distintas situaciones motrices permitirá apreciar con mayor claridad en qué medida cada una de ellas es capaz de satisfacer las finalidades establecidas (Parlebas, 2001).

2.5.1. Aplicación pedagógica

Las diferentes situaciones motrices que se presentan como propuestas de trabajo en las sesiones de expresión motriz, pueden caracterizarse según diferentes criterios de interacción con los compañeros, y de relación con el espacio, con el tiempo y con los objetos.

En relación con *la interacción con los compañeros*, en un contexto pedagógico creemos interesante tener en cuenta los siguientes criterios: la interacción motriz, la sensopercepción, la interiorización-proyección de la práctica, el origen de la propuesta y la observación o no de la propuesta por parte de otros compañeros. En lo referente a *la relación con el espacio* se tendrá en cuenta si se trata de propuestas realizadas en contacto intercorporal o sin él, y en qué nivel del espacio se realizan (en el suelo o de pie). Por lo que se refiere a *la relación con el tiempo*, se observará si se trabaja desde una estructuración interna o externa del tiempo, y si la solución a la tarea planteada en clase debe darse de forma inmediata, improvisando, o hay un tiempo de preparación de la respuesta. Finalmente, en lo referente a *la relación con los objetos*, se analizará si hay un material que interviene en la actividad mediatizando la relación entre los participantes o se trabaja sin objetos (ver Tabla 28).

Tabla 28. Clasificación de las tareas a partir de su lógica interna¹⁷⁸.

| LOGICA INTERNA de la EXPRESIÓN MOTRIZ, o cómo el alumno/el que practica se relaciona con: | | | |
|---|--|--|---|
| LOS/AS COMPAÑEROS/AS | Interiorización- proyección | Introyección Expresión Comunicación Escenificación, Representación | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | Sensopercepción | Ojos abiertos Ojos cerrados Psicomotriz | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | Interacción | Sociomotriz en pareja Sociomotriz en grupo Comotriz | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | Origen propuesta | Propia Compañero Profesor Combinación | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | Observadores | Sin La pareja Los compañeros | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| EL ESPACIO | Contacto | Con Sin | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | Nivel | En el suelo De pie | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| EL TIEMPO | Estructuración rítmica | Ritmo interno Ritmo externo Ambos | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | Latencia de la respuesta | Improvisada, inmediata Elaborada, preparada | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| LOS OBJETOS | Presencia | Con Sin Combinación | Con (dramático) o sin (real) simbolización |

Apuntamos brevemente cuáles serían los tres roles que encontramos en relación con las SME en un contexto de enseñanza-aprendizaje: a) el rol del que realiza o ejecuta, que tendrá una serie de tareas determinadas; el rol de director o coreógrafo, con toda una serie de asignaciones, y, por último, el rol de espectador, que no es pasivo, sino activo, y tiene fijadas, asimismo, una serie de funciones.

La propuesta anterior, que puede servir para caracterizar las tareas presentadas en las sesiones de expresión motriz, pueden perfilarse realizando instrumentos *ad hoc* para la caracterización de un determinado grupo de situaciones. Por ejemplo, en el caso de las danzas colectivas, los criterios de la lógica interna de la actividad a tener en cuenta podrían ser los siguientes: interacción con los compañeros (si la danza es psicomotriz, comotriz o sociomotriz, siendo estable o cambiante; si la acción motriz requiere simbolización o no¹⁷⁹); así como, el criterio del número de

¹⁷⁸ Desde una perspectiva pedagógica, la caracterización de las tareas a partir de los rasgos de su lógica interna, permite relacionar estas con determinadas consecuencias que a nivel por ejemplo, emocional, pueden tener sobre los alumnos (consultar Mateu, Torrents, Planas y Dinusóva, 2009).

¹⁷⁹ Si la danza requiere la interpretación de algún personaje o no (por ejemplo, la *Haravi Hamarakeb*, danza israelí, solicita esta interpretación simbólica).

participantes (limitado y cerrado, o ilimitado y abierto). En lo referente a *la relación con el espacio* se tendrá en cuenta si se trata de formaciones fijas (sin cambios o que cambian), o variables; si hay o no contacto intercorporal; si la forma geométrica es simétrica o asimétrica -libre-; si los desplazamientos son simples o complejos; y si hay figuras y de qué tipo son. Por lo que se refiere a *la relación con el tiempo*, se estudiará si la estructura rítmica es regular o irregular y si la velocidad de la música la hace lenta y relajante, o bien rápida y estimulante. Finalmente, en lo referente a *la relación con los objetos*, se observará si hay un material que interviene en la actividad mediatizando la relación entre los participantes o si, en cambio, se trabaja sin objetos.

Tabla 29. Lógica interna de las danzas colectivas.

| LOGICA INTERNA de las DANZAS COLECTIVAS, ó como el BAILARÍN se relaciona con: | | | | |
|---|-------------------|---|--|--|
| LOS/AS COMPAÑEROS/AS | Interacción | Psicomotriz | Estable | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | | Comotriz | Cambiante | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | Sociomotriz | Limitado-cerrado | | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| Número de participantes | Ilimitado-abierto | | Con (dramático) o sin (real) simbolización | |
| EL ESPACIO | Formación | Fija | Sin cambios | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | | | Cambiante | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | | Variable | | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | Contacto | Con Sin | | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | Forma geométrica | Simétrica Asimétrica (libre) | | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | Desplazamiento | Pasos simples Pasos complejos | | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | Figuras | Inicio, equilibrios, juegos con manos, final | | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| EL TIEMPO (elemento estructural de la actividad) | Ritmo | Regular Irregular | | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | Velocidad | Lentas (relajantes) Rápidas (estimulantes) | | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| LOS OBJETOS | Presencia | Con | Presente, visible Ausente, mimado | Con (dramático) o sin (real) simbolización |
| | | Sin | | Con (dramático) o sin (real) simbolización |

En un momento determinado puede interesar tener caracterizadas las danzas, ya que si hay que aplicarlas a un contexto particular, por ejemplo, el de realizar una sesión dos horas de danzas colectivas en una zona de la ciudad, posiblemente

interesen danzas que presenten unos determinados rasgos: número indeterminado de personas, contactos mínimos, formaciones fijas, desplazamientos simples, etc. Tenerlas repertoriadas y caracterizadas facilitará, en un momento dado, la elección de las mismas.

En las diversas situaciones motrices, según interese realizar un análisis de las mismas, hacer una aplicación pedagógica, o, por ejemplo, investigar la influencia de la modificación de los criterios en un contexto particular, se configuran los criterios que se consideren más pertinentes para aquella situación motriz dada. Por otro lado, conocer los rasgos pertinentes a cada una de las prácticas, las respuestas motrices que desencadenan, y, los procesos que solicitan de nuestros alumnos, posibilitará que podamos determinar cuáles de las conductas de nuestros alumnos son ajustadas, desajustadas o perversas (Lavega, 2008).

En relación con los espectáculos de circo, y como se verá más adelante, a partir del marco teórico de la praxiología motriz, se ha construido el instrumento de observación de las creaciones circenses de una compañía profesional respetando el proceso de la metodología observacional. Si la observación y el análisis hubiera que realizarlos sobre la aplicación de situaciones motrices de circo en un contexto pedagógico, posiblemente el instrumento necesitaría incorporar variaciones para añadir algún criterio o desestimar otros. En el caso de los espectáculos motores, la opción de presencia o ausencia de simbolización no tiene lugar, ya que la propia situación de *espectáculo* conlleva de forma inherente la significación simbólica de las acciones motrices que aparecen en el mismo.

Tabla 30. Lógica interna de los espectáculos motores de circo profesional.

| LOGICA INTERNA de los ESPECTACULOS MOTORES de CIRCO PROFESIONAL, o como el artista se relaciona con | | |
|---|--|--|
| LOS COMPAÑEROS | Interacción Interacción sociomotriz Agrupación Rol principal Rol secundario Constancia Acompañamiento al inicio y fin de la intervención | Los distintos niveles de cada uno de estos rasgos se explican con detalle en el capítulo quinto: constituirán el instrumento de observación del objeto de estudio de la parte empírica de nuestro estudio: la lógica interna de los espectáculos de circo de una compañía determinada. |
| EL ESPACIO | Interpersonal Líneas Nivel Aparatos Zonas de entrada y salida | |
| EL TIEMPO | Estructuración rítmica Tempo de la acción | |
| ESPACIO-TIEMPO | Cronotopos espacio-temporales | |
| LOS OBJETOS | Funcionalidad | |
| COMPOSICIÓN | Transgresión Trama Crescendo Transición | |
| MODOS DE EJECUCIÓN | Acciones motrices | |

Se puede pensar la obra de arte (y en nuestro caso, los espectáculos artísticos motores) como un conjunto de reglas de juego a interpretar. En la educación motriz artística algunos de los recursos son los juegos mimados, los juegos circenses o los juegos coreográficos, siendo sistemas de reglas con valor de partitura que organizan la actividad de los practicantes determinando las condiciones de emergencia de las formas corporales (Brun, 2008:8). Estas condiciones definen el conjunto, o al menos una parte, de los elementos siguientes: el programa de acciones motrices a realizar así como sus propiedades; el momento de su aparición en el espacio escénico y la interacción con el mundo sonoro; las modalidades de interacción con los compañeros, y, por último, el estado final a alcanzar. El carácter evolutivo de las reglas, -de más simples a más complejas-, solicitará una motricidad cada vez más diferenciada que conduzca a la producción de formas motrices.

Todas las situaciones motrices especificadas requieren de un conjunto de capacidades expresivas. Es por ello que dedicamos un espacio a estos conceptos. En las situaciones motrices de expresión intervienen unas capacidades de ejecución y unas capacidades de creación (Levieux & Levieux, 1988). Éstas tendrán incidencia en el plano práxico y en el plano expresivo. Algunas de las más influyentes en el plano expresivo serían la creatividad, y en nuestro caso, la creatividad motriz, la imaginación, el imaginario, la representación, la simbolización y la imitación. Otras capacidades creativas en las que no nos extenderemos son la interpretación, la improvisación o el simulacro.

En relación con la creatividad, el interés por este concepto se ha generalizado en diferentes contextos: educativo, neurológico, artístico, publicitario, industrial, empresarial, deportivo, etc. En nuestro ámbito, y según el tipo de prácticas que se realicen, la creatividad está centrada en mayor o menor grado en el producto, en la persona, en el proceso o en la situación (Martínez, 2002, 2008). Las prácticas motrices oscilan entre un polo de actividades con interés expresivo y configurativo, a actividades que implican la resolución de problemas con un alto requerimiento decisional. Debemos matizar que, por un lado, las prácticas expresivas que finalizan en un producto han sido altamente creativas durante el proceso de creación, pero que en el momento de ser expuestas, son altamente repetitivas de un proceso ya consolidado (es el caso de las prácticas deportivas artísticas como la gimnasia o el patinaje); lo que se observa es el producto. Por otro lado, hay muchas prácticas en principio no asociadas a la creatividad, que contienen un gran dosis de la misma durante el propio desarrollo de su praxis, siendo un ejemplo de ellas los deportes colectivos (Barcala y García, 2002)¹⁸⁰. La *creatividad* puede darse pues, durante el proceso o en el producto. Cuestionamos pues, el tópico según el cual únicamente las situaciones motrices de expresión sostienen el privilegio de la creatividad. Si bien, esta afirmación es cierta, también los deportes en general, y especialmente los colectivos, están altamente vinculados a ella. Los deportes individuales, que requieren respuestas que se acerquen a los estereotipos motores serían los más alejados de esta capacidad, pero no así las prácticas deportivas que demandan divergencia de respuestas.

¹⁸⁰ En Martínez Vidal, A. y Díaz, P. (coords.) (2002). *Deporte y creatividad*.

La *imaginación* es la capacidad para evocar imágenes almacenadas; el *imaginario*, bien el imaginario individual, como también la construcción social del imaginario colectivo se encuentran en el trasfondo de la aplicación de la función referencial a las situaciones motrices de expresión. Un mismo tema (por ejemplo, la guerra) abordado como escena de los alumnos en clase, o como temática abordada por un espectáculo motor, diferirá en su tratamiento, si se toca en el contexto cultural estadounidense, o por ejemplo en el contexto iraquí. Es un constructo que hay que tener en cuenta en relación con la lógica externa de las actividades artísticas, y que tiene que ver con el contexto cultural en el que éstas tienen lugar; la *representación* se refiere a *re-presentar*, o sea, hacer presente algo que sucedió en el pasado o que imaginamos para el futuro; la *simbolización* es un procedimiento de transformación de los hechos en símbolos por la doble operación de la estilización y del desplazamiento del sentido de la realidad a una interpretación de lo real, estando directamente relacionada con la función poética; y por último, la *imitación* se refiere a la capacidad de mimesis enraizada biológicamente desde la infancia y a la tendencia que está en la base del arte del mimo, ligando la etnología con la historia del espectáculo.

Todas ellas son propias del mundo artístico, y se encontrarían asimismo en las artes sea cual sea su naturaleza: artes plásticas, literarias, audiovisuales, musicales, gráficas, o en nuestro caso, las artes motrices. Todas ellas quedan reflejadas en los distintos tipos de situaciones motrices (Perez *et* Thomas, 2000).

La *fusión de lógicas* de la que se ha hablado más arriba, también tiene su concreción en el ámbito pedagógico. Klein (1985:17) introduce, aunque sin desarrollarlo, el concepto de una “teoría constituida por las intersecciones”¹⁸¹ que origina didácticas y contenidos cruzados. La fusión de rasgos de diversas lógicas internas para dar lugar a nuevas prácticas, con la consecuente aplicación pedagógica¹⁸².

Las prácticas expresivas están destinadas a ser vistas, a ser apreciadas (tanto los casi-espectáculos, como los deportes artísticos y los espectáculos), en conformidad a un modelo representado, a un código pre-establecido o implícito. Las emociones asociadas a estas prácticas¹⁸³ son el placer de experimentar, de exhibir, de comunicar, de compartir, de inducir a un placer estético, de perfeccionamiento del gesto y de control de uno mismo (Debois *et al.*, 2007).

¹⁸¹ Traducido por la autora del original en francés: “(...) théorie constituée des intersections”.

¹⁸² El reflejo de esta conjunción pasa por publicaciones como las de M^a Paz Brozas (1999) en España, *Actividades acrobáticas grupales y creatividad*, o la de Froissart, T. et Lorrain, A. (2007) en Francia, *Enseigner les activités acrobatiques collectives en milieu scolaire (Collèges et Lycées) et au club. Del'acrosport à la production collective de spectacle*, en las que prácticas clásicamente psicomotrices se proponen desde una vertiente sociomotriz, y prácticas tradicionalmente deportivas se trasladan al universo del espectáculo.

¹⁸³ Ver al respecto el estudio de Mateu, Torrents, Planas y Dinusôva (2010).

2.6. Recapitulación

En este capítulo se han constatado las siguientes consideraciones:

Las SME se extienden desde aquellas en que el objetivo es la forma pura de la acción motriz en sí misma, en que las propias acciones son el mensaje (función *poética*), hasta aquellas situaciones en las que la forma remite a un tema, a una referencia externa (función *referencial*), abarcando un amplio abanico de prácticas que van desde la espontaneidad a la máxima codificación. Los objetivos motores de las situaciones de expresión motriz, se caracterizan por una intencionalidad expresivo-comunicativa, de alteralidad.

Las situaciones motrices de expresión se localizan en el contexto de diversas prácticas como los casi-juegos expresivos, dramatizados o bailados, los juegos expresivos tradicionales y las danzas colectivas, los casi-espectáculos, los deportes expresivos o artísticos y los espectáculos motores.

La reflexión sobre el estatuto práxico de estas prácticas, que en una primera aproximación aparentan ausencia de reglas, permite entrever en un segundo acercamiento que en realidad, en algunas situaciones motrices, las reglas se encuentran pautadas explícitamente (en el juego tradicional expresivo, en las danzas colectivas, en el casi-espectáculo y en los deportes artísticos), y que en otras situaciones, las reglas tienen carácter implícito, recreándose de forma novedosa (en el juego dramático y en los espectáculos motores).

El rasgo distintivo que siempre se mantiene en cualquiera de los contextos sociomotores en los que se generan las SME es la ausencia de adversario. Incluso en el conjunto de los deportes denominados expresivos o artísticos no se han encontrado situaciones con presencia simultánea de adversario. En los espectáculos corporales motrices y en relación con los principios del juego (Caillois, 1958) hay una conjunción prohibida, el *agon* y la *mimicry*, tal como hemos constatado al clarificar el subdominio de las situaciones motrices expresivas; en principio pues, y con alguna posible matización, no existen prácticas expresivas con presencia de adversario (a excepción de los deportes expresivos y los incipientes concursos que empiezan a proliferar en torno a estas prácticas).

A su vez, las SME son esencialmente cooperativas, por tanto el subdominio de las mismas vendrá dado por los grupos de situaciones psicomotrices o sociomotrices de colaboración con objetivo motor expresivo: las situaciones motrices que se caracterizan por una intencionalidad expresivo-comunicativa, de alteralidad. Las SME pueden tener una naturaleza psicomotriz y/o sociomotriz cooperativa, y pueden desarrollarse tanto en un medio estable como inestable (con incertidumbre informacional). Por lo tanto, desde un punto de vista práxico, estas prácticas pueden ocupar cuatro de los ocho subdominios de la clasificación parlebasiana de las prácticas motrices. Desde el plano de la significación simbólica, las situaciones motrices de expresión pueden ocupar los ocho subdominios de la clasificación, ya que desde la ficción se puede contemplar la cooperación pero también la oposición. En las situaciones motrices de expresión, hablamos pues de la superposición de dos

planos: un plano de relaciones práxicas y un plano de relaciones simbólicas.

Asimismo, pensamos que es en el estudio de las teorías artísticas donde, además de la praxiología motriz, encontramos las herramientas de acercamiento a las funciones semiótica¹⁸⁴, poética y referencial; en este sentido, las SME se encuentran próximas a las manifestaciones artísticas plásticas, musicales y literarias (dibujo, escultura, cine, música, fotografía, etc.) que también participan de estas funciones y, asimismo, de las capacidades creativas mencionadas (creatividad, imaginación, imaginario, representación, ficción, simulacro y simbolización).

También consideramos interesante destacar la tendencia de las prácticas a espectacularizarse (institucionalización artística). Incluso las formas más libres de movimiento tienden al espectáculo, a integrar a un receptor-espectador al que comunicar la producción corporal y ante el cual exhibir la creación.

De igual manera, observamos una extraordinaria tendencia a la deportivización de las prácticas, incluso en especialidades inicialmente artísticas. Por todos es conocida la deportivización de los bailes de salón, que en la actualidad se denominan bailes deportivos de salón, con dos variantes competitivas: *standards* y *latinos*. Prácticas como el *hip-hop* o el *break-dance*, danzas urbanas surgidas en un contexto cultural urbano con una expresividad motriz singular, también están organizando de forma competitiva algunas modalidades de su práctica. De hecho, las prácticas expresivas evolucionan, bien hacia el espectáculo, bien hacia la deportivización.

Para terminar este capítulo, el estudio sugiere la necesidad de conformar un dominio específico para estas prácticas, de forma que permita agruparlas y distinguir las de las demás.

¹⁸⁴ “Función semiótica es la organización de la capacidad general de significar, que consiste en la producción (codificación) y la recepción (descodificación) de signos” (Parlebas: 2001: 236). Y por otro lado, la función semiotriz es el “sector de la función semiótica cuyo campo de realización es la acción motriz” (Parlebas, 2001: 237).

CAPÍTULO 3. Los rasgos dominantes de la lógica interna de los espectáculos motores profesionales

| | |
|--|------------|
| 3.1. El concepto de adquisición cultural | 164 |
| 3.2. El cuerpo y la expresión..... | 165 |
| 3.2.1. El cuerpo cotidiano | 166 |
| 3.2.2. El cuerpo texto..... | 168 |
| 3.2.3. El cuerpo escénico..... | 168 |
| 3.3. Los antecedentes históricos de la expresión motriz escénica en el siglo XX | 170 |
| 3.3.1. La danza libre, expresiva o creativa..... | 171 |
| 3.3.2. El cine mudo americano | 172 |
| 3.3.3. La danza-teatro y el mimo–danza..... | 173 |
| 3.3.4. El mimo corporal o mimo contemporáneo y la pantomima..... | 174 |
| 3.4. Los espectáculos artísticos motores | 176 |
| 3.4.1. Un origen común: la mimesis..... | 179 |
| 3.4.2. La danza | 180 |
| 3.4.2.1. De la danza clásica a la danza contemporánea..... | 180 |
| 3.4.2.2. Tendencias y compañías representativas de la contemporaneidad .. | 181 |
| 3.4.3. El mimo, la pantomima y el teatro gestual..... | 185 |
| 3.4.3.1. Del mimo clásico al mimo y el teatro gestual contemporáneos .. | 185 |
| 3.4.3.2. Tendencias y compañías representativas de la contemporaneidad .. | 187 |
| 3.4.4. El circo | 193 |
| 3.4.4.1. Evolución de la estética circense | 194 |
| 3.4.4.2. Del circo clásico al circo contemporáneo | 198 |
| 3.4.4.3. Tendencias y compañías representativas de la contemporaneidad .. | 202 |
| 3.5. Estudio praxiológico: la lógica interna de los espectáculos artísticos motores | 207 |
| 3.5.1. La convención artística..... | 208 |
| 3.5.2. La lógica interna de los espectáculos artísticos motrices..... | 209 |
| 3.5.2.1. La danza: las relaciones del/ la bailarín/a..... | 212 |
| 3.5.2.2. El mimo, la pantomima y el teatro gestual: las relaciones del mimo. | 219 |
| 3.5.2.3. El circo: las relaciones del/la artista..... | 222 |
| 3.5.3. La lógica interna en las prácticas bailadas..... | 228 |
| 3.5.4. El momento actual: multidisciplinariedad escénica | 237 |
| 3.5.4.1. La danza y el circo | 237 |
| 3.5.4.2. El mimo y la danza..... | 239 |
| 3.5.4.3. El mimo y el circo..... | 240 |
| 3.5.4.4. Las artes motrices y las nuevas tecnologías | 242 |
| 3.5.4.5. El circo y los lenguajes artísticos | 245 |
| 3.5.5. El circo como objeto de estudio y la investigación..... | 247 |
| 3.6. Recapitulación | 248 |

*Cabeza de actor, cuerpo de atleta, corazón de poeta*¹⁸⁵.

(*Etienne Décroux*)

3.1. El concepto de *adquisición cultural*

Según Baffalio-DélaCroix y Orssaud-Flamand (1984), la escuela es una institución social y no puede ser concebida al margen de la sociedad a la que pertenece. Lo que se hace y practica en ella no puede escapar a la realidad socio-histórica. La escuela, cuya función es la de permitir el acceso a la cultura, constituye el lugar en el cual puede establecerse una relación privilegiada: *la relación pedagógica*, que constituye el mediador principal con el mundo cultural. El hombre y la mujer se desarrollan como humanos acercándose a la herencia cultural acumulada.

¿Qué relación debe existir, pues, entre las adquisiciones culturales y los contenidos de enseñanza? ¿Cómo permitir al niño el acceso a la *herencia cultural humana* desarrollando su propio potencial expresivo? Si en la asignatura de *matemáticas* el saber a transmitir es *la cifra* y a partir de ella todas las combinaciones que permite (números, operaciones, integrales, derivadas, matrices, etc.); si en la disciplina de *lengua*, el saber a transmitir es *la letra* y todas sus derivaciones (sílabas, palabras, oración, sintaxis, pragmática, etc.); si en la materia de actividad física y deporte se transfieren las prácticas acumuladas históricamente en forma de distintas situaciones motrices físico-deportivas (fútbol, juegos, voleibol, atletismo, etc.), en el dominio concreto de las actividades motrices de expresión, ¿cuáles serán las adquisiciones culturales escogidas para ser transmitidas?

La referencia escogida es la que alude al dominio de las *prácticas artísticas*, y concretamente las *acciones motrices expresivas* desarrolladas en las mismas. Estas se caracterizan por una relación particular (apropiación simbólica individual y colectiva) del sujeto con su propio cuerpo, con el de los demás y con su entorno. Es por esta razón que una educación motriz completa debe incluir este tipo de relación con el propio cuerpo y con el cuerpo de los compañeros. Y es por ello que, para localizar los contenidos de estas prácticas acudimos a sus referencias socio-culturales: los espectáculos artísticos.

La evolución progresiva de la expresión espontánea del niño, el joven o el adulto, a través de un tratamiento educativo de las situaciones motrices expresivas planteadas, llevará a componer una nueva producción artístico-pedagógica, que a su vez, engrosará el legado cultural de aquel contexto (educativo, recreativo o profesional).

Cabe recordar que en la década de los años ochenta, en determinados cursos

¹⁸⁵ Frase de Etienne Décroux que nos llegó a través de uno de sus discípulos, el mimo Ricard Sierra, en el año 1984. Alude al tipo de trabajo que se desarrolla a través de las Actividades Motrices de Expresión.

ofertados bajo la denominación de *expresión corporal*, las situaciones que se planteaban dejaban una total libertad para resolver la propuesta. Esta aparente libertad era precisamente la que limitaba en muchas ocasiones la propia expresividad, ante la ausencia de consignas que delimitaran la respuesta a emitir¹⁸⁶.

Serre (1988) enunciaba la hipótesis de que la creación está en función de la riqueza y la variedad de los datos informativos existentes. En este sentido, el individuo que crea (y por extrapolación el que improvisa) no sería tan libre como a veces suponemos. En la mayor parte de los casos, el acto de creación constituye una combinación de acciones preexistentes, hipótesis que sometida a un proceso de investigación, permite afirmar que el comportamiento motor de un sujeto en situación de improvisación (es decir, de producción no preparada de acciones motrices¹⁸⁷) es tributario de la naturaleza de las informaciones recogidas previamente. En otras palabras, las producciones motrices anteriores, que han sido realizadas en el contexto de situaciones pedagógicas, reaparecen en el curso de situaciones de improvisación.

Es por todo ello que participamos de la idea de la necesidad de acudir a las prácticas expresivas sociales y culturales de referencia (en nuestro caso las prácticas artísticas) concretadas en un primer momento en los espectáculos motores profesionales, para recoger información sobre los componentes de la expresividad motriz y las relaciones que mantienen entre ellos, componentes que podemos adaptar para convertirlos en contenidos de enseñanza si nuestro interés es formativo, o que podemos tratar desde la perspectiva de su combinación, si nuestro objetivo es escénico.

3.2. El cuerpo y la expresión

Según el objetivo que pretendamos, una misma situación motriz tendrá distintas acepciones y la experiencia corporal que comporte será distinta. Por ejemplo, jugar con espadas en la calle, simulando una lucha con un adversario o con un blanco imaginados constituiría un casi-juego, una experiencia que forma parte de las vivencias cotidianas de la mayoría de los niños; utilizar las espadas para competir con un adversario nos remitiría a la esgrima como deporte, y la interacción entre espadachines en una clase de expresión motriz o en un escenario o plató de cine, haría alusión a la esgrima artística o escénica. Todas ellas parten de objetivos distintos y de experiencias corporales diversas.

La expresividad motriz se materializa cotidianamente a través de una gran cantidad de gestos involuntarios y naturales, expresando a menudo nuestros sentimientos más íntimos mediante gestos instintivos. A través de la observación de estos gestos incontrolables, tomamos conciencia del efecto que producen sobre los

¹⁸⁶ “L’expression sans règle est une sorte de prostitution” (Alain, 1974), aserción que no compartimos totalmente desde una perspectiva de actualidad, pero de la cual participamos en su sentido más genérico.

¹⁸⁷ Morfocinéticas (Serre, 1984).

demás, y empezamos a utilizarlos deliberadamente para obtener las reacciones esperadas, cuando los vamos precisando, y acabamos por utilizarlos sin apercibirnos de ello. Cuando terminamos por asimilarlos y constituyen una segunda naturaleza (gestos de *cortesía*, gestos *políticos*, gestos de *indicación*, etc.), se convierten en lenguaje, en texto, en escritura estructurada.

Hablamos de *expresión motriz escénica*, ya que nos servimos de la expresividad corporal cotidiana no para recrearnos en ella, sino para trascenderla, para hacer con las mismas acciones instintivas algo personal que ayude a expresar el mundo interior en múltiples planos y con significados variados. Esa misma acción instintiva, cuando se la dota de intencionalidad comunicativa se transforma en acción motriz, pues el objetivo es motor.

De forma similar a la que acabamos de exponer, Hernández¹⁸⁸ (1995) habla del hombre que en el mundo social se mueve para relacionarse con los demás sirviéndose de la *expresión* (el hombre se mueve para conducir sus ideas y sentimientos), de la *clarificación* (el hombre se mueve para facilitar el significado de otras formas de comunicación), y también de la *simulación* (el hombre se mueve para crear imágenes o situaciones supuestas).

Si hubiera que hablar de un *entrenador* o de un *director* de nuestro progreso en relación con la expresión motriz espontánea, este sería la propia vida, que a través de las experiencias que nos depara -las positivas y las aparentemente negativas-, va condicionando nuestra expresividad inicial; el *entrenador* o el *que marca* nuestra evolución en relación con la expresión motriz que permite que nos comuniquemos, es el contexto cultural y social en el que nos movemos; este entorno nos iniciará e irá pautando los códigos de comunicación corporal, que no serán los mismos en Europa, en Asia o en el continente africano (las *técnicas del cuerpo* de Marcel Mauss describen esta relación con los hábitos y con las técnicas comunicativas); y, por último, el *entrenador* o el *director* de nuestro progreso en relación con la expresión motriz escénica será el creador, coreógrafo o profesor -en el ámbito docente-, que colabore en el proceso de creación de un espectáculo.

3.2.1. El cuerpo cotidiano

Nuestra expresión cotidiana, espontánea e inherente a nuestro ser, se va modelando en función de los acontecimientos con los que convivimos. Compartimos las palabras de Schinca:

En toda acción está plasmado el movimiento, las distancias y direcciones, las fluctuaciones del tiempo y el ritmo, las intensidades tonales. Todo es expresión espontánea, natural (Marta Schinca, 2002:13).

¹⁸⁸ [http://www.lmi.ub.es/te/any95/hernandez_afyed/].

Pensamos que este cuerpo cotidiano es difícil de abordar en situación de clase ya que son las propias situaciones vitales, especialmente con los seres más allegados (padres, hijos, amigos, pareja, etc.) y con la propia naturaleza y el mundo, las que van construyendo nuestra expresividad espontánea. “El mimema, esa reverberación del gesto característico o transitorio del objeto en la composición humana” (Jousse, 1974:54) permite al hombre construir su primera expresión, su *mimaje* antes que su lenguaje. Cada estado emotivo deja en nosotros trazos de verdaderos *circuitos físicos* (Lecoq, 1987) de los que guardamos memoria. En palabras del filósofo Merleau-Ponty, estudioso y defensor de la primera naturaleza de la expresión:

(...) Toda percepción, toda acción que la supone, en una palabra, todo uso humano del cuerpo es ya expresión primordial, no ese trabajo derivado que sustituye lo expresado por signos dados -por otra parte con su sentido y su regla de empleo- sino la operación primera que ante todo constituye los signos en signos, hace que en ellos more lo expresado por la sola elocuencia de su disposición y de su configuración, implante un sentido en lo que no lo tenía, y que, por consiguiente, lejos de agotarse en el instante en que tiene lugar, inaugura un orden, funda una institución o una tradición (Merleau-Ponty, 1960, en Mascaró, 1992).

En 1934, el antropólogo Marcel Mauss propuso una clasificación de lo que él llamó *técnicas del cuerpo*, título con el cual pretendía agrupar las formas de usar el cuerpo (relativas a la alimentación, la higiene, el sueño, etc.), propias de una cultura y relacionadas con la actividad cotidiana o específicamente no ritual. Utilizamos nuestro cuerpo de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones escénicas de *representación* (Barba y Savarese, 1990). A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo determinada por nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio. Sin embargo, en una situación de *representación* existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente distinta. Se puede, pues, distinguir una técnica *cotidiana* de una técnica *extra-cotidiana*.

Las técnicas *cotidianas no son conscientes*¹⁸⁹: nos movemos, nos sentamos, llevamos un peso, besamos, afirmamos y negamos, con gestos que creemos naturales y que, por el contrario, están determinados culturalmente. Corresponden a las acciones que se realizan sin que el individuo tenga plena conciencia de los complejos mecanismos movilizados. Las diferentes culturas enseñan técnicas distintas del cuerpo según se camine con zapatos o sin ellos, se lleven los pesos en la cabeza o en las manos, o se bese con la boca o con la nariz. El primer paso para descubrir cuáles pueden ser los principios del *bios escénico*, de la *vida* del actor o del bailarín consiste, pues, en comprender que a las técnicas *cotidianas* del cuerpo se oponen técnicas *extra-cotidianas*¹⁹⁰; es decir, técnicas que no respetan los condicionamientos habituales del uso del cuerpo.

Las técnicas *cotidianas* del cuerpo se caracterizan en general por el *principio del menor esfuerzo*: conseguir un rendimiento máximo con un mínimo de energía. Por el

¹⁸⁹ Cuando se hacen conscientes se convierten en *acciones motrices introyectivas*.

¹⁹⁰ En la India, la diferencia es evidente, subrayada por la nomenclatura: *lokadharmi* (técnicas *cotidianas* del cuerpo) y *natyadharmi* (técnicas *extracotidianas* del cuerpo).

contrario, las técnicas *extra-cotidianas* se basan en el derroche de energía. Continuamos la explicación con el cuerpo como texto, como escritura que puede ser leída.

3.2.2. El cuerpo texto

Existe además aquella parte de nuestra expresividad construida socialmente y que nos permite comprender y emitir mensajes más claros en nuestras interacciones sociales, la cual recoge Mascaró (1988) bajo el concepto de cuerpo-texto: los significados que emanan de nuestros gestos, posturas, ropa, etc., los protocolos de interacción, los registros de comunicación, los acuerdos no verbales, entre otros. Reconocemos (García Monge y Bores, 2004) que este título es muy similar al que en la bibliografía específica se ha dado en llamar comunicación no verbal. Para que el gesto se convierta en verdadero lenguaje, debe tener voluntad de comunicar, es decir, debe ir acompañado de intencionalidad..

Hablar de texto corporal puede ser entendido como metáfora, útil para adentrarse en la comprensión del mundo y sus implicaciones, o puede acabar suponiendo la afirmación de la existencia de isomorfismo entre la estructura corporal y la estructura lingüística, posición defendida por los pioneros en la explicación del *lenguaje del cuerpo* (Birdwhistell, 1952, 1970; Goffman, 1959, 1973; Hall, 1966; Ekman y Friesen 1969).

El lenguaje de la comunidad de sordomudos denominada *comunicación aumentativa*, el lenguaje de los árbitros y los educadores a través de las actividades dirigidas –aeróbic o *steps*, entre otras.-, los gestemas y los praxemas que comunican en múltiples situaciones motrices, incluso el código de adiestramiento de los animales, constituirían otros tantos ejemplos de códigos gestuales comunicativos en los que el lenguaje actúa como texto. Asimismo, el arte de la pantomima constituye todo un código gestual (no así el del mimo corporal contemporáneo) que ha sido criticado, por la sustitución que muchos creadores¹⁹¹ entienden que realiza de las palabras por los gestos.

3.2.3. El cuerpo escénico

En relación con el cuerpo escénico, Barba explica que “las técnicas cotidianas del cuerpo propenden a la comunicación, las extra-ordinarias tienden a la maravilla y a la transformación del cuerpo” (Barba, 1990:21). Las técnicas *extra-cotidianas* se acercan al terreno del virtuosismo cuando el objetivo que persiguen es la proeza.

El cuerpo escénico, artístico, desarrolla otra realidad corporal: la de un cuerpo ficticio que el espectador percibe como lógico (esta creencia forma parte de la convención teatral), con sus propias leyes. Cuando a partir de la *esencia* de la expresión (un cuerpo reconocido y vivenciado), existe una mirada analítica, reflexiva, sobre los elementos y mecanismos que entran en juego para configurar el lenguaje

¹⁹¹ Por ejemplo, Isadora Duncan en el año 1993, en el libro *Mi vida*.

gestual, surge la sistematización de la materia objeto de estudio: *expresión corporal* o mejor aún, *expresión motriz*:

Debemos ir hacia una búsqueda del lenguaje corporal expresivo, haciendo hincapié en la palabra *búsqueda* por una razón muy importante: ese lenguaje no está ya hecho sino que hay que inventarlo, buscar uno nuevo cada vez que creamos algo (Schinca, 2002:13)

Como afirman García Monge y Bores (2004) el *cuerpo escénico* precisa de un desarrollo vivencial para poder transmitir mensajes más rotundos, y se basa en muchos significados sociales (en el *cuerpo texto*), compartidos por actor y espectador.

Necesitaba una vía de escape, el teatro me hizo desarrollar personalmente y allí descubrí mi vocación (Tristán Ulloa, actor, 2005).¹⁹²

Las diferentes codificaciones del arte del bailarín, del artista de circo, del mimo o del actor de teatro gestual son sobre todo, métodos para romper con los automatismos de la vida cotidiana.

Tabla 31. Características del cuerpo cotidiano, el cuerpo texto y el cuerpo representado.

| CUERPO VIVENCIADO, REAL | | CUERPO VIVENCIADO, REAL, REPRESENTADO | |
|---|---|--|--|
| CUERPO COTIDIANO, HABITUAL | CUERPO TEXTO, ESCRITURA | CUERPO ESCÉNICO BIOS ESCÉNICO, PRESENCIA ESCÉNICA | |
| ↓ Técnicas cotidianas (Barba) Técnicas del cuerpo (Mauss) | ↓ Códigos de comunicación (Birdwhistell, Mascaró, Goffman, Hall, etc.) Comunicación aumentativa y alternativa | ↓ Técnicas extra-cotidianas (Barba) | |
| ↓ | | ↓ | |
| No son conscientes Principio del menor esfuerzo, supervivencia, economía | | Conscientes | |
| Tienden a la comunicación | | Tienden a la información | Tienden al virtuosismo, la proeza |
| Cuerpo que come, que duerme, etc. | Cuerpo que saluda, que se despide, alfabetizado, etc. | Cuerpo que explica una historia, etc. | Cuerpo acrobático, al límite de lo posible Cuerpo deportivo |

¹⁹² Palabras del actor Tristán Ulloa en el programa de TV3 *L'estiu en directe*, en la emisión del 26 de agosto del año 2005.

Sin duda, el cuerpo escénico (del circo, de la danza, del mimo y del teatro gestual), precisa de un desarrollo del cuerpo vivencial para poder transmitir mensajes más rotundos, y se basa en el cuerpo como texto, o sea, en muchos significados sociales compartidos por actor y espectador.

3.3. Los antecedentes históricos de la expresión motriz escénica en el siglo XX

Cabe recordar la existencia de la *expresión corporal* ya en la Grecia y Roma clásicas, así como la gesticulación italiana de los *zanni*, las primeras farsas de Molière, en las que texto y expresión corporal cohabitaban, y la breve tradición de los Pierrots silenciosos y los mimos ingleses de los siglos XVIII y XIX que conectan directamente con el cine mudo. Citamos unas palabras de Quintiliano en *Sobre el uso retórico de mímica y gestos*:

(...) Son muchísimos los modos expresivos de la cabeza; porque además de los movimientos que tiene para afirmar, negar y confirmar, los tiene para mostrar vergüenza, duda, admiración e indignación, conocidos y sabidos de todos. El gesto es el que tiene sin embargo, más significación. Con él nos mostramos suplicantes, con él amenazamos, con él halagamos, él nos hace tristes, alegres, soberbios y humildes; de él están como pendientes los hombres; a él es a quien miran; lo contemplan aún antes de que hablemos; con él mostramos amor a los hombres; por él odiamos y entendemos muchísimas cosas, sirviendo muchas veces más que las palabras. Pero en el mismo gesto, el máximo efecto corresponde a los ojos; por ellos, más que por nada, se expresa el alma; de suerte que, aún sin moverse, no sólo se revisten de claridad con la alegría, sino que con la tristeza se cubren como de una nube (...) (Quintiliano, en Bühler, 1980:265)

Además de remitirnos a su antigüedad ancestral, la *expresión motriz escénica* vigente tiene diversos antecedentes en personas o compañías que han sentado las bases de la evolución y la realidad de la expresividad actual. Vamos a ver cuáles han sido las principales manifestaciones desde principios del siglo XX que están influyendo en la expresión corporal escénica del siglo XXI.

Tabla 32. Cuadro de las influencias históricas de diferentes manifestaciones artísticas, sobre la expresión corporal del siglo XX.

| ANTECEDENTES EN EL SIGLO XX de las MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS CORPORALES ACTUALES | | | |
|---|-----------------------------------|--|----------------------------|
| DANZA LIBRE DANZA EXPRESIVA DANZA CREATIVA | CINE MUDO AMERICANO PAYASOS | DANZA-TEATRO MIMO – DANZA TEATRO GESTUAL | MIMO CORPORAL PANTOMIMA |
| CREADORES | | | |

| | | | |
|------------------------|----------------------|-------------------------|-----------------|
| ↓ | ↓ | ↓ | ↓ |
| François Delsarte | Charles Chaplin | Teatro Pantomima de | Etienne Décroux |
| Emile Jacques Dalcroze | Stan Laurel & Oliver | Wroclaw | |
| Rudolf Laban | Hardy | Pilobolus Dance Theatre | Marcel Marceau |
| | Marx Brothers | Momix | |
| Loïe Fuller | Buster Keaton | Roy Hart Theater | |
| Isadora Duncan | Harold Lloyd | Mummenschanz | |
| Ruth Saint-Denis | Jacques Tati | Jacques Lecoq | |
| Ted Shawn | ... | Pina Bausch | |
| ... | Frères Fratellini | ... | |
| | Charlie Rivel | | |
| | | | |

En la Tabla 32 se sitúan los movimientos y algunos de sus representantes que, bien de forma individual o como grupos o compañías, creemos que han ejercido su influencia en la expresión motriz escénica del siglo XXI. Principalmente los centramos en: la danza libre, expresiva o creativa; el cine mudo americano y la aportación del universo de los clowns; la danza-teatro, el mimo-danza y el teatro del gesto y, asimismo, en la pantomima y el mimo corporal dramático.

3.3.1. La danza libre, expresiva o creativa

Tres grandes nombres han marcado la evolución de la danza moderna proponiendo teorías que han funcionado como base de conocimientos y han tenido una influencia preponderante sobre su historia. *François Delsarte* (1811-1871) ha elaborado una semiótica de la expresión de los sentimientos por el gesto estudiando y codificando un sistema lógico de relaciones entre las diferentes partes del cuerpo, las diferentes clases de movimiento y los diferentes sentimientos humanos. Introdujo la noción fundamental de expresividad del gesto. Este autor consideró el torso como lugar privilegiado de la expresión de la emoción, poniendo en evidencia la alternancia tensión/relajación.

Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950) confeccionó un método de educación y de interpretación del ritmo por el movimiento e introdujo la noción de musicalidad corporal a través de la respiración y el impulso corporal.

Rudolf Laban (1879-1958) construyó una teoría del movimiento a partir de cuatro componentes: el espacio, el tiempo, el flujo y el peso. En una concepción antropocentrista del espacio, propuso una figura espacial de referencia, la *kinesfera*¹⁹³, elaboró un sistema de notación la *kinetografía*, y un acercamiento a la componente energética del flujo.

Como contrapunto a la danza clásica desarrollada a partir del siglo XVIII y

¹⁹³ Esfera que engloba el espacio de proximidad del cuerpo en movimiento, en el cual el centro corresponde al centro de gravedad del cuerpo.

hasta inicios del siglo XX, comienzan a haber una serie de movimientos que proclaman la libertad en el ámbito de la danza y en la forma de moverse y de bailar. Las precursoras son mujeres. Tres americanas son consideradas como las grandes pioneras de la danza moderna:

Loïe Fuller (1862-1928) propuso una danza fuertemente escénica donde los efectos del movimiento, de la luz y la utilización de accesorios concretaban el espacio. Una de las máximas artífices de este movimiento va a ser la bailarina *Isadora Duncan* (1878- 1927), muerta prematuramente a causa de un accidente; fue quien introdujo la danza libre, también denominada expresiva. Se fijaba en los movimientos de los diferentes fenómenos de la naturaleza (las olas del mar, el viento, las nubes, las hojas de los árboles, etc.) y a partir de estos elementos hacía evolucionar el gesto corporal. Esta artista inventa un verdadero proyecto artístico que, en adecuación con la naturaleza, rechaza los códigos establecidos. Y también, *Ruth Saint-Denis* (1877-1968) elaboró una danza feminista donde la inspiración surgía de lo místico. Junto a *Ted Shawn* fundó en 1915, la *Denishawn School*, primera escuela de danza moderna americana. A lo largo del siglo, este tipo de danza ha ido evolucionando de la mano de grandes bailarines y coreógrafos (Marta Graham, Merce Cunningham, etc.) hasta llegar a grupos actuales más contemporáneos creados en Cataluña en las últimas décadas del siglo XX como *Danat Dansa*, *Heura*, *Mudances*, *Nats Nus*, *Mal Pelo*, *Increpación Danza*, *Sol Picó*, etc. -alguno de ellos desgraciadamente ya desaparecidos-.

3.3.2. El cine mudo americano

Dedicamos una atención especial a los protagonistas del cine mudo, verdaderos artífices del lenguaje motor expresivo. Los guionistas de cine cómico americano han explotado, desde los tiempos del celuloide hasta la actualidad, los *gags*¹⁹⁴, que descargan nuestra agresividad contenida por los nervios que el ritmo de vida actual genera. El arte de la *expresión corporal*, en los primeros tiempos del cine mudo, es todavía un arte verbal aunque no utilice ninguna palabra. Tiene por objetivo hacer aparecer las palabras en una suerte de pantomima.

En *Charles Chaplin* (1889-1977), al contrario que en los primeros *films* mudos, los gestos nunca responden a ninguna intención premeditada. No podemos insertarlos en las normas catalogadas en un sistema de signos o como gestos que representen simbólicamente un pensamiento o una actitud. El gesto de su personaje por excelencia, Charlot, es inmediato¹⁹⁵. Es un acto espontáneo que refleja el pensamiento que lo ha hecho nacer en un instante preciso y en circunstancias fortuitas. Romántico, frágil, ingenuo, *hombrecito*, Pierrot y Bip a la vez, llevaba a cabo actuaciones mudas.

¹⁹⁴ Unidad cómica mínima.

¹⁹⁵ Resulta muy interesante la consulta del documento de Pavía (2005), a propósito del *cuerpo y el comediante* a través de dos grandes figuras del gesto: Charles Chaplin y Buster Keaton.

*Jacques Tati*¹⁹⁶ (1908-1982) insiste en la importancia que ha tenido la formación deportiva en su oficio de hacer reír. Descubre en Inglaterra el rugby, cuando ya practicaba fútbol, boxeo, equitación y tenis. En los *films* *Día de fiesta* o *Las vacaciones de Mr. Hulot* toma como modelos a individuos poseedores de una conducta normalmente anormal. Proviene del mundo del *music-hall*, estiliza el comportamiento de sus personajes subrayando hasta la caricatura las actitudes por exceso o por defecto. Los números fuertes de *Tati* estaban constituidos por pantomimas inspiradas en el deporte, del cual había sido testimonio y protagonista, y de otros números inspirados en episodios de la vida de cada día. A *Buster Keaton* (1895-1966) su neutralidad facial lo ha convertido en uno de los payasos-mimos más importantes del cine mudo. *Harold Lloyd* (1893-1971) con su sombrero y sus gafas, ha sido otro de los genios de la época del silencio, con un gran dominio de su cuerpo. Fue un amante de las escenas arriesgadas, que no quería compartir con los especialistas.

Una de las primeras parejas de payasos más famosa de la historia del cine fueron el Carablanca (*Oliver Hardy*) y el Augusto (*Stan Laurel*), el *Gordo* (1892-1957) y el *Flaco* (1890-1965). Los *hermanos Marx* (Groucho 1890-1977, Chico 1887-1961, Harpo 1888-1964, Zeppo 1901-1979 y Gummo 1892-1977) vivieron sus inicios en el cine mudo para evolucionar hacia una gran calidad de juego con las palabras y la caracterización de una determinada tipología de personajes.

Hay que destacar, pues, estos grandes trabajadores del teatro del gesto, a través de los cuales se han ido estructurando las principales corrientes de la *expresión corporal* en Europa y Sudamérica.

3.3.3. La danza-teatro y el mimo-danza

Cabe citar en las últimas décadas del siglo XX (años setenta y ochenta) el nacimiento de ciertos grupos que fusionan distintas técnicas en la línea del mimo-danza y la danza-teatro. Entre los primeros podemos destacar grupos como *Pilobolus Dance Theatre* (1971) y la compañía que se escinde de ellos, *Momix* (1980), verdaderos artífices de la plástica corporal y el trabajo con la forma del cuerpo individual, por parejas o colectiva. Desarrollan una suerte de desaparición de la forma individual para favorecer la aparición de una nueva forma colectiva.

En la línea del teatro-danza hay que citar a la alemana *Pina Bausch* (1940-2009), directora y coreógrafa desde 1973 del *Wuppertaler Tanztheater*. Es la verdadera alma de una revolución en la concepción coreográfica de los espectáculos.

¹⁹⁶ En relación con el gesto del personaje de Jacques Tati es muy sugerente el análisis de la marcha en los actores a través de las relaciones intersegmentales, realizado por Claire Heggen e Yves Marc del *Théâtre du Mouvement*. Dedicar un apartado especial a la inclinación de la totalidad del cuerpo alrededor del tobillo, característica de la postura de Jacques Tati (en Aslan O. (1993). *Le Corps en jeu. Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société*).

*Roy Hart Theater*¹⁹⁷ (compañía de los años setenta, entre 1969-1989) incorpora la voz y los sonidos como instrumento de expresión del cuerpo, desligada de éste hasta la llegada de este grupo. *Mummenschanz* (compañía creada en 1972) es un grupo suizo en el que los actores se sirven del cuerpo para originar nuevas formas introduciéndose en diferentes materiales, haciendo incluso difícil determinar cómo están colocados en su interior. Desaparece la forma corporal individual para dar vida a una nueva forma objetual con movimiento propio.

3.3.4. El mimo corporal o mimo contemporáneo y la pantomima

Es en 1913 cuando Jacques Copeau funda en París el *Théâtre du Vieux Colombier* con un grupo de escritores y artistas. La enseñanza se apoyaba en el método rítmico de Emile Jacques-Dalcroze y en el método natural de Georges Hebert. Es en esta escuela donde aparece propiamente el término de *expresión corporal* y donde va a comenzar a estudiar *Etienne Décroux*, creador de la teoría del mimo corporal moderno¹⁹⁸. Las leyes del mimo corporal dramático son las siguientes:

- a. el principio de la *contracción de las acciones*, la estilización de la acción motriz, que será una de las leyes del mimo. Decía Décroux “(...) plusieurs heures en quelques secondes et plusieurs lieux en un seul”¹⁹⁹. Se trata de contrariar la teatralidad de Corneille y sus unidades clásicas: la regla que tiende a asimilar progresivamente el tiempo y el lugar teatral al tiempo del reloj y del lugar verdadero, y que ha sentenciado durante dos siglos y medio lo verdadero en teatro apartando otras posibilidades. En cambio, la regla que los mimos adoptarán está más próxima al teatro de Shakespeare y al cine, que juegan libremente con estas nociones, poniéndolas al servicio de una dimensión épica del drama humano;
- b. el descubrimiento del *contrapeso*, que se deduce de las leyes del equilibrio del cuerpo humano: los movimientos del cuerpo humano no son guiados únicamente por una preocupación de resultar bien, por la belleza y por la expresión, sino por la necesidad de reequilibrarse constantemente para poder continuar de pie;
- c. la *gramática del mimo corporal* le permite descubrir que el cuerpo es el primer instrumento de la idea en acción;

¹⁹⁷ Compañía de teatro que se creó en Londres entorno a la figura de Roy Hart en 1969, y que se trasladó a Malérargues, Sur de Francia, en 1974 contando entonces con alrededor de 40 miembros. Después de la muerte de Roy Hart, en 1975, se siguen realizando creaciones colectivas por algunos años. En 1989, se tomó la decisión colectiva de disolver la compañía y de no utilizar el nombre de *Roy Hart Theater* en producciones artísticas.

¹⁹⁸ Ver apartado 1.3.8 para ampliar el nacimiento de este concepto, se puede consultar la disertación de M^a Paz Brozas en su tesis doctoral titulada *La construcción conceptual de la expresión corporal en la teoría teatral del siglo XX*.

¹⁹⁹ Traducción de la autora a partir del original en francés: “(...) varias horas en algunos segundos y varios lugares en uno” (Décroux, 1963).

- d. la *primacía del tronco*, idea que para potenciar, los actores trabajaban con minislips para comprimir el sexo, sin esconder los músculos abdominales hasta el límite del pubis. Décroux consideraba el mimo como un arte del movimiento corporal, como la danza, con primacía del cuerpo, y más precisamente la del tronco sobre la cara y las manos (a estas últimas se refería como instrumentos de la mentira (ver Imagen 3).



Imagen 3. Imágenes de Etienne Décroux con el rostro cubierto.

- e. la pureza de la *mecánica corporal* aplicada a una geometría de las acciones;
- f. la armonía de la *estatuaria móvil*. En este sentido se puede decir que consolidó una tendencia manierista y formalista en la que el cómo del gesto -la isoforma motriz, el dibujo espacial- predomina sobre el porqué del gesto -la intención y la emoción del actor-. Desde gran parte de los sectores de la perspectiva expresiva se considera a Décroux no como retroceso conceptual, sino como un paso adelante en la medida en que al mimo de salón y a la pantomima (donde se *reproducen* los sentimientos) se oponen el mimo de la *estatuaria móvil* (donde se *expresan* los sentimientos) como superación expresiva de los anteriores. Él quiere llegar a la *escultura o estatuaria móvil* resueltamente no figurativa.
- g. Décroux quiso llegar a edificar un teatro en el que el único medio de expresión fuera el cuerpo y a formar al actor, al mimo, de manera que desde el silencio, a través del gesto y las acciones hiciera surgir este teatro.

Marvel Marceau (1923-2007), el artista más reconocido internacionalmente en el ámbito de la pantomima, estuvo en activo más allá de sus ochenta años. De su paso por la escuela de Charles Dullin, decía que había extraído su sentido de la improvisación que transformaba al actor en autor y permitía liberar su fuerza creativa; asimismo, su trabajo con Décroux le aportaba rigor y precisión. De su admiración por Charles Chaplin, quien consideraba era el “teatro completo” (Lorelle, 1974:121), nace su personaje de Bip, a partir del cual recrea gran parte de sus célebres pantomimas. Constituye la victoria del silencio en escena. Y, en la medida en la que esta cualidad del silencio²⁰⁰ y la emoción se asienta sobre una gimnasia de los signos, Marceau es un mimo de este arte que consiste en modelar el espacio.

²⁰⁰ A propósito del *silencio*, ver la tesis doctoral: Mateu Serra, R. (2002). *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación*. Y, asimismo, el libro de Peral (2008) sobre la pantomima -el mutismo elocuente- en España, entre 1890 y 1939.

La técnica de Marceau se elabora apartir de las reglas d'Etienne Décroux. Hay dos nociones que aparecen repetidamente en sus escritos: por una parte, la del *mimo objetivo*, los movimientos mecánicos puros que nacen de los objetos a través del trabajo sobre la geometría del espacio, y, por otro lado, la del *mimo subjetivo*, que habla de las características y las pasiones del ser humano, y que surge de la *identificación* de uno mismo con todos los elementos, noción sobre la que Marceau insiste:

El Arte del Mimo es el Arte de la Identificación del ser con los elementos que nos rodean (Marceau, 1960, en Lorelle, 1974:123)

La idea de los movimientos mecánicos del mimo objetivo le separa de la concepción de su maestro. Marceau utiliza las *leyes de la geometría*, para renovar ciertos *gags* clásicos; además de la identificación, otra de sus reglas, es la regla del *punto fijo*, o la inmovilización segmentaria de un segmento o parte de un segmento en relación al resto del cuerpo; otra regla es la *decontracción* progresiva de las partes del cuerpo (que utiliza magistralmente, por ejemplo, en el mimodrama *Adolescencia, Madurez, Vejez y Muerte*); otro elemento son las *elipses*, que tienen un papel similar al del montaje cinematográfico y juegan con la relatividad temporal; utiliza perfectamente las *metamorfosis con los objetos* -que lo acercan a Chaplín-, y los *ralentis* que encadenan acciones o personajes distintos (por ejemplo, en el corto *Jardin public*); el *contrapeso* considera es una de las bases fundamentales del conocimiento del cuerpo; y finalmente, la inmovilidad, las marchas, la descomposición de los mecanismos de la acción, la utilización de las rupturas, los ritmos y algunas formas de caída, completan el arsenal de técnicas del universo del mimo clásico.

3.4. Los espectáculos artísticos motores

En el sentido más amplio del término, es *espectáculo* todo aquello que se ve a través de los ojos, conforme a la etimología latina (*spectaculum*: lo que se mira). Se puede distinguir lo que se presenta a la vista (visión) de lo que se produce intencionadamente para ser mirado, y que hace intervenir el concepto de *contemplación*, fundamental en todo lo que concierne al espectáculo. En este sentido distinguiríamos diversas acepciones del término *espectáculo* (Souriau, 1998):

- por una parte, lo que se *mira*, siendo la actitud atenta y estética del que mira - que por consiguiente, se convierte en espectador- la que crea el espectáculo;
- también lo que se realiza para *ser visto*. Es una restricción del sentido precedente, o sea, toda producción realizada de manera consciente para *ser vista*. Cuando se habla de espectáculo se designa lo que se produce para *ser visto*, que reúne a un público venido para tal efecto y que, con mucha frecuencia, se trata de una ficción²⁰¹;
- asimismo, lo que *se realiza para un público reunido de forma expresa*, el espectáculo

²⁰¹ El término *ficción* deriva del latín *fingere* (modelar). “¡No hay mejor medio de comunicar y persuadir que la ficción!” (Buonnano Milly, en el periódico *La Vanguardia* -La Contra-, 24 Noviembre 2006).

es un acto común ritualizado: de un lado, los actores proponen signos gestuales y/o verbales, y acciones verdaderas (podemos encontrarlas en el circo) o ficticias; de otro lado, los espectadores descodifican los signos, se creen las acciones ficticias o se apasionan por las acciones verdaderas. Se alimentan emocionalmente, porque estos signos les devuelven una realidad transfigurada. Asistir a un espectáculo es un acto que compromete al ser. La mirada es participación, ser espectador es un acto social, es integrarse en una comunidad. Por tanto, el espectador, aunque se encuentre situado fuera del área de acción de la obra, participa en lo que está viendo. El espectáculo, que trata de hechos verdaderos o ficticios, procura emociones fuertes para las que Aristóteles propuso una explicación basada en una finalidad: la catarsis;

- y, finalmente, la *representación de acciones ficticias*. Bajo este concepto se alinea la clase que se denomina globalmente con el nombre de *Artes del espectáculo*. Existe *intención artística*²⁰², no solo el propósito de hacer espectáculo. Este concepto encierra la manifestación de actividades humanas ficticias presentadas con el objetivo de ofrecer entretenimiento, diversión, suscitar la reflexión, etc. (supone pues, un corte con la realidad cotidiana y la instalación en un mundo ficticio). El espectáculo es la realización física de una ficción portadora de sentido, que ocasiona una emoción estética y afectiva real. Es una forma de expresión artística que conlleva una disposición singular: sabemos que se trata de una ficción, pero se reacciona como si el acontecimiento fuera verdadero. La fuente del placer estético reside en la paradoja ilusión/realidad.

Estamos ante una forma sincrética, que implica a múltiples formas de arte. La finalidad estética de los espectáculos puede combinarse con objetivos lúdicos o educativos. El término *Artes del espectáculo* se ha reservado para las manifestaciones profanas, organizadas con fines estéticos, compuestas de elementos artísticos y con alto valor cultural. En ellas la acción es imaginaria, el universo es totalmente ficticio y la ilusión, el fundamento estético. Dichas artes son el cine, el teatro -dramático y lírico-, la danza, el circo, el mimo y la pantomima, el teatro del gesto, etc. El ritual del espectáculo se lleva a su punto más alto. La voluntad educativa y el placer estético son sus principales motores. Así pues, el espectáculo es una actividad humana específica y original que afecta a todas las facultades y actitudes físicas, intelectuales y afectivas creadoras de esta disciplina artística. El hombre se representa en ella.

Los espectáculos artísticos tratados en nuestro estudio priorizan la expresividad motriz como forma de comunicación. Aunque la presencia corporal es ineludible en otras manifestaciones artísticas (la ópera, las obras con luz negra o los títeres, entre otras), nos hemos centrado en este capítulo de nuestro estudio, en las que creemos que tienen como núcleo de trabajo el cuerpo. Estas son: el circo, la danza, el mimo y la pantomima y el teatro gestual.

Utilizamos indistintamente en nuestra investigación el término *producción* y el término *espectáculo* ya que hablamos de obras creadas por el hombre para ser

²⁰² Que tiene las características de un *arte* (asociación a una estética determinada e invitación a la reflexión sobre un tema determinado).

contempladas. El término *producción*²⁰³, del latín *producere* (llevar hacia delante, hacer avanzar), designa el resultado del trabajo del hombre: su obra, el conjunto de su obra. No es una creación *ex nihilo*, sino el resultado de una serie de transformaciones sucesivas. La creación artística se convierte en *poiēin*²⁰⁴, es decir, acción de hacer, de ponerse a la obra, y otorga un primer lugar a la técnica. El productor²⁰⁵ de la obra no es ya ese creador, un sujeto individualizado que crea obras con la sola contemplación: es un trabajador ligado a otros trabajadores por relaciones sociales útiles y que tiene en cuenta lo que se puede o no se puede producir.

Con el concepto de *espectáculo profesional* nos referimos a la creación propuesta por un individuo o colectivo constituido en compañía fija o eventual (que se reúnen para dar vida a un espectáculo concreto). Los espectáculos motores se sitúan en una línea de creación-investigación (suelen ser productos de autor, no basados en un texto literario escrito previamente), y están interpretados por individuos que han decidido profesionalizar su lenguaje expresivo motriz, que han hecho de la expresión con el cuerpo su forma de vida.

La mirada del otro aparece como uno de los organizadores de la actividad e “impone al artista cuidar la relación expresión individual/impresión sobre el otro desde una perspectiva de comunicación” (Delga *et al*, 1990:55).

En las artes motrices, el público no tiene por qué entender nada, es suficiente con que sienta, es decir, que el espectáculo le sirva para tener vivencias y no le aburra. De hecho, como la música.

²⁰³ En Souriau (1998), cuya primera edición es de 1990.

²⁰⁴ La *poiética* tiene que “esclarecer de modo crítico, conceptos a menudo oscuros, sobre todo el de la creación, que se relaciona con la producción, la fabricación, la instauración, la elaboración, el trabajo, la obra y el arte, teniendo en cuenta sus corolarios” (Souriau, 1998:894). Se trata de una palabra inventada por Paul Valéry en 1937 (*Introducción a la poética*, París, 1938) sobre el modelo de términos médicos como hematopoiética. Es el estudio científico y filosófico de las conductas creadoras de obras.

²⁰⁵ La producción artística (Cadopi & Bonnery, 1990:174) se organiza “construyendo saberes en relación a un espectáculo (conjunta la emoción, la coherencia, la interpretación y la evaluación)”.

3.4.1. Un origen común: la mimesis

El término griego *mimesis*, *imitatio*²⁰⁶ en lengua latina, es una pieza importante ya que está en la raíz misma de la cultura, en la reconstrucción del saber de las artes en la Antigüedad, ya que “la acción de imitar implica el conocimiento de algo distinto y la habilidad en repetirlo” (Llorente, 2000:71). Se trata de un término levantado por los pensadores griegos en el entorno de las habilidades productivas en general, y en particular en el de aquellas que hemos reconducido con el tiempo hacia el territorio preciso de las artes. Se puede incluso decir que *mimesis* es la relación que con la naturaleza y sus objetos, guardan aquellas obras de los hombres que devendrán con el tiempo al cauce de las artes.

Los griegos englobaron con el término *téchné*, traducido por la lengua latina como *ars*, una insólita amalgama de destrezas y de habilidades, de muy distinto rango y finalidad. *Mimesis* es también esencialmente repetición, implica rito, pero también ilusión y copia de la naturaleza y, finalmente, habilidad de representación de lo que engendra la imaginación. La *mimesis* la comparten disciplinas como: la música, la poesía, el teatro y las artes visuales.

A nivel pedagógico, cabe mencionar los estudios de Marcel Jousse²⁰⁷ sobre las leyes del mimetismo y el papel insustituible que supone para la educación infantil la realización de *mimoplastias* (reproducción por medio de arcilla), *mimografismos* (reproducción la realidad por medio del dibujo) y *mimodramas* (representación por medio del cuerpo).

Se exponen a continuación los antecedentes históricos y se mencionan las distintas compañías que a nivel internacional (ver anexos 6, 7 y 8), y sobre todo, a nivel catalán, han contribuido a construir la historia de las artes motrices escogidas para el estudio: la danza, el mimo y teatro gestual y el circo. Para la comparación entre la danza, el mimo y el circo clásicos y, la danza, el mimo y el circo contemporáneos, se han tomado en consideración distintos parámetros, relativos por

²⁰⁶ *Mimesis* “es una palabra arcaica, probablemente ya utilizada por Sócrates en el contexto de una imitación, derivada del ámbito de la celebración ritual del mito y más tarde en el teatro ... Conceptos como *Mimo*, *mimestai*, están en boca de Platón y de su discípulo Aristóteles, que nos han dado su sentido general. En el contexto de las artes que podemos distinguir como imitativas, ya en el pensamiento clásico antiguo, *mimesis* es relación de similitud deliberada, un aspecto esencial del saber y de la habilidad del artífice, que tenía el fin de deleitar o de educar, puesto que ambas cosas estaban próximas en el sistema griego. Finalmente, ya como *imitatio*, es el centro de la teoría del arte romano. Los autores latinos le dieron un giro fundamental, de carácter estético, en el contexto de la retórica y de la oratoria” (Lorente, 2000:72).

Además de esta secuencia de derivaciones históricas del término, la imitación puede llegar a establecer relaciones muy diversas entre las artes y los modelos. En primer lugar, *mimesis* puede establecer relación entre la obra y la apariencia de un objeto natural: la representación del cuerpo humano es el prototipo de esta forma de *mimesis*.

²⁰⁷ En Fromont, M.F. (1978). *El mimetismo en el niño. La antropología de Marcel Jousse y la pedagogía*.

un lado, a los rasgos de su lógica interna, y por otro, a la lógica externa de estas prácticas.

En relación con la lógica externa se comparan el origen, los centros de formación, el papel social de la práctica, la política social, la forma de transmisión del saber, la filosofía de los integrantes, los medios de los que dispone la práctica, la arquitectura en la que se instala la actividad, los medios con los que cuenta, el carácter de las presentaciones y el papel de hombres y mujeres en las mismas. Por lo que se refiere a la lógica interna se apuntan algunos rasgos relativos a la interacción entre los protagonistas de la práctica, y su relación con el espacio, el tiempo y los materiales.

De cada una de las artes elegidas (la danza, el mimo y el teatro del gesto, y el circo) se apuntan unos rasgos iniciales que, más adelante, se abordan con mayor profundidad en el apartado 3.5.2.

3.4.2. La danza

Nunca creería en un Dios que no supiera bailar
(Friedrich Nietzsche)²⁰⁸

La palabra *danza* en todas las lenguas europeas: danza, *dance*, *danse*, *tanç*, deriva de la raíz *Tan*, que en sanscrito significa *tensión* (Comandé: 2002:28).

3.4.2.1. De la danza clásica a la danza contemporánea

La danza clásica tiene su origen en los siglos XVII y en XVIII en el que se adoptan los nombres de lo que será una terminología que ha perdurado a lo largo del tiempo. Los representantes por antonomasia son los grandes *ballets* rusos. La transmisión del saber se realiza a través de las grandes escuelas de tradición histórica rusa y francesa. El papel social era el de entretenimiento considerado como un valor cultural por la alta burguesía. Sus integrantes son virtuosos de la técnica.

Tabla 33. Cuadro comparativo entre danza clásica y danza moderna.

| LÓGICA EXTERNA | DANZA CLÁSICA | DANZA CONTEMPORÁNEA |
|-----------------------|--|---|
| ORIGEN | S. XVII y S. XVIII | S.XX |
| COMPAÑÍAS | <i>Ballets</i> rusos | Anne Teresa De Keersmaecker, Jan Fabre, Wim Vandekeybus, etc. |
| PAPEL SOCIAL | Entretenimiento o valor cultural de la burguesía | Reconocimiento como valor cultural, social y educativo |
| TRANSMISIÓN DEL SABER | Grandes escuelas de tradición histórica | Centros privados e iniciativas personales |
| INTEGRANTES | Virtuosos de la técnica | Virtuosos del espíritu de la danza más allá de la técnica |
| ARQUITECTURA | Espacios cerrados, grandes | Espacios cerrados, reducidos y espacios |

²⁰⁸ Traducción del catalán “Mai no creuria en un déu que no sabés ballar” (Friedrich Nietzsche).

| | | |
|--------------------------|--|---|
| | escenarios a la italiana Sobre plano horizontal | abiertos, incluso en medio aéreo o medio acuáticos Utilización del plano vertical |
| MEDIOS | Sofisticados | Precariedad de medios, debido en parte a su expansión |
| PRESENTACIÓN | Mayor narratividad En ocasiones, pantomima danzada | Mayor abstracción |
| PAPEL DE LA MUJER | Protagonista, supeditada a la fuerza del hombre en los <i>portés</i> | Equilibrio, incluso posibilidad de actuar como portor del género masculino o de otras bailarinas |
| MÚSICA | Clásica, de repertorio | Experimentación con la música y el silencio |
| VESTUARIO | <i>tutú</i> | Texturas y formas más cómodas y atrevidas |
| CONTENIDO | Repertorio (<i>Giselle, El Cascanueces, El lago de los cisnes</i> , etc.) | Fondo narrativo o temático (a excepción de la pureza formal de Cunningham y sus seguidores) |
| LÓGICA INTERNA | DANZA CLÁSICA | DANZA CONTEMPORÁNEA |
| POSTURA CORPORAL DE BASE | Hierática | Distendida (en base al <i>contract-release</i> de la <i>técnica Graham</i> ; al <i>equilibrio-desequilibrio</i> de la <i>técnica Limon</i> ; o a una <i>visión atomizada</i> de la danza de la <i>técnica Cunningham</i> Aprovechamiento máximo de las articulaciones corporales (danza urbana) |
| COLUMNA | Vertical, erguida | Contracción-relajación |
| POSICION DE PIERNAS | <i>En dehors</i> , en apertura | <i>En paralelo</i> |
| POSICION DE BRAZOS | Estereotipada, en línea <i>recta</i> | Mayores posibilidades, línea <i>curva</i> |
| CALZADO | Uso de zapatillas de punta | Pie libre, descalzo |
| CREACION | Cánones y modelos establecidos | Investigación, experimentación |
| NÚMEROS (CORPORALIDAD) | Cuerpo hierático | Cuerpo distendido |

3.4.2.2. Tendencias y compañías representativas de la contemporaneidad

Los esquemas que acompañan la explicación de este punto se han ideado en base a unos documentos excepcionales, a saber: a) el resumen cronológico de la danza en Cataluña elaborado por Colomé, Cubeles, Daniel i Ferrer, Escudero, García, Gelabert, Maleras, Ros, y del Val, y entregado en las II *Jornades de Dansa i Expressió* organizadas por el *Servei d'Activitat Física* de la *Universitat Autònoma* de Barcelona en el año 1985; b) el libro de la historia de la danza en Cataluña (VVAA, 1987); c) el gran referente de la historia de la danza del siglo XX (Michel *et* Ginot, 1995); d) el estudio de tres generaciones de danza a través de los grupos independientes (Monés, 2002); e) la publicación sobre las nuevas tendencias de la coreografía catalana (Aznar y Ribas, 1994); f) los números 66 y 67 de la revista *Assaig de Teatre* sobre la *Dansa en Catalunya* publicados en el año 2008 y g) la genealogía de la

danza contemporánea en Cataluña publicada para conmemorar el día de la celebración del Día Internacional de la Danza, en *El Periódico* el año 2008, fruto de la tesis doctoral de la investigadora Ester Vendrell.

Tabla 34. Antecedentes, tendencias y compañías contemporáneas de Danza en Cataluña²⁰⁹.

| DANZA | FINALES S. XIX Y PRINCIPIOS S. XX | Años 50 | Años 70 | Años 80 | Años 90 |
|---|-----------------------------------|--|---|---|---|
| <p><i>Teatre Principal</i>, (programación de danza)</p> <p><i>Ballets Rusos, Liceu</i> (Diaghilev, Ballets Rusos de Montecarlo)</p> <p><i>Ballets Suecos</i></p> <p><i>Esbart Català de Dansaires</i> (1908)</p> <p><i>Esbart Verdaguer</i> (1948)</p> <p><i>Esbart Dansaire de Rubí</i> (1923/1952)</p> <p><i>Esbart Dansaire Sícoris</i> (1971)</p> | | <p>Joan Llongueres (1880-1953)</p> <p>Tòrtola València (1882-1955)</p> <p>Carmen Amaya (1913-1963)</p> <p>Vicente Escudero (1887-1980)</p> <p>Fundación del <i>Institut Català de Rítmica</i> - Palau de la Música- (1913)</p> <p><i>Institut Català de Rítmica y Plàstica</i> (1919)</p> <p>Creación de los Coros y Danzas de la Sección Femenina</p> | <p>Anna Maleras -Grup estudi Anna Maleras- (1972)</p> <p>Cesc Gelabert (1972)</p> <p>Gelabert-Azzopardi (1985)</p> <p>José y Concha Laínez, IT (1973)</p> <p>Ballet Contemporani de Barcelona o Companyia de Danza de Barcelona (Ramón Solé) y enseguida dirige Amèlia Boluda, 1976</p> <p>Rosita Mauri -escuela fundada 1978-</p> <p><i>Institut Teatre Barcelona</i> I Mostra de Danza independent (1977)</p> <p>Heura (Avelina</p> | <p><i>Institut Teatre Barcelona</i> crea Departament de Danza Contemporània, 1980</p> <p>Anna Maleras (desde 1980 Stage Internacional de Danza)</p> <p>Cia. Danza Avelina Argüelles (1980)</p> <p>Inauguración <i>La Fàbrica</i>, (1981)</p> <p>Día Internacional de la Danza (1982)</p> <p>Roseland Musical -Marta Almirall- (1983)</p> <p>Metros -Ramón Oller- (1984)</p> <p>Vianants Danza - Gracel Menéu- (1984)</p> <p>Danat Danza - Sabine Dahrendorf y Alfonso Ordóñez-</p> | <p>Res de Res -Marta Barceló- En Blanc -Biel Jordá- Res de Res & En Blanc - Mercè Barceló y Biel Jordá-</p> <p>BI -Mercè Boronat- (1986) Teatre-Dansa Novacelona (1990), Satsumas (1991)</p> <p>La sota de bastos -Jordi Cardoner y Xavier Tur- (1990) Magnet y Burch (1990)</p> <p>Ola&Tsé -Montse Colomé y Lola Puente- (1990)</p> <p>Kenmerk -Ivan Boermeester- (1991)</p> <p>Balanza Danza -Helena Berthelius y Adolfo Vargas- (1991)</p> <p>Companyia Raravis -Andrés Corchero y Rosa Muñoz – (1991)</p> <p>Senza Tempo -Carles Mallol e Inés Boza- (1991)</p> <p>Inauguración <i>Espai de dansa i Música de la Generalitat</i> (1992)</p> <p>Origen de las actividades de <i>La Porta</i> (1992)</p> <p>Cia. De Danza Mar Gómez (1992)</p> |

²⁰⁹ Colomé, D. & Cubeles, M. & Daniel i Ferrer, B. & Escudero, J.M^a.& García, M.& Gelabert, C.& Maleras, A.& Ros, A.& del Val, C. (1985). *Memorial de la Dansa a Catalunya MDC. Resum cronològic de la dansa a Catalunya*, entregado en las II *Jornades de Dansa i Expressió* organitzades pel *Servei d'Activitat Física de la Universitat Autònoma de Barcelona*; el informe http://www.publicacions.bcn.es/bmm/52/ct_informe.htm (Joaquín Noguero); y la publicación de Michel, M. & Ginot, I. (1995). *La danse au XXème. siècle*.

²¹⁰ Noguero, J. MMB.nº 52, sitúa el inicio en 1991.

²¹¹ Danza contemporánea Catalana 2006-2007.

| | | | | |
|--|--|--|--|--|
| | <p>(1936)</p> <p>Juan Tena, Ballet Joan Tena 1954</p> <p>Emma maleras (1959)</p> <p>Joan Magrinyá, años 40 y 50 (1903-1995)</p> <p>Eulàlia Blasi (escuela fundada en 1967)</p> <p>Anna Maleras, finales sesenta (según J. Noguero)</p> | <p>Argüelles y Angels Margarit (1979)</p> <p>Gilberto Ruíz-Lang, María Rosas, Gerard Collins</p> | <p>(1985)</p> <p>Trànsit -Maria Rovira- (1985)</p> <p>Andrés Corchero (1985)</p> <p>Mudances - Angels Margarit- (1985)</p> <p>Esbós Dansa UDL -Marta Castañer- (1985)</p> <p>Dart -Guillermina Coll- (1986)</p> <p>Cia. Mar Gómez (1986)²¹⁰</p> <p>Lanòmina Imperial -Juan Carlos García- (1986)</p> <p>TMB, Teatre Metropolità de Barcelona -Iago Pericot- (1986)</p> <p>La Dux -M^a Antonia Oliver y María Muñoz- (1986-1987)</p> <p>Ballet Ciutat de Barcelona, Danzentrum - David Campos- (1987)</p> <p>Plan 27 -Oscar Molina- (1987)</p> <p>Nats Nus Dansa - Toni Mira y Claudia Moreso- (1987)</p> <p>Mal Pelo -Pep Ramis y María Muñoz- (1989)</p> <p>Bubulus -Carles Salas- (1989), 1991²¹¹</p> <p>Robadura -Lipi Hernández, Sol Picó, Paco Macià-</p> | <p>Sol Picó (1993)</p> <p>Increpación Danza -Montse Sánchez y Ramón Baeza- (1993)</p> <p>Iliacán Danza -Alvaro de la Peña- (1993)</p> <p>Raravis -Andrés Corchero y Rosa Muñoz- (1993)</p> <p>Color Dansa (1994)</p> <p>Inauguración <i>La Caldera</i> (1995)</p> <p>CCCB abre puertas a la danza durante el Festival GREC - Danat Dansa (1995)</p> <p>Las Malqueridas -Lipi Hernández – (1995)</p> <p>Cia. Marta Carrasco (1995)</p> <p>Cia. Roberto G. Alonso (1995)</p> <p>Erre que erre (1996)</p> <p>IT Dansa, jove companyia de dansa del’Institut del Teatre (1997)</p> <p>AE-Lapsus Dance -Alexis Eupierre- (1997)</p> <p>General Elèctrica d’Espectacles -Tomás Aragay- (1998)</p> <p>Jordi Cortés/ Alta Realitat (1998)</p> <p>Ballet Ciutat de Barcelona - David Campos- 1990-, Cia. David Campos, 1994</p> <p>Cobosmika Company (2000)</p> <p>Thomas Noone Dance (2000)</p> <p>Las Santas (2000)</p> <p>Societat Doctor Alonso (2001)</p> <p>Cia. Sonia Gómez (2002)</p> <p>Tragant Dansa -Olga Tragant-</p> |
|--|--|--|--|--|

| | | | | |
|--|--|--|--|---|
| | | | (1989) Bebeto Cidra, Cia. De Dansa (1989) | Estilo (2001) Barcelona Adictos (2004) Deambulants Brodas |
| | | | Apertura de la <i>sala B del Mercat de les Flors</i> (dansa, 1989) | Celebración del festival <i>Dance Roads</i> en L'Espai, organizado por La Porta i La Caldera (2000) |
| | | | Mireia Font (claqué, El Timbal) | Celebración del I <i>Festival Internacional de Música i Dansa Improvisades</i> , en L'Espai (2000) |
| | | | Agustí Ros | Festival <i>Tensdansa</i> -Terrassa (2003) |
| | | | Montse Colomé | <i>Dies de Dansa</i> (Marató de l'espectacle) |
| | | | | Creació APdD (1987) |

Las nuevas técnicas de danza que, a partir de los años veinte, bailarines e investigadores como Rudolf Laban, Kurt Joos y Mary Wigman, desarrollan en Alemania o las que, por su lado, Marta Graham, Doris Humphrey y José Limon desarrollan en los Estados Unidos, no se incorporan a las escuelas de Cataluña hasta mitad de los años sesenta.

Enseguida, se forma una generación de bailarines ilusionados con sus nuevos conocimientos, y que salen de las aulas con capacidad para entrar a trabajar en las mejores compañías del momento, o bien para crear obras autóctonas y competir con las creaciones que se hacen en el resto de Europa. La enseñanza de la danza en Cataluña durante la primera mitad del siglo XX se centra básicamente en el *ballet* clásico, la llamada danza española, el folklore catalán y los cursos que, siguiendo el método Dalcroze, organiza el *Instituto Catalán de Rítmica y Plástica*, de Joan Lloqueras. Cuando en 1944, Joan Magrinyá ocupa el cargo de catedrático del *Institut del teatre*, la danza moderna es incorporada en tanto que técnica en la formación del bailarín. Aunque de hecho, hay que esperar a la inauguración del estudio de Anna Maleras, en 1967, para encontrar un primer foco de difusión de las técnicas de danza moderna en Barcelona.

La presencia regular de profesores extranjeros como Matt Mattox, que realiza una importante labor de renovación de la técnica de *danza-jazz* en Londres, y otros como Vanote Aikens, Lynn Mc Murria o Walter Nicks, pronto crean un núcleo de donde salen bailarines y coreógrafos tan significativos como Cesc Gelabert, Diola Maristany o Montse Colomer. En 1980, y por iniciativa de Miguel Montes, jefe de estudios de la *Escola de Dansa*, se crea el *Departament de Dansa Contemporània*, que dirigirán alternativamente Gilberto Ruiz-Lang y Avelina Argüelles. Si bien es bajo la dirección de Hermann Bonnin que *l'Institut del Teatre* abre pues, las puertas a la danza contemporánea, hay que esperar el nombramiento, en 1980, de Josep Montanyés, para asistir a la consolidación de estos estudios.



Ilustración 7. Cartel de la actuación del Ballet Contemporani de Barcelona, bajo la dirección de Ramón Solé (1978).

Durante los años ochenta, se abren en Barcelona nuevos espacios de formación para bailarines siguiendo el modelo de algunos centros europeos y norteamericanos (*Plan K*, *The Kitchen*, etc.). *La Fábrica*, abierto por iniciativa de Cesc Gelabert y Norma Axenfeld, acondiciona las antiguas instalaciones de una fábrica situada en medio del barrio de Gracia y ofrece un espacio polivalente, que funciona de día como estudio de danza y de noche como teatro. Este centro ejerce una influencia muy importante en la actividad coreográfica de Barcelona hasta el 1991, año en que se cerró. Otros centros que siguen este modelo son el *Berlín Centre*, sede del *Ballet Contemporani de Barcelona* (ver Ilustración 7); *Büggé*, que, además de centro de formación y reciclaje de profesionales, cede sus aulas a proyectos de danza, *Area*, *la Caldera*, *L'Espai de Dansa* (antigua Fílmoteca Nacional), *Danses d'arreu del món* de Mariona Cortés, desaparecida prematuramente, o *Cadaqués Center*, entre otros. Todos estos centros proporcionan una oferta seria a los jóvenes interesados en la danza, a la vez que funcionan como centro de investigación y difusión del arte coreográfico.

3.4.3. El mimo, la pantomima y el teatro gestual

El mimo, la pantomima y el teatro del gesto están emparentados con un estado biológico presente en los seres vivos que es el mimetismo, capacidad que supone camuflaje, transformación o disfraz. Los precursores del mimo y la pantomima tienen relación con lo sagrado; se puede hablar de un mimo zoomorfo o animal, de un mimo antropomorfo que representa al propio hombre, y un mimo teomorfo en el que aparece el culto a los ancestros.

3.4.3.1. Del mimo clásico al mimo y el teatro gestual contemporáneos

En relación con los dos grandes bloques, de los que con anterioridad, se han comentado sus principales precursores (Etienne Décroux y Marcel Marceau), podemos ver las siguientes diferencias (ver Tabla 35).

Tabla 35. Diferencias entre el mimo clásico y el mimo contemporáneo.

| LÓGICA EXTERNA | MIMO CLÁSICO | MIMO CONTEMPORÁNEO TEATRO GESTUAL ²¹² |
|---------------------------|--|---|
| ORIGEN | La <i>Commedia de'Il Arte</i> Les <i>théâtres de la Foire</i> | Etienne Décroux Marcel Marceau Jacques Lecoq |
| COMPAÑÍAS | Jean Gaspard- Debureau Rouffe Séverin Georges Wague | Cia. Marcel Marceau Yves Lebreton Théâtre du Mouvement Théâtre de l'Ange Fou Mummenschanz Hippocampe Moveo |
| CENTROS DE FORMACIÓN | Calles y plazas Théâtre du Vieux Colombier | Ecole Internationale de Mimodrame de Paris Ecole de Mime Corporel Dramatique Décroux Ecole de Mime Corporelle Dramatique de l'Ange Fou Departament de Gest Institut del Teatre Terrassa Escuela Internacional de Mimo Corporal Dramático de Barcelona (MOVEO) |
| PAPEL SOCIAL | Entretenimiento Conciencia social | Entretenimiento Diversión Interrogación |
| POLITICA SOCIAL | Nula | Mantenimiento a través de escuelas Escaso apoyo a las compañías en España |
| TRANSMISIÓN DEL SABER | Familiar | Escuelas privadas y alguna pública o subvencionada |
| INTEGRANTES | Familias Mimo-clown en los circos | Estudiantes que pasan a profesionales |
| ARQUITECTURA | Calles Teatros | Calles Teatros |
| MEDIOS | Precarios | Insuficientes |
| PAPEL DE LA MUJER | Escaso | Escaso Incorporación paulatina |
| MÚSICA | Silencio | Silencio Música ambiental y de soporte |
| VESTUARIO | Malla ajustada | Práctica desaparición de la cara blanca Vestuario cómodo |
| CONTENIDO | Temas familiares y sociales | Temas familiares, cotidianos, sociales Mayor abstracción |
| LÓGICA INTERNA | MIMO CLÁSICO | MIMO CONTEMPORÁNEO TEATRO GESTUAL ²¹³ |
| NÚMEROS (CORPORALIDAD) | Codificación | Cuerpo texto Codificación Cuerpo escénico |

²¹² También se le denomina *teatro del gesto*, *teatro corporal*, *teatro visual* (amplia la acepción del término al teatro de objetos y títeres).

²¹³ También se le denomina *teatro del gesto*, *teatro corporal*, *teatro visual* (amplia la acepción del término al teatro de objetos y títeres).

| | | |
|--------------------|----------------------------------|--|
| MODOS DE EJECUCIÓN | Commedia de'Il Arte Pantomima | Mimo ilusión, ilustración Énfasis en la expresividad del tronco |
|--------------------|----------------------------------|--|

3.4.3.2. Tendencias y compañías representativas de la contemporaneidad

Los esquemas que acompañan la explicación se han ideado en base a diversos materiales documentales de gran valor histórico: a) en primer lugar, los escritos de Pinok y Matho²¹⁴ en 1975 sobre Pantomima, Mimo y Expresión Corporal, que explican los orígenes de este arte y los principales momentos de evolución; b) los magníficos libros de Marco de Marinis (1980) y Lorelle (1974), que realizan un vasto recorrido iconográfico por este arte y una recopilación antológica de escritos sobre el arte del mimo y la pantomima; c) la extraordinaria publicación francesa coordinada por el director y pedagogo francés Jacques Lecoq²¹⁵ (1987) sobre el teatro del gesto, documento que sienta cátedra sobre la temática y es de obligatoria consulta y lectura para cualquier amante del gesto. Confiamos en que algún día podamos ver una publicación similar que recoja las grandes compañías y momentos de la historia del mimo, la pantomima, el teatro del gesto, y el teatro visual en Cataluña, ya que es una asignatura pendiente en este ámbito. Y finalmente, d) y a nivel catalán, sobre todo se ha consultado el escrito que sobre el Mimo y el teatro del gesto en Cataluña elaboró Mercè Saumell (2002, 2005), profesora del *Institut del Teatre de Barcelona*, y el libro de Plà (1988) sobre la programación de *La Caixa a les escoles*, buen exponente del momento y la evolución de las distintas artes en Catalunya a través de las compañías que formaban parte de las campañas. Macià recuerda, en su explicación sobre el mimo que,

El mimo, es una convención artística según la cual es posible contar algo sin utilizar la palabra y crear objetos a partir del gesto, a diferencia del teatro convencional que crea gestos a partir del objeto. La pantomima es una forma de escritura de textos sin el concurso de la palabra (dramáticos o coreográficos), que reclama para su ejecución en el escenario habilidades propias del actor-mimo o del bailarín; los títeres, y el actualmente denominado teatro de objetos, introducen entre el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador la mediación de un objeto material que modifica la relación expresivo-comunicativa (Macià, 1999).

Entre los festivales reconocidos internacionalmente destacan el festival *Just pour rire (Just for laughs)* que se celebra cada año en Canadá, el *Festival MIMOS* de Périgueux en Francia, también de periodicidad anual, y más recientemente el *Premio Europeo Pinocchio* que se realiza en Bélgica a iniciativa del *Centro de Mimo de Amberes*, y con la colaboración del *Festival Internacional de Mimo de Flandes* con el objetivo de dar a conocer y servir de plataforma a jóvenes compañías que se inician en el arte del mimo.

²¹⁴ Pinok et Matho son los nombres artísticos de Monique Bertrand y Mathilde Dumont, alumnas de Etienne Décroux y profesoras en los años sesenta de Expresión Corporal en el INSEP de París (*Institut National des Sports et l'Education Physique*).

²¹⁵ Creador en París de *l'Ecole Internationale Jacques Lecoq*.

Tabla 36. Antecedentes, tendencias y compañías de Mimo y Teatro Gestual en Cataluña.

| MIMO Y TEATRO GESTUAL | Años 50 – 60 Influencias | Años 60- 70 1968 (crisis del mimo clásico) | Años 80 | Años 90 | Segle XXI |
|-----------------------|--|--|--|----------------------|---|
| CATALUÑA | <p>Teatre Viu (1956-1962): Ricard Salvat, Miquel Porter-Moix, Pepa Palau</p> <p>ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona, 1955-1963)</p> | <p>ESCOLA ADRIÀ GUAL ESTUDIS NOUS ESCOLA EL TIMBAL (1969) ESTUDIS ESCÈNICS</p> <p>La Claca Teatre Brau</p> | <p>ESCOLA EL GALLINER (GERONA)</p> <p>AULES MUNICIPALS de LLEIDA Y MATARÓ</p> <p>ESCOLES de GRANOLLERS, REUS y VILANOVA I LA GELTRÚ</p> <p>Locales: <i>L'Angelot y El Llantiol</i></p> | | |
| | <p>Italo Riccardi (mimo chileno)</p> <p>Lilliane Grillon de la compañía de Wolfgang Mehring (curso de mimo a las mujeres de Joglars)</p> | <p>Antón Font Albert Boadella (Els Joglars, 1962) Carlota Soldevila</p> | <p>Festival Internacional de Mim de Barcelona (Casa de la Caritat)</p> | | |
| | <p>Francia: ESCUELA INTERNACIONAL DE MIMODRAMA MARCEL MARCEAU (1923-2007) -mimo ilusión, ilustración, mimo de cara blanca-</p> <p>María Escudero (mima argentina)</p> | <p>Antón Font</p> | <p>Teatre del Rebombori</p> | <p>Pessic Teatre</p> | |
| | <p>Francia: ESCUELA DE MIMO MODERNO CONTEMPORÁNEO DE ETIENNE DECROUX (1898-1991) -énfasis en el tronco, artesanos, trabajadores, deportistas-</p> <p>Pierre Saragoussi --- - A. Boadella</p> | | <p>Teatre Mim La Brume (con Ricard Sierra, Cristian Schuler, Jordi Basora, Eduard Fernández)</p> <p>Joan Minguell (Tárrega)</p> | | <p>Mortimers (2000)</p> <p>Academia Patafísica (2001)</p> <p>MOVEO Teatro (The MeChAnicS (2004)</p> |
| | <p>Francia: ESCUELA</p> | <p>Anna Lizarán</p> | <p>Drambakus</p> | | |

| | | | | |
|--|--|---|--|---|
| <p>DE TEATRO DEL GESTO DE JACQUES LECOQ (1921-1999) -pedagogía corporal, deporte, comedia, bufón-</p> | <p>(Teatre Lliure) Inma Colomer (Teatre Lliure) Joan Font (Comediants, 1971) Albert Vidal Albert Boadella</p> | <p>Debòlit Teatre Berti Tovías Albert Jaén</p> | | |
| <p>Polonia: ESCUELA POLACA DE HENRIK TOMASCKEWSKI²¹⁶ (Teatro Pantomima de Wroclaw)</p> | <p>INSTITUTO DEL TEATRO DE BARCELONA, DEPARTAMENT DE MIM I PANTOMIMA (1970): Pawel Rouba Andrzej Leparski Leszek Czarnota</p> <p>Festival de Parets del Vallés</p> <p>Festival de Granollers</p> <p>Festival de Vilanova i la Geltrú</p> | <p>Ballumes Brau Teatre Drac-mans Escarabat Bum-bum Estrúmbols Estudi-Zero ITP Mimo Hoy Pa de ral Planipèdia La Sínia Las Tablas Tabola Teloncillo La Tricicleta U de Cuc Planchuelo- mim</p> <p>Pot-Patroc</p> <p>Cruel.la de Vil</p> <p>Christian Atanasiou</p> <p>Baubó</p> <p>Tricicle Vol.Ras La Fura dels Baus</p> <p>Teatre Zotal Pasta Blanca Pigeon Drop Grappa Teatre Els Bufons Gesticulus</p> | <p>Ton Katraska Los Los Cia. Martí- Atanasiou King Kiss La Tal Leandre y Claire Theater Rebus Marcel-lí Antúnez The Chappertons</p> <p>INSTITUT DEL TEATRE DE TERRASSA, DEPARTAMENT DE GEST (1992)²¹⁷</p> <p>Memorial Internacional Li Chang de Màgia de Badalona</p> <p>Festival COS de Mim i Teatre Gestual de Reus (1998)</p> <p>Mostra Internacional de Mim de Sueca (1990)</p> <p>Festival Internacional de Titelles (1988)</p> <p>Fest. Int. de</p> | <p>Dei Furbi (2002)</p> <p>Ulls en Blanc (2004) Cia.</p> <p>Capa i espasa (2005)</p> <p>ESCUELA INTERNACIONAL DE MIMO CORPORAL DRAMATICO DE BARCELONA</p> <p>1a. Edició de la Mostra d'Arts Gestuals i del Moviment de Esparraguera – Gest'05 (2005)</p> |

²¹⁶ [<http://www.pantomima.wroc.pl/historia.htm>].

²¹⁷ [<http://www.diba.es/iteatre/quees2.html>].

En 1992 Asume la dirección Pau Monterde. Se inician los nuevos estudios d'*Art Dramàtic* con las especialidades de Interpretación con cuatro opciones (texto, gesto, objetos y musical), Escenografía, Dirección y Dramaturgia; en 1995 empiezan los nuevos estudios profesionales o de Grado Medio de Danza; en 1999 se inician los estudios de Doctorado de Artes Escénicas con el *Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona*, en colaboración con la *Universitat de Barcelona*, la *Universitat Pompeu Fabra* y la *Universitat Politècnica de Catalunya*.

| | | | | | |
|---------------|--|--|---|--|--|
| | | | Teatre Metropolità de Barcelona Teatre de la Bohèmia Hijos del Caos Japo Clown Tosal Teatre Pepe Rubianes Manel Barceló Lluís Graells Jordi Purí Franco di Francescantonio | Teatre Visual i de Titelles de Barcelona Festival NEO (Noves Escenes Ofertes, 2006) | |
| | Inglaterra EEUU | | Peter Gaddish Lindsay Kemp Stewy Fischer | | |
| | Dinamarca: ESCUELA DE HOLSTEBRO DEL ODIN TEATRET | | Toni Cots Teatre Curial Pep Bou (Viu Viu) | | |
| ESPAÑA | Alemania Otros | | | José Luis Gómez (Madrid) Yllana (Madrid) Espasmo (Salamanca) Líquido Teatro (Burgos) | |

Entre los antecedentes del mimo en Cataluña podemos mencionar la compañía *Teatre Viu* con Ricard Salvat, Miquel Porter-Moix y Pepa Palau, así como la *ADB Agrupació Dramàtica de Barcelona* que entre 1955 y 1963 sentaron los precedentes de la *Escola Adrià Gual*, els *Estudis Nons* y la *Escola El Timbal*, que siempre tuvieron en cuenta en su plan de estudios la expresión corporal y el mimo.

En Cataluña (podría afirmarse que en España, ya que la región catalana posiblemente por su situación geográfica he tenido más oportunidades de conexión con Europa) han influido diversos centros. Francia, a través de sus escuelas (Marcel Marceau, Etienne Décroux y Jacques Lecoq) ha influido enormemente en la formación del mimo y el teatro gestual en Cataluña. En la *Escuela Internacional de Mimodrama Marcel Marceau* se han formado Antón Font creador de la Escuela *El*

Timbal de Barcelona²¹⁸ y creador de la compañía *Teatre del Rebombori*. Albert Boadella, por aquel entonces mimo, fundó junto a Carlota Soldevila y Antón Font la compañía *Els Joglars* que recientemente ha celebrado sus cuarenta años de existencia. Boadella trajo a Jeannine Grillon de la reconocida compañía de Wolfgang Mähring para que diera clases a las mujeres de su compañía. También Jordi Vilà, que en la actualidad está vinculado como profesor, al *Departament de Gest* del *Institut del Teatre* de Terrassa amplió su formación en la escuela de Marceau. También influyó en Barcelona la presencia de María Escudero²¹⁹, mima argentina recientemente fallecida que impartió distintos cursos. El mimo chileno Italo Riccardi influyó, al igual que Pierre Saragoussi, en Albert Boadella.

Tras su estancia en París en la escuela del *Bois de Boulogne* de Etienne Décroux, el mimo Ricard Sierra, junto a Cristian Schüler creó la compañía *Teatre Mim de la Brume*, a la que se incorporó Jordi Basora profesor en la actualidad del *Institut del Teatre de Terrassa*, y Eduard Fernández, en la actualidad plenamente dedicado al cine. En la línea *decrouxiana* desde hace varios años se encuentran en Barcelona, Stephane Levy y Sophie Kasser, alumnos indirectos de Décroux²²⁰ que han formado la Escuela Internacional de Mimo Corporal Dramático con la que están dando vida a esta modalidad expresiva motriz. Ellos han impulsado la *1a. Edició de la Mostra d'Arts Gestuals i del Moviment* de Esparraguera (2005).

En la escuela de teatro del gesto de Jacques Lecoq, han ampliado su formación grandes nombres como Joan Font (fundador de *Comediants*), Anna Lizarán e Imma Colomer (del *Teatre Lliure*), Helena Plà y Sergi López (en la actualidad centrado sobre todo en el cine) que constituyeron la compañía *Debòlit Teatre*, Albert Vidal y, asimismo, Albert Boadella.

Particular influencia ha ejercido la Escuela Polaca de Henrik Tomasczewski²²¹ creador del *Teatro Pantomima de Wroclaw*. A finales de los años sesenta, diversos miembros de su compañía se distribuyeron por Europa. Entre ellos y de la mano del entonces director del *Institut del Teatre* de Barcelona, Herman Bonnin, los mimos Pawel Rouba²²² y Andrzej Leparski crearon en 1970 el

²¹⁸ *Estudis Escènics El Timbal* es, con más de 35 anys de existencia, la escuela pionera en todo el Estado en introducir una formación teatral y de danza con espíritu y contenido contemporáneo. Disciplinas como la Expresión Corporal el Mimo, el Claqué y la Danza Contemporánea, han gozado de una especial atención y durante años ha sido casi la única escuela en todo el Estado en impartirlas. *El Timbal* nace el año 1969 de la mano de Antón Font, su fundador: mimo, pedagogo y maestro de maestros reconocido (es remarcable su contribución a la escuela *Rosa Sensat*), a la vez que miembro fundador de la prestigiosa compañía catalana *Els Joglars* y el introductor del Mimo contemporáneo en nuestro país.

²¹⁹ Se puede encontrar información sobre su trayectoria vital en [<http://www.mujereshoy.com/secciones/2993.shtml>].

²²⁰ Se han formado en Inglaterra en la reconocida escuela de *Théâtre de l'Ange Fou (École de Mime Corporel Dramatique)* con algunos de los asistentes más reconocidos de Décroux (Daniel Stein y Corinne Soum).

²²¹ [<http://www.pantomima.wroc.pl/historia.htm>].

²²² El 21 de octubre de 2009 se inauguró la exposición *El gest que perdura* dedicada a la

Departamento de Mimo y Pantomima del cual han surgido innumerables mimos y compañías como *Pot-Patroc* (Mallorca)²²³, *Tricycle*, *Vol·Ras*, *Cristian Atanasiou*, *Cruel.la de Vil* (única compañía femenina ya desaparecida que tuvo cierta estabilidad profesional), etc.

En la actualidad ha surgido alguna nueva compañía en Cataluña como *Moveo* (inicialmente denominada *The Mechanics*), amén de las ya existentes o desaparecidas, entre las que cabe citar *Teatre Mim La Brume*, *Vol.Ras*, *Tricycle*, *Cia. Martí-Atanasiou*, *La Tal*, *Sémola*, *Grappa Teatre*, *Drambakus*, *Los Los*, *King Kiss*, *Academia Patafísica*, *Debólit Teatre*, *Cruel.la de Vil*, *Zotal*, *Pasta Blanca*, *Hijos del caos*, *Teatre Metropolità de Barcelona*, *Teatre Curial* (Con Pep Parés²²⁴; en sus inicios *Viu Viu*, con el conocido Pep Bou²²⁵) o a título individual, Pepe Rubianes -fallecido en el 2009-, Manel Barceló, Lluís Graells o Jordi Purí, que cuidan especialmente la expresividad motriz en sus propuestas.

En los años ochenta, en el entonces *Teatre de la Caritat* se celebró el *Festival Internacional de Mim de Barcelona* programado por Antón Font, con gran acogida por parte del público. Actualmente, han tomado el relevo el *Festival COS* de Reus que, de la mano del actor y director Lluís Graells realiza cada noviembre desde el año 1998 la muestra que reúne los trabajos de compañías nacionales e internacionales de primera línea y la *Mostra Internacional de Mim de Sueca* que es, desde 1990, el festival dedicado específicamente a exhibir espectáculos de teatro de sala y de teatro de calle en los que el gesto, el mimo, el cuerpo y la acción motriz de los intérpretes, son el principal elemento artístico del espectáculo y el más importante canal comunicativo con el público.

En cada una de las ediciones anuales del festival se han presentado prácticamente todas las posibilidades escénicas que el teatro gestual ofrece en toda su amplitud artística y capacidad innovadora y también de recuperación de estilos y formas de la historia del teatro gestual. Desde revisiones del teatro pantomímico grecolatino, la pantomima francesa del XVIII, la *Commedia dell'arte*, los trabajos de *clowns*, etc., hasta las propuestas más innovadoras, vanguardistas, originales y contemporáneas de compañías de teatro nacionales e internacionales, espectáculos donde no se perciben los límites entre la danza y el teatro, *performances* plástico-escénicas, propuestas teatrales, etc.

A nivel nacional cabe mencionar a José Luis Gómez, formado en el arte del mimo en Alemania. Y ya a finales de los noventa, la joven compañía *Espasmo* de

trayectoria vital y profesional de Pawel Rouba, que durante muchos años fue actor de la compañía de Henrik Tomasczewski, profesor del *Institut del Teatre* de Barcelona y del INEFC Centro de Barcelona. Esta exposición estuvo comisariada por el profesor del *Institut del Teatre de Terrassa*, Jordi Vilà.

²²³ De la mano de Pere Noguera, Pawel Rouba, Andrej Leparski.

²²⁴ En la actualidad dedicado, entre otras actividades, a la organización de la carrera *Pirena*, carrera por etapas de trineos con perros más importante de Europa.

²²⁵ Reconocido internacionalmente por su experimentación con burbujas de jabón.

Salamanca, *Líquido Teatro* en Burgos, e *Yllana* de Madrid, en una línea de teatro gestual ácido y crítico.

3.4.4. El circo

El circo siempre es muy grande -aunque sea muy pequeño-, grande como el paraíso terrenal, del que tiene toda la ingenuidad, la claridad y la gracia primitiva y edénica. El circo está lleno de más luz de la que tiene. Su techumbre se eleva en una cúpula de luz sorprendente, en cuyas nubes hay secretos trascendentales, trapecios elevadísimos y soportes firmes, etc. Se sienta uno frente al espectáculo como para no marcharse nunca, como nos sentaremos en la gloria a gozar el espectáculo de la eternidad luminosa, circense y divertida”

(Ramón Gómez de la Serna, 1943, *El Circo*)

La historia del circo está representada por hombres, mujeres, niños y niñas, que han conjugado su imaginación y creatividad con innumerables horas de ensayo, repetición, cansancio y experimentación. Las características de la actividad circense, sin embargo, han ido variando a lo largo del tiempo agrupándose en dos tipologías que, si bien con innumerables matices, recogen el perfil de dos líneas: la del circo clásico o tradicional y la del circo contemporáneo. Esta doble visión queda también recogida en la definición de *circo*, contemplada por los miembros de la APCC (*Asociación de Profesionales del Circo de Cataluña*).

Según el manifiesto hecho público por la APCC en el año 2004,

El circo es toda manifestación artística basada en una o más de las disciplinas, técnicas o especialidades tradicionales (es decir, todas las variantes, combinaciones y subdivisiones de la acrobacia, el equilibrio, la fuerza, las habilidades físicas o gimnásticas en general, la pantomima, los payasos, el ilusionismo y la doma y amaestramiento de animales y fieras), combinadas o no con otras artes escénicas o plásticas como el teatro, la danza, el music-hall, la ópera, el mimo, la pintura o las artes virtuales. Se puede exhibir en muy diversos espacios (carpas, fijas o itinerantes, edificios estables, pabellones deportivos, pistas, escenarios, calles, plazas, playas, etc.) y no tiene otras limitaciones que las de orden ético y la irrenunciable seguridad del público y de los artistas mismos²²⁶ (APCC, 2004).

Para la APCC, pues, la denominación *circo* abraza todas las corrientes pasadas, actuales y futuras de este arte escénico: desde la fórmula de circo moderno, fundamentada en el arte ecuestre popularizada por Philip Astley a partir de 1768

²²⁶ Traducido del original en catalán: *Circ és “tota manifestació artística basada en una o més d'una de les disciplines, tècniques o especialitats tradicionals (és a dir: totes les variants, combinacions i subdivisions de l'acrobàcia, l'equilibri, la força, les habilitats físiques o gimnàstiques en general, la pantomima, els pallassos, l'il·lusionisme i la doma i ensinistrament d'animals i feres), combinades o no amb d'altres arts escèniques o plàstiques com ara el teatre, la dansa, el music-hall, l'òpera, el mim, la pintura o les arts virtuals. Es pot exhibir en molt diversos espais (carpes fixes o itinerants, edificis estables, pavellons esportius, pistes, escenaris, carrers, places, platges, etc.) i no té altres limitacions que les d'ordre ètic i la irrenunciable seguretat del públic i dels mateixos artistes”.*

(conocida hoy como circo tradicional o clásico) hasta el pequeño formato de un solo de artista, e incluye conceptos tan variados como *circo tradicional*, *circo contemporáneo*, *experimental*, *de cámara*, *minimalista*, *de autor*, *de calle*, *de salón*, etc.

3.4.4.1. Evolución de la estética circense

Hay un periodo de análisis que moviliza especialmente a los analistas y es el que empieza a mediados de los años setenta. Permite esbozar una historia de las estéticas del circo -que no se dan sincrónicamente, aunque tienen tendencia a cohabitar-, con cuatro periodos relevantes: el del circo tradicional, el del circo nostálgico o neoclásico, el del nuevo circo y el del circo contemporáneo (ver Tabla 37):

- el *circo tradicional*, del que Pascal Jacob en 1997 propone una definición:

El circo tradicional, presentado bajo la carpa, concebido como una sucesión de números aéreos, acrobáticos, ecuestres y clownescos se distingue por su estética única (...) Sin afirmar que todo es parecido, existe un código básico y estético de la tradición rico en numerosos signos reconocibles, el rojo, el oro, lo brillante, lo sonoro, el círculo, la nariz, las cortinas rojas: son los símbolos del circo (Jacob, en Rosemberg, 1997:29)²²⁷.

Gwénola David (2002) propone también algunas características complementarias a las ya mencionadas en el circo tradicional:

La variedad de disciplinas presentadas (malabarismos, equilibrios, trapecio, acrobacia, etc.) se traduce en la diversidad de números, encadenados como performances autónomas cuyo objetivo apunta a magnificar el virtuosismo del artista. La dramaturgia interna funciona por estadios y se basa en el crescendo de la proeza, orquestada por el repique de los tambores y los aplausos (David, en Wallon, 2002:124).

El propio *circo tradicional* ha vivido grandes evoluciones estéticas, lejos de la visión caricaturizada que a menudo se le atribuye. Los analistas coinciden en remarcar, desde mediados de los años ochenta, una gran evolución estética de los circos. Barré (2002) habla así de un *nuevo circo tradicional* y de los *circos tradicionales de creación*. La heterogeneidad interna de esta categoría se acentúa a medida que se avanza en los años ochenta. En general, esta evolución concierne a las grandes compañías y se caracteriza por: la instauración de elementos de enlace; de esta forma, el artista relaja progresivamente su conexión con un único número. El artista parece en diversos momentos del espectáculo, en papeles y disciplinas diferentes. Aunque pierda una gran parte

²²⁷ Traducido por la autora, del original en francés “Le cirque de tradition, présenté sous la toile, conçu comme une succession de numéros aériens, acrobatiques, équestres ou clownesques se distingue par son esthétique unique [...]. Sans affirmer que tout est semblable, il existe un code basique et esthétique de la tradition. Riche de signes de reconnaissance nombreux, le rouge, l’or, le brillant, le clinquant, le cercle. Et encore, le nez, le rideau de velours rouges sont des symboles de cirque”.

del control artístico (vestuario, música) propio de su demostración, se encuentra implicado más directamente en el espectáculo entero. El nombre del circo queda generalmente asociado al nombre dinástico (*Knie, Bouglione, Amar, Ringling, Barnum and Bailey*, entre otros);

- hay que evocar otra categoría nacida a mediados de los años setenta: el *circo nostálgico o neoclásico*. Este circo retoma el imaginario simbólico, idealista y romántico del género mezclándolo con fantasía continuamente reactualizada. Tiene la particularidad de continuar existiendo en los años ochenta y noventa formando parte de un patrimonio plurisecular en constante renovación. Por otro lado, su estatus cambia durante el periodo de los ochenta con la llegada del *circo contemporáneo*; pasa de la excelencia, simbolizada por ejemplo en Francia, por la creación de un *Cirque National* confiado a Alexis Gruss, a ser un circo de cualidad que defiende el patrimonio tradicional. Para el receptor parece haber perdido su aspecto creativo, sustituido por nuevas formas. En los años noventa, la parte de *circo tradicional* que se renueva y el *circo de nostalgia o neoclásico* tienden a confundirse en lo que Barré (2002) ha llamado el *nuevo circo tradicional*;
- al lado de las formas estéticas evocadas se encuentra una categoría estética que ha producido una revolución del sector y que ha favorecido la evolución de las categorías precedentes: el *nuevo circo*. Desde un prisma histórico, se considera un conjunto heterogéneo de formas estéticas nacidas a mediados de los años setenta que se clausura a principios de los años noventa con el denominado *circo contemporáneo*. De hecho, y según Rosemberg (2002) es una etiqueta reductora. Las principales características del *nuevo circo* son el abandono de ciertos códigos específicos del circo (la presentación de los animales) y el espíritu dramático que proponen los espectáculos. La escritura del espectáculo es compleja y combina la dimensión motriz, visual, sonora y textual. La puesta en escena agencia diversos momentos que más o menos autónomos se transforman finalmente en partes de un todo.

Hay una preocupación escenográfica adaptada a la intencionalidad que sostiene el proyecto, y que configura a varios niveles combinaciones sabiamente orquestadas, o desorganizadas que conjuntan multitud de signos. El universo musical, enriquecido y sin interrupciones arbitrarias, ya no es ornamental ni está subordinado a las acciones del artista prodigio, héroe de su número. Las luces, el vestuario, el maquillaje y los accesorios se trabajan en función de lo que busca o quiere el creador. De cara al espectador, la técnica no constituye ya el medio y el sentido del espectáculo: está al servicio de una ambición narrativa en la que el intermediario es a menudo el cuerpo. Como subraya Guy (1999:36) contrariamente al *circo tradicional* en el que los artistas *presentan* sus números representándose a ellos mismos, el nuevo circo es en conjunto *representacional*, instaura una disociación entre intérprete y personaje. Es pues la relación entre el cuerpo y su representación la que es también cuestionada por el nuevo circo;

- si el *nuevo circo* marca una ruptura notable en la concepción misma del género, los analistas tienden a distinguirlo de una nueva categoría que lo suplantaría a principios de los años noventa: el *circo contemporáneo*. Entre los elementos

claves que han favorecido la emergencia de nuevas formas estéticas en el seno del circo, la llegada de artistas profesionales que no han conocido la transmisión familiar propia de los circos tradicionales, es muy importante. Especialmente en Francia y más tarde en España (con la creación del *Centre National des Arts du Cirque* (CNAC) en 1985, la escuela Carampa de Madrid en 1994 y en Cataluña la Escuela de Circ Rogelio Rivel (ECRR) en el año 2000, es la entrada en el circuito profesional de los alumnos que se han beneficiado de enseñanzas pluridisciplinares, la que va elaborar en gran parte esta categoría estética que va más allá de las aportaciones realizadas por *el nuevo circo*. Lo que distingue *el nuevo circo* del circo contemporáneo es la época de aparición, y el hecho que los artistas, contrariamente a los del *nuevo circo*, no suelen ser autodidactas del circo. Otra frontera está muy bien ejemplificada por Guy a través de una imagen:

No se trata como al principio de los años ochenta de *reunir* teatro, danza, música y circo (...), sino más bien de *fundirlos* (...) y hacerles crear formas que desafíen la denominación (Guy, 2001:36).

Otros aspectos que caracterizan el *circo contemporáneo* son, por ejemplo, la emancipación de cada una de las artes del circo. Tradicionalmente, el circo reúne varias disciplinas: las artes del *clown*, el arte ecuestre, las artes aéreas y las artes acrobáticas. Cada arte (según Guy, 2001) ha sufrido evoluciones más o menos sensibles desde finales de los años ochenta: así, en lo que concierne a las artes del *clown*, el personaje enriquece sus códigos adentrándose en el teatro, el musical, la coreografía y el texto; las artes de la manipulación de objetos no buscan únicamente el aumento del número de objetos a manipular sino que el malabarismo deviene poético, lento, bailado, depurado y es portador de significados más complejos que la única apuesta por ser competente; el arte ecuestre tendería a diversificarse llegando incluso a incluir al caballo en los espectáculos atribuyéndole un texto²²⁸; las artes aéreas acentúan el aspecto poético y se enriquecen con nuevos aparatos (la cuerda volante, las sogas o las telas); las artes acrobáticas tienden a coreografiarse. Esta evolución, que no reviste ni la misma intensidad en todos los lugares, ni los mismos momentos de aparición, tiene como consecuencia que cada vez más compañías se especialicen en una disciplina (por ejemplo *Les Arts Sauts*, expertos en técnicas aéreas -ver Ilustración 8-, *Les Colporteurs*, dedicados al funambulismo en grupo, o *Deambulants* en Cataluña, especialistas en danza vertical).

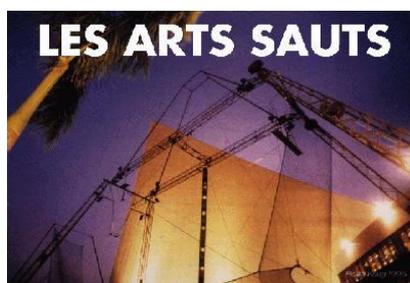


Ilustración 8. Compañía *Les Arts Sauts* especializada en la técnica aérea del trapecio volante.

²²⁸ *Théâtre du Centauro* inventa un actor medio-humano y medio-animal (consultar su página web <http://www.theatreducentaure.com/>).

Esta constatación permite comprender mejor el término *artes del circo*, concepto que tiende a suplantar desde hace algunos años a la palabra *circo*. Falta *historizar* esta evolución terminológica (Rosemberg, 2002) en la medida en que posiblemente, este cambio evidenciaría una legitimación del circo como *arte*, antes incluso de hablar de *artes* en plural.

Tabla 37. Análisis estético del circo, elaborado a partir de Guy (2001), Wallon (2001), Rosemberg (2004) y Barré (2002).

| CIRCO Y ANÁLISIS ESTÉTICO | EPOCA de inicio | CARACTERÍSTICAS |
|--|--|---|
| EL CIRCO llamado TRADICIONAL (Jacob, 1997) | Origen en 1768 | Philip Astley está en el origen del circo en su forma moderna Sucesión de números Numerosos símbolos reconocibles Variedad de disciplinas presentadas Diversidad de números, encadenados como performances autónomas Objetivo que apunta a magnificar el virtuosismo del artista El intérprete se representa a sí mismo Dramaturgia interna que funciona por estadios y se basa en el crescendo de la proeza |
| EL NUEVO CIRCO TRADICIONAL (Barré, 2002) CIRCOS TRADICIONALES DE CREACIÓN (Barré, 2002) | Mediados de los años ochenta | Instauración de elementos de enlace El artista no se conecta a un único número El artista pierde una gran parte del control artístico propio de su demostración Se encuentra implicado más directamente en el espectáculo entero Nombre del circo asociado al nombre dinástico |
| EL CIRCO DE NOSTALGIA O NEOCLÁSICO (Barré, 2002) | Mediados de los años setenta | Retoma el imaginario "simbólico, idealista y romántico del género Cambia de estatus con la llegada del circo contemporáneo (pasa de la excelencia a ser el defensor del patrimonio tradicional) |
| EL NUEVO CIRCO ²²⁹ | Mediados de los setenta Principios años ochenta | Abandono de ciertos códigos específicos del circo (presentación de animales) Espíritu dramático complejo Técnica al servicio de la narratividad Circo representacional: disociación entre intérprete y personaje "Reunión" de distintas artes Enriquece el discurso con disciplinas "vecinas" |

²²⁹ "Nuevo circo catalán: (...) los artistas circenses catalanes han optado por una concepción del espectáculo circense en el que las disciplinas tradicionales (payasos, acróbatas, trapezistas, funámbulos, equilibristas...) conviven con disciplinas que proceden de muchas otras artes, sean o no escénicas. En un proceso de mutuo enriquecimiento, el circo contemporáneo se deja contaminar y, al mismo tiempo, contamina otras formas artísticas. Actualmente en Cataluña, una multitud de solistas y compañías recoge la mejor tradición del circo y hace que avance hacia una nueva estética del riesgo: el riesgo de instalarse en un cruce de lenguajes en el que, sin lugar a dudas, el circo tiene mucho que decir y mucho que aportar" (Jané y Minguet, 2006, en la exposición *El arte del riesgo. circo contemporáneo catalán, CCCB*)

| | | |
|-----------------------------------|-------------|---|
| <p>EL CIRCO CONTEMPORÁNEO</p> | <p>1985</p> | <p>Artistas formados en escuelas "Fusión" de distintas artes Enriquece el discurso con disciplinas "vecinas" Emancipación de cada una de las artes del circo (Guy, 2001) Especialización de algunas compañías en una disciplina</p> |
| <p>ARTES DEL CIRCO</p> | | <p>Legitimación del circo como arte Especialización de las compañías en una única disciplina</p> |

Tal y como indica Guy (2001), aunque las diferentes categorías propuestas desde el inicio de este desarrollo son estéticas, lo que se advierte detrás de estas evoluciones formales indica nuevas posturas ideológicas. El pasaje, aunque se ha mostrado en forma esquematizada, entre el circo tradicional y las formas posteriores, constituye una cierta subordinación de la estética a la ética, en la medida en que las nuevas formas circenses tienden a la promoción de valores éticos: humanidad, simplicidad, sinceridad, autenticidad, popularidad, convivialidad, amor, felicidad, solidaridad, humor y poesía. Este recorrido permite observar que detrás del término *circo* y de las representaciones de diferentes categorías estéticas, conviven realidades diferentes.

3.4.4.2. Del circo clásico al circo contemporáneo

Tras la enumeración y descripción de las distintas corrientes estéticas, vamos a fijarnos en diversos criterios para determinar de forma más detallada el cambio entre el *circo tradicional* y el *circo contemporáneo*. Este último concepto ha sido interpelado por algunos autores, que asocian la etiqueta de *contemporáneo* a una definición más cercana a la lógica de los festivales y sus programadores que a los mismos artistas: "Modern circus loves to label itself as *contemporary*, a definition which items more likely from the logic of festivals and their programmers than from the artists themselves" (Lievens, 2009:14)²³⁰. El término marcaría un punto de inflexión en la línea del tiempo, pero existen muchas compañías de circo tradicional que actúan y crean en la actualidad, de manera que comprometen esta definición. Lievens sostiene que el término se ha utilizado para diferenciar entre historia y presente, cuando *circo contemporáneo* debería ser una locución para toda *performance* de circo que se produzca hoy en día. El circo sucede hoy en las calles, en los teatros, en garajes y en las carpas. Una *performance* puede combinar diferentes técnicas circenses, o puede ser el resultado de un encuentro entre diversas formas artísticas (teatro, danza, video, percusión corporal, mimo, títeres, etc.) por lo que la justificación del vocablo pasaría por definir cuáles serían los parámetros y la estética de este género. La claridad en la definición no es tan problemática para el crítico como para el desarrollo del circo en sí mismo. El circo actual vuelve a su esencia; el cuerpo vuelve a ser la principal fuente de significado. Eso lo acerca una mejor definición de *contemporáneo* como arte que ofrece una respuesta o se compromete a un diálogo con las necesidades o deseos de los hombres de ahora "(...) an art form is contemporary when it offers an answer or

²³⁰ Traducido por la autora del original en inglés: "Al circo moderno le gusta denominarse contemporáneo, una definición más relacionada con la lógica de los festivales y de sus programadores que con los propios artistas".

engages in dialogue with the needs and desires of present day mans” (Lievens, 2009:15).

La tradición del circo clásico renueva sus fundamentos a partir de un grupo de jóvenes canadienses que a partir de la *Fête Foraine* en Québec fundan el *Cirque du Soleil*²³¹ (1984), la mayor multinacional en estos momentos del mundo del circo renovadora de su lenguaje. Cabe asimismo destacar, como se ha explicado en el punto anterior, la revolución que supuso la decisión del ministro de Cultura francés Jacques Lang en 1985 de crear la *Centre Nationale des Arts du Cirque* (CNAC) y la política de apoyo a las artes en general, y entre ellas al arte circense que, a partir de entonces, se ha desarrollado enormemente en Francia.

La evolución del arte del circo lo aproxima al ámbito de la Educación Física, por el acento que el circo actual pone en el trabajo corporal, a diferencia de otras épocas en las que predominaban los números con animales (doma y amaestramiento), o con objetos (ilusionismo), o propuestas exhibicionistas (con cuerpos malformados que se exhibían o fenómenos de la naturaleza que se mostraban en público). Al aumentar los aspectos de teatralidad y la incorporación del simbolismo de la danza y el teatro, el circo se acerca al campo de la expresión a través del cuerpo de forma más acentuada que en sus inicios donde predominaba *el más difícil todavía*.

Las producciones artísticas circenses han ido acrecentando un legado histórico-cultural, que nos permite al igual que lo hacen manifestaciones artísticas corporales con sustrato corporal (el teatro gestual, la danza, el mimo, etc.), extraer contenidos adaptables a un objetivo educativo.

A partir de una serie de criterios derivados de la lógica externa de la actividad, tales como la época de comienzo, el papel del circo en la sociedad, la arquitectura que envuelve la representación, cómo se realiza la formación, etc. podemos ir desgranando las diferencias entre los dos grandes bloques: el circo clásico o tradicional y el nuevo circo de línea contemporánea.

Tabla 38. Diferencias entre el circo clásico y el circo contemporáneo (lógica externa).

| LÓGICA EXTERNA | CIRCO CLÁSICO | CIRCO CONTEMPORÁNEO |
|----------------------|---|---|
| ORIGEN | Final siglo XVIII | Siglo XX, década de los 80 |
| COMPAÑÍAS | Circo Astley (Londres) Cirque d’Hivern (París) | Cirque du Soleil (Canadá) Circ Sémola (Catalunya) Circ Cric (Catalunya) |
| CENTROS DE FORMACIÓN | Propio circo | CNAC ²³² TOHU ²³³ |

²³¹ [<http://www.cirquedusoleil.com/CirqueDuSoleil/es/default.htm>].

²³² *Centre Nacional Supérieur de formation aux Arts du Cirque*.

²³³ Ciudad artística y de las Artes del Circo en Québec (Canadá).

| | | |
|------------------------|---|---|
| PAPEL SOCIAL | TV. del siglo XIX Dirigido a la infancia Familiar | Dirigido a niños y adultos ¿Dirigido a una cierta élite? |
| POLITICA SOCIAL | Inexistente | Apoyo |
| TRANSMISIÓN DEL SABER | Vía familiar Familia genética | Escuelas de circo Familia “escogida” |
| INTEGRANTES | Tradición familiar | Familia internacional |
| ARQUITECTURA | Carpa – Anfiteatro | Carpa y pista Aire libre / Circo de cámara, salón |
| MEDIOS | Precariedad | Mayor satisfacción técnica |
| PAPEL DE LA MUJER | Acompañante Potencia el cuerpo femenino Sexista | Protagonista o al mismo nivel de ejecución Potencia el <i>saber hacer</i> en los dos géneros Equilibrio de género |
| MÚSICA | Instrumentos ligados al circo Identidad | Nuevos instrumentos Música contemporánea |
| VESTUARIO | Colorido, lentejuelas (revista, desfile) | Nuevos materiales |
| CONTENIDO | Repertorio | Circo de autor |
| MODELO ECONÓMICO | Dominado por la lógica de la demanda Difusión que se apoya en el pago a los municipios para poder actuar | Política cultural como apoyo a la creación Diversificación de las formas de explotación del espectáculo |
| LÓGICA INTERNA | CIRCO CLÁSICO | CIRCO CONTEMPORÁNEO |
| PRESENTACIÓN | Números sueltos, sin continuidad Yuxtaposición Jefe de pista: ¡Pasen y vean! | Continuidad teatral Complementariedad Personaje hilo conductor: <i>¡Pasen y sientan!</i> |
| NÚMEROS (CORPORALIDAD) | Exhibición <i>fenómenos humanos</i> Juego dolor físico Ilusionismo Habilidad y destreza | Desaparición ciertos números Cuerpo núcleo de trabajo. Teatralidad + Danza + Poesía |
| MODOS DE EJECUCIÓN | Tradición Militar, Ecuestre Ecuestre + Clown, Domadores, Barristas, Trapecio Magia e ilusionismo, Transformistas, Faquires, Saltadores, Antipodistas, Icaros, Adiestramiento animales salvajes | Tradición + nuevos valores Objetos + experimentación + sentido poético No utilización de animales |

El circo clásico tiene su origen en el siglo XVIII, siendo representativos de aquella época el *Circo Astley* en Londres y el *Cirque d'Hivern* en Paris, bajo el espacio arquitectónico emblemático de la carpa. El papel social del circo por aquel entonces era equiparable al de la televisión actual de entretenimiento, dirigiéndose a la familia y en especial, al público infantil. La transmisión del conocimiento se realizaba a través de la vía familiar, mediante un repertorio que se transmitía de padres a hijos, siendo la mayoría de los integrantes del circo familias de reconocido prestigio en el ámbito circense. Los medios técnicos eran, por lo general, precarios. En la estructura del

circo clásico la presentación de los números, yuxtapuestos y sin relación entre ellos, era realizada por el presentador por antonomasia, Mr. Loyal. El jefe de pista invitaba al espectador con su célebre frase ¡*Pasen y vean!*

La imagen del cuerpo que exhibían los números clásicos se basaba en la expectación creada ante el posible dolor físico (números de faquires, de lanzamiento de objetos punzantes, etc.), combinado con exhibiciones de *fenómenos* de la naturaleza (siameses, enanos, mujeres de tres pechos, mujeres barbudas, hombres-cañón, etc.) en una muestra de *freakismo* perfectamente representado en el mundo del cine a través de la extraordinaria película *Freaks* de Tod Browning. El papel de la mujer quedaba ilustrado por el machismo circense que dejaba para el género femenino el papel de acompañante casi en exclusiva, potenciando a través del vestuario las formas femeninas²³⁴. La mayoría de números estaban basados en *el más difícil todavía*, y en el riesgo de la proeza, el virtuosismo y la exhibición de habilidades y destrezas. La música desarrollaba unas estructuras rítmicas que dotaban de identidad al circo, y el vestuario estaba basado en el colorido y las lentejuelas, próximo a la revista y el *music-hall*.

En los últimos veinte años, el circo ha experimentado un amplio movimiento de renovación y ruptura con el circo clásico. Esta evolución se expresa a través de cuatro grandes cambios:

- la desaparición de los números de amaestramiento de animales salvajes aunque se conserven escenas con animales domésticos;
- el cuestionamiento de la pista y la carpa del circo como espacio de actuación exclusivo dando lugar a nuevos espacios escénicos circenses;
- la puesta en escena de una nueva dramaturgia, mucho más teatral;
- y por último, la multiplicación de las estéticas, portadoras de nuevas representaciones del hombre y del mundo social.

El circo contemporáneo, también denominado como hemos señalado con anterioridad *nuevo circo*, se desarrolla en el siglo XX a partir de la década de los años ochenta. Como hemos apuntado, podemos establecer el origen de esta evolución en Canadá, y en el magnífico trabajo desarrollado por los creadores del *Cirque du Soleil*, que ha llevado a que incluso en la actualidad en Montreal se haya desarrollado una ciudad circense, el *TOHU*, proyecto artístico y urbanístico con edificios rehabilitados y de nueva planta concebido como *ciudad del circo*.

Este circo va dirigido a los niños, pero cuenta en sus propuestas de forma casi prioritaria con los adultos. La transmisión del saber circense en la actualidad, se realiza mayormente a través de escuelas, que en distintos países del mundo se nutren

²³⁴ Hay que destacar, sin embargo, la existencia de grandes artistas femeninas que encarnaron números de gran prestigio como por ejemplo la célebre y admirada trapecista española María Cristina del Pino Segura, conocida como *Pinito del Oro*.

de profesorado especializado y que han complementado el clásico esquema de transmisión de padres a hijos; centros a los que acuden alumnos de todas las partes del mundo en una mezcla que enriquece la culturalidad y el imaginario subyacentes en las creaciones circenses. El cuerpo se convierte en el instrumento principal de trabajo (lo que vincula notablemente este arte al ámbito de la Educación Física) desapareciendo los números con animales salvajes y el *freakismo* que alimentaba épocas anteriores, equilibrándose el protagonismo del género masculino y femenino, y dando peso, a su vez, a la dimensión poética en la composición de los números frente al exclusivo virtuosismo de la tradición.

El espectáculo circense ha dejado de ser en algunos aspectos el pariente pobre del teatro ya que algunas creaciones parecen dirigidas a un público con cierto poder adquisitivo²³⁵, amén de organizarse en algunos casos, como empresas con departamentos de psicología, gestión, publicidad y marketing altamente especializados. Junto a las grandes producciones hay que señalar la pervivencia de algunas joyas como el circo rumano *Tsigane* que une al clasicismo en la presentación un aire poético contemporáneo singular que aún con la precariedad de medios, lo hacen particular y esencial al hablar de circo.

Los montajes actuales se caracterizan por incorporar la narratividad al carácter cinético del espectáculo, dándose una mayor continuidad teatral mediante un personaje o conjunto de ellos o a través de una narración conocida como puede ser las adaptaciones circenses de Shakespeare realizadas por *La Compagnie Foraine*. El espectáculo suele tener un hilo conductor en el propio guión y la propuesta dramática nos abre el camino más allá del ¡*Pasen y vean!* al ¡*Pasen y sientan!*, hablando en este sentido de un circo de autor más que de un circo de repertorio.

3.4.4.3. Tendencias y compañías representativas de la contemporaneidad

Veamos a continuación, y de forma esquemática, algunas de las compañías que, a partir de unos antecedentes inolvidables en los distintos continentes, han hecho evolucionar la modalidad de circo. En la actualidad son numerosos los pequeños grupos que exploran las relaciones circenses con espectáculos de una estética innovadora, multiplicidad de ideas y cualidades técnicas que combinan acertadamente con la imaginación y la creatividad.

Los esquemas de las compañías de circo internacionales²³⁶ se han elaborado principalmente en base a diversos documentos antológicos: a) los escritos recopilados en el libro sobre Sebastià Gasch (Jané y Minguet, 1998) y por los mismos autores, comisarios de la exposición sobre el circo contemporáneo catalán (Jané y Minguet, 2006); b) los artículos que periódicamente publica en el diario catalán *Avui*, el historiador y crítico circense Jordi Jané; c) el libro que sobre la vasta y

²³⁵ Nos referimos por ejemplo, a las producciones de *Cirque du Soleil* o de la compañía de Franco Dragone instaladas en la ciudad de Las Vegas.

²³⁶ Ver anexo 8: Cuadro-resumen del circo a nivel internacional.

extraordinaria exposición de circo celebrada en el *Grand Palais* de París y organizada por el *Musée des Beaux Arts* de Canadá en el año 2004; y d) la publicación de *Théâtre d'aujourd'hui* sobre el circo contemporáneo y e) el reciente documento aportado por de Ritis (2008) sobre la historia del circo desde los acróbatas egipcios al *Cirque du Soleil*.

En cuanto a los antecedentes del circo contemporáneo y las compañías internacionales representativas, cabe señalar que existen en la actualidad incontables compañías especialmente europeas e incluso africanas que han desarrollado las bases del *nuevo circo*, destacando las producciones francesas fruto de la extraordinaria labor realizada, en los años ochenta, por el ministro de Cultura *Jack Lang*, que apoyó políticamente la creación del *Centre Supérieur des Arts du Cirque de Châlons-sur-Marne*, cerca de París, y la descentralización de la formación con la creación de un centro regional circense en cada una de las regiones del país vecino. Asimismo, cabe destacar la gran evolución realizada por este arte en Europa Central, expansión ampliable a las compañías africanas y los grupos asiáticos que, sin perder su originalidad étnica, han incorporado en algunas de sus producciones la estética de Occidente, conservando la rigurosidad en la ejecución de sus propuestas.

El apoyo político se manifiesta especialmente en países como Francia, Alemania, Bélgica o Inglaterra, vertebradores de una política que está dando sus frutos con creces. En Cataluña el apoyo aún es mínimo, aunque con la reciente creación de la *Asociación de Profesionales del Circo* en diciembre del año 2004 se están intentando canalizar nuevamente las energías del sector, registrándose algunos, aunque todavía insuficientes, avances.

El reconocimiento del circo se empieza a notar de una forma más tangible en acciones concretas como la reciente creación del *Premi Nacional de Circ* en el contexto dels *Premis Nacionals de Cultura de Catalunya*, que correspondió al *Circ Cric* en la primera edición del año 2005 y al espectáculo *Rodó* del *Circ d'Hivern del Ateneu Popular de Nou Barris* en la pasada edición del 2006. Y también, registrándose algunos avances concretos como la presentación cara al curso 2010-2011 de un primer nivel de formación profesional como *artista de circo*, desde el *Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya* y el *Institut Català de Qualificacions Professionals*.

Siguiendo con Cataluña, donde existe una tradición circense consolidada (en Dalmau, 1947, se realiza una crónica de cien años de circo en Barcelona), cabe señalar que en los años setenta se produce una auténtica explosión de compañías (Jané, 2001) que, entroncando con la tradición medieval y siguiendo el camino iniciado por *Comediants*, se extienden por calles, carreteras y plazas buscando nuevos espacios y formas de expresión. Son artistas de disciplinas variadas, entre ellas las artes del circo.

A través de la siguiente tabla visualizamos el extraordinario número de compañías que en Cataluña, y la mayoría de ellas prácticamente sin ayudas, han ido conformando la historia del circo en este país, siendo consideradas pioneras en este arte a nivel estatal.

Tabla 39: Antecedentes, tendencias y compañías contemporáneas de Circo en Cataluña.

| CIRCO | Años 50- 60 e influencias anteriores | Años 60- 70 | Años 80 | Años 90 | Siglo XXI | | | |
|----------|---|--|--|--|---|--|--|--|
| CATALUÑA | 1800 Teatre de la Sta. Creu (companyia italiana de Francesco Frescara y Giacomo Chiarini) | Circ Sémola - Sémola teatre, (1978) | 1981 Vitore e Nani, Boni& Caroli, Germans Poltrona, 1981- 1982 Circ Cric creado por Tortell Poltrona Ballumes Teatre de la Bohèmia Comediants S'Estornell Pa de ral Pep, Saltimbanqui, Bocoï, Professor Carbasso i en Tinet PTPV ²³⁷ Planchuela-mim Poltrona Germans Poltrona | 1997 Circ Crac Circ Còmic Monti&Cia. | | | | |
| | 1827 (circo ecuestre de Louis Auriol en el solar del Liceo) | | | | | | | |
| | Teatro Circo Barcelonés (funciones ecuestres de la familia italofrancesa Franconi) | | | | | | | |
| | 1857 (compañía de circo de Thomas Price en el Barcelonés) | Teatre Claca Putxinel.lis Claca La Tràgica , <i>Tripjoc Joc Trip</i> (1976) Circ Cric, creado por Tortell Poltrona estando en el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya Xavier Fàbregas (1979) | Los Galindos Marceline y Silvestre Petit Circ de Carrer Circ Perillós Circ tot circ Pilistrup Teatre Mòvil Cirque Confetti Circ Blanc Trastòbilis Teatre Claret Clown Marcel Gross Pep Callao i Pepsicolen Alex Navarro Pepa Plana Escarlata Circus Leandre Zotal Festival bianual de Pallassos de Cornellà, (1984) | Tot circ Os Paxaros Malabar-los Carolina Dream Circo Imperfecto Cortocirquito Fura Circ Pànic Circ de les Mussaranyes Fira del Circ de Catalunya Trapezi -Reus y Vilanova, (1997) | Res de Res En Blanc Res de Res & EnBlanc Profesor Karoly Los Ramírez Boni Los Gingers Zahir Circo Manolo Alcántara Los 2Play Petit Circ Circolos, ... Fira de Circ al carrer La Bisbal d'Empordà (1996) Festival de Pallasses d'Andorra (2001) Festival del Circ de Montgat Curtcirckit (2001) Festival del Circ "Circpau" (Barcelona, 2005) "Pleniluni" V | | | |
| | 1859 (Price en la parte superior de la Rambla) | | | | | | | |
| | 1860 (Gaetano Ciniselli monta el Circ Royal) | | | | | | | |
| | 1879-1895 (Gil Vicente Alegría tuvo un circo estable en la plaza Catalunya) | | | | | | | |
| | A partir 1897 el teatro Tívoli programa espectáculos circenses. También el teatro Novedades | | | | | | | |

²³⁷ Nos referimos, por ejemplo, al *Petit Teatre del País Valencià*.

| | | | | | |
|----------------------|---|--|---------------------------|--|--|
| | <p>Circo- Museo Raluy (1911)</p> <p>Circo Olimpia (1924-1947)</p> <p>Sebastià Gasch -crítico- (1897-1980)</p> | | | | <p>Mostra de Circ al baix Gaià Torredembarra (2002)</p> <p>Circ Cric (Premi Nacional de Circ 2005)</p> <p>Circ d'Hivern²³⁸, (Premi Nacional de Circ, 2006)</p> <p>Creació APCC (2004)</p> |
| <p>ESPAÑA</p> | <p>Circo Gran Fele (1958)</p> | <p>Demolición Circo Price (1970)</p> <p>Celebración IV Congrès Mundial d'Amics del Circ (1968)</p> | <p>Circ Moscou (1992)</p> | | |

La renovación de la tradición del circo hace que en la actualidad la relación de la fiesta y la teatralidad se manifieste en múltiples ocasiones a través de la modalidad artística del circo o del llamado teatro-circo. Han sido o son magníficos exponentes de esta corriente iniciada en los años ochenta compañías como *Los Galindos*, *Circ Sémola*, *Os Paxaros*, *Malabar-los*, *Marceline i Sylvestre*, *Boni i Caroli*, *Escarlata Circus*, *Petit Circ de Carrer*, *Perillós*, *Pilistrup*, *Teatre Mòbil*, *Cirquet Confetti*, *Trastòbilis Teatre*, *Claret Clown*, *Marcel Gros*, *Pep Callao*, *Alex Navarro*, *Circ Cric* (Tortell Poltrona²³⁹), *Pepa Plana*, *Leandre*, *Zotal* (*Helena Castelar i Manel Trias*), *Monti i Cia.*, *Circo Imperfecto*, *Cortocirquito*, etc.

A nivel de la formación en las artes circenses podemos diferenciar la estructura formativa artística en relación con: por un lado, la vertiente profesional, y por otro, la pedagogía de las artes del circo emparentada con la vertiente educativa.

Por lo que se refiere al primer apartado hay que citar la escuela existente en los años ochenta en la *Peña Cultural Barcelonesa* (en la que uno de los principales pedagogos fue Rogelio Rivel, de la conocida saga de los hermanos Rivel), y que ha tenido una continuidad en la actualidad con las escuelas *Area* y el *Ateneu Popular de Nou Barris*. En este último tiene su sede la *Escuela de Circo Rogelio Rivel*, máximo exponente en la actualidad de la formación circense en Cataluña. Otro proyecto en vías de desarrollo es la escuela de *Vilanova i la Geltrú* que de la mano de Josep Montanyés, el payaso Monti (creador de la compañía *Monti i Cia.*) se propone avanzar en la formación de artistas circenses y en el desarrollo de las diversas técnicas.

²³⁸ Espectáculo *Rodó*.

²³⁹ Creador de la Asociación *Pallassos sense fronteres*, organismo que tienen por objetivo el hacer reír a las gentes y particularmente a los niños de zonas conflictivas del planeta, en países especialmente castigados por catástrofes naturales, o en áreas donde las necesidades vitales hacen muy difícil una sonrisa.

En cuanto a la vertiente educativa, el *Ateneu de Nou Barris* mantiene viva la llama del circo con la formación regular que ofrece a través de su plan de estudios en tres años lectivos y los talleres que se ofertan impartidos por destacados profesionales del medio, especialistas en distintas técnicas; con su programación periódica mensual, el *Combinat de Circ*, y con la magnífica biblioteca temática del barrio. Es asimismo una realidad el proyecto formativo y de colaboración con distintas escuelas que el *Circ Cric* ha desarrollado en el municipio de Santa María de Palautordera, dando a conocer el funcionamiento interno del circo y acercándolo al colectivo estudiantil. Hay que mencionar que en el interior de la Asociación de Profesionales de las Artes del Circo (creada a finales del año 2004) la reciente *Comisión de Formació* que estudia las posibilidades de expansión de la formación circense, así como la viabilidad de la creación de una *Escola Superior de las Artes del Circo* que, al igual que en otras ciudades europeas y de otros continentes, ofrezca una formación reglada y contemplada desde la *Conselleria d'Educació de la Generalitat de Catalunya*, siempre trabajando desde el respeto y la integración de las distintas opciones que históricamente han trabajado en esta línea en Cataluña.

Los Festivales que incluyen el circo en su programación se han multiplicado en los últimos años. Es ineludible citar la *Fira de Teatre al carrer de Tàrrrega* (que se denomina en la actualidad *Fira de Tàrrrega*), y que desde el año ochenta y de forma ininterrumpida ha incluido en su programación los espectáculos de calle y de interior que se apoyan en las artes del circo. Supuso una plataforma de exhibición, al mismo tiempo que de contemplación de espectáculos, tanto nacionales como extranjeros, en distintos formatos. La proliferación de festivales que temáticamente apoyan y desarrollan las artes circenses, permite a los artistas prepararse en vistas a su integración en un posible circuito circense. En relación con estas *Ferias y Festivales* que durante unos cuantos días convierten el circo en una celebración que intenta integrarse en la realidad cotidiana de las personas y que con una periodicidad, en general anual se van repitiendo, hay que nombrar el *Festival bianual de Pallassos de Cornellà* (en el año 2004, cumplió veinte años), la *Fira de Circ al carrer de La Bisbal d'Empordà* (1996), la *Fira del Circ de Catalunya Trapezi en Reus y Vilanova*, el *Festival de Pallasses d'Andorra* (2001), primer encuentro nacional e internacional del género femenino, el *Festival del Circ de Montgat "Curtcirckit"* (2004), el *Festival del Circ "Circpan"* (Barcelona, 2005) o el "*Pleniluni*" de la *V Mostra de Circ al Baix Gaià* (Torredembarra, 2002), amén de incorporar el arte del circo en una extensa relación de programaciones de fiestas y conmemoraciones de nuestro país.



Ilustración 9. Cartel de la exposición inaugurada en enero del 2006 en el CCCB²⁴⁰ titulada *Circ català contemporani. L'art del risc.*

²⁴⁰ CCCB son las siglas del *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*. En la actualidad y con carácter itinerante, se encuentra de gira por Cataluña.

Destacamos la inauguración en enero del 2006 de la exposición *Circ català contemporani. L'art del risc*, que propon una mirada sobre los artistas y los espectáculos que, en los últimos treinta años, han contribuido a hacer del nuevo circo catalán un fenómeno creativo de gran riqueza cultural (VVAA, 2006a).

A nivel del estado español cabe citar el excelente trabajo desarrollado por la *Escuela de Circo Carampa* de Madrid, que mantiene unos programas anuales de formación de jóvenes y adultos encaminados a un perfil profesional, así como talleres de iniciación para los niños, incluyendo talleres puntuales sobre diversas técnicas impartidos por conocidos artistas, amén de diversas iniciativas incipientes en otras zonas de España (Galicia, Levante, Andalucía, País Vasco, etc.).

La identificación de los distintos espectáculos que ofertaba *La Caixa a les escoles* (Plà, 1988), muestra con claridad la primacía en los años ochenta de la técnica corporal del mimo, la pantomima y la expresión corporal en general. No se habla de espectáculos de circo de una forma genérica, pero sí hay una gran cantidad de producciones de payasos, o sea, de la parte del circo que reúne la interpretación, incluso en ausencia de una escuela de formación que contextualizara los trabajos. Con los años, muchos de estos grupos de payasos han complementado sus creaciones con el resto de técnicas de equilibrio, cuerpo a cuerpo y técnicas aéreas que están en el origen de los espectáculos circenses actuales.

También se constata en el documento de *La Caixa*, la ausencia de los espectáculos de danza (en todo caso, alguna coreografía se combinaba con las otras técnicas que se utilizaban) por lo que podemos hablar de un auge de estas técnicas en el momento actual. La explicación podría atribuirse por un lado a la práctica ausencia de escuelas de danza (hablamos en los años setenta de las escuelas de Ana Maleras, Eulalia Blasi, Rosita Mauri,...), y por otro, a la existencia del Departamento de formación en Mimo y Pantomima del *Institut del Teatre* de Barcelona, creado tras la llegada a Catalunya de los mimos polacos Pawel Rouba y Andrzej Leparski, que dieron un gran empuje a esta técnica.

Para finalizar este apartado, señalar que la instauración de la democracia favoreció la recuperación de la teatralidad popular antigua y que la nueva era de las comunicaciones ha influido en la variación de la distribución geográfica de la teatralidad catalana, ya que ha facilitado el trasvase de la información, incidiendo en la creación de espectáculos populares, ferias y festivales propios de una zona o una ciudad en otros lugares que no tenían representaciones. Las líneas de investigación sobre el concepto de *etnoteatralidad* contribuyen al análisis de esta realidad cambiante.

3.5. Estudio praxiológico: la lógica interna de los espectáculos artísticos motores

Una vez presentadas las tendencias en la danza, el mimo y el teatro del gesto, observando rasgos de su lógica interna y externa, pasamos a concretar los componentes de la lógica interna de las artes motrices en cada una de ellas. Este análisis genérico (ya que cada una de estas artes posee múltiples modalidades de ejecución sobre las que esperamos ahondar en el futuro) se realiza en el plano práxico

y en el plano de la significación simbólica a los que se ha aludido en la parte final del segundo capítulo. Para la elaboración del análisis, tomamos como punto de referencia la obra en cuanto *objeto físico* (De la Calle, 1981). Debemos partir de una fundamental *apertura, ambigüedad o multiplicidad de signos* de una obra, lo que equivale a decir que “la obra de arte constituye un hecho comunicativo que exige ser interpretado y, por consiguiente, completado por una aportación personal del consumidor” (Eco, 1987:51). Se introduce el estudio de la lógica interna de las prácticas motrices de expresión escénica, a partir de la convención artística.

3.5.1. La convención artística

Como hemos señalado en el capítulo anterior, en los juegos tradicionales y en los deportivos existe un pacto de las condiciones en las que se va a desarrollar la situación, el *infrajuego*²⁴¹ (en algunos juegos tradicionales, la elección de los jugadores incluso se realiza mediante un juego donde puede existir expresión corporal).

De forma similar, la *convención teatral* es el pacto tácito mediante el cual la escenificación parte de unas normas conocidas y aceptadas por el protagonista y por el espectador que permitirán una interpretación correcta de la representación. Algunas de estas especificidades normativas están muy ligadas a su esencia ritual, por ejemplo la disponibilidad del espectador a recibir como ficción la materia de la representación, a aceptar la *cuarta pared*, que hace que la acción transcurra al margen de la presencia del espectador. Cada espectáculo es una convención formulada de manera implícita y unánimemente admitida. Dicha convención es de naturaleza lúdica: se hace *como si...* Define la condición existencial del espectáculo y aparece en el momento de oscurecer la sala. Cuando se hace el *oscuro*, entra en juego la convención hasta que se encienden de nuevo las luces al final de la representación, señalando la finalización del juego escénico.

La *actividad artística* se define como una actividad donde el artista delimita sus compromisos y se crea sus propias reglas (ver apartado 2.2.3). Estando pues el medio exterior poco normativizado, el conocimiento de un reglamento no existe como tal (Comandé, 2002:57). De hecho, aquí no encontraremos preguntas cerradas sobre el espacio o el tiempo de la representación en las que la respuesta sea binaria (*sí o no*) o exacta (en términos de minutos o de metros...). Sin embargo, ciertas cuestiones se asimilan a una forma de *conocimiento implícito del reglamento* en el sentido de que la disciplina creativa y el medio espacial se imponen. Por ejemplo, las creaciones pueden tener una estética de tipo provocador (las producciones de *La Fura dels Baus*), cómico (las obras de *Triciclè*), fantástico (*Cirque du Soleil*) o bien *kitsch* (los espectáculos de *La Cubana*), pero mantienen, tanto unas como otras, una coherencia en el tratamiento de los componentes; o bien, un espectáculo de “circo” en el que, espacialmente, no haya que dirigir la mirada hacia arriba mediante algunas acciones ejecutadas en lo alto, posiblemente sea difícil de defender como “circense”.

²⁴¹ “Fundamento del contrato lúdico consistente en un acuerdo previo, implícito o explícito, que comporta la adopción de reglas comunes que permiten la participación conjunta en un juego deportivo, sea o no institucional” (“Contrat ludique”, Parlebas, 1981:28).

De cualquier manera, para conducir a los alumnos o a los coreógrafos/directores a un proyecto artístico, no es suficiente con enseñarles un sistema de convenciones que funcionan. Hay que colocarlos en situación de proponer una escritura singular al servicio de un argumento y permitir la emergencia de su palabra. Conviene encontrar un equilibrio entre *lo demasiado insólito* y lo que repercute en el espectador como *demasiado familiar* y le aburre. Concluiremos que el placer del destinatario de la obra de arte discurre en una juiciosa mezcla en la forma y en el contenido, entre lo conocido y lo desconocido, lo familiar y lo insólito (Jacqueline Robinson, 1981).

La convención empieza a funcionar con la entrada de los espectadores al espacio de representación y se pone en marcha especialmente en el momento en que la sala se oscurece. En cuanto al uso estrictamente sintáctico de la iluminación hace falta decir que los oscuros que puedan indicar los finales de los tiempos en que esté organizada la ficción ya pueden considerarse como un uso gramatical de la iluminación.

3.5.2. La lógica interna de los espectáculos artísticos motrices

Respecto al estudio de la lógica interna de las Situaciones Motrices de Expresión Escénica (SMEE) nos proponíamos (ver capítulo primero):

- desvelar su lógica interna o los mecanismos de su funcionamiento;
- determinar los componentes que las conforman como sistema praxiológico;
- establecer y comprender las relaciones que mantienen estos componentes;
- situarlas en la clasificación parlebasiana de las prácticas motrices;
- describir las condiciones de práctica establecidas por la convención;
- y, por último, conocer los principales tipos de acciones motrices que emergen durante la puesta en práctica de esta praxis motriz.

En este capítulo realizamos el análisis de la lógica interna de forma teórica, a partir de los supuestos de la praxiología motriz, y en los capítulos que siguen, el cuarto y el quinto, nos serviremos del análisis observacional de diez espectáculos artísticos circenses, con la finalidad de detallar el conjunto de comportamientos motores determinantes de la expresividad corporal que aparecen en ellos y las relaciones que se establecen (ver Figura 17).

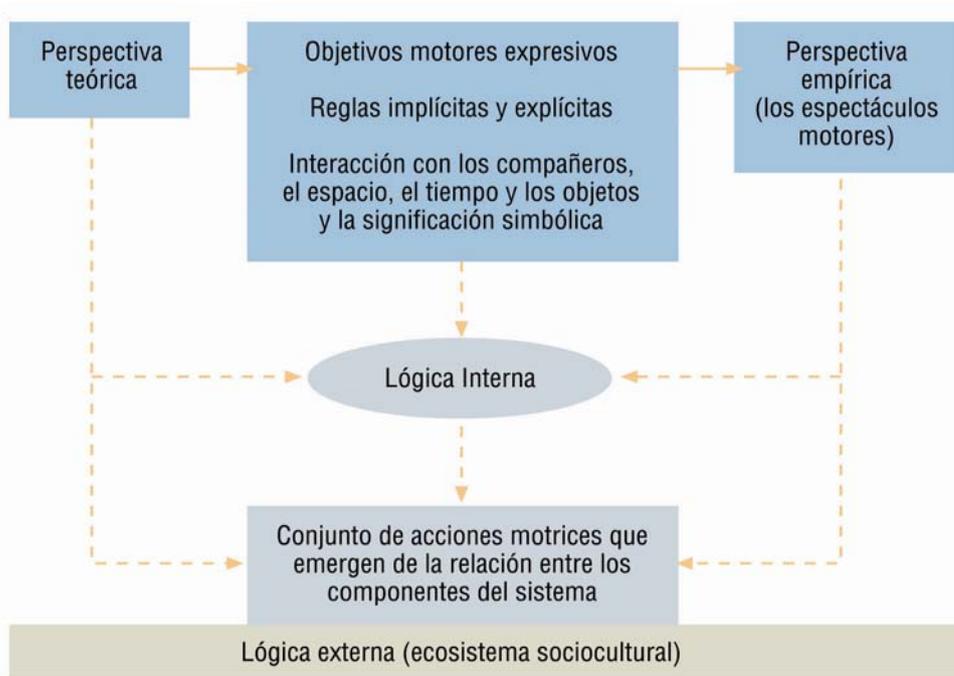


Figura 17. Estrategia utilizada para el estudio de la Lógica Interna de las Situaciones Motrices de Expresión Escénica (SMEE) (a partir de Bortoleto, (2004).

Pasamos seguidamente al estudio de las relaciones entre los componentes del sistema praxiológico de cada una de las modalidades de espectáculos corporales profesionales (de danza, de mimo y de circo).

Si en el capítulo anterior, nos hemos dedicado al análisis de las diversas situaciones motrices de expresión, en adelante nos adentramos en los espectáculos motores observando la interrelación con los compañeros, y la relación con el espacio, el tiempo y los objetos en las distintas artes motrices (ver Figura 18).

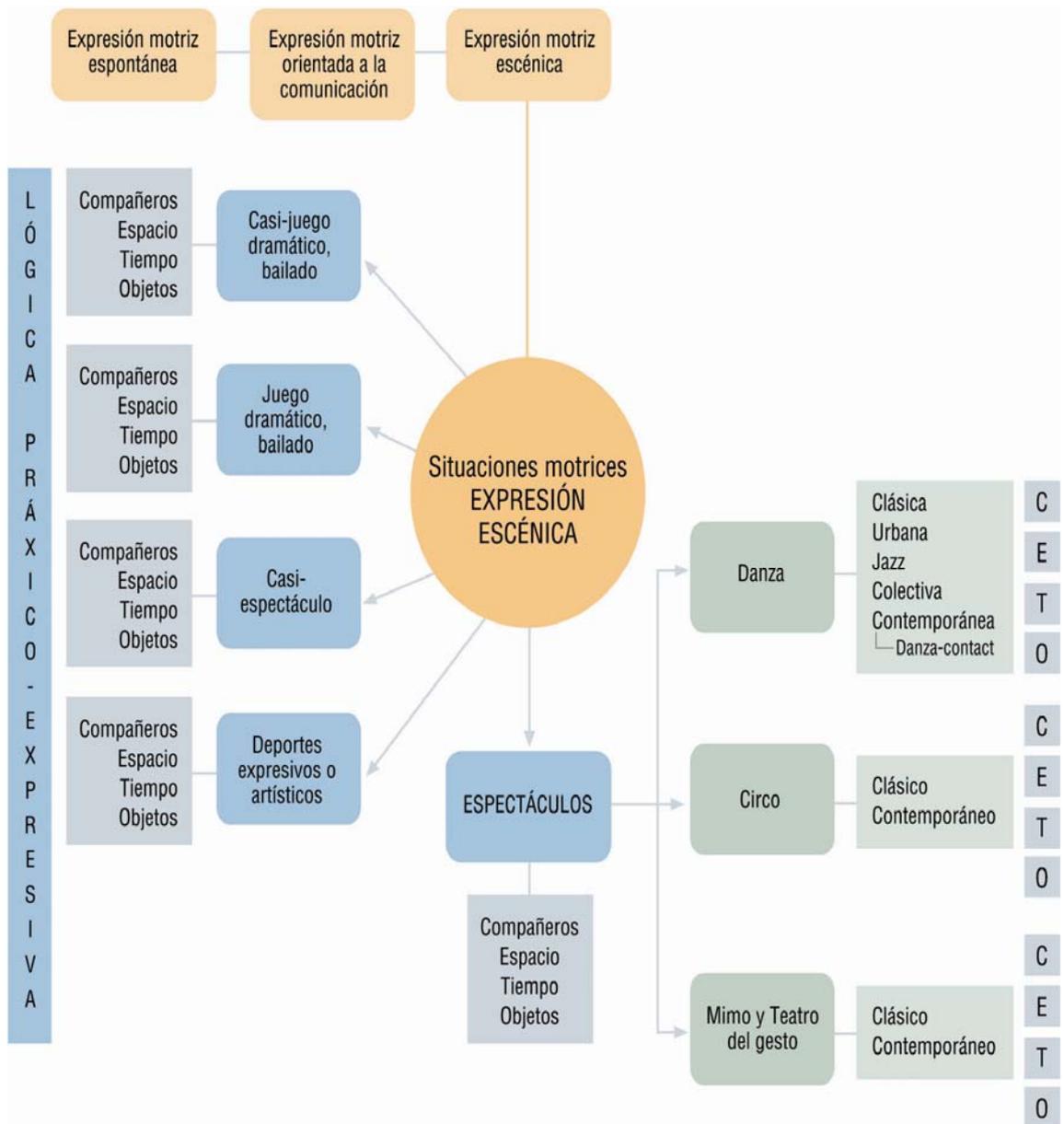


Figura 18. Situaciones motrices de expresión escénica. Las modalidades de espectáculos motores. C (compañero), E (espacio), T (tiempo), O (objetos).

3.5.2.1. La danza: las relaciones del/ la bailarín/a



El cuerpo es poético (...) diría incluso, que sin pretenderlo; es esta cualidad la que “despierta” el deseo de coreografiar. Este juego con lo “invisible”, esta transpiración de las emociones misteriosas, las evocaciones, los cambios de espacios y de tiempos que crean una realidad distintas, es el cuerpo (...). ¿No es esencialmente poético?²⁴²

(Taffanel, 1992: 67)

a) Con los compañeros

En la danza podemos observar situaciones psicomotrices, por ejemplo, en el *solo* de un bailarín, y momentos de comotricidad simultánea en los que varios bailarines evolucionan al unísono (de forma sincronizada o diferenciada), además de situaciones sociomotrices (por ejemplo en los *portés*). Podemos considerar los *solos* de un bailarín, como situaciones psicomotrices expresivas en las que el rasgo dominante es la alteralidad expresiva y estética. La relación sociomotriz entre los bailarines es de comotricidad, en ocasiones simultánea y en ocasiones alternada, y de colaboración en una red comunicativa estable y colaborativa, en el plano de la realidad (puede no serlo en la ficción del espectáculo, tal y como se ha explicado en el capítulo segundo)

En la *danza clásica* (a partir de Comandé, 2002) se da la imitación, las relaciones sincrónicas y los *portés* del hombre elevando a la mujer; en la *danza jazz* la relación entre los bailarines suele ser comotriz; en la *danza hip-hop* la relación es asimismo de comotricidad; en la danza primitiva, también es comotriz; en las *danzas folclóricas* se dan los agarres o contactos a través de las manos, brazos, codos, algunos *portés* de inicio o finalización de la danza, y el intercambio de compañeros según las formaciones; en las *danzas de salón*, el baile se realiza por parejas, prácticamente sin intercambio, con acoplamiento y complementariedad corporal, y predomina la comunicación con la pareja; en la *danza contemporánea* vemos *portés* donde se intercambian los roles clásicos, de forma que la chica eleva al chico y viceversa; en la *danza-contact* se juega con el peso, el volumen, los apoyos y el transporte del compañero.

En cuanto a la *red de interacción de marca* podríamos decir que las relaciones motrices que determinan el éxito se obtienen mediante acciones de marca cooperativas. Al finalizar el espectáculo, se suele obtener el reconocimiento por parte del público, que se expresa a su vez, mediante aplausos, acompañamiento con palmas siguiendo el ritmo de la música o de la acción, colocándose de pie, etc.; este

²⁴² Traducción de la autora de la tesis del original en francés: “Le corps est poétique (...) .je dirais presque malgré lui; c’est cela qui “éveille” le désir de choréographe. Ce jeu avec “l’invisible”, cette transpiration des émotions mystérieuses, ces évocations, ces bascules d’espaces et de temps qui créent une réalité décalée, c’est le corps... N’est-ce pas poétique par essence (...)?”.

reconocimiento, a diferencia del circo, no aparece habitualmente en la danza durante la exhibición de la creación, sino que se da al final del espectáculo.

A nivel de la lógica externa, se puede tener en cuenta el número y el sexo de los bailarines, el papel -bien principal, o bien secundario- que desarrollan a lo largo de toda una obra, o en cada una de las escenas que representan.

b) Con el espacio

Los coreógrafos han ejercido su capacidad creativa en distintos espacios, bien de tipo natural y al aire libre (por ejemplo en el *Parc Güell* durante els *Dies de Dansa* que se celebran en Barcelona desde hace varios años en el mes de junio), o bien, en escenarios cerrados²⁴³.

Los escenarios cerrados pueden tener distintas formas (cuadradas, redondas, o elípticas, entre otras), distintas medidas (espacios amplios o más reducidos), y permitir la disposición del público en relación al espectáculo desde distintas perspectivas (frente a los bailarines, alrededor de ellos, debajo de ellos, etc.).

El espacio puede utilizarse en el plano horizontal²⁴⁴ (es así en la mayoría de espectáculos), en el plano vertical (en el caso de la danza-escalada), también en el plano inclinado (espectáculo *Origami*, del grupo catalán *Mudances*), o incluso con variaciones, colocándose el cuerpo perpendicular o paralelo respecto a estos planos²⁴⁵.



Imagen 4. Danza vertical, de Manel Sala “Ulls”²⁴⁶.

²⁴³ Consultar la revista monográfica VVAA (2010). Ciudades que danzan. Danza en paisajes urbanos. Interviniendo en el espacio público para promover el cambio social., Revista anual *CQD*, 3. Barcelona: *Associació Marató de l'espectacle*.

²⁴⁴ Las coreografías en un escenario pueden realizarse de distintas formas: normalmente de pie, per también completamente horizontales sobre el suelo. Por ejemplo, la coreografía que bailan dos hombres estirados en el suelo, del que no se levantan más que para salir de la escena, de Wim Vandekeybus (Aslan, 1993: 312)

²⁴⁵ La compañía *Deambulants* trabaja sobre los muros; algunas de sus componentes formaron parte del espectáculo *El gegant dels Set Mars*, en el *Fòrum de las Cultures* de Barcelona 2004.

²⁴⁶ Web de Manel Sala “Ulls” <http://ulls.info/galeria/> [consulta realizada el 3 de junio del año

El espacio escénico *a priori*, es el espacio físico y concreto que existe, independientemente del resto. Hablaremos pues del espacio escénico más corrientemente utilizado en los espectáculos profesionales de danza: el teatro a la italiana. Hay que apuntar sin embargo que los coreógrafos contemporáneos escogen a veces otros espacios de representación: mencionamos el jardín público para Trisha Brown, la piscina para Daniel Larrieu, la calle para Odile Duboc, las paredes de una fábrica con la compañía *Deambulants*, etc²⁴⁷. El espacio escénico se presenta como un volumen (con profundidad, anchura, altura) en el que la superficie no está reglamentada, abierto únicamente por delante (la *cuarta pared*), donde suele instalarse el público. Sin embargo, es un espacio más abierto de lo que parece ya que las cortinas y los espacios laterales donde el bailarín no está expuesto a la mirada del público permiten al espectador el desarrollo imaginario de acciones en este espacio invisible. Las entradas y salidas en consecuencia, ofrecen posibilidades suplementarias de creación de sentido y de espacios imaginarios.

La escena posee para el bailarín su propia terminología: a lo *ancho*, del lado izquierdo de la escena hacia el lado derecho; en *profundidad*, de la rampa hacia el fondo de la escena, y el desplazamiento se efectúa de *delante* al *fondo*. Se dice que el espacio *desciende* hacia el público. Como componentes espaciales de la danza podemos señalar la forma de la acción motriz, el tamaño o amplitud, la dirección, el nivel, la situación en el espacio de actuación, etc.

En la *danza clásica* (a partir de Comandé, 2002) podemos hablar de un espacio jerarquizado central, que privilegia dos planos, el frontal (de cara) y el sagital (de perfil). La relación con el suelo está poco presente. El espacio tiene dos dimensiones, la altura y la anchura, que corresponden a las dos bases fundamentales de esta técnica: el *en dehors* (lo ancho), y la verticalidad, la elevación (lo alto); en la *danza jazz* el espacio es frontal, bastante simétrico, diversificando las direcciones y las orientaciones; en la *danza hip-hop* es centrado, frontal y de perfil, dibujando líneas; en la *danza primitiva* hay que destacar la importancia del círculo; en las *danzas folclóricas* depende del origen de la danza, pero hay poco manejo del cuerpo en el suelo y se utilizan trayectorias geométricas (círculo, cuadrado, línea, círculos concéntricos,...); en las *danzas de sociedad*, depende de la danza, pero se trata de un espacio dibujado por la pareja, sin prácticamente utilización del cuerpo en el suelo (círculos en el vals,

2006].

²⁴⁷ Consultar el programa del Festival internacional de *Dansa en paisatges urbans*, dentro del marco de la programación del *Festival d'Estiu* de Barcelona, GREC.

cuadrados en el tango, grandes líneas en el *quickstep*...); en la *danza contemporánea*²⁴⁸ hablamos de un espacio explosivo, diversificado, utilizado por su simbolismo, donde es importante la relación con el suelo²⁴⁹, trampolín para los saltos y amortiguador de las caídas, suelo al que el bailarín se acerca en las caídas y se aleja en los saltos, y que utiliza distintos planos²⁵⁰. Introduce una tercera dimensión corporal: la profundidad, a través del trabajo en rotación espiral; en la danza *contact*,²⁵¹ se encuentra, asimismo, una notable utilización del suelo.

El punto de recepción de los espectáculos por parte del espectador, también se ha diversificado. Por ejemplo, la característica principal del espectáculo *Mirando al cielo* (2003) de la compañía *Producciones Imperdibles* es que el espectáculo se desarrolla en un escenario transparente, y que una parte del público se sitúa debajo de éste mediante unos asientos especiales. Este hecho permite que el espectador contemple el espectáculo desde una disposición y una perspectiva inéditas.

c) Con el tiempo

La duración de un espectáculo de danza suele oscilar entre la hora y la hora y media de duración en principio sin interrupciones. No suele tener mayor duración probablemente por la energía que, en general, exige a sus protagonistas. En los espectáculos clásicos solían sucederse varios actos (tres normalmente), pero en los

²⁴⁸ Abanico de tendencias surgidas de la danza moderna y sus diversas corrientes: *modern-dance*, *new-dance*, *post-modern*, etc. (ver el libro de Jacques Baril).

Englobamos varias tendencias actuales bajo la denominación de danza contemporánea: la propuesta de Marta Graham que ha evolucionado como técnica Graham y la creada por Doris Humphrey y prolongada por Jose Limon como técnica Limon, que conciben la forma como una estructura que sale de una alternancia dinámica: *contraction-release* para Graham y *fall-recovery* para Limon.

También contemplamos las corrientes actuales: expresión corporal bailada, refundición de diversas técnicas salidas tanto de Graham, Wigman, Limon, como de las tendencias representadas por Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Carolyn Carlson, Twyla Tharp, Murray Louis o Meredith Monk, en las que el rasgo fundamental es el de ser mediadoras de una comunicación corporal y una expresión no verbal de comunicación social. En ellas el movimiento puede ser *significante* al mismo tiempo que *significado*, es decir sin significación, movimiento por el movimiento o bien que quiere significar al otro un sentimiento, una idea. Lenguaje kinestésico que se funda en un principio metakinésico.

²⁴⁹ La danza es una actividad física de creación y de simbolización que solicita la maestría, la riqueza y la diversidad de los apoyos y del contacto con el suelo (a partir de apoyos pedestres, o de apoyos con otras partes del cuerpo). “La danse contemporaine ne danse pas sur le sol, elle danse avec lui” Louppe (L.), op. Cit. p. 193.

²⁵⁰ Brunaux, H. (2005). Danser dans l'espace public - Des processus de spatialisation au coeur des usages de l'espace, *Passeurs de Danse* [En ligne], Consulta 23 marzo 2010. URL: http://passeursdedanse.fr/ressources/articles_en_lignes.php.

Brunaux, H. (2006). Usages de l'espace urbain comme révélateurs de forme de reconnaissance chez de jeunes danseurs de hip hop, *Passeurs de Danse* [En ligne], Consulta 23 marzo 2010. URL: http://passeursdedanse.fr/ressources/articles_en_lignes.php

²⁵¹ Creada por Steve Paxton.

contemporáneos suele acogerse a la duración citada con anterioridad. Hay que señalar los *solos* ejecutados por un único bailarín, cuya duración oscila entre los veinte y los treinta minutos debido al desgaste energético que suponen.

Suelen tener una estructura de escenas con entradas y salidas de personajes. Se habla de *escena* mientras no existe cambio de personaje; en el momento en que un bailarín entra o sale del espacio visual hay cambio de escena. ¿La utilización musical está reglamentada en danza? No hay ninguna prohibición en danza a propósito de la elección del mundo sonoro. Lo que se busca es la coherencia del mundo sonoro con el universo poético de la coreografía.

En este sentido, son numerosas las posibilidades que se ofrecen, y el creador podrá proponer a los bailarines bailar sobre: el silencio que otorga toda su densidad al movimiento; el cuerpo sonoro: la respiración (inspiración, espiración, soplido, silbidos, etc.); la voz (murmuros, gritos, onomatopeyas, palabras, textos, etc.); los golpes y la percusión sobre uno mismo o sobre el suelo, los chasquidos de dedos, entre otros; las voces en *off*: registros de voz, radio, tele, publicidad, bandas sonoras de teatro o cine, etc.; los ruidos: diversos y de diferentes orígenes, producidos sobre escena o en *off*; la música: instrumental o cantada, de cualquier origen, época o país. Un montaje de diversas incitaciones sonoras conlleva el peligro de un *puzzle musical* (Comandé, 2002).

Podemos establecer relaciones temporales en un mismo momento (simples, complejas, semejanzas, diferencias, puntos comunes, oposiciones, etc.) También podemos hablar de relaciones a través del tiempo, por ejemplo, entre una incidencia y la siguiente, como un movimiento y el siguiente, o un bailarín y el siguiente, produciendo relaciones específicas (canon, *fuga*, *ostinato*, etc.), y, asimismo, categorías generales (elaboración, inversión, etc.): repetición exacta/recurrencia, alteración de uno o más componentes o conjunciones, adición o sustracción de uno o más componentes o conjunciones, y/o, alteración del orden de los eventos.

La danza es un arte independiente, que no tiene por objeto ilustrar la música o identificarse con ella, por tanto no es cuestión de que la música la controle. Sin embargo, el movimiento se organiza en relación al universo sonoro. Puede hacerlo por una relación métrica, pero también por otras relaciones que se inscriben en una estructuración no métrica:

- la relación de *clima* es una relación de aclaración o refuerzo de la intención coreográfica por un mundo sonoro que evoca el tema elegido, que propone un clima idéntico;
- la relación de *oposición* es una relación de contraste música/movimiento a diferentes niveles (ritmo, duración, melodía, simbolismo, etc.);
- la relación de *diálogo* es de reciprocidad dialéctica del universo sonoro y de la danza;
- o, la relación *aleatoria* es un encuentro por azar de dos universos que quizás creará armonías no buscadas.

Es fundamental no encerrarse en una visión única de las relaciones entre música y acción motriz, sino más bien de construir una relación poética entre estos dos universos. En función del proyecto coreográfico, hará falta hacer las elecciones pertinentes y coherentes que sirvan la intención buscada y permitan la musicalidad del gesto.

En la *danza clásica* (a partir de Comandé, 2002) suelen utilizarse músicas orquestadas, extraídas del repertorio clásico, escritas o no para la danza pero siempre adecuadas a la misma; en la *danza jazz* la música proviene del *jazz*, percusiones, *blues*, *rock*, ..., de una música que estructura la danza (con síncopas y contratiempos); en la *danza hip-hop*, se utiliza música *hip-hop*, música electrónica, etc., existiendo una relación muy estrecha entre la danza y la música; en la *danza primitiva* hay percusiones, cantos étnico, etc., fusionándose las pulsaciones sonoras y las corporales; en la danza folclórica las músicas son tradicionales, regionales o nacionales, en ocasiones con canto, la música mediatiza la danza; en las *danzas de sociedad* -valeses, tangos, *jive*, etc.- se establecen relaciones dinámicas y estructurales con la música; en la *danza contemporánea* y en la *danza-contact* se utilizan estilos y universos sonoros variados, relaciones diversificadas, y hay autonomía de la música respecto a la danza.

d) Con los objetos

La utilización del objeto (Comandé, 2004) en danza puede materializar diferentes objetivos:

- una primera categoría de objetivos en la que el objeto jugará un *papel de facilitador* (que ayudará la emergencia de la expresión en el caso de trabajar con alumnos, distrayéndolos de la inquietud que sienten ante la actividad), o un *rol de objeto inductor* que permitirá la apertura del imaginario y la puesta en juego de la creatividad;
- una segunda categoría de objetivos, ligada a la motricidad, donde el objeto jugará *el rol de soporte*, provocando nuevas puestas en juego de cuerpos, relaciones, volúmenes, etc., donde el *rol de un objeto mediador* ayudará a la adquisición o al afinamiento de las competencias de interpretación;
- una tercera categoría de objetivos, ligada a la composición, en la que el objeto jugará el papel de *decorado*, que sostendrá el clima en tanto que elemento escenográfico o el de *objeto-argumento* que motivará la escritura coreográfica sirviendo de tema, propósito o argumento.

En cualquier caso, convendrá alejarse del uso habitual y utilitario del objeto aprehendiéndolo bajo diferentes relaciones: por las cualidades del material (frío, dulce, ligero, etc.); por sus propiedades (extensible, fijo, etc.); por su consistencia (sólido, fluido, etc.); por sus usos; o, por su simbolismo. Todos los objetos, a condición de que su uso no represente peligro, son susceptibles de ser utilizados en danza. Pueden ser reales o imaginarios. La supresión del objeto real, después de la creación de una secuencia bailada utilizándolo, conllevará siempre volúmenes nuevos y cualidades particulares.

En la *danza clásica* (a partir de Comandé, 2002) los objetos suelen tener un carácter naturalista y descriptivo; en la *danza jazz* hay una utilización simbólica del objeto; en la *danza hip-hop* prácticamente no se utiliza ningún objeto a no ser que provenga del mismo vestuario: un pañuelo o una gorra, por ejemplo; en la *danza primitiva* el objeto posee unas características rituales; en la *danza folclórica* encontramos elementos que contribuyen a la vistosidad del baile como semicírculos adornados con garlandas, cintas, bastones, instrumentos como los cascabeles, panderetas, etc.; en las *danzas de sociedad* no aparecen objetos durante la danza; en la *danza contemporánea* la utilización de los objetos está cargada de simbolismo, debido a la gran influencia del teatro-danza²⁵²; y por último, en la *danza-contact* no suelen intervenir los objetos.

e) Con el significado simbólico

Lo *alto* y lo *bajo*, lo *ascendente* y lo *descendente*, pueden estar cargados de simbolismo; las acciones motrices hacia arriba, si tienen soltura, parecen escapar a la gravedad y convertirse en vuelo o espiritualidad (Souriau, 1998). En la danza, el canto o la poesía existe una gran diferencia en poner el acento sobre el *arsis* (movimiento de lo elevado) o sobre la *thesis* (movimiento de lo reposado).

En la *danza clásica* (a partir de Comandé, 2002) el cuerpo está fuertemente instrumentalizado, hay poco contraste entre energías, y predomina la reproducción de formas puras, ya que solicita una gran precisión de vocabulario (posiciones de brazos y piernas, pasos básicos) dando mucha importancia a la abertura (*en dehors*) y a la verticalidad que concede elevación y ligereza, danza aérea, alejada de lo terrenal, cercana al vuelo; en la *danza jazz* predomina la sensualidad, la energía contrastada, la velocidad y la amplitud, fruto técnicamente de las disociaciones, la coordinación, la rapidez y la movilidad de la cadera; en la *danza hip-hop* domina lo mecánico, dinamismos percutidos y variados (impactos) juntamente con formas disociadas y ondulatorias, requiriendo técnicamente de las disociaciones segmentarias, los bloqueos (*pop*) y las acrobacias²⁵³; en la *danza primitiva* destacamos su carácter liberatorio, con dinamismos que siguen el pulso (tensiones y relajaciones) con movilidad y radiación del movimiento desde la columna vertebral, con un papel fuerte de los apoyos pedestres; en las *danzas folclóricas* el carácter es comunicativo, afiliado a un estatus social, manteniendo un tono de base que depende del origen de la danza (*gigue, bourrée, rondeau, bassaposervikos, jotas, squares, etc.*)²⁵⁴; en las *danzas de sociedad* el acento es tónico, afiliado a la identidad del género, con formas y dinamismos que dependen de la danza y con gran importancia técnica de las rotaciones, apoyos y contactos con el otro; en la *danza contemporánea* se solicita el cuerpo-materia, la energía orgánica (acentos, impulsos, etc.), con formas depuradas y

²⁵² Pina Bausch, y su ballet Wüperltal fue la promotora de esta nueva tendencia en danza con su célebre creación *Café Müller*.

²⁵³ Las acciones acrobáticas son gestos motrices que implican una inversión del cuerpo mediante una rotación sobre el eje transversal o sagital del cuerpo, con posible rotación sobre el eje longitudinal, con consecuente pérdida de la posición habitual y que están regulados por los receptores (principalmente exteroceptores en la iniciación y propioceptores una vez conseguida la maestría del gesto).

²⁵⁴ En el encuentro europeo *Le Grand Bal de Gennevievès*, que se organiza anualmente en verano, se pueden visionar y practicar todo tipo de danzas colectivas.

estilizadas, ya que técnicamente requiere disponibilidad corporal, musicalidad gestual, diversificación de los apoyos, y se interesan por el peso y el centro del cuerpo. Se puede desarrollar la relación con el suelo a partir de su significación simbólica trabajando a partir de un suelo inestable, caliente, suave, resbaladizo, etc.

Merce Cunningham (1974) insiste en la existencia de una comunidad humana de emociones y precisa que “el sentido kinestésico es un comportamiento singular y feliz que hace que la experiencia de bailar sea común a todos”.

3.5.2.2. El mimo, la pantomima y el teatro gestual: las relaciones del mimo



*“Traducimos los sentimientos con el cuerpo, sentimientos que revelan el pensamiento”
(Etienne Decroux)*

En el mimo, el artista trata de sugerir mucho a partir de poco. El gesto es un lenguaje fuertemente enraizado en la cultura en la que se produce y fuertemente condicionado por el aprendizaje social. Curiosamente, la gestualidad social puede crear convenciones y artificios gestuales, sin una finalidad teatral de ficción.

Se puede observar una gestualidad sustitutiva de la palabra, de carácter mítico²⁵⁵, por su finalidad comunicativa esencial (Greimas, 1971). Hay gestos como los de los sordomudos, la pantomima o el cine mudo que no pertenecen a la gestualidad práctica, que sustituyen a la palabra en un sentido absoluto. Hay una gestualidad complementaria que subraya o enfatiza el contenido del discurso hablado, delineando el recorrido del esquema de pensamiento acompañándolo rítmicamente, y en este caso el gesto no se produce con una intención de comunicar sino y aún así, es interpretado por quien lo recibe²⁵⁶. El hombre social también se sirve de una gestualidad paralela a la conversación cotidiana para precisar conceptos expresados verbalmente, agilizando el discurso e incluso ahorrando palabras o ironizando sobre lo que se dice. Se trata de una gestualidad indicativa, sincrónica. Finalmente, el hombre también se expresa con gestos que describen otros gestos o bien que representan un objeto real mediante convenciones culturales: simbólicamente. *Pantos*

²⁵⁵ La *gestualidad mítica* de Greimas abarca los gestos intencionados y los eventualmente percibidos como una comunicación.

²⁵⁶ Ver las clasificaciones de los gestos de Wolf, 1966 (automáticos o reflejos, emocionales, proyectivos); Ekman, P. y Friesen, W., 1969 (emblemas, ilustradores, reguladores, adaptadores y muestras de afecto); Stoetzel, 1971 (autísticos, habituales, simbólicos); Greimas, 1971 (gestualidad práctica y gestualidad mítica) o Schefflen, 1976 (de referencia, enfáticos, demostrativos y táctiles).

significa todo; el que lo mima todo. En el mimo, tanto el compañero, como el espacio, así como los objetos, pueden ser reales o ilustrados; en cambio, en las situaciones motrices deportivas, nunca se va a jugar un partido de fútbol con compañeros invisibles, o con una pelota imaginada.

a) Con los compañeros

La relación se presenta a través de distintos personajes en la ficción. En ocasiones, se evoca a los personajes con los que se interactúa; se trata de sujetos invisibles que el mimo hace presentes.

En función del rol desarrollado en el espectáculo podemos: formar parejas, y la interacción entre los miembros puede ser a través de: hacer lo mismo (imitar, sincronizar), hacer lo contrario, hacer lo complementario, conducir y seguir, moverse en espejo o realizar una acción a la que corresponde una reacción, entre otras.

Es un único individuo el que suele llevar el peso del espectáculo, ya que posiblemente debido a la atención que requiere el seguimiento de un espectáculo donde la acción motriz se da en base a una codificación (sobre todo en pantomima), la atención requerida exige que no sucedan a la vez demasiadas acciones sobre las que haya que centrar la atención. La mayoría de situaciones son psicomotrices, aunque a nivel ficcional el actor puede interpretar de forma sucesiva distintos personajes relacionándose con ellos e interpretándolos de forma sucesiva. Por ejemplo, Marcel Marceau en sus pantomimas creaba uno o más personajes imaginarios que se relacionaban entre sí (*Angel y Demonio*, *David y Goliat*, entre otros).

En el caso de otros mimos, como los actores de *Tricycle*, *Vol·Ras* o *Yllana*, por mencionar algunos ejemplos más cercanos y actuales, al formar parte de unas compañías de más de un actor (aunque en alguna escena pueda haber un único personaje), su relación con los compañeros se hace patente a base de gestos, muecas y posturas, y también, en algunos casos, mediante onomatopeyas (por ejemplo, el espectáculo *Muumu* de la compañía madrileña *Yllana*).

b) Con el espacio

El mimo se relaciona con espacios ausentes, contiguos, o alejados, que prolongan imaginariamente la espacialidad real. Respecto al espacio, en el caso del mimo ilustración o del mimo corporal, todo puede ser representado sin moverse del sitio, andando largas distancias contra el viento, o moviéndose sólo en un metro cuadrado.

Las compañías antes mencionadas, se acercan más al concepto de teatro gestual o físico, por el hecho de utilizar espacios reales, es decir, escenografías que en ningún caso son solo decorativas, sino que también tienen la función de servir a la idea del espectáculo (es el caso del espectáculo *Insólit* de la compañía *Vol·Ras*). Aunque eso no excluye la posibilidad de utilizar espacios neutros, y de que se puedan ilustrar también objetos imaginarios (como se observa en la creación *Manicômie* de la compañía *Tricycle* o en el espectáculo *Bon Voyage* del grupo *Vol·Ras*).

En cualquier caso, en el mimo la relación con la proxémica es vital: debe haber espacio para moverse libremente, y ser susceptible de ser transformado por la acción de los actores, o por la incorporación de otros elementos u objetos

c) Con el tiempo

En cuanto al tiempo, el célebre mimo Marceau lo utilizaba de varias formas: sintetizándolo al pasar de una acción a otra, ralentizándolo como si viéramos pasar una película a cámara lenta, o por lo contrario, efectuando rápidos movimientos para causar un efecto mecánico o de robótica; en su célebre mimodrama sobre la vida y la muerte recorre en varios minutos toda la trayectoria vital de una persona pasando motrizmente del nacimiento a la infancia, la vejez y la muerte.

Respecto al tiempo de la acción, además de ralentizarla, acelerarla o sintetizarla, la posibilidad de jugar entre dos o más compañeros, ofrece más combinaciones rítmicas que si el mimo actúa solo (por ejemplo, el espectáculo *Pagagnini* de la compañía madrileña *Yllana*).

d) Con los objetos

En el mimo no se produce ningún tipo de relación con un material real, existe la evocación del mismo (por ejemplo, el juego con pistolas que no existen). No suele haber material, a excepción de alguna silla o peana para apoyarse en un momento determinado del espectáculo. En el caso de Marcel Marceau, en cuanto a los objetos, cualquiera de ellos podía ser recreado, y además transformado, durante la actuación: un hilo imaginario podía llegar a convertirse en una cuerda; o una flor, en un jardín.

Estos objetos serán utilizados según su naturaleza o transformados también según sean manipulados: una silla puede convertirse en un cordero (como sucede en el espectáculo *Sit* del grupo *Tricycle*), o un guante rojo en una cresta de gallo (en la creación *Canguelis* de la compañía *Vol·Ras*).

e) Con el significado simbólico

“El niño es capaz de hacer *como si...*, de desarrollar una acción simbolizada por el gesto (mimo por ejemplo) y después representarse el movimiento sin incluso ejecutarlo” (Bonnery et Cadopy, 1990:47).

Expresar cansancio pasando el dorso de la mano sobre su frente, es utilizar un signo corporal reconocible por todos; expresar este cansancio a través de un hundimiento del pecho y del cuerpo, es revelarlo por un *signo biológico* no codificado, pero el sentido del cual puede ser redescubierto intuitivamente por el público en el instante de su realización (Lebreton, 1996:87).

Poniendo en forma su cuerpo, el mimo sabe que podrá hacer resurgir en el espectador una emoción ya probada anteriormente, corporalmente.

3.5.2.3. El circo: las relaciones del/la artista



*Et si vous n'étiez pas clown, que seriez vous?
Mais si je n'étais pas clown, je ne serais*²⁵⁷.

(Pierre Étaix)

a) Con los compañeros

En el circo observamos situaciones de tipo psicomotor (un malabarista realizando un número con las pelotas), junto a situaciones de carácter sociomotriz (dos trapeceistas que interactúan como portor y ágil en el trapecio volante), y situaciones de carácter comotriz (varios sujetos realizando diábolo individualmente dentro de un mismo número).

Por tanto, podríamos hablar de números de exigencia psicomotriz (por ejemplo, el malabarista del espectáculo *Saltimbanco*), o sociomotriz de cooperación en un medio estable²⁵⁸. Encontramos situaciones psicomotrices en algunos de los números (por ejemplo, la rueda alemana en el espectáculo *Quidam* del *Cirque du Soleil*), en las que no hay posibilidad de favorecer ni perjudicar a los compañeros.

Entre las situaciones de comunicación motriz, consideramos aquellas en que los artistas colaboran de distintas formas: a través del contacto corporal donde los cuerpos actúan como apoyos o como generadores de impulso (en los números de “manos a manos” entre el ágil y el portor); a través del intercambio de algún objeto extracorporal (por ejemplo, pasar una maza); o mediante el cambio de roles (por ejemplo, al prestar ayuda técnica en un momento de la actuación, al cambiar de ágil a portor o de portor a ágil en determinados números, etc.)

²⁵⁷ Cita traducida del francés por la autora de la tesis: “Si yo no fuera clown, no sería” (frase del payaso Pierre Étaix).

²⁵⁸ El autor Xavier de Blas en su artículo *Los malabarismos desde la praxiología motriz* estructura la relación con los compañeros en la modalidad de los malabarismos a partir de la clasificación del profesor Pierre Parlebas.

[http://www.deporteyciencia.com/wiki.pl?Libro_Circo/EF_Articulos_Praxiologia_Malabarismos].

Libro Abierto de Circo: [<http://librocirco.deporteyciencia.com>]. Licencia: Creative Commons - Attribution-NonCommercial-ShareAlike 1.0

De Blas, X. (2000). Los Malabarismos desde la Praxiología Motriz. *Libro de actas del V Seminario Internacional de Praxiología Motriz*, Centro Galego de Documentación. Edicions Deportivas-INEF Galicia, 69-88.

Ya que partimos de la premisa de que las situaciones motrices expresivas son por naturaleza de colaboración, podemos hablar de situaciones de contracomunicación motriz en el terreno de la ficción, cuando el desarrollo narrativo del espectáculo enfrenta a dos participantes oponiéndolos a través de una lucha o un enfrentamiento, que en última instancia es manifiestamente de naturaleza colaborativa. Se colabora para llevar a cabo una oposición ficticia.

Podríamos hablar de una *red comunicativa estable* en la realidad del espectáculo, aunque en el terreno de la ficción pueda darse una *red inestable* cuando varían las relaciones de colaboración o de oposición en el transcurso del espectáculo. En cuanto a la *red de interacción de marca* podríamos decir que las relaciones motrices que determinan el éxito se obtienen mediante acciones de marca de *cooperación*. En los momentos en los que la progresión del número llega al *crescendo* final, suele existir, interrumpiendo o acompañando el instante, el reconocimiento por parte del público que se expresa a su vez mediante aplausos, gritos y silbidos, acompañamiento con palmas siguiendo el ritmo de la música o de la acción, colocándose de pie, etc. Sería equivalente al sistema de puntuación en los deportes.

En cuanto a los *roles y sub-roles* en el circo contemporáneo se halla el rol de actuante protagonista, el rol de actuante secundario, el rol de ayudante técnico, y el rol grupal, en el que el individuo queda diluido en un conjunto casi escenográfico..

Uno de los testimonios del cambio hacia una nueva lógica en el circo es la aparición del *personaje* sobre la pista. Contrariamente al circo tradicional donde los artistas presentan sus números no representándose más que a ellos mismos, el nuevo circo es de entrada *representacional*, instaura una disociación entre intérprete y personaje.

Un espectáculo de circo acostumbra a desarrollarse en base a la *sucesión de números con distintos participantes* que únicamente aparecen en uno o dos de ellos como *figuras principales*, y que en todo caso, pasan a ser *figuras secundarias* en otros números, o pasan a desempeñar en otros momentos un *rol colectivo escenográfico*, propio del circo contemporáneo. El circo contemporáneo requiere una polivalencia del artista, frente a la notable especialización del circo clásico.

La palabra e incluso la narración formaban parte de diferentes piezas presentadas en los espectáculos de circo del siglo XIX. Pero en el siglo XX, en una disposición circular, la relación de los intérpretes entre ellos y con el público debe establecerse sobre otras bases. No hay cortinas, ni telón; la pista de 360° se ancla en un presente sin antes ni después, abre una perspectiva de ojo panorámico, la utopía de una visibilidad total.

El artista que entra en la pista no viene de ninguna parte, supone el aquí y ahora (contrariamente al actor teatral que gracias a su personaje se inscribe generalmente en una historia que le precede y que se prolonga en el futuro). Desde que aparece en la pista se libra al público, que aprecia en directo su maestría con el objeto, la acción motriz o en ocasiones cada vez más contadas, con el animal.

b) Con el espacio

El circo en la actualidad suele presentarse en espacios cerrados y cubiertos, denominados carpas (*Cirque du Soleil*). También al aire libre (por ejemplo, *Los Galindos*, especialistas en los años ochenta en trapecio volante actuando en la *Fira de Tàrrrega*), o en formato de circo de pequeño escenario en un espacio reducido, incluso como circo *de salón* (*Le Foc*), y también en escenarios cerrados teatrales a la italiana (como por ejemplo, el espectáculo *Gala*, del grupo argentino *Teatro de la Arena*).

La forma geométrica asociada por excelencia al circo moderno es la pista circular, que recuerda la función que en sus orígenes (Circo Astley, 1768) tenía esta forma para los números de doma de caballos, aunque por cuestiones de espacio ésta puede reducirse a un semicírculo (*Circ d'Hivern* del *Ateneu Popular de Nou Barris*), a un espacio rectilíneo (*Circ Cric* en el *Mercat de les Flors*), o a una piscina (espectáculo *Aquamàgic* del INEFC²⁵⁹ de Lleida, espectáculo *Ó* del *Cirque du Soleil* instalado en Las Vegas, o también el espectáculo acuático *Le Rêve* de la empresa de Franco Dragone de La Louvière en Bélgica, que se estrenó en Wynn Las Vegas el 29 de abril de 2005²⁶⁰).

El circo además, incorpora de forma específica la dimensión *altura* en muchos de los números aéreos (trapecio volante, trapecio fijo, ropas, elásticos, etc.) Este rasgo pertinente al espectáculo circense conlleva la necesidad de espacios que tengan una cierta altura para su práctica. Si observamos la mirada del espectador, ésta se dirige en múltiples ocasiones hacia arriba, hacia el cielo, como constatación de esta peculiaridad del espectáculo circense.

El circo moderno data del último tercio del siglo XVIII siendo inicialmente un lugar de ejercicios ecuestres. Su fundador, Philip Astley (en 1768 en Londres, y en 1774 en París) era jinete. Este origen explica quizás la forma circular del área donde se desarrollan los números. Alrededor del círculo perfecto de la pista, las gradas se escalonan en general semicircular o concéntricamente. Ya sea con carácter permanente y sólidamente construido, o bien ambulante y erigido bajo la *carpa* o *lona*, el circo adopta universalmente la disposición señalada anteriormente, así como la dimensión fija de la pista: 12 o 13 metros de diámetro, que corresponden según un giro periférico a catorce pasos de un caballo al galope.

Las modas del circo-teatro y del circo como gran espectáculo, han conllevado, sin embargo, en numerosas ocasiones, modificaciones del dispositivo inicial. El circo Olímpico está dotado de una escena amplia y bien equipada (10

²⁵⁹ Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña, centro de Lleida; espectáculo dirigido por el profesor Alfredo Joven.

²⁶⁰ Espectáculo concebido por Jacky Beffroi, que a partir de 1973 desarrolló hasta 1980 numerosos espectáculos al aire libre en universos acuáticos, entre los que cabe destacar *Les aventures de Galéor le Pêcheur*, fundando en 1980 le *Tbéâtre d'Eau*, que dirige hasta la actualidad. El espectáculo *Le Rêve: A Small Collection of Imperfect Dreams* de la compañía *Dragone* fue fundado a través del visionario director Franco Dragone, creador de los espectáculos de *Cirque du Soleil 'O'*, *Mystère*, *La Nouba*, *Quidam* y *Alegría*.

planos, 18 metros de profundidad), unida a una arena de 17 metros de diámetro (un plano inclinado la comunica facultativamente con el escenario). Una escena de grandes dimensiones prolonga el espacio de modo parecido el área de evolución (un óvalo de 157 metros por 35 metros) del amplio hipódromo de la plaza Clichy en París. La pista del nuevo Circo se transforma a voluntad en piscina. La carpa del Circo Busch, que alcanza dimensiones gigantes, alinea sus tres pistas sobre un mismo eje. La forma alargada del circo-teatro adquirió una enorme popularidad durante el siglo XIX y principios del siglo XX.

Además de considerar el lugar en el que se desarrollan las acciones motrices circenses podemos considerar a nivel de la lógica interna, los distintos aparatos fijos, móviles o híbridos con los que se relacionan los artistas como espacios, al igual que lo hace Bortoleto (2004) en su estudio de la lógica interna de la Gimnasia Artística Masculina considerando a los aparatos gimnásticos como espacios de acción; en la interrelación con los aparatos, el cuerpo debe adaptarse a ellos, permitiendo figuras estáticas en suspensión o en apoyo, o figuras dinámicas. De forma genérica, podemos hablar de la relación con distintos tipos de aparatos: fijos, móviles e híbridos:

- los que podríamos denominar aparatos fijos, sin movilidad (a excepción de algunos balanceos) pueden asimilarse a los aparatos deportivos de la Gimnasia Artística masculina y femenina. En ellos, el dibujo del cuerpo y las figuras que este ejecuta, deben adaptarse a la forma y posibilidades del objeto-aparato. De hecho, algunos de ellos (por ejemplo, la barra fija o las paralelas asimétricas) intervienen como tales en alguno de los espectáculos del circo tanto clásico como contemporáneo²⁶¹. En relación con los aparatos fijos, hay que mencionar como específicamente enmarcados en el ámbito del circo a los aparatos suspendidos, colgantes, que permiten el balanceo (delante y atrás, arriba y abajo) combinado con la realización de figuras: nos referimos al trapecio fijo, al trapecio volante, los *bungees*²⁶², etc;
- hablamos de aparatos móviles, en el caso de aquellos en los que sin variar su forma original, el movimiento del aparato acompaña la evolución del artista (trapecio volante);
- y, por último, serían aparatos híbridos los que adoptan ciertos cambios en su forma y movilidad a partir de la interacción con el artista, adaptándose a las figuras ejecutadas (las telas, cuerdas, etc.).

Creemos que la relación con los aparatos como subespacio de acción es muy parecida a la que podemos encontrar en el deporte de la Gimnasia Artística Masculina y Femenina en las submodalidades de *barra fija*, *barra de equilibrio*, *paralelas asimétricas*, *anillas*, *salto de caballo* y *barras paralelas*.

²⁶¹ En el último espectáculo del circo catalán *Cric*, en su gira realizada desde finales del año 2003 se incluía un número realizado por Gustavo A. Carvalho (Guga) con una barra fija instalada en el centro de la carpa; así como, el número de barra poético-cómico del artista Boris Ribas en la *Titi* del grupo CircoLos.

²⁶² Sogas elásticas que permiten realizar figuras en el aire.

c) Con el tiempo

En el circo tradicional, la variedad de las disciplinas presentadas se traduce en una diversidad de números, encadenados como *performances* autónomas que van a magnificar la virtuosidad del artista, única justificación del espectáculo, generando una lógica vinculada sustancialmente a la heterogeneidad. La dramaturgia interna funciona por peldaños y reposa sobre el *crescendo* de la proeza, orquestada por el redoble de los tambores y los aplausos: el artista comienza por ejecutar una figura que parece marcar el nivel de su talento y trata de ir más y más lejos en su explotación terminando por sobrepasar las fronteras de lo posible.

El número se desarrolla como una serie de instantes sucesivos, que podrán ser repetidos o no en caso de caída, de fracaso. El espectáculo resulta de la yuxtaposición secuencial de los números, construida en función de los compromisos técnicos de montaje y desmontaje de los aparatos. Esta estructura discontinua fundamentada en la *performance* conlleva la obligación de que el espectáculo golpee el espíritu, destierre el aburrimiento y elimine el paso del tiempo. En el circo tradicional, hablamos de cambios a la vista, serialidad de los números, repetición de las figuras, intercambio de los artistas y cronología sucesiva.

Por otro lado, en el circo contemporáneo podemos hablar de una secuencialidad basada en el encadenamiento armonioso de los números, y no en la mera yuxtaposición del circo clásico. Este paso se efectúa mediante transiciones en las que se solapan los finales de una escena con el inicio de la siguiente, la preparación de la cual se ha iniciado prácticamente desde la mitad o parte final del número precedente. Al incorporar el componente narrativo en el *nuevo circo*, las situaciones dramáticas se suceden respetando las funciones que Propp en 1985 señaló en su morfología de los cuentos.

d) Con los objetos

En el circo, encontramos una interacción del cuerpo con dos tipos de objetos: los que podríamos considerar *aparatos* (*objetos fijos con o sin movilidad y objetos híbridos*), y los propiamente denominados *objetos manipulables*. Respecto a los primeros ya hemos comentado que los tratábamos en el apartado relativo a la interacción del artista con el espacio por considerarlos espacios de acción. En relación con los objetos manipulables, de menor tamaño, y que constituirían la modalidad de malabares podríamos hablar de malabarismos de balanceo, lanzamiento y recepción, intercambio, giroscópicos, de contacto, etc.

Al igual que hemos establecido un paralelismo entre los *aparatos-objetos con y sin movilidad* del circo con las submodalidades de la *Gimnasia Artística* (barra de equilibrio, barra fija, paralelas asimétricas, barras paralelas y caballo de salto), podríamos señalar que la relación del cuerpo con los *aparatos manipulables* es del mismo carácter que la que se establece en el deporte *Gimnasia Rítmica* en las submodalidades de mazas, cuerda, pelota, cinta y aro. Aunque las acciones emergentes del sistema pertenezcan a familias distintas, la naturaleza es equivalente.

e) Con el significado simbólico

La intensidad dramática se intensifica con el efecto del vértigo del riesgo, con la posibilidad de un accidente. La lógica circense se alimenta del miedo, mezclado con la admiración y el deseo de éxito, sobre todo en los números aéreos, y en aquellos en los que intervienen la acrobacia y la relación del cuerpo con aparatos fijos. El peligro desvela un componente de contacto con la realidad, aunque el circo intenta trascender esta idea.

Es en el círculo²⁶³ donde el artista desafía la naturaleza y las leyes de la gravedad, donde afronta la muerte (real en caso de caída, simbólica en caso de fracaso, superada por el grito de *¡conseguido!* en el circo clásico), traza un enlace con un *más allá*, como si el ejercicio físico reposara sobre un universo metafísico.

Lo imprevisto (en forma de accidente) figuraba como un rasgo esencial en la dramaturgia y la dramatización del circo tradicional. Una de los cambios fundamentales que marca el nuevo circo se materializa en la preocupación por una puesta en escena, manteniendo el desafío del riesgo. La construcción de los espectáculos está impregnada de un *estado de espíritu dramático*, para retomar la expresión de Bernard Dort citada por Jean-Marc Lachaud (David, 2002:126).

El circo se teatraliza, no únicamente porque adapta textos literarios o dramáticos²⁶⁴, sino también cuando cuenta, representa o da sentido a sus propios materiales. El circo de las *estrellas*, del *¡pasen y vean!*, de los redobles de tambor y del *¡conseguido!*, integrado en nuestro imaginario colectivo da paso a un gesto investido de sentimientos: amenaza, peligro, desafío, admiración, complicidad, seducción, soledad, desesperación, ilusión. Lo circense deja de ser puntual ya que en la narración encuentra un pasado, una historia, un punto de vista sobre la sociedad actual. Haciéndolo, reintroduce el elemento temporal, diacrónico, en la sucesión de los números.

El circo es transgresor con creces de las leyes físicas, desobedece la ley de la gravedad, invierte el espacio, intercambia la verticalidad y la horizontalidad, nos acerca al deseo universal de volar. La transgresión también se ejercita con la figura del payaso (payasos musicales, excéntricos, con animales, acróbatas...), como personaje lúdico, ignorante del ridículo.

El circo es portador de una nueva semántica: incluye el espacio en tres dimensiones, el desafío de la gravedad, la reducción de la superficie de apoyo, la noción de riesgo, la mirada aérea del espectador, el ritmo binario del balanceo, las estructuras temporales, el ambidextrismo, la escultura de símbolos, la cercanía a la magia, el acercamiento a lo imposible, la sucesión infinita, la burbuja corporal compartida, el cuerpo como apoyo o impulsor de movimiento, la inversión corporal, la autenticidad, la ternura, el error, la torpeza, la simplicidad, la energía, la

²⁶³ Al igual, aunque salvando las distancias, que con el toreo.

²⁶⁴ *La Compagnie Foraine* adaptó a Shakespeare, el *Cirque Baroque* a Voltaire, y el *Théâtre du Centauro* que interpretan íntegramente a caballo *Las Criadas* de Jean Genet.

vulnerabilidad, la fragilidad, la vivencia distinta del tiempo, el fracaso allá donde se espera el éxito, y el éxito inesperado. Constituye en definitiva, toda una filosofía de vida.

Hay que decir que el circo ha tenido necesidad de las proeza y el virtuosismo físicos (*el más difícil todavía*) para legitimar su escritura teatral y a su vez, el teatro recurre a la proeza y al imaginario circense para estimular las escrituras dramáticas (Hodak-Druel, 2002, en Wallon). El circo es el único teatro que requiere, en esencia, la perfección, no permite el movimiento en falso, existe una estética y una *poética del riesgo*²⁶⁵.

En los momentos en los que la progresión del número llega al *crescendo* final, suele existir, interrumpiendo o acompañando el instante, el reconocimiento por parte del público asistente al espectáculo, que se expresa mediante aplausos, gritos y silbidos, acompañamiento con palmas siguiendo el ritmo de la música o de la acción, colocándose de pie, etc.

Refiriéndose al lugar de la escena en la que se da la acción se puede hablar de: *centro adelantado y platea*, donde se establece un contacto más directo y familiar con el público; en el *centro* es el lugar más potente dominando sobre el espacio; *lateral- vértices* como zona de paso, espera o de acción secundaria; *fondo* como lugar donde convergen las líneas de perspectiva el artista adquiere una estatura casi simbólica, poderosa y al mismo tiempo misteriosa; *centro adelantada* estableciendo un contacto más directo con el público; *adelantada*, situado en la parte anterior del escenario; *ocupación total* cuando los artistas se distribuyen uniformemente por el espacio; *aéreo* cuando el artista está situado a una altura notable alcanzada desde el suelo o suspendido en el aire; *platea* cuando el artista se acerca al espacio ocupado por el público; *fuera de escena* cuando se ausenta del lugar de actuación, la acción se da a entender y ocurre fuera del escenario²⁶⁶.

3.5.3. La lógica interna en las prácticas bailadas

Las interrelaciones entre los compañeros, la relación con el espacio, el tiempo y con los objetos, puede multiplicarse dando lugar a una multiplicidad de posibilidades. En la tabla siguiente (ver Tabla 40) se avanzan diferentes aspectos de la

²⁶⁵ Aludiendo al título de la exposición mencionada anteriormente organizada por los comisarios J. Jané y J.M. Minguet se inauguró en el *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* en enero del año 2006.

²⁶⁶ La complejidad del encuentro del espacio como lugar y el espacio como símbolo se hace evidente en los matices que Robinson (2001:57) señala como variaciones en un recorrido dado, al variar la orientación las direcciones, por ejemplo un bailarín desplazándose en línea diagonal, desde el fondo izquierdo hacia la rampa a la derecha: a) si se desplaza hacia delante ningún conflicto está presente, no hay ambigüedad, sabe hacia dónde debe ir y se dirige hacia allí, disminuyendo la distancia entre él y su objetivo; b) si realiza lo mismo pero de espaldas, se pone énfasis en lo que abandona, no hacia dónde va, aumentando la distancia entre él y el punto que abandona; c) si se desplaza hacia delante, pero vuelve la cabeza y el brazo hacia el punto que abandona señala otro conflicto, una lucha entre los dos puntos; d) al igual que si se desplaza de espaldas pero la cabeza está vuelta hacia el objetivo; e) si los ejemplos propuestos se realizaran desde la rampa hacia el fondo variaría, asimismo, la significación.

lógica interna y de la lógica externa de diferentes modos de ejecución en danza: clásica, neoclásica, contemporánea, danza-teatro, jazz, danza urbana, danza primitiva, danzas colectivas, así como danzas de sociedad.

En relación con la lógica interna se expone de forma sintética, la concepción del cuerpo que sustenta cada modalidad de danza, los modos de ejecución técnicos, cuáles son las interacciones entre los bailarines, y las relaciones con el espacio y con el tiempo.

En relación con la lógica externa de las prácticas, se exponen los antecedentes histórico-culturales que dan lugar a las diferentes modalidades, la función social de la danza y el simbolismo contextual de la misma.

Tabla 40. Lógica interna y externa de los diferentes modos de ejecución en danza.

| ESTILOS DE DANZA | LÓGICA INTERNA | | | | LÓGICA EXTERNA | | | |
|--------------------|---|--|---|--|--|---|--|---|
| | CUERPO | MODOS DE EJECUCIÓN | RELACIONES ENTRE LOS BAILARINES | ESPACIO | TIEMPO | MODALIDADES | FUNCIÓN SOCIAL | SIMBOLISMO |
| CLÁSICA, ACADÉMICA | Fuerte instrumentalización | Reproducción de formas puras | Papeles diferentes entre hombres y mujeres | Jerarquizado | Orquestadas extraídas del repertorio clásico escritas o "no" para la danza pero siempre en adecuación con ella. Punto de partida: el libreto | Escuela rusa | La finalidad es producir obras singulares y originales | Bailarines y espectadores tienen roles diferentes sala/escena. El espectador paga por ver y espera el final para manifestarse |
| | Ligereza | Precisión del vocabulario (posición, pasos básicos) | Relaciones jerarquizadas: bailarín solista y coro | Central | | Escuela francesa | No tienen sentido sin una mirada externa: el espectador, el público no determinado de antemano está para ser seducido, para educarlo, para fidelizarlo (de ahí la necesidad de la acción cultural y del mecenazgo) | Exigen un aprendizaje y una enseñanza específicas, asiduidad a los cursos durante años |
| NEOCLÁSICA | Concepción estética del ballet limitada por un ideal de máxima belleza | Importancia de <i>en dehors</i> y de la verticalidad (elevaciones, ligereza) | | Relación poco presente con el suelo | | Legado de Marius Petipa | | Las reglas y los códigos se renuevan dejando un lugar cada vez más grande al creador: la obra no se contenta con dejar al espectador con sus pensamientos sino que introduce una subjetividad |
| | Reproducción de formas puras | | | Importancia del bailarín solista | | | | |
| NEOCLÁSICA | Vestuario en base al tutú | | | | | | | |
| | Formas y pasos adquieren dimensión expresiva menos rígida | Procede de la técnica académica del siglo XIX | El hombre deja de ser únicamente portador, más responsabilidad y protagonismo | Importancia del grupo, del conjunto | Importancia de la literatura (Balanchine) | Inicio con los ballets rusos de Serge Diaghilev (1909) | | |
| NEOCLÁSICA | Mayor fluidez en el torso y las extremidades | Integra diversos lenguajes de danza | | Abandono de la estricta mecánica del <i>pas de deux</i> (conjunto, variaciones de los solistas y "coda") | Desvinculación de la literatura (Balanchine) | Consolidación entre 1940-50 con los bailarines y coreógrafos Serge Lifar, Georges Balanchine y más tarde Maurice Béjart y Jiri Kylian | | |
| | Bases de la danza clásica modificando su caligrafía y su gramática | Consolida un estilo propio | | espacios escenográficos a reducción, escasez, pequeño formato y vacío | Desaparecen los detalles narrativos y las puestas en escena teatrales | Influencia de la aportación de la danza moderna americana de la primera mitad del siglo XX | | |
| NEOCLÁSICA | Radical transformación de vestuario (malla ajustada, camiseta, camisa, tejanos, faldas, chaquetas, ropa interior) | Gestualidad cotidiana, acciones simultáneas, frases muy estilizadas, efecto de fragmentación | | | Trabajo del coreógrafo sobre la música | | | |
| | Vestuario codificado | | | | | | | |

| ESTILOS DE DANZA | LÓGICA INTERNA RELACIONES ENTRE LOS BAILARINES | | | | | LÓGICA EXTERNA | | |
|-----------------------|--|---|---|--|--|---|----------------|--|
| | CUERPO | MODOS DE EJECUCIÓN | RELACIONES ENTRE LOS BAILARINES | ESPACIO | TIEMPO | MODALIDADES | FUNCIÓN SOCIAL | SIMBOLISMO |
| CONTEMPORÁNEA (EEUU) | Exploración de todas las posibilidades del cuerpo en movimiento | Formas depuradas y estilizadas | Exploración de todas las posibilidades de relaciones: el cuerpo del otro se utiliza | Exploración de todos los espacios y de todos los niveles | Estilos y universos sonoros variados | Marta Graham (técnica <i>contract/release</i> como motor de la danza), tronco como centro | | |
| | Cuerpo-materia, energía orgánica (acentos, impulsos, suspensiones), disponibilidad, musicalidad gestual | Disponibilidad corporal | Exploración de relaciones: el cuerpo del otro se utiliza | El espacio es una materia | Relaciones diversificadas, autonomía música/danza | como motor de la danza), tronco como centro | | |
| CONTEMPORÁNEA (EEUU) | Contracciones del torso (Graham) | Diversificación de los apoyos | Exploración de relaciones: el cuerpo del otro se utiliza | Explosivo, diversificado, utilizado simbólicamente | La música dialoga con el gesto de una manera cada vez más libre y variada. | productor de su danza | | |
| | Caidas de cabeza y torso (Limon) | Interés por el peso y el centro del cuerpo | Exploración de relaciones: el cuerpo del otro se utiliza | Gran importancia de la relación con el suelo | | | | |
| CONTEMPORÁNEA (EEUU) | Torso en forma curva, autonomía e independencia del movimiento, incorporación de gestualidad cotidiana y extraño, introducción del azar (Cunningham) | Graham: paralelo, <i>Flex</i> Limon: juego con la gravedad equilibrio y desequilibrio al separarse del eje y recuperación | Exploración de relaciones: el cuerpo del otro se utiliza | Gran importancia de cambios de dirección | Relaciones de diálogo con la música: adecuación en eco, en resonancia, en contraste. | Jose Limon (<i>fall/recover</i>) | | El simbolismo colectivo desaparece detrás el simbolismo particular de la obra y del autor: aparición del coreógrafo |
| | Movimiento que parte de la consciencia corporal (postmoderno) | Postmoderno (articulaciones, flujidos intermos), incorporación de técnicas orientales suaves | Papeles no jerarquizados | Importancia de las zonas del escenario, ruptura con la frontalidad | | Merce Cunningham (<i>curve</i>) | | |
| DANZA-TEATRO (Europa) | Utilización de todas las cualidades del movimiento: de los contrastes extremos y de toda la paleta de matices | | Papeles no jerarquizados | | Relaciones aleatorias | <i>Release</i> o post-moderno, Steve Paxton (danza de contacto, de apoyo en el cuerpo del otro) | | |
| | Vestuario no codificado | Interrelación del lenguaje de la danza y el teatro | | | | | | |
| DANZA-TEATRO (Europa) | Forma mixta | Bailarín representante y co-autor de la obra | | | | | | Teatro sin texto, danzas con personajes, teatro no narrativo, habiendo una continuidad real entre las obras de Kantor, Josef Nadi, Pina Bausch, Jean-Claude Galotta o Bob Wilson |

| ESTILOS DE DANZA | LÓGICA INTERNA RELACIONES ENTRE LOS BAILARINES | | | | | LÓGICA EXTERNA | | |
|------------------|--|---|---|--|---|---|---|---|
| | CUERPO | MODOS DE EJECUCIÓN | RELACIONES ENTRE LOS BAILARINES | ESPACIO | TIEMPO | MODALIDADES | FUNCIÓN SOCIAL | SIMBOLISMO |
| JAZZ | <p>Aislaciones (<i>isolations</i>) y coordinaciones de las partes del cuerpo</p> <p>Prioridad en la movilización de la pelvis y el busto</p> <p>Utilización de contrastes en la amplitud de movimiento</p> <p>Se busca simultáneamente la velocidad y la amplitud de los movimientos. La energía es máxima, contenida y modulada por acentos muy tónicos. Utilización de las rupturas y oscilación entre lo explosivo y lo contenido.</p> <p>Utilización de la contracción y la relajación</p> <p>Vestuario codificado</p> | <p>Código de construcción: generalmente una parte lenta corta (comparable a las introducciones musicales de las canciones modernas), precede a una parte muy rítmica, y una breve conclusión (parada espectacular o <i>decrecendo</i>, según la música)</p> <p>Gestualidad: inmediatamente identificada como perteneciente a un estilo, en el que el vocabulario gestual está más o menos establecido; coreografías de <i>gran público</i> (<i>music-hall</i>, <i>clips</i>, etc.) parecen estereotipadas, poco diversificadas y sometidas a las modas sucesivas.</p> | <p>La fuerte relación de los individuos en el grupo y la intensidad del deseo de identificación a los modelos externos hace improbable la expresión de las relaciones interindividuales más que la fusión en un colectivo o el papel de solista en el interior de un grupo.</p> <p>Relaciones organizadas entorno al grupo buscando el unísono.</p> | <p>El espacio es indiferenciado</p> <p>Es a menudo simétrico y tratado casi como en la danza hip-hop con una yuxtaposición de bailarines, y una predominancia de la orientación frontal (frente a los espectadores).</p> <p>A veces los bailarines recorren espacios más amplios y evolucionan por parejas, en coreografías que se acercan a las danzas <i>para ser vistas</i></p> | <p>Los ritmos binarios son impuestos por la música (diversas corrientes de <i>rock</i>)</p> <p>Relación orgánica con el ritmo y juego con las variaciones de la música</p> <p>Utilización del <i>contratiempo</i>, de la <i>síncopa</i>, del <i>swing</i></p> | <p>Origen en la cultura afroamericana</p> <p>Teatro musical, cine musical, cabaret, <i>music-hall</i>, <i>TV-shows</i>, Conciertos, Disco</p> | <p>El simbolismo es casi inmutable y colectivo.</p> <p>El coreógrafo no tiene el aura de un creador</p> | |
| PRIMITIVA | <p>Liberadora, dinámicos relacionados con la pulsación, (tensiones y relajaciones)</p> | <p>Movilidad e irradiación de la columna vertebral, papel muy fuerte de los apoyos sobre los pies, raíces, peso</p> | <p>Cohesión grupal</p> | <p>Importancia del círculo</p> | <p>Percusiones, cantos étnicos, fusión de las pulsaciones sonoras y corporales</p> | | | <p>El simbolismo de cada danza es inmutable y colectivo, revelando los mitos fundadores de las culturas y la organización de las sociedades</p> |

| ESTILOS DE DANZA | LÓGICA INTERNA RELACIONES ENTRE LOS BAILARINES | | | | | LÓGICA EXTERNA | | |
|--|---|--|---|---|--|--|------------|--|
| | CUERPO | MODOS DE EJECUCIÓN | ESPACIO | TIEMPO | MODALIDADES | FUNCIÓN SOCIAL | SIMBOLISMO | |
| URBANA EXPREIÓN CONTEMPORÁNEA POPULAR | <p>Energía mecánica, dinamisimos entrecortados y variados, formas de sociadas y ondulatorias</p> <p>Compleja, una fuerte inversión se mezcla con descontracción general del cuerpo, lo que permite sutiles variaciones tónicas, jugando con las relaciones con la gravedad y dando un aire característico al bailarín</p> | <p>Disociaciones segmentarias, bloqueos ("pop"), acrobacias</p> <p>Código de construcción: no hay código de construcción sino sucesión de secuencias gestuales.</p> <p>Poco apremiante técnicamente, exige a veces coordinaciones complejas, pudiendo poner en acción todos los segmentos, de forma simultánea o alternada.</p> <p>Sensación de desafiar la lógica del cuerpo humano, ya que cada parte del cuerpo parece tener la misma importancia y moverse de una forma autónoma</p> | <p>Existen bajo la forma del "desafío", que permite una sucesión de expresiones individuales con un gran virtuosismo. Al margen del desafío, el conuniformidad y complicidad y el solo — complicidad con el rapero— son las formas más corrientes. Contacto físico ausente.</p> | <p>Central, frontal, de perfil, líneas de Pobre, orientación poco variada, espacio restringido e inmutable ocupado por cada bailarín</p> <p>Es la relación de cada uno con la música la que establece una relación con los bailarines</p> | <p>Fuerte componente rítmico, rapidez (hip-hop, electro, trip-hop, etc.)</p> <p>Relación muy estrecha entre la danza y la música</p> <p>La música ejerce una hegemonía sobre la danza: favorece una comunión intensa de los participantes (ritmos con efecto fisiológico, euforizante, inductores de balanceos, de vértigo, etc.)</p> <p>Poco variados, pero son determinantes; la danza, todo el tiempo debe ceñirse al ritmo-regular y acentuado- de la música</p> | <p>La finalidad no es producir obras identificables</p> <p>Tienen un sentido en el interior de una comunidad (afirman una identidad cultural, refuerzan la cohesión de un grupo) y no en relación a un público exterior</p> <p>Todos los individuos tienen el mismo estatus: cada uno indiferentemente puede bailar o ver bailar</p> | | |
| De SOCIEDAD, BAILES DE SALÓN | <p>Cuerpo tónico, afiliado a la identidad del género.</p> <p>Dinamisimos y formas dependiendo de la danza.</p> | <p>Muy dependiente de la danza, pero con gran importancia de las rotaciones, de los apoyos y de los contactos con el otro.</p> | <p>Papeles diferentes entre hombres y mujeres</p> | <p>Depende de la danza pero gran importancia del espacio de la pareja, sin utilización del cuerpo en el suelo</p> | <p>Vals, tango, salsa, rock, etc.</p> <p>Relaciones dinámicas y estructurales con la música</p> | | | |

| ESTILOS DE DANZA | LÓGICA INTERNA | | | | LÓGICA EXTERNA | | | |
|--|---|---|--|--|---|-------------|----------------|------------|
| | CUERPO | MODOS DE EJECUCIÓN | RELACIONES ENTRE LOS BAILARINES | ESPACIO | TIEMPO | MODALIDADES | FUNCIÓN SOCIAL | SIMBOLISMO |
| FOLCLÓRICAS TRADICIONALES (COLECTIVAS) | Comunicativa, afiliada a un estatuto, mantenimiento del tono de base Mantenida y controlada para permanecer estimulado en el encadenamiento de las figuras | Muy dependiente del origen de la danza (<i>gigo, bourrée, hassapikos</i> , etc.) Prioridad de movilización de los miembros inferiores Importancia acordada al apoyo de los pies (pasos corridos, <i>chassés</i> , saltitos, rotaciones, <i>claqueo</i> de pies, etc., y sus combinaciones) | Organizadas en torno al grupo buscando el unísono Adecuación del movimiento de cada uno y del grupo | Muy dependiente del origen de la danza pero no hay utilización del cuerpo en el suelo (sardana, rondó, farandola, cuadrilla, etc.) Formaciones en el espacio organizadas con relación a agrupamientos de bailarines: en círculo, cuadrado, líneas, columnas, etc. | Músicas tradicionales, regionales o nacionales: cantos. La música es la mediadora de la danza | | | |

Hay que pensar que cada una de las modalidades reseñadas (danza clásica, danzas colectivas, danza africana, baile de salón o danza urbana) contiene a su vez múltiples variantes, que a su vez encierran una lógica interna particular. A modo de ejemplo, la práctica del *Hip-hop* contiene el *Rocking*, el *Locking*, el *Bboing*, el *Popping*, el

House Dance, el *Waacking* y *Vogueing* y el *Hip-Hop* y *Krumping*. Pasamos a explicar sucintamente algunas de las características de cada modalidad de práctica²⁶⁷.

El *Rocking* es un baile de calle, competitivo y con un gran sentimiento, que se baila en sincronización con los ritmos del *soul*, el *funk* o el *rock*. Consta de tres partes: el *freestyle* son los giros, las vueltas y los pasos derivados de los bailes como la salsa, el merengue, el mambo, el disco o el *hustle*; los *jerks* son movimientos rápidos y salvajes realizados con la música y los *burns* son gesticulaciones de manos y pies simulando armas hacia el adversario que interpreta la letra de la canción. Siempre se evita el contacto físico. Siguiendo los ritmos de la música se crea una historia y se demuestra quien tiene más estilo y conocimiento musical. Participan dos o más personas que bailan en grupo o individualmente. Bailan de forma simultánea o alternativa, batallando o en coreografía. Los *rockers* o *uprocker*s batallan uno delante del otro formando una línea llamada *apache line* desde que comienza hasta que acaban una o varias canciones. Se utiliza la lírica y cada uno de los elementos de la música para ganar al oponente.

El *Locking* nace de la fusión de los bailes *soul* de los años setenta como el *funkey chicken* o el *funkey penguin* y el concepto de improvisación con los *locks* (bloqueo del movimiento), *points* (señalar con el dedo), *splits* (caer al suelo con las piernas abiertas), *knee props* (caer al suelo de rodillas) y *los claps* (aplausos) de Don Campbell (su iniciador); da lugar al *locking*²⁶⁸: una danza espontánea, enérgica, libre, divertida, rítmica y muy expresiva que plasma el espíritu de la música *funk*.

El *Bboing* o *breaking* es otro baile urbano que representa otra rama de la cultura hip-hop. Los medios de comunicación lo bautizaron con el nombre de *Breakdance*, de forma que otros bailes urbanos de la misma época quedaron solapados bajo este nombre, simplificándolos. Este estilo está influido por bailes anteriores a él como el *uprocker*, la salsa o el mambo, por movimientos derivados de las artes marciales como el *kung-fu* o por las acrobacias circenses, la capoeira o la gimnasia deportiva²⁶⁹. Combina cuatro disciplinas distintas que son las siguientes: los *toprocks* que son los pasos y el estilo original que baila el *bboy/girl* cuando está de pie (*top*) y que utiliza para bailar, “roquear” la música (*rock*); los *footworks* son la traducción de los *toprocks* en el suelo, manteniendo el ritmo y la elegancia, pero con el toque salvaje del trabajo de los pies (*foot-work*); los *freezes* son los movimientos “congelados”, posiciones que se utilizan de forma elegante y acrobática para combinar y marcar ritmos musicales o para acabar una combinación de pasos; y los *powermoves*, la disciplina más acrobática de este baile, que engloba todos los movimientos giratorios y explosivos, realizados con técnica, equilibrio y mucho control del cuerpo.

²⁶⁷ La explicación se realiza a partir del catálogo de Bailes urbanos desarrollado por l'Associació Cultural Ritmix (Pol y Lluc Fruitós, Ther, Moysex, Kapi y Blanca Monreal), Bboy Arte, Karol Galindo, D-Max y Edu Bertrand.

²⁶⁸ El propio *locking* ha evolucionado hacia el *locking* sincronizado, con coreografías y nuevos pasos que son la base del *locking* actual: *scooby doo*, *scoobot* (*hop*), *skeeter rabbit*, *twirles*, *stop&go*, *pimp walk*, *wich a way*, *leo walk* y muchos otros.

²⁶⁹ Conlleva pues una fusión de lógicas estructurales a las que habrá que acercarse en algún momento del estudio de las prácticas motrices.

El *Popping* proviene de la expresión *pop* y consiste en la contracción y la relajación de los músculos del cuerpo y de las piernas dando el efecto de impulsos eléctricos. Se podría decir que es una mezcla entre el *funk* del *looping* y los efectos visuales y las disociaciones del robotismo²⁷⁰. Alrededor de esta danza hay otros estilos cada uno con su propia técnica y sus bases bien definidas como los: *robot*, *tutting* (tetris), *animation*, *boogaloo*, *waving* (olas), *strobing* (fotogramas), *floating/gliding* (flotar-deslizarse), *puppet* (títere), *scarecrow* (espantapájaros), *air posing*, etc... Inicialmente el *popping* se bailaba con música funk y con un ritmo muy marcado por las cajas en los tiempos 2 y 4. Esta música inspiró a los bailarines a tratar de hacer con sus cuerpos (*pops*) lo que percibían musicalmente. A menudo, los bailarines en una exhibición, optan por un vestuario con mucha clase (vestido largo con zapatos *hush puppies*, camisa, armilla, pañuelo y sombrero o bombín -estilo *pimp*-).

El *House Dance* es un estilo que se baila con música *deep house/tribal house* y *soulful*. Está estrechamente relacionado con la experimentación musical de los años ochenta, cuando muchos bailarines se introdujeron en el *house* aportando la habilidad de hacer secuencias de pasos, el concepto de batalla, la forma de vestir o el carácter latino. Las bases del *house* dance constan de tres tipos de baile de pies (*footwork*) muy simples a partir de las cuales se forman los pasos y secuencias: el *heel-toe* (juego de talón y punta), el *stomp* (salto) y el *slide* o *skate* (deslizar). Estos *footworks* se combinan con el *jacking*, el deseo incontrolable de mover el cuerpo de forma ondulatoria siguiendo la base musical. Y el *lofting* es la parte del baile donde el tipo de movimiento es más lento y requiere mucho control corporal, y normalmente se baila en el suelo. Derivados del *house* nacen el *Waacking* y el *Vogueing*, dos estilos de baile agresivos e intimidatorios donde se representa la fuerza de la belleza. El *waacking* se caracteriza por los *rolls* de brazos, los juegos de líneas y la nitidez y rapidez de los movimientos; y el *Vogueing* nace de imitar a las modelos que aparecen en la portada de la revista *Vogue* jugando mucho más con la plasticidad corporal.

Bajo la influencia de toda la variedad de ritmos, movimientos y sobre todo la música *New Jack Swing*, se popularizaron diferentes pasos que se caracterizaban por bailarse de pie, con mucha energía y saltando: el *Running Man*, el *Kriss Kross*. La gente vivía los *Block Parties*, fiestas de inicios de los ochenta de forma apasionada y con mucha energía. No importaba la técnica ni la dificultad de los pasos, sino el estilo personal de cada uno. Es el *Hip Hop*. Un conjunto de *video clips* y series televisivas contribuyeron a inspirar y extender los pasos que estaban de moda. La *New School* del hip hop comprende los estilos de bailes que se han ido desarrollando a medida que lo iba haciendo la música. Se ha desarrollado sobre todo en Los Angeles y en New York. En Los Angeles tiene un carácter más escénico y una gestualidad más espectacular precisamente porque se concibe para ser bailado en forma de

²⁷⁰ Resultaría interesante estudiar, aunque no es el objetivo de este trabajo, las relaciones a nivel estructural entre el mimo, especialmente entre la modalidad del mimo ilusión o la pantomima ilustrada de Marcel Marceau, y el estilo creado por el bailarín Michael Jackson, artistas cada uno en su género que se admiraban mutuamente y cuya “contaminación” técnica es notable y se materializa en creaciones tan universalmente conocidas como la marcha en el lugar de Marcel Marceau, traducido por Michael Jackson en el conocido desplazamiento *Moon-walk*. En la misma línea situaríamos, las acciones *mimadas* o *robotizadas* del *popping*, de los años setenta, con claros antecedentes en las técnicas de mimo desarrolladas en años anteriores.

coreografía de cara a un público. En New York en cambio mantiene el carácter más intimista, se juega más con la improvisación o Freestyle y la energía es más orgánica y más próxima al espíritu festivo original. Por último, uno de los estilos más recientes (2001-2002) es el *Krumping*, estilo de baile expresivo, libre, muy energético y versátil. Se originó en la comunidad afroamericana de South Central de Los Angeles como una forma de focalizar la agresividad y la frustración de forma positiva y pacífica.

El despliegue de prácticas vinculadas únicamente al *hip hop*, ilustra la imparable riqueza expresiva de la motricidad humana, que obedeciendo a distintas necesidades, situándose en distintos contextos y con variadas funciones sociales, origina nuevas formas de prácticas a partir del establecimiento de nuevas relaciones con los compañeros, con el espacio próximo y lejano y con la música. Hemos escogido deliberadamente la práctica urbana como ejemplo de esta proliferación *sub-lógicas internas*, que da material para prolongar en el tiempo múltiples estudios y reflexiones desde la propia práctica, complementados con distintos ámbitos del saber.

3.5.4. El momento actual: multidisciplinariedad escénica

En la actualidad los rasgos de los distintos lenguajes expresivos se entrelazan. Las lógicas internas de la danza, el circo, el mimo y el teatro del gesto se interpenetran creando nuevos enunciados (una nueva lógica interna de fusión) que enriquece la expresividad de los lenguajes artísticos. La danza-teatro de Pina Bausch o Carolyn Carlson, la combinación de danza, mimo, acrobacia y *acrosport* de las compañías americanas *Pilobolus Dance Theater* (Diquet, P., Philippe, R., Leray, Cl. y Tzipine, M., 1984) o *Momix* (escisión de Pilobolus), la percusión corporal combinada con la acrobacia, el clown y el *beat-vox* de *Mayumana* o *Stomp*, así como la plástica escultórica de los objetos constituidos por cuerpos humanos de la compañía suiza *Mummenschanz*, lo evidencian. Es como si las redes sociales, las redes informáticas y virtuales que conectan, globalizan y universalizan la información se pusieran de manifiesto también en el mundo de las artes corporales interconectando múltiples lenguajes que en otras épocas se caracterizaban por su especificidad formal.

3.5.4.1. La danza y el circo

Un notable número de coreógrafos (Josef Nadj, Philippe Découflé, entre otros) han sido reclamados por distintas compañías o centros de creación circenses para la realización de talleres o espectáculos (Boisseau, 1998). Prácticamente no conocemos experiencias en el sentido inverso, creadores circenses reclamados por formaciones o escuelas de danza.

El principal espectáculo que unifica el circo y la danza es *Le cri du caméléon* realizado por la séptima promoción de los alumnos del *CNAC* (1995)²⁷¹. En el mismo, el coreógrafo Joseph Nadj integra las prestaciones de la danza y el circo (malabarismo, acrobacia, ritmo, etc.) en un continuo narrativo con su ritmo conjunto, su escritura y

²⁷¹ Centre National des Arts du Cirque.

sus personajes. Hay una búsqueda de equilibrio entre abstracción y teatralidad, propia de numerosos espectáculos de danza contemporánea. Se trata de un proyecto artístico global en el que la coherencia reposa no sobre individualidades, sino sobre el grupo. Particularmente representativa, la escena conjunta final impecablemente coreografiada reúne a todos los participantes en una amplia maquinaria de planchas de madera, mesas, cuerdas... en medio de las cuales el cuerpo se mueve de forma natural. No hay una única acción, sino decenas de ellas en una especie de apoteosis final.

Malabaristas y acróbatas no son los portavoces de un número virtuoso que les va como un guante, sino que se abren a nuevos matices, a otros espacios, desarrollando una expresividad motriz personal, convirtiéndose en actores-bailarines con múltiples posibilidades. En esta nueva lógica, algunos objetos (zapatos) se metamorfosean en accesorios de malabares perfectamente adaptados. Podríamos hablar de un *circo coreográfico* (Boisseau, 1998).

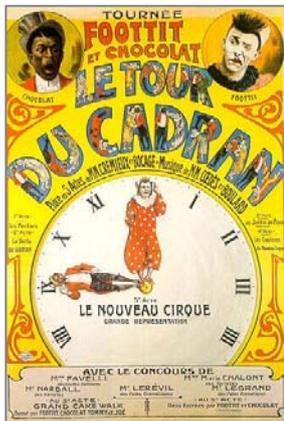


Ilustración 10. Cartel de circo clásico.



Imagen 5. Cartel del *Le cri du caméléon* de la 7ª promoción de los alumnos del CNAC (1995).

Los jóvenes alumnos de la octava promoción de el CNAC también fueron creadores de una producción que recreaba un universo inédito con leyes propias en una especie de *ballet* mecánico. De forma similar, Pierre Doussaint, coreógrafo formado en artes marciales combina las técnicas de circo, pero utiliza el teatro y la escritura coreográfica a partir del vocabulario de cada uno de ellos. Philippe Découflé, formado en técnicas de circo se convirtió en bailarín, aunque ha realizado varias creaciones a propósito de las artes del circo incorporandas en una especie de álbum de fotos circense (fue el creador de la ceremonia inaugural de los *Juegos Olímpicos de invierno de Albertville* de 1992, combinando circo y deportes hivernales).

Karine Saporta, coreógrafa directora del *Centre coréographique de Caen*, en *L'or ou le cirque de Marie* mezcla circo, flamenco y arte barroco andaluz, reflejando el amor que siente por las gentes que viajan, mostrando una especial atracción por las artes del circo, en una pista cubierta en parte por agua.

Estos ejemplos ilustran la apertura que las artes de la pista permiten a los coreógrafos, abriendo nuevos horizontes para la danza. La coreógrafa española andaluza Blanca Li creó *Salomé*, bajo la influencia del circo, el cabaret y el flamenco, en un maravilloso híbrido que rejuvenece el viejo mito. Un dúo amoroso bailado sobre el trapecio, refuerzan el extraordinario maridaje entre el circo y la danza²⁷².

Muchos creadores prefieren hablar de espectáculo total, sin fronteras, desplazando el problema a la importancia de la unidad de estilo, de escritura. Algunos de ellos creen sin embargo que esta transversalidad genera en ocasiones amalgamas desafortunadas cuando se da de forma forzada (Dupuy, 1998). No olvidemos que a nivel institucional, la danza está unida a la música, el circo al teatro, y los dos se relacionan con el deporte. Una visión reduccionista consideraría indispensable la práctica de la danza contemporánea en el circo de la misma forma que algunos se empeñan en considerar la danza clásica como pasaje indispensable para la danza contemporánea. Según Dupuy, defensora de un arte del circo específico, danza y circo encuentran en su identidad la fuerza necesaria para la conquista de su espacio vital.



Imagen 6. Ensayo de danza aérea o acrobática en el *Ateneu popular de Nou Barris*.

En las recientes propuestas de la compañía catalana *Deambulants* convergen las lógicas internas de la danza y el circo originando una danza aérea o acrobática que permite la fusión entre el baile y un espacio aéreo²⁷³.

3.5.4.2. El mimo y la danza

Las danzas, desde la antigüedad han estado muy vinculadas a la narratividad, en ocasiones, pantomímica. Se han compuesto cientos de danzas desde el siglo XVII, con argumento, a través del *ballet d'action*. Se han presentado en formas múltiples como: el tema recurrente, la *suite* (forma musical muy utilizada en danza en una época determinada), la forma fragmentaria, entre otras (Humphrey, 1965).

La bailarina Isadora Duncan en Lecoq, 1987, comenta que la pantomima nunca le ha parecido un arte. Entiende el movimiento como una expresión lírica de los sentimientos que no tiene nada que ver con las palabras, y que en la pantomima, se sustituyen los gestos por las palabras (en Lecoq, 1987:52). Explica que cuando se

²⁷² El tango es un pensamiento triste que se baila, en este caso, desde el trapecio. Es lo que propone el espectáculo *El tango te espera hasta los treinta* de Jorge Vera y Marina Gayoso.

²⁷³ En el año 2009, la ciudad gerundense de Figueres fue el escenario de la capitalidad catalana de la cultura. El acto de inauguración contó con la creación de *Deambulants* que representaba una original sardana, bailada en el espacio aéreo.

le indicó en un ensayo, que debía señalar a un compañero con el dedo para indicar *tú*, o colocar la mano sobre el pecho para decir *amor*, o golpear violentamente el pecho para decir *yo*, le pareció que en conjunto suponía un excelso ridículo. Consideraba que la pantomima limitaba enormemente el caudal dancístico de los bailarines.

En la actualidad, la pantomima ha desaparecido del lenguaje de la danza, gracias a la estilización del gesto que se asocia a las coreografías actuales. Sin embargo, el mimo ha suryado las cualidades teatrales del ballet y de las coreografías de danza moderna de Maurice Béjart, Jérôme Robbins, Pina Bausch o de Pilobolus Dance Theater (Lust, 1994).

3.5.4.3. El mimo y el circo

Los mimos y el arte o las artes del circo constituyen una pareja inseparable que ha ido íntimamente ligada, que ha evolucionado en ocasiones en paralelo o con determinadas coincidencias a lo largo del tiempo. El circo es la familia más próxima al mimo, se diga lo que se diga sobre otros parentescos teatrales. Es posible constatar que la relación se ha desarrollado en los dos sentidos:

- es curioso constatar como la mayoría de los mimos (nacionales o extranjeros) en un momento determinado de su evolución profesional ha hecho aparecer en sus espectáculos la figura del *clown*²⁷⁴, que en esencia es un mimo con unas determinadas características como personaje: por ejemplo, podríamos citar a Jordi Basora en uno de los últimos espectáculos de *Acadèmia Patafísica* que era *Prrrrrr*; o bien *Vol.Ras* en el espectáculo *Flight*; *Grappa Teatre* en *Clochard*, una pareja de *clowns*, el ejecutivo y el vagabundo; Els Joglars en el espectáculo Dalí con las figuras de los pintores en la parodia de los artistas contemporáneos; Tricycle, con los tres *clowns* del número *Jango* del espectáculo *Manicòmic*, *Comediants*; *Monti i Cia.* en la creación *Klowns Forum Pallassos 2000 i Pico*; *Leandre y Claire* con el espectáculo *Madame et Monsieur*, donde encarnan una espléndida pareja de payasos, etc²⁷⁵. Todos ellos utilizan, al igual que los payasos, las técnicas genéricas de la comedia visual o del comediante físico;
- y también, el mundo del circo ha incorporado la mímica de múltiples maneras y en muchas técnicas. Diferenciaremos el circo clásico o tradicional y el nuevo circo o circo contemporáneo. En el circo clásico, que incluye en su círculo a los artistas de la risa, a los artesanos de los sentimientos humanos, a los bailarines de la sensibilidad, a los cómplices de la sorpresa y a los vagabundos sin fronteras, los números de magia, ventriloquia y fregolismo están íntimamente ligados a la mímica:

²⁷⁴ Explicar que es *clown*.

²⁷⁵ Asimismo, han desarrollado un trabajo basado en el *clown* Dandy Clowns, Los Excéntricos, Cia. Infima La Puça, Pepa Plana, Merche Ochoa, Teatre de Guerrilla, Cia. La Tal, Monti i Cia, Chapertons, Avner El Excèntric, Faemino y Cansado, Carlo y Alberto Colombaioni, Leo Bassi, Jango Edwards, Jhonny Melville, Loco Brusca, Carolina Dream. Han ejercido su oficio directamente bajo la carpa del circo Charlie Rivel, Dr. Soler, Claret Clown, Tortell Poltrona, Alex Navarro, Magí (Circ Raluy), los payasos del *Cirque du Soleil*, entre muchos otros.

- en los números de magia, la habilidad del mago consistía en distraer la atención en muchos números sin hablar al público, para poder colocar y entusiasmar con sus trucos. En la magia juega un papel esencial la mímica. Tanto si se trata de la mímica del acompañante, ya que sin su cara de asombro y su gesto de sorpresa sería más difícil dar credibilidad al *prodigio* del que ejecuta el truco. Es bien conocido que la fluidez verbal juega un papel primordial y que las palabras y el discurso nos distraen y hacen caer en el engaño, pero no es menos cierto que la canalización de la atención al lugar que le interesa al mago, y la desviación de la atención del lugar en que se realiza el truco, viene dada por los gestos y movimientos precisos que de manera sutil consiguen la ilusión, de hecho prestidigitador significa *presto digiti*, rápido con los dedos;

- en los números de ventriloquía por ejemplo, también encontraríamos este trabajo pantomímico, una actividad muy antigua. La expresión de la cara al escuchar al muñeco, las muecas cuando estos dicen alguna barbaridad o formulan una pregunta, son esenciales para producir el efecto deseado;

- en números de fregolismo muy centrados en los cambios de vestuario y también en la gestualidad y la mímica del personaje. A principios de siglo el transformismo se convirtió en una divertida especialidad. El vestuario y los postizos añadidos eran esenciales, pero sobre todo lo eran las caracterizaciones corporales, los gestos faciales y los ademanes precisos para configurar un personaje, juntamente con la ejecución trepidante. Esta capacidad expresiva, tiene su base en técnicas corporales muy utilizadas en el mimo. Un mimo transformista y polifacético fue Leopoldo Frégoli -*El Gran Frégoli*- que caracterizó centenares de personajes con una sublime maestría (Gasch, 1998). En el Teatro-Circo Price de Madrid en 1911, puso en escena su obra *Telaraña* que era un sainete en un acto donde mimaba varios personajes: el portero, la tía, el diputado, el sordo, etc. En el mismo programa también representaba en solitario *La Abeja*, gran parodia de la ópera Fausto donde mimaba hasta veintisiete personajes diferentes. Hacía lo que el denominaba unos “juguetes-cómico-mímico-musicales”. En la actualidad tenemos al famoso fregolista Ennio Marchetto que se transforma en Tina Turner, Madonna, Pavarotti, etc. (con cambios de vestuario en papel a una velocidad frenética).

- se encuentran, en anuncios de circo de principios de siglo, frases que hablan de la integración de la pantomima en el ámbito del circo:

Mimos cirqueros, pantomimistas, parodistas, caricatos, transformistas, maquietistas, payasos mudos... lo salpicaban todo con sus gestos, como un sifón de burbujas sonrientes.

O el siguiente anuncio:

Circo Cortés presentará en Albacete un Grandioso Acontecimiento Artístico, Cómico y Mímico, a beneficio del público.

- pero sobre todo en el circo contemporáneo, al igual que en el circo tradicional, el ámbito del mimo y la pantomima ha estado siempre presente a través de la figura insustituible del payaso.

3.5.4.4. Las artes motrices y las nuevas tecnologías

Una serie de movimientos artísticos han favorecido el nacimiento de una nueva corporeidad que está revolucionando el tratamiento clásico de los espectáculos²⁷⁶, y ha hecho variar el papel del cuerpo en la escena (Saumell, 1994) a par que en un futuro próximo impondrá una seria reflexión sobre la expresividad motriz escénica, de la misma forma que en el área de la educación física habrá que plantear tarde o temprano una reflexión profunda sobre el cuerpo virtual en la enseñanza de la educación física y el deporte. Preguntas cómo: ¿es posible una interacción profesor-alumno únicamente no presencial²⁷⁷?, ¿qué cuerpo recreamos, qué cuerpo vivimos, dónde queda la acción motriz?, etc.

A principios del siglo XX, las técnicas para capturar movimiento son atribuidas sobre todo a los animadores de dibujos en dos dimensiones, bajo la técnica del rotoscopio²⁷⁸. En los ochenta, aparece la fotogrametría y, a finales de esa década, comienza a utilizarse un programa informático que da movimiento a cualquier forma tridimensional. Actualmente, con ayuda de ordenadores, sensores y cámaras, se investiga la captura del cuerpo en movimiento. Los sistemas actuales son: prostético, acústico, magnético y óptico, siendo estos dos últimos los utilizados por los coreógrafos. Algunos de los programas que se manejan son: el *Motion Capture*, el *Life Form*, el *Image-ine*, el *Big Eyes* o el *Performance Capture*²⁷⁹.

La irrupción de las tecnologías, desde la aparición de la fotografía hasta las más novedosas aplicaciones de *software* impulsa tanto la conservación de las coreografías, coreometrías, mimodramas, etc. como su utilización en el hecho escénico o educativo (el programa *Danceforms* se trabaja en el Máster de Actividad motriz y educación de la UB y el INEFC Barcelona desde el curso 2007-2008, en el bloque dedicado a *Creatividad, lenguaje artístico y deporte*).

²⁷⁶ “Portar el circ dins el teatre (es lo que se buscaba en el espectáculo *Klowns, Teatre Lliure*, 1998) i ara portar el teatre dins el circ” (en la creación *Grotesco*, 2004), frase pronunciada por Josep Montanyés “Monti” en la entrevista de TV Lleida, el 28 octubre del año 2004.

²⁷⁷ No hay que olvidar la introducción en el mercado japonés de los juegos de video *DDR Dance*, *Dance Revolution* creados por Konami en 1998 (entraron en el año 2000 en EEUU y son conocidos en Europa como *Dancing Stage*). En ellos, el bailarín-alumno evoluciona mediante las instrucciones dadas por la máquina, con órdenes sincronizadas a un ritmo a escoger. Disponible en [http://en.wikipedia.org/wiki/Dance_Dance_Revolution].

²⁷⁸ Dispositivo para proyectar películas de acción real sobre el papel, fotograma a fotograma, de tal modo que la silueta de la figura humana en movimiento pudiera ser trazada, proporcionando así una guía para la animación de dibujos.

²⁷⁹ Con el programa *Performance Capture* (utilizado en la película *El Señor de los Anillos* para dar expresividad al personaje del Golum), un montón de sensores memorizan cada movimiento o expresión del actor para colocarlos con precisión a los personajes que interpreta.

La tecnología informática ofrece herramientas interesantes a la danza, una de ellas es el programa *Life Forms*: es un sistema 3D de animación de figuras humanas ideado y creado por *Credo Multimedia Software Incorporation*, una compañía con muchos años de investigación y desarrollo en el área de la *Animación de la Figura Humana*. La investigación de la tecnología de *Life Forms*²⁸⁰ comenzó en los años ochenta con la investigación del Dr. Thomas Calvert, director del *Center for Systems Science de la Simon Fraser University* en Burnaby (British Columbia, Canadá) y de su equipo de investigadores.



Imagen 7. Fotograma de una coreografía virtual creada por Merce Cunningham con el programa *Life Forms*.

En el proceso creador, los sistemas de animación de figuras humanas se pueden utilizar como generadores de ideas. Así, el coreógrafo Merce Cunningham utilizó *Life Forms* para algunas de sus coreografías visualizando ideas antes de probarlas con sus bailarines. La utilización de la herramienta informática altera el proceso de producción de coreografías. Tiene ciertas ventajas, como por ejemplo, la posibilidad de crear coreografías sin emplear bailarines, de tal forma que las fases de creación y producción de una obra quedan bien diferenciadas; desaparece el hecho de necesitar un espacio físico para la creación; también es posible crear coreografías en colaboración y colectivas vía Internet. De hecho, una de las primeras utilidades del programa fue el hecho de posibilitar la creación de coreografías a personas con discapacidades que seguían cursos de danza²⁸¹.

²⁸⁰ La herramienta tiene tres componentes primarios que conforman el área de trabajo: el *Figure Editor*, el *Timeline*, y el *Stage*.

²⁸¹ Las primeras creaciones coreografiadas con el programa *Life Forms*, que tuvo posibilidad de visionar, se presentaron en la *Fundació Tàpies* de Barcelona con ocasión de la exposición que sobre el coreógrafo Merce Cunningham se realizó en el año 1999. También debemos decir que aunque interesantes, emocionalmente eran frías (posiblemente esta sensación de frialdad entraba en los planes de su autor que entiende la danza como forma pura en movimiento).

A propósito de la utilización del programa con personas discapacitadas se puede consultar la web [<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/cunningham/>].

[<http://www.trinachow.com/multimedia/lf.html>].



Imagen 8. Instantánea del espectáculo multimedia digital *Aparición* (2005).

Esta escena de danza pertenece a un espectáculo multimedia digital titulado *Aparición* y creado por el artista austríaco Klaus Obermaier. La actuación multimedia integra sensores de movimiento y tecnología de seguimiento, y es una de las producciones internacionales del *Festival de las Artes de Singapur*, que en el mes de junio del 2005 reunía a 4400 artistas de veintisiete países.

En España hay que destacar hasta el momento la incorporación de las nuevas tecnologías a las artes corporales a través de grupos como la compañía valenciana *Vianants*²⁸², la catalana *La Fura dels Baus*, pionera en el estado español en la utilización de tecnología digital, y la compañía de *Marcel·lí Antúnez*²⁸³, exmiembro de *La Fura dels Baus* e inclusive creador de un nuevo lenguaje conceptual: el *dreskeleton* (es una interfaz corporal de naturaleza exoesquelética a través de la cual el movimiento del cuerpo se convierte en órdenes que el computador transforma en imágenes); en lugar de la dramaturgia clásica concibe la *sistematurgia* o sea la dramaturgia de sistemas computacionales.

En el trabajo de compañías internacionales como *Palíndrome*, *Troika Ranch* o *Isabelle Choinière*, se presentan nuevas formas de relación entre la danza y las nuevas tecnologías. La danza y otros medios (multimedia) interaccionan. Por tanto, la interacción directa se da entre los bailarines, los cambios de iluminación, la música, los sonidos, las proyecciones, etc.

Otro de los nuevos lenguajes actuales es el *Video Dance*, terminología que cuajó a finales de los años ochenta. Con anterioridad se utilizaron los vocablos *pantalla coreográfica* o *dance video* pero no cristalizaron. Los defensores de este lenguaje (más televisivo) lo critican ya que piensan que la cámara puede disfrazar la realidad; en cambio, los defensores afirman que democratiza la danza. Técnicamente²⁸⁴ genera muchos juegos perceptivos, efecto muy extendido en las coreografías de las últimas décadas. Uno de los máximos exponentes es el americano Mark Tompkins (aunque

²⁸² Gracel Meneu, integrante de *Vianants*, regresó a España tras una estancia en Nueva York donde cursó el *Professional Training Program* en el *Merce Cunningham Studio* (Millares, 2003).

²⁸³ [http://www.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki-read_article.php?articleId=5].

²⁸⁴ Se utilizan técnicas como el *close up* que consiste en acercarse a una parte del cuerpo, en detalle, dando mucha proximidad; el *top shot*, con la colocación zenital de la cámara, el *fast motion*, o sea las aceleraciones de las acción, el *show motion body* que genera enlentecimientos de la imagen, etc.

ha desarrollado su carrera en Europa), alumno de Steve Paxton que a su vez trabajó con Merce Cunningham.

Particularmente creemos que aunque resultan interesantes los nuevos lenguajes introducidos por las aplicaciones informáticas, el circo, la danza, el mimo y el teatro gestual, tienen atributos que los diferencian de otras formas de arte y los hacen más complejos: son artes visuales. Se desarrollan en espacio y tiempo. El instrumento es el cuerpo humano con todos sus múltiples modos de acción. Son artes efímeras, no dejando tras de sí más que el recuerdo subjetivo del espectador. Scolari (2008) habla en su libro de la aparición en este nuevo siglo del *homo videoludens*.

Aunque reconocemos que algunos creadores han conseguido desencadenar emociones combinando las nuevas tecnologías y los *cuerpos vivos* (sin ir más lejos, nos gustaría mencionar el extraordinario baile que para su época se realizó en la película *Levando anclas*, con el inimitable Gene Kelly en vivo y el ratón animado en un juego dialéctico basado en el claqué que aún hoy en día resulta antológico, y que a pesar de las múltiples tecnologías actuales, creemos difícil de superar), en las artes corporales el director, el coreógrafo o el espectador seguirán necesitando de los intérpretes en carne y hueso que siempre superarán a los *actores o bailarines* virtuales y holográficos²⁸⁵.

La existencia del Grupo del Instituto de Recerca Biomèdica *Creativity in Arts and Sciences*, así como el *CosmoCaixa*²⁸⁶, y el *Centre d'Arts Santa Mònica* que desarrollan programas, proyectos y jornadas de vinculación entre las artes y las ciencias aupone un acercamiento entre las *ciencias* y las *letras* que abre múltiples perspectivas de superación y enriquecimiento mutuos. Como afirma Villatoro (1997:19) “las lecciones digitales implican que hay que espabilar no solo a los de ciencias, para hacer plataformas digitales, sino también a los de letras, para inventar contenidos”²⁸⁷. Las tecnologías únicamente tienen sentido cuando hay un contenido.

3.5.4.5. El circo y los lenguajes artísticos

Circo es la palabra mágica, transgresora de la realidad que nos acerca a la sonrisa, a la fantasía, al ensueño, al milagro, al vuelo... Espacio y tiempo donde lo imposible se hace visible alejándonos de la monotonía, el tiempo reglado, la lógica, la fuerza de la gravedad y la cotidianeidad. Posiblemente por todo ello, el lenguaje del circo ha seducido a muchos creadores siendo ampliamente abordado desde otros lenguajes artísticos. El mundo del cine ha reflejado las historias del circo a través de películas antológicas inolvidables como *El circo* de Charles Chaplin (1928), *Freaks* de

²⁸⁵ Un concepto interesante sobre el que reflexionar es el de *ziborg*, ser humano con aplicaciones tecnológicas. Un precedente es el que podríamos llamar *protoziborg* de la escuela alemana de la *Bauhaus*. Muchos de nosotros tenemos algo de *ziborg* en el sentido de incorporar prótesis tecnológicas como unas lentillas o un marcapasos.

²⁸⁶ Nombre que adoptó el conocido como *Museu de la Ciència* de Barcelona, después de su última remodelación por parte de *La Caixa* en 2004.

²⁸⁷ Traducido del catalán “(...) No tan sols els de ciències, per fer plataformes digitals, sinó també els de lletres, per inventar continguts” (Villatoro, 1997:19).

Tod Browning(1932), *Una tarde en el circo*, de los hermanos Marx (1939), *Limelight* de Charles Chaplin (1952), *La strada* (1954) e *I clown* (1970) de Fellini, *El mayor espectáculo del mundo* de Cecil B. de Mille (1952), *Trapezio* (1956), *El fabuloso mundo del circo* (1964), *Le jour où le clown pleura* de Jerry Lewis (1972), *Parade* de Jacques Tati (1974) o más recientemente *Journey of man* de *Cirque du Soleil* (2000).

Desde el universo literario, cabe destacar la magnífica descripción del “ocho” con las pelotas malabares que realiza Noah Gordon en *El médico* (1988) en el capítulo titulado *Las tres pelotas*: “(...) Lisa y llanamente, había encontrado el ritmo, las tres pelotas parecían elevarse de forma natural desde sus manos y caían como si formaran parte de su ser (...)”, donde muestra la evidente correlación entre la música y el malabarismo. O por ejemplo, en la literatura teatral el magnífico texto del escritor rumano Matéi Visniec, *Petita feina per a un pallasso vell*²⁸⁸, o el escrito de Philippe Petit *Traité du funambulisme* de ineludible lectura para los amantes del circo. Así como las apasionadas notas del reconocido escritor español Ramón Gómez de la Serna que en 1917 afirmaba en su libro *El circo que...El paraíso de la tierra está en el circo*.

En el apartado de las exposiciones cabe mencionar el esfuerzo de los comisarios de *La Grande Parade* que reunieron en el *Grand Palais* de Paris en el año 2004, pinturas, esculturas, dibujos, videos e instalaciones a partir de la figura del *clown*. Y también la ya citada exposición que sobre el circo en Cataluña se celebró en el CCCB²⁸⁹ con el título de *L'art del risc. Circ contemporani català*²⁹⁰. Nadie ha superado a Toulouse-Lautrec como pintor del circo, siendo asimismo evocado por Miró, Klee, Léger o Picasso entre otros, que lo han metamorfoseado a su capricho.

En el ámbito escultórico mencionar la pasión de Calder por el circo, que tradujo en sus magníficas miniaturas construidas con alambre, madera, trapo y gomas, y dando vida a todos y cada uno de los personajes (trapezistas, domadores, payasos, lanzadores de cuchillo, leones, etc.), a los que ponía voz, mientras que su esposa, aparte, pinchaba en un tocadiscos las típicas melodías circenses.

Otros creadores contemporáneos han compartido esta atracción por el circo. Por ejemplo, el coreógrafo francés Philippe Découflé, formado en danza, mimo y circo, quien como se ha apuntado, diseñó y recreó desde el circo las fascinantes ceremonias de inauguración y clausura de los XVI Juegos de Invierno de Albertville en el año 1992. Las técnicas de circo proporcionan a sus creaciones de danza una cualidad elástica que las caracteriza con un lenguaje propio. El circo pues, ha constituido un tema de representación de muchos otros lenguajes artísticos.

²⁸⁸ La traducción al castellano del título en catalán *Petita feina per a un pallasso vell*, sería *Pequeño trabajo para un payaso viejo*, recientemente estrenada en Barcelona (2010) con Jordi Martínez, Monti (Joan Montanyès) y Claret clown (Claret Papiol).

²⁸⁹ CCCB (*Centre de Cultura Contemporànea* de Barcelona).

²⁹⁰ La traducción al castellano del título en catalán *L'art del risc. Circ contemporani català*, sería *El arte del riesgo. Circo contemporáneo catalán*. Exposición comisariada en el año 2006 por Jordi Jané y Joan M. Minguet.

3.5.5. El circo como objeto de estudio y la investigación

En este apartado se va a realizar un recorrido por las producciones escritas que han escogido como objeto de estudio el circo. Afirma Rosemberg (2004), que el análisis de la producción escrita sobre el circo resulta inicialmente desconcertante ya que se divide entre la literatura apasionada que se adentra en las emociones que el circo ha hecho sentir a sus autores y en las que se relatan sus experiencias, y las obras científicas de tipo más analítico. La evolución experimentada a lo largo de los últimos cincuenta años podría decirse que se resume en la fórmula *de lo folclórico a lo científico*.⁹

Hasta mediados de los años ochenta, la casi totalidad de la literatura existente sobre circo puede calificarse de folclórica, o sea, como indica Rey-Debove (2000)²⁹¹, “(...) una ciencia de las tradiciones, de los usos y del arte popular (...) de un grupo humano, y que por extensión, recoge (...) aspectos pintorescos (...) sin significación profunda”. El prisma analítico no es el objeto principal de este tipo de literatura. La historia se desarrolla en ellos bajo la forma de acumulación de pasajes anecdóticos, revelando un aspecto particular del universo circense como son los *fenómenos de transmisión*, anclados en un sistema familiar.

Siguiendo a Rosemberg (2004), a partir de mediados de los años ochenta, el contenido de los escritos sobre circo tiende a modificarse. La nueva visibilidad mediática del circo y la emergencia de nuevas estéticas, conllevan al análisis de las problemáticas del universo circense. Como por ejemplo, la reflexión de Dupavillon que en 1978 se interroga sobre la historia de la arquitectura del circo, siendo la primera vez que un tema particular de circo es objeto de una reflexión analítica que se publica. Aparecen también en la década de los ochenta, especialmente en Francia, nuevas monografías sobre compañías de circo (*Cirque Bidon*, *Zingaro*, *Cique plume o Archaos*²⁹²) explicando sus respectivas historias y las novedades que representan sus producciones. Los autores de estos escritos son profesionales del discurso estético que se interrogan sobre las motivaciones de los artistas y sus disertaciones escénicas. Esta tendencia se acentúa en los años noventa.

Efectivamente, en la década de los noventa emerge una literatura verdaderamente científica: en 1992, Pascal Jacob escribe su obra *La grande Parade du cirque*, a la que siguen desde finales de los años noventa, múltiples obras colectivas que reúnen artículos de campos muy diversos, que enfatizan el circo como objeto de estudio y que a la par, provienen de diversos sectores del mundo científico. A la luz de los trabajos realizados desde finales de los años noventa, se dibuja una nueva historia del circo. Destacan los trabajos dirigidos por Guy en el año 2001 y Wallon en el 2002, que constituyen una síntesis de numerosas publicaciones. La escritura científica toma el relevo de una concepción folclórica del circo.

²⁹¹ En Rosemberg 2004:23, traducido por la autora, del original en francés: “(...) une science des traditions, des usages et de l’art populaires (...) d’un groupe humain” et par extension, qui inventorie « (...) des aspects pittoresques (...) sans signification profonde”.

²⁹² Ver Rosemberg (2004: 26).

Hay un periodo de investigación que moviliza especialmente a los analistas y es el que empieza a mediados de los años setenta. Permite esbozar una historia de las estéticas del circo, explicadas en la parte central de este capítulo -que no se dan sincrónicamente, aunque tienen tendencia a cohabitar- con cuatro periodos relevantes: el circo tradicional, el circo nostálgico o neoclásico, el nuevo circo y el circo contemporáneo. En relación concretamente con la compañía de circo contemporáneo *Cirque du Soleil* se han localizado la tesis de Isabelle Mathy²⁹³, que trabaja sobre aspectos etnográficos de la compañía, y en relación con el circo contemporáneo, las tesis de Magali Sizorn (2004) y de Emile Salaméro (2009).

3.6. Recapitulación

En este capítulo nos adentramos en los rasgos de la lógica interna de las modalidades de expresión motriz bailadas, mimadas y circenses. En un primer momento, se establecen las características de la expresión motriz inicialmente espontánea, así como las particularidades de la expresión cuyo objetivo es comunicar, y finalmente, se aborda la expresión motriz en la escena. El conocimiento de la expresión motriz espontánea y de las bases de la comunicación corporal favorece la expresión motriz aplicada a la escena.

Asimismo, se exponen los antecedentes en el siglo XX de la expresión motriz escénica de la actualidad, a partir de cuatro grupos de notables precursores, a saber: la danza expresiva o danza creativa de principios de siglo; el cine mudo y los payasos, de las primeras décadas del periodo; el mimo-danza, la danza-teatro y los grupos de teatro físico de los años setenta; y finalmente, el mimo corporal dramático y el mimo clásico de mediados y finales del pasado siglo. A partir de ellos se recrean los antecedentes históricos de las distintas artes motrices y su desarrollo, especialmente en Cataluña. De cada una de ellas, y a partir de criterios vinculados con su lógica interna y externa, se explican las diferencias entre la danza, el circo, y el mimo de carácter clásico y, asimismo, la danza, el circo y el mimo de naturaleza contemporánea.

Este recorrido permite entrever las influencias que reciben las diversas prácticas, y cómo éstas influyen para modificar y propiciar que la lógica interna de las actividades evolucione y se modifique. A partir de las aportaciones de diversos autores, se explican los rasgos de la lógica interna de las prácticas bailadas, mimadas y circenses: cómo se interrelacionan los compañeros en cada una de las modalidades, y cuál es la relación con el espacio, con el tiempo y con los objetos en cada una de las especialidades. Es precisamente el establecimiento de una relación particular con cada uno de estos componentes la que da origen a las diversas modalidades. La exposición se realiza de una forma genérica, advirtiendo al mismo tiempo que en cada una de las especialidades se podrían dar nuevas relaciones que darían lugar a nuevas subespecialidades de práctica prolongando el análisis fractal de las prácticas; a modo de ejemplo, se expone el caso concreto de las danzas urbanas.

²⁹³ Mahy, I. (2005). Université de Montréal.

La interrelación entre los rasgos de las distintas prácticas origina nuevas modalidades a partir de la fusión y el mestizaje de las lógicas internas. Se observa que los rasgos de la lógica interna de las distintas prácticas pueden condensarse en un cuadro-resumen, que esquematiza las principales características inherentes a las prácticas. Y cada una de ellas podría dar lugar a un estudio exhaustivo de las diversas modalidades. Un último apartado relaciona las artes motrices con las aportaciones de las nuevas tecnologías.

Finalmente, el capítulo se adentra en la modalidad de circo como objeto de estudio, que abordamos en los siguientes capítulos. En la segunda parte de la tesis, se observan y analizan con mayor detenimiento y detalle los rasgos de los espectáculos de una compañía circense aplicando una metodología científica, a partir del marco teórico de la ciencia de la acción motriz.

PARTE II. Estudio empírico

CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO. PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO V. EL INSTRUMENTO OBSERVACIONAL. EXPRESIÓN MOTRIZ ESCÉNICA EN EL CIRCO (EMEC)

En la segunda parte de la tesis se profundiza en la lógica interna de una de las situaciones motrices de expresión: los espectáculos artísticos profesionales. Dentro de los mismos, se acude a la modalidad de circo, y dentro de ella, a diez de los espectáculos de circo contemporáneo de la compañía *Cirque du Soleil*. Tras la explicación en el capítulo cuarto de las bases de la metodología observacional, y su aplicación a nuestro objeto de estudio, en el quinto capítulo se explica el instrumento de observación *ad hoc* creado a partir de la observación de los espectáculos motores circenses elegidos en nuestro trabajo.

CAPÍTULO 4. Marco metodológico.

Proceso de la investigación

| | |
|---|------------|
| 4.1. Objeto de estudio..... | 255 |
| 4.1.1. Justificación | 255 |
| 4.1.2. Objetivos e hipótesis secundarias..... | 256 |
| 4.2. Bases metodológicas de la investigación | 257 |
| 4.2.1. Observación <i>versus</i> experimentación | 259 |
| 4.2.2. La metodología observacional..... | 262 |
| 4.2.2.1. Requisitos de la metodología observacional..... | 264 |
| 4.2.2.2. Ventajas e inconvenientes de la metodología observacional | 265 |
| 4.2.2.3. Tipos de observación..... | 266 |
| 4.2.2.4. Complementariedad cualitativo-cuantitativa | 267 |
| 4.3. Diseño de la investigación..... | 267 |
| 4.3.1. Criterios..... | 269 |
| 4.3.1.1. Temporalidad..... | 270 |
| 4.3.1.2. Participantes observados..... | 270 |
| 4.3.1.3. Dimensionalidad..... | 271 |
| 4.3.2. Concepto de espectáculo – sesión | 271 |
| 4.3.3. Rasgos característicos de la muestra de espectáculos seleccionados..... | 272 |
| 4.3.4. Criterios seguidos en la selección de los artistas | 278 |
| 4.3.5. Criterios seguidos en la selección de los niveles de respuestas..... | 278 |
| 4.3.6. A propósito del observador <i>experto</i> | 279 |
| 4.3.7. Sesgos de la observación | 281 |
| 4.3.7.1. Sesgos específicos..... | 282 |
| 4.3.7.2. Sesgos en la percepción de las conductas..... | 282 |
| 4.3.7.3. Sesgos en la interpretación de los datos..... | 283 |
| 4.3.7.4. Sesgos debidos a los conocimientos previos del observador | 284 |
| 4.3.8. Constancia intersesional, intrasesional y interrupciones temporales..... | 285 |
| 4.4. Unidades de conducta y de observación | 285 |
| 4.4.1. Aproximación a la unidad de observación..... | 285 |
| 4.4.2. De la realidad a las unidades de conducta..... | 287 |
| 4.4.3. Unidad de segmentación en nuestro estudio..... | 289 |

(Continúa en la página siguiente)

| | |
|---|------------|
| 4.5. Recogida de datos y su optimización | 291 |
| 4.5.1. Registro | 292 |
| 4.5.1.1. Fase pasiva o exploratoria | 293 |
| 4.5.1.2. Fase activa o científica | 296 |
| 4.5.2. Tipo de datos..... | 301 |
| 4.5.3. Codificación..... | 303 |
| 4.5.4. Instrumentos de la investigación..... | 304 |
| 4.5.4.1. Instrumento de observación..... | 304 |
| 4.5.4.2. Instrumentos de registro | 305 |
| 4.5.5. Parámetros primarios de registro | 308 |
| 4.5.5.1. Ocurrencia o frecuencia | 308 |
| 4.5.5.2. Orden..... | 309 |
| 4.5.5.3. Duración..... | 309 |
| 4.5.6. Muestreo observacional..... | 309 |
| 4.5.6.1. Muestreo intersesional..... | 310 |
| 4.5.6.2. Muestreo intrasacional..... | 310 |
| 4.5.7. Registro de situaciones carenciales..... | 311 |
| 4.5.8. Control de la calidad de los datos obtenidos..... | 311 |
| 4.6. Análisis de los datos en función del diseño observacional | 316 |
| 4.7. Interpretación de los resultados | 318 |
| 4.8. Recapitulación..... | 318 |

Estructura es igual a elementos más orden
(Ortega y Gasset)

Los fundamentos de la praxiología motriz explican que se puede llegar a conocer el particular funcionamiento de una práctica analizando su espectro observable, en este caso las acciones motrices que emergen de tal praxis (Lagardera y Lavega, 2001). Para el presente estudio se ha escogido la metodología observacional como procedimiento de recopilación de datos, válidos, fiables y objetivos, sobre el estudio (Anguera *et al.*, 2000; Heinemann, 2003). El doctor Siguán²⁹⁴ (1989:12) afirma que “(...) la observación consiste en extraer de la realidad datos normalizados de tal modo que sean comparables y correlacionables”²⁹⁵. El método observacional, de bajo control interno o no interventivo, se caracteriza principalmente por estudiar el comportamiento espontáneo de las personas dentro de su contexto habitual de actuación (Anguera *et al.*, 2000).

4.1. Objeto de estudio

4.1.1. Justificación

Para desvelar la lógica interna de un sistema praxiomotriz podemos, por un lado, remitirnos al estudio teórico de su reglamento, en nuestro caso de las reglas implícitas en el circo y/o, por otro lado, al estudio práctico de las acciones motrices emergentes. En el caso de las prácticas motrices circenses estas dos perspectivas pueden funcionar de manera complementaria, corroborando o refutando entre sí la interpretación de los datos.

La elección de la metodología observacional para la aplicación empírica de nuestro estudio se debe fundamentalmente a tres razones:

- la primera de ellas constata que para la valoración de los deportes artísticos por parte de los/las jueces se utiliza la observación. La aplicación del código de puntuación y la apreciación por parte de los/las jueces de las prácticas deportivas artísticas requiere una agilidad observacional extrema por la inmediatez que exige el juicio deportivo, combinando el carácter cuantitativo y cualitativo solicitados;
- además, la observación es el procedimiento a través del cual el espectador se sitúa ante la experiencia estética del hecho artístico, y también lo hace el crítico, observador y analista de los espectáculos, que se sirve igualmente de la observación para ejercer su análisis del espectáculo;

²⁹⁴ Recientemente fallecido (en mayo del 2010), ha sido un eminente psicolingüista catalán reconocido internacionalmente.

²⁹⁵ En el prólogo al libro de la Dra. M^a Teresa Anguera (1989) titulado *Metodología de la observación en las ciencias humanas*.

- finalmente, la evaluación que se aplica para la valoración de estas prácticas en la docencia requiere asimismo, de un entrenamiento o hábito observacional para aplicarlo a los indicadores de adquisición de las competencias en este ámbito. Una vez más, se combina la vertiente cualitativa y su traducción cuantitativa.

El conjunto de estas premisas hace que entendamos como conveniente y pertinente la aplicación de la metodología observacional en esta parte de nuestro estudio.

4.1.2. Objetivos e hipótesis secundarias

Mediante el método observacional se pretende alcanzar una serie de objetivos sobre la caracterización de la lógica interna del circo de una compañía concreta (*Cirque du Soleil*), y, con ello, comprobar las hipótesis construidas a partir de las bases teóricas desarrolladas en los tres primeros capítulos.

El *objetivo* se centra en estudiar la *Expresividad Motriz Escénica Circense* (EMEC), a partir de las que consideramos sus prácticas sociales de referencia: los espectáculos artísticos de alto nivel basados en la expresión motriz circense. Nuestro estudio se centra en el análisis de los rasgos²⁹⁶ de una realidad, la de los espectáculos artísticos profesionales con base en la expresión motriz circense, para determinar la naturaleza general de los mismos y las diferencias entre modalidades, procediendo científicamente en un estudio objetivo y riguroso (Fernández-Ballesteros, 1982, 1995) a su determinación, clasificación y jerarquización.

A la hipótesis principal, según la cual la ciencia de la acción motriz ofrece un marco para las prácticas motrices expresivas en el contexto de la educación física, se ha dado respuesta a través del desarrollo de los tres primeros capítulos de la tesis. Se ha visto que la lógica interna de los espectáculos artísticos profesionales de expresión motriz desde una metodología científica permite identificar sus rasgos pertinentes y las relaciones que se establecen entre ellos. También se ha constatado que las SME desarrollan una lógica interna específica construida en base a criterios homogéneos, tendencias estructurales parecidas y procesos similares.

A partir de este punto, y en relación específica con los espectáculos circenses, se recuerdan las hipótesis secundarias -anticipadas en el primer capítulo- que se comprueban a través de esta fase de aplicación empírica de la investigación:

- ¿tiene cada modalidad de práctica expresiva su especificidad, que reside en la

²⁹⁶ Los niveles de respuesta corresponden a modalidades de comportamiento diferenciadas según su fuente de producción y su contenido. A pesar de las múltiples taxonomías realizadas, destaca, por ser la más clásica, la de Weick que en el año 1968 refiere la conducta no verbal, proxémica, vocal o extralingüística y verbal o lingüística (en Anguera, Behar, Blanco, Carreras, Losada, Quera, y Riba, 1993).

acentuación de algunos rasgos de su lógica interna²⁹⁷?

- ¿desarrolla el circo, como lenguaje expresivo motriz, un tipo de relaciones particulares con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos?
- ¿se modifican la frecuencia y duración de determinados rasgos en función de la evolución de la compañía?
- la evolución de los espectáculos de la compañía *Cirque du Soleil*: ¿marca una tendencia en relación con: a) las acciones motrices que se adoptan; b) la utilización del espacio; y, c) la relación con los objetos que se concierne en dichos espectáculos?
- y, finalmente, ¿se encuentran determinados patrones relacionados con el orden de aparición de las acciones motrices expresivas en los espectáculos estudiados?

Entre las opciones metodológicas existentes, la metodología observacional ofrece muchas posibilidades de adecuación al análisis de los espectáculos, debido a las enormes ventajas que ofrece y los escasos inconvenientes que comporta, considerándola por todo ello adecuada para nuestro estudio.

4.2. Bases metodológicas de la investigación

Consideramos que el conocimiento científico aporta pruebas sobre los hechos, con un lenguaje especializado, contrastando informaciones diversas de la realidad y atendiendo al dinamismo de la misma. Asimismo, frente al conocimiento vulgar, como indica Anguera (2004), es un conocimiento explicativo ya que explicar consiste en encontrar una estructura que nos permita conocer las relaciones existentes en un campo determinado de conocimiento.

La metodología observacional parte de lo que el individuo hace, tiene una gran abertura a nivel de los objetivos, los métodos y los instrumentos que utiliza, comporta una menor validez interna, frente a una mayor validez externa, y permite una mayor generalización. Su flexibilidad y extremada rigurosidad a la vez, constituyen un elemento decisivo para su aplicación. El estudio de conductas espontáneas²⁹⁸ mediante instrumentos estándares y flexibles supone un enfoque cualitativo-cuantitativo que creemos adecuado a la investigación.

²⁹⁷ Esta cuestión ha sido abordada en el capítulo tercero.

²⁹⁸ Aunque las acciones del artista circense estén ensayadas con anterioridad, no hay una intervención del investigador que modifique las condiciones en que las que se da la conducta, de forma que la consideramos espontánea en su contexto habitual.

Las conductas observadas se producen en un *contexto natural*²⁹⁹, el de una actuación profesional ante un público. En la metodología observacional, aunque la muestra de situaciones suele comportar la observación de pocos participantes durante largos periodos de tiempo y en situaciones variadas, nuestro estudio elige la observación de muchos participantes-artistas y la opción de análisis es puntual, en un determinado momento temporal, el de la actuación.

La actividad que queremos estudiar constituye un *comportamiento habitual en un contexto natural* (el del espectáculo) para los participantes que toman parte en él; su conducta es espontánea en el marco de la actividad cotidiana de la vida profesional del artista. La conducta observada ha sido ensayada y a través del ensayo ha llegado a ser habitual; equivaldría a la observación de un deportista que ha estado entrenando durante un cierto tiempo. El grado de habitualidad aumenta en función de un ensayo o entrenamiento más amplio e intenso.

La tendencia de estos últimos años es la de ubicar la metodología selectiva en un *continuum* existente entre la metodología experimental, la metodología observacional y la metodología etnográfico-descriptiva. En la Tabla 41 se comparan en las diferentes opciones metodológicas (etnográfico-descriptiva, observacional, selectiva y experimental), la relación entre la validez interna y la validez externa, el contexto en el que se tratan las conductas y la caracterización de los instrumentos utilizados.

En la metodología observacional el control interno es bajo o nulo, en la metodología selectiva el control interno es medio, y, en la metodología experimental es alto. En cambio, el control externo (que consiste en la estructuración de los datos) tanto en la metodología observacional, como en la selectiva, como en la experimental, es elevado.

Tabla 41. Comparación entre diferentes opciones metodológicas: del control interno mínimo al control externo máximo (adaptado de Anguera y Blanco, 2001).

| METODOLOGÍA ETNOGRÁFICO-DESCRIPTIVA | METODOLOGÍA OBSERVACIONAL | METODOLOGÍA SELECTIVA | METODOLOGÍA EXPERIMENTAL |
|--|---|---|--|
| ↓ validez interna ↑ validez externa | Mayor apertura en objetivos, métodos e instrumentos Lo que el individuo hace ↓ validez interna, inexistente o bajo control interno ↑ validez externa Mayor generalización | Elicitación de la respuesta Control interno medio Preferentemente en estudios nomotéticos | Restringe objetivos, métodos e instrumentos Lo que el individuo es capaz de hacer ↑ validez interna, máximo o elevado control interno ↓ validez externa Menor generalización |

²⁹⁹ En contextos naturales, *evaluar* supone desarrollar un procedimiento que ponga de manifiesto la ocurrencia de conductas cotidianas y que permita analizar las relaciones de diferentes órdenes que existan entre ellas (Anguera, 2000).

| | | | |
|--------------------------|--|--|---|
| Contextos naturales | Contexto habitual, comportamiento espontáneo o habitual Perceptividad | Selecciona las variables (antecedente y consecuente) Descubre la posible relación de co-variación existente entre las variables | Relación directa de causalidad Se manipulan variables Control de variables extrañas |
| Instrumentos no estándar | Instrumentos no estándar y flexibles | Instrumentos semi-estandarizados o estandarizados | Instrumentos estándar |

La metodología observacional está especialmente indicada para el estudio de las actividades espontáneas en contextos naturales o habituales. La observación natural es la que se lleva a término en el ambiente ordinario en el que el participante se mueve, sin que se produzca ningún tipo de mediación del evaluador para provocar las actividades o conductas motivo de estudio (Fernández-Ballesteros, 1992). Ya Tunnell (1977) realizó estudios en contextos naturales, donde todas las variables estuvieran ordenadas según el nivel de respuesta del participante sin ninguna alteración provocada por medio de una intromisión. A partir de esta primera caracterización profundizamos en la metodología observacional *versus* la metodología experimental.

4.2.1. Observación *versus* experimentación

La *experimentación* busca aislar, controlar y generalizar a grandes poblaciones, mientras que la *observación* pretende la aplicabilidad directa de lo que ha estudiado en la realidad socio-ecológica de la conducta y en poblaciones más reducidas (Greenwood, 1982).

En la metodología de observación sistematizada no se introduce, como se hace en el método experimental, ningún estímulo; no obstante hemos de poder captar las variaciones producidas; hay que delimitar las características que nos interesa observar: frecuencia, ritmo, duración, intensidad, cantidad de elementos que intervienen, etc. Según Bakeman y Gottman (1989), “la observación sistemática constituye una forma de cuantificar la conducta y se efectúa mediante la observación en situaciones naturales”.

La experimentación tiende al establecimiento de características o leyes generales, subyacentes o comunes, globalmente válidas, mientras que la observación tiene a su cargo la fijación de rasgos diferenciales y la búsqueda de leyes que permitan relacionar los casos particulares con el nivel de referencia más general (Silverstein, 1988). A continuación, se muestran en la Tabla 42 las principales características de los diseños observacionales y de los diseños experimentales a partir de los criterios de control, de los observadores, de las conductas observadas, de la muestra de las situaciones a observar, de los datos que se observan y del registro y las variables.

Tabla 42. Diseños observacionales *versus* diseños experimentales.

| | DISEÑOS OBSERVACIONALES (Anguera, Blanco, Losada, 2001) | DISEÑOS EXPERIMENTALES |
|----------------------|---|--|
| CONTROL INTERNO | Inexistente | Situación Tarea Población |
| OBSERVADORES | Sensibles a la continuidad del comportamiento Análisis diacrónicos Contextos habituales o naturales | No sensibles a la continuidad del comportamiento Análisis sincrónicos Contextos artificiales Engaño relativo (<i>dislite</i>) |
| CONDUCTAS OBSERVADAS | Situaciones naturales Dependientes de múltiples antecedentes molares | Situaciones provocadas Poco dependiente de antecedentes moleculares |
| MUESTRA SITUACIONES | Pocos participantes Largos períodos de tiempo Situaciones variadas | Muchos participantes Cortos períodos de tiempo Situaciones monomorfas |
| DATOS | Obtención compleja Tareas múltiples Datos flexibles | Fácil obtención Tareas poco numerosas Datos rígidos |
| REGISTRO Y VARIABLES | Las variables son visibles, públicas, externas Generalización | Las variables son encubiertas, privadas, internas No hay generalización |

La principal orientación del método experimental es nomotética y reduccionista, en cambio el método observacional es idiográfico y holístico (Silverstein, 1988), calificativos que son congruentes con una forma de investigar que se propone tener una validez ecológica.

Como describe Anguera, la metodología observacional es el:

Procedimiento encaminado a articular una percepción deliberada de la realidad manifiesta con su adecuada interpretación, captando su significado, de forma que mediante un registro objetivo, sistemático y específico de la conducta generada de forma espontánea en un determinado contexto, y una vez se ha sometido a una adecuada codificación y análisis, nos proporcione resultados válidos dentro de un marco específico de conocimiento (Anguera, 1986b, 1988a:7, 1988b, 1990b).

Y también,

La metodología observacional es un procedimiento científico que pone de manifiesto la ocurrencia de conductas perceptibles, posibilitando su registro organizado y su cuantificación mediante un instrumento adecuado y parámetros convenientes, y permitiendo analizar las relaciones de distinto orden

(secuencialidad, asociación, covariación, etc.) existentes entre ellas (Anguera, 2001c:14).

Si tenemos en cuenta las vertientes cualitativa y cuantitativa de la investigación, se puede afirmar, según Anguera, que la metodología observacional,

(...) es la que mejor se adapta a la complementariedad entre lo cualitativo y lo cuantitativo, ya que, simplificando drásticamente, siempre requerirá de la elaboración de un instrumento ad hoc a partir del cual se efectuará un registro (metodología cualitativa), y éste deberá someterse a un control de calidad y un análisis adecuado (metodología cuantitativa), (Anguera, 1999b:53).

La diferencia entre *método* y *técnica* sería, según Riba (1991), de nivel: el *método* permitiría tomar decisiones en cada uno de los cruces de una investigación, y las *técnicas*, en plural, constituyen recursos que actualizarían y dirigirían la aplicación de estas decisiones.

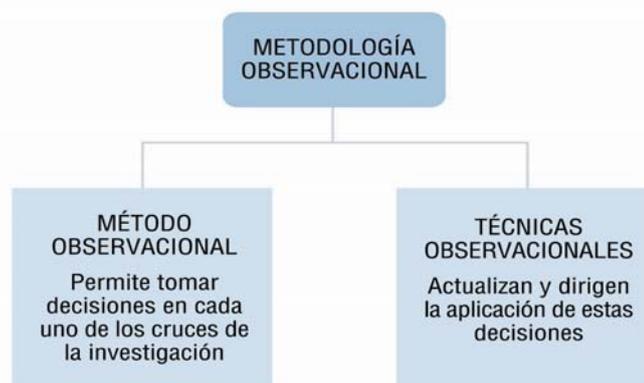


Figura 19. La metodología observacional: método observacional y técnicas observacionales.

La metodología observacional, como *método*, tiene entidad suficiente para la obtención del conocimiento científico, para no sólo describir una conducta y/o situación, sino llegar a explicarla convenientemente y establecer relaciones diversas, ajustándose a la estructura esquemática del método general de la ciencia. La metodología observacional, como *técnica* en cambio, no significa otra cosa que una estrategia de recogida de determinado tipo de datos subordinada a las directrices de otra metodología (selectiva o experimental), y que constituye un recurso metodológico. Incluiría el estudio, en consecuencia, de conductas generadas en situación artificial (Anguera, 1981b).

Así pues, es diferente el *método observacional* de las *técnicas observacionales*, que asimismo pueden ser utilizadas por los investigadores experimentales, particularmente en el registro. La metodología observacional es, pues, la disciplina que estudia y desarrolla tanto el método observacional como las técnicas observacionales.

4.2.2. La metodología observacional

Una vez delimitado el objeto de nuestro estudio, los *comportamientos motrices expresivos de los artistas circenses*, se optó por la elección de la metodología observacional como instrumento de análisis ya que la característica prioritaria que la define y la diferencia de otras es precisamente la no intervención en la producción de conductas perceptibles que van a ser registradas (Anguera, 1986b) aun teniendo en cuenta que la descripción se convierte en el gran riesgo y el gran recurso, ya que gracias a ella garantizamos la objetividad, un elevado grado de rigurosidad y el establecimiento de un proceso de representación de la realidad.

La observación es tal vez una de las metodologías de investigación más antiguas (el propio Darwin se sirvió de ella en sus trabajos sobre el origen de las especies³⁰⁰). El hombre siempre ha observado qué sucedía a su alrededor y ha intentado comprender la naturaleza y la conducta de sus semejantes mediante la observación de los hechos que sucedían (Rowen, 1973; Irwin & Bershwel, 1984). Maganto (1995) puntualiza que la *observación*, además de constituir una actividad de la vida cotidiana, es también un instrumento básico para la investigación científica. Asimismo, Lago (2001) afirma que *investigar* es observar y explorar de forma analítica para poder ir más lejos de lo que tenemos a simple vista.

En la última década, muchos investigadores han aplicado la metodología observacional, utilizando la observación sistemática y el análisis secuencial de los datos (Herrero, 1992). También se han realizado estudios orientados hacia el análisis de la importancia de la calidad de los registros observacionales, donde se ha constatado que la evaluación y posible optimización de los registros es una etapa importante en el proceso de investigación educativa porque condiciona las conclusiones que se obtengan (Tójar, 1994).

La observación como método de investigación puede convertirse en método científico en la medida en que:

- sirve a un objetivo previamente definido,
- se planifica sistemáticamente,
- se controla y relaciona con datos más generales en lugar de ser presentada como una serie de curiosidades interesantes,
- está sujeta a comprobaciones de validez y fiabilidad y a los instrumentos de los cuales se sirve el método observacional.

³⁰⁰ Los diarios de Charles Darwin contienen gran cantidad de meticulosas reseñas del acaecer mímico en situaciones muy corrientes de la realidad, informando también sobre las condiciones de una observación sistemáticamente variada (Bühler, 1980: 141).

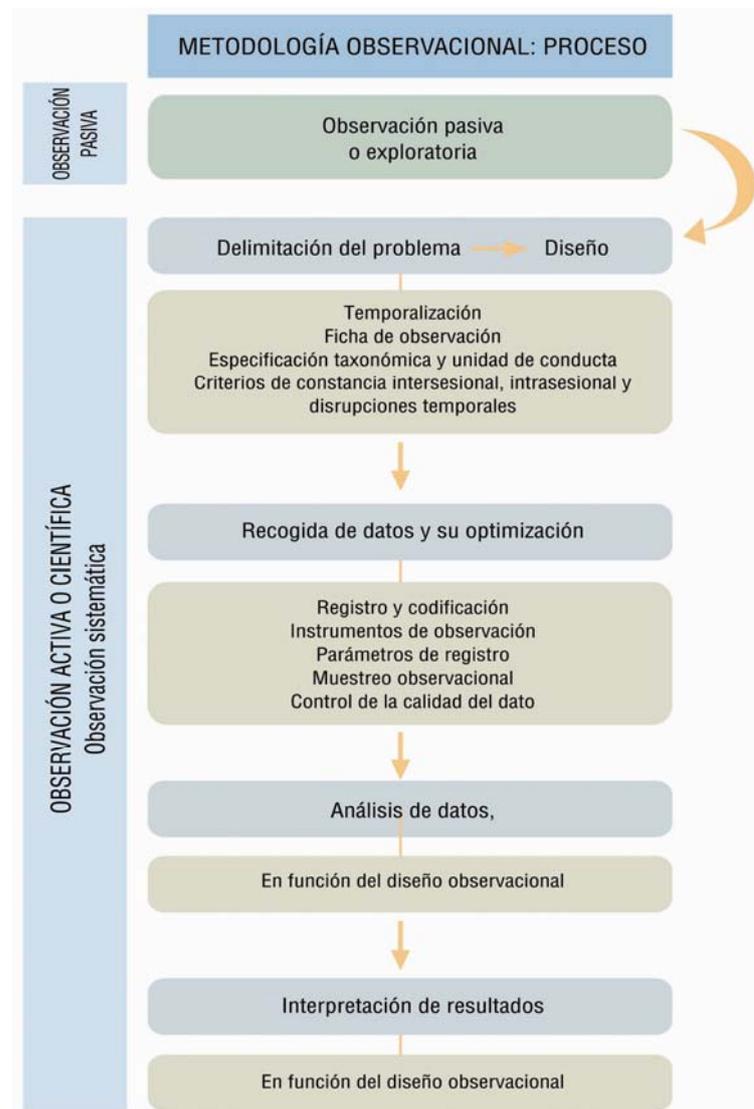


Figura 20. Proceso a seguir en Metodología Observacional (Anguera, 1999d) en el que se especifican los apartados de cada fase.

Las fases del proceso observacional coinciden con las de la investigación científica en general, ya que se trata de un proceso de actividades encaminadas a ampliar el ámbito de nuestros conocimientos. Se engloban en tres apartados (ver Figura 20):

- formulación y delimitación del problema,
- recogida de datos y
- análisis e interpretación de los datos observacionales.

Los elementos fundamentales que hay que plantearse para aplicar la metodología observacional son, según Maganto (1995), los siguientes:

- seleccionar las personas, categorías, sucesos o períodos de tiempo observables;

- decidir si se provocarán las situaciones o se esperará que sucedan de forma natural;
- establecer un sistema de registro de observación;
- y, por último, instaurar un sistema de codificación de forma que las observaciones se puedan operativizar.

4.2.2.1. Requisitos de la metodología observacional

Para aplicar la metodología observacional es importante, previamente, comprobar que se cumplen una serie de requisitos:

- la espontaneidad del comportamiento, es decir, que no se confeccionen unas sesiones expresas, sino que aquella se observe dentro de la actividad programada. El estudio se enmarca en el contexto habitual de los artistas tratándose pues de conductas ensayadas en situaciones habituales para ellos, las de los espectáculos;
- el que éste se dé en un contexto natural o habitual. El escenario es para los artistas un contexto familiar, constituyendo un espacio que forma parte de su repertorio;
- el estudio idiográfico del comportamiento. La unidad clásica de análisis es el individuo; la metodología observacional es más eficaz si se estudian grupos reducidos, que mantengan un criterio explícito de vinculación o agrupación. No obstante, en nuestro estudio se han incorporado artistas individuales y grupos de artistas considerados como una unidad;
- la elaboración de un instrumento a medida (*ad hoc*). Al ser la realidad muy diversa y las conductas a observar muy distintas, un instrumento rígido y estandarizado no resultaría de utilidad. Por tanto, la construcción del instrumento será específica buscando un doble ajuste, con el marco teórico y con la situación concreta;
- la continuidad temporal intrasesional. El diseño utilizado es puntual con seguimiento intrasesional.
- la perceptibilidad del comportamiento. Los componentes de los espectáculos estudiados y las relaciones entre los mismos permiten obtener los datos necesarios directamente a través del visionado del registro videográfico de las producciones, al centrarse la observación en el punto de vista del receptor (De la Calle, 1981).

Por todo ello, se ha considerado la metodología observacional como la más idónea para conseguir los objetivos del trabajo empírico de análisis de los componentes y de las relaciones entre los mismos, en las producciones artísticas motrices circenses profesionales.

4.2.2.2. Ventajas e inconvenientes de la metodología observacional

Antes de escoger la metodología observacional para llevar a cabo el presente estudio, se han tenido en cuenta las ventajas e inconvenientes que comporta la aplicación de esta metodología, en determinados supuestos.

Como expone Anguera (1988b), las ventajas o aspectos positivos son los siguientes:

- se puede estudiar el desarrollo de casos particulares;
- las situaciones sometidas a observación aportan una gran información, ya que no hay manipulación por parte del observador. La metodología observacional preserva esta naturalidad, tanto por lo que se refiere a comportamientos como al contexto;
- la metodología observacional posibilita el seguimiento de casos en que los individuos objeto de estudio no pueden responder a requerimientos de otras técnicas, por diferentes motivos: dificultades mentales o de edad, por ejemplo, o cuando conviene que el sujeto no sepa que es observado;
- puede ser utilizada para evaluar un grupo o bien individualmente.

Las desventajas o limitaciones que se han detectado son los siguientes:

- no se pueden observar las conductas consistentes en procesos cognitivos que no son perceptibles por medio del comportamiento;
- los registros obtenidos de forma puntual y sin posibilidad de seguimiento aportan datos con menor consistencia;
- la complejidad que revisten muchas situaciones, que dificulta en gran medida el proceso de codificación.

Creemos que en nuestro estudio estos aspectos negativos se han minimizado, ya que aunque el proceso cognitivo que supone la creación de un espectáculo motriz nos parece evidentemente muy interesante, hemos optado por deponer el análisis del espectáculo desde el punto de vista del creador/a o del propio artista, para una posterior investigación que complemente la actual, y que además implicaría la utilización de una metodología distinta a la elegida para este estudio. Hemos optado por realizar el análisis desde el punto de vista del receptor del espectáculo evidenciando los indicadores observables. Por otra parte, el registro puntual era pertinente ya que no nos interesa un seguimiento temporal de las conductas, sino evidenciar los componentes de la expresión motriz escénica en los espectáculos y las relaciones entre los mismos, en varias creaciones circenses. Aunque nos interesan las conductas susceptibles de ser sometidas a observación o respuestas manifiestas, *la observación indirecta* incorporaría con evidentes restricciones las conductas que son encubiertas pero susceptibles de autoobservación y de elaboración de autoinforme

subyacentes al participante y no directamente observables³⁰¹.

Por las características mencionadas, se ha considerado interesante la aplicación de la metodología observacional al análisis de espectáculos de base motriz, ya que nos permite observar y analizar el objeto de estudio desde una perspectiva cualitativa. De hecho, la confección del instrumento -formato de campo- parte de la reflexión del investigador y el análisis de los datos se realiza interpretando los resultados obtenidos, en un proceso pendular de ida y vuelta.

4.2.2.3. Tipos de observación

El tipo de observación utilizada en un estudio varía en función de los criterios que se elijan. Estos criterios pueden estar basados en la científicidad del estudio, en el nivel de participación del observador, en el grado de sistematización del registro, en la tecnificación del mismo y en el grado de perceptividad de la investigación (Anguera, 2009).

En relación con la científicidad del estudio se hablará de observación pasiva o exploratoria (precientífica) y de observación activa (científica); sobre el nivel de participación se formulan cuatro modalidades: la observación no participante, la observación participante, la participación-observación y la autoobservación; el registro puede ser no sistematizado (registro descriptivo), semi-sistematizado y sistematizado; en relación con la tecnificación se utilizan bien recursos mecánicos, tecnológicos o informáticos; y en lo referente al grado de perceptividad, se habla de total (observación directa) o parcial (si la observación es indirecta).

Nuestra investigación y en relación con estos criterios, puede describirse de la siguiente forma: es una observación científica, sistematizada, se sirve de recursos informáticos, el grado de perceptividad es total, y es no participante (ya que no existe ninguna relación entre el observador y los artistas observados); por último, el observador no puede dirigirse a los observados, pero puede registrar y observar (Anguera, 1994).

³⁰¹ Hay autores que añaden un segundo nivel más alto en las competencias de la observación indirecta, entre ellos Fraisse (1974:90) cuando afirma que “la observación es siempre la percepción de un evento, una conducta, un documento (especialmente el análisis de contenido) que aún no siendo auto-informes (propios de la observación indirecta de conductas encubiertas) engrosarían la materia prima sobre la que actúa la metodología observacional”. En la parte final (anexo 23) incluimos la transcripción de la entrevista realizada a una de las artistas catalanas que ha intervenido en distintos espectáculos de la compañía (bailarina, mimo, artista de circo y actriz). Algunas de sus apreciaciones dan pie a pensar en un estudio mucho más global (desde el punto de vista del artista -emisor- y desde el punto de vista del espectador -receptor-) del tema que nos ocupa, ya que apunta elementos complementarios a los obtenidos en nuestro estudio, que se intentará implementar en el futuro.

4.2.2.4. Complementariedad cualitativo-cuantitativa

El proceso de la metodología observacional comporta la combinación de fases de carácter cualitativo y cuantitativo, que se complementan en un diálogo interactivo.

En la vertiente cualitativa del proceso se sitúa el planteamiento del problema, el diseño observacional, la construcción del instrumento y el registro de los datos, lo que permite la obtención de parámetros de frecuencia, orden y duración de las conductas. En la vertiente cuantitativa del proceso, se coloca el muestreo observacional, el control de la calidad del dato y el análisis de estos datos. La fase final de interpretación de los resultados nos devuelve al carácter cualitativo de la metodología.

Con anterioridad, se ha puntualizado que este requerimiento alternado de observación cualitativa que se transforma en un dato numérico, cuantitativo, es propio del juicio deportivo en los deportes artísticos, y asimismo del juicio y la evaluación docente de muchas de las prácticas deportivas y expresivas.

4.3. Diseño de la investigación

En este punto definiremos el plan general de acción relativo al conjunto de etapas que configuran el proceso de observación. El diseño observacional constituirá una guía flexible que nos permitirá estructurar y sistematizar la recogida de datos, organizar y gestionar la información obtenida, y su análisis posterior.

Esta pauta nos va a orientar a lo largo del proceso especialmente en tres momentos:

- en la recogida de datos,
- en la organización y gestión de los datos obtenidos,
- y en el análisis de los datos.

Una de las primeras preocupaciones pues, que plantea un estudio observacional, es la elaboración de un *diseño de investigación* adecuado, entendido como

(...) la estrategia integral del proceso, y, en consecuencia, se concreta en una serie de pautas relativas a la organización empírica del estudio que se materializan en una secuencia de decisiones acerca de cómo recoger, organizar y analizar los datos, siempre subordinado, claro está, a la fijación de los objetivos específicos del estudio (Anguera, Chacón y Blanco, 2004).

Los dos primeros criterios (antecedentes en la publicación de 1985³⁰²) que se establecieron para delimitar los diseños observacionales (Anguera, 1995a) fueron:

- el carácter idiográfico o nomotético en función del número de unidades del estudio, que básica aunque no necesariamente trata del número de participantes observados³⁰³ (un artista o varios artistas, si entre ellos hay algún vínculo estable). Básicamente, un estudio idiográfico implicaría el estudio de un solo participante o una unidad (ya que se consideran asimismo como idiográficos aquellos estudios en que los participantes observados son varios individuos contemplados como unidad -interacción diádica, triádica o grupal, dado que entre ellos existe un criterio de afinidad, agrupación, un vínculo o reglas de juego a seguir), mientras que un estudio nomotético sería en esencia el de un grupo o pluralidad de unidades entre las que la conexión no existe o es débil (trabajamos con varias unidades);
- la temporalidad del registro, que permite distinguir entre registro puntual y de seguimiento. El registro puntual permitirá, en sentido estricto y convencional, realizar un análisis de la situación en un momento dado en el tiempo, una especie de *flash*, un corte transversal³⁰⁴, mientras que el registro de seguimiento (siempre comportará varias *sesiones*) implica disponer de un periodo de tiempo durante el cual se puedan registrar las conductas que interesen. Constatamos la misma actividad en el mismo contexto y con los mismos participantes observados. Este criterio permite distinguir entre el seguimiento intersesional y el intrasesional. Nuestro diseño es *puntual con seguimiento intrasesional*, aunque en base a la consideración de uno de los objetivos -el referido a las posibles tendencias en la evolución de los espectáculos y la comparación de proporciones de diversos niveles de respuesta- y al correspondiente análisis de tendencias y comparación de proporciones efectuados, se puede hablar de *polidiseño de seguimiento anidado en un diseño puntual*.

Estos dos ejes determinaron una posterior línea básica de análisis de los datos observacionales (Anguera, Blanco y Losada, 2001a). Aunque los cuatro cuadrantes resultantes permitieron resolver buena parte de los posibles planteamientos en metodología observacional, ésta se optimizó al introducir un tercer criterio de dimensionalidad (Losada, 1999; Anguera, Blanco y Losada, 2001a) ligado a los *niveles de respuesta* (donde cada uno de los aspectos concretos es un nivel de respuesta y cada nivel de respuesta es un aspecto de los objetivos). Se habla en este sentido de unidimensionalidad o multidimensionalidad, según se contemple un único nivel de respuesta o la combinación entre distintos niveles de respuesta en las situaciones más complejas³⁰⁵.

³⁰² En la tercera edición de Anguera (1985). *Metodología observacional aplicada a las ciencias humanas*.

³⁰³ En estudios denominados *polidiseño*, se pueden combinar ambos tipos de diseño en distintas fases del estudio.

³⁰⁴ En sentido convencional, una *sesión*.

³⁰⁵ Añadiendo el tercer criterio de dimensionalidad, a los cuadrantes hay que añadir las

En base a las diferentes posibilidades citadas (Losada 1999; Anguera, Blanco, Losada, 2001) se han representado los diseños que se desprenden, como se puede observar en la Figura 21.

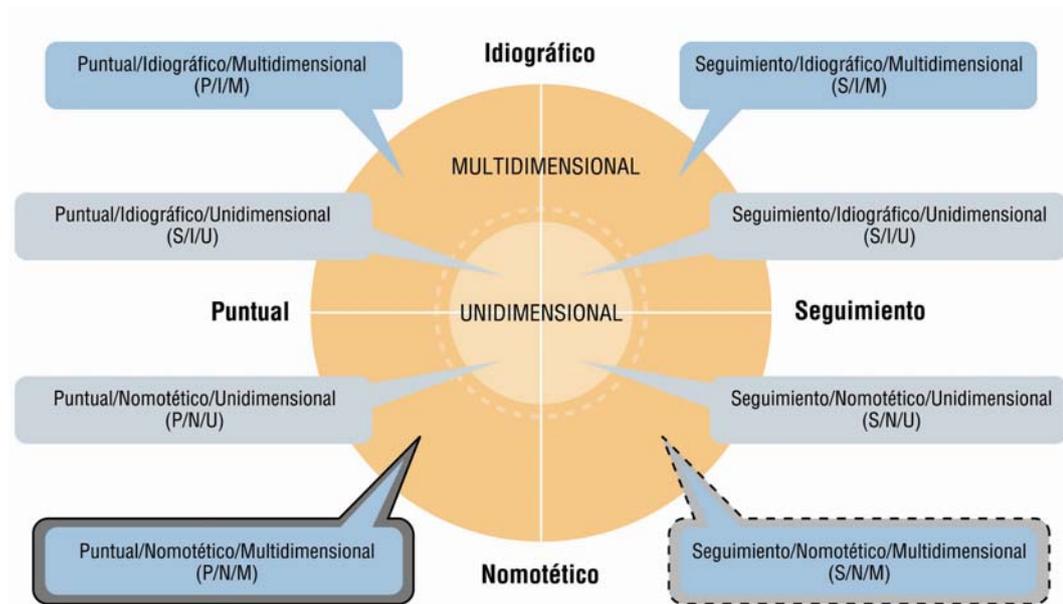


Figura 21. Diseños observacionales, obtenidos mediante la superposición de los tres criterios (adaptado de Anguera, Blanco y Losada, 2001a; Anguera, 2003c; Losada, 2003).

El primer cuadrante corresponde al seguimiento en un estudio idiográfico. El segundo, se realiza a través de una recogida puntual de datos a un solo participante. El tercer cuadrante contempla el estudio puntual de una serie de participantes. El cuarto cuadrante se refiere al seguimiento de un grupo de participantes, lo que resulta bastante difícil y por ello se proponen diferentes alternativas, entre otras, el estudio en paralelo de los diferentes componentes del grupo, y también se considera a todo el grupo, pudiendo asociarse a todos ellos el tercer criterio de unidimensionalidad o multidimensionalidad de las respuestas a estudiar.

Cada uno de los ocho diseños observacionales, en función de las características que marcan una delimitación, conduce a diferentes análisis de datos, sin que se trate de una imposición (Anguera, Blanco, Losada, 2001). Por tanto, como puntualiza Anguera (2003c:25) “se evidencia el binomio de flexibilidad, por una parte, y precisión, por otra, propio de la metodología observacional”.

4.3.1. Criterios

A nivel teórico, el diseño observacional elaborado para la presente investigación lo podemos situar según Losada (2003), atendiendo a los siguientes parámetros:

- temporalidad

circunferencias concéntricas (Anguera, en Moreno Rosset, 2003b).

- participantes observados
- dimensionalidad

En nuestro caso se trata de un diseño puntual, nomotético y multidimensional (P/N/M), localizado en el extremo inferior izquierdo de nuestro esquema (ver Figura 21). En la situación observada, unisesional, se contemplan varias unidades y varios niveles de respuesta. Es el diseño que se corresponde con los criterios que más se adecuan a los objetivos de nuestro estudio de acuerdo con el marco teórico y la documentación previa. Las características de este diseño son las siguientes:

- puntual, ya que tenemos un único momento en el tiempo en el que obtenemos el registro. El espectáculo se considera un punto en el tiempo sobre el que se realiza un seguimiento intrasesional;
- nomotético, porque se trata de un estudio de una pluralidad de unidades en el que analizamos a varios individuos, o grupos de individuos, cada uno de ellos de forma independiente³⁰⁶;
- y, en último lugar, multidimensional, ya que se estudian varios niveles de respuesta considerando concurrentes varias dimensiones o niveles taxonómicos de conducta.

4.3.1.1. Temporalidad

Se han estudiado un total de diez espectáculos distintos, de la modalidad expresiva de circo³⁰⁷. La duración media de los espectáculos es de noventa minutos de duración (entre los cincuenta y cinco minutos del espectáculo *La Magie Continue* y los ciento treinta y cinco minutos de la producción *Corteo*), por lo que en total se han dedicado novecientos minutos a la observación. Se observa el espectáculo en su totalidad (diacronía intrasesional), ya que la significación de las respuestas puede variar en función del momento en que nos encontremos.

4.3.1.2. Participantes observados

El estudio se ha centrado en un total de ciento doce artistas escogidos entre los que intervienen en el conjunto de los diez espectáculos, a razón de una media de diez participantes por espectáculo, a los que se observa individualmente o junto a

³⁰⁶ En determinados momentos del estudio, los participantes observados son varios individuos contemplados como unidad, también denominados *complejos* (Adshead, 1999:68) dado que entre ellos existe un criterio de afinidad, agrupación, o reglas de juego a seguir (las acciones motrices expresivas del participante analizado forman parte de un grupo o sus acciones se relacionan con un grupo de compañeros).

³⁰⁷ Determinados a partir de las conclusiones derivadas de la fase exploratoria del estudio.

otros compañeros³⁰⁸ (constituyendo una unidad grupal), a lo largo de su intervención. Por las características intrínsecas de la intervención de los artistas en los espectáculos de las modalidades de circo, se ha realizado un muestreo multifocal.

4.3.1.3. Dimensionalidad

De entre todos los elementos que intervienen en el espectáculo, este trabajo se ha centrado en la determinación de los *niveles de respuestas motrices* observadas desde la perspectiva de la recepción de los espectáculos acumulando en las sucesivas observaciones dichos componentes y las relaciones entre los mismos, y atendiendo a su ordenación. Para la determinación de las dimensiones y subdimensiones observadas se ha partido del marco teórico desarrollado en los tres primeros capítulos.

A los estudios que como en nuestro caso se ocupan de las conductas de forma multidimensional el instrumento que mejor se adecua es el formato de campo, “(...) ya que admite una mayor flexibilidad por su carácter abierto, autorregulable, sin limitación en cuanto al número de códigos requeridos, y adaptado a situaciones en principio más complejas” (Oliveira, Campaniço y Anguera, 2002; Ramallo y Anguera, 2002). Se dedica el próximo capítulo, el quinto, a la explicación del instrumento observacional *ad hoc* que se ha creado para la investigación.

4.3.2. Concepto de espectáculo - sesión

Nuestro análisis se centra en las *acciones motrices expresivas* que realizan un conjunto de artistas en un total de diez espectáculos-producciones de carácter marcadamente motriz. Utilizamos indistintamente el término *producción* y el término *espectáculo* -explicados en el capítulo anterior-, ya que hablamos de obras creadas por el ser humano para ser contempladas por otros. Creemos más adecuado referirnos a acciones motrices, ya que el concepto de *conducta motriz* se refiere,

(...) al comportamiento motor en cuanto portador de significado (...) no se puede reducir a una secuencia de manifestaciones observables (...) responde a la totalidad de la persona que actúa (...). Esta doble perspectiva que combina el punto de vista de la observación externa (el comportamiento observable) y el del significado interno (la vivencia corporal: percepción, imagen mental, anticipación, emoción (...)) permite al concepto de conducta motriz desempeñar un papel crucial en la educación física (Parlebas, 2001: 85)

En cambio, y como hemos explicado en el primer capítulo, “la acción motriz es el proceso de realización de las conductas motrices de uno o varios sujetos que actúan en una situación motriz determinada” (Parlebas: 2001:41) y se manifiesta por

³⁰⁸ El estudio observacional nomotético es viable ya que por cuestiones de selectividad atenta se analizan los comportamientos de al menos diez participantes por sesión-espectáculo.

medio de comportamientos motores. El término que mejor se ajusta a la observación realizada es, pues, el de *acciones motrices* manifestadas a través de *comportamientos* motores.

4.3.3. Rasgos característicos de la muestra de espectáculos seleccionados

Tras indicar que nuestro estudio se centra en la observación de la expresividad motriz de los protagonistas de los espectáculos que constituyen producciones y saberes culturales con base en la expresión y la comunicación motriz, explicamos a continuación las *decisiones* tomadas en la selección final de las producciones artísticas analizadas.

- ¿Por qué *producciones ya finalizadas*?

Una primera elección supone la elección de las producciones ya finalizadas, y no en proceso de creación; la sucesión de ensayos hasta configurar el espectáculo final es sumamente interesante y sugerente, pero decidimos centrarnos en un momento concreto del proceso, el final del mismo, lo que da lugar a un estudio de tipo puntual, con seguimiento intrasacional. De este modo, tenemos un único momento en el tiempo para obtener el registro.

- ¿Por qué espectáculos corporales, *espectáculos motores*?

Nuestra opción se inclina, dadas las características de nuestro ámbito, por las obras en las que el soporte básico de creación es la combinación de acciones motrices expresivas; por lo tanto, nuestro análisis no está basado en la palabra como producción, sino en la acción motriz.

- ¿Por qué *artísticos*?

Nos sentimos plenamente identificados con la definición del constructo *dimensión artística* que enuncia Martínez (1997) aplicándolo al ejercicio gimnástico, y que extrapolamos a los espectáculos estudiados:

La dimensión artística es la que convierte una ejecución mecánica, técnica y habilidosa, en una actuación expresiva, personal y estética. Por su dimensión artística, las líneas, formas, trayectorias, ritmos, energías, relaciones, dejan de ser elementos mecánicos del movimiento para convertirse en elementos expresivos de un proyecto personal de creación e interpretación. La dimensión artística es aquella por la cual las acciones motrices y la composición musical alcanzan su plenitud como un proyecto único de interpretación, generador de una dinámica emocional (Martínez, 1997: 272).

- ¿Por qué el observador es un *receptor experto*?

Una decisión importante era la de enfocar el estudio desde la perspectiva, bien del ejecutante (el artista de circo, el actor o el bailarín), bien del creador (coreógrafo, director...), o bien del espectador. El dilema se ha resuelto en este caso a favor del análisis desde la perspectiva del espectador (Román de la Calle, 1981) y podríamos añadir que desde el punto de vista de un *receptor experto*³⁰⁹ (la autora del presente estudio, que ha ejercido profesionalmente en diversas ocasiones como directora, coreógrafa o autora).

Se plantea aquí el problema de la formación del observador (Anguera, 1990a); si bien existen unas ciertas capacidades individuales (Lavakras & Maier, 1979), en buena medida puede conseguirse una mejora en el rendimiento como observador (Jhonson & Bolstad, 1973; Gladding, 1978) capaz de solventar problemas que podrían achacarse a una cierta inobservabilidad del comportamiento.

- ¿Por qué espectáculos de *línea contemporánea*?

Del conjunto de producciones artísticas motrices, patrimonio de nuestro saber y nuestra cultura, había que optar por producciones de repertorio o creación más clásica, o bien por *espectáculos de línea contemporánea*³¹⁰. Esta última ha sido la alternativa elegida, conscientes en cualquier caso de la riqueza que supone un estudio de espectáculos de circo clásico, que por otra parte han sido mucho más estudiados en diferentes trabajos. Somos conscientes, además, de la ambigüedad del término *contemporáneo* tal y como se ha expuesto en el tercer capítulo.

- ¿Por qué espectáculos *circenses*?

De entre las distintas artes que utilizan como sustrato de creación el cuerpo y la acción motriz expresiva, se disponía de diversas opciones para escoger. Entre las múltiples propuestas, nuestra deliberación elige obras del ámbito *del circo*, sabedores que otras modalidades creativas como la danza, el mimo y la pantomima y el teatro gestual, la ópera, las sombras corporales, la luz negra, los títeres humanos, etc., constituyen técnicas que reposan asimismo en un trabajo corporal motriz. Se espera profundizar en su estudio en ocasiones venideras.

- ¿Por qué los espectáculos son de nivel *profesional*³¹¹?

Las creaciones en los ámbitos mencionados se hubieran podido concretar con artistas que se encontraran en un nivel de iniciación (es el caso por ejemplo de los alumnos de escuelas como el *Aula Municipal de Teatro de Lleida*), en un nivel intermedio (es el caso de algunos de nuestros alumnos del Instituto Nacional de

³⁰⁹ *Espectador omnívoro* según el SGAE (Sociedad General de Autores de España, 2003) es aquel que supera la visión de seis espectáculos por mes, tal y como se explicita más adelante.

³¹⁰ Remitimos a la lectura del capítulo anterior.

³¹¹ González Carballude (1998), define el concepto de *profesionales* como los que han recibido formación específica.

Educación Física o de los discentes de la escuela de circo Rogelio Rivel), o en un nivel profesional.

La opción escogida recae en estos últimos, los artistas profesionales, ya que creemos que son las personas que creen hasta tal extremo en las posibilidades de expresión y comunicación a través del cuerpo que han escogido la creación -y una de sus consecuencias, la exposición al público de sus espectáculos a través de las actuaciones-, como medio de vida, especializándose y profesionalizando por tanto, su expresión motriz.

- Y, por último: ¿cuáles son los criterios para la selección final de las *sesiones-espectáculos*?

En relación con los *criterios para la selección final de los espectáculos circenses*, hemos considerado diversos factores:

- la contemporaneidad de la producción y su impacto mediático y profesional (contrastación hecha con expertos como Jordi Jané, analista y crítico circense; Margarita Troguet directora del *Teatre Municipal Escorxador de Lleida*; y Ricard Boluda, profesor del *Institut del Teatre de Terrassa* y el *Aula Municipal de Teatre de Lleida*);
- el hecho de disponer de una grabación profesional del espectáculo, lo que revierte en la calidad de la reproducción aunque se es consciente de que debido a una realización de un primer plano televisivo por ejemplo, se ha perdido alguna imagen más general, normalmente de corta duración;
- el compromiso de que la grabación estuviera registrada desde el inicio hasta el final de la producción;
- el que las grabaciones permitieran el seguimiento de un ejecutante, o varios de los participantes considerados como una unidad.

Podríamos esquematizar pues, el conjunto de decisiones tomadas (en azul) a partir de las opciones que se presentaban, mediante la Tabla 43. En la misma se explican las opciones posibles, y las elecciones efectuadas para delimitar la investigación.

De entre el conjunto de las situaciones motrices expresivas explicadas con anterioridad en el capítulo segundo, se han escogido para el estudio, los espectáculos artísticos motores realizados por profesionales.

Tabla 43. Estructura de las decisiones tomadas (en azul) en la selección de los espectáculos a analizar.

| SITUACIONES MOTRICES EXPRESIVAS en | | | | |
|--|--|---|--|--|
| CASI-JUEGOS | JUEGOS EXPRESIVOS bailados, mimados, circenses, danzas colectivas | CASI- ESPECTÁCULOS | DEPORTES EXPRESIVOS o ARTÍSTICOS | ESPECTÁCULOS ARTÍSTICOS MOTORES (PROFESIONALES) ↓ |
| ESTRUCTURA DE LAS DECISIONES TOMADAS PARA LA SELECCIÓN DE LAS SESIONES-ESPECTÁCULOS A ANALIZAR | | | | |
| Análisis del PROCESO a través de: | Textos (libros, artículos) | o bien, análisis de las PRODUCCIONES FINALIZADAS con base en el: | | Texto (palabra) |
| | o, de los Actores, directores, coreógrafos | | | o, en el Cuerpo (acción motriz) |
| Percepción del Actor | | o bien, percepción del Espectador - receptor | | |
| | | Experto (director/ coreógrafo/ autor) | o, no experto | |
| Analizar espectáculos de Visión clásica | | o bien, espectáculos de Visión contemporánea | | |
| En las modalidades de CIRCO: | Nivel Iniciación Nivel Intermedio | Criterios de selección Espectáculos- sesiones de análisis (constancia intersesional) | | Grabación profesional |
| | Nivel profesional | | | |
| DANZA: | Nivel Iniciación Nivel Intermedio Nivel Profesional | | | Disponer de la producción desde el inicio hasta el final |
| MIMO Y PANTOMIMA: | Nivel Iniciación Nivel Intermedio Nivel Profesional | | | Variar los años de creación de los espectáculos-sesiones, y el enfoque de las producciones |
| TEATRO GESTUAL: | Nivel Iniciación Nivel Intermedio Nivel Profesional | Seguimiento de uno o varios de los participantes como unidad | | |
| OPERA, SOMBRAS CORPORALES, LUZ NEGRA, TÍTERES, entre otros | | | | |

Se ha optado, asimismo, por estudiar *producciones*, con base en la acción motriz, *ya finalizadas*, y no por estudiar el proceso de creación de las mismas, que se deja para estudios posteriores.

El estudio se realiza tal y como se ha explicitado en el primer capítulo desde el punto de vista del *observador experto*, desde la perspectiva del receptor de la

experiencia estética de contemplación del espectáculo. Los espectáculos estudiados siguen una *línea de creación contemporánea*, frente a otras creaciones de corte clásico, que también se dejan para próximas investigaciones.

De entre las posibilidades de estudio de los múltiples lenguajes motrices expresivos, se parte de una primera aproximación genérica a la lógica interna de los espectáculos de danza, de mimo y teatro del gesto y de circo (a partir de lo expuesto en el tercer capítulo), para en un segundo momento y como eje central de la investigación empírica, centrar la investigación en los espectáculos de circo de una compañía determinada en una época acordada (capítulo quinto).

Nuestro estudio se centra en la observación sistemática de una selección de *diez producciones artísticas*³¹² que constituyen la expresión más especializada de la actividad en el contexto del sistema institucional de compañías profesionalizadas, siendo el objeto de estudio las *acciones motrices expresivas observables de ciento doce de los artistas* de estas producciones circenses, a través de un muestreo multifocal. No nos interesa un participante en particular sino las acciones motrices realizadas por el conjunto de los distintos participantes observados.

Como eje central de la investigación empírica, se centró la investigación en los espectáculos de circo de la compañía de circo contemporáneo *Cirque du Soleil* y en los espectáculos creados entre el año 1986 y el año 2005.

Tabla 44. Títulos de los espectáculos analizados.

| MODALIDAD | COMPAÑÍA | TITULO ESPECTACULO | PAIS |
|-----------|------------------|-----------------------------------|--------|
| CIRCO | CIRQUE DU SOLEIL | <i>La Magie Continue (1986)</i> | Canadá |
| | CIRQUE DU SOLEIL | <i>Le Cirque Reinventé (1987)</i> | |
| | CIRQUE DU SOLEIL | <i>Nouvelle Experience (1990)</i> | |
| | CIRQUE DU SOLEIL | <i>Saltimbanco (1992)</i> | |
| | CIRQUE DU SOLEIL | <i>Alegría (1994)</i> | |
| | CIRQUE DU SOLEIL | <i>Quidam (1996)</i> | |
| | CIRQUE DU SOLEIL | <i>La Nouba (1998)</i> | |
| | CIRQUE DU SOLEIL | <i>Dralion (1999)</i> | |
| | CIRQUE DU SOLEIL | <i>Varekai (2002)</i> | |
| | CIRQUE DU SOLEIL | <i>Corteo (2005)</i> | |

³¹² *Actividades físicas artísticas* según Baffalio- DélaCroix, Cogerino, 1978.

*Cirque du Soleil*³¹³ es una empresa canadiense de entretenimiento, la cual se describe a sí misma como creadora de “montajes dramáticos de artes circenses y entretenimiento ciudadano” cuyo objetivo es “invocar la imaginación, incitar a los sentidos y evocar las emociones de la gente en todo el mundo”. Su sede se encuentra en Montreal, Québec (Canadá), ubicada en el área central de Saint-Michel. Fue creada por los ex-artistas callejeros Guy Laliberté y Daniel Gauthier en Baie-Saint-Paul -meca de los pintores de Québec-, en 1984. En sus inicios en 1982, un grupo de jóvenes saltimbanquis creado por Pilles Ste-Croix se mezcla con los turistas, artistas y coleccionistas. Se trata del *Club des talons hauts*; subidos en zancos, estos artistas de la calle, hacen malabarismos y trabajan con fuego. Ante el gran interés que suscitan entre los turistas, la compañía crea la Fête Foraine o feria de la Baie-Saint-Paul.

En 1984 Quebec celebró el 450 aniversario del descubrimiento de Canadá por Jacques Cartier. Guy Laliberté presentó a los organizadores de las celebraciones un proyecto de espectáculo llamado *Cirque du Soleil*, que era una mezcla teatral de artes circenses sin animales y de artes de la calle. El concepto fue todo un éxito, y de este modo, consiguió convencer al gobierno de Québec sobre la pertinencia de una gira de *Cirque du Soleil* con motivo del Año Internacional de la Juventud. Desde entonces no ha parado de crecer. El origen de su nombre se remonta a un día en que Laliberté se hallaba admirando una puesta de sol durante un viaje a Hawái; poco después, optó por usar el término en francés *soleil* (“sol” en castellano) y al buscarlo en el diccionario de símbolos, encontró que su significado es “juventud, dinamismo y energía”.

En el año, 1984, la presentación de *Le Grand Tour du Cirque du Soleil* se convirtió en todo un éxito, lo que permitió a Laliberté contratar al artista Guy Caron, de la Escuela Nacional Circense de Canadá, para adaptar el espectáculo que tenía, bajo el concepto de *circo verdadero*. Dicho enfoque teatral basado en los personajes, así como la omisión de animales en el espectáculo, fueron los factores que ayudaron a definir a *Cirque du Soleil* como antesala del circo contemporáneo que se conoce en la actualidad. Cada representación ofrece un repertorio de varios estilos circenses provenientes de todo el mundo, cada uno con su propia temática e historia bien definidas. Así, el equipo de *Cirque du Soleil* busca conectar la audiencia al arte escénico por medio de recursos como música en vivo y artistas. Su concepción del espectáculo como experiencia multidisciplinaria basada en la diversidad hace de la sede social internacional del *Cirque du Soleil* en Montreal un laboratorio de creación mundial en el que los mejores creadores mundiales colaboran en proyectos artísticos.

No se han podido obtener, ni por tanto observar, dos de los espectáculos correspondientes a esta época; los espectáculos *Mystère* y *Ô*, que en la actualidad se exhiben en Las Vegas, hoy por hoy, no se hallan disponibles en formato audiovisual (ver anexo 24). Aunque se disponía de imágenes aisladas de los mismos, no se ha realizado el análisis al no disponer del espectáculo grabado en su conjunto, lo que entorpecía su seguimiento diacrónico.

³¹³ Ver referencia electrónica de la compañía [<http://www.cirquedusoleil.com/>].

4.3.4. Criterios seguidos en la selección de los artistas

Los artistas escogidos intervienen en el conjunto de los diez espectáculos de *Cirque du Soleil* a los que se ha tenido acceso en el periodo consultado (1986-2005), y se han tenido en cuenta una serie de criterios para su inclusión en el estudio. Estos son los siguientes:

- la posibilidad de seguimiento observacional intrasesional a lo largo de la sesión-espectáculo;
- el estudio de un mínimo de ocho a diez participantes-artistas en cada uno de los espectáculos seleccionados, con el objetivo de dar opción a distintos tipos de acciones motrices en el conjunto del espectáculo;
- y finalmente, que su intervención en el espectáculo fuera lo más prolongada posible a nivel temporal para dar cabida a un mayor número de registros observacionales.

4.3.5. Criterios seguidos en la selección de los niveles de respuestas

El conjunto de elementos que se relacionan en un espectáculo es extenso. Se puede hablar de elementos consustanciales al participante-actor o al bailarín o artista de circo, y de elementos externos al artista. Se recogen en la tabla siguiente:

Tabla 45. Resumen de los signos teatrales del espectáculo (adaptado de Tadeusz Kowzan, 1975).

| | | | | |
|-------------------------|-------------------------------------|---|------------------|------------------------------------|
| DEL ARTISTA | Expresión oral | PALABRA TONO | Signos auditivos | Tiempo |
| | Expresión <i>corporal</i> motriz | MÍMICA ACCIÓN MOTRIZ EXPRESIVA ³¹⁴ | Signos visuales | Espacio Tiempo |
| | Aspecto externo del actor | MAQUILLAJE PEINADO VESTIDO | | Espacio (tiempo) ³¹⁵ |
| DE FUERA DEL ARTISTA | Aspecto del espacio escénico | UTENSILIOS | | Espacio (tiempo) ³¹⁶ |

³¹⁴ En el cuadro original de Kowzan, se habla de *Gesto* y de *Movimiento*. Se considera más adecuado desde la perspectiva de la praxiología y para ser consecuentes con la terminología seguida en la tesis, la utilización del concepto *Acción motriz expresiva*.

³¹⁵ Si el aspecto externo del artista (maquillaje, peinado y vestuario) cambia a lo largo del espectáculo.

³¹⁶ Si el aspecto del espacio escénico (utensilios, escenografía e iluminación) cambia a lo largo del espectáculo.

| | | | | |
|--|-----------------|-----------------------------|---------------------|--------|
| | | ESCENOGRAFÍA ILUMINACIÓN | | |
| | Efectos sonoros | MÚSICA | Signos auditivos | Tiempo |

Se puede hablar de unos signos directamente vinculados al artista (como su expresión oral -palabra y tono- y su expresión motriz -la mímica facial y la acción motriz expresiva-), así como de otros que tienen un carácter más externo al artista (algunos aspectos del espacio escénico como los utensilios o *atrezzo*, la escenografía, y la iluminación). La palabra, el tono, y la música constituirán signos de tipo auditivo, y por tanto, por su carácter secuencial tendrán que ver con el tiempo. El resto de conceptos da lugar a signos de tipo visual que por su carácter simultáneo tienen que ver con el espacio. Si el maquillaje, el peinado, el vestuario, los utensilios, la escenografía y/o la iluminación cambian durante el espectáculo, se les puede asimismo atribuir una dimensión temporal.

De entre todos los conceptos nombrados, y aun poniendo de manifiesto la relevancia final de la conjunción de los mismos en el resultado final del espectáculo, se ha escogido para su análisis pormenorizado el conjunto de acciones motrices o niveles de respuesta que tienen que ver con la expresión motriz del artista de circo, ya que un análisis de la totalidad de los signos presentes en el espectáculo desbordaba los objetivos de nuestro estudio actual. La expresividad motriz contempla asimismo la expresión oral, poco utilizada en los espectáculos eminentemente motrices, pero que constituye también parte de las posibilidades motrices de expresión-comunicación. Únicamente, y de forma complementaria, se han registrado los cambios que se han dado en los espectáculos circenses en relación a la escenografía y a la iluminación (lógica externa), para poder explicar en algún momento el refuerzo y la asistencia que suponen en la significación de la motricidad del espectáculo.

4.3.6. A propósito del observador *experto*

Según la clasificación de espectadores-receptores de espectáculos realizada por la SGAE (2003:41)³¹⁷, un espectador es adjetivado como *omnívoros* cuando supera una media de visionado de espectáculos de seis producciones por mes³¹⁸. La autora de esta tesis, observadora del estudio, realiza una visión media de espectáculos artísticos motrices de diez por mes (que incluyen desde la iniciación al nivel profesional), por lo que consideramos que este promedio se adecua a la estimación explicada. Aunque hemos tenido en cuenta este referente cuantitativo que consideramos un buen indicador (por supuesto, matizable y discutible), nos apoyamos en la experiencia pedagógica y artística de la observadora como referente

³¹⁷ Sociedad General de Autores de España, *El comportamiento de los consumidores de las artes escénicas y musicales en España*, Barcelona 2003. La SGAE clasifica a los consumidores según la frecuencia de asistencia a los espectáculos de música clásica, ópera, zarzuela, ballet/ danza y teatro, en espectadores *esporádicos*, *populares*, *esnob* y *omnívoros*.

³¹⁸ Concepto de *alta sapiencia*, repetibilidad de algo.

cualitativo para constatar su validez inicial para desarrollar un *juicio de objeto* de los espectáculos analizados. Sostiene Eisner:

Lo que una obra suscita también depende de quien la observa pero, en general, la capacidad que tiene una obra de deleitar, conmover y sorprender es un índice muy revelador de su mérito artístico (Eisner, 2004:111).

Nos hemos apoyado asimismo en las consideraciones sobre las habilidades metodológicas y conceptuales implicadas en el proceso de formación en metodología (Santoyo y Anguera, 2001), así como en las aportaciones que los autores realizaron en dicho estudio sobre la formación en habilidades metodológicas y profesionales en las ciencias del comportamiento.

El estudio de un espectáculo con la intención de efectuar un análisis observacional del mismo se relaciona con los fundamentos de la apreciación y la evaluación artística, en relación con los cuales se especifican dos formas de juicio (Eisner, 2004):

- el *juicio del gusto*, fundado en el sentimiento de placer/displacer provocado por una actividad mental que ponga en relación la sensibilidad y la razón. Esta relación supone una relación singular entre un individuo y un objeto. La obra de arte, el espectáculo, es un objeto de apreciación personal y ante ella, cada uno es su propio juez. Por ejemplo, miro un cuadro, un baile, etc.: su color, sus formas, sus líneas: “me gustan” o “no me gustan”. Es una contemplación desinteresada que no juzga el cuadro o el baile en relación a su valor objetivo sino por mi relación con ellos. El valor acordado a este cuadro o a este baile pertenece pues, al participante, que vive su recepción de forma subjetiva, y,
- el *juicio de objeto* está fundado en una aprehensión conceptual. Tiene por referente el objeto en tanto que tal con sus propiedades objetivas. Por ejemplo, yo miro este mismo cuadro o baile: su función, sus dimensiones, su estabilidad, etc., “me conviene” o “no me conviene”. Es una mirada interesada al servicio de una finalidad práctica, cognitiva o evaluadora. Es pues este cuadro o baile el que yo analizo y juzgo y el valor que yo le otorgo es el suyo. Este juicio se aborda pues en el marco de una actitud de recepción objetiva.

Como consecuencia:

- todo objeto puede generar un *juicio de gusto* desde el momento en que se adopta frente a él una actitud de intencionalidad estética (contemplación poética y sensible), y,
- un objeto estético puede generar un *juicio de objeto* desde el momento en que se adopta frente a él una actitud de intencionalidad cognitiva (mirada interesada y práctica).

Es, pues, la actitud que se adopta frente al objeto la que funda la recepción

que se tiene de él. Se puede, por tanto, apreciar un espectáculo en nombre de sus propiedades artísticas, dejando de lado los sentimientos de placer o displacer que sentimos ante él (Comandé, 2002:89). Los *críticos* casi siempre hacen *juicios* sobre la calidad de la obra. Estos juicios son afirmaciones sobre los méritos de lo que se ha visto, no afirmaciones basadas en las preferencias personales. Los juicios como “creo que es un buen trabajo”, se pueden discutir. Las preferencias como “este cuadro me gusta”, no admiten discusión; son cuestiones de gusto personal (Eisner, 2004:159). Por todo ello, nos apoyamos filosóficamente como observadores en el *juicio de objeto* para realizar el análisis de los espectáculos escogidos.

4.3.7. Sesgos de la observación

En la metodología observacional percibimos, contextualizamos las percepciones, y las interpretamos dando de esta forma sentido a lo percibido³¹⁹. La anulación o minimización de los sesgos de la observación van a influir en la calidad del dato obtenido. Es por esta razón por la que este apartado también podría explicarse en relación con el control de la calidad del dato.

En la observación intervienen algunos factores que hay que tener en cuenta para tratar de minimizar y al mismo tiempo atender la complejidad de la actividad. La percepción, la interpretación y el conocimiento previo son algunos de los factores generales a tener en cuenta, pero asimismo nos interesan los sesgos específicos que pueden surgir y disminuir los resultados de la observación.

La observación es la resultante de tres elementos fundamentales: la percepción, la interpretación y el conocimiento previo (Anguera, 1988a). Si no interviniera ningún otro factor se produciría una observación perfecta, utópica, pero hay que considerar los sesgos que pueden intervenir y disminuir los resultados de la observación. Mucchielli (1974) incluyó todos estos factores sumativos en la siguiente ecuación funcional desarrollada asimismo por Anguera (en Arnau, Anguera y Gómez Benito, 1990):

$$O = P + I + C_p - S$$

$$\text{Observación} = \text{Percepción} + \text{Interpretación} + \text{Conocimiento previo} - \text{Sesgos}$$

La observación estaría constituida, como se aprecia, por el sumatorio de la percepción, la interpretación, y el conocimiento previo, al que se sustrae los posibles

³¹⁹ Entra en juego la necesidad de articular la percepción (sea de una conducta, una situación, o de las frases de un texto) con una adecuada interpretación (Mucchielli, 1974), con lo cual se confiere un determinado sentido a lo percibido.

sesgos a los que toda investigación está expuesta. Por lo tanto, los sesgos que se deben controlar y minimizar, además de los específicos de la observación, se localizarán a nivel de la percepción de las conductas, a nivel de la interpretación de los datos, y a nivel de los conocimientos previos del observador.

4.3.7.1. Sesgos específicos

El principal sesgo es la reactividad. Este concepto (exclusivo de las ciencias sociales y del comportamiento) se refiere a los cambios que puede presentar la conducta de un individuo cuando desarrolla el papel de participante en una investigación. El conjunto de efectos generales y específicos que una situación de observación puede tener sobre las variables conductuales estudiadas en una muestra de participantes, es inexistente en nuestro estudio ya que los individuos estudiados se encuentran en situación de *espectáculo*. Actúan precisamente para ser contemplados, realizando conductas en las que existe un cierto exhibicionismo por parte de los emisores. Su actividad incluye que sean filmados en múltiples ocasiones estando por tanto habituados a las cámaras. Este hecho anula, asimismo, la posibilidad de reactividad recíproca, ya que el investigador es sabedor que los individuos observados no generan reactividad.

Los sesgos generados por la utilización de los *instrumentos técnicos*³²⁰ no son atribuibles al funcionamiento, a los ángulos o a las distancias óptimas en el registro de las imágenes, ya que éstas fueron tomadas por profesionales de los medios de comunicación audiovisual, perfectamente conocedores del registro audiovisual. En todo caso podrían ser debidos a la realización y montaje de las mismas (para su emisión televisiva, en algunos de los espectáculos), que prioriza algunos primeros planos en detrimento de algún plano general que hubiera podido resultar interesante en nuestra observación³²¹.

4.3.7.2. Sesgos en la percepción de las conductas

La viabilidad del observador, como persona humana sujeta a error, así como la *variabilidad* en nuestro caso intraobservador se tuvo en cuenta aleccionando la observación a través de una adecuada y significativa delimitación de los objetivos a contemplar y, además entrenando en la óptima recogida de observación. La utilización de medios técnicos pertinentes de grabación como es, en este caso, el video, ayuda a aumentar la fineza sensorial del observador, ya que permite:

- fijar coordenadas temporales que facilitan la localización de cada conducta motriz;
- evitar al máximo la distorsión que pueda producir la selectividad de la

³²⁰ Las grabaciones han sido realizadas con varias cámaras, lo que ha contribuido a generar información desde distintos ángulos y planos, incluido el cenital.

³²¹ Concepto de *perceptividad menguada* (Anguera, 2010). *Máster Activitat Física i Esport*, INEFC Barcelona, curso 2009-2010.

memoria del observador;

- repasar cuanto sea necesario las acciones que se están investigando para no categorizar de una manera espontánea y/o equivocada;
- y, por último, suprimir efectos de duplicación o reducción de asignaciones como puede ocurrir cuando se transcriben datos sin tener a mano el referente.

Además, deben controlarse los efectos de *centración* (dar una gran importancia a la ocurrencia de una de las conductas que interesan y no a las demás), *contraste* (énfasis en el aumento de diferencias existentes entre situaciones distintas), *halo* (encadenamiento en el registro por el que cada ocurrencia de conducta repercute ante la percepción de la siguiente) y *anclaje* (la primera conducta de una serie ejerce una influencia ante las posteriores), que hemos tratado, asimismo, de minimizar (Arnau, Anguera y Gómez Benito, 1990).

4.3.7.3. Sesgos en la interpretación de los datos

En general, “(...) en las artes aparecen sesgos tanto por acción como por omisión en las descripciones y los análisis” (Eisner, 2004:260). La cualidad expresiva, una propiedad que posee toda forma, está relacionada con el carácter emocional que impregna una obra concreta. Encontrarse con una obra y no experimentar su contenido expresivo equivale a pasar por alto sus características estéticas. Esto no significa que la experiencia del contenido expresivo de cualquier obra dada sea idéntica para todas las personas. No puede serlo porque la experiencia no sólo está conformada por la obra, sino también por lo que le aporta la persona. Si la persona decide “rendirse a ella” obtendrá una experiencia con una cierta cualidad emocional. En este sentido, el principal sesgo sería la *proyección de la personalidad* del observador, frente a lo observado, a modo de expectancia.

Asimismo, podríamos encontrar sesgos en el propio procedimiento de categorización e interpretación, como pudiera ser una *falta de contextualización* a la hora de asignar significado a lo percibido, una fragmentación de la conducta en unidades de forma excesiva o defectiva, la concesión de una mayor importancia a unas categorías sobre otras sin fundamento científico, etc.

En cualquier caso, es conveniente la observación de los datos y su interpretación en el seno de un buen marco teórico de contraste (en nuestro caso, la praxiología motriz y el análisis de distintos modelos de análisis de espectáculos propuestos por diversos autores -ver anexo 5-) o en el seno de un equipo como fuente de discusión y análisis (en nuestro caso, este intercambio crítico se realizó en el seno del GEP (Grupo de Estudios Praxiológico del INEFC de Lleida).

4.3.7.4. Sesgos debidos a los conocimientos previos del observador

Los conocimientos previos de los observadores conllevan desventajas en la investigación si éstos se dan por exceso o por defecto. En el primer caso pueden provocar expectancia y falta de espíritu crítico; en el segundo, la falta de información sobre cualquier elemento del estudio, tanto a nivel del conocimiento teórico como de falta de tiempo o planificación de la fase pasiva de toda investigación, podría significar poco peso metodológico y científico.

La Tabla 46 refleja el conjunto de los diferentes tipos de sesgos explicados: de reactividad, de reactividad recíproca, de carácter técnico, así como los sesgos perceptivos, los sesgos de interpretación de los datos, de expectancia y los sesgos debidos a los conocimientos previos del observador, así como las posibles soluciones para tratar de reducirlos.

La fase pasiva de la investigación ha constituido el momento adecuado para la detección de los sesgos que inciden en la investigación, tratando de minimizarlos o aplicando la solución que se creyó más adecuada. El control, anulación o minimización de los sesgos contribuye al control de la calidad del dato.

Tabla 46. Tipos de sesgos a controlar y reducir, y mecanismos de minimización o anulación de los mismos.

| SESGOS A CONTROLAR | |
|-----------------------|--|
| TIPOS DE SESGO | MINIMIZACIÓN/ ANULACIÓN |
| REACTIVIDAD | La conducta a observar no está fundamentada en la espontaneidad sino en patrones asumidos a través de los ensayos y, por tanto, los resultados no quedan disminuidos por la presencia de cámaras que graban. |
| REACTIVIDAD RECÍPROCA | No es posible en nuestro caso |
| AUTOREACTIVIDAD | No atañe a nuestro estudio |
| DE CARÁCTER TÉCNICO | Se han tenido en cuenta el primer plano y los planos medio y general. Si aparecían en pantalla los artistas, no contemplando como datos observacionales los planos generales, en los que el artista se intuye, pero no está visible. Muestreo focal, no hay accesibilidad al participante observado. |
| SESGOS PERCEPTIVOS | Han tratado de reducirse delimitando los objetivos a observar, entrenando en la fase pasiva la recogida de información y utilizando la grabación audiovisual profesional. |
| centración | Posiblemente se dé en relación a la elección de las conductas significantes relativas a la expresividad motriz, ya que éste ha sido el nivel de respuestas escogidas y no se han considerado los componentes del espectáculo significantes pero secundarios en nuestro caso (vestuario, escenografía, iluminación, etc.) |
| contraste | Se ha tratado de reducir en la fase exploratoria |

| | |
|--|--|
| halo | Se ha tratado de minimizar introduciendo tiempos de descanso en la observación (cada 15' de observación real se introducía un descanso de al menos 5') |
| anclaje | Se ha tratado de minimizar introduciendo, asimismo, tiempos de descanso en la observación (cada 15' de observación real se introducía un descanso de al menos 5') |
| INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS EXPECTANCIA | La proyección de la personalidad del observador ha tratado de positivarse en el sentido de que la experiencia e historia favorecieran la estructuración de la observación y, por otro lado, se ha tratado de reducir contrastando con otros expertos |
| Falta de contextualización | Se ha reducido con el marco teórico aportado por la praxiología motriz y el contraste con otros modelos |
| Supeditación Excesiva al marco teórico | Hipótesis exploratoria |
| CONOCIMIENTOS PREVIOS DEL OBSERVADOR | Se ha tratado de controlar manteniendo un espíritu crítico durante el proceso observacional |

4.3.8. Constancia intersesional, intrasesional y interrupciones temporales

La constancia intersesional viene dada por la lista de mínimos establecida inicialmente y que contenga los requisitos que se deben cumplir en cada sesión. En el caso de los espectáculos observados, estos mínimos contemplan el hecho de que se trate de una grabación profesional, que se disponga de la producción desde el inicio hasta el final, que haya variación y evolución cronológica respecto a los años de estreno de las producciones, y el hecho de que pueda seguirse la observación de los participantes durante sus intervenciones.

La constancia intrasesional viene delimitada por el curso de la acción desde el inicio y el fin de la sesión. Las interrupciones temporales han estado marcadas por el seguimiento de los artistas secundarios, cuyas acciones han sido inobservables en algunos momentos de los espectáculos.

4.4. Unidades de conducta y de observación

La conducta perceptible puede considerarse como un *continuum* de acciones. Es así como se produce y como llega a nuestros canales sensoriales. Para estudiarla, es del todo necesario acotar la realidad de una actividad, sea ésta cotidiana o ensayada.

4.4.1. Aproximación a la unidad de observación

Cualquier intento de obtener un conocimiento objetivo de la conducta debe pasar, como en toda ciencia, por la obtención de unidades definibles y diferenciables que posibiliten su reconocimiento por diferentes observadores, o como en nuestro caso, por un observador experto. Es por ello que se utiliza un tipo de unidades, una

fragmentación de la conducta, para describir qué hace una persona o un grupo de personas que constituyan una unidad de observación.

Al plantear la observación habrá que segmentar el flujo conductual y especificar las unidades, teniendo en cuenta los parámetros de comportamiento que se dispongan, las finalidades específicas del estudio, el objetivo de la investigación, los códigos existentes, los aspectos prácticos y las impresiones previas (Scherer & Ekman, 1982). Para establecer una jerarquización de las unidades de conducta hay que fijar unos criterios-base sobre la segmentación de la misma. Esta segmentación puede ser molar³²², molecular³²³ o mixta, como combinación de ambas (Meazzini & Ricci, 1986).

Una *conducta molar* es aquella que posee una carga de interpretación, de carácter a menudo funcional. La unidad molar abraza un conjunto global donde pierden importancia cada uno de los elementos que la componen ya que su sentido se fundamenta en el papel que hacen dentro del todo. Tiene una duración y una proyección espacial o motriz considerables. En definitiva, esta unidad molar es una unidad de conducta global, sintética y comprensiva (Anguera, Behar, Blanco, Carreras, Losada, Quera y Riba, 1993).

Una *conducta molecular* en cambio, se describe como pequeñas unidades de conducta generalmente observables a simple vista, pero que a menudo solo son captadas a nivel subliminal. Tiene carácter descriptivo o incluso morfológico. Posee una corta duración y una localización espacial o corporal precisa. En definitiva, consiste en unidades concretas, analíticas e intensivas (Anguera, Behar, Blanco, Carreras, Losada, Quera y Riba, 1993).

A veces, las unidades presentadas como moleculares pueden fragmentarse todavía más, pero se corre el riesgo que pierdan significación las unidades resultantes y se podría llegar a no poderlas considerar como unidades de conducta. Este hecho tiene una consideración especial en lo que se refiere al campo artístico donde “(...) la excesiva fragmentación conduce a una pérdida del significado” (Pavis, 1996:36).

³²² Término relativo que se aplica a toda unidad de conducta macroscópica, en un sentido paralelo al de la física. Se utiliza habitualmente en estudios sobre el comportamiento social, y puede entenderse, por tanto, en términos de acción o actividad (Meazzini & Ricci, 1986).

³²³ Término relativo que se aplica a toda unidad de conducta microscópica, en un sentido algo distinto al de la física, pues tales unidades son a menudo observables mediante percepción normal, aunque no siempre están codificadas socialmente, quedando a veces en el nivel de captación subliminal de la realidad. Se suelen entender en tanto que actos determinados o acciones motrices (Meazzini & Ricci, 1986).

Tabla 47. Unidades moleculares y molares: ventajas e inconvenientes.

| UNIDADES MOLECULARES | | UNIDADES MOLARES (unidades gestálticas de conjunto) | |
|----------------------|---|--|------------------|
| Ventajas | Inconvenientes | Ventajas | Inconvenientes |
| Elevada objetividad | Registro poco vertebrado (excesivamente fragmentario) | Elevada vertebración del registro | Baja objetividad |

A mayor molaridad, menor frecuencia de conductas

Al definir las unidades de conducta, hay que tener en cuenta que como más molecular se tome la conducta, más objetivable será -con la ayuda de la técnica de registro-, y en cambio, como más molar se tome, resultará demasiado subjetiva y no reflejará fielmente la realidad. La distinción entre estructura (molar) y textura (molecular) es desde luego, relativa, porque cabría preguntarse qué tamaño ha de tener la parte para constituir un elemento singular de la estructura. Nos podemos encontrar con maestros en la *forma-en-lo-grande* (estructura) como por ejemplo Beethoven y menos expertos en la *forma-en-lo-pequeño* (textura), y viceversa (Schuman y Schubert fueron maestros en la textura y el material melódico).

4.4.2. De la realidad a las unidades de conducta

Este paso plantea el problema clave de la transducción de la corriente o flujo de conducta al registro. Habitualmente se usa el término descripción como la “ordenada relación de las características de un objeto o proceso para dar una idea clara de lo estudiado” (Dorsch, 1976: 236).

Uno de los elementos determinantes en la forma cómo se lleva a cabo la captación del significado es la adopción de unos criterios-base sobre la segmentación de la conducta y la demarcación de sus unidades (ver Figura 22). En efecto, se impone la importante tarea de acotar la realidad de las acciones motrices; esta realidad es pluriforme, a modo de poliedro de infinitas caras, pero requiere que se pueda delimitar en cuanto nos centramos en casos concretos, por heterogéneos que sean.



Figura 22. De la realidad al registro codificado (a partir de Izquierdo y Anguera, 2000).

En la Universidad Técnica de Lisboa se encuentran algunas reflexiones realizadas en torno al análisis del *movimiento* (Xárez, 1992, 1996, 1999 y 2004) para diferenciar las diferentes formas de danza, los diversos géneros y estilos coreográficos. Se diferencian distintos niveles de análisis del comportamiento motor danzado: un nivel macro (frases de *movimiento*), un nivel medio (las acciones motrices) y un nivel micro (los componentes de las acciones motrices).

Anguera (2003c) señala que Barrer & Wright (1951) establecieron señalizadores de segmentación para la delimitación de segmentos conductuales basados en: el cambio de *actividad*, el cambio en la *parte del cuerpo implicada en la acción*, el cambio en la *dirección física de la conducta*, el cambio en el *individuo con el que existe relación*, el cambio en el *entorno donde se produce la conducta* o el cambio en la *velocidad de la conducta*.

Rodríguez Ribas y Hernández Moreno (2004) también se plantean cómo segmentar las secuencias de la situación motriz a analizar, ya que cualquier estudio implica la segmentación de las secuencias de una situación a las que denominan *cortes*, *aislamientos*, *segmentaciones* o *fracturas* (también llamadas *disjunciones*) de la secuencia praxis-motriz. Para poder analizar las situaciones hay que escoger secuencias, y éstas, a su vez, hay que segmentarlas. Una situación puede ser algo muy grande (conjunto de partidos de un deporte, investigar la evolución de los sistemas de juego en fútbol en la década de los noventa), o algo muy reducido (un simple ejercicio o analizar la toma de decisiones e intenciones de un central en la organización de la circulación del balón cuando su equipo defiende), pero en cualquier caso lo que sucede en el desarrollo de las situaciones sabemos que es una traducción personalizada por los propios protagonistas de aquellas limitaciones que se impusieron en la tarea, y exactamente eso es lo que habrá que analizar (Hernández y Moreno, 2004).

4.4.3. Unidad de segmentación en nuestro estudio

Para la delimitación de las unidades de conducta tendremos en cuenta la *regla de las tres D* (Anguera y Blanco, 2003) que guardan entre sí una cierta progresión interna. De acuerdo con esta regla la unidad de conducta debe ser:

- delimitable: cada unidad de conducta se debe poder delimitar, distinguir y diferenciar de la anterior y posterior, conociendo los límites;
- denominable: la asignación de un nombre específico ayuda en gran medida a la adquisición de su propia identidad y a la diferenciación de otras unidades de conducta semejantes;
- y, por último, definible: una unidad de conducta debe poder explicarse captando sus diferentes matices, explicando el significado de aquella denominación.

Cumplidos los tres requisitos y en función del objetivo pretendido se procederá a establecer el tamaño y características de las unidades de conducta. La mayor molaridad de las unidades funcionales (Anguera y Blanco, 2003) permite al investigador descubrir más fácilmente leyes o regularidades que puede ser imposible formular si se limita a emplear unidades estructurales, que indican cómo se efectúa la conducta sin que importe el para qué o el porqué. Una unidad funcional se podría descomponer en distintas unidades estructurales, siendo factible que movimientos diferentes tuvieran las mismas consecuencias.

La segmentación sigue siendo la cuestión clave del análisis. Se comprende que “(...) no ganamos gran cosa al producir una atomización del espectáculo en unidades mínimas” (Pavis, 2000:36), pero todavía hay dudas a la hora de proponer una dimensión para las unidades mayores. Esta posee “(...) sus propios marcos rítmicos y sus momentos de ruptura, que proporcionan los únicos puntos de referencia adecuados para la segmentación de la representación-espectáculo” (Pavis, 2000:31).

La expresión *análisis del espectáculo* no es muy afortunada. Analizar es efectivamente descomponer, segmentar y trocear el *continuum* de la representación antes que aprehenderla globalmente. Ahora bien, el espectador y el pedagogo necesitan percibir y, por tanto, describir, una totalidad, o al menos un conjunto de sistemas ya estructurados y organizados en sí mismos. El *texto corporal, matriz del espectáculo* es la puesta en escena considerada no como un objeto empírico sino como un sistema abstracto, como un *conjunto organizado de signos*. El análisis de un espectáculo -ya se trate de un análisis dramaturgico o de la mera descripción de fragmentos o detalles- pasa por el reconocimiento de su puesta en escena, la cual agrupa, organiza y sistematiza los materiales del objeto empírico que es la representación-espectáculo.

La dificultad radica en no dividir la actuación del artista en subdivisiones moleculares, pues con ello perderíamos de vista la globalidad de la significación. Hay que intentar desarrollar una segmentación y unas unidades que preserven una

coherencia y una globalidad. Nos esforzaremos por distinguir *macrosecuencias* (Pavis, 2000:77) o unidades molares, en el interior de las cuales los elementos se agrupan, se refuercen o se distancien, formando un conjunto coherente o pertinente, susceptible de combinarse luego con otros conjuntos.

En lugar de intentar analizar la expresividad motriz del espectáculo a través de una segmentación puramente escénica, propondremos segmentar según el ritmo global del espectáculo, de las acciones físicas y según la disposición temporal de los marcos rítmicos respetando la o las vectorizaciones³²⁴ posibles del conjunto de la puesta en escena.

La unidad de observación seleccionada estará constituida por el nivel de respuesta motriz observable y significativa en la recepción de un espectáculo. Teniendo en cuenta las finalidades específicas de la investigación y el marco teórico regentado por la ubicación de las situaciones motrices expresivas, y entre ellas los espectáculos motores, en el marco de la praxiología motriz hemos establecido una segmentación de la conducta de tipo molar, establecida por números y transiciones, y dentro de los números, por partes de los mismos.

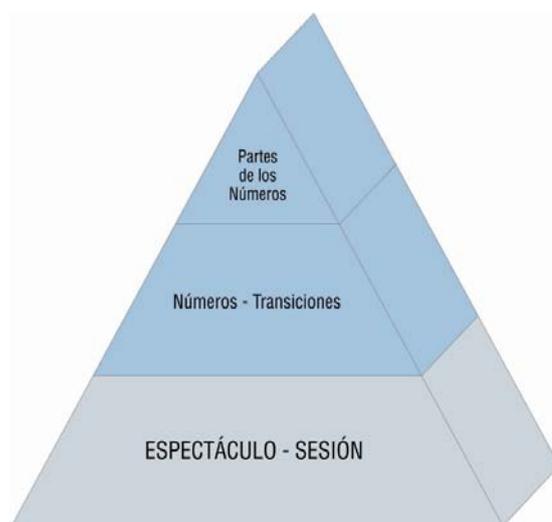


Figura 23. Pirámide de segmentación de la conducta.

Se considera como unidad de segmentación por una parte, el *Número*, y por otra, la *Transición* entre números. Desde nuestro punto de vista, pensamos que el concepto de *Número* puede definirse como “el periodo en el que un artista o conjunto de artistas entran en escena para la ejecución de una serie de acciones motrices que conllevan una relación particular y específica, real y dramática, con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos”; la delimitación de la unidad de estudio viene determinada por la aparición y la desaparición de la escena de los artistas que han intervenido específicamente en estas relaciones durante un tiempo determinado. Por otra parte, creemos que el concepto de *Transición* puede definirse

³²⁴ Término utilizado por Pavis (1996), y que la autora considera que guarda un paralelismo con los patrones de conducta analizados en la parte final de la investigación (ver capítulo sexto).

como “el intervalo entre la actuación de los artistas”; queda delimitada por la intervención de uno o varios artistas que yuxtaponen o secuencian su entrada entre los números y finaliza en el momento en que se inicia un nuevo número. Los niveles de respuesta y la demarcación de sus unidades se realizan según unos criterios-base que son los siguientes:

- la relación del cuerpo con el espacio,
- la relación del cuerpo con el tiempo,
- la relación del cuerpo con los objetos,
- la interrelación del cuerpo con los compañeros, y,
- considerando asimismo, la lógica práctico-expresiva de las situaciones motrices en las que se dan las correspondientes acciones.

En base a una diferenciación y delimitación de los sucesos de la conducta y de la consideración del corriente o flujo de la conducta como una secuencia de unidades discretas, se han definido unas unidades de conducta, que servirán para hacer abstracción de la realidad y conseguir objetividad. Con este proceso progresivo de selección reductiva de la conducta observada, se llega a un conjunto de códigos especificados con acrónimos (por ejemplo *Transición* se codifica como *Tran*).

La secuencia de comportamiento de los artistas registrada, comienza cuando se inicia su intervención en el espectáculo y hasta la finalización de la representación. Se han registrado las acciones motrices en la unidad de observación *Número*, y en la unidad de observación *Transición*. En nuestro estudio y atendiendo a las consideraciones explicadas en los párrafos anteriores, se han confeccionado dos formatos de campo: uno de carácter más molar y otro de perfil más molecular. El formato de campo más fraccionado tiene en cuenta como unidad de segmentación las *Partes de los números*. En nuestra opinión, este concepto puede definirse como “el intervalo dentro de un número en el que el (los) artista(s)³²⁵ realiza(n) una secuencia motriz y detiene(n) la acción para comunicarse con el público”.

4.5. Recogida de datos y su optimización

La recogida y optimización de los datos comporta la explicación de la realización del registro y de su codificación, de los instrumentos de la observación, de los parámetros del registro, del muestreo observacional y del control de la calidad del dato.

³²⁵ A partir de ahora, siempre que mencionemos al *artista*, incluiremos en este término su acepción singular y plural, así como su género masculino o femenino.

4.5.1. Registro

El proceso de registro, según Anguera (1993b:613) es la “transcripción de la representación de la realidad por parte del observador mediante la utilización de códigos determinados y que se materializa en un soporte físico que garantiza su prevalencia”. Ahora bien, según los objetivos a conseguir, se delimitan unas conductas como relevantes y según los recursos de los que se disponga, se escoge una técnica determinada y un sistema que simplifique el almacenamiento de los datos.

Las técnicas de registro más utilizadas son:

- no sistemáticas: los registros narrativos (diarios, registros anecdóticos, registros continuos, registros de muestras) y los registros descriptivos;
- con sistematización parcial: los registros semisistematizados, las listas de control y las escalas de estimación; y
- sistematizadas: los registros correspondientes a datos categoriales cuando existe un alto nivel de sistematización.

Para obtener resultados precisos, hace falta obtener un sistema de registro sistematizado, con un máximo control externo. En el presente estudio se ha optado por este tipo de registro. Registrar supone realizar un *volcado* de la realidad, una transducción de la realidad sobre un soporte determinado. Para que un registro funcione debe sistematizarse, debe estar organizado. Sin embargo, ¿cuándo registrar y con qué requisitos?

En la figura 24 se contemplan diferentes fases de aplicación de la metodología observacional. Estas constan de una fase pasiva, pre-científica y de una fase activa en la que se realizan sucesivamente el registro descriptivo, el registro semi-sistematizado y el registro sistematizado y definitivo de los datos.

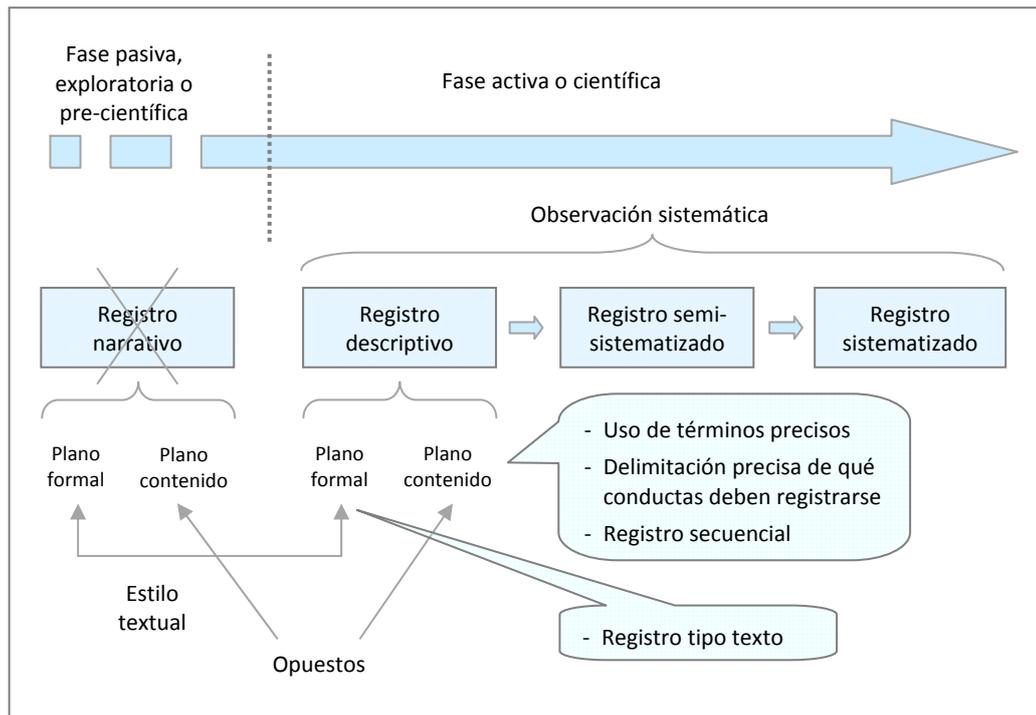


Figura 24. Fases de la metodología observacional (a partir de Anguera, 2004 en Metodología Observacional, curso de doctorado 2004-2005).

A continuación, pasamos a explicar el proceso seguido en cada una de las fases. Empezamos con la fase pasiva o exploratoria, imprescindible para preparar la observación activa o científica.

4.5.1.1. Fase pasiva o exploratoria

La fase exploratoria tiene como finalidad delimitar el problema de forma precisa, reducir los sesgos (especialmente el de reactividad), mejorar el entrenamiento de la observación, obtener un bagaje completo de información que permita adecuadas tomas de decisión, así como comprobar si el planteamiento de la investigación, el diseño y las herramientas preparadas para llevar a término el estudio son los adecuados para el objetivo final propuesto.

Esta etapa se inició en el tercer trimestre del año 2001 prolongándose hasta el tercer trimestre del año siguiente. En la fase pasiva, imprescindible para preparar la fase activa o científica, se utiliza el *registro narrativo*, que en el plano formal es de tipo *texto* y en el plano del contenido no supone ningún tipo de delimitación. En esta fase, el léxico es muy torpe e inadecuado. Existe una selección intencional de información, es un registro no secuencial, de forma que sirve para preparar la fase activa, pero se desechan los datos obtenidos en esta fase pre-científica. Esencialmente, se prepara el estudio definitivo, se toman notas y se acota el objetivo inicial.

El muestreo utilizado *ad libitum* se basa en el criterio comportamental, según el cual se seleccionan y extraen las ocurrencias de conducta desde su inicio hasta su

fin, independientemente de su duración, y por tanto, completas en su ejecución. Este muestreo corresponde a experiencias no sistematizadas, y se trata de notas de campo obtenidas con el único criterio de juzgarse interesantes por parte de quien las recoge, o bien de “registrar todo lo que se puede o aquello que es más fácilmente observable” (Altmann, 1974: 227).

Se recomienda que esta fase sea una tercera parte del tiempo total empleado en la investigación, aunque siempre dependiendo de las características de ésta (Anguera y Blanco, 2003). En esta etapa se toman los primeros apuntes de observación a modo de recogida anecdótica, los cuales nos permiten:

- delimitar el problema de forma precisa, realizando un buen acotamiento del objeto de la investigación y de sus elementos, especialmente en la selección de estos. Esta etapa nos conducirá a una primera toma de decisiones que repercutirán en la fase activa: cómo recoger de forma óptima los datos, cómo adecuar el medio técnico, los elementos a escoger o los problemas a solventar con respecto al observador;
- entrenar al observador-investigador en la toma de datos y en la elaboración de las primeras listas de rasgos conductuales;
- reducir los sesgos, y especialmente el de reactividad, diagnosticando los sesgos no tenidos en cuenta inicialmente;
- y asimismo, obtener un bagaje completo de información que permita adecuadas tomas de decisión.

Con este propósito se analizaron treinta minutos de cada uno de los diez espectáculos que se iban a estudiar inicialmente. Una vez visionadas las imágenes, se elaboró la estrategia a seguir en la elección de las filmaciones definitivas. Al aplicar la técnica de formatos de campo, se puso a prueba el número previsto de unidades de conducta observables, con el fin de establecer las dimensiones, las sub-dimensiones y los criterios de la plantilla de registro.

El establecimiento de *criterios o ejes del instrumento* se realizó a partir de la lógica interna de las SME, cuyo análisis se ha desarrollado en el capítulo anterior. El visionado de las imágenes con la finalidad de establecer -primero provisionalmente y más tarde de forma definitiva-, los *criterios* del instrumento de observación, ha permitido agrupar, por afinidad, las conductas que iban a ser observadas. El *listado o catálogo de conductas y/o situaciones* establecidas en un principio se fue afinando con la modificación y la propuesta de nuevos criterios, fruto del visionado de las sesiones-espectáculo registradas. Este catálogo de conductas recoge las opciones de interacción entre los compañeros, así como de relación con el espacio, con el tiempo y con los objetos, que aparecen en la realidad de los espectáculos motores circenses. Este proceso iterativo confluyó en la obtención de un instrumento *ad hoc* en base a la técnica de registro del formato de campo.

Una vez diseñado el cuadro para tomar los registros se volvieron a revisar las imágenes de algunas sesiones-espectáculo para comprobar la idoneidad de los registros con las imágenes obtenidas. Del estudio de las imágenes en relación a la información que se requería, se han extraído las siguientes conclusiones de la fase exploratoria:

- la imposibilidad de registrar todos y cada uno de los componentes del espectáculo, centrándonos únicamente en los que tuvieran relación directa con la expresión motriz escénica: el artista y su relación con el espacio, el tiempo, los compañeros, los objetos, y la función simbólica, descartándose los aspectos externos al artista (vestuario, peinado) y centrando la atención en las acciones motrices del artista;
- el análisis de las acciones motrices técnicas detalladas molecularmente por segmentos corporales se considera irrelevante para los fines de esta investigación, tratándolas, en consecuencia, como unidades de estudio global o molarizado;
- las unidades de registro serán de carácter molar, agrupando distintas situaciones motrices con significación, ya que de no ser así, en el caso de los espectáculos se pierde significación. La unidad de estudio vendrá dada por lo que consideramos unidad de significación: el número o la escena que se iniciará o finalizará con la entrada o salida de los distintos personajes;
- la dificultad para seguir un único participante durante todo el espectáculo, por lo que se optó por un muestreo multifocal;
- asimismo, en los espectáculos de circo las acciones realizadas por los distintos participantes que de forma sucesiva intervienen en los mismos, se considerarán equivalentes y susceptibles de análisis. Aunque con matizaciones, podríamos equipararlas (por las características de la intervención de los artistas en el espectáculo) a un registro idiográfico de participantes que se hallan en un grupo, mediante una rotación;
- en algunos momentos el participante observado se considera formando parte de una unidad grupal³²⁶; como tal, realiza acciones significativas para la comprensión del espectáculo. En otros momentos se relaciona individualmente con una unidad colectiva;
- las situaciones de inobservabilidad o *time out*³²⁷ (producidas por un cambio de plano) no se considera que tengan incidencia para el estudio, ya que nos interesa la recogida del mayor número de niveles de respuesta;
- el registro de los espectáculos se realizará de forma completa de principio a fin (seguimiento completo intrasesional), ya que en alguno de ellos es de especial significación simbólica el registro diacrónico.

³²⁶ Los *complejos* según Adshead (1999:68) son “los agrupamientos que característicamente incluyen el perfil del cuerpo de un bailarín formando parte de un diseño más amplio del grupo, con una evidente tensión espacial”.

³²⁷ *Time out* es “la cantidad de tiempo en cada sesión que el individuo que se considera focal permanece fuera del campo visual” (Anguera, 1990:176).

En esta fase también se ha realizado la decodificación de una sesión-espectáculo, para determinar si la información que se quería registrar en el cuadro elaborado se podía obtener a partir de las imágenes de las que disponíamos. En este sentido, no solo se ha confirmado esta posibilidad, sino que también se han ampliado las unidades de observación y se han diversificado los niveles de respuesta de las unidades observadas.

Tabla 48. Ejemplo de redactado en la fase exploratoria de la investigación.

... Empieza el número de rueda alemana. Los padres que han descendido cogen su americana, siguen al personaje calvo, y desaparecen por el fondo. Se lleva el colgador y los padres, al fondo, en imagen estática, andan; la mujer se separa, con lo que se establecen dos planos. La mujer se va separando, ahora está en foto fija. El único artista realiza un desplazamiento en línea, después espirales, balanceos de un lado a otro; de nuevo espirales; queda en foto fija, y realiza espirales bajas en el suelo, las va subiendo; al fondo han desaparecido los personajes, ... sigue realizando espirales. Hay un personaje nuevo que sale y lo mira, abre la boca y exclama. El padre lleva una maleta vacía y sigue andando. El personaje del fondo lo va mirando. El de la rueda sigue realizando espirales, ahora la rueda va sola; el personaje que lleva guantes de boxeo realiza giros, la rueda en *straight-line*, lleva a cabo volteos sobre la rueda, lleva guantes, hay un juego de planos. El personaje avanza; el personaje calvo pintado de blanco avanza, el otro sigue, hace *spagats* y conforma unas figuras preciosas, intenta tocarlo; el otro se abre como defendiéndose, lo sigue mirando, separa las piernas, ahora se va hacia atrás, en actitud como de robot con las piernas y los brazos con los guantes. En el fondo hay varios personajes que se mueven, se para en actitud estática. Aplausos de los espectadores...

De esta forma, han sido optimizados los criterios del formato de campo con la finalidad de que se adaptasen perfectamente a la situación para la cual han estado contruidos. En esta tarea se ha requerido el asesoramiento de otra persona experta³²⁸. Por todo ello, se ha perfeccionado el diseño con la finalidad de transformar la observación de los hechos en un registro y tratamiento formalizado y distributivo de los datos. Por lo que se refiere al concepto de estabilidad del formato de campo debemos decir que el proceso de construcción y evolución de la plantilla elaborada ha tenido lugar en la fase exploratoria y también, posteriormente, hasta el mismo momento de realizar la codificación definitiva³²⁹.

4.5.1.2. Fase activa o científica

En la fase activa de investigación se realizan el registro descriptivo, el registro semi-sistematizado y el registro sistematizado de la observación.

³²⁸ Nos referimos a la pedagoga y directora teatral Margarita Troguet, directora del *Teatre Municipal de l'Escorxador* de Lleida.

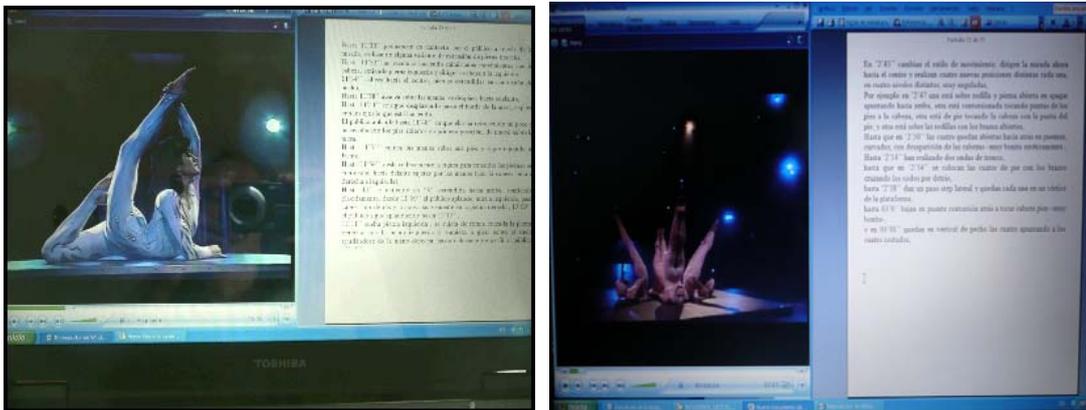
³²⁹ El conjunto de los registros narrativos de los diez espectáculos de circo estudiados se encuentra recogido en el anexo 9.

a) Fase del registro descriptivo

En la fase activa de la investigación, el registro descriptivo es una fase absolutamente imprescindible para preparar la observación activa o científica. El registro descriptivo permitirá:

- delimitar el problema de forma precisa,
- reducir los sesgos, y especialmente el de la expectativa,
- mejorar el entrenamiento del observador,
- y, finalmente, obtener un bagaje completo de información que permita adecuadas tomas de decisión.

Ejemplificamos esta fase a través de una imagen de cómo se fue realizando la anotación:



Captura de pantalla 1. Fase de realización del registro descriptivo.

En el plano del contenido esta fase nos acercará al uso de términos precisos, a la utilización de un léxico adecuado, a la delimitación precisa de qué conductas deben registrarse, estableciendo criterios estrictos, y, finalmente, al registro secuencial. En el plano formal se sigue utilizando un registro de tipo textual³³⁰.

b) Fase del registro semisistematizado

Paulatinamente se va viendo cómo organizar mejor la información obtenida, de forma que se comienza a distribuir la información, clasificándola. Se realiza un *display*, se muestra una separación en unidades. Se va segmentando el texto y se le añade un número de orden. A continuación, se constata el orden y la secuencia, con lo cual cambia la apariencia respecto al registro descriptivo, pero no cambia el

³³⁰ El conjunto de registros descriptivos de los diez espectáculos analizados se encuentra recogido en el anexo 9.

contenido. ¿Cómo se va transformando la información? En el proceso se pasará de tener líneas a tener palabras. Normalmente se presenta en forma de tabla, aunque se podría tener otro formato. En las columnas de la tabla se dispondrán los niveles de respuestas, y en este momento cada unidad ocupará una fila. Se pueden tener tantas columnas o tantos niveles diferentes de los objetivos como interese. En lo referente al número de columnas pueden aparecer en gran número; por lo que hace a las filas, se tendrán tantas como frases se tenían en la lista anterior. De este modo, se ha pasado de las frases a palabras, sin añadir ni quitar información. Ejemplificamos esta fase en la tabla siguiente, a través de un extracto³³¹:

Tabla 49. Extracto de registro sistematizado.

| | | | |
|--------|--|---|---|
| 5'19" | RUEDA ALEMANA (aparato- espacio) Dinamismo | Rueda alemana: individuo dentro de un gran aparato –espacio- (técnica: <i>straight line</i> , espirales, saltos) | Nuevo número Objeto como aparato-espacial |
| 6' | | Padres que han descendido y se pasean por el fondo | Hilo conductor: Dramaturgia- historia |
| 6'28" | | Técnica espirales, Posiciones estáticas personaje-padres | |
| 6'45" | | Aparece nuevo personaje, frena rueda Artista-acróbata se separa del aparato: descanso, firma, entrega al público | Interrelación público: Aplausos |
| 7'27" | | Fuera-dentro con el aparato | Relación con compañeros: contemplación y acompañamiento (personaje que contempla el número de otro, y lo acompaña, se aparta, entra en éxtasis, enfatiza final) |
| 8' | | | Personaje suelto que pasa: dinamismo y ritmo a la escena. |
| 8'15" | | | Nuevo personaje con velo cruza escena y queda delante. |
| 9'50" | | | Personajes que cruzan la transición hecha por los bailarines |
| 8'30" | | Exhibición Técnica: espirales sin manos y ojos | |
| 8'40" | | Espirales con una mano, velocidad, aceleración, salida mortal | |
| 9'35" | | | Final número: saludo público (expresión facial, variaciones posiciones de las manos, gestualidad inhabitual) Aplausos público |
| 9'38" | | Entran varios personajes (nueve) por el centro y por las líneas diagonales de los laterales saltando, realizan pasos con los pies | Transición número |
| 10'30" | | Padre leyendo periódico, absorto | Hilo conductor: Dramaturgia- |

³³¹ El conjunto de registros semi-sistematizados de los diez espectáculos analizados se encuentra recogido en el anexo 9.

| | | | |
|--------|--|------------------|---|
| | | | historia |
| 11'10" | | Técnica corporal | Cuatro niñas clonadas que bailan alrededor del padre. Canta la protagonista... |

El objetivo de la fase de los registros semisistematizados es continuar tratando de estudiar de manera organizada la realidad, con el objetivo de delimitar las unidades de registro. Deberemos decidir en qué grado nos convendrá molecularizar más estas unidades, frente al hecho de molarizarlas, para que el estudio resulte significativo y ajustado a los objetivos que se propone, cumpliendo además la regla de la *delimitación, denominación y definición* de las unidades (3D).

c) Fase del registro sistematizado

En la observación *sistematizada o activa*, las características son las siguientes (Anguera, Blanco y Losada, 1995):

- el objetivo está perfectamente precisado, tanto por lo que se refiere a comportamientos como a participantes y situaciones;
- los criterios de selección de información considerada relevante están pautados;
- se utiliza una técnica de registro y de medios técnicos que garantizan la precisión de los datos;
- se obtienen datos cuantificables mediante diversos indicadores y parámetros, que requerirán una previa operativización;
- y, asimismo, es plausible la formulación de hipótesis.

En el transcurso de esta observación se ha ido pasando de los párrafos a las frases, a las palabras, y en la fase en la que nos encontramos, a los códigos. El registro sistematizado es un registro codificado. Hay dos tipos de registros: el registro codificado y las listas de rasgos. Los sistemas de categorías y los formatos de campo se construyen a partir de las listas de rasgos. Estas consisten en poner en relación las diferentes conductas que se estudian. El catálogo se utiliza para construir el formato de campo, y el repertorio sólo para construir el sistema de categorías.

En el catálogo, las conductas son mutuamente excluyentes, o sea que si ocurre una no puede ocurrir otra; la lista del catálogo se ha ido confeccionando a lo largo de distintas sesiones; esta lista siempre está en permanente estado de construcción hasta que llegue un momento en que quedará saturada.

Para aumentar de rango el *catálogo* debe pasar a *repertorio*, pero ¿qué tiene el repertorio que no tenga aquél? Hay una segunda condición: se debería conseguir que fuese exhaustivo, o sea, que todas las conductas que ocurren estuvieran en la lista de

rasgos. Por ello, al menos debería mantenerse la presunción de exhaustividad. Para tal fin debemos aplicar una *prueba de cautela* y observar si el catálogo la supera y se convierte en repertorio o, por el contrario, no la pasa. Para conseguir este objetivo, y aplicada esta prueba a un número mínimo de sesiones consecutivas, no debería surgir ninguna nueva conducta diferente a las que ya se tienen en la lista.

Para el registro codificado se aconseja la elaboración de un manual de codificación. Primero, se construye una matriz de códigos (en las columnas de la fase semi-sistematizada, se tenían niveles de respuesta). Esta matriz se realiza en tres momentos:

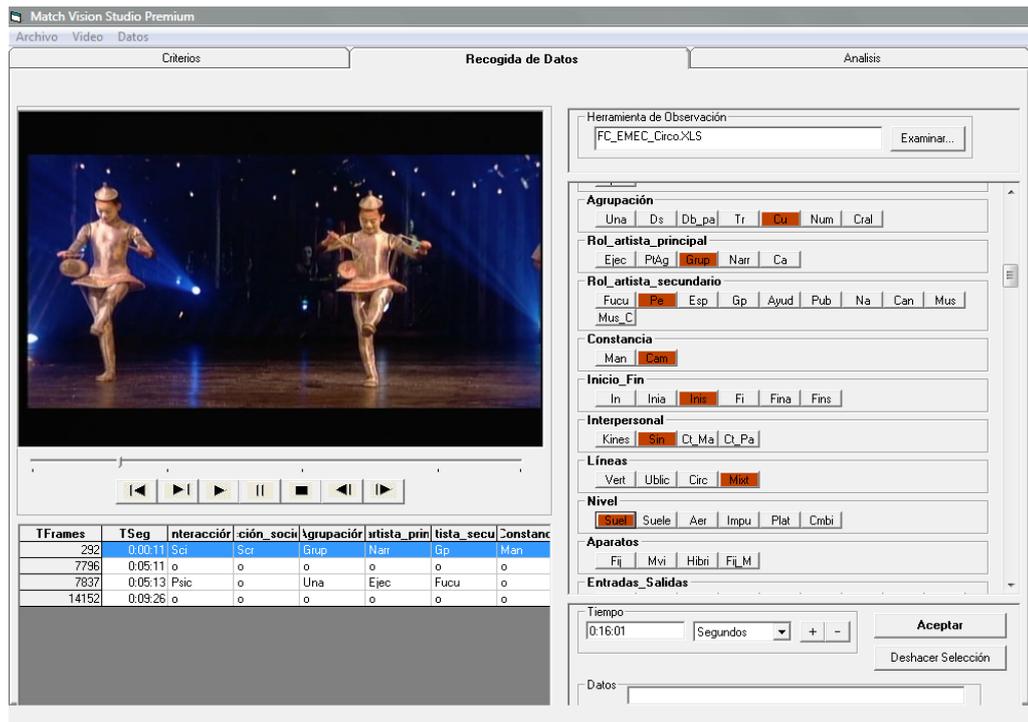
- un primer momento de decisión previa acerca de los niveles de respuesta comportamental que interesan;
- un segundo momento de obtención de listados de comportamientos de cada uno de los niveles con la especificación de los correspondientes códigos;
- y un último momento de redacción de las reglas sintácticas de uso de dichos códigos.

Además, es importante validar el proceso de codificación llevando a cabo un estudio de credibilidad del registro. Lo que se hace es algo tan simple como *dar la vuelta al calcetín*, en palabras de Anguera³³² (2010). Lo que tendríamos que comprobar son tres aspectos: tratar de ver si se ha incorporado información nueva, si se ha retirado, o si se ha distorsionado en el transcurso del cotejo realizado. De forma esquematizada, se trataría pues de:

- elaborar un manual de codificación;
- obtener un registro codificado;
- decodificar el registro codificado;
- cotejar los registros;
- y por último, advertir si existe adición, eliminación, o distorsión de la información.

En el proceso optamos por una lista tipo catálogo, abierta, no exhaustiva, que constituirá la base de la construcción del instrumento observacional utilizado en nuestra investigación en la fase del registro sistematizado: el formato de campo (ver captura de pantalla 2). Este formato de campo permite trabajar a nivel multidimensional. Por su importancia y extensión, se dedica el capítulo siguiente a la explicación detallada de las dimensiones, las subdimensiones y los criterios utilizados en su formulación.

³³² Máster de Actividad Física y Deporte del INEFC, Centro de Barcelona (curso 2009-2010).



Captura de pantalla 2. Fase del registro sistematizado.

El formato de campo de la Expresión Motriz Escénica en el Circo (EMEC) se expone de forma detallada en el capítulo quinto.

4.5.2. Tipo de datos

El sistema de registro que hemos empleado es el registro continuado, que ha sido diseñado a través del planteamiento de unas sesiones-espectáculos de observación, de forma que cada una de ellas fuera suficientemente prolongada para originar durante su transcurso un registro sin pérdidas. El concepto de *sesión* se concibe como tiempo ininterrumpido de registro. Bakeman (1978) propuso cuatro tipos de datos observacionales o unidades de registro, representadas en la Tabla 50.

Tabla 50. Tipos de datos observacionales, según Bakeman (Anguera, 1990).

| | SECUENCIALES | CONCURRENTES |
|-----------------------------|-----------------------------------|--|
| SUCESO o EVENTO-BASE | I (evento-base) | II <i>Multievent</i> (concurrentes/evento-base) |
| TIEMPO-BASE | III (secuenciales/tiempo-base) | IV <i>Timed</i> (concurrentes/tiempo-base) |

Los datos *tipo I* son secuenciales y ordinales. Se obtienen elaborando un listado de los códigos que representan los sucesos, pero no la duración; son

excluyentes, es decir, no pueden ser simultáneos. De esta forma, como señala Anguera (1990:152), “se garantiza la continuidad entre unidades sucesivas codificadas, no quedando ningún resquicio en el flujo de conducta”.

Los datos *tipo II* son concurrentes y ordinales. Se anota el orden de los códigos y no la duración, pero pueden ser simultáneos, por tanto, no son mutuamente excluyentes. Cuando se realiza el registro, se hace de forma que se visualice la coincidencia en el tiempo. Estos datos se pueden transformar en *tipo I* si se transforma el sistema de códigos en excluyente.

Los datos de *tipo III* son secuenciales y temporales. Se relacionan los códigos y su duración, es decir, en cuántas unidades de tiempo se produce aquella conducta, a partir de los momentos de inicio y final del suceso. Este sistema, que es excluyente, es el más completo por lo se refiere a la información facilitada.

Los datos de *tipo IV* son concurrentes y temporales. Son como los del *tipo II*, pero con la anotación de la duración de cada una de las conductas codificadas.

En nuestro trabajo, nos serviremos de los *datos de evento con tiempo* (tipo IV) en los que contamos con la información sobre el evento-base con el añadido de la duración (Anguera *et al.*, 2000). Se trata de datos concurrentes (se pueden solapar, aunque no siempre lo hacen), multidimensionales y de tiempo-base. Registramos la *ocurrencia*, el *orden* en el que se suceden las conductas y, asimismo, contemplamos la *duración* de las mismas.

Estos datos, en el software *SDIS-GSEQ*, versión 4.1 para *Windows*, destinado principalmente al análisis secuencial, se denominan *Timed Event Sequential Data* (TSD) o Datos Secuenciales de Evento con Tiempo (Bakeman & Quera, 1996)³³³. La palabra *event* en inglés se traduce como *suceso*, porque es la palabra que se considera más adecuada para el significado que tiene en el ámbito de la estadística. Por un lado, son datos concurrentes porque el diseño se ha situado en el extremo multidimensional. Ello significa que durante la secuencia de las acciones, cada una asignada a un determinado eje del instrumento de observación, pueden ocurrir simultáneamente, conformándose entonces el denominado multievento. Por otro lado, son datos tiempo-base porque se estudia la dimensión temporal de los acontecimientos.

Es relevante tener en cuenta que las características personales del observador pueden incidir en la objetividad del registro (sesgo comentado con anterioridad). Hay que tener en cuenta el ángulo de toma de imagen para interpretar la observación. Si se observa una conducta incorrecta en una sesión, se tiene en cuenta al tomar el registro, aunque no sea persistente en toda la actuación de la sesión en cuestión.

³³³ Roger Bakeman desarrolla su labor profesional en la *Georgia State University, AT, U.S.A.*, y Vicenç Quera en la *Universitat de Barcelona*.

4.5.3. Codificación

La complejidad del acto a observar conllevará el correspondiente proceso representacional que proporciona un retrato de la realidad actuando selectivamente y refiriéndose a signos abstractos y convencionales, a estados mecánicos y físicos, así como a sensaciones directas y percepciones. La representación de la realidad implica consecuentemente percepción, por tanto actuación selectiva (Bernard, 1976:41) implicando aspectos orgánicos -de cada individuo- e inorgánicos -mecanismos autónomos de registro- y manifestándose mediante signos.

La codificación, según Anguera (1993a:591), “es el proceso de elaboración conceptual, mediante un mecanismo representacional, de los comportamientos específicos percibidos”. Se ejecuta con un sistema de símbolos, altamente estructurado de acuerdo con el problema de investigación previamente definido.

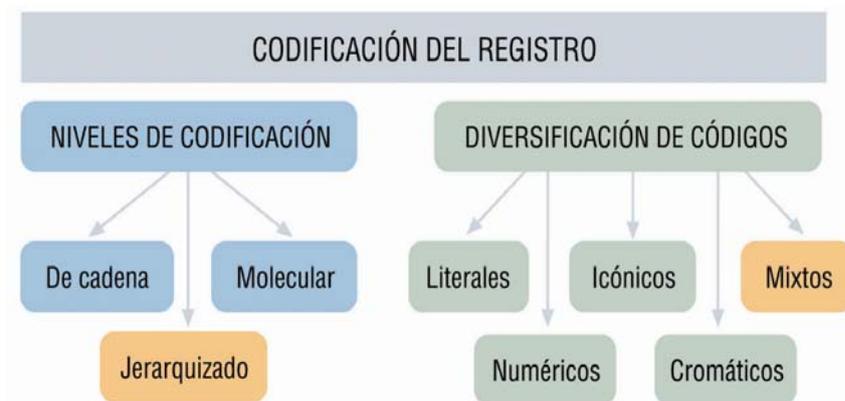


Figura 25. Codificación del registro: niveles de codificación y diversificación de códigos (a partir de Anguera, 2004, en el curso de doctorado de Metodología Observacional, de la Universitat de Lleida, curso 2004-2005).

Los sistemas de codificación pueden ser *sistemas de selección*, cuando la información está codificada en un sistema planificado previamente, o bien *sistemas de producción*, cuando el observador ha de producir su propio sistema de codificación.

En nuestro caso se trata de este último, ya que el sistema ha sido elaborado con vistas a la investigación, basándolo en el propio problema definido, y ajustándolo después en la fase activa de registro descriptivo, semi-sistematizado y sistematizado.

El nivel de codificación utilizado en el registro es el *jerarquizado* y los códigos utilizados son *mixtos*, sirviéndonos de la codificación numérica y litera (ver Figura 25).

4.5.4. Instrumentos de la investigación

Dividimos los instrumentos de la investigación en instrumentos de *observación*, contruidos por el investigador, e instrumentos de *registro*, los cuales nos facilitarán la obtención de los datos.

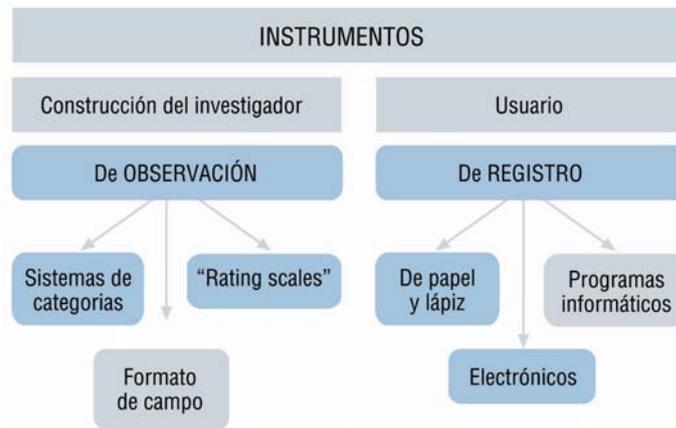


Figura 26. Instrumentos de la investigación: instrumentos de observación e instrumentos de registro (Anguera, 2005).

Una vez realizado el instrumento de observación se elegirá el instrumento de registro.

4.5.4.1. Instrumento de observación

El instrumento de observación que se ha construido a medida para la fase de la observación sistemática es el formato de campo (Anguera, 1991; Anguera & Blanco, 2003; Anguera *et al.*, 2000; Blanco & Anguera, 1991), que se caracteriza por la multidimensionalidad. Los pasos que progresivamente se han seguido para cimentarlo han sido los siguientes:

- establecimiento y contextualización de los ejes del instrumento de observación (las dimensiones, las subdimensiones, los criterios o ejes del instrumento y las variables) así como de sus respectivas listas de acciones con el fin de reducir el sesgo de expectancia. Estos ejes se establecen en un primer momento a partir del segundo y tercer capítulos de la tesis, y también a partir de la fase exploratoria de observación de los espectáculos del presente capítulo;
- codificación de cada uno de los ejes y de sus respectivas listas de acciones. Estos se codifican, derivándose unos de otros, a partir de un sistema de códigos literales y numéricos;
- configuración del instrumento de observación para facilitar el registro y posterior análisis de los datos. Esta conformación se efectúa por un lado, desde un criterio sincrónico, a partir de secuenciar los multieventos (conjunto

de eventos o acciones concurrentes), de modo que se configura el *continuum* de la unidad de observación. Por otro lado, desde un criterio diacrónico, a partir de secuenciar las unidades de observación, se conforma la sesión de observación.

4.5.4.2. Instrumentos de registro

¿Con qué medios debemos registrar? Según afirmación de Anguera:

Los instrumentos de registro son los medios técnicos, de carácter mecánico, automático o electrónico, que facilitan el registro y almacenamiento de datos con mayor precisión que simplemente con los órganos sensoriales del observador humano (Anguera, 1993:603).

A partir de todos los recursos instrumentales utilizados en una investigación llevada a término aplicando la metodología observacional, se puede establecer la siguiente clasificación (Losada, 1993):

- instrumentos mecánicos,
- instrumentos tecnológicos, y
- memorias y unidad de procesamiento central, programas informáticos de uso general o de uso específico.

En nuestra investigación se ha utilizado como instrumento de registro el programa informático *Match Vision Studio Premium* (Castellano, Perea y Alday, 2005).

a) Mecánicos

Son diversos los autores que han ideado sistemas de codificación en forma de escalas, inventarios, entrevistas, cuestionarios, descripciones y clasificaciones. El sistema de codificación y las plantillas de registro constituyen los instrumentos mecánicos que se han utilizado en este estudio.

Para crear una plantilla de registro, se debe haber realizado previamente un sistema de categorías o un formato de campo, que constituye el instrumento básico de medida en la investigación observacional, ya que no hay ninguna situación que se pueda considerar prototípica. Según Anguera (1990a), se requiere “una especie de andamio que proporcione apoyo y cobertura a aquellas conductas que, mediante la correspondiente operación de filtraje, son consideradas relevantes de acuerdo con los objetivos de la investigación”.

Tras hacer balance de las investigaciones actuales sobre el análisis del espectáculo, hemos llevado a cabo un inventario de los numerosos y variados instrumentos a disposición del espectador-analista:

- la descripción verbal³³⁴,
- los apuntes,
- los cuestionarios, y
- los documentos adjuntos.

b) Tecnológicos

En la observación de una conducta, en ocasiones es imposible que el observador registre todo lo que sucede en el momento preciso en que se produce, bien por la rapidez con la que se produce o porque la conducta es complicada, con diferentes matices simultáneos. En estos casos se utilizan los soportes magnéticos como son la grabadora de sonido, el video y la fotografía.

Los instrumentos utilizados en el presente estudio para recoger y almacenar la información son los videos, de los cuales se ha llevado a cabo la digitalización, y también los DVD's. Actualmente, se utilizan en numerosos trabajos de observación porque presentan un gran número de ventajas ya que la información que proporcionan es doble: imagen y sonido.

El video restituye el tiempo real y el movimiento general del espectáculo. Constituye el medio de comunicación más completo a la hora de reunir el mayor número de informaciones, particularmente sobre la correspondencia entre los sistemas de signos y entre la imagen y el sonido. Incluso filmada con una sola cámara desde un punto fijo, la grabación videográfica es un testimonio que restituye bien la densidad de los signos y que permite al observador aprehender la modalidad de juego y conservar el recuerdo de los encadenamientos y de los usos de los diversos materiales. El análisis del observador se realiza en la réplica bidimensional del comportamiento, libre de la fatiga que podría afectarlo en un trabajo en directo.

La gran ventaja del registro videográfico es que ofrece la posibilidad de detener la imagen en el lugar que interesa, secuenciar imagen a imagen, y contemplarla de nuevo las veces que sea conveniente para captar, identificar, clasificar y codificar mejor cada uno de los criterios a observar. De hecho, en la fase exploratoria, y después de visionar el material registrado, se ultimaron un gran número de retoques que incidían en la fase activa de la investigación. El hecho de poder repetir la observación tantas veces como sea necesario, aumenta considerablemente el conocimiento que se puede extraer.

³³⁴ Es el método más sencillo, el proceder habitual de los espectadores, basado generalmente en un juicio del gusto, aunque la verbalización va incluso en contra de una estética del arte que intenta preservar el carácter figural, es decir, no reducible a la palabra, de la exhibición escénica. Habitualmente, la verbalización pasa por una descripción más o menos profunda de las acciones escénicas. Al describir un espectáculo, elegimos algunas propiedades que juzgamos notables en las representaciones. Todo análisis descriptivo se realiza en función de un proyecto de sentido que preparamos para un observador externo, como si tuviéramos que convencerlo de la pertinencia de nuestras observaciones.

Otra ventaja de la grabación filmada consiste en la posibilidad de comprobar la fiabilidad de las observaciones. El hecho de poder volver a asistir a la observación del comportamiento por parte del mismo observador o de diferentes personas y de tener la posibilidad de realizar la codificación paralela para comprobar la coincidencia de los datos registrados, es de enorme utilidad para obtener una medida lo más objetiva posible del comportamiento.

En cuanto a los aspectos técnicos del registro videoscópico, cabe apuntar que la grabación se llevó a término en diferentes salas de representación de espectáculos por técnicos especializados. En la fase de registro videográfico se tuvieron en cuenta algunos aspectos técnicos que destacamos a continuación:

- la captación de imágenes ha sido continuada para cada uno de los artistas, si bien los distintos planos con los que juega la realización generan algunos momentos de inobservabilidad en el caso de números de espectáculos con muchos participantes;
- el punto de registro no ha sido fijo porque la grabación se ha realizado con varias cámaras, con la ventaja que supone el registro profesional y la desventaja que implica en algunos momentos la inobservabilidad técnica. Con la función *zoom* del objetivo de la cámara, a través de los primeros planos se obtienen unas imágenes suficientemente claras para el registro y la codificación de los datos observacionales;
- se han utilizado todas las imágenes registradas de todas las sesiones-espectáculo; por consiguiente, se ha establecido un criterio de seguimiento intrasesional.

El soporte magnético que se ha utilizado es el siguiente:

- cámaras registradoras profesionales de televisión *SONY BVP-70ISP HyperHAD FIT CCD SP Betacam BVV-5PS-* es el equipo que usualmente se utiliza para las grabaciones profesionales-;
- DVD+R registrables *Verbatim*,
- reproductor de video: *Panasonic NV-SD22EP*,
- televisor: *Sony KV-21ZXSTE Triniton Color TV*,
- ordenador: microprocesador *CPU PIV 2,4 GHz* con placa base Socket 477,
- impresora: *Hewlett Packard PSC 500* y *RICOH Aficio 2405*,
- programa de digitalización: *Pinnacle Studio*

c) Informáticos

Gracias al desarrollo tecnológico actual se han confeccionado múltiples

aplicaciones informáticas de uso específico, que permiten registrar genéricamente toda conducta perceptible, algunas de las cuales han estado relacionadas por Anguera y Blanco (2003): *Transcriptor* (Hernández-Mendo, Ramos, Peralbo y Risso, 1993), *Behavioral Evaluation Strategy and Taxonomy* (BEST) (1966), *Codex*³³⁵ (Hernández-Mendo, Anguera Argilaga & Bermúdez-Rivera (2000); Hernández-Mendo, Bermúdez Rivera, Anguera Argilaga y Losada López (2000), *DATA CAP* (Emerson, 1995), *Thème* (Magnusson, 1996; Pastor y Sastre, 1999), *Data Collection Assistant* (DCA) (1997), *Direct Observation Data System* (DODS) (Jonsson *et al.* 1995), *Ecobehavioral Assessment System Software* (EBASS) (Greenwood, 1993), *EVENT-PC* (Ha, 1992), *Observational Data Acquisition Program* (ODAP) (Hetrick, Isenhardt, Taylor & Sandman, 1991), *Observational Data Collection and Analysis for Windows* (Obs Win) (Oliver, 1998), *Observe* (1994), *SDIS-GSEQ* (Bakeman y Quera, 1996), *PROCORDER* (Tapp & Walden, 2000), *The Observer* (1993), *Professional Behavior Evaluation System* (ProBES) (Ricketts, 1995), *Virtual Behavior Analyst (VBA)* (1995), y *Sportcoder* (Anguera & Jonsson, 2002).

En el presente estudio, hemos volcado la realidad sobre un soporte informático. El programa utilizado en nuestro estudio ha sido el *Power DVD* para la visualización y observación de los espectáculos y el programa *Match Vision Studio Premium* para el registro de los datos.

Para el análisis de los datos nos hemos servido del programa *SDIS* (*Sequential Data Interchange Standard*), que define un formato normalizado para los datos secuenciales, así como del programa *GSEQ* (*Generalized Sequential Querier*), que es el que en realidad analiza los datos. Este programa de análisis de la interacción (*SDIS-GSEQ*) se ha desarrollado en dos etapas: la primera, entre 1996 y 1999, y a partir de 1999, se ha empleado la versión 4.1.2. del programa; en los últimos meses de la tesis se ha consultado la versión 4.1.5. Las imágenes se han tratado con los programas *Snagit9 Editor* y *Kinovea*. También se ha utilizado el programa estadístico *Statgraphics* 5.1. para el tratamiento y análisis de los datos registrados.

4.5.5. Parámetros primarios de registro

Los parámetros del registro permiten la organización y gestión de los datos, ya que extraemos del registro aquellos códigos con los que queremos trabajar. Son de varios tipos:

4.5.5.1. Ocurrencia o frecuencia

El parámetro *ocurrencia* o *frecuencia* supone la contabilización de las acciones que se dan.

³³⁵ De origen español.

4.5.5.2. Orden

El parámetro *orden* permite discriminar entre las sesiones. En relación al espectáculo los *marcadores temporales* son indispensables para la descripción (*primero...*, *luego...*, *finalmente...*): el análisis del espectáculo los necesita para respetar una cronología mínima y recordar en qué orden se desarrollan las acciones y desfilan los signos del mismo.

4.5.5.3. Duración

El parámetro *duración* añade el inicio y finalización de las acciones observadas.

La consistencia del dato aumentará si trabajamos con los tres parámetros: ocurrencia, orden y duración (cada uno incluye al anterior). Existe una conexión entre los parámetros utilizados con el tipo de software. En este sentido, el programa informático *SDIS-GSEQ* permite contemplar los tres parámetros.

4.5.6. Muestreo observacional

Así como “el *registro* se refería al *cómo* se debe observar, el *muestreo* se refiere a *cuándo* se debe observar” (Anguera, 1990:174), y si hay varios participantes a cuál de ellos observar. Para elegir una técnica de muestreo, hay que considerar cuidadosamente las características conductuales del (de los) participante (s) observado (s), así como las preguntas que se formularon al inicio del estudio.

La calidad de muchos estudios (Anguera, 1990:171) depende de “cómo los observadores han trasladado los eventos a los datos” (Bass & Asserlind, 1984:2). Una de las cuestiones fundamentales, pues, que es preciso preguntarse es: ¿Qué eventos, en función de los objetivos, es preciso plantear? Las respuestas podrían ser variadas: aquellos que una vez seleccionados ocurrieran en cualquier instante; los que se presentan en una sesión, o en un intervalo; o los seleccionados aleatoriamente dentro de una sesión; los que el observador considera interesantes, etc.

La situación óptima comportaría un registro idealmente continuo adecuando a ello las unidades de conducta, y codificando en consecuencia, todas las conductas que previamente hubiésemos considerado como relevantes –en función del criterio de selección- en el flujo de conducta. Se pueden plantear dos criterios fundamentales que se cruzan respecto a la clasificación de las técnicas de muestreo:

- el comportamental *versus* temporal o cronométrico y
- el de control en función del nivel o grado de estructuración de los datos.

De hecho, se presenta en un *continuum*) en el que hay que diferenciar el muestreo observacional del registro, debiendo precisarse que se trata de decisiones distintas por parte del investigador ya que el *muestreo* se refiere a cuándo hay que

observar (y si hay varios sujetos a cuál), mientras que *registro* corresponde a cómo debe hacerse (Anguera, 1990a:173).

Tabla 51. Tipos de muestreo.

| | Comportamental | Cronométrico |
|-------------------------|---------------------|-------------------|
| Bajo control externo | <i>Ad libitum</i> | |
| . | | Focal |
| ... | Muestreo de eventos | |
| Elevado control externo | | Muestreo temporal |

En nuestro estudio, intervienen dos grandes planos de muestreo: intersesional e intrasesional. El primero se planteará de acuerdo con las reglas de muestreo observacional tomadas en consideración desde la sesión inicial a la final, en función de los objetivos establecidos; mientras que el segundo en cambio, tendrá en cuenta un plan intrasesional de muestreo (Anguera, Blanco y Losada, 2001), siendo preferible contar con un seguimiento completo de la sesión, siempre que se disponga de los recursos suficientes.

4.5.6.1. Muestreo intersesional

El *muestreo intersesional* es aquel en el que se toman al menos cuatro decisiones: respecto al periodo de observación, la periodicidad de las sesiones, el número mínimo de sesiones y los criterios de inicio y final de la sesión.

El *periodo de observación* debía comprender espectáculos motores profesionales representativos de la contemporaneidad, realizados en este sentido en las dos últimas décadas del siglo XX con un mínimo de evolución estética respecto a las producciones clásicas; no podemos hablar en sentido estricto de una *periodización de sesiones*, ya que el diseño planteado es puntual, empezando y terminando en el mismo espectáculo, y solo se han tenido en cuenta las programaciones de espectáculos de los últimos años; el *número mínimo de sesiones-espectáculo* a observar se consideró que fueran diez; por último, los *criterios de inicio y finalización de la sesión* responden a un criterio cronométrico.

4.5.6.2. Muestreo intrasesional

El nivel de *muestreo intrasesional* se refiere a la información registrada dentro de cada sesión. Este nivel no se da en nuestro caso, ya que se ha decidido realizar un *registro continuo* (es decir, se quiere relacionar la expresividad motriz con el transcurrir del espectáculo). En nuestro caso, se realizó en los espectáculos el *muestreo multifocal*. En el muestreo focal se registran todas las acciones significativas para el estudio de un participante previamente seleccionado (participante focal), así como aquellas acciones que se dirigen a él, con exhaustividad, en su doble papel de actor emisor y

receptor; en cambio, en el muestreo multifocal la atención se va trasladando a distintos participantes o unidades grupales, ya que no nos interesa tanto el seguimiento de quien realiza las acciones sino la variedad y anotación de las mismas. Es por ello que en los espectáculos, se va cambiando de participante observado con el objetivo de obtener un mayor número de niveles de respuesta: nos referimos al *cambio focal*, variante del clásico muestreo multifocal.

4.5.7. Registro de situaciones carenciales

Se han contemplado las situaciones de tiempo vacío en las que no hay observación, es decir, se tiene en cuenta el tiempo que transcurre entre cada dos instantes de observación como tiempo vacío. Cuando se registran los *Números*, los tiempos vacíos corresponden a las *Transiciones*, a las que se ha asignado un código común. Y viceversa, cuando se registran las *Transiciones*, se asigna un código común a los *Números*.

4.5.8. Control de la calidad de los datos obtenidos

Entre los diversos aspectos moduladores de los diseños observacionales, el control de calidad del dato ocupa un lugar destacado debido a la amplia gama de errores y sesgos posibles. Durante la fase de recogida de datos de manera sistemática, y ya tenidos en cuenta los sesgos, se deberá establecer un control de calidad basado en el grado de acuerdo entre los observadores/as, utilizando índices cuantitativos ya establecidos. Este control supone una garantía de que los datos recogidos son susceptibles de ser analizados en la siguiente fase.

Para potenciar el grado de acuerdo entre los observadores/as hay que tener en cuenta que existen variables que pueden marcar diferencias entre ellos, como pueden ser:

- un sistema complejo de codificación, pues aumenta la dificultad y con ello el riesgo de errores de de sincronización;
- la tasa de ocurrencia de las conductas observadas: cuanto mayor es la tasa tanto más disminuye el grado de acuerdo;
- el tamaño del intervalo: si se establece, generalmente cuanto mayor es su longitud tanto más disminuye el grado de concordancia;
- comprobaciones periódicas: cuanto menores sean éstas, menor grado de concordancia;
- los medios técnicos de los que se disponga son una gran ayuda para aumentar el acuerdo entre los observadores, por ello han de tenerse muy en cuenta;
- las fluctuaciones del observador, bien por características personales o bien por causas externas que le influyen, tienden a rebajar el grado de acuerdo;

- y por último, el adiestramiento del observador repercutirá en el aumento de concordancia puesto que aumenta el grado de precisión del registro (en Arnau, Anguera, y Gómez (1990).

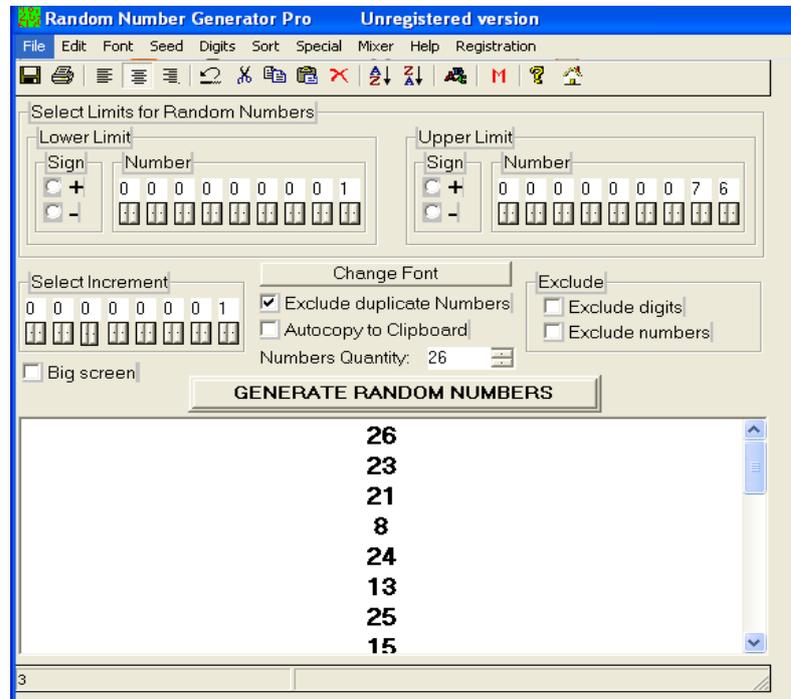
Antes de realizar un análisis exhaustivo de los datos registrados se debe establecer el carácter de la fiabilidad intra/inter observadores de forma cuantitativa. En este tema complejo se utilizan varios criterios taxonómicos que han ido desarrollando diversos investigadores. En todos ellos se utilizan bases matemáticas para establecer el grado de concordancia entre los observadores. Se relacionan a continuación los índices más utilizados en virtud de la frecuencia, el orden y la duración registrada:

- Índices de concordancia en base a la *frecuencia*
 - porcentajes de acuerdo: $C_{\%A}$
 - acuerdo de puntajes: $C_{A.P.}$
 - índice global: C_{global}
 - índice de concordancia ponderada: $C_{A.P.P.}$
 - índice de concordancia entre tres observadores, formas canónica ($C_{canónica}$) y matricial ($C_{matricial}$)
- Índices de concordancia en base al *orden*
 - concordancia para escalas nominales: π
 - concordancia en datos secuenciales
- Índices de concordancia en base a la *duración*
 - índice Kappa
- Índices correlacionales
 - índice r (correlación de Pearson)

El grado de acuerdo interobservador o intraobservador sigue constituyendo una medida muy extendida en los estudios que utilizan la observación sistemática, y se puede decir que se toma prácticamente como sinónimo de fiabilidad. Se define la fiabilidad como “el grado de concordancia entre los registros (datos) obtenidos en dos observaciones independientes de la conducta de un mismo participante por observadores fiables” (Losada, 2003:97).

Por las características de nuestra investigación nos remitiremos, principalmente, a la *concordancia intraobservador a través del índice Kappa*. Una vez realizado el proceso de registro y codificación, y para medir el grado de concordancia *intraobservador*, se han comparado dos observaciones independientes realizadas por el mismo observador con dos meses de diferencia entre ambas.

Mediante el programa *Random Number Generator Pro*, se han aleatorizado los ciento veinte números y las setenta y seis transiciones estudiadas a partir de los diez espectáculos de circo, de forma que se ha escogido un treinta por ciento del total para realizar una segunda observación que permitiera realizar el coeficiente *kappa* intraobservador. Se han observado por segunda vez cuarenta números y veintiseis transiciones.



Captura de pantalla 3. Aleatorización de los números y las transiciones para la selección de un segundo visionado (programa informático *Random Number Generator Pro*).

Con la aplicación del programa informático *ComKappa* (1998), se ha calculado el coeficiente *Kappa* en los números y transiciones registradas por duplicado. La versión 4.1. del programa no acepta la aplicación del coeficiente de *Kappa* a un número superior de cien códigos, por lo que se dividieron los códigos en dos grupos para la realización del índice. La aleatorización comportó una segunda observación de cuarenta números de un total de ciento veinte, y de veintiseis transiciones de un total de setenta y seis, lo que supone un treinta por ciento del total observado.

Kappa de Cohen = 0,9910, concordancia = 99,22%
 Filas: O1_UNICO, columnas: O2_UNICO

| | INI | MX | MIX | Socio | Man | Grup |
|--------|-----|----|-----|-------|-----|------|
| INI | 11 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| MX | 0 | 81 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| MIX | 0 | 0 | 9 | 0 | 0 | 0 |
| Socio | 0 | 0 | 0 | 55 | 0 | 0 |
| Man | 0 | 0 | 0 | 0 | 75 | 0 |
| Grup | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Suel | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| FON | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| NoMetr | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Plas | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nar | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| InDi | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Hist | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Ini | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| MANI | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Captura de pantalla 4. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de los registros generales de los espectáculos (para los 32 códigos siguientes).

C:\Documents and Settings\Merce\Escritorio\TESI 99\2008_NOVEMBRE

Archivo Editar

Kappa de Cohen = 0,9290, concordancia = 96,01%
 Filas: O1_1_16, columnas: O2_1_16

| | Mvi | Rapi | CLWN | Gp | Inmv | Gag |
|-------|-----|------|------|----|------|-----|
| Mvi | 17 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Rapi | 0 | 9 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| CLWN | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 |
| Gp | 0 | 0 | 0 | 15 | 0 | 0 |
| Inmv | 0 | 0 | 0 | 0 | 13 | 0 |
| Gag | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 31 |
| Ds | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Plas | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Fj_Lc | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Captura de pantalla 5. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de los registros particulares de los espectáculos (A_ Números del 1 al 16). Primeros 66 códigos.

Kappa de Cohen = 0,9222, concordancia = 93,00%
 Filas: O1_1_16, columnas: O2_1_16

| | MANI_m | MASC | JVE | Psic | Ejec | Ayud |
|--------|--------|------|-----|------|------|------|
| MANI_m | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| MASC | 0 | 9 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| JVE | 0 | 0 | 12 | 0 | 0 | 0 |
| Psic | 0 | 0 | 0 | 7 | 0 | 0 |
| Ejec | 0 | 0 | 0 | 0 | 21 | 0 |
| Ayud | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 17 |
| Sinc | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Vert | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Suel | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Efnd | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Captura de pantalla 6. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de los registros particulares de los espectáculos (A_ Números del 1 al 16). Segundos 66 códigos.

Kappa de Cohen = 0,9987, concordancia = 99,89%
 Filas: O1_17_34, columnas: O2_17_34

| | Sinc | Grup | Metr | Sacr | 1 | Ad |
|------|------|------|------|------|----|----|
| Sinc | 38 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Grup | 0 | 38 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Metr | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 |
| Sacr | 0 | 0 | 0 | 12 | 0 | 0 |
| 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 12 | 0 |
| Ad | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 85 |
| 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| SpSu | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Auti | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Captura de pantalla 7. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de

los registros particulares de los espectáculos (B_Números del 17 al 34). Primeros 66 códigos.

Kappa de Cohen = 0,9943, concordancia = 99,57%
Filas: 01_17_34, columnas: 02_17_34

| | INTER | Musi | FEME | ADUL | Psic | Ca |
|-------|-------|------|------|------|------|----|
| INTER | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Musi | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| FEME | 0 | 0 | 18 | 0 | 0 | 0 |
| ADUL | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| Psic | 0 | 0 | 0 | 0 | 7 | 0 |
| Ca | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 |
| Gp | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Plat | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nar | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| VcDi | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Captura de pantalla 8. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de los registros particulares de los espectáculos (B_Números del 17 al 34). Segundos 66 códigos.

Kappa de Cohen = 0,9843, concordancia = 99,01%
Filas: 01_35_40_1_26, columnas: 02_35_40_1_26

| | Gp | Suel | 9 | 10 | Ejec | Ind_Mus |
|---------|----|------|---|----|------|---------|
| Gp | 22 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Suel | 0 | 20 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 9 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 10 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| Ejec | 0 | 0 | 0 | 0 | 25 | 0 |
| Ind_Mus | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 |
| Fina | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| AERE | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| FEME | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Psic | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Captura de pantalla 9. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de los registros particulares de los espectáculos (C_Números del 35 al 40 y las 26 transiciones). Primeros 66 códigos.

Kappa de Cohen = 0,9910, concordancia = 99,18%
Filas: 01_35_40_1_26, columnas: 02_35_40_1_26

| | ACRC | MASC | JVE | Sci | Grup | Esp |
|-------|------|------|-----|-----|------|-----|
| ACRC | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| MASC | 0 | 21 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| JVE | 0 | 0 | 11 | 0 | 0 | 0 |
| Sci | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 |
| Grup | 0 | 0 | 0 | 0 | 13 | 0 |
| Esp | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Sn_Cn | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Ubluc | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Aere | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Mvi | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Captura de pantalla 10. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de los registros particulares de los espectáculos (C_ Números del 35 al 40 y las 26 transiciones).

Segundos 66 códigos.

Si tenemos en cuenta la clasificación de la concordancia de la Tabla 52, concluimos que los datos obtenidos en nuestro registro tienen una concordancia satisfactoria.

Tabla 52. Clasificación de la concordancia, según el coeficiente de *Kappa*.

| COEFICIENTE KAPPA (%) | CONCORDANCIA |
|--------------------------|---------------|
| 0-60 | Insuficiente |
| 61-80 | Tolerable |
| 81-100 | satisfactoria |

A partir de todos los datos anteriores, se aprecia que se han obtenido, pues, concordancias satisfactorias entre los datos de los distintos archivos.

4.6. Análisis de los datos en función del diseño observacional

Los diferentes análisis de datos que pueden llevarse a cabo para alcanzar los objetivos propuestos dependen del diseño observacional que se establezca en cada estudio (Anguera *et al.*, 2001). En nuestro caso, el diseño configurado es puntual, nomotético y multidimensional, aunque para alguno de los razonamientos (análisis de tendencias) se ha considerado el diseño como de seguimiento. Las características de este diseño son su carácter sincrónico, debido al registro puntual y la pluralidad de sujetos.

Es por ello, que se realizan cinco tipos de análisis para abordar el objeto de estudio: las acciones motrices -derivadas de la interacción de los artistas con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos, en un plano práxico y en un plano expresivo-; estas acciones están desarrolladas por ciento veinte artistas individualmente, o por grupos de artistas considerados como unidades grupales, en diez de los espectáculos de circo de una compañía contemporánea. Las clases de análisis efectuados son los siguientes:

- análisis descriptivo, en el que se estudia la distribución de la frecuencia simple (absoluta, relativa y porcentual) en cada uno de los ejes de las dimensiones conductual, comunicativa y evaluativa de nuestro estudio. Los resultados se presentan en tablas de frecuencia o duración, así como en diagramas de sectores. Los parámetros que se tienen en cuenta en este análisis son los de frecuencia y duración;
- comparación de proporciones entre códigos de los distintos espectáculos, cuyo análisis proporciona un análisis comparativo entre ellos, en base a su

aparición, ausencia o frecuencia. Los resultados se representan a través de algunos ejemplos de tablas de comparación y una tabla-resumen de los códigos que muestran diferencias estadísticamente significativas entre ellos.

- análisis de tendencias o análisis relacional-predictivo, que permite identificar las tendencias de uso de los códigos. Los resultados se muestran a través de gráficos de tendencias.
- análisis *log-lineal* mediante el que se examina la distribución de la frecuencia simple (absoluta y porcentual) de cada uno de los ejes de la dimensión conductual, en función de distintas variables contextuales (época, parte inicial y parte final, ordenación de los números, género, edad, partes, número o transición y dirección en el conjunto de los espectáculos. Los resultados se presentan a través de tablas de contingencias y diagramas de barras apiladas;
- y, por último, el análisis de retardos en que se considera la relación entre conductas dadas y condicionadas, preestablecidas por hipótesis y se detectan patrones y transiciones estables de conducta en función de distintas variables contextuales. Los resultados se presentan en tablas y gráficos específicos con patrones activados e inhibidos, residuos ajustados ($RA \geq 1,96$) y valores P bilaterales ($p \leq 0,05$).

Los parámetros que se tienen en cuenta en los cuatro primeros análisis son los de frecuencia y duración. En cambio, en el quinto -el análisis diacrónico de los retardos-, se tiene en cuenta los parámetros de frecuencia y orden de las acciones registradas. En los anexos de la tesis se explicitan las distintas tablas de datos utilizadas para los diversos análisis, así como los gráficos y resultados que por su extensión (especialmente el análisis dedicado a la comparación de proporciones) dificultaban el seguimiento del informe.

Los análisis de estas cinco etapas se realizan con el software *SDIS-GSEQ* (*Generalized Sequential Querier*) y las representaciones se elaboran con el programa *Excel*. Las tres primeras fases de macroanálisis se realizan para alcanzar diversos objetivos, como por ejemplo observar la distribución de los rasgos de la lógica interna de espectáculos de circo contemporáneo de una compañía actual, comprobar si la frecuencia y la duración de ciertos rasgos varía en las diversas producciones, y determinar si existen tendencias evolutivas en relación con determinados códigos. Y también, facilitan algunas tareas de las siguientes fases, como recodificar o descartar conductas poco frecuentes de un determinado eje. Y además, la cuarta y quinta fases se realizan para comprobar hipótesis y alcanzar objetivos como, identificar patrones de ordenación de las acciones motrices, patrones de ordenación de los cronotopos espacio-temporales, patrones de ordenación en la utilización de los espacios de los aparatos, o patrones en la utilización de los niveles espaciales, que se activan o inhiben para cada especialidad.

4.7. Interpretación de los resultados

La interpretación de los resultados supone la explicación de los resultados obtenidos de acuerdo con el problema inicial, la valoración comparativa respecto a los resultados obtenidos por otros autores, la autocrítica metodológica y la propuesta de nuevos problemas que abordar. Asimismo, implica la incorporación nuevamente de la vertiente cualitativa al estudio en cuestión.

4.8. Recapitulación

Para desvelar la lógica interna de un sistema praxiomotriz podemos, por un lado, remitirnos al estudio teórico de su reglamento, en nuestro caso de las reglas implícitas en el circo, y/o, por el otro lado, al estudio práctico de las acciones motrices emergentes. En el caso de las prácticas motrices circenses estas dos perspectivas pueden funcionar de manera complementaria, corroborando o refutando entre sí posibles fallos de interpretación.

La elección de la metodología observacional para la aplicación empírica de nuestro estudio se debe fundamentalmente a tres razones: la primera de ellas constata que para la valoración por parte de los/las jueces de los deportes artísticos, se utiliza la observación; la segunda indica que la observación es la forma en la que el espectador se enfrenta a la experiencia estética del hecho artístico, y también lo hace el crítico, observador y analista de los espectáculos, que ejerce de esta forma su análisis del espectáculo; finalmente, la evaluación que se aplica para la valoración de estas prácticas en la docencia requiere, asimismo, de un entrenamiento o hábito observacional para aplicarlo a los indicadores de adquisición de las competencias en este ámbito. El conjunto de estas premisas hace que entendamos como conveniente y pertinente la aplicación de la metodología observacional en esta parte de nuestro estudio.

Nuestra investigación en relación con los criterios que definen los diversos tipos de observación es una observación científica (tras una fase de observación exploratoria), no participante, sistematizada, cuyo grado de perceptividad es total y se sirve de recursos informáticos.

El diseño del estudio observacional es puntual, nomotético, multidimensional (diseño PNM). Podría ser considerado polidiseño, ya que en el análisis de las tendencias se toman en cuenta algunos de los datos de los espectáculos, considerados de forma cronológica y evolutiva. Sin embargo, al suceder únicamente en un momento preciso del análisis de datos, el diseño utilizado se ajusta a las características de un diseño puntual, nomotético y multidimensional, pudiendo hablar en algunos de los momentos de la investigación de diseño puntual anidado dentro de un diseño de seguimiento.

La unidad utilizada para la segmentación de las acciones motrices es de carácter molar, y está constituida por la caracterización de las acciones motrices que

se observan durante un *Número* o durante una *Transición* entre los mismos. La definición de *Número* se corresponde con el “periodo en el que un artista o conjunto de artistas entran en escena para la ejecución de una serie de acciones motrices que conllevan una relación particular y específica, real y dramática, con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos”. La delimitación de la unidad de estudio viene determinada por la aparición y la desaparición de la escena de los artistas que han intervenido específicamente en estas relaciones durante un tiempo determinado. La *Transición* viene determinada por el “intervalo entre la actuación de los artistas”; está colindada por la intervención de uno o varios artistas que juxtaponen o secuencian su entrada entre los números y finaliza en el momento en que se inicia un nuevo número.

De cada uno de los artistas o grupos de artistas considerados como una unidad se observan las acciones motrices derivadas de la interacción con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos tanto en el plano real de carácter práxico como en el plano dramático de carácter más expresivo-simbólico. Asimismo, se realiza un seguimiento completo intrasesional de los espectáculos desde el principio hasta el final de los mismos, efectuándose un muestreo intrasesional de los *Números*, por una parte, y de las *Transiciones*, por otra.

En cuanto al registro y codificación de los datos cabe explicar que el nivel de codificación utilizado en el registro es el jerarquizado y los códigos utilizados son mixtos, sirviéndonos de la codificación numérica y literal. El instrumento observacional *ad hoc* es el formato de campo, cuya explicación detallada se realiza en el capítulo quinto. En nuestro trabajo, se utilizan los datos de evento con tiempo (tipo IV) en los que tenemos información sobre el evento-base, con el añadido de la duración (Anguera *et al.*, 2000). Se trata de datos concurrentes (se pueden solapar, aunque no siempre lo hacen) multidimensionales de tiempo-base. Se registra la ocurrencia, el orden en el que se suceden las conductas y, además, se contempla la duración de las mismas. Los parámetros del registro, pues, han sido la frecuencia, el orden y la duración de los comportamientos.

Se han estudiado un total de diez espectáculos de circo de la compañía canadiense *Cirque du Soleil*, de una media de duración de noventa minutos, y en relación a los mismos se han observado ciento veinte números (estudiando ciento doce artistas profesionales -algunos aparecen en varios números-, bien de forma individual o como grupos de artistas considerados como una unidad), y setenta y seis transiciones entre los mismos, realizándose un muestreo multifocal. Para el control de la calidad del dato, además de tratar de reducir y, en la medida de lo posible, anular los sesgos que se producen en toda investigación, se ha aplicado el índice de concordancia K de *Kappa*, obteniéndose resultados satisfactorios en la comparación de los códigos de los archivos manejados.

El análisis de los datos está en función del diseño observacional escogido. Se efectúan cinco tipos de análisis: a) un análisis descriptivo en el que se estudia la distribución de la frecuencia simple (absoluta, relativa y porcentual) en cada uno de los ejes de las dimensiones conductual, comunicativa y evaluativa de nuestro estudio; b) una comparación de proporciones entre códigos de los distintos espectáculos, que

proporciona un análisis comparativo entre ellos, en base a su aparición, ausencia o frecuencia; c) un análisis de tendencias o análisis relacional-predictivo que permite identificar las tendencias de uso de los códigos; d) un análisis *log-lineal* en el que se examina la distribución de la frecuencia simple (absoluta y porcentual) de cada uno de los ejes de la dimensión conductual, en función de distintas variables contextuales (época, parte inicial y parte final, ordenación de los números, género, edad, partes, número o transición y dirección en el conjunto de los espectáculos y, finalmente, e) un análisis de retardos en que se considera la relación entre conductas dadas y condicionadas, preestablecidas por hipótesis.

La explicación detallada del instrumento de observación, el formato de campo de la Expresión Motriz Escénica en el Circo (EMEC) debido a su extensión, se explica en el capítulo siguiente. Los instrumentos utilizados en el presente estudio para recoger y almacenar la información son los videos, de los cuales se ha llevado a cabo la digitalización, y asimismo los DVD's.

CAPÍTULO 5. El instrumento observacional: expresión motriz escénica en el circo (EMEC)

| | |
|---|------------|
| 5.1. Introducción..... | 322 |
| 5.2. Configuración del instrumento (EMEC)..... | 326 |
| 5.2.1. La dimensión contextual del espectáculo..... | 328 |
| 5.2.1.1. Variable <i>época</i> | 329 |
| 5.2.1.2. Variable <i>género</i> | 330 |
| 5.2.1.3. Variable <i>edad</i> | 330 |
| 5.2.1.4. Variable <i>extremos</i> | 330 |
| 5.2.1.5. Variable <i>orden</i> | 330 |
| 5.2.1.6. Variable <i>partes del número</i> | 331 |
| 5.2.1.7. Variable <i>número y transición</i> | 331 |
| 5.2.2. La dimensión conductual del espectáculo | 331 |
| 5.2.2.1. La subdimensión conductual <i>Interacción con los compañeros</i> | 332 |
| 5.2.2.2. La subdimensión conductual <i>Relación con el espacio</i> | 346 |
| 5.2.2.3. La subdimensión conductual <i>Relación con el tiempo</i> | 355 |
| 5.2.2.4. La subdimensión conductual <i>Relación con el espacio y con el tiempo</i> ...358 | |
| 5.2.2.5. La subdimensión conductual <i>Relación con los objetos</i> | 361 |
| 5.2.2.6. Los modos de ejecución (MEJ)..... | 364 |
| 5.2.3. La dimensión compositiva del espectáculo | 371 |
| 5.2.3.1. Criterio <i>transgresión</i> (TRG) | 371 |
| 5.2.3.2. Criterio <i>trama</i> (TRM) | 375 |
| 5.2.3.3. Criterio <i>crescendo</i> de la acción (CRE) | 376 |
| 5.2.3.4. Criterio <i>tipos de transición</i> (TRA) | 382 |
| 5.2.4. La dimensión comunicativa y evaluativa del espectáculo | 384 |
| 5.2.4.1. Criterio <i>emoción</i> (EMC)..... | 384 |
| 5.2.4.2. Criterio <i>participación</i> (PAR) | 385 |
| 5.2.5. Lógica externa. Rasgos complementarios mixtos: el universo visual y sonoro..... | 389 |
| 5.2.5.1. Criterio <i>Espacio Visual</i> | 389 |
| 5.2.5.2. Criterio <i>Universo Sonoro</i> | 391 |
| 5.3. Registro | 392 |
| 5.4. Recapitulación..... | 393 |

*He encontrado un lugar desde donde, transmitir
ideas, sensaciones, sueños, y sentimientos.
En el nuevo circo, busco una combinación dinámica entre
el vértigo adrenalínico de circo,
la sutil poesía de la danza,
y la profunda intensidad del teatro.
Los invito a visitar mi mundo, a rodar en él, a trepar por él,
y a soñar sin caer...*

(Luciano Martín, miembro de la compañía de circo catalana *Zahir Circo*)

5.1. Introducción

En el presente capítulo se expone el instrumento observacional *ad hoc* elaborado para la realización de la parte empírica de la investigación. Se explica la configuración del instrumento a partir del marco teórico elaborado en los capítulos segundo y tercero, según las dimensiones, las subdimensiones y los criterios desarrollados en el mismo.

Un instrumento observacional es, como define Blanco (1993:155) “(...) un conjunto de procedimientos a través de los cuales un observador registra y categoriza la conducta de un sujeto o sujetos”. Supone el *fondo* de la observación, al igual que los instrumentos de registro suponen la *forma* del registro. La construcción del instrumento de observación no es algo momentáneo, sino que supone un proceso. Es una construcción cualitativa del propio investigador, con la excepción del investigador que pueda utilizar un mismo instrumento anterior como base para su estudio. Construir un instrumento de observación consistirá en buscar una forma de organizar y canalizar las distintas acciones que ocurren en el ámbito específico que estudiamos. Este proceso permitirá generar una estructuración del enorme repertorio de acciones motrices a observar, reduciéndolo.

Los instrumentos básicos de la metodología observacional son el sistema de categorías (SC) y el formato de campo (FC) al cual se asocia, de forma residual, la escala de estimación. El sistema de categorías destaca porque se apoya en una base teórica, en cambio el formato de campo es un instrumento más flexible y, por tanto, se adecua a situaciones empíricas de gran complejidad y de incluso débil marco teórico. Una vez presentados los dos instrumentos básicos de la metodología observacional, consideramos interesante comparar las diferencias entre el sistema de categorías (SC) y los formatos de campo (FC), presentados por Anguera (2001):

Tabla 53. Comparación entre sistemas de categorías y formatos de campo (Anguera, 2001).

| CRITERIOS | SISTEMA DE CATEGORÍAS | FORMATOS DE CAMPO | VENTAJA A FAVOR DE ... |
|------------------------|--|--|------------------------|
| Estructura | Sistema cerrado (si hay cuatro categorías, no hay vuelta de hoja, no hay una quinta categoría) | Sistema abierto (está en permanente en estado de construcción, siempre podemos introducir nuevos códigos) | FC |
| Relación con la teoría | Marco teórico imprescindible | Marco teórico recomendable, pero no imprescindible | SC |
| Dimensionalidad | Unidimensional (los datos son secuenciales) | Multidimensional (mucho más complejo) | FC |
| Codificación | De código único (una única dimensión, con un solo código) | De código múltiple (varias dimensiones, con varios códigos) | FC |
| Flexibilidad | Sistema rígido (si se tienen cuatro categorías, no solamente es cerrado, además es encorsetado) | Sistema autorregulable (posee un sistema propio ³³⁶) | FC |

Las principales ventajas del formato de campo, dentro de la amplitud de posibilidades que tiene, son las siguientes: facilidad de uso en situaciones altamente complejas, no necesidad de un marco conceptual -aunque en nuestro caso el marco teórico se ha abordado en profundidad-, versatilidad, multidimensionalidad, código múltiple, autoregulabilidad y carácter abierto del sistema (ver Tabla 53).

En algunas ocasiones, es útil combinar los formatos de campo con el sistema de categorías (Anguera, Blanco, Losada, 2001). Actualmente, diversos autores han utilizado la combinación de los dos instrumentos en algún ámbito del comportamiento motriz (Ardá y Anguera, 1999; Castellano, 2000; Ordóñez, 1999; Castellano, Hernández Mendo, Gómez de Segura, Fontetxa y Bueno, 2000) -según Anguera y Blanco (2003)- y asimismo Salas, en el año 2006.

El presente estudio se ha servido del instrumento observacional denominado formato de campo. El origen de los formatos de campo se remonta al de una antigua técnica de registro que ha ido ganando consistencia y adquiriendo los atributos necesarios para que en la actualidad se la pueda considerar con el rango de instrumento de observación. La técnica de los formatos de campo -caso especial en el uso de las hojas de registro- fue sistematizada por Weick en 1968, aunque autores como Melbin (1954) y Guest (1955) ya la habían utilizado en el ámbito de las relaciones sociales (ver Tabla 54). No obstante, fue Hall (1963) en su trabajo sobre

³³⁶ Tiene un sistema sinomórfico con la conducta que se produce en cada momento y con su entorno.

proxémica, quien la difundió. La técnica de formatos de campo inicialmente no estaba concebida como registro, estrictamente se aplicaba a la conducta espacial y proxémica. Es Anguera en 1979 quien la desarrolla para que sea instrumento de observación.

Tabla 54. Relación entre la técnica de formatos de campo y los mapas conductuales.

| HOJAS DE REGISTRO | |
|--|--|
| <p>TECNICA DE FORMATOS DE CAMPO (Weick, 1968)</p> | <p>MAPA CONDUCTUAL Tipos de Mapas</p> |
| <p>Elaboración de criterios o ejes del instrumento</p> | <p>I. Mapa conductual absoluto</p> |
| <p>Listado o catálogo de conductas</p> | |
| <p>Asignación de códigos a cada una de las posibilidades que deriven de cada uno de los criterios</p> | |
| <p>Elaboración de listas de los respectivos repertorios conductuales para cada criterio utilizando sistema de doble código correspondiente</p> | <p>II. Mapa temporal de conductas</p> |
| <p>al criterio relativo a cada manifestación conductual</p> | |
| <p>Elaboración de configuraciones</p> | <p>III. Mapa de distribución de sujetos IV. Mapa conductual relativo</p> |

Los formatos de campo (Anguera, 1979) garantizan el registro sistemático de diferentes aspectos de un acontecimiento natural, para el cual se proponen criterios relevantes, de modo que para cada uno de ellos se desarrolla un listado de conductas situadas bajo su cobertura, y conocidas por medio de las sesiones exploratorias. No obstante, no constituyen un sistema cerrado, sino abierto y versátil. Este sistema consiste en anotar simultáneamente las diversas acciones, una vez se han establecido una serie de criterios o variedades de cada criterio, que se identifican por medio de un código. Se enlazan los códigos de los criterios correspondientes que se observan en un determinado momento, formando una cadena macrocódigo, que será seguida de otra en el momento en que cambie de valor algún criterio observado.

La elaboración de este sistema implica los siguientes pasos:

- el establecimiento de *criterios o ejes del instrumento*, fijados en función de los objetivos del estudio. En nuestro caso, se basan en el marco teórico establecido en los tres primeros capítulos;
- la elaboración de un *listado o catálogo de conductas y/o situaciones* (lista no cerrada) correspondientes a cada uno de los criterios, anotadas a partir de la información que proporcionó la fase exploratoria;
- la aplicación de un *sistema decimal de codificación*, asignando códigos a cada una de las conductas anotadas que deriven de cada uno de los criterios, y que

permite desplegar cualquiera de ellos en un sistema jerárquico de orden inferior. En función de la complejidad del caso, se puede tratar de sistemas de doble, triple, cuádruple o más códigos. Este sistema decimal se puede completar de forma indefinida y estructurar jerárquicamente;

- y finalmente, la elaboración de la *lista de configuraciones*. “La configuración es la unidad básica en el registro de formatos de campo, y consiste en el encadenamiento de códigos correspondientes a conductas simultáneas o concurrentes, el cual permitirá un desarrollo registral exhaustivo del flujo de conducta, así como una enorme facilitación para posteriores análisis de datos” (Anguera y Blanco, 2003:27). El uso del instrumento se realiza mediante la elaboración de configuraciones como unidad básica de registro, que consiste en la obtención de cadenas de eslabones, cuyo número máximo sea el número de *criterios* del instrumento de observación.

Las configuraciones se rigen por los criterios sincrónico y diacrónico: sincrónico, porque todos los códigos de cada configuración corresponden a conductas -una de cada criterio- simultáneas, de forma que, al modificarse uno o más códigos de una configuración, ello da lugar a la siguiente. El criterio diacrónico se apoya, precisamente, en esta sucesión de configuraciones.

Una configuración está formada por el conjunto de códigos que presenta un participante en un momento determinado, es decir, está basada en un criterio sincrónico. Regido por un sentido diacrónico, obtenemos una sucesión de configuraciones las cuales quedan definidas cada vez que se modifica un código de algún criterio (ver Figura 27).

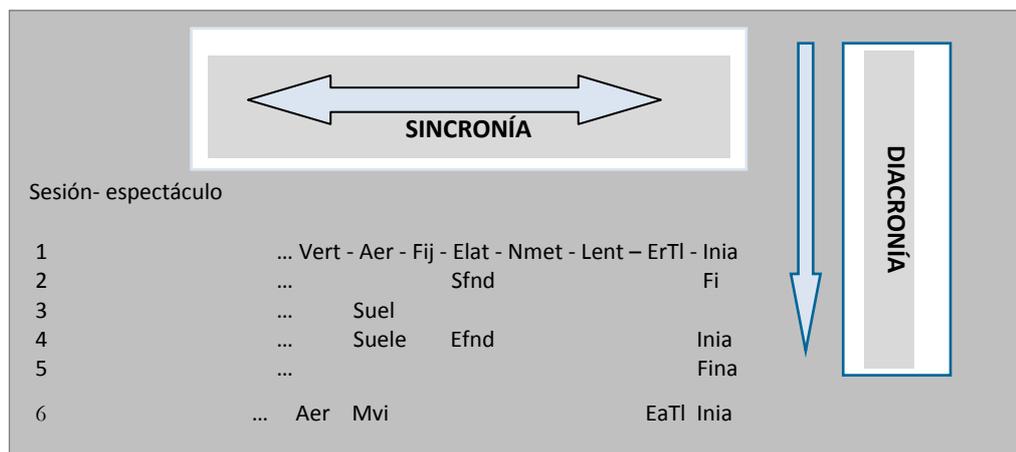


Figura 27. Visión sincrónica y diacrónica del espectáculo. Ejemplo de configuración, según los criterios sincrónico y diacrónico.

El registro se realiza a través de su representación en forma de códigos, símbolos, etc. de acuerdo con notaciones previamente establecidas. Weick (1968), cuando describe los formatos de campo en el apartado correspondiente a la codificación de acontecimientos, afirma que este tipo de formato es el ideal para su utilización en la observación de acontecimientos naturales, porque aseguran que

sistemáticamente se puede atender a sus diversos aspectos. Si nos centramos en el tema de la adopción de códigos, el mecanismo representacional más adecuado será aquel que mejor facilite la conceptualización de la conducta objeto de estudio. Pasamos a explicar la construcción del instrumento utilizado en el registro de los datos.

5.2. Configuración del instrumento (EMEC)³³⁷

Como se ha explicado anteriormente, para la parte empírica de nuestro estudio se ha escogido como instrumento de observación el formato de campo. Éste se ha estructurado en torno a cuatro dimensiones o ejes de estudio (ver Figura 28): A) la dimensión contextual (establecida a partir de criterios de la lógica interna y de la lógica externa de la actividad circense); B) la dimensión conductual (fundamentada en criterios de la lógica interna de la práctica de circo); C) la dimensión comunicativa y evaluativa (construida a partir de criterios de la lógica externa en relación con la recepción de la práctica).

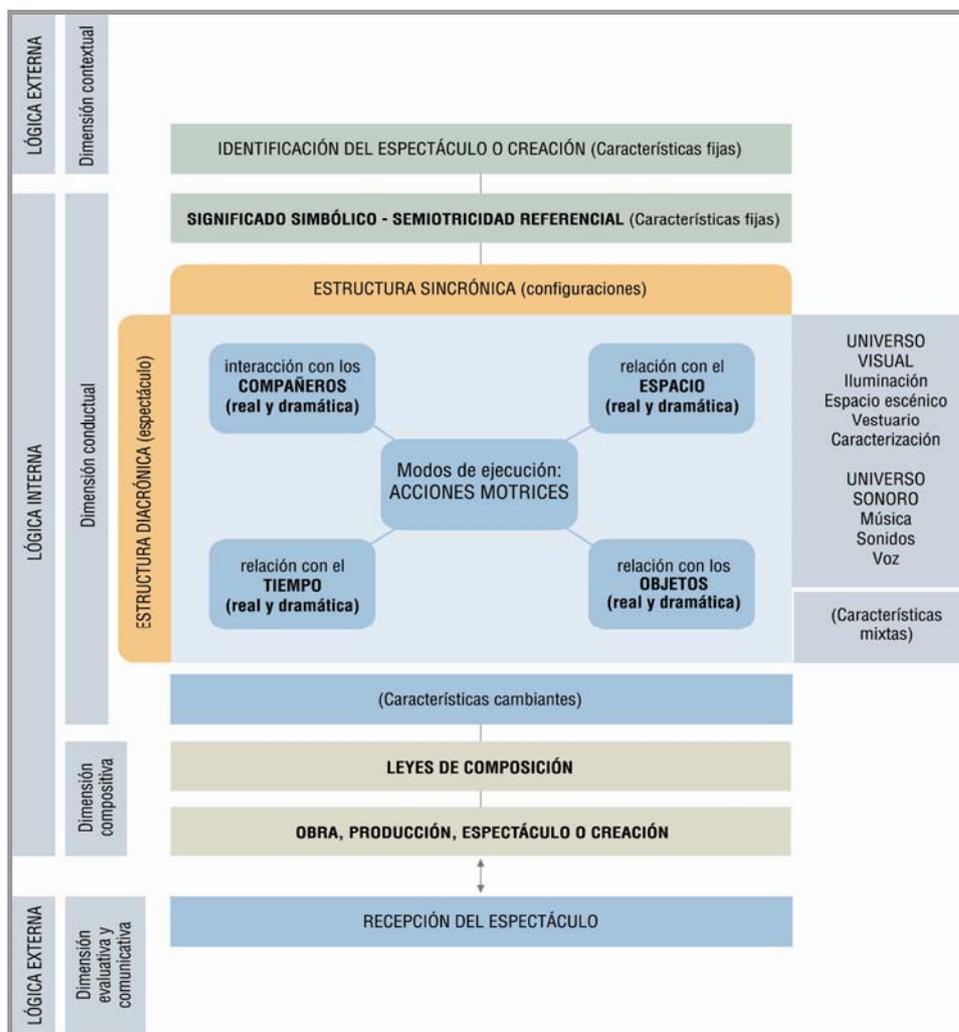


Figura 28. Concepción del formato de campo para el estudio de la Expresión Motriz Escénica Circense (EMEC).

³³⁷ EMEC (Expresión Motriz Escénica Circense).

Nos detenemos en la explicación de cada una de las dimensiones o ejes del estudio:

A) La dimensión *contextual* está constituida por características fijas de los espectáculos, en general previas a los mismos y que se mantienen estables durante extensos periodos de tiempo a lo largo de la observación. Se corresponden en algunos casos con la lógica externa (época, género y edad), de forma que la lógica interna de una práctica motriz, en este caso el circo, podrá ser reinterpretada desde el exterior por una lógica externa que le atribuye significaciones novedosas. Esta dimensión también incluye características de naturaleza próxima a la lógica interna, como el inicio y el final de los espectáculos, el orden de los números, las partes de los mismos o el hecho de tratarse de un número o de una transición entre ellos. Estos códigos contextuales actuarán como variables del estudio.

La dimensión *contextual* de la práctica delimita, pues, los registros y permite entender los resultados de la observación realizada en función: a) de la época en que fueron presentados los espectáculos; b) de la edad y el género de los artistas participantes; c) de si se centra el análisis en el comienzo o en el cierre de las producciones; d) de los rasgos de las acciones en la ordenación del espectáculo: al inicio, durante y al final del mismo; e) de las diversas partes del número; y, por último f) de si se analiza un *número* o una *transición* entre números.

B) La dimensión *conductual* atiende a los rasgos de la lógica interna praxio-expresiva de las situaciones motrices en función de: la interacción con los compañeros y de la relación con el espacio, con el tiempo y con los objetos. Esta dimensión responde a la cuestión inicial:

- ¿cuáles son los comportamientos motores que representan las diversas interacciones del artista en un espectáculo, y cómo evolucionan a lo largo de las diferentes creaciones?; y además:
- delimita el conocimiento de la configuración sincrónica de los comportamientos motores de un momento del espectáculo;
- permite realizar un análisis descriptivo de los rasgos de la lógica interna del circo;
- posibilita la comparación entre las proporciones en las que aparecen los códigos de los comportamientos motores en los distintos espectáculos;
- argumenta la presencia o no aparición de tendencias en la ocurrencia de los comportamientos motores, de forma intrasesional (intraespectáculos), y de manera evolutiva o intersesional (interespectáculos); y, por último,
- permite obtener de forma diacrónica la ordenación de algunos de los comportamientos motores de los espectáculos.

C) La dimensión *compositiva* permite acceder a los mecanismos de composición que se expresan en los espectáculos (transgresión, trama, *crescendo* y tipos de transición).

D) Por último, la dimensión *comunicativa y evaluativa* supone, por un lado, un indicador interno y subjetivo (a través de la exteriorización de las emociones que se suscitan) y, por otra parte, un indicador externo y objetivo (la respuesta visual y audible del público), de la comunicación que se establece con el receptor del espectáculo.

En la Tabla 55 se esquematizan las dimensiones, las subdimensiones y los criterios que constituyen el instrumento de observación, así como su relación con la lógica interna y externa de la práctica en cuestión.

Tabla 55. Dimensiones, subdimensiones y criterios que estructuran el formato de campo (EMEC).

| Lógica interna (LI) y externa (LE) | | Lógica interna | | | | | Lógica externa | | |
|--|---|---|----------------------------------|-----------------------------|-----------|---------------|--|---------------------------|---------------|
| Contexto | DIMENSIONES | Conducta | | | | | Composición | Comunicación y Evaluación | |
| Variables | Subdimensiones | COMPañEROS | ESPACIO | TIEMPO | ESPACIO | TIEMPO | OBJETOS | COMPOSICIÓN | PARTICIPACIÓN |
| LE | Epoca Genero Edad | Interacción Int. Sociomotriz Agrupación | Interpersonal Lineas Nivel | Estructura rítmica Tempo | Cronotopo | Funcionalidad | Transgresión Trama Crescendo Transición | Emoción Público | |
| LI | Extremos Orden Partes del número Número/Transición | Rol Principal Rol Secundario Constancia Inicio y Fin | Aparatos Entradas y Salidas | | | | | | |
| MODOS DE EJECUCIÓN: ACCIONES MOTRICES EMERGENTES | | | | | | | | | |

Dentro de cada criterio o eje del instrumento, se han definido cada uno de los comportamientos motores del formato de campo destacando tanto la definición conceptual como la descripción motriz. También se presentan las agrupaciones de comportamientos y praxias, así como los respectivos códigos utilizados en los diferentes análisis.

5.2.1. La dimensión contextual del espectáculo

La dimensión contextual del espectáculo vendrá dada por una serie de características fijas que forman parte de la lógica externa e interna de la práctica, condicionando la misma. Estos códigos fijos son previos al espectáculo. La tarjeta de presentación del espectáculo se configura por el conjunto de características que nos permitirán situar una producción, identificándola. Estas características podríamos asemejarlas al *programa de mano* o a la ficha del espectáculo, que suele contener una serie de informaciones que nos aproximan a lo que va a suceder. Estas singularidades que identifican el espectáculo son previas al desarrollo de la acción motriz y se mantienen a lo largo del espectáculo; definen las características generales de la producción.

Los aspectos más significativos corresponderían al espacio real del espectáculo, la duración efectiva del mismo, el número de artistas que participan, la modalidad de espectáculo y el total de escenas, partes, números o *sketches* de los que consta. El espacio real es el lugar arquitectónico en el que se desarrolla el espectáculo. Puede tratarse de una carpa, de un escenario a la italiana, o de otros espacios como podrían ser una piscina, el aire libre, o un escenario no únicamente de visión frontal sino adecuado a la visión del espectador desde distintas perspectivas (circular, itinerante, etc.). El tiempo real se refiere a la duración efectiva del espectáculo. Se exhiben espectáculos con una duración breve (hasta media hora), con una duración habitual (de hora y media) y producciones extensas (de más de hora y media). El número de artistas correspondería al total del colectivo de personas que intervienen en la producción. El total de escenas vendría dado por el número global de partes en las que dividimos el espectáculo atendiendo a su concepción como números, *sketches* o micro-secuencias (Ubersfeld, 1998). Una vez determinados, estos códigos permanecen fijos y constituyen la ficha que identifica la producción.

La dimensión contextual recoge las diferentes variables con las que se segrega la muestra y mediante las que se realizarán los distintos tipos de análisis.

Tabla 56. Dimensión contextual del espectáculo.

| Dimensión contextual (Variables) | | | | | | |
|----------------------------------|--------|------|----------|-------|-------------------|-------------------|
| Época | Género | Edad | Extremos | Orden | Partes del número | Número/Transición |
| I | MASC | NIÑ | INI | Ini | a | N |
| II | FEME | JVE | FIN | Dura | b | T |
| III | MX | ADUL | | Fin | c | |
| | MXFM | MIX | | | d | |
| | | MAY | | | e | |
| | | | | | f | |
| | | | | | g | |
| | | | | | h | |
| | | | | | i | |
| | | | | | j | |

A continuación, se presenta cómo se estructuran cada una de las variables que componen esta dimensión, y acto seguido, en la posterior recodificación, cómo quedan constituidos los niveles de cada variable.

5.2.1.1. Variable *época*

Los niveles de la variable expresan la época en la que se presentó el espectáculo. Se han considerado tres épocas: la de los primeros espectáculos, entre 1986 y 1990; la de algunos de los espectáculos realizados entre 1992 y 1998; y, por último, la correspondiente a algunas de las creaciones presentadas entre 1999 y 2005. Los acrónimos son los siguientes *I, II, III*.

5.2.1.2. Variable *género*

Los niveles que componen esta variable se adscriben a las diversas posibilidades de género: *masculino*, si únicamente intervienen representantes masculinos en la realización de las acciones del número o transición; *femenino*, si únicamente intervienen representantes femeninos; *mixtos*, con participantes de los dos géneros, y *mixtos con predominancia numérica del género masculino*, cuando la mayor parte de los participantes son hombres, aunque hay también intervención femenina, aunque en inferioridad numérica. Los códigos son los siguientes, *MASC*, *FEME*, *MX* y *MXFM*.

5.2.1.3. Variable *edad*

Los niveles expresados por esta variable se corresponden con la apariencia física de los artistas: en la adscripción de *niños* se reúnen los momentos en los que los participantes no alcanzan la adolescencia; en el nivel de *jóvenes* se incluyen los que aparentan una edad entre la adolescencia y la madurez; en el nivel *adultos* colocamos a los artistas veteranos, y, por último, en el nivel *mayores* se incluye a los participantes maduros³³⁸.



Imagen 9. *La Magie Continue*. 0.12.42

5.2.1.4. Variable *extremos*

Los niveles se atribuyen a la introducción o al epílogo con el que empiezan o con el que finalizan los espectáculos, y se aplican a la parte que antecede al primer número (*INI*) y a la parte que sigue al final del último número (*FIN*).

5.2.1.5. Variable *orden*

Los niveles atribuidos a esta variable expresan la correspondencia entre la parte del espectáculo (el inicio, el durante o parte central, o el final), y los números que aparecen en cada una de las partes. La parte *inicial* la estructuran, tras la introducción, los dos primeros números del espectáculo; el *durante* está constituido por la parte central del espectáculo, y el *fin* lo detentan los dos últimos números del espectáculo, antes del epílogo que pone punto final al mismo. Los acrónimos son *Ini*, *Dura*, y *Fin*.

³³⁸ Hay que señalar que este dato, la *edad* del artista, no se ha obtenido de una forma directa, sino que se ha inferido de la visión del espectáculo.

5.2.1.6. Variable *partes del número*

Los distintos niveles atribuidos a esta variable derivan de la parcelación del número en distintas partes sucesivas considerando finalizada una parte cada vez que el artista dirige su mirada y orienta su cuerpo al público indicando la finalización de un fragmento. Los acrónimos son evidentes: *a, b, c, d, e, f, g, h, i y j*.

5.2.1.7. Variable *número y transición*

Los niveles que utiliza esta variable corresponden a la parte del espectáculo que denominamos *número* o que consideramos *transición*. En el *número* (N) destaca la exposición continuada de una o varias modalidades de ejecución durante un tiempo prolongado, por parte de uno o varios artistas que se relacionan de forma motriz (se considera desde que el artista entra en escena, hasta que sale de la misma) y las *transiciones* (T) serán menos prolongadas en el tiempo y en ellas, aunque el/los artista/s se sirva/n de una técnica, no hay un desarrollo prolongado de la misma, enlazando un número con el siguiente.

5.2.2. La dimensión conductual del espectáculo

La dimensión *conductual* del espectáculo es multidimensional, ya que multitud de canales perceptivos se superponen y diferentes sistemas de significación se entrecruzan. Hay una real *pluricodificación*³³⁹ de la representación escénica. Se trata de una verdadera polifonía informacional, un *espesor de signos*, como afirma Roland Barthes (1967). Como se ha explicado en el capítulo segundo, la lógica interna de las prácticas expresivas conlleva un significado simbólico que envuelve las interacciones con los compañeros, y las relaciones con el espacio, con el tiempo y con los objetos de la práctica expresiva motriz.

La *significación simbólica* es lo que quiere *decir* precisamente un signo o un conjunto de signos. La significación remite a los saberes sociales; escribe el nivel de contenido transmitido a través de la forma. El nivel de contenido está determinado por la presencia de un elemento expresivo, simbólico o representativo que se desprende de todos o de algunos de los elementos formales (acciones motrices, música, vestuario, color, etc.). Este puede ser percibido como un tema claro, esbozado bajo cierta idea o emoción, o estar ausente y percibir forma pura de música y acción motriz. Asimismo, puede responder a emociones o ideas positivas, negativas y mixtas. El hecho de simbolizar el argumento otorga a la creación su dimensión artística. La semiotricidad (Parlebas, 2001:406) es “(...) la naturaleza y campo de las situaciones motrices, consideradas desde el punto de vista de la aplicación de sistemas de signos asociados directamente a la conducta motriz de los participantes”. Entre los diferentes tipos de semiotricidad, la de tipo referencial (Parlebas, 2001:412) “(...) se parece al lenguaje en la medida que transmite un mensaje que hace referencia a un contenido externo a la motricidad inmediata”. El referente (acontecimiento,

³³⁹ El término es de Abellán (traducido por la autora del término catalán *pluricodicitat*), en su libro *La representación teatral*, 1987:13).

idea, objeto...) no está presente y es evocado por una gestualidad simbólica más o menos figurativa.

Tabla 57. Dimensiones y subdimensiones del instrumento observacional.

| Lógica int. y ext. | Lógica interna | | | | | | Lógica externa | |
|--------------------|----------------|------------|---------|--------|-------------------|-------------|---------------------------|---------------|
| Contexto | DIMENSIONES | Conducta | | | | Composición | Comunicación y Evaluación | |
| Variables | Subdimensiones | COMPañEROS | ESPACIO | TIEMPO | ESPACIO TIEMPO | OBJETOS | COMPOSICIÓN | PARTICIPACIÓN |

Los diferentes criterios de la dimensión conductual (ver Tabla 55 y Tabla 57) del espectáculo son: los rasgos que caracterizan la relación con los compañeros (la presencia o la ausencia de interacción, las agrupaciones, el rol principal, el rol secundario, la constancia del rol y el acompañamiento en el inicio y el final de la actuación); los rasgos que caracterizan la relación con el espacio (el espacio intercorporal, las líneas, los niveles, los espacios de los aparatos y las entradas y salidas de la escena; los rasgos que caracterizan la relación con el tiempo (el tiempo métrico de la acción y la musicalidad de la acción); los rasgos que caracterizan la relación con el espacio y con el tiempo (los cronotopos espaciotemporales); y, por último, los rasgos que caracterizan la relación con los objetos (funcionalidad y uso de los mismos). Estas relaciones darán lugar a un conjunto de acciones motrices que emergen de esta práctica y que dan lugar a las modalidades de ejecución del circo.

5.2.2.1. La subdimensión conductual *Interacción con los compañeros*

La subdimensión conductual se refiere al conjunto de interacciones o grado de cooperación que tiene lugar entre los artistas en el logro de una acción común. Los criterios que contemplamos son los siguientes: la interacción entre los artistas, el tipo de interacción sociomotriz, las formas de agrupación, los roles del artista principal y del artista secundario, el mantenimiento o la posibilidad de cambiar el rol, y el acompañamiento o no de los artistas por otros compañeros secundarios al inicio y/o al final de su participación (ver Tabla 58).

Tabla 58. Dimensión conductual: criterio *Interacción con los Compañeros*.

| Dimensión conductual | | | | | | | |
|----------------------|---------------|------------|------|--------|------------|------------|--|
| COMPañEROS | | | | | | | |
| Pres/Aus Interacción | I.sociomotriz | Agrupación | RoLP | RoIS | Constancia | Inicio_Fin | |
| Psic | Sacr | Una | Ejec | Fucu | Man | In | |
| Sci | Sayu | Ds | PtAg | Pe | Cam | Inia | |
| | SintA | Db_pa | Grup | Esp | | Inis | |
| | SPAg | Tr | Narr | Gp | | Fi | |
| | SpSu | Cu | Ca | Ayud | | Fina | |
| | Sinc | Num | | Pub | | Fins | |
| | SFiPI | Cral | | Na | | | |
| | Scr | | | Can | | | |
| | Semi | | | Mus | | | |
| | Spub | | | Mus_Ct | | | |

a) Criterio *interacción motriz entre los artistas* (INT)

En relación con este criterio se ha tenido en cuenta la presencia o ausencia de interacción motriz, dando lugar a situaciones psicomotrices o situaciones sociomotrices.

1. Situación Psicomotriz (Psic)

Definición: la situación psicomotriz es aquella en la que el artista realiza un *solo* sin interacción motriz esencial alguna con los compañeros. Estas situaciones carecen de comunicación práxica, aunque Costes (1995) afirma que “la función reflexiva (...) nos indica que cada persona colabora con ella misma. Es lo que algunos autores han denominado situaciones autorreferenciadas”³⁴⁰.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices acrobáticas individuales sin establecimiento de ninguna relación de interacción, al realizar una acción inhabitual que pasa por la inversión, con o sin fase aérea; a través de acciones motrices de equilibrio (generalmente invertido) realizadas individualmente; mediante acciones motrices en apoyo o en suspensión llevadas a cabo de forma individual; o a través de praxias psicomotrices; es decir, una serie combinada de desplazamientos (el conjunto de pasos o unidades coreográficas más pequeñas que se realizan con los pies), saltos, giros y/o actitudes realizadas individualmente sin establecer ninguna relación de interacción con otros artistas.

2. Situación Sociomotriz (Sci)

Definición: la situación sociomotriz es aquella que requiere la realización de interacciones motrices esenciales (o comunicaciones práxicas). En nuestro caso, se trata de una interacción práxica directa esencial positiva.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices acrobáticas realizadas en colaboración con los compañeros, al ejecutar una acción inhabitual que pasa por la inversión con o sin fase aérea, y en la que se interacciona de forma motriz; a través de una acción motriz de equilibrio, generalmente invertido, realizada junto a otros compañeros; a través de una acción motriz en soporte o suspensión llevada a cabo en colaboración con los compañeros; o bien a través de una praxia sociomotriz como serie combinada de desplazamientos (el conjunto de pasos o unidades coreográficas más pequeñas que se realizan con los pies), saltos, giros y/o actitudes. También se ha incluido la sincronización, cuando la demanda de la interacción solicitada pasa por la unificación temporal de las acciones.

Esta variante muestra colaboración de diversos tipos: equilibrio, soporte, suspensión, realización de una figura plástica, una figura acrobática, ayuda técnica, complicidad musical, intercambio de aparato y, finalmente, mímica facial y corporal o imaginaria.

³⁴⁰ Citado en Lavega y Lagardera (2003: 146).

b) Criterio *tipos de interacción sociomotriz entre los artistas (ISC)*

En las situaciones sociomotrices de comunicación se presentan diferentes tipos de colaboración entre los artistas (ya sea mediante un contacto corporal, a través del intercambio de algún objeto intercorporal, o mediante un cambio de roles positivo, entre otros).

3. Interacción sociomotriz acrobática (Sacr)

Definición: interacción práxica acrobática directa, esencial positiva.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices acrobáticas (de inversión o rotación con o sin fase de vuelo) realizadas en colaboración con los compañeros.

4. Interacción sociomotriz de ayuda (Sayu)

Definición: interacción práxica directa de ayuda, esencial positiva.

Descripción motriz: se concreta mediante acciones motrices de colaboración que contribuyen al éxito de un artista.

5. Interacción sociomotriz de intercambio de aparato (SintA)

Definición: interacción práxica directa de intercambio de aparato, esencial positiva.

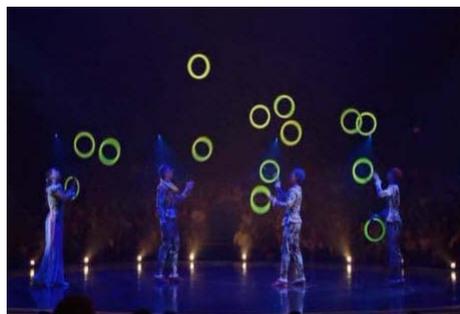


Imagen 10. *Corteo 00.40.27.*

Descripción motriz: se concreta mediante acciones motrices de colaboración en el intercambio de aparatos, generalmente en los malabarismos.

6. Interacción sociomotriz de equilibrio en apoyo (SPAg)

Definición: interacción práxica directa en equilibrio, esencial positiva.

Descripción motriz: acciones motrices de colaboración en las que intervienen el portor, que ofrece una base de apoyo, y el ágil o compañero que se apoya en equilibrio sobre él. El portor ofrece su cuerpo como punto de apoyo (estático o

dinámico), o como punto originario de giro (bien como superficie de giro o como impulsor del giro del ágil). El ágil, y en relación con el cuerpo del portor como apoyo, actúa como equilibrista (su cuerpo se apoya en equilibrio estático o dinámico); y en relación con el cuerpo del portor como origen del giro, actúa como volteador (su cuerpo gira en contacto o en fase aérea)³⁴¹.

7. Interacción sociomotriz de soporte y suspensión (SpSu)

Definición: interacción práxica directa en suspensión, esencial positiva.



Imagen 11. *Cirque du Soleil*

Descripción motriz: acciones motrices de colaboración en las que intervienen el portor, que en posición invertida ofrece el agarre, y el ágil o compañero que se encuentra en suspensión. El portor ofrece su cuerpo como punto de agarre (estático o dinámico), o como punto originario de giro (bien como punto de giro o como impulsor del giro del ágil). El ágil, y en relación con el cuerpo del portor como agarre, actúa suspendido de forma estática o dinámica); y en relación con el cuerpo del portor como origen del giro, actúa como volteador (su cuerpo gira en contacto o en fase aérea)³⁴².

8. Interacción sociomotriz de sincronización (Sinc)

Definición: interacción práxica directa de sincronización, esencial positiva. Es un tipo de interacción que demanda una unificación de las acciones en el tiempo. La sincronía, el unísono³⁴³, consiste en hacer la misma cosa al mismo tiempo, de forma simultánea.

³⁴¹ Adaptado de Fodero & Furblur (1989).

³⁴² Adaptado de Fodero & Furblur (1989).

³⁴³ Originaria del griego, la palabra sincronía (*chronos*, que significa tiempo y *syn*, que significa lo mismo, común), en una traducción directa significa que ocurre al mismo tiempo. La sincronía es un procedimiento interesante si no se advierte su llegada y no dura demasiado tiempo, ya que, si no es así, provoca instalaciones demasiado evidentes y engendra monotonía. La sincronización se puede dar respecto a movimientos homogéneos o acciones heterogéneas.



Imagen 12. *Saltimbanco* 12.11.08.

Descripción motriz: se concreta en acciones motrices sincronizadas en forma bailada, interpretada o en la ejecución técnica.

9. Interacción sociomotriz plástica (SFiPI)

Definición: interacción praxica directa esencial positiva para la formación de una figura plástica.



Imagen 13. *La Nouba*.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices colaborativas para la consecución grupal de una forma conjunta. Supone la desaparición de la figura individual, para formar parte de una imagen común con una intencionalidad netamente plástica.

10. Interacción sociomotriz coral (Scr)

Definición: interacción praxica directa esencial positiva entre un grupo numeroso de artistas durante una transición.



Imagen 14. *Varekai* 0.51.21

Descripción motriz: acciones motrices realizadas como unidad grupal (en desplazamiento, se realiza una figura coral con finalidad *escenográfica*).

Otros roles con interacción sociomotriz de gran significación expresiva corresponden a la interacción interpretativa y a la interacción con el público.

11. Interacción sociomotriz interpretativa (Semi)

Definición: interacción práxica directa esencial positiva de interpretación dramática (cómica, trágica).

Descripción motriz: acciones motrices que inciden en el elemento narrativo a través de la interpretación.

12. Interacción sociomotriz con el público (Spub)

Definición: interacción práxica directa con el público esencial positiva.



Imagen 15. *Varekai* 1.03.21

Descripción motriz: acciones motrices en las que se interactúa con alguna persona o personas del público. La interacción se produce de diversas formas: a) a través de un objeto, normalmente entregado por los artistas para dinamizar el desarrollo de la acción, familiarizar o favorecer la identificación con la actuación, y hacer participar activamente al público del espectáculo; b) cuando, tras la solicitud o la elección de *voluntarios*, un miembro del público pasa a ocupar el espacio escénico, y por último, c) cuando el artista desciende al público e invade su territorio espacial.

c) Criterio *agrupación* (AGR)

Supone una relación de interacción sociomotriz entre los artistas a partir de diferentes tipos de agrupación organizadas en función del espacio escénico y del espacio de los aparatos.

13. Un artista (Una)

Definición: el artista actúa en solitario. No existe agrupación.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones psicomotrices realizadas individualmente.

14. Díada interactiva de Pareja (Ds)

Definición: los artistas actúan agrupados de dos en dos, como pareja.

Descripción motriz: se concreta mediante acciones sociomotrices realizadas por una pareja masculina, femenina o mixta (en equilibrio, en suspensión, en sincronía, etc.).

15. Díada interactiva de Doble pareja (Db pa)

Definición: los artistas actúan en un grupo de cuatro personas, agrupados de dos en dos.



Imagen 16 *Corteo* y 17. *Dralion* 0.39.36

Descripción motriz: acciones sociomotrices realizadas de forma simultánea por una doble pareja masculina, femenina o mixta (en equilibrio, en suspensión, en sincronía, etc.).

16. Trío (Tr)

Definición: los artistas actúan en un grupo de tres personas.

Descripción motriz: acciones sociomotrices realizadas en formación de trío masculino, femenino o mixto (en equilibrio, en suspensión, en apoyo, etc.).

17. Cuarteto (Cu)

Definición: los artistas actúan en un grupo de cuatro personas.



Imagen 18. *Varekai* 0.45.50

Descripción motriz: acciones sociomotrices realizadas en formación de cuarteto masculino, femenino o mixto (en equilibrio, en suspensión, en apoyo, etc.).

18. Grupo numeroso (Num)

Definición: los artistas actúan como unidad en un grupo constituido por al menos cinco componentes. Su intervención será sucesiva o alternada.



Imagen 19. *La Magie Continue* 0:42:22.

Descripción motriz: acciones sociomotrices realizadas en formación de grupo superior a cuatro personas, ya sea masculino, femenino o mixto (en equilibrio, en suspensión, en apoyo, etc.).

19. Coral (Cral)

Definición: los artistas intervienen como unidad, en un grupo numeroso y al unísono.



Imagen 20. *Alegría*

Descripción motriz: acciones sociomotrices realizadas de forma simultánea, en formación coral.

d) *Criterio rol del artista principal (ROP)*

Este criterio estructura las relaciones entre los artistas organizadas en función de los papeles que tienen que representar. Se basa en la idea de que ejercer de solista, o imitador, o líder, o *sombra*, o bien complementario, no requiere los mismos recursos motores, ya sean de información o emocionales.

20. Ejecutante (Ejec)

Definición: rol en el que el artista principal, protagonista de la escena, está ejecutando de forma individual una acción motriz.

Descripción motriz: acciones motrices realizadas por el artista principal que ejecuta individualmente.

21. Diada interactiva Portor-Ágil (PtAg)

Definición: diada interactiva en la que el artista que desempeña el rol de portor sujeta al artista que libra el rol de ágil (en las suspensiones), le facilita una superficie de apoyo (en los equilibrios) o bien lo impulsa (en los lanzamientos). El rol de ágil comportará, pues, estar agarrado al portor (en las suspensiones), estar en apoyo sobre el portor (en los equilibrios), o ser lanzado por el compañero portor y volar (en los impulsos).

Descripción motriz: la diada interactiva de artista portor en el soporte y artista que actúa como ágil en la suspensión, también se considera dentro de este código, ya que según el aparato en el que se esté trabajando la relación será de portor y ágil en apoyo (por ejemplo en los equilibrios de manos a manos), o de portor y ágil en suspensión (por ejemplo en las figuras por parejas en el trapecio volante).

22. Grupo (Grup)

Definición: el rol principal se concreta en un conjunto de artistas que intervienen como protagonistas de forma grupal.



Imagen 21. *Saltimbanco* 07.30.80

Descripción motriz: las acciones motrices del grupo con el rol principal son de desplazamiento, de realización de una figura coral, o tienen intención plástica y/o escenográfica.

Otros roles como artista principal, con gran significación expresiva, corresponden al narrador y al artista que canta.

23. Narrador (Narr)

Definición: Artista o conjunto de artistas cuyas acciones de tipo narrativo y simbólico, más que cinético, contribuyen a una lectura temática del espectáculo. Desarrolla acciones narrativas con un alto grado de interpretación teatral y de semiotricidad referencial.

24. Cantante (Ca)

Definición: artista cuyas acciones son de carácter motriz y también verbal, cantadas.

Recodificación: rol principal (Prin)

Definición: cuando la relación con el desarrollo de la acción es relevante. Están presentes en escena, bien el artista que ejecuta -de forma individual o acompañada- la díada interactiva de portor y ágil en apoyo o en suspensión -según los aparatos utilizados- y el narrador, o unidad grupal narrativa. Reúne los códigos Ejec, PtAg, Narr, y Grup.

Descripción motriz: incluye las acciones motrices realizadas por el artista que ejecuta individualmente, las acciones motrices desarrolladas por la díada interactiva portor-ágil en apoyo o en suspensión, y las acciones motrices del grupo, bien sean de desplazamiento, de realización de una figura coral, o con intención plástica y/o escenográfica.

e) Criterio *rol del artista secundario* (ROS)

25. Foco de atención (Fucu)

Definición: rol secundario a la acción principal en el que el artista, la díada o el grupo de artistas que lo desempeñan, centra la atención sobre un compañero/s que ejecuta/n la acción principal, acompañando el número.



Imagen 22. *La Nouba*.1.24.12

Descripción motriz: se concreta a través de acciones motrices que fijen la atención en el rol del artista principal, que se realizan a través de la mirada y de la orientación del cuerpo, a través de acciones de inmovilidad, de realización de una figura plástica inmóvil, o en movimiento lento y continuado.

26. Personaje (Pe)

Definición: rol secundario a la acción principal en el que el artista desempeña un personaje destacado y complementario a la acción principal.

Descripción motriz: desarrolla acciones motrices propias de su personaje posibilitando todo tipo de praxias acrobáticas, mimadas, o bailadas, en función de las características del personaje que encarna. Siempre están presentes el o los artistas principales.

27. En espera (Esp)

Definición: rol secundario a la acción principal en el que el artista se encuentra en escena, secundando al artista principal, y a la espera de una próxima intervención.

Descripción motriz: se concreta en acciones motrices de apoyo al artista principal, o de preparación para una próxima intervención.

28. Grupo plástico (Gp)

Definición: rol secundario a la acción principal, en el que un grupo de artistas secundan o complementan plásticamente la acción del artista protagonista.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices que realiza un grupo de artistas agrupados, que resta en un segundo plano, realizando generalmente alguna figura plástica.

29. Ayuda (Ayud)

Definición: rol secundario a la acción principal en el que un artista, una diada o un grupo de artistas, contribuye a través de sus acciones, a la ejecución motriz de un compañero.

Descripción motriz: se concreta en acciones motrices de colaboración en la entrega o retirada de objetos, accesorios y aparatos de la escena, en la ayuda a la subida o el descenso de un aparato, o en la colaboración en la ejecución de un número, por ejemplo, manteniendo en tensión una cuerda (por ejemplo, en *Cirque Réinventé*).

30. Público (Pub)

Definición: rol secundario a la acción principal protagonizado por uno o varios miembros del público (que en realidad forman parte de la compañía).

Descripción motriz: las acciones motrices -aparentemente improvisadas-, suponen un registro interpretativo de apoyo al artista que protagoniza el rol principal de la acción.

Otros roles como artista secundario, con gran significación expresiva, corresponden al narrador, al artista que canta, a los músicos que intervienen acompañando simultáneamente al cantante o a la cantante.

31. Narrador (Na)

Definición: rol secundario a la acción principal en el que el protagonismo se centra en otros artistas principales, estando presente el narrador que pasa a un segundo término.

32. Can

Definición: rol secundario a la acción principal en el que el protagonismo se centra en otros artistas principales, estando presente el artista que canta, que pasa a un segundo término.

33. Músico (Mus)

Definición: rol secundario a la acción principal en el que el artista realiza en escena el acompañamiento musical, estando en un segundo plano respecto a la acción principal.



Imagen 23. *Corteo.*

34. Músicos y cantante (Mus Ct)

Definición: rol secundario a la acción principal en el que el artista que canta

está en escena juntamente con el conjunto de músicos que acompañan la acción de los roles principales.

Recodificación rol secundario (Secu)

Definición: esta se establece cuando la relación con el desarrollo de la acción es complementaria. Están presentes en escena, bien los artistas que focalizan su atención hacia los roles protagonistas, o los artistas que ayudan a los que desempeñan los roles principales, o aquellos artistas que esperan su turno de intervención en la escena, o un grupo de artistas que está reunido formando una figura plástica, los músicos solos, los músicos acompañados de un/a cantante, el narrador o una unidad grupal narrativa, algún personaje secundario o algún miembro del público. Reúne los códigos Fucu, Pe, Esp, Gp, Ayud y Pub.

Descripción motriz: reúne las acciones motrices realizadas por los artistas que adoptan el rol secundario, mientras él o los artistas principales están presentes. Reúne las acciones motrices para fijar la atención en el rol principal que se realizan a través de la mirada y la orientación del cuerpo, a través de acciones de inmovilidad, o de realización de una figura plástica inmóvil o en movimiento lento y continuado; asimismo, incluye las acciones motrices propias de un personaje, posibilitando todo tipo de praxias acrobáticas, mimadas o bailadas, en función de las características del personaje en cuestión; las acciones motrices de apoyo o de preparación para una próxima intervención; las acciones motrices que un grupo de artistas agrupados ejecutan en un segundo plano, generalmente realizando alguna figura plástica y, finalmente, las acciones de colaboración en la entrega o retirada de objetos, de accesorios y de aparatos de la escena, en la subida o descenso de un aparato, o en la ejecución de un número a través, por ejemplo, de facilitar la subida a una cuerda.

f) Criterio *constancia del rol* (CON)

Este criterio nos indica si durante el desarrollo de una escena los roles son fijos o pueden permutar. Al estar los participantes en un mismo grupo, no podemos hablar de redes de comunicación exclusivas o de redes ambivalentes, sino que se trata de cambios locales, dentro del mismo *equipo*.

35. Mantenimiento del rol durante la actuación (Man)

Definición: se mantiene el protagonismo por parte del mismo o de los mismos artistas durante la escena.

Descripción motriz: las acciones motrices principales son realizadas por los protagonistas de la situación y se mantiene el rol del artista durante la ejecución.

36. Rol cambiante durante la actuación (Cam)

Definición: El protagonismo durante el número se va alternando entre los participantes en la escena, o bien se cambia de rol durante la intervención.

Descripción motriz: las acciones motrices principales son realizadas de forma alternada o no continuada por los protagonistas de la situación y el rol del artista cambia durante la ejecución de la escena.



Imagen 24 *Cirque Reinventé* 0.33.36 y 25. *Cirque Reinventé* 0.35.16

g) Criterio de *acompañamiento en el inicio y en el final* (INFI)

37. Inicio sin acompañamiento (In)

Definición: el inicio del número lo realiza el artista sin ningún acompañamiento de otros compañeros.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices realizadas por el artista que, desde el rol principal, inicia el número.

38. Inicio acompañado (Inia)

Definición: el inicio del número lo realiza el artista acompañado de otros compañeros.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices realizadas por el artista que, desde el rol principal inicia el número, acompañado a su vez por artistas que desempeñan acciones motrices secundarias a la acción principal.

39. Inicio con personajes secundarios (Inis)

Definición: introducen el número los personajes secundarios.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices realizadas por el artista o por los artistas que, desde el rol secundario inicia el número, ejerciendo por unos instantes el *rol principal* en la parte inicial del número en cuestión.

40. Fin sin acompañamiento (Fi)

Definición: el final del número lo realiza el artista sin ningún acompañamiento de otros compañeros.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices realizadas por el artista que finaliza el número desde el rol principal.

41. Final acompañado (Fina)

Definición: el final del número lo realiza el/los artista/s con acompañamiento de otros compañeros.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices realizadas por el artista o por los artistas que finalizan el número desde el rol principal, acompañados a su vez por artistas que desempeñan acciones motrices secundarias a la acción principal.

42. Final con personajes secundarios (Fins)

Definición: finalizan el número los personajes secundarios.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices realizadas por el artistas o artistas que finalizan el número desde el rol secundario, ejerciendo por unos instantes el *rol principal* en la parte final del número en cuestión.

5.2.2.2. La subdimensión conductual *Relación con el espacio*

Al estudiar la relación con el espacio en las prácticas motrices circenses se ha observado que las diversas modalidades de ejecución poseen espacios peculiares de práctica con diferencias importantes entre ellas. Los criterios que se han tenido en cuenta son los siguientes: el espacio interpersonal entre los artistas, las trayectorias que siguen sus cuerpos en el espacio, los niveles del espacio en los que se trabaja, el espacio de los aparatos, y las zonas por las que los artistas entran y salen de la escena.

Tabla 59. Dimensión conductual: criterio *Interacción motriz con el espacio*.

| Dimensión conductual | | | | |
|----------------------|--------|-------|----------|------------------|
| ESPACIO | | | | |
| Proxémica | Lineas | Nivel | Aparatos | Entradas-Salidas |
| Kines | Vert | Suel | Fij | Efnd |
| Sin | Hriz | Suele | Mvi | Eae |
| Ct_Man | Ublic | Aer | Hibri | Esue |
| Ct_Pas | Circ | Impu | Fij_Mv | Ecen |
| | Mixt | Plat | | Ept |
| | | Cmbi | | Eincl |
| | | | | Elat |
| | | | | Edia |
| | | | | Sfnd |
| | | | | Sae |
| | | | | Ssue |
| | | | | Spt |
| | | | | Sincl |
| | | | | Slat |
| | | | | Sdia |

a) Criterio *espacio interpersonal* (INC)

Se refiere al concepto de proxémica, o sea al conjunto de observaciones y teorías que conciernen al uso que el hombre hace del espacio en tanto que producto cultural específico (Hall, E.T., 1978)³⁴⁴.

43. Kinesfera (Kines)

Definición: situación psicomotriz en la que el artista trabaja en relación a su propia *burbuja corporal*. Es la primera esfera de acción de nuestro cuerpo. Según Laban es el espacio en el que el individuo puede moverse sin desplazarse³⁴⁵. Lo concibe a partir del cuerpo de la persona que se mueve y de sus límites, estando estos delimitados por el radio de acción normal de los miembros del cuerpo en su máxima extensión, a partir del cuerpo inmóvil.

Descripción motriz: las acciones motrices del artista ocupan como máximo la longitud de sus extremidades, familiarizándolo con los ejes corporales, la gravedad, las direcciones del espacio y los planos imaginarios que permiten estructurar racionalmente el espacio (Schinca, 2002:86).

44. Sin contacto (Sin)

Definición: situación sociomotriz en la que no hay contacto corporal con el compañeros o con los compañeros. Existe un espacio intercorporal vacío entre los artistas.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices realizadas por los participantes sin contacto entre ellos durante su intervención en la escena.

45. Contacto Mantenido (Ct Man)

Definición: situación sociomotriz de contacto intercorporal de forma mantenida y continuada. Se crea un espacio común a las dos o más personas que lo ocupan de forma interconexa y complementaria.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices realizadas por los participantes a través del contacto, que se prolonga durante su intervención en la escena. Se fusionan las kinesferas individuales.

46. Contacto Pasajero (Ct Pas)

Definición: situación sociomotriz de contacto intercorporal pasajero y breve.

³⁴⁴ Hall, E.T. (1978). *La dimensión cachée*, del original en inglés *The hidden dimension* (1966).

³⁴⁵ La noción de Kinesfera se encuentra publicada en la publicación *Danza Educativa Moderna* de Rudolph Laban. Las tres dimensiones del espacio propio o kinesfera son: vertical, horizontal y transversal, y corresponden respectivamente a la altura, a la anchura y a la profundidad del mismo.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices realizadas por los participantes con contacto pasajero e intermitente, a lo largo de su intervención en la escena.

b) Criterio *líneas corporales* (LIN)

La relación con el espacio total se muestra a través de las trayectorias que se definen por la traslación del cuerpo en el espacio. La relación de trayectorias en el espacio circense se realiza vertical, horizontal, oblicua o circularmente, y en ocasiones se combinan las trayectorias en esta conquista del espacio total.

47. Líneas verticales (Vert)

Definición: las trayectorias que dibuja el cuerpo en el espacio son predominantemente verticales.

Descripción motriz: se traduce en acciones motrices que se realizan dibujando líneas de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba en trayectos que combinan la ascensión y el descenso (por ejemplo, las telas).

48. Líneas horizontales (Hriz)

Definición: las trayectorias que dibuja el cuerpo en el espacio son predominantemente horizontales.

Descripción motriz: se traduce en acciones motrices que se realizan dibujando líneas de derecha a izquierda o de izquierda a derecha (por ejemplo, la acrobacia dinámica en el suelo).

49. Líneas oblicuas (Ublíc)

Definición: las trayectorias que dibuja el cuerpo en el espacio son predominantemente oblicuas.

Descripción motriz: se traduce en acciones motrices que se realizan dibujando líneas oblicuas que suponen lanzamientos y recepciones en el aire (por ejemplo, el trapecio volante).

50. Líneas circulares (Circ)

Definición: las trayectorias que dibuja el cuerpo en el espacio son líneas circulares, elípticas o helicoidales en el suelo o en el aire.



Imagen 26. *Corteo* 0.20.50.

Descripción motriz: se traduce en acciones motrices que se realizan dibujando líneas circulares, elípticas o helicoidales (rueda *cyr*).

51. Líneas mixtas (Mixt)

Definición: las trayectorias que dibuja el cuerpo en el espacio alternan las líneas verticales, horizontales y oblicuas.



Imagen 27. *Corteo* 0.42.34.

Descripción motriz: se traduce en acciones motrices que se realizan combinando líneas horizontales, verticales, oblicuas o circulares.

c) Criterio *nivel o altura* (NIV)

Este criterio proporciona información sobre la altura en la que se sitúan las acciones motrices de los artistas, respecto a un plano horizontal, pudiendo tratarse de un nivel en contacto corporal con: el *suelo*; una *plataforma elevada*; una *superficie de impulso*; la *platea*; en el *aire* sin contacto con el suelo si las acciones se realizan en suspensión desde el techo; o bien, a través de la combinación de distintos niveles.

52. Suelo (Suel)

Definición: el artista actúa con apoyo de los pies o las manos en contacto directo con el suelo.

Descripción motriz: se observa a través de las acciones motrices realizadas en el espacio escénico, en contacto directo con el suelo.

53. Suelo elevado (Suele)

Definición: el artista actúa con apoyo de los pies o las manos en una plataforma fija o en un accesorio apoyado en el suelo en contacto con el mismo (*pools*, los equilibrios, el antipodismo), o en un aparato oscilante (por ejemplo, el balancín).

Descripción motriz: se observa a través de las acciones motrices realizadas en el espacio escénico, sobre un espacio más o menos elevado (bien se trate de una plataforma, o de un aparato que se apoya en el suelo).

54. Aéreo (Aer)

Definición: el artista actúa sin apoyo de los pies o de las manos sobre el suelo, en una estructura anclada en la parte superior del espacio de actuación (fija u oscilante).



Imagen 28 Quidam 0.59.34 y 29 Público: mirada hacia arriba.

Descripción motriz: se manifiesta a través de las acciones motrices realizadas en el espacio aéreo, desde aparatos anclados en la parte superior del espacio escénico (ver Imagen 28). Estas acciones conllevan todas aquellas situaciones que obligan al público a levantar la mirada (ver Imagen 29).

55. Impulso (Impu)

Definición: el artista actúa sobre una superficie elástica (por ejemplo, la cama elástica, el trampolín o el doble trampolín), desde la que se impulsa.



Imagen 30 *Corteo* y 31. *Corteo* 0.56.05.11

Descripción motriz: se concreta en las acciones motrices realizadas en el espacio escénico, sobre una superficie que permite realizar impulsiones y *volar*, combinando ascensos y descensos.

56. Platea (Plat)

Definición: el artista actúa en el espacio inicialmente destinado al público receptor del espectáculo.

Descripción motriz: se observa a través de las acciones motrices realizadas en el espacio habitual y convencionalmente destinado al público.

57. Combinado (Cmbi)

Definición: utilización combinada de dos o más niveles espaciales durante un número o una transición.



Imagen 32. *La Nouba* 56.18.24

Descripción motriz: se manifiesta a través de las acciones motrices realizadas en el espacio escénico, y que combinan de forma simultánea o alternada diferentes niveles espaciales.

d) Criterio *espacios de los aparatos* (ESP)

Siguiendo la propuesta de Bortoleto (2004) en relación con los sub-espacios de la Gimnasia Artística Masculina, se ha detectado que cada modalidad circense posee un espacio peculiar de práctica con diferencias sustanciales respecto a las de los otros aparatos, y que condiciona las acciones motrices que se desarrollan en ellos³⁴⁶. Otro autor (Hotier, 1984) propone una clasificación de los aparatos en fijos, móviles e híbridos, aportación que también ha inspirado nuestra propuesta.

58. Fijos (Fij)

Definición: corresponde al espacio recreado por aparatos fijos e inmóviles (no

³⁴⁶ Por lo tanto, los aparatos circenses no se consideran objetos con los que se relaciona el artista, sino como aparatos que generan espacios y condicionan las situaciones motrices circenses.

permiten desplazarse con ellos), a los que el artista debe adaptarse sin que el objeto modifique sus características físicas (por ejemplo, la barra fija).

Descripción motriz: se manifiesta a través de las acciones motrices desarrolladas sobre aparatos fijos a los que el artista debe adaptar sus posibilidades motrices.

59. Móviles (Mvi)

Definición: corresponde al espacio recreado por aparatos que permiten desplazarse con ellos, y cuya trayectoria acompaña el cuerpo del artista (por ejemplo, la rueda alemana)

Descripción motriz: se observa a través de las acciones motrices desarrolladas sobre aparatos fijos, no maleables en cuanto a su estructura, pero con posibilidad, por ejemplo, de desplazarse, y a los que el artista debe adaptar sus posibilidades motrices.

60. Híbridos (Hibri)

Definición: corresponde al espacio recreado por aparatos en los que las acciones motrices del artista conllevan cambios en la forma del aparato (por ejemplo, las telas, las sogas o la red).

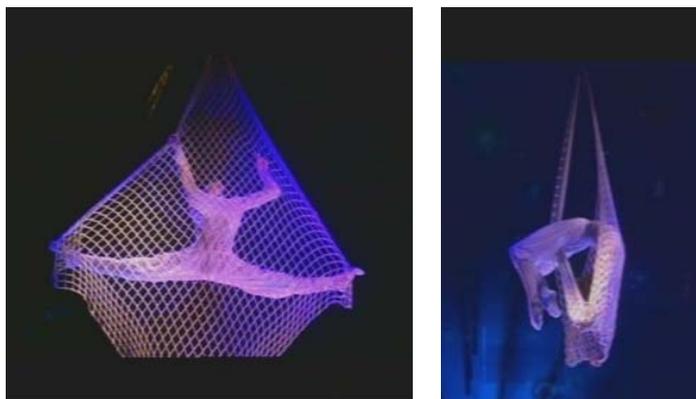


Imagen 33 *Varekai* 0.16.04 y 34. *Varekai* 0.12.40

Descripción motriz: se manifiesta a través de las acciones motrices desarrolladas sobre aparatos que pueden cambiar su forma, que son maleables, y a los que el artista debe adaptar sus posibilidades motrices.

61. Fijos-Móviles (Fij_Mv)

Definición: corresponde al espacio recreado por aparatos que combinan una estructura fija que se utiliza para actuar, con una estructura móvil (por ejemplo, el número *Aerial High Bar*, del espectáculo *Alegría*).

Descripción motriz: se observa a través de las acciones motrices desarrolladas sobre aparatos fijos y a la vez móviles, no maleables en cuanto a su estructura, pero con posibilidad, por ejemplo, de balancearse respecto a un punto o un eje (el

trapezio), y a los que el artista debe adaptar sus posibilidades motrices.

e) Criterio *entradas y salidas del espacio escénico* (ENS)

62. Entrada por el fondo (Efn)

Definición: la entrada del artista en escena se realiza por el fondo.

Descripción motriz: acciones motrices de entrada a la participación en escena, realizadas por el fondo del espacio escénico.

63. Entrada por el espacio superior (Eae)

Definición: la entrada del artista en escena se realiza desde el aire.

Descripción motriz: acciones motrices de entrada a la participación en escena, realizadas desde la parte superior del espacio escénico.

64. Entrada desde el suelo (Esue)

Definición: la entrada del artista en escena se realiza desde el suelo.

Descripción motriz: acciones motrices de entrada a la participación en escena, realizadas desde la parte inferior del espacio escénico (por su infrecuente aparición, suelen estar asociadas a un efecto de sorpresa).

65. Entrada desde la zona central (Ecen)

Definición: la entrada o salida del artista en escena se realiza por el centro del espacio escénico.

Descripción motriz: acciones motrices de entrada a la participación en escena, realizadas por el centro del espacio escénico (suelen estar ocultas por medio de los propios artistas secundarios que acompañan la entrada, o bien por efectos especiales como el nitrógeno líquido humeante, por ejemplo, en la entrada del malabarista Victor Kee en el espectáculo *Dralion*).

66. Entrada por la platea (Ept)

Definición: la entrada del artista en escena se realiza por la platea.

Descripción motriz: acciones motrices de entrada a la participación en escena, realizadas por el espacio escénico, concebido por convención teatral, para el público.

67. Entrada desde el fondo inclinado (Eincl)

Definición: la entrada del artista en escena se realiza desde un fondo inclinado.

Descripción motriz: acciones motrices de entrada a la participación en escena, realizadas por el fondo del espacio escénico, que está inclinado, lo que permite una entrada escalonada y progresiva de los artistas.

68. Entrada por el lateral (Elat)

Definición: la entrada del artista en escena se realiza por el o por los laterales.

Descripción motriz: acciones motrices de entrada a la participación en escena, realizadas por la parte lateral del espacio escénico.

69. Entrada desde la diagonal (Edia)

Definición: la entrada del artista en escena se realiza desde las diagonales del fondo.

Descripción motriz: acciones motrices de entrada a la participación en escena en diagonal, realizadas por el fondo del espacio escénico, propiamente por sus vértices.

70. Salida de escena por el fondo (Sfnd)

Definición: la salida del artista de la escena (*mutis*³⁴⁷) se realiza por el fondo.

Descripción motriz: acciones motrices de salida de la escena, realizadas por el fondo del espacio escénico.

71. Salida por la parte superior (Sae)

Definición: la salida del artista de la escena se realiza desde el aire.

Descripción motriz: acciones motrices de salida de la escena, dirigidas hacia la parte superior del espacio escénico.

72. Salida por el suelo (Ssue)

Definición: la salida del artista de la escena se realiza por el suelo.

Descripción motriz: acciones motrices de salida de la escena, realizadas por la parte inferior del espacio escénico (por su infrecuente aparición, suelen estar asociadas a un efecto de sorpresa).

73. Salida por la platea (Spt)

³⁴⁷ En la jerga teatral, la salida de escena se denomina *mutis*. De hecho, se ha utilizado el término incluso como título de alguna obra teatral: *El mutis de Molière (el caudal d'un actor)* d'Emili Baldellou, pieza especialmente escrita para recoger, en forma de monólogo, la trayectoria de uno de los *hombres de teatro* más completos del panorama teatral leridano, el actor y director Josep Fonollosa. Se representó en el *Teatre Principal* de Lleida el año 2002.

Definición: la salida del artista en escena se realiza por la platea.

Descripción motriz: acciones motrices de salida de la escena, realizadas por el espacio escénico, concebido por convención para el público.

74. Salida por un fondo inclinado (Sincl)

Definición: la salida del artista en escena se realiza por un fondo inclinado.

Descripción motriz: acciones motrices de salida de escena, realizadas por el fondo del espacio escénico, que está inclinado, lo que permite una salida progresiva de los artistas.

75. Salida lateral (Slat)

Definición: la salida del artista en escena se realiza por el/los lateral/es.

Descripción motriz: acciones motrices de salida de escena, realizadas por la parte lateral del espacio escénico.

76. Salida en diagonal (Sdia)

Definición: la salida del artista en escena se realiza en diagonal por el fondo.

Descripción motriz: acciones motrices de salida de escena en diagonal, realizadas por el fondo del espacio escénico, propiamente por sus vértices.

5.2.2.3. La subdimensión conductual *Relación con el tiempo*

La dimensión temporal de las acciones motrices se basa en el desarrollo rítmico de las secuencias y el *tempo* con el que se ejecutan, en el lugar de los acentos y en la organización de las frases motrices.

Tabla 60. Dimensión conductual: criterio *Interacción motriz con el tiempo*.

| Dimensión conductual | |
|----------------------|-------|
| TIEMPO | |
| Est_Ritmica | Tempo |
| Metr | Ctid |
| Nmet | Inmv |
| Me_nM | Rapi |
| | Lent |
| | Altc |
| | Gag |

a) Criterio *estructura rítmica de la acción* (ESR)

Se refiere a la organización en la sucesión temporal de las acciones motrices. Podemos diferenciar dos modos de estructuración del tiempo (Commandé, 2002:69): la *estructuración métrica* referida al mundo sonoro musical, que propone una relación con el tiempo codificado (acento, pulsación, medida, etc.)³⁴⁸ y la *estructuración no métrica* que hace referencia a la noción de duración, y propone una relación con el tiempo vivido (rápido, lento, acelerado, desacelerado, etc.). Los criterios considerados son, pues: métrico y no métrico, aludidos más arriba.

77. Métrico (Metr)

Definición: la estructuración métrica de las acciones motrices se basa en la regularidad de la pulsación e integra las nociones de *tempo* (velocidad), acento, medida, frase y ritmo (con sucesión de tiempos fuertes y de tiempos débiles).

Descripción motriz: incluiremos con este código las partes coreografiadas y las acciones realizadas en aparatos que crean *espacios balanceados rítmicos*, como el trapecio.

78. No métrico (Nmet)

Definición: la estructuración no métrica del tiempo es, por consiguiente, mucho más flexible y libre.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices y se organiza en torno a duraciones variables, con valores relativos, al contrario que la pulsación, cuyo valor es absoluto.

79. Combinación de métrico y no métrico (Me nM)

Definición: combinación de estructuras métricas, con estructuras que no siguen la estructura musical externa.

Descripción motriz: se observa a través de la combinación de las partes coreografiadas y de las acciones motrices que se organizan en torno a duraciones variables con valores relativos.

b) Criterio *tempo* o *musicalidad de la acción* (TEM)

El *tempo* de los comportamientos motores y las praxias corresponde al número de pulsaciones por minuto. Dependiendo de cual sea la velocidad de éstas, se

³⁴⁸ Para la precisión en el uso de estos términos, se recomienda consultar los artículos del excelente pedagogo y teórico del ritmo Henry Lamour: (1976). *Rythme, sport et conduites motrices*, y, Lamour, H. (1981). *Terminologie du rythme. Pour un langage commun en EPS*, en los que clarifica las definiciones de pulsación, periodo, periodicidad, isocronismo, cadencia, tempo, frecuencia, contratiempo, síncopa y estructura temporal.

imprimirá en las acciones observadas una musicalidad y un dinamismo visual distintos.

80. Cotidiano (Ctid)

Definición: el *tempo* de la acción es cotidiano, habitual, coincidiendo con la realidad temporal de aquella acción.

Descripción motriz: se manifiesta en las acciones que tienen un paralelismo con el tiempo de las acciones realizadas en la vida cotidiana.

81. Inmóvil (Inmv)

Definición: el *tempo* de la acción se detiene, y se realiza una figura inmóvil.

Descripción motriz: se manifiesta a través de la congelación de las acciones durante unos instantes, bien durante la realización de un número o transición, o bien en la parte final de una actuación, en la que se mantiene una “fotografía” fija.

82. Rápido (Rapi)

Definición: el *tempo* con el que se realiza la acción es corto y, consecuentemente, la energía empleada es explosiva.

Descripción motriz: se observa en acciones motrices en las que la frecuencia, o sea el número de periodos por unidad de tiempo, es muy alta. Se incluyen estructuras métricas regulares cuando la estructuración temporal es manifiestamente rítmica, y estructuras métricas irregulares cuando la estructuración temporal presente no responde a un esquema de regularidad.

83. Lento (Lent)

Definición: el *tempo* con el que se realiza la acción es lento y, en consecuencia, la energía empleada será suave.

Descripción motriz: se observa en acciones motrices en las que la frecuencia, o sea el número de periodos por unidad de tiempo, es muy baja. Incluye estructuras métricas regulares cuando la estructuración temporal es manifiestamente rítmica, y estructuras métricas irregulares cuando la estructuración temporal presente no responde a un esquema de regularidad.

84. Alteración de la percepción (Altc)

Definición: el *tempo* con el que se realiza la acción altera la percepción del receptor (por ejemplo, en la ejecución de los malabarismos). Las acciones se suceden con tanta rapidez que el efecto resultante es prácticamente mágico, ya que es sumamente difícil describir su trayectoria.



Imagen 35. *Corteo*

Descripción motriz: se concreta en acciones motrices difícilmente descriptibles, incluso imposibles de percibir dada la alta velocidad con la que se suceden.

85. Gag (Gag)

Definición: es un elemento que aparece por sorpresa, y que surte efecto por contraste con la situación anterior. Es un efecto cómico simple, resuelto de manera rápida e inesperada. Es la unidad cómica mínima³⁴⁹.

Descripción motriz: el *tempo* con el que se realiza la acción conlleva un planteamiento, un nudo y un desenlace cómico.

5.2.2.4. La subdimensión conductual *Relación con el espacio y con el tiempo.*

El analista de espectáculos Patrice Pavis (1996) utiliza la noción de *cronotopo*, que por su interés también se aplica a nuestro estudio. Desarrolla el concepto de *cronotopo artístico*³⁵⁰ Habla de *espacio* abierto, cerrado, grande, pequeño, global, fragmentario, etc. y de *tiempo* infinito, limitado, largo, corto, ininterrumpido, interrumpido, etc. Su combinación dará lugar a cuatro cronotopos fundamentales (espacio grande y *tempo* rápido, espacio grande y *tempo* lento, espacio pequeño y *tempo* rápido y espacio pequeño y *tempo* lento), que crean bloques que permiten el análisis del *continuum* de la representación.

Creemos que concuerda con el concepto de *espacios fuertemente rítmicos* desarrollado por Etxebeste (2001) en su tesis doctoral³⁵¹, y aplicado por Urdangarín (2009)³⁵² al estudio de las danzas vascas. También creemos que contiene una idea

³⁴⁹ Las definiciones de *Gag*, según distintos humoristas, son las siguientes: “Máximo contenido, mínimo espacio de tiempo”, traducido del catalán “Màxim contingut, mínim espai de temps” (Toni Soler, el 7 julio 2003 en *Televisió de Catalunya, TV3*); o también “Mínima unidad de humor”, traducido del catalán “Mínima unitat d’humor” (compañía *Tricycle* en el programa *La Columna* de Julia Otero, 2003).

³⁵⁰ (Pavis, 1999:167) toma prestada de Bajtín (1981:84) la noción de *cronotopo*.

³⁵¹ Etxebeste Otegui, J. (2001). *Les jeux sportifs, éléments de la socialisation des enfants du pays basque*.

³⁵² Urdangarín Liebaert, C. (2009). *Bailando Jauzi bajo barras y estrellas: una etnografía del Zazpiak Bat Group of Dancers de Reno, Nevada*.

similar el concepto desarrollado por Schinca (2002:92) sobre el *ritmo espacial y la tridimensionalidad* cuando afirma que “(...) las relaciones espaciales también lo son temporales porque espacio y tiempo son dos caras de la misma realidad”. Se trataría pues de una vivencia *escultórica* del espacio.

Tabla 61. Dimensión conductual: criterio *Interacción con el espacio y con el tiempo*.

| Dimensión conductual |
|----------------------|
| ESPTMP |
| CRONOTOPO |
| ErTl |
| ErTr |
| EaTl |
| EaTr |
| Ebr |

a) Criterio *cronotopo* (CRO)

El criterio *cronotopo* combina pues, los rasgos contrastados del espacio (amplio o reducido) y del tiempo (rápido o lento).

86. Espacio reducido y tiempo lento (ErTl)

Definición: espacio fuertemente rítmico que combina un espacio reducido con un tiempo lento.

Descripción motriz: se concreta en las acciones motrices que ocupan un espacio reducido y se desarrollan lentamente (por ejemplo, las telas).

87. Espacio reducido y tiempo rápido (ErTr)

Definición: espacio fuertemente rítmico que combina un espacio reducido con un tiempo rápido.



Imagen 36. *Dralion* 0.24.18

Descripción motriz: se concreta en las acciones motrices que ocupan un espacio reducido y se desarrollan con rapidez (por ejemplo, los malabares).

88. Espacio amplio y tiempo lento (EaTl)

Definición: espacio fuertemente rítmico que combina un espacio amplio con un tiempo lento.

Descripción motriz: se concreta en las acciones motrices que ocupan un gran espacio y se desarrollan lentamente (por ejemplo, la sogá circular).

89. Espacio amplio y tiempo rápido (EaTr)

Definición: espacio fuertemente rítmico que combina un espacio amplio con un tiempo rápido.

Descripción motriz: se concreta en las acciones motrices que ocupan un gran espacio y se desarrollan rápidamente (por ejemplo, la acrobacia).

90. Espacio balanceado rítmico (Ebr)

Definición: espacio fuertemente rítmico por las características del aparato, que imprimen un ritmo binario, balanceado, a las acciones que se realizan en él (por ejemplo, el trapecio).

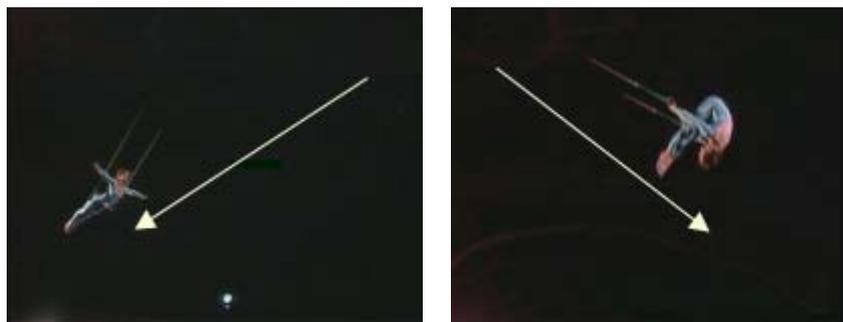


Imagen 37 *Cirque du Soleil* y 38. *Cirque du Soleil*

Descripción motriz: se concreta en las acciones motrices que se desarrollan en aparatos considerados a la vez fijos y móviles, que se balancean. Se incluyen pues, las acciones que se llevan a cabo en los momentos de *parada* del aparato en movimiento, cuando hay un *tiempo muerto* en el que se ejecuta la acción (incluye los aparatos en los que hay oscilación o vaivén del mecanismo, como el trapecio volante, el trapecio *Washington*, el cuadro aéreo con lanzamientos y combinación con cama elástica, o las cuerdas (*skipping*). No se han considerado en este grupo el trapecio triple, las básculas, ni los malabarismos, que también constituyen espacios fuertemente rítmicos.

Recodificación espacio amplio (Ampl)

Definición: la acción motriz ocupa un espacio amplio y se desarrolla lenta o rápidamente. Incluye los códigos EaTl y EaTr.

Descripción motriz: se concreta en las acciones motrices que ocupan un gran espacio y se desarrollan lentamente, así como las acciones motrices que ocupan un gran espacio y se desarrollan rápidamente.

Recodificación espacio reducido (Redu)

Definición: la acción motriz ocupa un espacio reducido y se desarrolla lenta o rápidamente. Incluye los códigos ErTl y ErTr.

Descripción motriz: se concreta en las acciones motrices que ocupan un espacio reducido y se desarrollan lentamente, y las acciones motrices que ocupan un espacio reducido y se desarrollan con rapidez.

5.2.2.5. La subdimensión conductual *Relación con los objetos*

Tras valorar diversos criterios de la interacción con los objetos, se ha optado por registrar la función y el uso de los mismos.

Tabla 62. Dimensión conductual: *Interacción con los objetos.*

| Dimensión conductual | |
|----------------------|----------|
| OBJETOS | |
| Funcionalidad | |
| | Sust |
| | Mala |
| | Prig |
| | Plas |
| | Real |
| | Inte |
| | Equi |
| | Ima |
| | Desl |
| | Musi |
| | Prlg_Mus |

a) Criterio función y uso poético (FUN)

91. Simbólica (Sust)

Definición: el artista se sirve del objeto sustituyendo el uso y la función real del mismo por otro simbólico, metafórico o poético. El objeto establece una contrarealidad que funciona de forma autónoma.



Imagen 39. *Dralion* 0.26.30

Descripción motriz: se concreta en acciones en las que el objeto es portador de una idea o un valor universal y, por lo tanto, se utiliza simbólicamente en el desarrollo de la trama.

92. Malabarística (Mala)

Definición: el artista se sirve de los objetos para manipularlos, estableciendo con ellos trayectorias diversas en el aire.

Descripción motriz: se concreta a través de acciones motrices en que se manipula como mínimo un objeto más que las manos que se utilizan (Kalvan, 1996). Asimismo, a través de acciones de lanzamiento de al menos un objeto limitado por la caída (tiempo de vuelo) y consiguiente recepción de uno o más objetos (Lavega y cols., 1997) y por la acción de lanzar, recepcionar, golpear, tirar, pasar, botar y rodar objetos de forma controlada, sin perder dominio sobre ellos (Aguado y Fernández, 1992).

93. Prolongación del cuerpo (Prlg)

Definición: el artista se sirve del objeto para ampliar su superficie corporal.

Descripción motriz: se observa en las acciones motrices en las que hay una prolongación de los brazos o de las piernas del artista (por ejemplo, el paraguas que prolonga el brazo del/o de la funambulista, o los zancos que prolongan las piernas de los zancudos).

94. Plástica (Plas)

Definición: el artista se sirve del objeto de forma plástica, como un volumen con el cual se fusiona.

Descripción motriz: acciones motrices que se realizan en interacción con un objeto, con un evidente trabajo plástico. También se incluyen las acciones en las que el objeto se utiliza coreográficamente.

95. Real (Real)

Definición: el artista se sirve del objeto de forma real, naturalista, por lo que se produce una identidad de la acción realizada y de su referente (servirse de una silla para sentarse).

Descripción motriz: acciones motrices en las que el objeto se utiliza según su uso habitual y cotidiano.

96. De intercambio (Inte)

Definición: en situaciones sociomotrices, el artista se sirve del objeto para intercambiarlo con un/os compañero/s.

Descripción motriz: acciones motrices en las que hay intercambio de objetos.

97. De equilibrio (Equi)

Definición: el artista se sirve del objeto para mantenerlo en equilibrio.



Imagen 40. *Varekai* 1.22.43

Descripción motriz: acciones motrices en las que se intenta equilibrar un objeto sobre un apoyo, bien se trate de un ser humano o de un objeto.

98. Imaginario (Ima)

Definición: el artista se sirve de un objeto imaginario para la explicación narrativa de la acción.

Descripción motriz: acciones motrices, especialmente acciones mimadas, en las que se imagina o sugiere un objeto.

99. Deslizante (Desl)

Definición: el artista se sirve del objeto para deslizarse.



Imagen 41. *Cirque du Soleil*

Descripción motriz: acciones motrices realizadas sobre objetos cuyas particulares características permiten desplazarse realizando deslizamientos.

Otra utilización funcional de los objetos dentro de la subdimensión

conductual *Relación con los objetos*, con gran significación expresiva, corresponde a los instrumentos musicales.

100. Musical (Music)

Definición: el artista del grupo musical se sirve del objeto (instrumento musical), para tocar.

Descripción motriz: acciones realizadas a través de la interpretación musical.

101. Prolongación musical (Prlg Mus)

Definición: el artista protagonista se sirve del objeto -instrumento musical- para tocar mientras ejecuta su número o transición.

Descripción motriz: acciones realizadas conjuntando la ejecución y la interpretación musical.

5.2.2.6. Los modos de ejecución (MEJ)

Las diversas acciones motrices que aparecen a lo largo de un espectáculo se agrupan en modalidades de ejecución. Estas se ejecutan a lo largo de los números y durante las transiciones. Cada uno de los modos de ejecución tiene su acrónimo correspondiente: equilibrios sin accesorios (EQUUS), los equilibrios con accesorios (EQUC), los malabarismos de manipulación (MANI_m), el malabarismo podal (MANI_p), los malabarismos de golpeo (MANI_g), los malabarismos giroscópicos (MANI_gi), los malabarismos de *swing* (MANI_s), los malabarismos con fuego (MANI_f), la acrobacia sin accesorios (ACROS), la acrobacia con accesorios (ACROC), las modalidades aéreas (AERE), el *clown* (CLWN), la interpretación (INTER), y las acciones combinadas (CMB).

Tabla 63. Modalidades de ejecución.

| Modalidades de ejecución |
|--------------------------|
| EQUUS |
| EQUC |
| MANI_m |
| MANI_p |
| MANI_g |
| MANI_gi |
| MANI_s |
| MANI_f |
| ACRS |
| ACRC |
| AERE |
| CLWN |
| INTER |
| CMB |

102. Equilibrio sin accesorios (EQU S)

Definición: equilibrio en el que se complementan los cuerpos del portor y el ágil a través del agarre de las manos con las manos o de las manos con los pies, con contactos corporales mantenidos entre ambos durante un tiempo. Incluye los *manos a manos* estáticos, la contorsión sobre apoyos, las inversiones sobre los *pools*, el *acrosport hand balancing* y el *single hand balancing*.



Imagen 42 y 43. *La Magie Continue* 0.18.56 y. *Saltimbanco* 1.02.29.

Descripción motriz: el registro recoge las acciones motrices estáticas o mantenidas de los compañeros en interacción motriz de equilibrio, y también las situaciones psicomotrices de equilibrio sobre un objeto. El registro incluye asimismo, los equilibrios sobre los *pools* o las sillas, con contacto mantenido en apoyo elevado sobre el suelo o sobre una plataforma. Básicamente, el artista se sirve de la fuerza y de las inversiones estáticas. Estas pueden realizarse sobre el suelo, sobre un compañero o sobre un objeto fijo como el *pool*, la silla o su respaldo, o los aros. Ejemplo: las acciones incluidas en el espectáculo *La Magie Continue*, o los artistas de baja estatura de *Corteo*.

103. Equilibrio con accesorios: (EQU C)

Definición: equilibrio dinámico realizado sobre las manos, sobre los pies u otras partes del cuerpo, en relación con un objeto o aparato. Los artistas realizan el equilibrio sobre un accesorio que permite desplazarse con o sobre el mismo, como la bola de equilibrio, las bicicletas, las sillas, los zancos, las escaleras, el monociclo, el rulo, el cable o la cuerda floja (funambulismo). Por ejemplo, el *Ballet on lights* del espectáculo *Dralion*.



Imagen 44 *La Magie Continue* 0:13:28 y 45.*Dralion* 0:50:21 y.

Descripción motriz: el registro incluye las acciones motrices dinámicas registradas sobre un compañero en interacción motriz de equilibrio, y también las situaciones psicomotrices de equilibrio dinámico sobre un objeto.

104. Malabarismo con las manos (MANI m)

Definición: “manipulación con las manos de objetos malabares, como los pañuelos, las pelotas, los aros, las mazas, las pelotas de rebote, las cajas, el plato chino, el bastón del diablo, los sombreros, las balanzas o cualquier objeto susceptible de ser lanzado, recepcionado, rotado, o deslizado sobre el cuerpo” (De Blas, Mateu, Pérez, 1997)³⁵³.



Imagen 46 y 47. *La Magie Continue* 0:6:24 y. *Varekai* 1:23:43

Descripción motriz: el registro incluye aquellas situaciones en las que el artista manipula objetos de pequeño o mediano tamaño realizando un conjunto de acciones motrices malabarísticas con los mismos.

105. Malabarismo con los pies: antipodismo (MANI p)

Definición: manipulación con las extremidades inferiores de objetos malabares como las sombrillas, las telas o las pelotas. Se denomina propiamente antipodismo. Cuando se realiza con cuerpos humanos se designa *icarios*.



Imagen 48 *Varekai* 0:20:21y 49. *Varekai* 0:22:09

³⁵³ De Blas, X. Mateu, M. y Pérez, A. (1997). Clasificación de las técnicas y materiales de circo en función de sus posibilidades de acción.

Descripción motriz: el registro incluye las acciones motrices dinámicas realizadas en una posición generalmente semi-invertida en las que el protagonista manipula objetos o compañeros con sus pies. Incluimos en esta codificación los registros de situaciones motrices en las que el *objeto* que se manipula con los pies es un compañero, que es impulsado a partir del contacto de los pies o del tronco del ágil, con los pies del portor.

106. Malabarismo de golpeo (MANI g)

Definición: manipulación de objetos malabares de rebote, como las pelotas, sobre el suelo.

Descripción motriz: el registro incluye aquellas situaciones en las que el artista manipula objetos de pequeño o mediano tamaño realizando un conjunto de acciones motrices con los mismos, golpeando sobre el suelo.

107. Malabarismo giroscópico (MANI gi)

Definición: manipulación de objetos malabares que tienen una rotación giroscópica, como por ejemplo los diabólos.



Imagen 50. *Quidam* 14:41:19.

Descripción motriz: el registro incluye aquellas situaciones en las que el artista manipula los diabólos, realizando un conjunto de acciones motrices con los mismos.

108. Malabarismo swing (MANI s)

Definición: manipulación de objetos malabares como las cariocas, boleadoras³⁵⁴ o mazas, con acciones derivadas de la aplicación de la técnica del *swing*³⁵⁵.

Descripción motriz: el registro incluye aquellas situaciones en las que el artista manipula objetos de pequeño o mediano tamaño realizando un conjunto de acciones motrices con los mismos, a partir del movimiento de los brazos, y especialmente de las muñecas.

³⁵⁴ Las *boleadoras* son un producto típico argentino, ya que los gauchos las utilizaban para capturar animales. Las mismas se enroscaban en las patas, y así el animal caía.

³⁵⁵ Modo de ejecución malabar, que en ocasiones se combina con fuego y danza.

109. Malabarismo con fuego (MANI f)

Definición: manipulación de objetos malabares como mazas, antorchas o aros, con el añadido de estar prendidos con fuego.



Imagen 51. *Alegría* 22.33.60.

Descripción motriz: el registro incluye aquellas situaciones en las que el artista manipula objetos de pequeño o mediano tamaño prendidos con fuego, realizando un conjunto de acciones motrices que implican un aumento del riesgo para el ejecutante.

110. Acrobacia en el suelo sin accesorios (ACRS)

Definición: realización de elementos acrobáticos en inversión del cuerpo, con o sin fase de vuelo y con o sin rotación alrededor de uno o varios ejes, a partir del contacto de manos con manos, o manos con pies u otras partes del cuerpo, de forma dinámica. Comprende el contorsionismo (*contortion, handstand*), el acrosport dinámico, las series acrobáticas (*fast track*), los *hoops*, los lanzamientos dinámicos, la danza acrobática del número *Georgian dance* o el *body skating*, ambos del espectáculo *Varekai*.



Imagen 52 *La Magie Continue* 0:08:41, 53 *La Magie Continue* 0:08:27 y 54 *La Magie Continue* 0:08:59.

Descripción motriz: se registrarán las situaciones en las que se realicen elementos acrobáticos dinámicos de naturaleza psicomotriz o con interacción sociomotriz. Se considerarán dentro de este registro las situaciones de contorsionismo, en las que el cuerpo adopta formas plásticas singulares, a partir fundamentalmente, de la flexibilidad de los protagonistas.

111. Acrobacia en el suelo con accesorios (ACRC)

Definición: realización de elementos acrobáticos en inversión del cuerpo, con o sin fase de vuelo y con o sin rotación alrededor de uno o varios ejes, situando el

cuerpo en el interior de algún aparato como la rueda alemana o la rueda *cyr*, o bien a partir del impulso generado desde algún aparato como la báscula, la barra rusa, el columpio ruso, el mástil o palo chino³⁵⁶, la plancha de saltar, el trampolín, la bicicleta, el corredor elástico o los *bungees*. Esta acrobacia comprende entre otros, el *rhönrad-carwheel*, *teeterboard*, *russian swing*, *aerial high bar* o *crutches* (muletas), entre otros.



Imagen 55. La *Magie Continue* 0:42:22.

Descripción motriz: se registrarán las situaciones en las que se realicen elementos acrobáticos dinámicos de forma psicomotriz o con interacción sociomotriz a partir de aparatos o accesorios desde los que se inicia la acción. Esta acrobacia incluye los grandes aparatos, los impulsos desde aparatos que se balancean, las muletas o las camas elásticas, entre otros.

112. Aéreos (AERE)

Definición: las situaciones aéreas recogerán las distintas acciones realizadas en el espacio aéreo, sin contacto con el suelo, en aparatos como el cuadro aéreo, el cuadro coreano, la cama elástica, la percha, la cuerda lisa simple, la cuerda lisa doble, la cuerda lisa triple, la cuerda volante, el trapecio volante, el trapecio fijo, el trapecio *Washington*, las anillas, las cintas, las telas o el aro.

Descripción motriz: se registran las situaciones en las que se realicen elementos acrobáticos dinámicos de forma psicomotriz o con interacción sociomotriz en el espacio aéreo, sin contacto con el suelo. La combinación de *aéreo* con *suelo elevado* se observa por ejemplo, en el trabajo sobre los mástiles, que están anclados en el suelo.

113. Clown, bufón, payaso (CLWN)

Definición: situaciones motrices que se sustentan en la técnica del payaso (los *Carablanca*, los *Augustos* y sus diferentes tipologías), o la del bufón³⁵⁷.

³⁵⁶ Algunas clasificaciones lo consideran como técnica aérea (ver Salamero, 2009:127, Tomo II). En este trabajo se ha contabilizado como acrobacia sin accesorios (Invernó, 2003, a partir de la estructuración hecha por el CNAC), por considerar que el aparato está anclado en el suelo y no en la parte superior del espacio aéreo.

³⁵⁷ La lengua inglesa utiliza indistintamente la palabra *clown* para indicar tanto el genérico payaso como el específico *clown*. La categoría genérica de los payasos comprende las especialidades de clown, agosto, contraagosto, excéntrico, vagabundo, payaso de soirée, cascador, y mimo-clown, entre otras. O sea, que todos los *clowns* son payasos, pero no todos



Imagen 56. *Corteo*.

Descripción motriz: las distintas acciones motrices asociadas a la torpeza, la fragilidad y la vulnerabilidad que suelen tener un desenlace poético, tierno, cómico o trágico para el héroe imperfecto, representado por la figura del payaso.

114. Interpretación (INTER)

Definición: conjunto de situaciones en las que el juego teatral, la danza, el mimo, la máscara, el bufón o la *Commedia de'll Arte*, predominan en la escena.



Imagen 57. *Cirque du Soleil*

Descripción motriz: las acciones predominantes son las que comportan interacción interpretativa a través de *personajes*. Suelen incorporar una finalidad narrativa.

115. Combinado (CMB)

Definición: supone la intervención de diferentes modos de ejecución asociados a diversas categorías, en un mismo número.

Descripción motriz: se registran las distintas acciones correspondientes a las diversas situaciones motrices mostradas.

los payasos son *clowns*, nombre que se atribuye al payaso blanco. De hecho, no son términos equivalentes. El payaso actual nació en Inglaterra, para introducir la comicidad en los ejercicios de acrobacia sobre el caballo, que eran la base del espectáculo de circo moderno instaurado por Philip Astley en 1768. La palabra payaso viene de la *commedia* italiana (anterior al circo moderno), y las primeras compañías de circo que llegaron a Cataluña a finales del siglo XVIII eran italianas, con lo que introdujeron la acepción en el país. En Inglaterra, el personaje se llamó *clod* y *clown* (sustantivos derivados del latín *colonus*, literalmente “payés”). En nuestro trabajo utilizamos el concepto de payaso y, asimismo, el de *clown*, en el sentido genérico que se atribuye al término en la zona anglosajona. (Jané, 2004a:34).

5.2.3. La dimensión compositiva del espectáculo

La composición del espectáculo se sirve de distintos conceptos para el desarrollo de la acción, de forma que ésta llegue al espectador. Se han registrado los comportamientos motores relacionados con las transgresiones que aparecen en el circo, con la trama que desarrolla la práctica circense, con los *crescendos* progresivos de los que se sirve la acción motriz para evolucionar, y con los diversos tipos de transición con los que se enlazan los diversos números.

Tabla 64. Dimensión de composición del espectáculo.

| Dimensión composición | | | |
|-----------------------|-------|-----------|------------|
| Transgresión | Trama | Crescendo | Transición |
| Asc | Mrfl | Auti | Ind |
| Inve | Nar | Fig | Yuxt |
| Vuel | Hist | V | Tidr |
| Mini | | Md | Tgdr |
| Mal | | Abje | Scur |
| Trpz | | da | Musi |
| Cnts | | Adp | |
| Extra | | Av | |
| Desz | | Ut | |
| | | Srp | |
| | | R | |
| | | Ad | |

5.2.3.1. Criterio *transgresión* (TRG)

Las transgresiones del espectáculo van a suponer la conquista de lo imposible, idea esencialmente ligada a la lógica circense. En referencia al funambulismo, que conlleva una serie de acciones de equilibrio sobre un cable o una cuerda floja, expresa Petit (1997) “(...) andar a través del cielo y alcanzar las estrellas. El arte de rellenar e iluminar el vacío, un vacío entre dos giros, dos bordes de un barranco, planetas, el espacio entre el corazón y el espíritu”³⁵⁸.

Las leyes transgredidas por el artista tienen que ver con la lógica interna del circo; van a suponer los obstáculos que hay que conseguir superar para finalizar con éxito la actuación. Hay algunas transgresiones que están relacionadas con los *compañeros* (por ejemplo, en un equilibrio, el hecho de aumentar el número de ágiles sobre un portor); otras derivan de la interacción del artista con el *espacio*: como lugar al que se asciende, aumentando el desafío por la progresiva elevación de la altura a la que se realiza la acción; o la disminución hasta mínimos imposibles del espacio de apoyo de los pies (la *piramide sur la pointe*³⁵⁹ de la que hablaba Décroux al disertar

³⁵⁸ La compañía *Les Colporteurs* (actuó en Barcelona en el *Mercat de les Flors* en mayo del 2010) ha sabido convertir el funambulismo, una especialidad clásicamente psicomotriz en la que como máximo suelen participar dos personas, en un espectáculo sociomotor en el que los nueve artistas participantes fusionan las lógicas internas de la danza y del circo para ofrecer un espectáculo aéreo original y único.

³⁵⁹ Traducción de la autora: *pirámide sobre la punta*.

sobre los *relevés*). Una transgresión espacial propia del circo es asimismo, la inversión del cuerpo, o el desplazamiento sobre las manos, inhabitual para la mayoría de mortales. Algunas “violaciones” de la realidad se producen al prolongar el *tiempo* del vuelo, desafiando las leyes de la gravedad y realizando un doble, un triple y hasta un cuádruple salto mortal. Y asimismo, algunos de los quebrantamientos se apoyan en la interacción con los *objetos*, por un aumento progresivo de la cantidad, el tamaño o la dificultad de la relación (ver más adelante la Tabla 65).

Algunos de los desafíos combinan dos o más aspectos de la lógica interna; por ejemplo, en el *Ballet on lights* del espectáculo *Alegría*, las artistas realizan equilibrios unas sobre otras, y por lo tanto desafían la altura, y al mismo tiempo lo hacen en un mínimo apoyo sobre las puntas de los pies, manteniéndose en equilibrio sobre unas bombillas (transgresión que suma la ascensión -espacio-, con un aumento del número de protagonistas -compañeros-, sobre un mínimo apoyo -espacio-).

Cualquiera de las transgresiones circenses tiene una gran relación con la noción de *riesgo*. Todos los desafíos antes mencionados conllevan, sobre todo para los no practicantes habituales -el público en general-, una sensación de riesgo³⁶⁰. Este *riesgo* también se materializa en otras modalidades; por ejemplo, los malabarismos conviven con el riesgo de la caída de los objetos al tratar de mantenerlos en el aire. Y, asimismo, la figura por excelencia del circo, el payaso, asume el riesgo de *hacer reír*, de *enternecer*, ejerciendo de transgresor: desobediente a las normas sociales, transgresor de la presión social que obliga constantemente a ser un ganador y a vencer en todo, infractor de la acelerada velocidad que la sociedad imprime a cualquier acción; en contraposición, este personaje se permite el lujo de la lentitud, de tomarse su tiempo, de la repetición, del desacierto, del entretenimiento, de la torpeza, del equívoco y, en definitiva, de encarnar al antihéroe con el que muchas personas se identifican.

116. Ascensión (Asc)

Definición: la norma o ley transgredida es la de vencer la gravedad, subir más arriba, más alto.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices que progresivamente van elevando la altura a la que se ejecutan.

117. Inversión (Inve)

Definición: la norma o ley transgredida es la inversión del cuerpo y los apoyos reducidos o inhabituales.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices que invierten la posición humana cotidiana: la extensión habitual sobre los pies se realiza ahora sobre las manos.

³⁶⁰ Jordi Jané y Joan Minguell, incluyeron el componente del *riesgo* en el título de la muestra titulada “Circ contemporani català, l’art del risc”, cuya traducción al castellano sería “Circo contemporáneo catalán, el arte del riesgo” (2006).

118. Vuelo (Vuel)

Definición: la norma o ley transgredida es la acción de *volar*, la posibilidad sobrehumana de *elevarse*, jugando con el vacío, o actuando contra la gravedad.

Descripción motriz: se observa en las acciones motrices en las que no hay ningún apoyo y en las que se realizan vuelos a los que se pueden añadir rotaciones sobre los distintos ejes transversal, longitudinal o sagital, prolongando el tiempo de permanencia en el aire.

119. Base mínima (Mini)

Definición: la norma o ley transgredida es la de la estabilidad de los apoyos (manual o podal), y se reduce la superficie de apoyo utilizada.

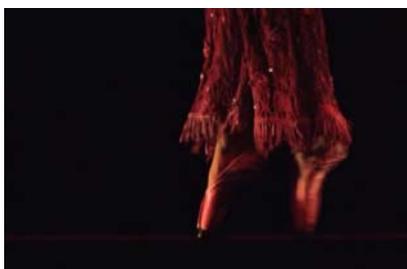


Imagen 58. *Corteo.*

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices sobre una superficie espacial reducida, y en ocasiones, mínima.

120. Malabarística (Mal)

Definición: la norma o ley transgredida es la del manejo de los objetos con las extremidades (malabarismo y antipodismo), el juego de la distorsión sensorial, la convivencia con lo imposible, la magia de la multiplicidad y la imposibilidad perceptiva.

Descripción motriz: acciones motrices de los juegos malabares realizadas en base a la ampliación del número de objetos, o bien al aumento de la velocidad con la que se ejecutan.

121. Torpeza (Trpz)

Definición: la norma o ley transgredida es la del acierto.

Descripción motriz: acciones motrices en las que el payaso *Augusto* (el héroe imperfecto), actúa con torpeza, inexactitud, fragilidad, *perdiendo* siempre y convirtiendo el fracaso en el verdadero triunfo de su personaje.

La torpeza del payaso parte de su relación particular con el compañero o con

los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos. Como ejemplo podríamos recurrir a cualquier gran payaso. El extraordinario payaso catalán Charlie Rivel, acude a su *compañero*, Monsieur Loyal, con su característico llanto para lamentarse, interrumpiéndole continuamente en su función de presentador. Respecto al *espacio*, señalar que acostumbraba a realizar sus pantomimas en un círculo reducido y generalmente marcado por un cañón de luz. Salir o entrar del haz de luz se convertía en un juego más (podemos ver este ejemplo mucho más desarrollado en el *clown* del espectáculo *Varekai*, actuando en el divertido e indispensable número del cañón de luz); también jugaba con el *espacio* al mover la larga cola de su vestido de casta diva, marcando territorio.

En cuanto a los *objetos*, comentar que las dificultades para subir y bajar de la silla eran la base de su gracia. Y además, jugaba constantemente con el *tiempo*, alargando o entrecortando los sollozos, haciendo pausas para *pensar* sobre lo que le ocurría, o sorprendiéndonos con una rápida e inesperada solución a sus *problemas*.

También son claros ejemplos, el payaso antológico Grock, destrozando su piano o su violín, y, ensayando malabares de espaldas al público, o, asimismo Rowan Atkinson intentando ponerse un bañador, sin quitarse los pantalones, casi sin moverse del sitio y en presencia de otro personaje que al final resultará ser un invidente. Las bofetadas clásicas de las parejas o tríos de payasos reúnen el juego tanto con el *compañero*, como con el *espacio* (ajustes de distancias), con el *tiempo* (ritmo), y con los *objetos* (en caso de servirse de las manoplas).

122. Contorsionismo (Cnts)

Definición: la norma o ley transgredida tiene que ver con las combinaciones extremas de posiciones entre las distintas partes del cuerpo, haciendo posible lo aparentemente imposible.



Imagen 59. *Nouvelle Experience* 3.33.12.

Descripción motriz: acciones motrices en las que se adoptan ciertas posturas de enorme dificultad cuya esencia radica fundamentalmente en curvar las articulaciones con facilidad o bien prolongar el margen dinámico de movimiento natural en ellas.

123. Cualidad extrema -fuerza- (Extra)

Definición: la norma o ley transgredida es la de la fuerza máxima.

Descripción motriz: acciones motrices en las que se traspasa el umbral cotidiano de la fuerza, sirviéndose de ella de forma extra-cotidiana bien para levantar pesos, o para alzar personas y objetos extraordinariamente pesados.

124. Deslizamiento (Desz)

Definición: la norma o ley transgredida es la del desplazamiento a través de los deslizamientos.

Descripción motriz: acciones motrices sobre objetos deslizantes que generan sensaciones asociadas a la visualización de la rapidez y la fluidez de los desplazamientos.

5.2.3.2. Criterio *trama* (TRM)

Hemos considerado el concepto de *trama* en relación con la posibilidad de simbolizar el argumento, de forma que teniendo en cuenta un criterio de narratividad podemos hablar de comportamientos motores centrados en la pureza del gesto y la plasticidad formal, de comportamientos que conllevan una cierta narratividad, así como de comportamientos en los que se trata de explicar una historia con su presentación, su nudo y desenlace.

125. Morfológico (Mrfl)

Definición: El discurso narrativo se centra en la morfocinesis³⁶¹, en la isoforma, en la plasticidad formal. Se produce un vacío semántico, se combina la forma pura de acciones sincronizadas con la música con un alto grado de abstracción que no pretende expresar ningún sentimiento ni explicar la más mínima fábula, emoción o sentimiento.

Descripción motriz: se manifiesta a través de acciones motrices que representan figuras que siguen los cánones estéticos aceptados por la comunidad.

126. Narración (Nar)

Definición: el discurso narrativo contiene elementos de tipo simbólico y algunos elementos relatados, combinados con la plasticidad formal. Hay una cierta nitidez temática.

³⁶¹ Bonnery et Cadopi, 1990.



Imagen 60. *Varekai* 0:18:45

Descripción motriz: acciones motrices con evocación episódica de un tema.

127. Historia (Hist)

Definición: el discurso narrativo desarrolla una trama con un planteamiento, un nudo y un desenlace. El tema se manifiesta de forma muy clara.



Imagen 61. *La Nouba* 1:26:08

Descripción motriz: acciones motrices que narran de forma cronológica una historia.

5.2.3.3. Criterio *crescendo* de la acción (CRE)

El término *crescendo*³⁶² proviene del mundo de la música y supone un aumento progresivo de la intensidad sonora en el paso de un sonido a otro. Este concepto puede designar de forma análoga estas consecuencias en relación con otras artes. En nuestro caso, se aplica a los efectos equivalentes en la práctica circense. Esta acentuación de la intensidad dramática se consigue de diversas formas: prolongando el tiempo de vuelo realizando, manteniendo o variando figuras; aumentando el número de objetos o de artistas implicados en las acciones motrices; elevando la

³⁶² Martínez Vidal (1997) en su tesis doctoral *La dimensión artística de la Gimnasia Rítmica* habla, en relación con el montaje gimnástico, de *crescendo* plano en ausencia de momentos de tensión; de un momento de *crescendo* “montaña” cuando existe un único momento de interés; dos momentos de *crescendo* “oleaje” cuando son dos los momentos de interés; y tres o más momentos “borrasca” cuando son varios los instantes de interés y se suceden en el transcurso del ejercicio intercalados con momentos de mayor calma.

altura a la que éstas se realizan; o, finalmente, incrementando la velocidad de ejecución, entre otras maneras.

128. Aumento del tiempo de vuelo (Auti)

Definición: *crescendo* temporal que supone una progresión o acento dramático en el transcurso del número que se atribuye al aumento del tiempo de vuelo.

Descripción motriz: acciones motrices que conllevan una mayor altura o una mayor distancia y, por lo tanto, implican un aumento del tiempo en el que el artista no toca el suelo, o no está en apoyo o suspensión en algún aparato.

129. Figura (Fig)

Definición: *crescendo* espacial que representa una progresión o acento dramático en el transcurso del número, que se atribuye a la ejecución de una figura con un componente de plasticidad elevado.



Imagen 62 *La Nouba* 0:55:58 y 63. *Varekai* 1:36:07.

Descripción motriz: acciones motrices que conllevan un dominio de la distribución del peso del cuerpo sobre distintas bases (un brazo, los dos brazos, una pierna, el pecho, etc.).

130. Variante (V)

Definición: *crescendo* espacial que conlleva una progresión o acento dramático en el transcurso del número, mediante una variación de la figura realizada.

Descripción motriz: acciones motrices que comportan la realización de una variación en la posición de los brazos, en la colocación de las piernas o en la utilización del tronco en base a una figura realizada con anterioridad.

131. Mantenimiento de una dificultad (Md)

Definición: *crescendo* temporal que supone una progresión o acentuación dramática en el transcurso del número, lo que implica el mantenimiento de una dificultad o variante de una dificultad.

Descripción motriz: se observa a través de acciones motrices estáticas que se mantienen durante un tiempo superior a los tres segundos.

132. Aumento del número de objetos (Abje)

Definición: *crescendo* que comporta una progresión o acento dramático en el transcurso del número, debido al aumento en la cantidad de objetos que intervienen en el reto planteado por el artista.



Imagen 64. *Dralion* 0:24:43

Descripción motriz: acentuación dramática debida al aumento de objetos con los que se ejecutan las acciones.

133. Aumento de altura (Ada)

Definición: *crescendo* espacial que conlleva una progresión o acento dramático en el transcurso del número, debido al aumento de la altura desde la que se realizan las acciones.

Descripción motriz: acciones motrices que se ejecutan a una altura cada vez más elevada.

134. Aumento de participantes (Adp)

Definición: *crescendo* relacional que representa una progresión o acento dramático en el transcurso del número, debida al aumento del número de personas que participan en la realización de una dificultad.

Descripción motriz: acciones motrices que progresivamente incrementan el número de personas que intervienen en ellas.



Imagen 65 *La Magie Continue* 0:13:31 y 66 *La Magie Continue*.

135. Aumento de velocidad (Av)

Definición: *crescendo* temporal a través de una progresión o acento dramático en el transcurso del número, que conlleva un aumento de la velocidad en la dificultad que se presenta (mayormente, en la realización de los giros).

Descripción motriz: acciones motrices que empiezan a una determinada velocidad y progresivamente se van acelerando.

136. Unión de técnicas (Ut)

Definición: *crescendo* relacional, espacial, temporal o/y objetual que supone una progresión o acentuación dramática en el transcurso del número, el cual se sirve de la conjunción de diversos modos de ejecución, que conllevan retos motrices diversos.



Imagen 67 *Dralion* 0:46:54 y 68. *Corteo*.

Descripción motriz: acciones motrices que se combinan progresivamente. Por ejemplo, en el espectáculo *Alegría*, la parte final del número de malabarismo giroscópico con los diabólos, en la que a la utilización de la propia técnica se une el uso de elementos acrobáticos (con combinación de equilibrio y elementos acrobáticos), o el *Ballet on lights*, asimismo del espectáculo *Alegría* en el que se combinan los equilibrios realizados por las artistas, con la dificultad de un apoyo mínimo sobre las puntas de los pies en la base de las bombillas

137. Elemento sorpresa (Srp)

Definición: progresión o acento dramático en el transcurso del número que se atribuye a la aparición inesperada de un elemento.

Descripción motriz: acciones motrices que causan un efecto sorpresa ya que se realizan de una forma inesperada.

138. Riesgo (R)

Definición: progresión en el transcurso del número que se atribuye a la ejecución de un elemento que comporta un riesgo para la integridad física elevado, asociado a la caída o a la pérdida del equilibrio.

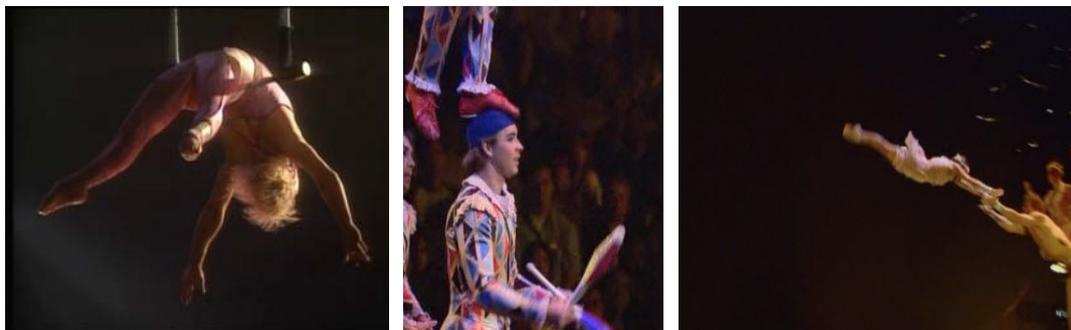


Imagen 69 *Nouvelle Experience* 0:16:21, 70 *Corteo* y 71 *Cirque du Soleil*.

Descripción motriz: acciones motrices que conllevan un peligro para la integridad física³⁶³. Se caracterizan porque alrededor del ejecutante se colocan elementos materiales de protección, o bien los artistas van sujetos a un cable, o bien se colocan varios artistas secundarios alrededor del artista principal, estableciendo una vigilancia³⁶⁴.

139. Aumento de la dificultad (Ad)

³⁶³ El concepto de *riesgo* estaría ligado a la eventualidad de una recompensa positiva, gratificante, aprovechable para el individuo (Ewert & Hollenhorst, 1989) y a la probabilidad de la ocurrencia de prejuicios morales, materiales, financieros y/o corporales más o menos importantes (Martin & Priest, 1986). Si la noción de *riesgo* parece comportar dos facetas opuestas, una positiva (recompensa) y otra negativa (pérdida), la mayoría de estudios que se interesan por el tema del *riesgo*, sobre todo en el ámbito del deporte, lo enfocan desde la perspectiva de las consecuencias negativas (Michel, 2001; Zuckerman, 1994).

(...) La dimensión afectiva que activa la asunción de riesgos corporales es especialmente rica en repercusiones psicológicas (...) (Parlebas, 2001:371). Desde la perspectiva teórica, el circo es una práctica de información completa y perfecta por lo que, al menos en teoría, el factor riesgo no existe. No obstante, los análisis indican que desde un punto de vista práctico, es decir, dada la incapacidad humana de *perfección*, el circo supone riesgos tanto en la vertiente corporal (riesgo de lesión o daño físico), como en la competitiva (perder la disputa y los beneficios del juego (Collard, 1997). El riesgo competitivo es mínimo dado que gimnastas y entrenadores tienen la posibilidad de conocer *todas* las informaciones que pueden influir en el resultado, es decir, no hay cambios o sorpresas antes ni durante la intervención y se puede entrenar en las mismas condiciones espacio-temporales en que se actúa. El riesgo corporal, entendido como una propiedad de las acciones motrices, se debe a que muchas de las acciones llevadas a cabo en esta modalidad artística desafían las leyes de la física, exponiendo la limitada resistencia del cuerpo humano a fuerzas superiores, lo que puede ocasionar serios problemas (daños en la integridad física) en el caso de accidentes fortuitos, tal y como relata Parlebas (2001).

³⁶⁴ A propósito de las lesiones en los artistas de Cirque du Soleil se puede consultar el artículo de Shrier, I., Meeuwisse, W.H., Matheson, G. O., Wingfield, K., Steele, R.J., Prince, F., Hanley, J and Montanaro, M. (2009). Injury patterns and injury rates in the circus arts: an analysis of 5 years of data from Cirque du Soleil. También el libro sobre *Medicine du Cirque* coordinado por Barrault et Goudard (2004).

Definición: progresión o acento dramático en el transcurso del número que implica una preparación para un aumento en la dificultad del mismo, debido a otras acciones no incluidas en los apartados anteriores.

Descripción motriz: recoge un conjunto de acciones motrices no explicadas con anterioridad, y que contribuyen, asimismo, al crecimiento dramático del número.

Consideramos de interés hacer notar cómo los criterios de *Transgresión* y *Crescendo*, se organizan en relación a los rasgos de la lógica interna. Como se observa en la siguiente tabla, hay transgresiones que tienen que ver con la modificación del *espacio*; otras, con la variación de la relación con el *tiempo*; algunas, a partir del modificación de la relación con los *objetos*; y, finalmente, algunas transgresiones y crescendos de los números tienen que ver con cambios en la interrelación con los *compañeros*.

Tabla 65. Variaciones desde la lógica interna de los criterios *Transgresión* y *Crescendo*.

| Transgresión | | Crescendo | |
|-----------------------|-----------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------|
| Ascensión | Espacio | Aumento tiempo vuelo | Tiempo |
| Inversión | Espacio | Figura | Espacio |
| Vuelo | Espacio-Tiempo | Variante | Espacio |
| Mínimo apoyo | Espacio | Mantener dificultad | Tiempo |
| Malabar | Espacio-Tiempo | Aumento número de objetos | Objetos |
| Torpeza | Tiempo Espacio Compañeros | Aumento de altura | Espacio |
| Contorsionismo | Espacio | Aumento del número de artistas | Compañeros |
| Fuerza extraordinaria | Compañeros Objetos | Aumento de la velocidad | Tiempo |
| Deslizamiento | Espacio | Unión de técnicas | Relaciones con c-e-t-distintas |
| Sorpresa | Tiempo | Sorpresa | Tiempo |
| Riesgo | Compañeros, espacio, tiempo | Riesgo | Espacio Tiempo Compañeros |
| Otras | Compañeros, espacio, tiempo | Aumento de dificultad (Otras) | Compañeros, espacio, tiempo |

Así, por ejemplo la transgresión de la Ascensión (Asc) implica subir cada vez más arriba; la inversión (Inve) implica una modificación en la percepción habitual del espacio; la reducción del lugar de apoyo (Mini) implica una modificación espacial. En el caso de los *crescendos*, por ejemplo, el aumento del tiempo de vuelo (Auti) implica una modificación de la relación con el tiempo, ampliando éste; aumentar la altura en la que se ejecutan las acciones (Ada) implica una modificación en la relación con el espacio, o aumentar la cantidad de materiales con los que se malabarea, implica una variación en relación a los objetos. Como también se ha comentado, se pueden

combinar modificaciones en varios rasgos a la vez (Ut), modificando la relación con los compañeros -ampliando la cantidad-, aumentando la altura, y, a la vez, incorporando objetos

5.2.3.4. Criterio *tipos de transición* (TRA)

El concepto de *transición* es lo que hace pasar de una idea a otra en literatura, de un modo a otro en música, de un tono o color a otros, en pintura. En todas las artes, “la presencia y la importancia de las transiciones atestiguan una estética de la continuidad y de lo orgánico” (Souriau, 1998:1039). La ausencia de transiciones puede ser debida a la torpeza, a la incertidumbre de espíritu, pero también puede ser provocada, con el fin de dotar de efectos de vivacidad o de fuerza mediante el encuentro directo de elementos muy diferentes, incluso hasta opuestos.

En los espectáculos analizados, se consideran *transiciones* las diferentes escenas en las que se realizan los enlaces entre los distintos números. La codificación es la siguiente: individual (Ind), yuxtaposición (Yuxt), individual dramática (Tidr), grupal dramática (Tgdr), oscuro (Scur), musical (Mus). Se ha primado el carácter de *enlace* asociado al concepto, ya que también sería argumentable incluir el concepto de *transición* en la relación con el *tiempo* del espectáculo.

140. Transición psicomotriz (Ind)

Definición: se produce cuando el preámbulo a un número lo realiza un único artista.

Descripción motriz: reúne las acciones motrices que se realizan de forma psicomotriz una vez finalizado el número anterior, y antes de iniciarse el siguiente.

141. Yuxtaposición (Yuxt)

Definición: se manifiesta cuando el enlace se construye en base a un individuo o un grupo (de forma psicomotriz o sociomotriz) que entra en escena antes de la finalización del número precedente.

Descripción motriz: acciones motrices de entrada durante el desarrollo de un número, generalmente desde el fondo del espacio escénico y que continúan hasta el comienzo, y en ocasiones, durante una parte del número siguiente. Cuando estas acciones son grupales -sociopraxias-, el conjunto se desplaza al unísono, en forma sincronizada o irregular.

142. Transición dramática psicomotriz (Tidr)

Definición: dramaturgia individual a través de un presentador, narrador o conductor del espectáculo.

Descripción motriz: acciones interpretativas individuales desarrolladas entre

número y número. Se realizan de forma individual una vez finalizado el número anterior, y antes de iniciarse el siguiente.

143. Transición dramática sociomotriz (Tgdr)

Definición: dramaturgia grupal a través de un grupo conductor del espectáculo.



Imagen 72. *La Noubá*

Descripción motriz: acciones interpretativas en grupo desarrolladas entre número y número. Se realizan de forma grupal una vez finalizado el número anterior, y antes de iniciarse el siguiente.

144. Oscuro (Scur)

Podría considerarse un elemento de la iluminación, pero lo hemos considerado dentro de las transiciones por su uso estrictamente sintáctico. Los *oscuros* pueden indicar los finales de los tiempos en que está organizada la ficción, de forma que puede considerarse como un uso gramatical de la iluminación (Abellán, 1983: 65).

Definición: se produce cuando se apagan las luces y se mantiene la representación en la oscuridad, en algunas ocasiones con soporte musical o mediante un texto escrito proyectado.

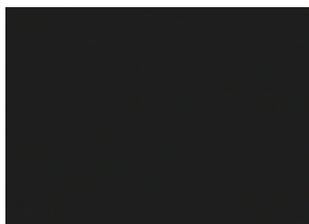


Imagen 73. *Nouvelle Experience* 0:35:26

Descripción motriz: no hay acción motriz visible para el espectador durante este período, a excepción de situaciones de inmovilidad del artista y de las acciones de aparición o desaparición de la escena.

145. Transición musical (Musi)

Definición: se da cuando el cambio entre número y número viene indicado por una intervención o una modificación musical de un artista o un grupo de intérpretes musicales.

Descripción motriz: acciones musicales con instrumentos en directo.

5.2.4. La dimensión comunicativa y evaluativa del espectáculo

El espectáculo está vinculado a la recepción que del mismo tiene el espectador. Tiene sentido en tanto en cuanto emociona al receptor. En ocasiones, y en especial en el caso del espectáculo circense, es una licencia -convencionalmente aceptada-, reconocer en forma de aplauso el final de algunos números, e incluso la interrupción de los mismos.

Tabla 66. Dimensión evaluativa: criterio *Emoción* y criterio *Participación*.

| Dimensión comunicativa y evaluativa | |
|-------------------------------------|---------------|
| RECEPCIÓN PÚBLICO | |
| Emocion | Participación |
| Angus | Publ |
| Hum | |
| Admi | |
| Tern | |
| Srps | |

5.2.4.1. Criterio *emoción* (EMC)

146. Angustia (Angus)

Definición: la recepción de la situación motriz que se da en aquel momento o en aquel intervalo del espectáculo genera sensación de ansiedad, angustia y/o peligro en el receptor.

Descripción motriz: acciones asociadas a la manifestación de un grito por parte del público.

147. Humor (Hum)

Definición: la recepción de la situación motriz que se da en aquel momento o en aquel intervalo del espectáculo, produce sonrisas o risas explícitas por parte del público.



Imagen 74. Público.

Descripción motriz: acciones asociadas a las manifestaciones audibles en forma de risas y sonrisas.

148. Admiración (Admi)

Definición: la recepción de la situación motriz que se da en aquel momento o en aquel intervalo del espectáculo genera sensación de admiración y sorpresa continuada.

Descripción motriz: acciones en las que el receptor del espectáculo se queda absorto y abstraído con la contemplación de lo que allí sucede, con la *boca abierta*.

149. Ternura (Tern)

Definición: la recepción de la situación motriz que se da en aquel momento o en aquel intervalo del espectáculo genera conmoción poética, por parte del receptor.

Descripción motriz: acciones de relación afectiva con la situación que provoca esta emoción.

150. Sorpresa (Srps)

Definición: la recepción de la situación motriz que se da en aquel momento genera pasmo o asombro, por la forma inesperada en la que se ha producido.

Descripción motriz: reacciones del espectador provocadas por algo imprevisto o extraño.

5.2.4.2. Criterio *participación* (PAR)

Podemos hablar de diversas formas de interacción con el público: la *recepción*, cuando el público interactúa con el actor en forma físicamente pasiva, y emocionalmente receptiva *cuarta pared*; a través de un *objeto*, normalmente entregado por los artistas para dinamizar el desarrollo de la acción y familiarizar, identificar y hacer participar activamente al público del espectáculo; el *público-artista*, cuando tras la solicitud o la elección de *voluntarios* un miembro del público pasa a ocupar el espacio

escénico³⁶⁵; el *contacto corporal* cuando la iniciativa de la acción parte del artista y éste desciende al público invadiendo su territorio espacial; el *aplauzo* es una de las formas a través de las que se manifiesta el reconocimiento, la aprobación y la satisfacción del público en el curso de un espectáculo, al final de una de sus partes o cuando se acaba, y consiste en batir las palmas con un ritmo más o menos rápido, y con más o menos ruido³⁶⁶; las *risas*, cuando el público ríe tras una provocación o resolución cómica de la tensión desarrollada; los *gritos* y *silbidos*, cuando los aplausos son prolongados y el público añade sonidos a la interacción con el intérprete o repite palabras establecidas por el artista. Constituyen unidades de comunicación o gestemas, o sea, gestos convencionales que se añaden a la acción en curso (Parlebas, 2001:75).

151. Intervención audible del público (Publ)

Definición: Intervención activa del público.



Imagen 75 *Corteo* 1:02:27 y 76. Público.

³⁶⁵ Se ha tenido en cuenta que el *aparente* público estaba conformado por miembros de la compañía que ejercían este papel. En el apartado actual nos referimos al público que asiste al espectáculo, sin ninguna vinculación previa con lo que sucede en el espacio escénico.

³⁶⁶ Se trata de un símbolo gestual específico de la civilización occidental, heredado del mundo grecorromano. Es una técnica de acompañamiento rítmico que parece manifestarse por primera vez en Grecia, y que nació probablemente con la ocasión del culto a Dionisos, sirviendo para estimular a los asistentes y ahuyentando a los genios nefastos. En Roma, el aplauso fue una costumbre corriente y muy extendida. Posteriormente, parece haber sufrido un eclipse en la Edad Media y no es hasta llegar al siglo XVI cuando la palabra y el hecho reaparecen en Europa occidental. El aplauso está sometido a determinadas reglas (por ejemplo, se admite que en un concierto no se debe aplaudir entre los movimientos de una obra); en el teatro se aplaude al final de los actos o al final de las escenas, sobre todo cuando están marcadas por la marcha de un actor, pero a veces se aplaude también en la entrada de los actores o bien en el curso de una escena, después de una réplica sorprendente o, en el *ballet*, después de un paso brillante. En los conciertos y en el teatro se puede también aplaudir al director de orquesta cuando sale y, sobre todo, cuando aparece después del entreacto.

Los aplausos sirven, sobre todo, para crear un ambiente global, y su finalidad exacta puede ser ambigua (pueden dirigirse al autor de la obra, a los intérpretes en conjunto, etc.). Estas convenciones varían de acuerdo con el medio social. En determinados ambientes es de buen tono no aplaudir demasiado o aplaudir haciendo poco ruido. Hay países, sobre todo en Europa oriental, en que los actores responden con aplausos a los aplausos del público. En los bailes, y a veces, en conciertos, se aplaude para pedir más música.

El silbido ha conservado en Europa su carácter tradicional de signo de desacuerdo, en tanto que en América se ha convertido en señal de satisfacción, significación que también se aplica en la actualidad entre la población europea.

Descripción matriz: acciones del público en forma de aplausos, risas, carcajadas, gritos, silbidos o voces.

En la Tabla 67 se observa un resumen de los diferentes criterios y los códigos que corresponden a los diversos comportamientos motores que se han observado en nuestro estudio.

Tabla 67. Cuadro-resumen de las dimensiones, subdimensiones, criterios y códigos del formato de campo Expresión Motriz Escénica en el Circo (EMEC).

| Dimensión | CONDUCIONAL | | | | | | | | | | COMPOSITIVA | | | | COMUNICATIVA / EVALUATIVA | | | | | | | |
|--------------|---------------------------------------|---|---|--|--|--------------------|---|----------------------------------|--|--|-------------------------------|--|--|---|---|---|---|--|--|---|---------------------------------------|---------------|
| | COMPAÑEROS | | | | | ESPACIO | | | | | TIEMPO | | ESPACIO / TIEMPO | | OBJETOS | | COMPOSICIÓN | | RECEPCIÓN PÚBLICO | | | |
| Subdimensión | Interacción motriz entre los artistas | Tipos de interacción sociomotriz entre los artistas | Agrupación | Rol del artista principal | Rol del artista secundario | Constancia del rol | Acompañamiento en el inicio y en el final | Espacio inter-personal | Líneas corporales | Nivel de altura | Espacios de los aparatos | Entradas y salidas del espacio escénico | Estructura rítmica de la acción | Tempo o musicalidad de la acción | Cronotopo | Función y uso poético | Transgresión | Trama | Crescendo | Tipos de transición | Emoción | Participación |
| | Psic Sci | Sacr Sayu SintA SPAG SPSu Sinc SFIPI Scr Semi Spub | Una Ds Db_pa Tr Cu Num Cral | Ejec PtAg Grup Narr Ca Prin | Fucu Pe Esp Gp Ayud Pub Na Can Mus Mus_Ct Secu | Man Cam | In Inia Inis Fi Fina Fins | Kines Sin Ct_Man Ct_Pas | Vert Hriz Ubllic Circ Mixt | Suel Suele Aer Impu Plat Cmbi | Fij Mvi Hibri Fij_MV | Efnd Eae Esue Ecen Ept Eincl Elat Edia Sfnd Sae Ssue Spt Sincl Slat Sdia | MeTr Nmet Me_nM Lent Altc Gag | Ctid Immv Rapi Lent Altc Gag | EFTI EFTT EaTI EaTr Ebr Ampl Redu | Sust Mala Prig Plas Real Inte Equi Ima Desl Music Prig_Mu | Asc Inve Vuel Mini Mal Trpz Cnts Extra Desz | Mrfi Nar Hist V Md Abje Ada Adp Av Ut Srp R Ad | Auti Fig V Md Abje Ada Adp Av Ut Srp R Ad | Ind Yuxt Tidr Tgdr Scur Musi | Angus Hum Adimi Tern Srps | Publ |
| Códigos | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Al conjunto de todos estos criterios y códigos, hay que añadir un conjunto de códigos mixtos que corresponden a los signos complementarios del espectáculo: el universo sonoro y visual.

5.2.5. Lógica externa. Rasgos complementarios mixtos: el universo visual y sonoro

Los códigos mixtos vendrán dados por el universo visual (el espacio escénico, la iluminación, el vestuario y la caracterización), y por el universo sonoro de la producción (la música, los sonidos y la voz). Aunque pueden permanecer fijos durante largos periodos de observación, es posible que cambien en determinados momentos del espectáculo, recreando nuevas atmósferas, de ahí su carácter mixto. Tienen un componente diacrónico: son signos que pueden variar visual y auditivamente en el tiempo. Son externos al artista. Por lo general, el artista no interviene en su confección, sino que son diseñados y construidos con anterioridad a la presentación del espectáculo por escenógrafos, diseñadores de iluminación, músicos, creadores de vestuario, o figurinistas.

Por otro lado, el aspecto externo que ofrece el vestuario³⁶⁷ indica si la apariencia de los artistas de circo se modifica o permanece inalterable a lo largo del espectáculo. El aspecto externo otorgado por la caracterización alude a los aspectos que pueden modificar esta apariencia del artista. En este sentido, podemos hablar de: aspecto natural (cuando no hay modificación); maquillaje (cuando la apariencia del rostro u otras partes del cuerpo están modificadas y semi-ocultas por las pinturas); o de la utilización de máscaras (cuando el rostro se oculta bajo un artefacto construido con yeso, cartón-piedra, látex o cuero, transformando de forma notable la identidad inicial del artista).

De entre el conjunto de los códigos mixtos, se han registrado en relación con el universo visual, los cambios escenográficos y de iluminación, y en relación al universo sonoro, los códigos de los sonidos (musicales o vocales) que acompañaban el conjunto de acciones motrices de los espectáculos.

5.2.5.1. Criterio *Espacio Visual*

El centro de interés de las distintas acciones de los artistas puede situarse de forma desigual en el espacio, siendo reforzado en general por la iluminación. Señalamos: la atención generalizada *sobre todo un grupo disperso*; generalizada *sobre un grupo agrupado*; focalizada en un *centro de interés* (artista u objeto), o focalizada en *varios centros de interés*. En este sentido se puede hablar de:

³⁶⁷ El vestuario puede tener un papel preponderante en las acciones motrices, siendo incluso utilizado como objeto argumental, mediador del movimiento (por ejemplo, la excepcional falda realizada a base de castañuelas de una de las bailarinas de la compañía *Increpación Danza* en el espectáculo *Tablao*, estrenado en Barcelona en el año 2004).

152. (Fj Lc) Escenografía fija con iluminación local

Definición: se considera la escenografía como fija cuando no cambia a lo largo de la representación. La iluminación se centra o se localiza en una zona, concretándola.



Imagen 77. *Corteo* 1.13:14.

153. (Fj Ge) Escenografía fija con iluminación general

Definición: se considera la escenografía como fija cuando no cambia a lo largo de la representación. La luz se distribuye ampliamente por todo el espacio escénico.

154. (Fj Cc) Escenografía fija con iluminación cambiante

Definición: se considera la escenografía como fija cuando no cambia a lo largo de la representación. La luz se concentra con alta intensidad en una zona, pero se difumina en alguna otra zona del espacio.

155. (Cb Lc) Escenografía cambiante con iluminación local

Definición: se considera la escenografía como cambiante cuando durante el espectáculo se modifica, o bien el volumen, la forma o el color, o bien la movilidad o la animación. La luz se centra o se localiza en una zona, concretándola.

156. (Cb Ge) Escenografía cambiante con iluminación general

Definición: se considera la escenografía como cambiante cuando durante el espectáculo se modifica o bien el volumen, la forma o el color, o bien la movilidad o la animación. La luz se distribuye ampliamente por todo el espacio escénico.

157. (Cb Cc) Escenografía mudable con iluminación cambiante

Definición: se considera la escenografía como cambiante cuando durante el espectáculo se modifica bien el volumen, la forma o el color, o bien la movilidad o la animación de la escenografía. La iluminación se concentra con alta intensidad en una zona, y se difumina en algunas otras zonas del espacio.

158. Efecto (Efe)

Definición: efectos producidos por cambios de luz o por elementos novedosos e inesperados que aparecen en escena. Ejemplo de la caída de la *nieve* en *Corteo*.

Imagen 78. *Corteo* 1.13:105.2.5.2. Criterio *Universo Sonoro*

A su vez, el universo sonoro (la música en directo, la grabación, el canto, la voz, la percusión corporal u objetual) alude a los aspectos audíbles del espectáculo y en este sentido podemos hablar de: música *en directo*, con los músicos presentes en la sala; música *grabada* instrumental o cantada; producción *vocal* en el caso de que se utilicen sonidos, onomatopeyas, palabras o frases en la producción; *instrumentación corporal*, en el caso de percusiones sobre el cuerpo, con las manos, con los pies – claqué, baile español, etc.-; o bien de sonidos producidos a partir de algún *objeto*.

Otros criterios, como señala Martínez (1997) asociados al universo sonoro de un espectáculo serían la complejidad y el dinamismo. La complejidad sonora o musical vendrá dada por la combinación de la homogeneidad o heterogeneidad musical con la previsibilidad o imprevisibilidad de la misma. Un universo sonoro muy homogéneo y muy previsible tendrá una complejidad *muy baja*; uno homogéneo y previsible tendrá una complejidad *baja*; un universo sonoro heterogéneo e imprevisible tendrá una complejidad *alta* y, por último, un universo sonoro muy heterogéneo y muy imprevisible tendrá una complejidad *muy alta*. A su vez, el dinamismo del universo sonoro vendrá caracterizado por la oscilación entre un acompañamiento sonoro o musical emotivo o una estructura musical que se apoye en aspectos rítmicos. De forma que un universo sonoro muy emotivo dará lugar a un dinamismo *muy bajo*; un acompañamiento musical emotivo se corresponderá con un dinamismo *bajo*; un universo sonoro rítmico tendrá un dinamismo *alto* y, por último, un acompañamiento musical o sonoro muy rítmico tendrá un dinamismo *muy alto*. Estos últimos, aún siendo considerados muy interesantes, no se contemplan en nuestro estudio.

159. Sonidos vocales en directo (VcDi)

Definición: se acompañan las situaciones motrices del espectáculo con sonidos vocales en directo.

160. Sonidos vocales grabados (VcGr)

Definición: se acompañan las situaciones motrices del espectáculo con sonidos vocales grabados.

161. Sonidos instrumentales en directo (InDi)

Definición: se acompañan las situaciones motrices del espectáculo con sonidos instrumentales en directo.

162. Sonidos instrumentales grabados (InGr)

Definición: se acompañan las situaciones motrices del espectáculo con sonidos instrumentales grabados previamente.

163. Músico (Ind Mus)

Definición: música en directo que acompaña al artista que actúa en directo.

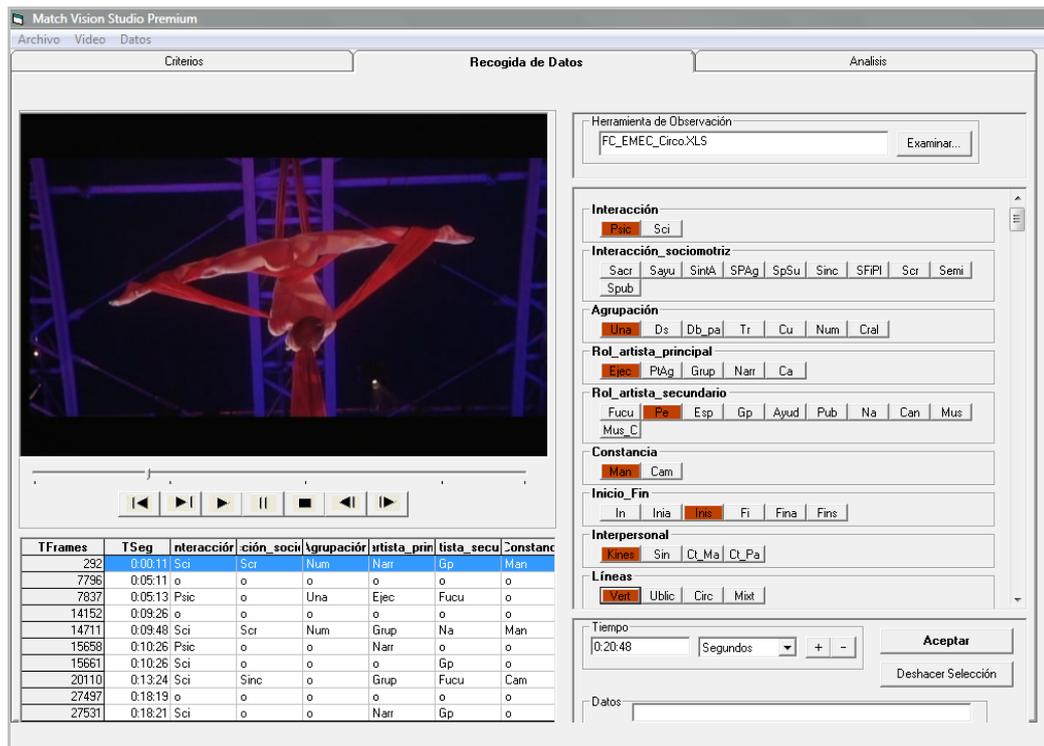
164. Sonidos (Snid)

Definición: se produce cuando, durante su actuación, los artistas mismos emiten sonidos, o bien se escuchan sonidos pre-grabados o en directo (casi-palabras, interjecciones, o sonidos que imitan animales u objetos).

En definitiva, los criterios *Espacio Visual* y *Universo Sonoro* se tienen en cuenta como elementos de la lógica externa que complementan e influyen en la dimensión expresivo-simbólica del espectáculo.

5.3. Registro

Una vez desarrollado el formato de campo, se inició el registro de los diez espectáculos citados anteriormente mediante el programa *Match Vison Studio Premium* (Castellano, Perea y Alday, 2005).



Captura de pantalla 11. Ventanas activas del registro con el programa informático *Match Vision Studio Premium*.

El registro se realizaba a razón de intervalos de 10'-15' como máximo, tras los cuales se efectuaba una pausa.

5.4. Recapitulación

En el presente capítulo se ha expuesto el instrumento observacional *ad hoc* elaborado para la realización de la parte empírica de la investigación. Concretamente, se explica la configuración del instrumento a partir del marco teórico elaborado en el segundo y tercer capítulos, según las dimensiones, las subdimensiones, y los criterios utilizados en los mismos.

El formato de campo se ha estructurado en torno a cuatro dimensiones o ejes de estudio: a) la dimensión contextual, establecida a partir de criterios de la lógica interna y de la lógica externa de la actividad circense; b) la dimensión conductual, fundamentada en criterios de la lógica interna de la práctica de circo; c) la dimensión compositiva, a partir de criterios de la lógica interna de la práctica; y d) la dimensión comunicativa y evaluativa, construida a partir de criterios de la emisión y de recepción de la práctica.

La dimensión contextual está constituida por características fijas de los espectáculos, en general previas a los mismos y que se mantienen estables durante extensos periodos de tiempo a lo largo de la observación. Dichas características se corresponden con rasgos de la lógica interna y también de la lógica externa

(explicados con anterioridad en el tercer capítulo), de forma que la lógica interna de una práctica motriz, en este caso el circo, podrá ser reinterpretada desde el exterior, por una lógica externa que le atribuye significaciones novedosas. Estos códigos contextuales actuarán como variables del estudio. En la Tabla 68 se muestra un resumen del formato utilizado.

Tabla 68. Dimensiones, subdimensiones y códigos del formato de campo Expresión Motriz Escénica en el Circo (EMEC) con los signos complementarios observados.

| Dimensión | LÓGICA INTERNA | | | | | LÓGICA EXTERNA | | |
|--------------|----------------|---------|--------|----------------|----------|----------------|---------------------------|------------------------|
| | CONDUCTUAL | | | | | COMPOSITIVA | COMUNICATIVA / EVALUATIVA | SIGNOS COMPLEMENTARIOS |
| Subdimensión | COMPAÑEROS | ESPACIO | TIEMPO | ESPACIO-TIEMPO | OBJETOS | COMPOSICIÓN | EMOCIÓN / PÚBLICO | ILUMINACIÓN / SONIDO |
| Códigos | Psic | Kines | Metr | ErTI | Sust | Asc | Hum | VcGr |
| | Sci | Sin | Nmet | ErTr | Mala | Inve | Admi | InDi |
| | Sacr | Ct_Man | Me_nM | EaTI | Prlg | Vuel | Tern | InGr |
| | Sayu | Ct_Pas | Ctid | EaTr | Plas | Mini | Srps | Ind_Mus |
| | SintA | Vert | Inmv | Ebr | Real | Mal | Publ | Snid |
| | SPAg | Hriz | Rapi | | Inte | Trpz | | |
| | SpSu | Ublic | Lent | | Equi | Cnts | | |
| | Sinc | Circ | Altc | | Ima | Extra | | |
| | SFiPI | Mixt | Gag | | Desl | Desz | | |
| | Scr | Suel | | | Musi | Mrfl | | |
| | Semi | Suele | | | Prlg_Mus | Nar | | |
| | Spub | Aer | | | | Hist | | |
| | Ejec | Impu | | | | Auti | | |
| | PtAg | Plat | | | | Fig | | |
| | Grup | Cmbi | | | | V | | |
| | Narr | Fij | | | | Md | | |
| | Ca | Mvi | | | | Abje | | |
| | Fucu | Hibri | | | | Ada | | |
| | Pe | Fij_Mv | | | | Adp | | |
| | Esp | Efnd | | | | Av | | |
| | Gp | Eae | | | | Ut | | |
| | Ayud | Esue | | | | Srp | | |
| | Pub | Ecen | | | | R | | |
| | Na | Ept | | | | Ad | | |
| | Can | Eincl | | | | Ind | | |
| | Mus | Elat | | | | Yuxt | | |
| | Mus_Ct | Edia | | | | Tidr | | |
| | Man | Sfnd | | | | Tgdr | | |
| | Cam | Sae | | | | Scur | | |
| | In | Ssue | | | | Musi | | |
| | Inia | Spt | | | | | | |
| | Inis | Sincl | | | | | | |
| Fi | Slat | | | | | | | |
| Fina | Sdia | | | | | | | |
| Fins | | | | | | | | |

La dimensión conductual atiende a los rasgos de la lógica interna práctico-expresiva de las situaciones motrices: la interacción con los compañeros, así como las relaciones con el espacio, el tiempo y los objetos. La dimensión compositiva permite acceder a los mecanismos de composición que se expresan en los espectáculos (transgresión, trama, *crescendo* y los tipos de transición). Por último, las dimensiones comunicativa y evaluativa, suponen un indicador observable de las emociones que se suscitan y de las respuestas objetivas del público, receptor del espectáculo.

Dentro de cada criterio o eje del instrumento, se ha definido cada uno de los

comportamientos motores³⁶⁸ del formato de campo, destacando tanto la definición conceptual como la descripción motriz. También se presentan las agrupaciones de praxias y sus respectivos códigos, utilizados para los diferentes análisis realizados.

Este formato de campo *Expresión Motriz escénica en el Circo* (EMEC) es el que finalmente se ha aplicado para obtener el registro de los datos. En el capítulo sexto, se refiere el análisis de los mismos y la discusión de los resultados.

³⁶⁸ Praxia es “la secuencia de comportamientos motores realizada por un sujeto que interviene en una situación motriz” (Parlebas, 2001:353).

PARTE III. Aportaciones finales

CAPÍTULO VI. ANÁLISIS DE LOS DATOS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO

CAPÍTULO VIII. REFERENCIAS DOCUMENTALES, AUDIOVISUALES Y ELECTRÓNICAS. ÍNDICES. ANEXOS

Ya en el sexto capítulo se exponen y analizan los datos obtenidos tras el registro, con la aplicación de diversos análisis: descriptivo, comparación de proporciones, análisis de tendencias, análisis *log-linear* y análisis secuencial de retardos, para, finalmente, interpretar los mismos. El capítulo séptimo reúne las conclusiones obtenidas, y se origina alrededor de tres bloques: en primer lugar, conclusiones relativas a las situaciones motrices de expresión en el contexto de la praxiología motriz; en segundo lugar, relativas a la lógica interna de los espectáculos motores; y finalmente, conclusiones a partir del estudio empírico de la compañía de circo estudiada. Finalmente, la investigación reúne el conjunto de referencias documentales, electrónicas y audiovisuales utilizadas, así como el avance de los anexos que se incluyen en el CD complementario.

CAPÍTULO 6. Análisis de los datos y discusión de los resultados

| | |
|--|------------|
| 6.1. Introducción | 401 |
| 6.2. Análisis descriptivo de datos y discusión de los resultados | 406 |
| 6.2.1. Análisis de los datos | 406 |
| 6.2.1.1. Análisis descriptivo de la dimensión conductual | 407 |
| 6.2.1.2. Análisis descriptivo de la dimensión composición | 422 |
| 6.2.1.3. Análisis descriptivo de la dimensión evaluativa | 425 |
| 6.2.2. Discusión | 434 |
| 6.2.2.1. Dimensión conductual | 434 |
| 6.2.2.2. Dimensión composición | 440 |
| 6.2.2.3. Dimensión comunicativa y evaluativa | 441 |
| 6.3. Análisis de comparación de proporciones y discusión de los resultados | 446 |
| 6.3.1. Análisis de los datos | 446 |
| 6.3.2. Discusión | 461 |
| 6.4. Análisis de tendencias y discusión de los resultados | 462 |
| 6.4.1. Análisis de los datos | 462 |
| 6.4.2. Discusión | 472 |
| 6.5. Análisis <i>log-linear</i> de los datos y discusión de los resultados | 473 |
| 6.5.1. Análisis de los datos | 473 |
| 6.5.1.1. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Época</i> | 474 |
| 6.5.1.2. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Género</i> | 475 |
| 6.5.1.3. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Edad</i> | 478 |
| 6.5.1.4. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Extremos</i> | 479 |
| 6.5.1.5. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Orden</i> | 481 |
| 6.5.1.6. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Partes del número</i> | 486 |
| 6.5.1.7. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable <i>Número /Transición</i> | 488 |
| 6.5.1.8. Distribución porcentual en función de las condiciones de la combinación de variables <i>Ordenación, Época y Unidad de estudio</i> | 490 |
| 6.5.1.9. Distribución porcentual en función de las condiciones de la combinación de variables <i>Género, Edad y Unidad de estudio</i> | 495 |
| 6.5.2. Discusión | 501 |
| 6.5.2.1. Variable <i>Época</i> | 501 |
| 6.5.2.2. Variable <i>Género</i> | 501 |
| 6.5.2.3. Variable <i>Edad</i> | 502 |
| 6.5.2.4. Variable <i>Extremos</i> | 503 |
| 6.5.2.5. Variable <i>Orden</i> | 503 |
| 6.5.2.6. Variable <i>Partes del número</i> | 505 |
| 6.5.2.7. Variable <i>Número /Transición</i> | 505 |
| 6.5.2.8. Variables <i>Partes, Época, Número/Transición</i> | 505 |
| 6.5.2.9. Variables <i>Género, Edad, Número/Transiciones</i> | 506 |

(Continúa en la página siguiente)

| | |
|---|------------|
| 6.6. Análisis secuencial de datos y discusión de los resultados..... | 507 |
| 6.6.1. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de los distintos modos de ejecución..... | 509 |
| 6.6.2. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de los diversos cronotopos..... | 520 |
| 6.6.3. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de los distintos espacios de los aparatos..... | 524 |
| 6.6.4. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de los distintos niveles del espacio..... | 528 |
| 6.6.5. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de las distintas emociones de la dimensión evaluativa..... | 534 |
| 6.6.6. Discusión..... | 538 |
| 6.7. Recapitulación..... | 540 |

6.1. Introducción

Tras la realización del registro de los datos -en el que como se ha explicado, se utilizó el programa informático *Match Vision Premium* y el formato de campo *ad hoc* basado en los rasgos de la lógica interna del arte del circo (EMEC)³⁶⁹-, y después de la aplicación del control de calidad sobre los mismos a través de la obtención del coeficiente *Kappa* intraobservador, se pasó al análisis de los resultados y la discusión correspondiente.

Para evitar el exceso que supone la necesidad de investigar la totalidad de los datos obtenidos, y que asimismo conlleva dificultades en la interpretación, se propone el establecimiento de varios filtros en función de los objetivos de la investigación: la categorización adecuada del flujo conductual, la recodificación o recombinación de los códigos irrelevantes y de baja frecuencia, y la selección de hipótesis concretas (Bakeman, Cairns y Appelbaum, 1979, en Quera, 1986).

Los diferentes análisis de datos que se pueden llevar a cabo para alcanzar los objetivos propuestos dependen del diseño observacional determinado (Anguera *et al.*, 2001). El diseño de nuestra investigación es principalmente puntual, nomotético y multidimensional (PNM). Este diseño permite realizar como mínimo cinco tipos de análisis: un análisis descriptivo, una comparación de proporciones, un análisis de tendencias intersesional e intrasesional, un análisis *log-linear* y un análisis secuencial. Cabe precisar que el análisis de tendencias y el análisis secuencial se han realizado en base a la consideración del diseño de la investigación como de seguimiento, nomotético y multidimensional (SNM), por lo que cabría hablar finalmente de un diseño de investigación de tipo mixto.

La Tabla 69 muestra de forma gráfica los diferentes análisis realizados en cada una de las fases atendiendo a los diferentes criterios de observación.

Tabla 69. Análisis realizados en cada una de las fases atendiendo a los diferentes criterios de observación.

| DIMENSIÓN CONDUCTUAL | COMPAÑEROS | CRITERIOS DE OBSERVACIÓN | FASE MACROANÁLISIS | | | FASE MICROANÁLISIS | | | | | | | | | | |
|-------------------------|------------|-----------------------------|-------------------------|-----------------------------|------------------------|--|-----------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|--|--|--|
| | | | ANÁLISIS DESCRIPTIVO | COMPARACIÓN PROPORCIONES | ANÁLISIS TENDENCIAS | ANÁLISIS SECUENCIAL (Partes de los números) | | | | | | | | | | |
| | | | | | | ANÁLISIS LOG- LINEAR | VARIABLES | | | | | | | | | |
| | | | | | | | EPO | EXT | ORD | GEN | EDA | NUT | PAR | | | |
| | | INT | | | | | | | | | | | | | | |
| | | ISC | | | | | | | | | | | | | | |
| | | AGR | | | | | | | | | | | | | | |

³⁶⁹ Ver capítulo 5 referido al instrumento de observación.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|------------------------------|---------------|------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| | | ROP | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | ROS | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | CON | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | INFI | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | ESPACIO | INC | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | LIN | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | NIV | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | ESP | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | ENS | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | TIEMPO | ESR | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | TEM | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | CRONOTOPO | CRO | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| OBJETOS | FUN | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ACCIONES MOTRICES EMERGENTES | AME | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| DIMENSIÓN COMPOSICIÓN | | TRG | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | TRM | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | CRE | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | TRA | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| DIMENSIÓN EVALUATIVA | PARTICIPACIÓN | EMC | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | PAR | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

El presente capítulo se ha estructurado en dos fases: una de macroanálisis, en la que se ha trabajado con la agregación total de los datos correspondientes a los números y las transiciones de los espectáculos, tratados molarmente; y otra de microanálisis, en la que nos hemos centrado en algunos registros de cada uno de los espectáculos por separado, y en los registros de las partes de los números, abordados de forma más molecular. Asimismo, y dentro del análisis secuencial, se han tomado únicamente como comportamientos dados, aquellos pertenecientes a los criterios de observación considerados más significativos. Tras finalizar cada uno de los análisis de los datos con cada uno de los criterios de observación, se procede a realizar la discusión de los mismos.

En la Tabla 69 se observa que en la fase de macroanálisis, mediante el análisis descriptivo se ha tratado la totalidad de los criterios de observación, obteniendo frecuencias y porcentajes para cada uno de ellos. En la comparación de proporciones y en el análisis de tendencias se han tomado algunos de los códigos que se consideraban relevantes para la finalidad de la investigación. En la fase de

microanálisis, y a partir del interés de los resultados obtenidos, se han planteado nuevos análisis con las variables: parte del espectáculo, género, edad, orden, número o transición, y partes del número. A continuación, y a partir de los resultados obtenidos inicialmente en la fase de macroanálisis, algunos de los criterios han sido utilizados como comportamientos dados para obtener patrones secuenciales. Para la obtención de secuencias comportamentales en los diferentes retardos se deben determinar los comportamientos *dados o criterio*, así como los comportamientos *condicionados*. Cada uno de estos puede ser tomado como comportamiento básico, procedente directamente del instrumento observacional de registro, o bien como comportamiento resultante o producto, gracias a las recodificaciones de comportamientos anteriores.

Los tres primeros tipos de análisis (fase de macroanálisis) se realizan para conocer objetivos como, por ejemplo, cuál es la utilización de los distintos cronotopos artísticos en el conjunto de los espectáculos, o también para facilitar algunas tareas de la siguiente fase, por ejemplo, recodificar o descartar praxias poco frecuentes o inexistentes de una dimensión determinada. La fase de microanálisis se realiza para comprobar hipótesis secundarias y para alcanzar los objetivos.

Los distintos análisis se realizan con el software *SDIS-GSEQ*; por otra parte, las representaciones y los gráficos se elaboran con el programa *Excel*.

Tabla 70. Acrónimos de las acciones básicas y resultantes de la dimensión conductual, comunicativa y evaluativa.

| | | CRITERIOS DE OBSERVACIÓN | ACCIONES BÁSICAS | ACCIONES RESULTANTES |
|----------------------|------------|--------------------------|--|---|
| DIMENSIÓN CONDUCTUAL | COMPAÑEROS | INT | Psic Sci | |
| | | ISC | Sacr Sayu SintA SPAg Sinc SpSu SFIPI Scr Semi Spub | |
| | | AGR | Una Ds Db_pa Tr Cu Num Cral | - Una - Poc = Ds Db_pa Tr - Muc = Num Cral |
| | | ROP | Ejec PtAg Grup Narr Ca | - Prin = Ejec PtAg Narr Grup |
| | | ROS | Fucu Pe Esp Gp Ayud Pub Na Can Mus Mus_Ct | - Secu = Fucu Ayud Esp Na Gp Mus Mus_Ct Pub |
| | | CON | Man Cam | |
| | | INFI | In Inia Inis Fi Fina Fins | - In - Ina = Inia Inis - Fi - Fis = Fina Fins |
| | | INC | Kines Sin Ct_Man Ct_Pas | - Kins = Kines Sin - Ct = Ct_Man Ct_Pas |
| | | LIN | Vert Hriz Ubluc Mixt Circ | |
| | ESPACIO | NIV | Suel Suele Aer Impu Plat Cmbi | - Sue = Suel Suele - Aere = Aer Impu - Plat - Cmbi |
| ESP | | Fij Mvi Hibri Fij_Mv | - Fij - Mv = Mvi Fij_Mvi | |

| | | | | | |
|---|--------------------------|------------------------------------|--|---|---|
| | | | | - Hibri | |
| | | ENS | Efnd Eae Esue Ecen Ept Eincl Elat Edia Sfnd Sae Ssue Spt Sincl Slat Sdia | - Eabaj = Efnd Esue Ecen Ept Eincl Elat Edia - Eae - Sabaj = Sfnd Ssue Spt Sincl Slat Sdia - Sae | |
| | | ESR | Metr Nmet Me_nM | - Metr - Nom = Nmet Me_nM | |
| | | TEM | Ctid Inmv Rapi Lent Altc Gag | - Rap = Rapi Altc - Lent - Gag | |
| | TIEMPO | CRO | ErTI ErTr EaTI EaTr Ebr | - Redu = ErTI ErTr - Ampl = EaTI EaTr - TI = ErTI EaTI - Tr = ErTr EaTr | |
| | | FUN | Sust Mala Prlg Plas Real Inte Equi Ima Desl Music Prlg_Mus | | |
| | OBJETOS | TGR | Asc Inve Vuel Mini Mal Trpz Cnts Extra Desz | - Sub = Asc Vuel - Acb = Inve Cnts - Mini - Mal - Trpz - Extra - Desz | |
| | | ACCIONES MOTRICES EMERGENTES | AME | EQUUS, EQUIC, MANI_m, MANI_p MANI_g MANI_gi MANI_s MANI_f, ACRS, ACRC, AERE, CLWN, INTER, CMB | - MANI = MANI_m, MANI_p MANI_g MANI_gi MANI_s MANI_f, |
| | DIMENSIÓN COMPOSITIVA | COMPOSICIÓN | TRM | Mrfl Nar Hist | |
| | | | CRE | Auti Fig V Md Abje Ada Adp Av Ut Srp R Ad | - Pla - Ries = Auti R Av Ut - Ser = Fig V Md - Aum = Abje Ada Adp - Srp - Dese |
| TRA | | | Ind Yuxt Tidr Tgdr Scur Musi | | |
| DIMENSIÓN EVALUATIVA Y COMUNICATIVA | EMOCIÓN | EMO | Angus Hum Admi Tern | | |
| | PARTICIPACIÓN | PAR | Publ Npub | | |

La Tabla 70 muestra de forma esquemática los comportamientos y las diferentes recodificaciones existentes en cada uno de los subconjuntos comportamentales del instrumento observacional. El análisis descriptivo se ha realizado con los comportamientos básicos, mientras que en el análisis secuencial algunos criterios de observación son analizados nuevamente desde los

comportamientos básicos, o bien, algunos de estos han sido recodificados dando lugar a los comportamientos resultantes.

Los resultados obtenidos abordan la segunda parte de los objetivos generales planteados y, a través de ellos, se ha intentado establecer vínculos con otros estudios u opiniones de expertos en el tema. Cabe anticipar que los estudios o la bibliografía especializada en artes escénicas y análisis de espectáculos en pocas ocasiones ha abordado la investigación de estas acciones en el circo, por lo que no se han podido establecer demasiados puntos de unión o contraste con otras opiniones.

El programa *SDIS* trabaja con *Unidades-Participantes* y/o con *Sesiones*. En nuestro estudio hemos trabajado con ambas. En la primera fase de agregación total de los datos hemos trabajado con datos de evento con tiempo (*Timed*) en base a los espectáculos considerados como *Sesiones*, o sea con “;” al final de cada bloque y “/” al final del último bloque. En el lenguaje del programa *SDIS*, *sesión* significa tiempo ininterrumpido de registro y consiste en una secuencia de códigos en la que puede suponerse que existe una continuidad (Bakeman y Quera, 1996: 22). En la segunda fase de análisis de las distintas partes de cada uno de los espectáculos hemos trabajado en base a unidades-participantes, en archivos en los que hemos anotado el inicio de cada bloque (< >) y el fin de cada uno de los bloques (/).

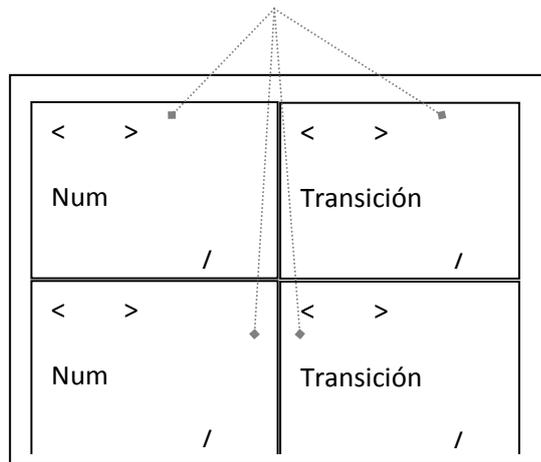


Figura 29. Muestreo intrasiesional de *Números* y muestro intrasiesional de *Transiciones* dentro de una sesión-espectáculo.

Para el estudio de los datos se ha realizado una muestra intrasiesional de *números* y una muestra intrasiesional de *transiciones* (ver Figura 29 y Capturas 12 y 13).

| | | | | | | | | | | | | |
|----------------|--------|-------|--------|--------|---------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| <6_Quidam> | Sci + | Man + | Narr + | Gp + | Sin + | Suel + | Ecen + | NMet + | Ctid + | Sust + | | |
| | | | | | | | Sae + | | | | | |
| 47 + ACRC + | Psic + | Man + | Ejec + | Fucu + | Kines + | Circ + | Suel + | Fij + | Efnd + | NMet + | Rapi + | |
| | | | | | | | | | Sfnd + | | | |
| | Tran + | | | | | | | | | | | |
| 48 + MANI_gi + | Sci + | Cam + | Grup + | Fucu + | Ct_Pa:+ | Mixt + | Suel + | Efnd + | Metr + | Altc + | ErTr + | Mala + |
| | | | | | | | | Sfnd + | | | | |
| | Tran + | | | | | | | | | | | |
| 49 + AERE + | Psic + | Man + | Ejec + | Fucu + | Kines + | Vert + | Aer + | Hibi+ | Eae | NMet + | Lent + | ErTI + |
| | | | | | | | | | Sae + | | | |
| | Tran + | | | | | | | | | | | |
| 50 + ACRC + | Sci + | Man + | Grup + | Esp + | Sin + | Mixt + | Suel + | Mvi+ | Edia + | Metr + | Rapi + | EaTr + |

Captura de pantalla 12. Extracto de un archivo transformado. Muestreo intrasiesional de los números.

| <3-N uvelle Experience> | | | | | | | | | | |
|-------------------------|------|---|-----|---|-------|---|------|---|------|---|
| INI | | | | | | | | | | |
| | Ini | + | 16 | + | Num | | | | | |
| | | | 17t | + | INTER | + | Tidr | + | Psic | + |
| | | | 17 | + | Num | | | | Narr | + |
| | | | 18t | + | INTER | + | Tidr | + | Sci | + |
| | | | 18 | + | Num | | | | Narr | + |
| | Dura | + | 18 | + | Num | | | | Gp | + |
| | | | 19t | + | EQUC | + | Yuxt | + | Psic | + |
| | | | 19 | + | Num | | | | Ejec | + |
| | | | 20t | + | INTER | + | Tgdr | + | Sci | + |
| | | | 20 | + | Num | | | | Grup | + |
| | | | 21t | + | INTER | + | Ind | + | Psic | + |
| | | | 21 | + | Num | | | | Ejec | + |
| | | | 22t | + | INTER | + | Tidr | + | Psic | + |
| | | | 22 | + | Num | | | | Man | + |
| | | | 23t | + | INTER | + | Ind | + | Psic | + |
| | | | | | | | | | Ejec | + |
| | | | | | | | | | Suel | + |

Captura de pantalla 13. Extracto de parte de un archivo transformado. Muestreo intrasiesional de las transiciones.

A continuación se exponen los distintos análisis realizados (análisis descriptivo, comparación de proporciones, análisis de tendencias, análisis log-lineal y análisis secuencial de retardos, así como las discusiones correspondientes). En la discusión e interpretación de los resultados, se comentan los mismos, se ponen en relación los resultados con las cuestiones planteadas inicialmente, y se cotejan con los deducciones de posibles estudios similares.

6.2. Análisis descriptivo de datos y discusión de los resultados

A través de este primer análisis, se investiga la distribución de las frecuencias absolutas y en la mayoría de los casos, de las frecuencias y las duraciones relativas y porcentuales, en cada uno de los ejes de las dimensiones del instrumento (porque los espectáculos tienen distintas extensiones globales y se ha considerado que tener únicamente en cuenta las frecuencias absolutas no se adecuaba a una correcta interpretación de lo sucedido en los mismos). Tras el análisis de los datos, tal y como se ha indicado, se realiza una discusión de los mismos.

6.2.1. Análisis de los datos

Los resultados se representan en tablas de frecuencia o de duración, y en diagramas de sectores en los que para una mayor visualización se ha añadido alguna imagen en determinadas leyendas. En la Captura de pantalla 14 se expone una parte de los datos del archivo del programa informático Excel con el que se han trabajado estos datos³⁷⁰.

³⁷⁰ En los anexos 17 y 18 se presentan los archivos originales .SDS con los que se han trabajado los datos, y los archivos transformados .MDS, para el posterior análisis secuencial.

| | | x1 | x2 | x3 | x4 | x5 | x6 | x7 | x8 | x9 | x10 | x11 | x12 | x13 | x14 | x15 | x16 | x17 | x18 | x19 | x20 |
|----------------|---------|---------------|-----------------------|---------|---------------|-----------|----------|------------|-----------|-----------|-----------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| | | Magie_Continu | Cirque_Reinventouelle | Experie | 4-Saltimbanco | 5_Alegria | 6-Quidam | 7-La_Nouba | 8_Dralion | 9_Varekai | 10_Corteo | | | | | | | | | | |
| Criterio | Códigos | DREL | FREL | DREL | FREL | DREL | FREL | DREL | FREL | DREL | FREL | DREL | FREL | DREL | FREL | DREL | FREL | DREL | FREL | DREL | FREL |
| COMPAÑEROS_Int | Psic | 0,0321 | 0,033 | 0,0188 | 0,0211 | 0,0232 | 0,0302 | 0,0179 | 0,0316 | 0,0325 | 0,0382 | 0,0206 | 0,0295 | 0,0101 | 0,0126 | 0,0109 | 0,0108 | 0,0196 | 0,0296 | 0,0145 | 0,0212 |
| COMPAÑEROS_Int | Sci | 0,0324 | 0,0429 | 0,0424 | 0,0602 | 0,0332 | 0,0442 | 0,0387 | 0,0517 | 0,0307 | 0,0483 | 0,043 | 0,0506 | 0,0551 | 0,0716 | 0,0491 | 0,061 | 0,0466 | 0,054 | 0,0487 | 0,0587 |
| ROLES_Prot | Ejec | 0,0353 | 0,0297 | 0,0279 | 0,0301 | 0,0418 | 0,0512 | 0,0332 | 0,0489 | 0,0337 | 0,0356 | 0,0151 | 0,0169 | 0,0114 | 0,0105 | 0,0141 | 0,0144 | 0,0139 | 0,0157 | 0,0256 | 0,0294 |
| ROLES_Prot | Grup | 0,0188 | 0,0297 | 0,0114 | 0,0181 | 0,0006 | 0,0023 | 0,013 | 0,023 | 0,0034 | 0,0127 | 0,0199 | 0,0316 | 0,0226 | 0,0337 | 0,0179 | 0,0287 | 0,0186 | 0,0244 | 0,0169 | 0,0212 |
| ROLES_Prot | Narr | 0,0041 | 0,0066 | 0,0015 | 0,0151 | 0,0019 | 0,0093 | 0,001 | 0,0029 | 0,0141 | 0,028 | 0,016 | 0,0253 | 0,0177 | 0,0253 | 0,0141 | 0,0144 | 0,022 | 0,0331 | 0,0164 | 0,0261 |
| ROLES_Prot | PtAg | 0,0063 | 0,0099 | 0,0205 | 0,0181 | 0,0119 | 0,0093 | 0,0094 | 0,0086 | 0,0119 | 0,0102 | 0,0125 | 0,0063 | 0,0135 | 0,0147 | 0,0139 | 0,0144 | 0,0117 | 0,0087 | 0,0043 | 0,0033 |
| ROLES_Sec | Ayud | 0,011 | 0,0099 | 0,0096 | 0,009 | 0,0037 | 0,0023 | 0,0001 | 0,0029 | 0,0064 | 0,0025 | 0,008 | 0,0063 | 0,0018 | 0,0021 | 0,0127 | 0,0072 | 0 | 0 | 0,0044 | 0,0033 |
| ROLES_Sec | Can | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,001 | 0,0036 | 0,0001 | 0,0017 | 0,0002 | 0,0016 | |
| ROLES_Sec | Esp | 0,0201 | 0,0132 | 0 | 0 | 0,0241 | 0,0116 | 0,0037 | 0,0029 | 0,0116 | 0,0051 | 0,0034 | 0,0021 | 0,0066 | 0,0021 | 0 | 0,0018 | 0,0043 | 0,0017 | 0,0146 | 0,0065 |
| ROLES_Sec | Fucu | 0 | 0 | 0,0269 | 0,0181 | 0,0156 | 0,0116 | 0,0388 | 0,0287 | 0,0185 | 0,0102 | 0,0227 | 0,0105 | 0,0253 | 0,0168 | 0,0162 | 0,0108 | 0,0336 | 0,0174 | 0,003 | 0,0016 |
| ROLES_Sec | Gp | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0027 | 0,0093 | 0,0005 | 0,0029 | 0,0151 | 0,0153 | 0,0196 | 0,019 | 0,0156 | 0,0126 | 0 | 0 | 0,0015 | 0,0052 | 0,0138 | 0,0131 |
| ROLES_Sec | Mus | 0 | 0 | 0,0081 | 0,003 | 0,0008 | 0,0023 | 0 | 0 | 0,0042 | 0,0025 | 0 | 0 | 0 | 0,0044 | 0,0054 | 0,0038 | 0,0035 | 0,0016 | 0,0016 | |
| ROLES_Sec | Mus_Ct | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0064 | 0,0036 | 0 | 0 | 0,0042 | 0,0016 | |
| ROLES_Sec | Na | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0004 | 0,0021 | 0,0047 | 0,0147 | 0,0069 | 0,0036 | 0,0114 | 0,0139 | 0,0149 | 0,0131 | |

Captura de pantalla 14. Parte del archivo del programa Excel correspondiente a algunos de los datos analizados.

6.2.1.1. Análisis descriptivo de la dimensión conductual

El análisis descriptivo se ha realizado con los comportamientos básicos estudiados en la dimensión conductual, a saber: la interacción motriz con los compañeros, y la relación con el espacio, el tiempo y los objetos.

En una primera parte, se efectúa el análisis general de los distintos criterios estudiados, y en segundo bloque se explican las diferentes modalidades de ejecución utilizadas en los diversos espectáculos.

a) General

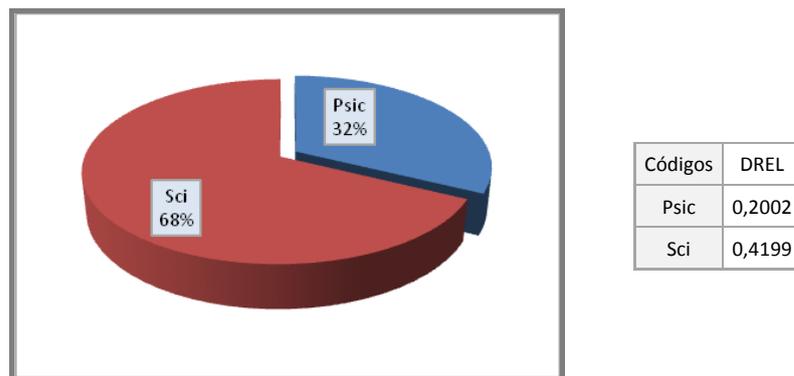


Gráfico 1. Criterio *Interacción con los Compañeros*. Duración relativa.

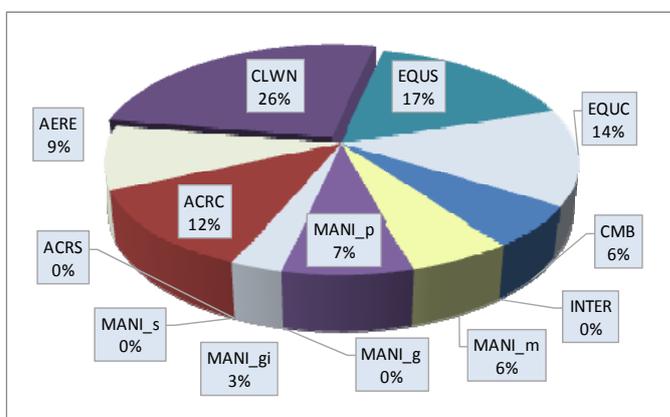
Los resultados de las *Interacciones motrices entre los artistas* (ver Gráfico 1) muestran que un 32% de los números son de carácter psicomotriz (*Psic*), y están ejecutados por un artista (hombre o mujer) que actúa en solitario, y que el 68% restante lo constituyen los números de carácter sociomotriz (*Sci*) en los que los artistas interaccionan con otros compañeros.

En relación con la *interacción matriz con los compañeros* en los espectáculos de circo de la compañía estudiada, se han observado cuáles eran las técnicas en las que se apreciaba una mayor incidencia de las interacciones de tipo sociomotriz -situaciones sociomotrices-, así como en cuáles de ellas se daba una ausencia de interacción -situaciones psicomotrices-. En relación con la distribución de las intervenciones psicomotrices en los diferentes espectáculos se puede observar el reparto en la tabla siguiente:

Tabla 71. Distribución de las actuaciones psicomotrices en función de las técnicas y de los espectáculos.

| Psic | <1_Magie_c <2_Cirque_r <3-N uvelle E <4-Saltimbar <5_Alegria> <6_Quidam> <7_La_N ubz <8_Drali n> <9_Varekai> <10_Crte > | Psic | | | | | | |
|---------|--|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|---|---|---|---|---|----|
| ACRS | | | 1 | | | | 2 | | | | | 1 | | 4 | | | | | | |
| ACRC | | | | | | | | | 1 | | | | 1 | 3 | | | | | | |
| AERE | 1 | | | 2 | | | 1 | 2 | | | | 1 | 2 | 9 | | | | | | |
| CLWN | 1 | 1 | | 1 | 1 | | 1 | | | 1 | | | | 6 | | | | | | |
| EQUUS | 1 | | | 1 | | | | 1 | | 1 | | 1 | | 5 | | | | | | |
| EQUC | | | | | 1 | | | | | | | | | 2 | | | | | | |
| CMB | | | | | | | | | | | | | | 0 | | | | | | |
| INTER | | | | | | | 2 | | | | | | | 2 | | | | | | |
| MANI_m | | 1 | | | | | | | | | | 1 | 1 | 3 | | | | | | |
| MANI_p | | | | | | | | | | | | | | 0 | | | | | | |
| MANI_g | | | | | 1 | | | | | | | | | 1 | | | | | | |
| MANI_gi | | | | | | | | | | | | | | 0 | | | | | | |
| MANI_s | | | | | | | | | | | | | | 0 | | | | | | |
| MANI_f | | | | | | | 1 | | | | | | | 1 | | | | | | |
| | 4 | 0 | 2 | 0 | 4 | 0 | 3 | 0 | 7 | 0 | 4 | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 | 4 | 0 | 4 | 36 |

Se observan, en cuanto a la distribución porcentual, las proporciones siguientes:



| Códigos | FREC |
|---------|------|
| ACRS | 0 |
| ACRC | 8 |
| AERE | 6 |
| CLWN | 17 |
| EQUUS | 11 |
| EQUC | 9 |
| CMB | 4 |
| INTER | 0 |
| MANI_m | 4 |
| MANI_p | 5 |
| MANI_g | 0 |
| MANI_gi | 2 |
| MANI_s | 0 |
| MANI_f | 0 |

Gráfico 2. Distribución de las técnicas en relación con la interacción psicomotriz. Frecuencia absoluta.

Los modos de ejecución (ver Gráfico 2) en los que se observa con mayor frecuencia la ausencia interactiva, siendo por lo tanto psicomotrices), son: el *clown* (CLWN), con un 26%; los equilibrios sin accesorios (EQUUS) con un 17%; y los equilibrios con accesorios (EQUC), con un 14% de registros. La acrobacia con accesorios (ACRC) representa un 12%, las técnicas aéreas (AERE) personalizan un

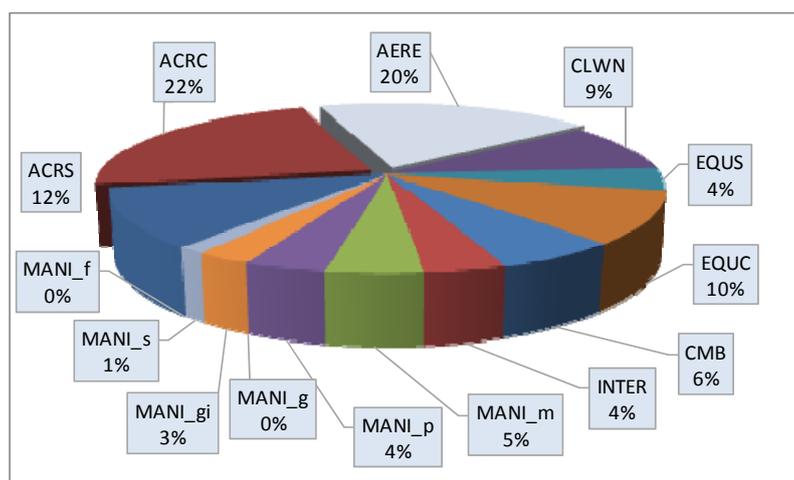
9% de las ocurrencias observadas, la manipulación (*MANI_p*) con los pies (sombrillas) incorpora un 7%, los números combinados (*CMB*) y los malabarismos manuales (*MANI_m*) implican un 6% de lo observado, y, por último, los malabarismos giroscópicos (*MANI_gi*) manifiestan un 3% de presencialidad. Aunque se dan intervenciones psicomotrices en los malabarismos de fuego, de *swing* y de golpeo, éstas son tan minoritarias que no llegan a quedar registradas en términos de porcentaje, aunque sí lo hacen si cuantificamos la observación de las actuaciones en términos de su duración.

En relación con la distribución de las intervenciones sociomotrices en los diferentes espectáculos se puede observar el reparto en la siguiente tabla:

Tabla 72. Distribución de la interacción sociomotriz en función de las técnicas y de los espectáculos.

| | <1_Magie_c Sci | <2_Cirque_r1 Sci | <3-N uvelle Sci | E<4-Saltimbar Sci | <5_Alegría Sci | <6_Quidam> Sci | <7_La_N uba Sci | <8_Drali n> Sci | <9_Varekai> Sci | <10_C rte > Sci | |
|---------|-------------------|---------------------|--------------------|----------------------|-------------------|-------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|----|
| ACRS | 1 | | 1 | 1 | 1 | 1 | | | 3 | 1 | 9 |
| ACRC | 1 | | 1 | 2 | 2 | 1 | 2 | 2 | 1 | 5 | 17 |
| AERE | | 1 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | 2 | 2 | 1 | 15 |
| CLWN | | | | | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 7 |
| EQUUS | | 2 | | 1 | | 1 | | | | | 4 |
| EQUC | 1 | 2 | 1 | | | | 2 | 2 | | 1 | 9 |
| CMB | 1 | | 1 | | | | | 3 | | | 5 |
| INTER | | | | | | | | | 1 | 2 | 3 |
| MANI_m | 1 | | | | | | | 1 | 1 | 1 | 4 |
| MANI_p | | | 1 | | | | | 1 | 1 | | 3 |
| MANI_g | | | | | | | | | | | 0 |
| MANI_gi | | | | | | 1 | 1 | | | | 2 |
| MANI_s | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| MANI_f | | | | | | | | | | | 0 |
| | 5 | 0 | 5 | 0 | 6 | 0 | 7 | 0 | 5 | 0 | 7 |
| | 0 | 5 | 0 | 6 | 0 | 7 | 0 | 10 | 0 | 12 | 0 |
| | 0 | 10 | 0 | 10 | 0 | 12 | 0 | 10 | 0 | 12 | 0 |
| | 0 | 12 | 0 | 10 | 0 | 12 | 0 | 12 | 0 | 12 | 0 |
| | 79 | | | | | | | | | | |

Se pueden observar, en cuanto a la distribución porcentual, las proporciones siguientes:



| Códigos | FREC |
|---------|------|
| ACRS | 17 |
| ACRC | 33 |
| AERE | 29 |
| CLWN | 14 |
| EQUUS | 6 |
| EQUC | 15 |
| CMB | 9 |
| INTER | 6 |
| MANI_m | 7 |
| MANI_p | 6 |
| MANI_g | 0 |
| MANI_gi | 4 |
| MANI_s | 2 |
| MANI_f | 0 |

Gráfico 3. Distribución de las técnicas en relación con la interacción sociomotriz. Frecuencia absoluta.

En el Gráfico 3 se aprecia que el mayor número de interacciones sociomotrices se da en las acrobacias con accesorios (*ACRC*) en un 22% de las ocurrencias. También se aprecian interacciones motrices con los compañeros en las técnicas aéreas (*AERE*) en un 20% de los casos, en las acrobacias sin accesorios (*ACRS*) en un 12% de los registros, y en los equilibrios con accesorios (*EQUC*) en un 10% de las ocasiones. En los números *clownescos* la ocurrencia es del 9%, y en los números combinados (*CMB*) de un 6%. Las interacciones sociomotrices suponen un 5% en el caso de los malabarismos manuales (*MANI_m*), y un 4% en los números interpretativos y en los equilibrios sin accesorios (*INTER* y *EQUUS*, respectivamente). Las interacciones sociomotrices en los malabarismos giroscópicos (*MANI_g*) representan un 3%, y en los malabarismos de *swing* (*MANI_s*) significan un 1% del total. No aparecen interacciones sociomotrices en los malabarismos de golpeo (*MANI_g*) del material (pelotas), ni tampoco en el malabarismo con fuego (*MANI_f*) del espectáculo *Alegría*.

Tratando de detallar el tipo de interacciones motrices que se establecen entre los artistas, obtenemos el siguiente diagrama:

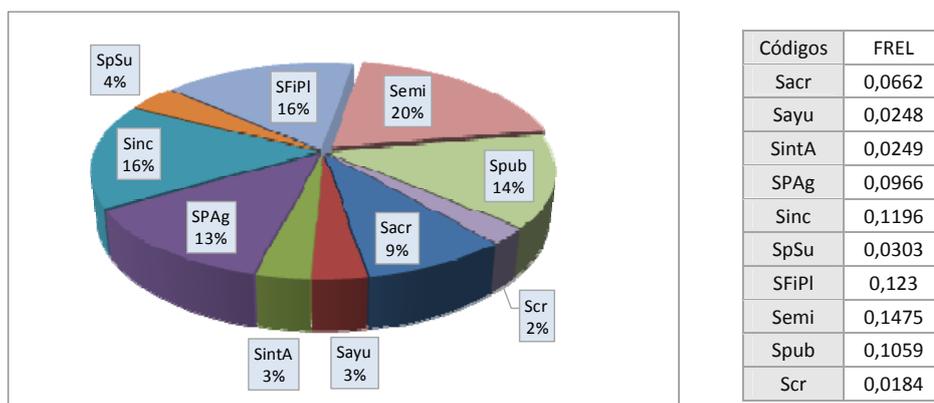


Gráfico 4. Criterio *Tipos de interacción con los compañeros: roles*. Frecuencia relativa.

Los tipos de interacción sociomotriz que desarrollan los artistas en el conjunto de los números se distribuyen (tal y como se aprecia en el Gráfico 4) de forma que la interacción de interpretación, de tipo teatral (*Semi*) implica un 20% de las ocurrencias. La interacción plástica a nivel de la construcción de figuras que priman la plasticidad (*SFiPI*), y la interacción de sincronización con los compañeros (*Sinc*) obtienen un 16% de frecuencia. La interrelación con el público (*SPub*) es de un 14% y la interacción entre el portor y el ágil en apoyo (*SPAg*) es de un 13% del conjunto, siendo la interacción acrobática (*Sacr*) de un 9%. Las formas de relación menos frecuentes son la interacción del portor y el ágil en suspensión (*SpSu*) con un 4% de ocurrencias; la relación de intercambio de aparato (*SintA*), la interacción de ayuda entre compañeros a nivel técnico (*Sayu*) que es de un 3%; y la interacción coral (*Scr*), que responde a un 2% de la globalidad.

En el Gráfico 5 que insertamos a continuación se describen los roles sociomotores y su aparición en los espectáculos.

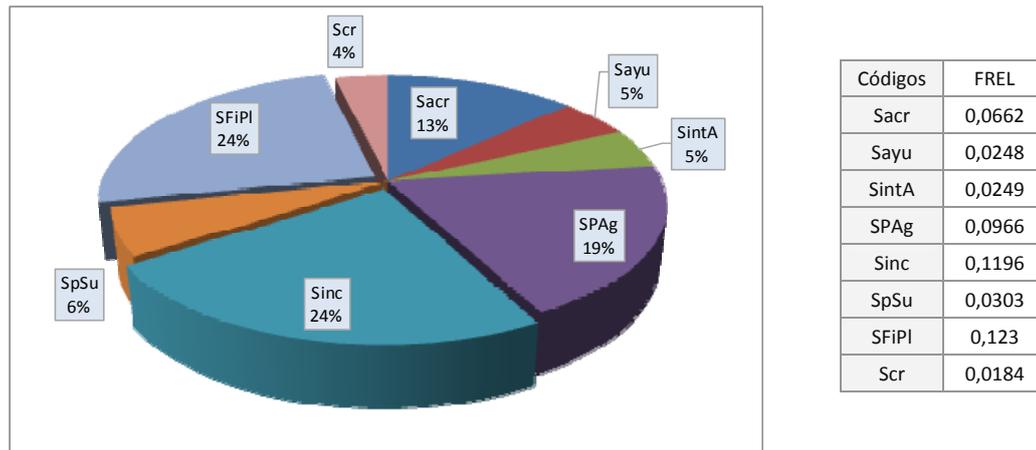


Gráfico 5. Criterio *Tipos de interacción con los compañeros: roles prácticos*. Frecuencia relativa.

Si en lugar de tomar el conjunto de los datos correspondientes a las interacciones motrices de tipo práctico y de tipo expresivo, se limita la observación a las interacciones sociomotrices de tipo práctico-instrumental (y en este sentido, no se tienen en cuenta los datos relativos a la interacción dramática de interpretación (*Semi*) y a la interacción (*Spub*) con el público), los datos se distribuyen de forma que se sitúa la mayor frecuencia de interacción en torno a la sincronización de acciones (*Sinc*) y a la interacción entre compañeros que realizan una figura plástica, con un 24% del global. Con un porcentaje del 19% se representa la interacción entre el portor y el ágil en apoyo (*SpAg*), y con un 13% de ocurrencias se encuentra la interacción de tipo acrobático (*Sacr*). En menor cuantía, se contempla la interacción entre el portor y el ágil en suspensión (*SpSu*) con un 6% de registros observados, y la interacción de ayuda (*Sayu*) y de intercambio de objetos (*SintA*), ambas con un 5%, finalizando el análisis con la relación coral (*Scr*), que supone un 4% del universo observado.

En cuanto a la cantidad numérica de artistas que conforman las distintas agrupaciones se ha elaborado el gráfico que se comenta a continuación.

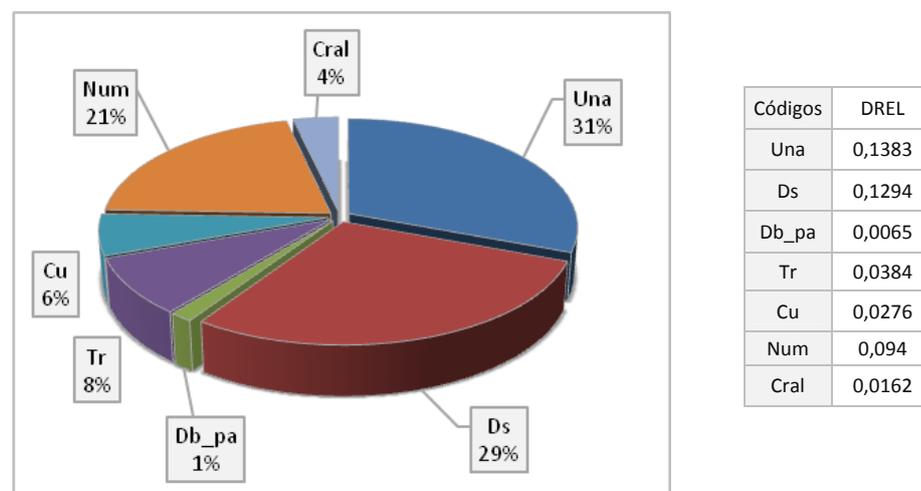


Gráfico 6. Criterio *Agrupaciones entre los artistas*. Duración relativa.

La forma de agrupación entre los artistas (ver Gráfico 6) se estructura de la siguiente manera: las formas psicomotrices, o sea con un único participante (*Una*) suponen un 31% de la globalidad de la duración de las intervenciones; entre las formas de asociación sociomotrices la estructura mayoritaria es la de parejas (*Di*), con un 29% de las agrupaciones. Los grupos numerosos (*Num*) suponen un 21% de la duración global de las actuaciones; siguen las formaciones en tríos (*Tr*), con un porcentaje del 8%; por último, la menor aparición y, asimismo, la menor duración de la participación, se asocia a los cuartetos (*Cu*), con un porcentaje del 6%, a las formas corales (*Cra*), con un 4% y a las dobles parejas (*Db_pa*), que intervienen conjuntamente (un 1% del total).

En los siguientes diagramas se aprecia la distribución de los roles principales y secundarios en las prácticas motrices circenses de la compañía observada.

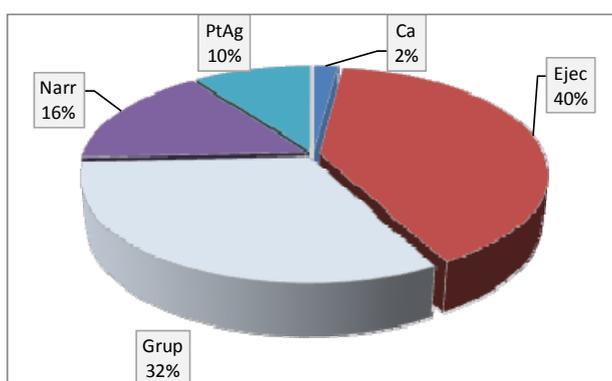


Gráfico 7. Criterio *Rol de artista principal*. Duración relativa.

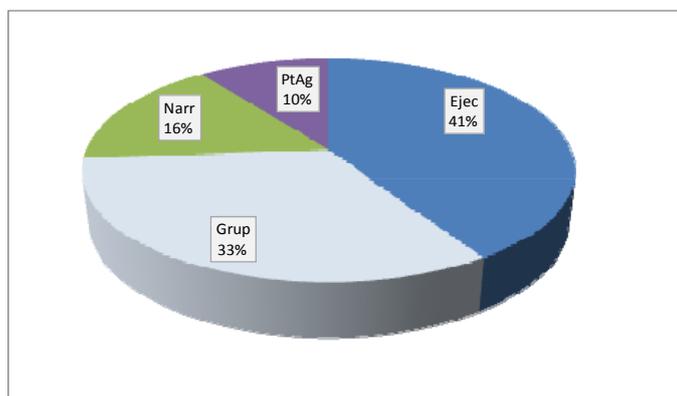


Gráfico 8. Criterio *Rol de artista principal: roles prácticos*. Duración relativa.

La distribución de los roles del artista principal se puede apreciar en el Gráfico 7 y en el Gráfico 8. El rol principal (*RPrin*) en la mayor parte del tiempo viene representado la mayor parte del tiempo por el artista que ejecuta las acciones (*Ejec*) y supone un 40% del tiempo global de los espectáculos; las acciones en las que interviene un grupo de artistas (*Grup*) significan un 32% de la duración total de las creaciones; las acciones desarrolladas por la relación entre el portador y el ágil (*PtAg*), bien sea en apoyo o en suspensión (según las características de los aparatos), suponen

un 10% del conjunto. La figura del narrador (*Narr*) interviene en un 16% de la duración del conjunto de intervenciones, y el rol de Cantante (*Ca*) ocupa un 2% de la duración total de los espectáculos.

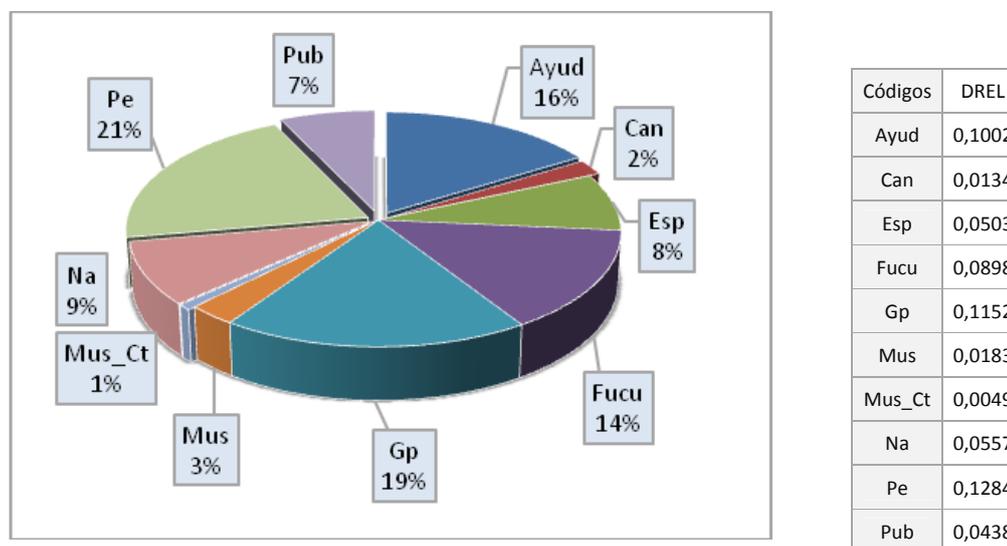


Gráfico 9. Criterio *Rol secundario*. Duración relativa.

Como se observa en el Gráfico 9 el criterio de rol secundario (*RSec*) distribuye su presencialidad en diez tipologías. El aspecto predominante es la presencia de personajes secundarios (*Pe*) en un 21% del conjunto observado. La aparición de los roles secundarios se concreta, además, en forma de ayuda física al personaje principal (*Ayud*) con una duración del 16% del global estudiado, o como foco de atención (*Fucu*), de manera que los artistas secundarios dirigen la mirada y la orientación del cuerpo hacia el lugar donde sucede la acción. Esta acción se refuerza en ocasiones desde una posición estática y en ocasiones desde una intervención activa en relación con la acción que se desarrolla, en un 14% de las ocasiones. El rol secundario también aparece a través de los artistas que se hallan en un momento de descanso o a la espera de su intervención (*Esp*), complementando al personaje principal dentro de la pista, en un 8% de situaciones. La compañía estudiada invita a la participación de supuestos *espectadores* (*Pub*) en algunos momentos del espectáculo (7%), que en un alarde de interpretación van tomando cartas en los números hasta convertirse en protagonistas de los mismos en un meta-juego que entremezcla la realidad y la ficción. Cabe mencionar a los músicos (*Mus*) y en algunas ocasiones, a éstos acompañados de un o de una cantante (*Mus_Ct*) que también refuerzan y complementan lo que en un momento determinado sucede en la escena. En un 9% de las ocasiones es la presencia del narrador principal (*Na*) la que pasa a un segundo plano como rol secundario que contempla y comparte con los espectadores el placer de la visión del espectáculo desde la propia pista.

La presentación de los resultados del análisis descriptivo prosigue con el comentario de los porcentajes relativos a la estabilidad o cambio del rol durante la actuación.

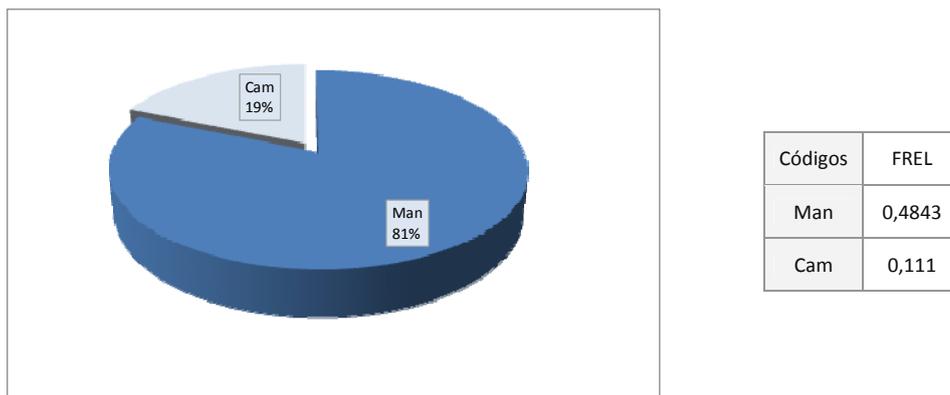


Gráfico 10. Constancia del rol. Frecuencia relativa.

En relación con la estabilidad del rol que desempeñan los artistas en los números, se constata que éste permanece constante (*Man*) en el 81% de las ocasiones, y que únicamente cambia en el transcurso de los números (*Cam*) en un 19% de ocasiones.

Por último, y en relación con la interacción entre los artistas, se expone la explicación del análisis sobre el inicio y la finalización de los números: si éstos empiezan o acaban por medio de personajes secundarios, si lo hacen a través del propio artista o artistas principales, sin acompañamiento, o bien si el principio y el final son ejecutados por los artistas acompañados de otros compañeros.

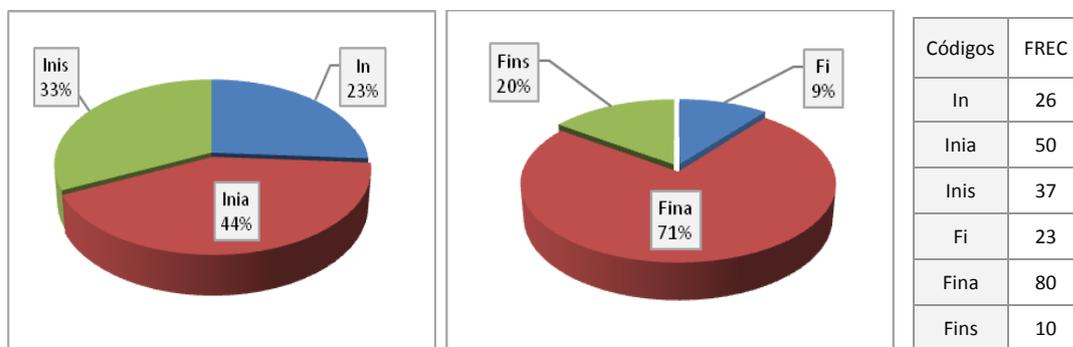


Gráfico 11. Criterio *Acompañamiento en el inicio y el final de los números*. Frecuencia absoluta.

En cuanto al *Acompañamiento de los artistas en el inicio y el final de sus respectivos números* cabe señalar que tanto el inicio (*Inia*) como el final (*Fina*) de los números se construyen acompañados de otros artistas con un rol secundario en un 44% y un 71% de ocasiones, respectivamente. El comienzo de los números se inicia con roles secundarios (*Inis*) en un 33% del conjunto, y los que finalizan el número son los personajes secundarios (*Fins*) en un 20% de la globalidad de los espectáculos. Los artistas inician los números sin acompañamiento de ningún compañero (*In*) en un 23% de los registros efectuados, y los finalizan en solitario (*Fi*) en un 9% de las intervenciones.

A continuación, se comentan los datos pertenecientes al análisis descriptivo de las interacciones motrices de los artistas con el espacio de la acción. Se inicia este bloque con el gráfico relativo a la proxémica de los comportamientos de los protagonistas en las unidades de estudio.

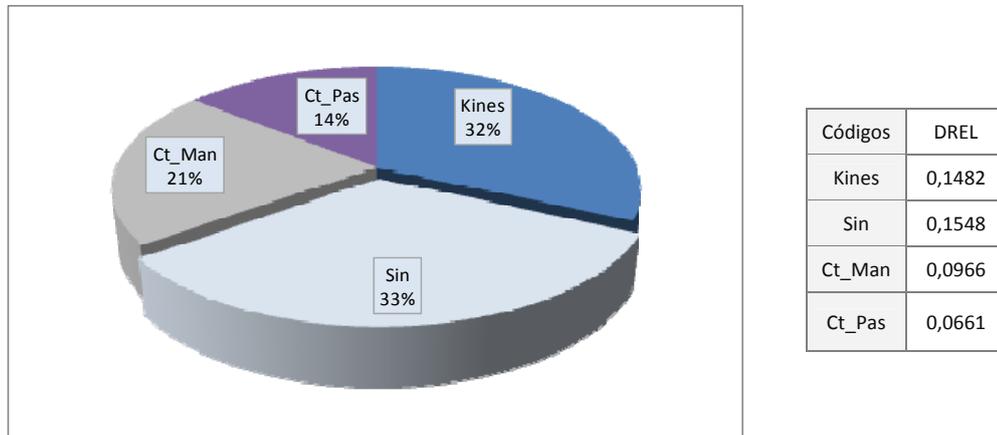


Gráfico 12. Criterio *Espacio intercorporal*. Duración relativa.

La utilización del espacio propio del individuo (kinesfera) sin interrelación con otros compañeros (*Kines*), alcanza un 32% de la globalidad. A éste, hay que sumarle un 33% de registros correspondientes a las interacciones sociomotrices sin contacto entre los artistas (*Sin*). En las actuaciones de tipo relacional sociomotriz y en un 14% de los registros se encuentran los números en los que de forma alternada se generan contactos entre distintas partes del cuerpo, combinados con acciones sin contacto corporal (*Ct_Pas*). El resto de acciones, que representan un 21% del conjunto, se engloban en el contacto mantenido (*Ct_Man*) entre diversas partes del cuerpo a lo largo de la intervención en un número.

El interrogante a propósito del “dibujo” que describen las líneas motrices o las trayectorias de los cuerpos de los artistas en el espacio, se explica a partir del siguiente gráfico.

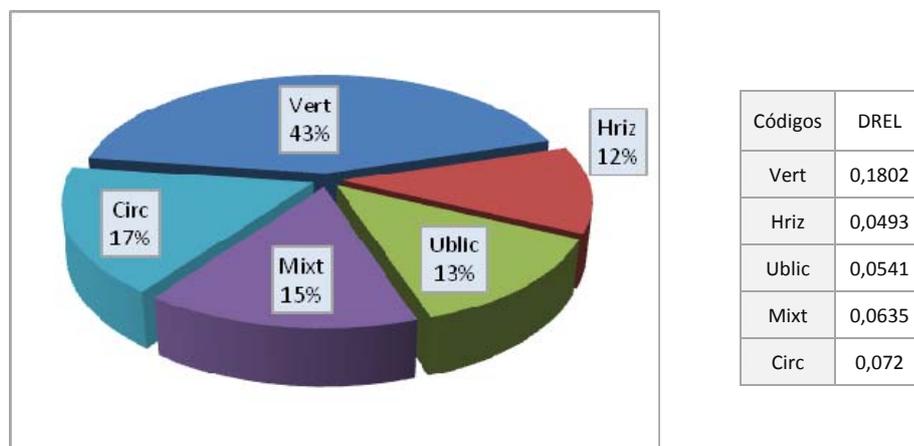


Gráfico 13. Criterio *Líneas del cuerpo en el espacio*. Duración relativa.

Como se observa, las líneas que describen los cuerpos de los artistas en el espacio son fundamentalmente verticales (*Vert*) en un 43% de las situaciones, mientras que los cuerpos de los artistas describen dibujos circulares y elípticos (*Circ*) en un 17% de ocasiones. Las líneas oblicuas (*Ubluc*) que perfilan los cuerpos en los lanzamientos y en las recepciones suponen un 13% del conjunto, y las líneas acrobáticas de las series de acrobacia (*Hriz*) conllevan un 12% del total observado. Las formas mixtas que conciertan diversas líneas (*Mixt*), suponen un 15% de la globalidad.

A continuación, se describe la altura respecto al suelo sobre la que o desde la cual, se realizan las distintas acciones motrices.

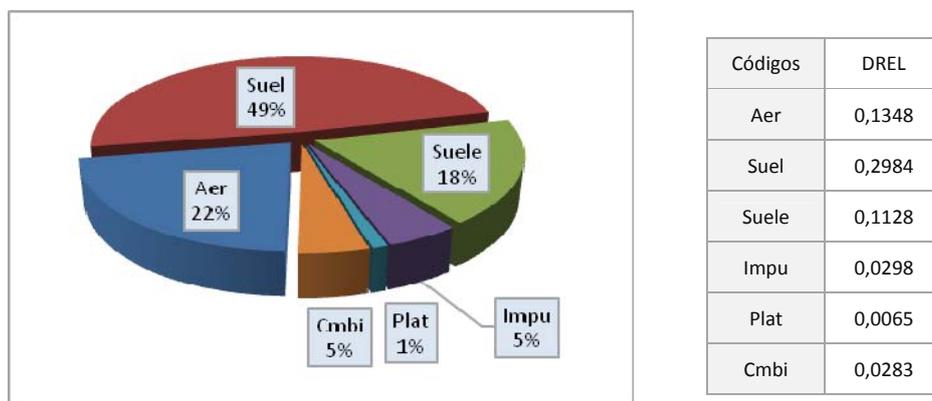
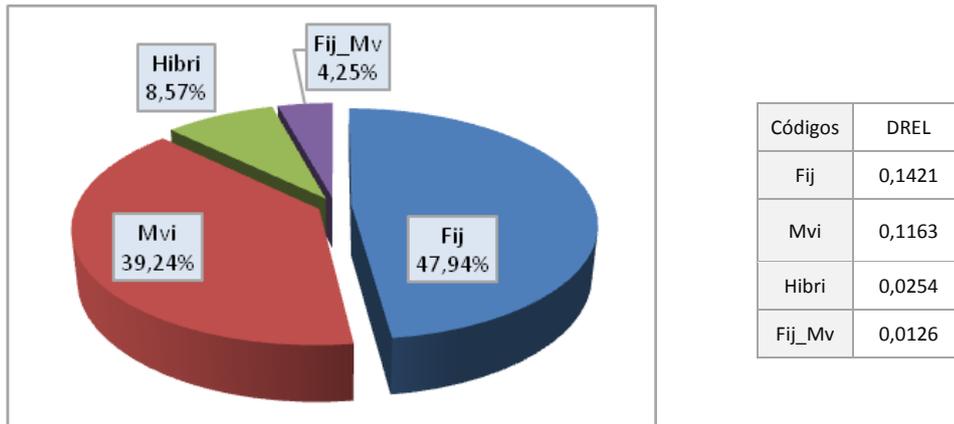


Gráfico 14. Criterio *Interacción con los niveles del espacio*. Duración relativa.

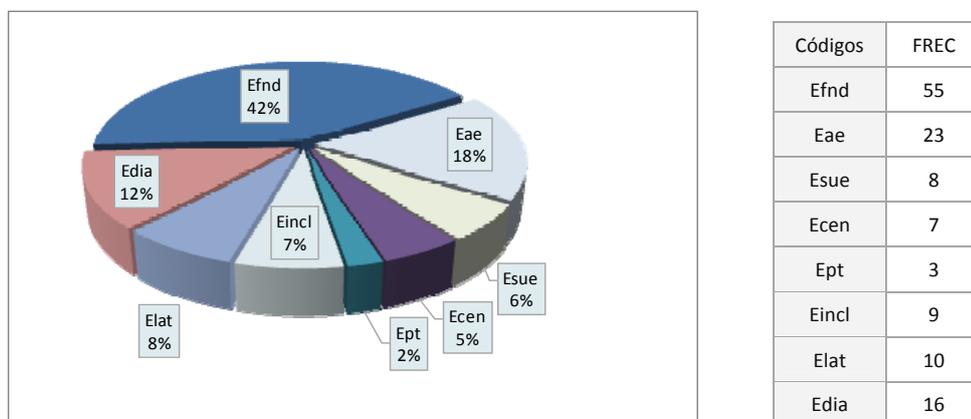
En el criterio de observación *Interacción con los niveles del espacio* se registra (tal y como se recoge en el Gráfico 14), que en un 49% del conjunto de los espectáculos, o sea, en casi la mitad del tiempo total de los mismos, las acciones se realizan a nivel del suelo (*Suel*), confirmando una clara tendencia en este sentido. En un 18% de la duración global de los números, éstos se realizan en contacto con una superficie horizontal, pero que se encuentra elevada respecto al suelo a través de una plataforma o de aparatos de apoyo como los *pools* (*Suele*). El espacio aéreo (*Aer*) se utiliza en un 22% de la globalidad de los espectáculos estudiados. Las acciones se suceden en la platea (*Plat*) en un 1% del conjunto. Los aparatos de impulsión, que permiten la utilización del cuerpo con una fase de vuelo en el aire a partir del impulso generado por los medios elásticos (*Impu*), se plasma en un 5% de la totalidad de los registros. Consideramos también que son los espacios combinados (*Cmb*), con un 5% de ocupación temporal, característicos de la evolución creativa del grupo estudiado, y creemos, asimismo, que marcan un punto de inflexión con respecto al circo tradicional o a los comienzos de la propia compañía.

En relación con los espacios creados por los aparatos, se ha generado el gráfico que sigue y que a continuación se comenta.

Gráfico 15. Criterio *Espacios de los aparatos*. Duración relativa.

El criterio de los *Espacios de los aparatos* supone un predominio en la utilización de los aparatos fijos (*Fij*) de un 47,94%, -o sea, de aquellos aparatos a los que debe adaptarse el cuerpo del artista y que no modifican sus cualidades a pesar de la interacción con el cuerpo humano-. Se utilizan, asimismo, los aparatos móviles (*Mvi*), o sea aquellos artefactos que a pesar de tener una estructura fija tienen cierta movilidad espacial y se desplazan (como por ejemplo la rueda alemana), en un 39,24% del tiempo global de los espectáculos. La distribución porcentual se reduce a un 8,57% en los aparatos híbridos (*Hibri*) como las telas, las redes o las cuerdas, en los que hay una doble adaptación del cuerpo al aparato y de éste al cuerpo, en una relación versátil de mutuo acompañamiento. Y, finalmente, se obtiene también el espacio de los aparatos fijos pero con un componente de movilidad de balanceo (*Fij_Mv*) en un 4,25%, siendo este grupo, el de los aparatos con balanceos, el que origina además espacios *fuerte y especialmente rítmicos* en los que las acciones motrices están supeditadas a sus tiempos de oscilación.

Por último, y en relación con la sub-dimensión de la interacción de los artistas con el espacio, se describen los datos obtenidos del registro de las zonas por las que los artistas entran o abandonan la escena.

Gráfico 16. Criterio *Zonas de entrada del espacio escénico*. Frecuencia absoluta.

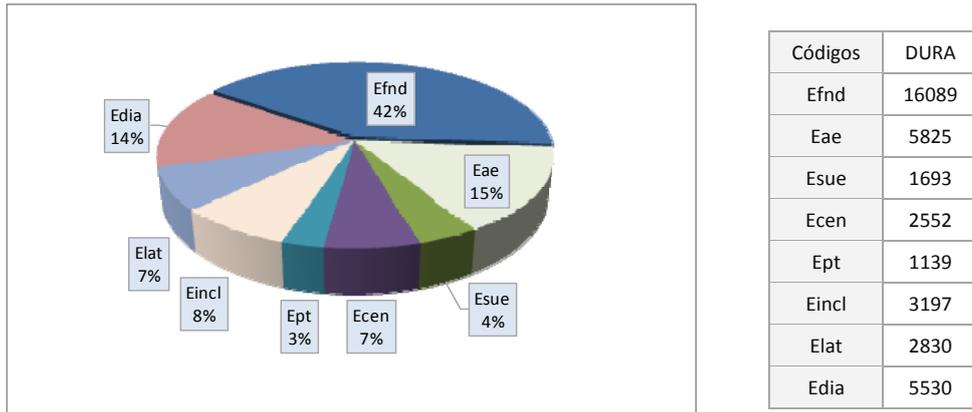


Gráfico 17. Criterio *Zonas de entrada del espacio escénico*. Duración absoluta.

Respecto al criterio de las *Zonas de entrada al espacio escénico* se manejan distintas zonas de acceso al espacio de actuación. En la mayoría de las entradas, un 42% de las mismas, se aprecia que se realizan desde el fondo (*Efn*). Tal como se observa en el Gráfico 16, en un 18% de las ocasiones la entrada se realiza desde la parte superior del espacio escénico (*Eae*); en un 12% de los registros, se observa que las entradas se realizan desde los vértices derecho o bien izquierdo, en línea diagonal (*Edia*); en menor cuantía se detectan entradas desde el fondo en un plano inclinado (*Eincl*, 8%). En determinados momentos, y desde el propio suelo escénico (*Esue*, un 6%), *surgen* los personajes envueltos en humo o disimulados por compañeros que dificultan su visión y así *aparece* el artista, de forma mágica y sorprendente, dispuesto en el centro de la pista (7%). Desde la platea (*Ept*) también hay entradas de *clowns* o de grupos de músicos (3%), y para finalizar se mencionan, aunque en menor cuantía (7%), las entradas laterales (*Elat*).

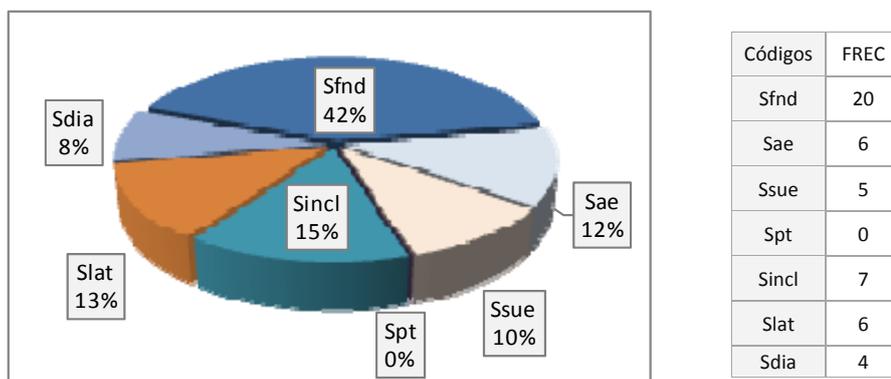
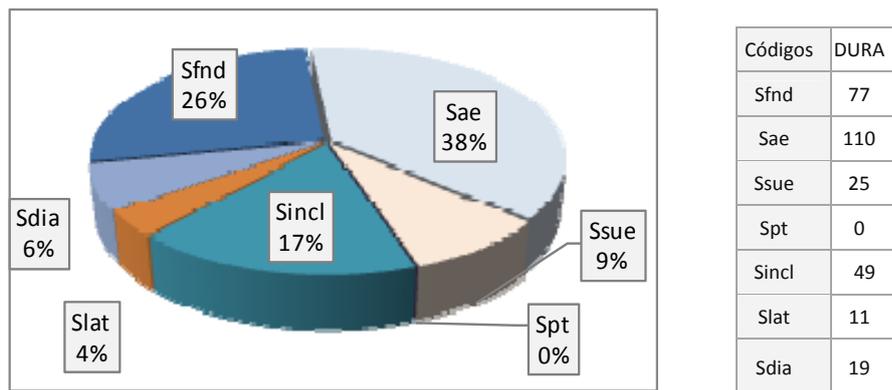
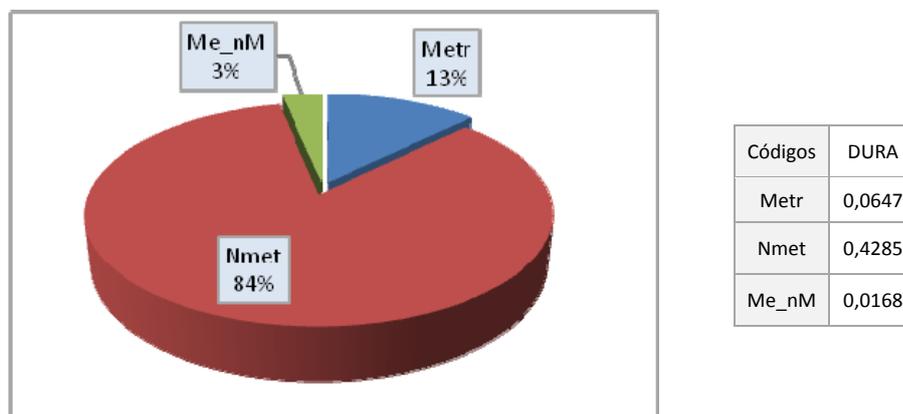


Gráfico 18. Criterio *Zonas de salida del espacio escénico*. Frecuencia absoluta.

Gráfico 19. Criterio *Zonas de salida del espacio escénico*. Duración absoluta.

En relación con la distribución de las frecuencias relativas de las *Zonas de salida del espacio escénico* se han obtenido los siguientes resultados: como se ve en el Gráfico 18, el mayor número de salidas se constata por la zona del fondo de la pista (*Sfncl*) con un 42%, aunque, si observamos el Gráfico 19, la duración de las salidas aéreas (*Sae*) es mayor, en proporción, que la de las salidas por el fondo, ya que las primeras se realizan con mayor lentitud (38%). Se advierte, asimismo, que no hay salidas de los artistas por la zona de la platea (*Spt*). En relación con el código Salida por el suelo (*Ssue*) se indica que esta salida supone un 10% del total de los *mutis* de los artistas y tienen muy poca duración, tratándose de desapariciones muy rápidas.

A continuación, se describen los resultados obtenidos para los criterios correspondientes a la relación motriz con el tiempo, de los comportamientos registrados.

Gráfico 20. Criterio *Estructura rítmica o tiempo métrico de la acción*. Duración relativa.

En relación al criterio *Tiempo métrico de la acción* se hallan un total de tres códigos. Tal y como señala el Gráfico 20, el código que se presenta con un mayor porcentaje de aparición es el de la estructuración no métrica del tiempo (*Nmet*), con un 84% de ocupación. La estructuración métrica del tiempo (*Metr*) se presenta en un porcentaje del 13%. En algunas de las situaciones (3%) se combinan la estructuración métrica y no métrica de las acciones (*Me_nM*).

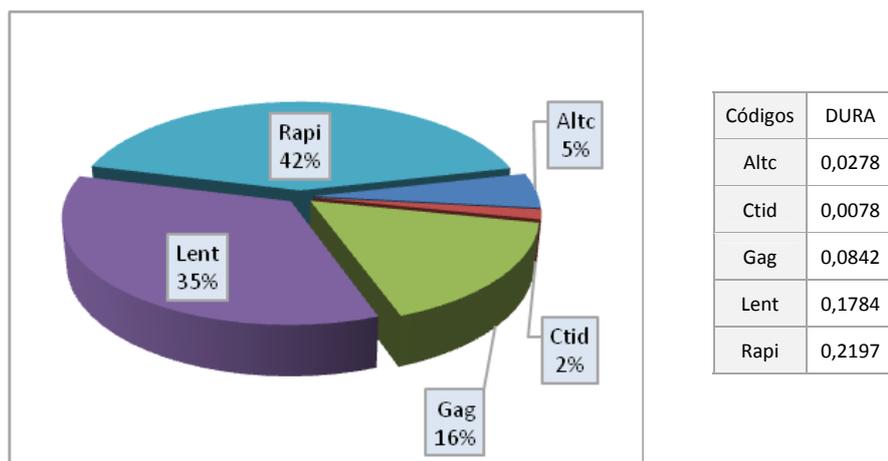


Gráfico 21. Criterio *Tipo de interacción temporal: Musicalidad de la acción*. Duración absoluta.

El criterio de observación *Tipo de interacción temporal: Musicalidad de la acción* manifiesta el carácter rápido de las acciones motrices (*Rapi*) en un 42% de las mismas. Las acciones se enlentecen en un 35% del conjunto de duraciones de las ocurrencias (*Lent*). En un 16% de los momentos, las acciones motrices de los artistas se organizan como *gags*, o sea que discurren con un nudo, un desarrollo y un desenlace, mayormente cómico. El 5% de los registros lo ocupan las acciones realizadas de forma tan extraordinariamente rápida que suponen una alteración en la percepción del espectador (*Altc*), imprimiendo un carácter mágico a lo que sucede (es el caso de las praxias malabares). Y un 2% de la duración de los registros respecto a la globalidad viene dado por una musicalidad del gesto, habitual, cercana a la naturalidad del cuerpo cotidiano (*Ctid*).

Se explica a continuación la graficación obtenida en el registro de la interacción motriz que aúna el espacio y el tiempo de las acciones.

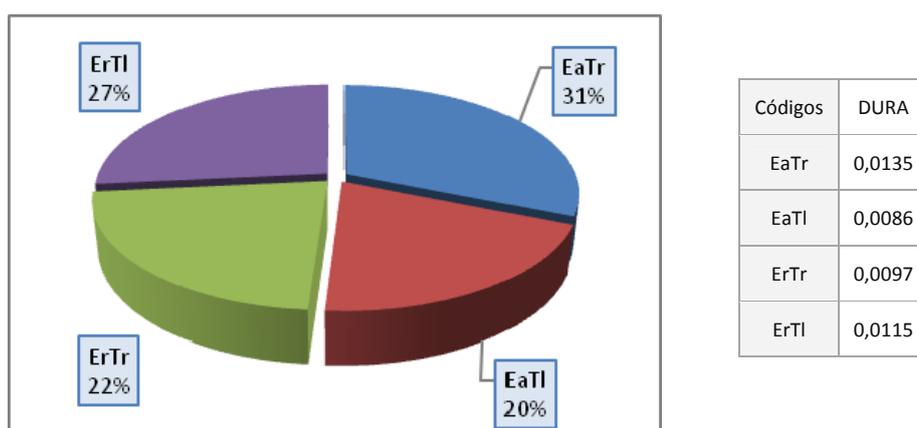


Gráfico 22. Criterio *Cronotopos espaciotemporales*. Duración relativa.

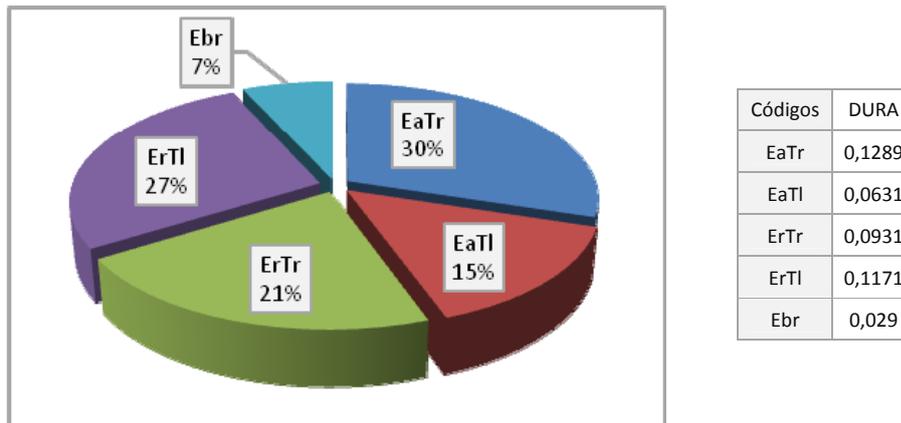


Gráfico 23. Criterio *Cronotopos espaciotemporales y espacio balanceado rítmico*. Duración relativa.

El criterio de observación comportamental de los *Cronotopos espaciotemporales* distribuye a los mismos en cuatro grandes grupos, tal y como se ve en el Gráfico 22. La mayor duración de las acciones es la que se realiza en espacios amplios y con tiempos rápidos (*EaTr*), con un 31% del total. Le siguen los espacios reducidos con tiempos lentos (*ErTI*), con un 27% de los registros. Los espacios reducidos con tiempos rápidos (*ErTr*) y los espacios amplios con tiempos lentos (*EaTI*), ocupan, respectivamente, un 22% y un 20% de la duración total de los espectáculos. Podemos precisar que si se considera, además, la existencia de *espacios balanceados rítmicos* (*Ebr*) como el del trapecio, tal y como observamos en el Gráfico 23, éstos ocuparían un porcentaje del 7%, que se sustrae principalmente de los espacios amplios con tiempos lentos.

En cuanto a la subdimensión de la *relación con los objetos*, se explican a continuación los resultados obtenidos.

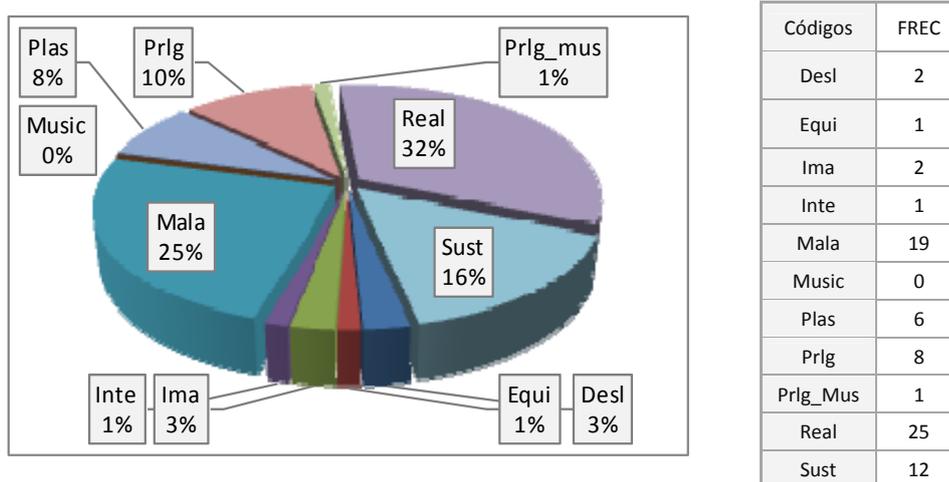


Gráfico 24. Criterio Funcionalidad de los objetos. Frecuencia absoluta.

Respecto al criterio *Funcionalidad y uso poético de los objetos* se consideraron once posibilidades de relación motriz. Tal y como se observa en el Gráfico 24, el artista se relaciona con los objetos en base a un uso real (*Real*) en un 32% de ocasiones. La intervención de los objetos para un uso malabar (*Mala*) es del 25%; a éste, hay que

añadir el 1% de los registros en los que se realiza un intercambio de aparatos entre los artistas (*Inte*). Suponen, asimismo, un porcentaje del 1%, las ocasiones en las que el objeto se utiliza en equilibrio (*Equi*), o los momentos en los que el propio artista toca un instrumento durante la ejecución de su número (*Prlg_Mus*). Los objetos se utilizan con una intención plástica (*Plas*), o sea atendiendo a su forma, en un 8% de apariciones, y con una frecuencia del 3% el objeto se imagina, mimándolo. Los artistas se sirven de los objetos como medio de deslizamiento (*Desl*) en un 3% de las ocasiones.

6.2.1.2. Análisis descriptivo de la dimensión composición

En este apartado se explican los resultados obtenidos que conciernen a las *transgresiones* realizadas en los espectáculos, al tipo de *trama* desarrollada en los diversos números así como a las modalidades de *crescendo* de la acción de las que se han servido los creadores para hacer evolucionar la acción inicial. Se comentan, asimismo, las características de los conectores o enlaces entre los números, o sea los rasgos de las *transiciones*.

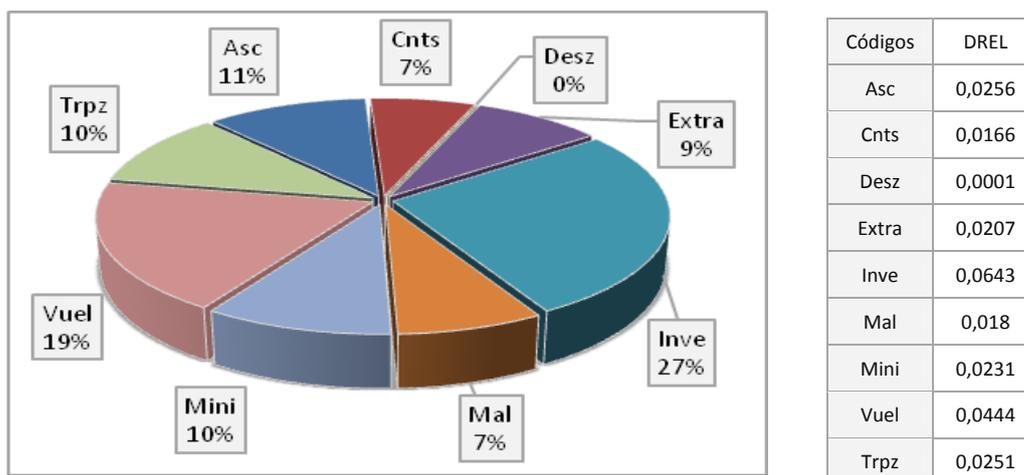
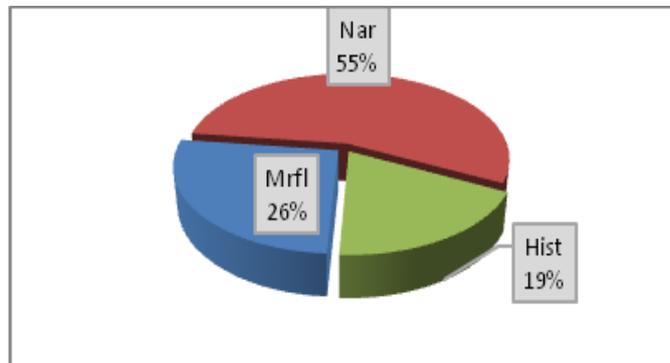


Gráfico 25. Criterio *Transgresiones*. Duración relativa.

Las transgresiones como fórmula subyacente a la esencia de los números (ya que contribuyen a caracterizar el cuerpo escénico extra-cotidiano), corresponden a las nueve praxias explicadas con anterioridad en el capítulo 5, que refiere el instrumento de observación. Tal y como observamos en el Gráfico 25 la norma que se transgrede en múltiples ocasiones (un 27%) es la de la bipedestación del cuerpo, y lo hace a través de la inversión. Asimismo, encontramos la transgresión de un cuerpo *perfecto y heroico* a través de acciones motrices que denotan la torpeza (*Trpz*), generalmente asociadas a la figura del *clown*, y que se observan en un 10% del conjunto. La transgresión que responde al desafío espacial de querer *subir más alto*, de *encaramarse y ascender más arriba* (*Asc*), reúne un 11% de las situaciones estudiadas. La posibilidad de que el cuerpo se deslice (*Desz*), no llega al porcentaje del 1%, ya que aparece durante breves instantes. La colisión con las posibilidades de flexibilidad de la mayoría de los cuerpos, que brinda el contorsionismo (*Cnts*) supone el 7% de los registros

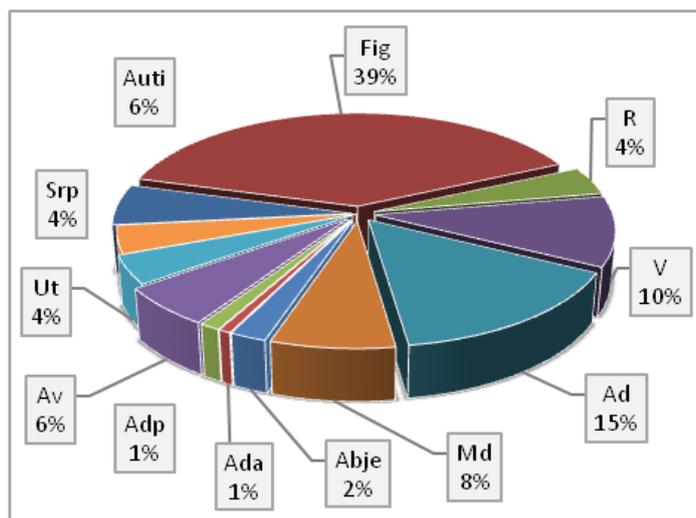
efectuados. La transgresión de *volar* (*Vuel*) soñada por la mayoría de los mortales, aparece en un porcentaje bastante elevado en relación al conjunto (un 19%). La reducción del apoyo a un mínimo espacio sobre el que ubicar la masa corporal (*Mini*) obtiene un 10% en relación con el conjunto analizado. Y, finalmente, la utilización extrema de la cualidad de la fuerza (*Extra*) supone un 9% de las manifestaciones transgresoras de la cotidianidad.



| Códigos | FREL |
|---------|--------|
| Mrfl | 0,0318 |
| Nar | 0,066 |
| Hist | 0,0223 |

Gráfico 26. Criterio *Trama*. Frecuencia relativa.

Tal y como se aprecia en el Gráfico 26, el componente narrativo (*Nar*) se refleja en un 55% del conjunto de los espectáculos; las praxias de carácter morfológico (*Mrfl*), de baja significación narrativa, se concretan en un 26% de la globalidad, y finalmente, las acciones que conllevan un avance en forma de historia, con una rotundidad narrativa elevada (*Hist*), se cuantifican en un 17% del total de las producciones.



| Códigos | DREL |
|---------|--------|
| Auti | 0,0749 |
| Fig | 0,4829 |
| R | 0,0517 |
| V | 0,1284 |
| Ad | 0,1898 |
| Md | 0,0913 |
| Abje | 0,0269 |
| Ada | 0,009 |
| Adp | 0,0152 |
| Av | 0,0729 |
| Ut | 0,0524 |
| Srp | 0,0511 |

Gráfico 27. Criterio *Crescendo de la unidad escénica número*. Duración relativa.

El criterio *Crescendo de la unidad escénica número* fue registrado a través de doce posibilidades de comportamientos encaminadas al clásico pero pertinente *más difícil todavía*. Las variaciones dentro del número se producen a través de la realización de figuras (*Fig*) en un 39% de los casos, complementadas por mantenimientos de la

dificultad (*Ma*) en un 8% de las situaciones y por variantes de las figuras iniciales (*V*) en un 10% de los casos. El *crescendo* del número debido a una variación por aumento de la cantidad de personas que intervienen en la dificultad (*Adp*) o por el aumento de la altura a la que se trabaja (*Ada*) es del 1%, y el que se debe al aumento del número de objetos que se utilizan (*Abje*) es del 2%. En un 4% de las situaciones se reúnen diferentes modos de ejecución (*Ut*) y se aumenta el tiempo de vuelo (*Auti*), situación que conlleva un incremento de la dificultad, en un 6% de ocasiones. Intervienen situaciones de riesgo para la integridad física, en un 4% de los momentos. El elemento sorpresa (*Srp*) también tiene una presencia en el 4% del conjunto de las posibilidades de progresión y crecimiento del número.

En relación con los tipos de enlaces o de transiciones entre los números, se describen a continuación los sectores referidos a las diversas modalidades observadas.

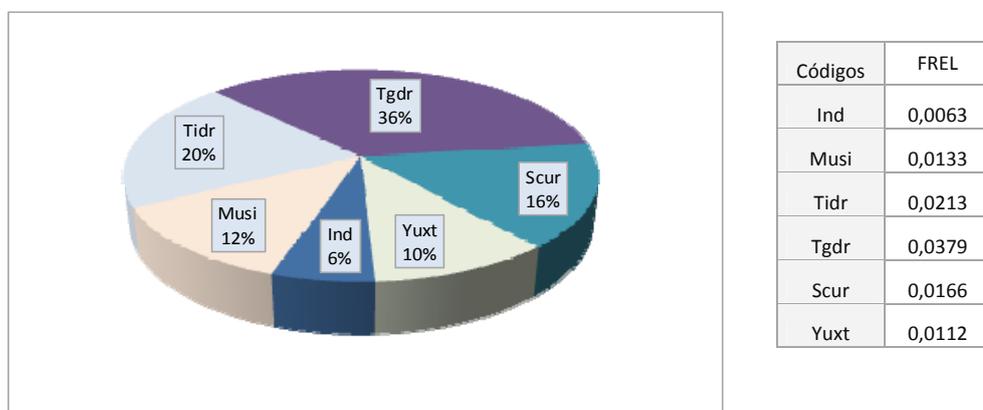
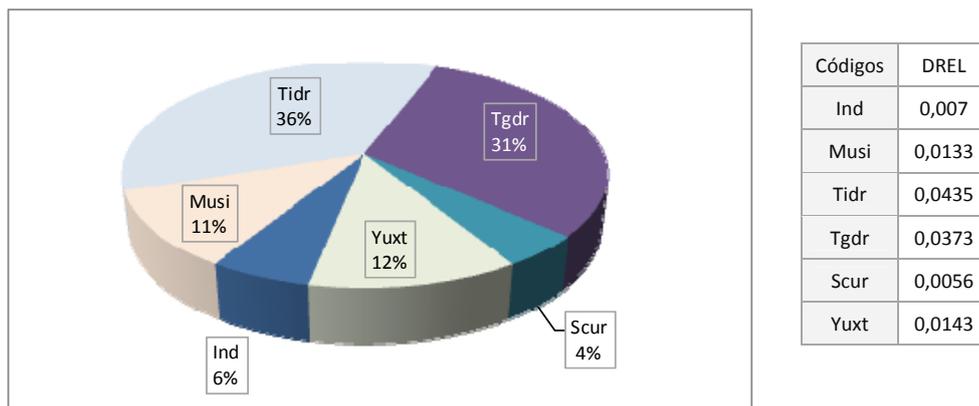


Gráfico 28. Tipos de Transiciones entre números. Frecuencia relativa.

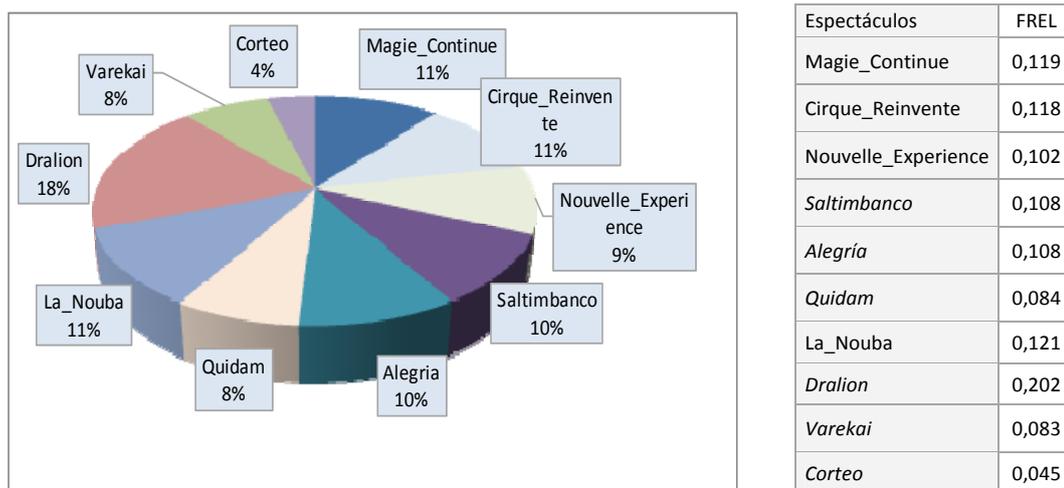
Como se comprueba en el Gráfico 28, las transiciones grupales con un alto componente de interpretación (*Tgdr*) son las que aparecen ocupando un 36% de la globalidad; las transiciones individuales dramáticas (*Tidr*) aparecen en un porcentaje inferior (un 20%). Los oscuros (*Scur*) se dan en un 16% de los enlaces, o por decirlo de otra forma, de los cierres y las aperturas de los números. Las yuxtaposiciones entre números (*Yuxt*) suceden en un 10% de las ocasiones, mientras que los conectores musicales se dan en un 12% de los registros. Las transiciones individuales con un mayor componente de ejecución que de interpretación (*Ind*) aparecen en un 6% del universo de los registros.

Gráfico 29. *Tipos de Transiciones* entre números. Duración relativa.

Si se atiende a la duración de las acciones (ver Gráfico 29) se aprecia que la duración más elevada corresponde a las transiciones individuales dramáticas (*Tidr*) con un 36%, prácticamente a la par con las transiciones grupales dramáticas (*Tgdr*) con un 31%. Las yuxtaposiciones (*Yuxt*) suponen un 12% de la totalidad, mientras que las transiciones musicales (*Musi*) ocupan un 11% del conjunto. Para finalizar, podemos observar que las transiciones individuales (*Ind*) suponen un 6%, mientras que los oscuros, como es lógico, tienen una duración breve, del 4% de la globalidad de los enlaces.

6.2.1.3. Análisis descriptivo de la dimensión evaluativa

En este apartado se puntualizan los resultados obtenidos para los criterios que conforman la dimensión comunicativa y evaluativa, o sea que describen la implicación del público en el espectáculo.

Gráfico 30. Criterio *Recepción del espectáculo y participación del público*. Frecuencia relativa.

Observamos, tal y como se refleja en el Gráfico 30, que en el espectáculo

circense hay una alta participación del público en diferentes momentos del espectáculo (no únicamente en el final del mismo). La participación activa del público a través de los aplausos es máxima en el espectáculo *Dralion* (18%), (incluso podríamos señalar que contiene el número o los números con mayor concurrencia de aplausos) y la menor intervención del público se aprecia en el espectáculo *Corteo* (4%). De forma que por ejemplo, *Corteo*, el último espectáculo estudiado, está estructurado de una forma que no favorece la intervención activa del público a través de los aplausos.

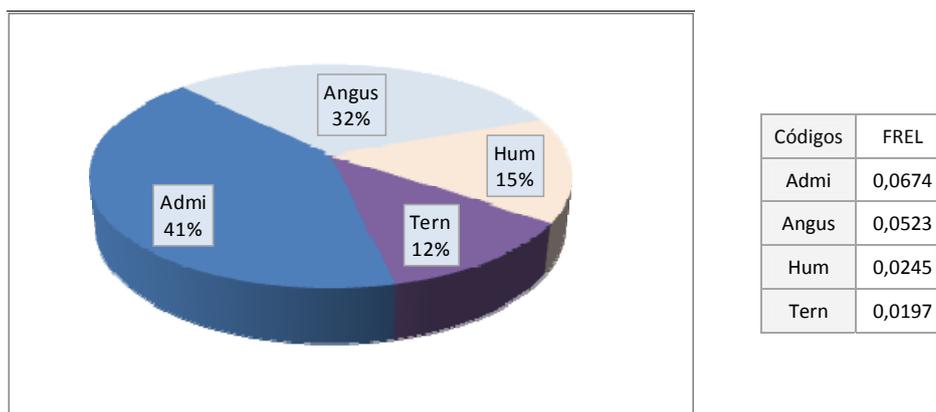


Gráfico 31. Criterio *Emoción*. Frecuencia relativa.

Las emociones generadas por la visión de los espectáculos se centran con un 41% del porcentaje global en la admiración (*Admi*); un 32% refleja el registro de la emoción relacionada con la angustia (*Angus*); un 15% refleja el humor en la recepción del espectáculo (*Hum*) y, por último, un 12% se ha registrado como ternura (*Tern*).

Las explicaciones realizadas hasta el momento corresponden a la descripción de los resultados obtenidos en relación con el conjunto de los diez espectáculos. En un segundo bloque describimos algunos de los criterios utilizados en el análisis anterior, aplicados de forma particularizada a cada uno de los espectáculos. Este análisis se efectúa como respuesta a una de las cuestiones formuladas al inicio del estudio sobre cuáles eran las acciones emergentes, las técnicas, o los modos de ejecución, que aparecían en los diversos espectáculos.

b) Modos de ejecución en los distintos espectáculos

Iniciamos este segundo bloque exponiendo la distribución de los modos de ejecución gimnástico-acrobáticos, respecto al grupo formado por el conjunto de otras técnicas que englobamos bajo el acrónimo de *Otras*.

Tabla 73. Datos de las diferentes técnicas en los espectáculos.

| | x1 | x3 | x5 | x7 | x9 | x11 | x13 | x15 | x17 | x19 | | | | | |
|---------|---------------|---------------|----------------|---------------|-----------|----------|------------|----------|-----------|-----------|-----------|---------|---------|-------------|--|
| | 1_Magie_Conti | Cirque_Reinve | puvelle_Experi | 4-Saltimbanco | 5_Alegria | 6-Quidam | 7_La_Nouba | 8_Draton | 9_Varekai | 10_Corteo | | | | | |
| Códigos | DREL | DREL | DREL | DREL | DREL | DREL | DREL | DREL | DREL | DREL | DREL_A_SE | Códigos | Códigos | FREL_B_SESI | |
| ACRS | 0,0048 | 0,0054 | 0,0051 | 0,0039 | 0,0149 | 0,0056 | 0 | 0 | 0,0134 | 0,003 | 0,0561 | ACRS | ACRS | 0,0498 | |
| ACRC | 0,0049 | 0 | 0,0034 | 0,0082 | 0,0119 | 0,0068 | 0,0134 | 0,0072 | 0,0086 | 0,0193 | 0,0837 | ACRC | ACRC | 0,0791 | |
| AERE | 0,006 | 0,0077 | 0,0134 | 0,0121 | 0,0081 | 0,016 | 0,0134 | 0,0103 | 0,0119 | 0,0088 | 0,1077 | AERE | AERE | 0,1097 | |
| CLWN | 0,0088 | 0,0133 | 0,0087 | 0,0045 | 0,0096 | 0,0066 | 0,0087 | 0,0141 | 0,0072 | 0,0016 | 0,0831 | CLWN | CLWN | 0,09 | |
| EQUUS | 0,0066 | 0,0101 | 0,0056 | 0,0055 | 0 | 0,0111 | 0,0059 | 0,0034 | 0 | 0 | 0,0482 | EQUUS | EQUUS | 0,0457 | |
| EQUC | 0,0035 | 0,0149 | 0,0066 | 0,0064 | 0 | 0 | 0,0105 | 0,0057 | 0 | 0,011 | 0,0586 | EQUC | EQUC | 0,0652 | |
| CMB | 0,0065 | 0,0036 | 0,0041 | 0 | 0 | 0 | 0,0011 | 0,0078 | 0 | 0,0008 | 0,0239 | CMB | CMB | 0,0436 | |
| INTER | 0,0037 | 0 | 0,004 | 0,0022 | 0,0108 | 0,0115 | 0,0032 | 0 | 0,0089 | 0,0141 | 0,0584 | INTER | INTER | 0,1418 | |
| MANI_m | 0,0118 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0062 | 0,0058 | 0,0031 | 0,0269 | MANI_m | MANI | 0,0665 | |
| MANI_p | 0 | 0 | 0,0054 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0025 | 0,0036 | 0 | 0,0115 | MANI_p | Others | 0,2947 | |
| MANI_g | 0 | 0 | 0 | 0,0052 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0052 | MANI_g | ACRS | 0,0498 | |
| MANI_gi | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0035 | 0,0045 | 0 | 0 | 0 | 0,008 | MANI_gi | ACRC | 0,0791 | |
| MANI_s | 0 | 0 | 0 | 0,0066 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0066 | MANI_s | AERE | 0,1097 | |
| MANI_f | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0042 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,0042 | MANI_f | EQUUS | 0,0457 | |
| OTRAS | 0,0243 | 0,0133 | 0,0181 | 0,0185 | 0,0246 | 0,0216 | 0,0164 | 0,0228 | 0,0255 | 0,0188 | | | | 0,0652 | |
| | | 0,9867 | | | | | | | 0,0219 | | | | | 0,0436 | |
| | | | | | | | | | | | | | MANI_p | 0,0036 | |

En base al conjunto de los datos de la Tabla 73 se han elaborado los gráficos que siguen a esta explicación, en los que se relaciona cada uno de los espectáculos estudiados con las técnicas que aparecen en el mismo.

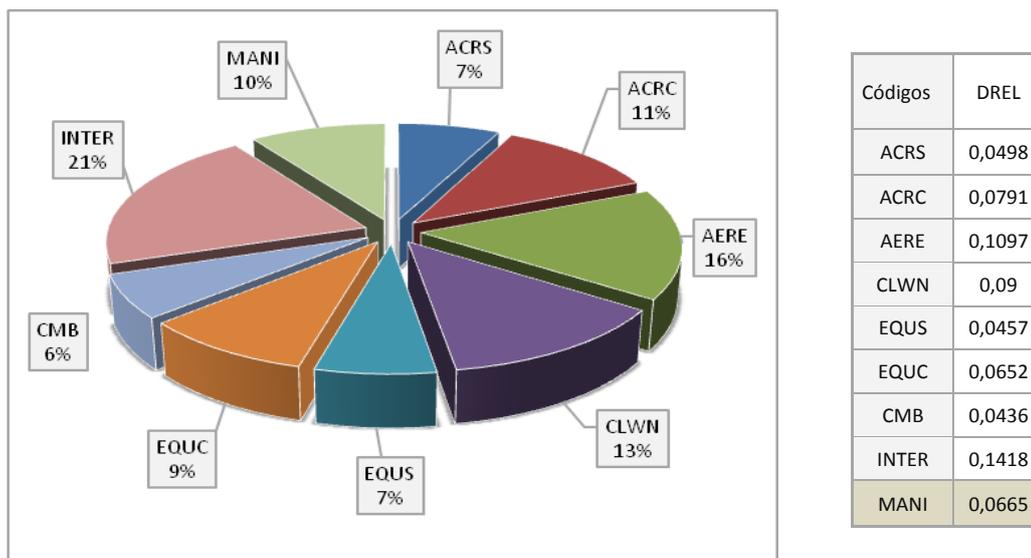


Gráfico 32. Distribución de las técnicas utilizadas por *Cirque du Soleil* (1986-2005) en el conjunto de diez de sus espectáculos. Duración relativa. Código *MANI* agrupado.

Tal y como se observa en el Gráfico 32, el mayor porcentaje de duración relativa lo sostienen las técnicas aéreas (*AERE*) con un 16% del universo de los casos observados, las técnicas de clown (*CLWN*) en un 13% de las ocasiones y las técnicas de interpretación (*INTER*) en un 21% de las situaciones estudiadas. Las técnicas acrobáticas con accesorios y sin ellos (*ACRS* y *ACRC*), más el tiempo dedicado a los números combinados (*CMB*, que también contienen acciones de carácter acrobático), suman un total de un 24%, lo que sitúa las acciones derivadas de las modalidades acrobáticas como las más utilizadas en el conjunto de los diez espectáculos de circo de esta compañía y a lo largo de este periodo (1986-2005).

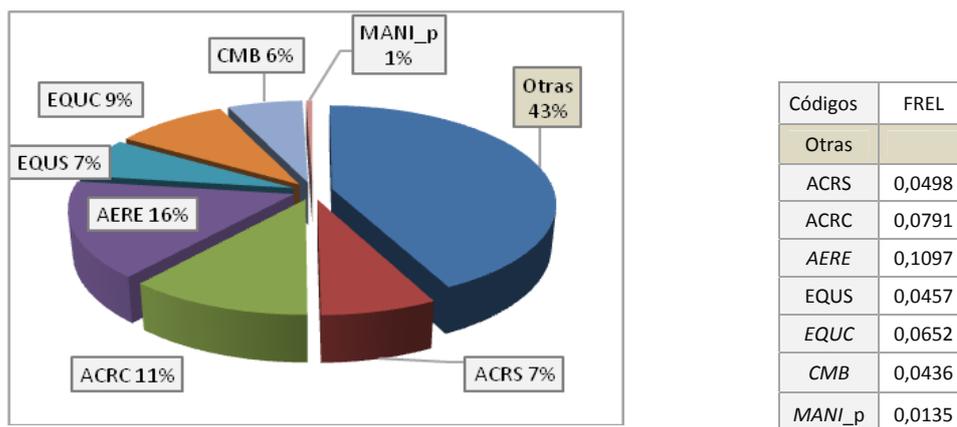


Gráfico 33. Porcentaje de las técnicas gimnástico-acrobáticas en relación a *Otras* técnicas³⁷¹ (de manipulación e interpretación. Frecuencia relativa.

En el conjunto de los diez espectáculos estudiados hay un ligero desequilibrio (47%) a favor del conjunto de las técnicas acrobáticas y de equilibrio (*ACRS*, *ACRC*, *AERE*, *EQUS*, *EQUC*, *CMB* y *MANI_p*), respecto al grupo de las técnicas englobadas en *Otras* (o sea, las técnicas basadas en los malabarismos, y las centradas en la interpretación y el *clown*). La técnica de los icarios, o sea, el también llamado antipodismo con cuerpos humanos (*MANI_p*), se ha contemplado dentro del bloque de técnicas gimnástico-acrobáticas³⁷² por las características que presentan las acciones motrices que en ella aparecen.

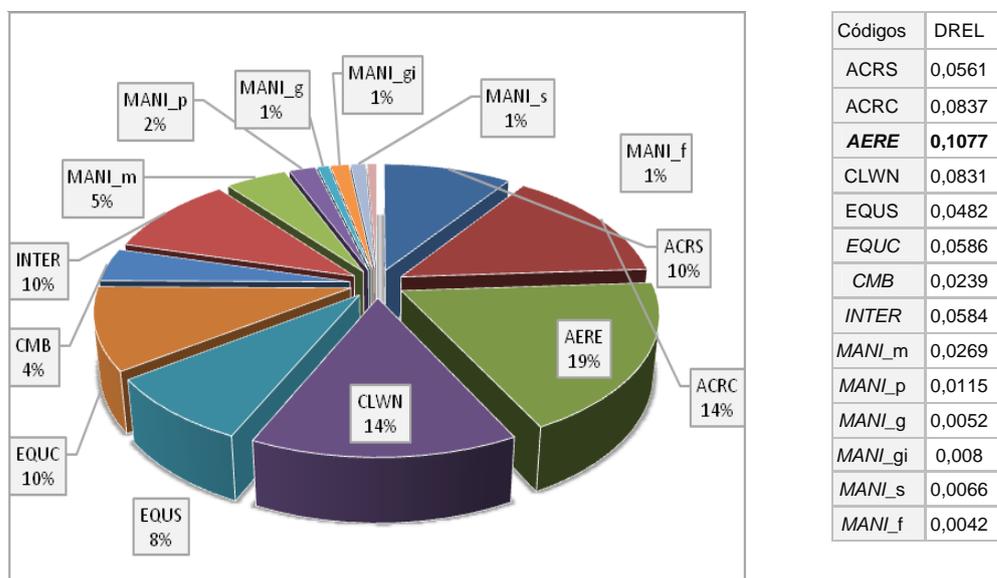


Gráfico 34. Duraciones relativas de las distintas modalidades del conjunto de espectáculos. Código *MANI* desglosado. Duración relativa.

³⁷¹ A excepción del antipodismo, considerado dentro de las técnicas acrobáticas.

³⁷² Ver la explicación del instrumento de observación en el capítulo anterior.

Atendiendo a la totalidad de las técnicas estudiadas, a partir de la clasificación adaptada del CNAC³⁷³, los resultados indican que en el conjunto de los diez espectáculos estudiados, las técnicas aéreas (*AERE*) ocupan el mayor tiempo en el total de los espectáculos con un 19% del conjunto. A estas técnicas le siguen las del *clown* y las técnicas acrobáticas con accesorios en un 14% del total; las técnicas de equilibrio con accesorios (*EQUC*) y los momentos en los que predomina la interpretación (*INTER*) ocupan el 10% en el tiempo total del conjunto de espectáculos; las técnicas de manipulación de objetos malabares (*MANI*), un 11% del total y, finalmente los números que combinan varias técnicas (*CMB*) ocupan un 4% de la duración total del conjunto de los diez espectáculos estudiados.

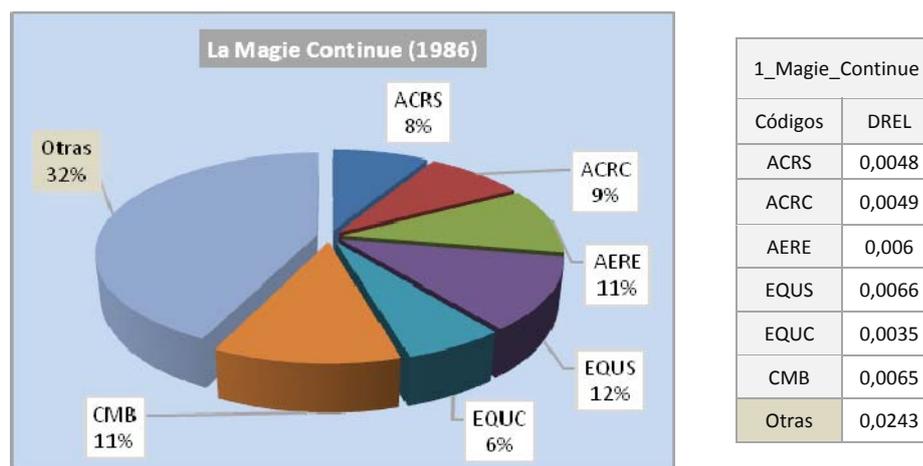


Gráfico 35. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo *La Magie Continue*. Duraciones relativas.

Como se aprecia en el Gráfico 35 en el primer espectáculo de la compañía, *La Magie Continue*, los números aéreos (*AERE*) y los momentos que combinan diferentes modos de ejecución (*CMB*) delimitan cada uno de ellos un 11% de la globalidad.

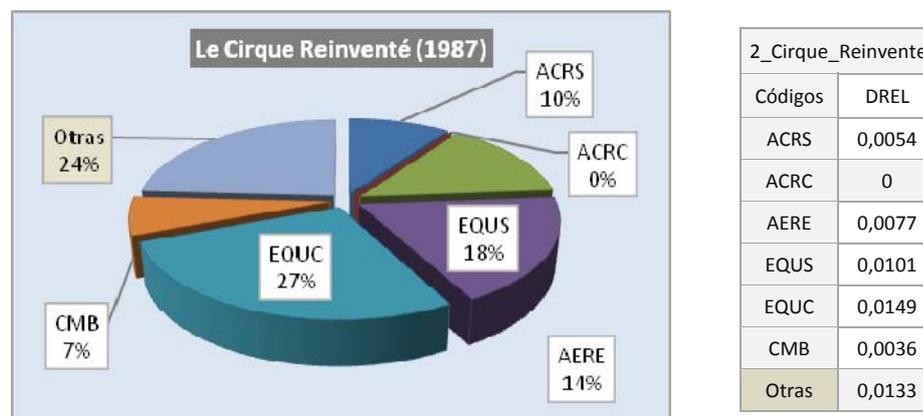


Gráfico 36. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo *Cirque Reinventé*. Duraciones relativas.

³⁷³ Centre National des Arts du Cirque (Chalons sur Marne, Francia).

Tal y como se observa en el Gráfico 36, en el espectáculo *Le Cirque Reinventé*, los números aéreos (*AERE*) suponen un 14% del conjunto y los momentos que combinan distintas técnicas acrobáticas (*CMB*) suponen un 7%. Las acciones acrobáticas con accesorios y sin ellos (*ACRS* y *ACRC*) son inferiores que en otros espectáculos con un 10% de acrobacia sin accesorios (*ACRS*). Los mayores porcentajes se contemplan en los equilibrios sin accesorios (*EQUUS*) con un 18%, así como en los equilibrios con accesorios (*EQUC*), con un 27%.

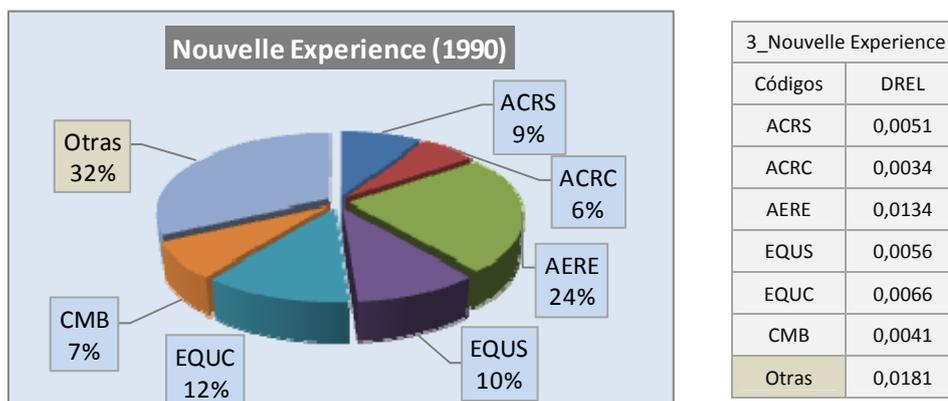


Gráfico 37. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo *Nouvelle Experience*. Duraciones relativas.

Tal y como se constata en el Gráfico 37, en la creación *Nouvelle Experience* las técnicas gimnástico-acrobáticas quedan repartidas de la siguiente manera: las técnicas de equilibrio con y sin accesorios (*EQUC* y *EQUUS*) reúnen un 22% respecto al total; las acciones acrobáticas con accesorios y sin ellos (*ACRS* y *ACRC*) aparecen menos que en otros espectáculos, con un 9% de acrobacia sin accesorios (*ACRS*) y con un 6% la acrobacia aparatos (*ACRC*); y finalmente, las técnicas combinadas (*CMB*) ocupan una duración que supone el 7% de la globalidad.

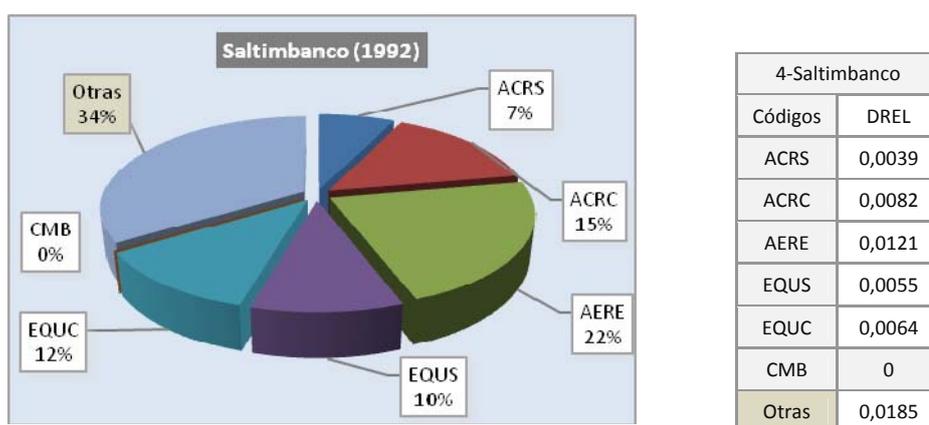


Gráfico 38. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo *Saltimbanco*. Duraciones relativas.

Tal y como se expresa en el Gráfico 38, en el espectáculo *Saltimbanco* las técnicas gimnástico-acrobáticas quedan repartidas del siguiente modo: las técnicas de

equilibrio con y sin accesorios (*EQUC* y *EQUUS*) reúnen un 22% respecto al total; las acciones acrobáticas con accesorios y sin ellos (*ACRS* y *ACRC*) también suponen un 22%; y curiosamente, las técnicas aéreas (*AERE*) también engloban el mismo porcentaje temporal (22%). No aparecen acciones combinadas (*CMB*).

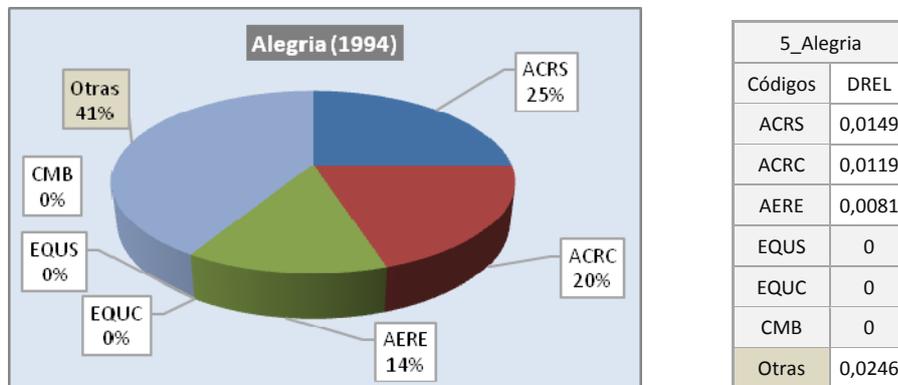


Gráfico 39. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo *Alegria*. Duraciones relativas.

Tal y como precisa el Gráfico 39, en el espectáculo *Alegria* las técnicas gimnástico-acrobáticas quedan repartidas del siguiente modo: se trata de un espectáculo eminentemente acrobático con técnicas gimnástico-acrobáticas (*ACRS* y *ACRC*) que predominan con un 45% de duración sobre el conjunto; y en el que las técnicas de acrobacia aérea (*AERE*) también aparecen con un 14%. Cabe destacar que no hay técnicas combinadas (*CMB*) ni tampoco, como se observa, acciones motrices basadas en el equilibrio (*EQUS* y *EQUC*).

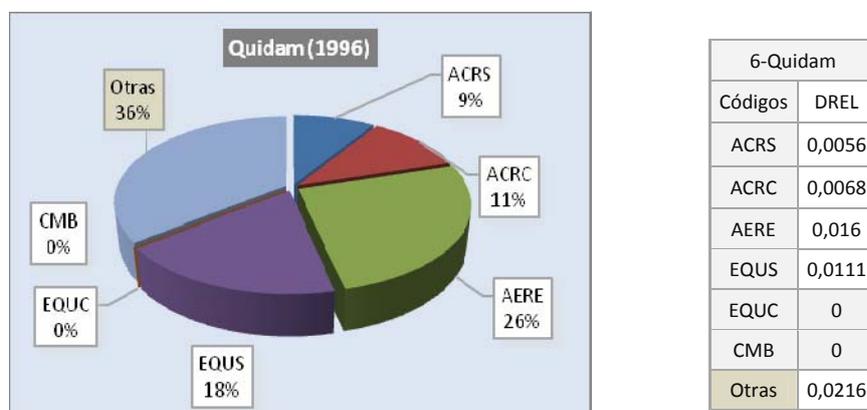


Gráfico 40. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo *Quidam*. Duraciones relativas.

Tal y como constata el Gráfico 40, en el espectáculo *Quidam* las técnicas gimnástico-acrobáticas se distribuyen del siguiente modo: los resultados hablan de un espectáculo en el que predominan las técnicas acrobáticas aéreas (*AERE*) con un porcentaje del 26%; las técnicas gimnástico-acrobáticas con accesorios y sin ellos (*ACRS* y *ACRC*) suponen un 20% de la globalidad; y las acciones de equilibrio se realizan sin accesorios (*EQUS*) y ocupan el 18% del conjunto. En el espectáculo no hay equilibrios con accesorios (*EQUC*) ni técnicas combinadas (*CMB*).

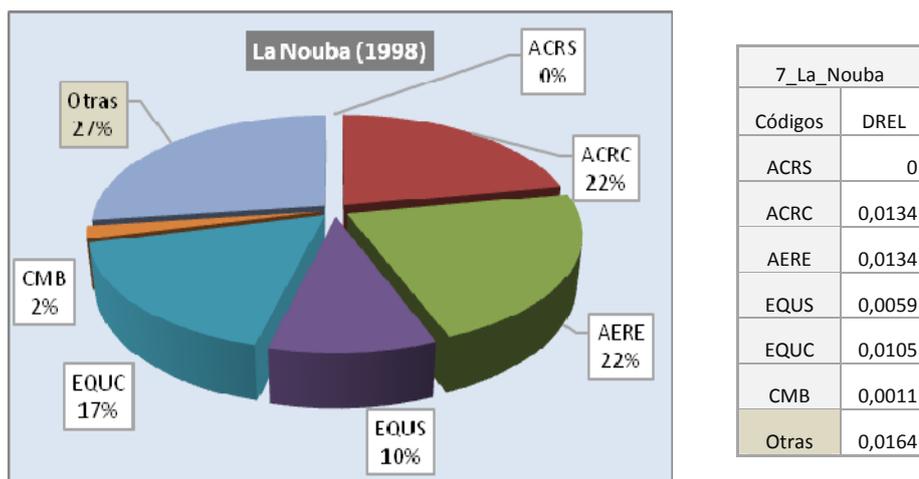


Gráfico 41. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo *La Nouba*. Duraciones relativas.

Como vemos en el Gráfico 41, en el espectáculo *La Nouba* las técnicas gimnástico-acrobáticas se distribuyen de forma equánime. Los resultados nos hablan de un espectáculo en el que se equilibran las técnicas acrobáticas aéreas (*AERE*) con un porcentaje del 22%, con las acciones gimnástico-acrobáticas con accesorios (*ACRC*) que suponen un 22% de la globalidad. Las acciones de equilibrio se realizan con accesorios y sin ellos (*EQUQ* y *EQUUS*) y ocupan el 17% y el 10% del conjunto, respectivamente. Cabe puntualizar que aunque las indicaciones numéricas no indiquen que existe acrobacia sin accesorios (*ACRS*), sí que la hay, pero se ha contabilizado en el apartado de modos de ejecución combinados (2%).

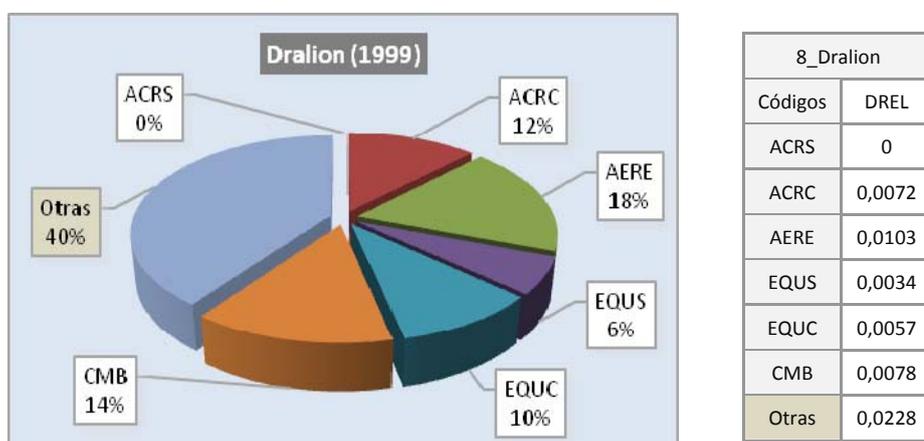


Gráfico 42. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo *Dralion*. Duraciones relativas.

Como se observa en el Gráfico 42, en el espectáculo *Dralion* las técnicas gimnástico-acrobáticas se distribuyen de la siguiente forma: los resultados refieren un espectáculo en el que se equilibran las técnicas acrobáticas aéreas (*AERE*) con un porcentaje del 18%, con las acciones gimnástico-acrobáticas con accesorios (*ACRC*), que suponen un 12% de la globalidad. En esta propuesta de la compañía no se dan las acciones acrobáticas sin accesorios (*ACRS*) de una forma independiente sino que las encontramos combinadas con otras técnicas, lo que contribuye a engrosar el 14%.

de las técnicas combinadas (*CMB*). Las acciones de equilibrio se realizan con accesorios y sin ellos (*EQUC* y *EQUS*) y ocupan el 17% y el 10% del conjunto, respectivamente.

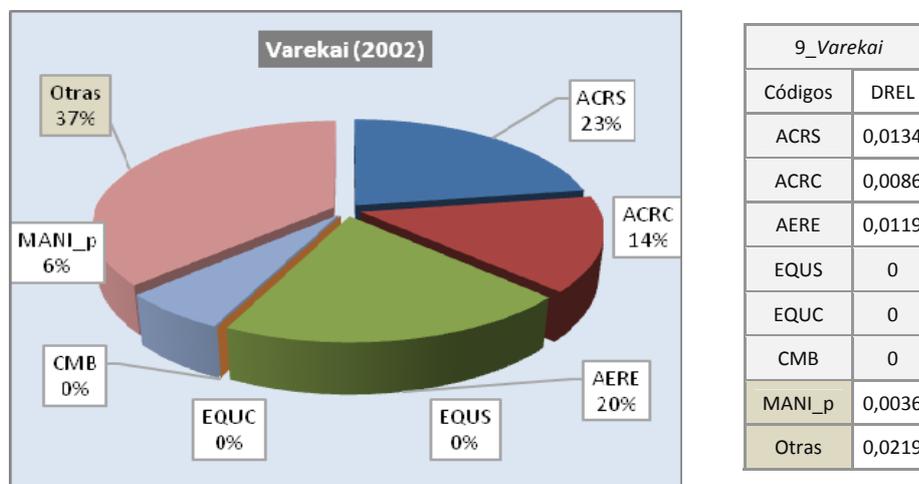


Gráfico 43. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo *Varekai*. Duraciones relativas.

Tal y como muestra el Gráfico 43, en el espectáculo *Vareka*, las técnicas gimnástico-acrobáticas sin accesorios y con accesorios (*ACRS* y *ACRC*) ocupan una parte importante del espectáculo, al igual que lo hacen las técnicas aéreas (*AERE*) con un 20%. Como en la creación *Alegría*, otro de los espectáculos estudiados, no hay registros de acciones que supongan equilibrio en cualquiera de sus modalidades. Tampoco se han localizado registros de momentos que combinen diferentes técnicas. En este espectáculo encontramos una forma de manipulación de los artistas que es la modalidad de los icarios (una suerte de antipodismo, pero que “malabarea” los cuerpos humanos) en lugar de objetos como las sombrillas, los paraguas o las pelotas); la duración del número supone un 6% del tiempo del espectáculo. A esta modalidad se la ha considerado en este análisis como técnica gimnástico-acrobática, aunque las demás modalidades de antipodismo con objetos han sido contabilizadas como técnicas de manipulación de objetos (*Otras*).

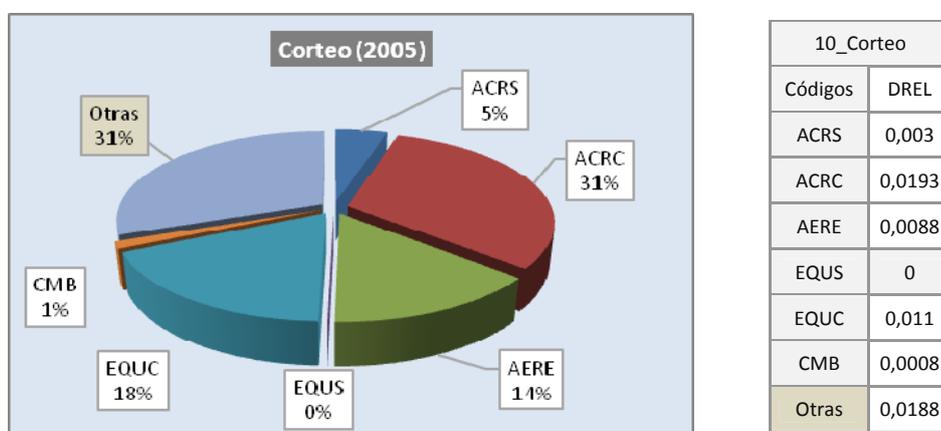


Gráfico 44. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo *Corteo*. Duraciones relativas.

Finalmente, en el Gráfico 44 se observa la distribución de las técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo *Corteo*. Las técnicas de acrobacia con accesorios y sin ellos (ACRC y ACRS) conllevan un 5% y un 31% de la globalidad. Además, las técnicas de acrobacia aérea (*AERE*) suponen un 14% de la duración, en el conjunto de la propuesta. No se han registrado situaciones que conlleven acciones de equilibrio sin accesorios (*EQUUS*), y, finalmente, las técnicas combinadas (*CMB*) suponen un 1% del total.

6.2.2. Discusión

El análisis descriptivo se ha realizado con los comportamientos básicos estudiados en la dimensión conductual, a saber: la interacción motriz con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos.

6.2.2.1. Dimensión conductual

Criterio de observación de la *Interacción entre los artistas*

Los resultados de las *Interacciones motrices entre los artistas* muestran que una tercera parte de los números es de carácter psicomotriz, y está ejecutada por un artista, hombre o mujer que actúa en solitario, y que el resto lo constituyen los números de carácter sociomotriz en los que los artistas interactúan con otros compañeros. Los espectáculos de *Cirque du Soleil*, en la etapa estudiada, son eminentemente de naturaleza sociomotriz.

En relación con la interacción con los compañeros en los espectáculos de circo de la compañía, se ha observado cuáles eran los modos de ejecución en los que se apreciaba una mayor incidencia de las interacciones de tipo sociomotriz, o bien en qué técnicas se evidenciaba la ausencia de interacción -situaciones psicomotrices-. En relación con la distribución de las intervenciones psicomotrices en los diferentes espectáculos se puede observar que los modos de ejecución en los que se presenta con mayor frecuencia la ausencia interactiva son el *clown*, los equilibrios sin accesorios, y los equilibrios con accesorios. En menor cuantía se observan la acrobacia con accesorios, las técnicas aéreas, la manipulación con los pies (sombriillas), los números combinados y los malabarismos manuales y, finalmente, los malabarismos giroscópicos. Aunque se dan intervenciones psicomotrices en los malabarismos de fuego, de *swing* y de golpeo, éstas son tan minoritarias que no llegan a quedar registradas en términos de porcentaje, aunque sí lo hacen si cuantificamos las observaciones de la duración de su actuación.

En relación con la distribución de las intervenciones sociomotrices en los diferentes espectáculos se aprecia que el mayor número de interacciones sociomotrices se hace patente en las acrobacias con accesorios; también se aprecian interacciones motrices con los compañeros en las técnicas aéreas y en menor cuantía, en las acrobacias sin accesorios y en los equilibrios con accesorios. Las interacciones disminuyen de forma notable en los números *clownescos*, en los números combinados, en los malabarismos manuales, en los números de interpretación y en los equilibrios sin accesorios, desapareciendo prácticamente en los malabarismos giroscópicos y en

los malabarismos de *swing*. No aparecen interacciones sociomotrices en los malabarismos de golpeo del material (pelotas) ni en el malabarismo con fuego del espectáculo *Alegría*. Por otro lado, las acciones acrobáticas con un cierto componente de riesgo provocado por la altura a la que se realizan los elementos o por los tiempos de vuelo de los mismos (las acrobacias y los equilibrios con accesorios y las técnicas aéreas), y atenuado por la excepcional técnica de los artistas, parece ser que son las que requieren un componente sociomotriz; interpretamos que este componente aparece por una parte, para vigilar a los compañeros, por la elevada sofisticación de los aparatos en algunos números, requiriendo a los compañeros situados en distintos lugares, o bien por el desgaste energético y la exposición al riesgo que comportan, de forma que la intervención de los artistas se va alternando.

Criterio de observación de la *Interacción sociomotriz entre los artistas*

A continuación se describen los roles sociomotores y su aparición en los espectáculos. Tratando de detallar el tipo de interacciones motrices que se establecen entre los artistas se diría que los tipos de interacción sociomotriz que desarrollan los artistas en el conjunto de los números se distribuye de forma que la interacción de interpretación, de tipo teatral, es elevada; con menor insistencia aparecen la interacción plástica a nivel de la construcción de figuras que priman la plasticidad, y la interacción de sincronización con los compañeros; y de forma progresivamente decreciente aparece la interrelación con el público, la interacción entre el portor y el ágil en apoyo, y la interacción acrobática. Las formas de relación menos frecuentes son la interacción del portor y el ágil en suspensión, la relación de intercambio de aparatos asociada a una tasa bastante baja en la frecuencia de las técnicas malabares, la interacción de ayuda entre compañeros a nivel técnico y, finalmente, la interacción coral asociada principalmente a las transiciones entre los números.

Si no se contemplan en el análisis los datos relativos a la interacción dramática de interpretación y a la interacción con el público, la mayor frecuencia de interacción se sitúa en torno a la sincronización de acciones y a la interacción entre compañeros para realizar una figura plástica. A continuación se interacciona a través de la relación entre el portor y el ágil en apoyo y la interacción de tipo acrobático. En menor cuantía, se contempla la interacción entre el portor y el ágil en suspensión y la interacción de ayuda y de intercambio de objetos, finalizando con la relación coral.

Criterio de observación de los tipos de *Agrupación entre los artistas*

En cuanto a la cantidad numérica de artistas que conforman los distintos grupos puede decirse que la forma de agruparse entre los artistas se estructura de manera que las formas psicomotrices, o sea con un único participante, son las que suponen la mayor duración de las intervenciones. Entre las formas de agrupación sociomotrices la estructura mayoritaria es la de parejas. A esta formación le siguen los grupos numerosos, las formaciones en tríos y la menor aparición, y duración de la participación, se asocia a los cuartetos, a las formas corales, y a las dobles parejas que intervienen de forma comotriz. Los roles principales, por tanto, son de predominio psicomotriz.

Criterio de observación de los *Roles de los artistas principales*

El rol principal en la mayor parte del tiempo viene representado por el artista que ejecuta las acciones; a continuación, cabe mencionar las acciones en las que intervienen un grupo de artistas y las desarrolladas por la relación entre el portor y el ágil, bien sean en apoyo o en suspensión (según las características de los aparatos). La figura del narrador interviene en menor cuantía en el conjunto de intervenciones y el rol de Cantante es el que aparece en menos ocasiones.

Criterio de observación de los *Roles de los artistas secundarios*

El criterio de rol secundario distribuye su presencialidad en diez tipologías. El aspecto predominante es la presencia de personajes secundarios. La aparición de los roles secundarios se da, además, en forma de ayuda física al personaje principal, y como foco de atención, de forma que los artistas secundarios dirigen la mirada y la orientación del cuerpo hacia el lugar donde sucede la acción, reforzándola, en ocasiones desde una posición estática y en ocasiones desde una intervención activa en relación con la acción que se desarrolla. Es como si el espectador, encarnado en esta presencia secundaria, estuviera presente en la escena, por lo que los roles secundarios actúan como nexo de unión y acercamiento entre actuantes y expectantes. El rol secundario también aparece a través de los artistas que están en un momento de descanso o a la espera de su intervención, complementando al personaje principal dentro de la pista. La compañía estudiada, “invita” a la participación en algunos momentos del espectáculo de supuestos “espectadores” que en un alarde de interpretación van tomando cartas en los números hasta convertirse en protagonistas de los mismos en un meta-juego que entremezcla la realidad y la ficción. Cabe mencionar a los músicos y, en algunas ocasiones, a éstos acompañados de un o de una cantante que también refuerzan lo que en un momento determinado sucede en escena. En ocasiones, es la presencia del narrador principal la que pasa a un segundo plano, como rol secundario que contempla y comparte con los espectadores el placer de la visión del espectáculo desde la pista.

Criterio de observación de la *Constancia o el mantenimiento del rol*

En relación con la estabilidad del rol de los artistas en los números, se constata que éste permanece constante en la mayoría de las ocasiones, y que en algunos momentos cambia en el transcurso de los números, siempre dentro de la interacción cooperativa. El cambio de rol se produce en algunos números en los que el ágil pasa a ser portor en un momento determinado de la actuación, o en el hecho de permutar el rol de emisor y el de receptor en los intercambios de aparato. En otro orden, y a otro nivel (ya no del número como segmentación de lo observado, sino del espectáculo global) hay que subrayar el cambio de rol principal a rol secundario coral por el que pasan la mayoría de los artistas al finalizar su actuación principal, y que es difícil de registrar por el anonimato característico de la compañía, que viene reforzado por el vestuario y el maquillaje, aspectos que dificultan la identificación de los artistas más allá de su intervención principal. Los únicos intérpretes que permanecen identificados por el público son los payasos, el narrador, los personajes de apoyo y los que intervienen creando focos de atención sobre el rol principal, puesto que su aparición suele multiplicarse a lo largo del espectáculo con una caracterización similar.

Criterio de observación del *Acompañamiento en el inicio y en el final de la participación de los artistas*

Cabe señalar que tanto el inicio como el final de los números se construyen acompañados de otros artistas con un rol secundario, en casi la mitad y un número elevado de ocasiones, respectivamente. El comienzo de los números se inicia con roles secundarios en un tercio del total de los números, y se finaliza el número con los personajes secundarios en una quinta parte de la globalidad de los espectáculos. Los artistas inician los números sin acompañamiento de ningún compañero en otra quinta parte de los registros efectuados, y los finalizan en solitario en muy pocas intervenciones.

Criterio de observación del *Espacio interpersonal entre los artistas*

Seguidamente, se comentan los datos obtenidos en el análisis descriptivo de las interacciones motrices de los artistas con el espacio de la acción, o sea, la proxémica de los comportamientos de los protagonistas en las unidades de estudio. El espacio intercorporal como kinesfera del individuo supone un tercio de la globalidad. A éste, hay que sumarle otro tercio de registros correspondientes a las interacciones sociomotrices sin contacto entre los artistas. En las actuaciones de tipo relacional sociomotriz, y en una baja proporción, se encuentran los números en los que de forma alternada se generan contactos entre distintas partes del cuerpo, combinados con acciones sin contacto corporal. El resto de acciones, que representan una quinta parte del conjunto, se engloban en el contacto mantenido entre diversas partes del cuerpo a lo largo de la intervención en un número.

Criterio de observación de las *Líneas corporales*

El interrogante a propósito del dibujo que describen las líneas corporales o trayectorias de los cuerpos de los artistas se explica diciendo que las líneas que describen los cuerpos de los artistas en el espacio son fundamentalmente verticales, acompañadas de los dibujos circulares y elípticos (concuerta con el hecho de que la mayoría de situaciones circenses tienen un componente aéreo; el estar fijados a un anclaje superior vehicula que las líneas sean predominantemente verticales o dibujen dichas trayectorias elípticas) en casi una quinta parte de las ocasiones. Las líneas oblicuas que perfilan los cuerpos en los lanzamientos y en las recepciones suponen un bajo porcentaje respecto del conjunto, al igual que las líneas acrobáticas de las series acrobáticas.

Criterio de observación del *Nivel espacial de las acciones*

En el caso de la altura respecto al suelo, sobre la que o desde la cual, se realizan las distintas acciones, en casi la mitad del tiempo las acciones se realizan a nivel del suelo con lo que se observa una tendencia clara en este sentido. Pero lo realmente pertinente al arte del circo es precisamente el porcentaje restante de comportamientos realizados en otros niveles espaciales. En casi una quinta parte de la duración global de los números, éstos se realizaban en contacto con una superficie horizontal pero que estaba elevada a través de una plataforma o a través de aparatos de apoyo como los *pools*. El espacio aéreo se utiliza en una quinta parte de la

globalidad de los espectáculos estudiados. Las acciones se suceden en la platea en contadas ocasiones (se respeta el espacio asignado a artistas y espectadores, aunque en algunos momentos hay intervenciones en la platea). Los aparatos de impulsión, que permiten la utilización del cuerpo con una fase de vuelo en el aire a partir del impulso generado por los medios elásticos, se da en una mínima parte de la totalidad de los registros, al igual que los espacios combinados. Estos últimos, consideramos que son también característicos de la evolución creativa del grupo estudiado, y creemos marcan un punto de inflexión con respecto al circo tradicional o a los comienzos de la propia compañía.

Criterio de observación del *espacio de los Aparatos*

En relación con los espacios creados por los aparatos, predomina la utilización de los aparatos fijos en prácticamente la mitad de las intervenciones, o sea de aquellos aparatos a los que el cuerpo del artista debe adaptarse y que no modifican sus cualidades a pesar de la interacción con el cuerpo humano. Se utilizan asimismo los aparatos móviles, o sea aquellos artefactos que a pesar de tener una estructura fija tienen cierta movilidad espacial y se desplazan (como por ejemplo la rueda alemana), en casi un cuarenta por ciento del tiempo global de los espectáculos. La distribución porcentual se reduce en los aparatos híbridos como las telas, las redes o las cuerdas, en los que hay una doble adaptación del cuerpo al aparato y de éste al cuerpo, en una relación versátil de mutuo acompañamiento. Y finalmente se obtiene también el espacio de los aparatos fijos pero con componente de movilidad de balanceo, siendo este grupo, el de los aparatos con balanceos, el que origina, además, espacios balanceados *fuerte y especialmente rítmicos* en los que las acciones motrices están supeditadas a los tiempos de oscilación de los mismos).

Criterio de observación de las *Entradas y las Salidas de los artistas*

Por último, y en relación con la sub-dimensión de la interacción de los artistas con el espacio, decir que, respecto al criterio de las *Zonas de entrada al espacio escénico* se manejan distintas zonas de acceso al espacio de actuación. La mayoría de las entradas, casi la mitad de las mismas, se aprecia que se realizaron desde el fondo. Una quinta parte de ellas se realizó desde la parte superior del espacio escénico. Y en menor cuantía, se observa que las entradas se realizan desde los vértices derecho o izquierdo, en línea diagonal; y también se detectan entradas desde el fondo en un plano inclinado. En determinados momentos, y desde el propio suelo escénico, “surgen” artistas envueltos en humo o disimulados por compañeros que dificultan la visión y así “aparece” de forma mágica y sorprendente el artista, centrado y dispuesto en la pista. Desde la platea también hay entradas de *clowns* o de grupos de músicos, y para finalizar se pueden mencionar aunque en menor cuantía, las entradas laterales. Desde el suelo, las entradas estudiadas ocasionan un efecto sorpresa. En relación con la distribución de las frecuencias relativas de las *Zonas de salida del espacio escénico* se observa que el mayor número de salidas se da por la zona del fondo de la pista aunque si observamos la duración de las salidas aéreas, en proporción es mayor que la de las salidas por el fondo, porque se realizan con mayor lentitud. Se da pues, una mayor relevancia a la salida o desaparición del o de la artista que están suspendidos. Observamos que no hay salidas de los artistas por la zona de la platea. En relación con el código *Salida por el suelo* vemos que su utilización supone una décima parte del total de los *mutis* de los artistas y tienen muy poca duración, son desapariciones muy

rápidas. El hecho de utilizar el espacio de una forma tan variada es uno de los rasgos de identificación de esta compañía. El resto de las salidas del espacio escénico se realiza por los vértices laterales -en diagonal- y por el fondo inclinado, correspondiendo todas ellas al espectáculo *Nouvelle Experience*. Las salidas laterales se encuentran en el espectáculo *Corteo* que tiene una distribución espacial peculiar con los espectadores situados a lado y lado del espacio escénico, o sea podríamos hablar de una salida por un *lateral* que actúa como *fondo*.

Criterio de observación de la *Estructura rítmica de las acciones motrices*

A continuación, se describen los resultados obtenidos para los criterios correspondientes a la interacción con el tiempo de las acciones registradas. En relación al criterio *Tiempo métrico de la acción* se hallan un total de tres códigos. El código que se presenta con un mayor porcentaje es el de la estructuración no métrica del tiempo con un porcentaje del ochenta de ocupación. Lo que indica que en general las acciones motrices no tienen un ajuste métrico con la estructura musical o sonora, sino que ésta actúa más bien como fondo melódico y ambiental de la actuación. La estructuración métrica del tiempo se da en un porcentaje mucho menor y aparece en aquellos momentos en que se sincroniza la acción con la pulsación musical imprimiendo un carácter fuertemente rítmico a la acción ejecutada. En contadas situaciones se combina la estructuración métrica y no métrica de las acciones.

Criterio de observación del *Tempo o musicalidad de la acción*

El criterio de observación *Tipo de interacción temporal: Musicalidad de la acción* manifiesta el carácter rápido de las acciones motrices en aproximadamente un cuarenta por cien de las mismas. Las acciones se enlentecen en un tercio del conjunto de duraciones de las ocurrencias. En casi una quinta parte de intervenciones, las acciones se organizan como *gags* o sea que discurren con un nudo, un desarrollo y un desenlace mayormente cómico. El resto lo ocupan acciones realizadas de forma tan extraordinariamente rápida que suponen una alteración en la percepción del espectador, imprimiendo un carácter mágico a lo que sucede (es el caso de las praxias malabares). Y un mínimo de la duración de los registros respecto a la globalidad, viene dado por una musicalidad del gesto, habitual, cercana a la naturalidad del cuerpo cotidiano, básicamente centrada en el rol del narrador.

Criterio de observación de los *Cronotopos espacio-temporales*

Se explica a continuación el criterio de observación comportamental de los *Cronotopos espaciotemporales*, que distribuye a los mismos en cuatro grandes grupos. La mayor duración de las acciones es la que se realiza en espacios amplios y con tiempos rápidos. Le siguen los espacios reducidos con tiempos lentos. Los espacios reducidos con tiempos rápidos y los espacios amplios con tiempos lentos ocupan respectivamente una quinta parte de la duración total de los espectáculos. Podemos precisar que si se considera además la existencia de espacios balanceados rítmicos como el del trapecio, éstos ocuparían un porcentaje reducido, que se sustrae principalmente de los espacios amplios con tiempos lentos.

Criterio de observación de la *Funcionalidad de los objetos*

En cuanto a la subdimensión *Funcionalidad y uso poético de los objetos* se consideraron once posibilidades de relación. Se interacciona con los objetos en base a su uso *real* en un tercio de las ocasiones. La intervención de los objetos para un uso *malabar* es de una cuarta parte de los registros; a éste hay que añadir el pequeño porcentaje de los registros en los que se realiza un *intercambio de aparatos* entre los artistas, al igual que las ocasiones en las que el objeto se utiliza en *equilibrio* o los momentos en que el propio artista toca un instrumento durante la ejecución de su número. Los objetos se utilizan con una *intención plástica*, o sea atendiendo a su forma, en casi una décima parte de los momentos, y con una frecuencia baja se *imagina* el objeto, mimándolo. Los artistas se sirven de los objetos como medio de *deslizamiento* también en pocas ocasiones, un tres por ciento. Cabe añadir que el uso único y exclusivo por parte del artista o de los artistas de los objetos como instrumento musical (*Music*) no se da en ninguna ocasión en el conjunto de los números.

6.2.2.2. Dimensión composición

Criterio de observación de las *transgresiones*

En este apartado se explican los resultados obtenidos que conciernen a las transgresiones realizadas en los espectáculos, al tipo de trama desarrollada en los diversos números y a las modalidades de *crescendo* de la acción de las que se han servido los creadores para hacer evolucionar la acción inicial. Se comentan asimismo las características de los conectores o enlaces entre los números, o sea los rasgos de las transiciones. Las transgresiones como fórmula subyacente a la esencia de los números y que contribuyen a caracterizar el cuerpo escénico extra-cotidiano, corresponden a las nueve praxias explicadas con anterioridad en el capítulo quinto que refiere el instrumento de observación. La norma que se transgrede en múltiples ocasiones es la de la bipedestación del cuerpo, y lo hace a través de la *inversión*. Asimismo encontramos las transgresiones de un cuerpo *perfecto y heroico* a través de acciones motrices que denotan la torpeza, generalmente asociadas a la figura del *clown*; y que se observan en una décima parte del conjunto. La transgresión que responde al desafío espacial de *querer subir más alto*, a encaramarse y ascender más arriba reúne asimismo una décima parte de las situaciones estudiadas. La posibilidad de que el cuerpo se *deslice* es mínima, aunque aparece por breves instantes. La colisión con las posibilidades de flexibilidad de la mayoría de los cuerpos, que brinda el *contorsionismo* supone el siete por cien de los registros efectuados. La transgresión de *volar* -soñada por una mayoría- aparece en un porcentaje bastante elevado en relación al conjunto. La *reducción del apoyo* a un mínimo espacio sobre el que ubicar la masa corporal se obtiene una décima parte del conjunto. Y finalmente, la utilización extrema de la cualidad de la *fuerza* supone un pequeño porcentaje de las manifestaciones transgresoras de la cotidianeidad.

Criterio de observación de la *trama*

El componente narrativo, se refleja en la mitad del conjunto de los espectáculos; las praxias de carácter morfológico se concretan en un tercio de la mitad restante y finalmente las acciones que conllevan un avance en forma de

historia, se cuantifica en una quinta parte de la producción. La narratividad, pues, está presente en los espectáculos de la compañía *Cirque du Soleil*, imprimiendo un carácter explicativo a los números, si bien el componente histórico se da al final de los espectáculos. Cada número podría decirse que, a tenor de las *funciones* desarrolladas por Propp, se presenta como un cúmulo de obstáculos a resolver, todos ellos enmarcados en un desafío mayor que es el de la resolución del planteamiento inicial del espectáculo.

Criterio de observación del *crescendo*

El criterio *Crescendo de la unidad escénica número* fue registrado a través de doce posibilidades de comportamientos encaminados al clásico pero pertinente *más difícil todavía*. Las variaciones dentro del número se dan a través de la realización de figuras en un cuarenta por cien de los casos, complementadas por mantenimientos de la dificultad en algunas de las situaciones, así como por variantes de las figuras iniciales en una décima parte de los casos. El *crescendo* del número debido a una variación por aumento del número de personas que intervienen en la dificultad, por aumento de la altura en la que se trabaja, o por aumento del número de objetos que se utilizan, es mínimo Y también en pocas situaciones se reúnen diferentes técnicas y se aumenta el tiempo de vuelo lo que conlleva un incremento de la dificultad. Se utilizan elementos de riesgo para la integridad física en pocos momentos. El elemento sorpresa también tiene una presencia baja en el conjunto de las posibilidades de crecimiento del número.

Criterio de observación de los tipos de *Transición*

En relación con los tipos de enlaces o de transiciones entre los números, las transiciones grupales con un alto componente de interpretación son las que aparecen ocupando un tercio de la globalidad; las transiciones individuales dramáticas aparecen en un porcentaje similar. Los oscuros se dan en una décima parte de los enlaces, o por decirlo de otra forma, de los cierres y las aperturas de los números. Las yuxtaposiciones entre números suceden en otra décima parte de las ocasiones, mientras que los conectores musicales se dan en un porcentaje algo mayor de los registros. Y las transiciones psicomotrices con un mayor componente de ejecución que de interpretación aparecen en pocos momentos del universo de los registros. Si se atiende a la duración de las acciones se aprecia que la duración más elevada corresponde a las transiciones psicomotrices dramáticas con un tercio alto, prácticamente a la par con las transiciones sociomotrices dramáticas con otro tercio de aparición. Las yuxtaposiciones suponen una décima de la totalidad, mientras que las transiciones musicales ocupan un porcentaje algo más bajo del conjunto. Para finalizar, observar que las transiciones psicomotrices suponen un seis por ciento de la duración, mientras que los oscuros, como es lógico, tienen una duración breve en la globalidad de los enlaces.

6.2.2.3. Dimensión comunicativa y evaluativa

En este apartado se puntualizan los resultados obtenidos para los criterios que conforman la dimensión comunicativa y evaluativa, o sea que describen la implicación del público en el espectáculo.

Criterio de observación de la *participación del público*

Observamos que en el espectáculo circense hay una alta participación del público en diferentes momentos del espectáculo (no únicamente en el final del mismo). La participación activa del público a través de los aplausos es alta en el espectáculo *Dralion*, (incluso podríamos señalar que contiene el número o los números con mayor concurrencia de aplausos) y la menor intervención del público se aprecia en el espectáculo *Corteo*. Se advierte que las intervenciones del público son similares en los diversos espectáculos; incluso se apunta una tendencia en el tiempo hacia una menor participación, lo cual significa una modificación de las reglas de composición de los espectáculos modificadas respecto a los primeros espectáculos en los que se advierte una participación ligeramente más elevada. De forma que por ejemplo *Corteo*, el último espectáculo estudiado está estructurado de una forma que no favorece la intervención activa del público a través de los aplausos. Estas intervenciones evidencian el agradecimiento del público al artista-héroe en el vencimiento de los obstáculos (que otras personas, el espacio, el tiempo y los objetos interponen en los sucesivos desafíos que constituye cada nuevo objetivo a alcanzar). El hecho de que la intervención del artista sea finita, y no se prolongue como personaje, influye en la decisión del público de mostrar su agradecimiento al artista de forma inmediata al finalizar su intervención. Estas intervenciones siguen un gradiente en la intensidad de la manifestación externa de la emoción provocada que pasa por la mirada cómplice, la atención, la sonrisa, la carcajada, el aplauso, el aplauso acompañado de silbidos o palabras o el ponerse de pie. En definitiva, todo un lenguaje corporal prácticamente universal de comunicación positiva entre el actuante y el expectante.

Criterio de observación de la *emoción*

Las emociones generadas por la visión de los espectáculos se centran con en gran parte en la admiración; un tercio refleja el registro emoción relacionada con la angustia; casi una quinta parte refleja el humor en la recepción del espectáculo, y el porcentaje menor se ha registrado en relación con la ternura.

Las explicaciones realizadas hasta el momento corresponden a la descripción de los resultados obtenidos en relación con el conjunto de los diez espectáculos. En un segundo bloque describimos algunos de los criterios utilizados aplicados de forma particularizada, a cada uno de los espectáculos por separado. Uno de ellos responde a una de las cuestiones formuladas al inicio del estudio sobre cuáles eran las acciones emergentes, las técnicas, que aparecían en ellos.

Respecto al criterio de observación de las acciones motrices emergentes en los números, se inicia este segundo bloque exponiendo la distribución de las técnicas gimnástico-acrobáticas (y sus correspondientes acciones), respecto al grupo formado por el conjunto de otras técnicas que englobamos como *Otras*.

En base al conjunto de los datos se relaciona cada uno de los espectáculos estudiados con las técnicas que aparecen en el mismo. El mayor porcentaje de duración relativa lo sostienen las técnicas aéreas, las técnicas de clown, y las técnicas de interpretación. Las técnicas acrobáticas con accesorios y sin ellos, más el tiempo

dedicado a los números combinados, que también contienen acrobacia sitúa las acciones derivadas de las modalidades acrobáticas como las más utilizadas en el conjunto de los diez espectáculos de circo de esta compañía y en este periodo (1986-2005). En el conjunto de los diez espectáculos estudiados hay un ligero desequilibrio a favor del conjunto de las técnicas acrobáticas y de equilibrio (*ACRS*, *ACRC*, *AERE*, *EQUS*, *EQUC*, *CMB* y *MANI_P*), respecto al grupo de las técnicas englobadas en *Otras* (o sea, las técnicas basadas en los malabarismos, y las centradas en la interpretación y el *clown*). La técnica de los icarios, o sea, el también llamado antipodismo con cuerpos humanos, se ha tenido en cuenta dentro del bloque de técnicas gimnástico-acrobáticas por las características que presentan las acciones que en ella aparecen.

Atendiendo a la totalidad de las técnicas estudiadas, a partir de la clasificación adaptada del CNAC³⁷⁴, los resultados indican que en el conjunto de los diez espectáculos estudiados las técnicas aéreas ocupan el mayor tiempo en el total de los espectáculos, siguen las técnicas de *clown* y las técnicas acrobáticas con accesorios; las técnicas de equilibrio con accesorios y los momentos en los que predomina la interpretación ocupan una décima parte en el tiempo total del conjunto de espectáculos, las técnicas de manipulación de objetos malabares otra décima parte del total y finalmente los números que combinan varias técnicas ocupan un menor porcentaje de la duración total del conjunto de los diez espectáculos estudiados.

Criterio de observación de las acciones motrices acrobáticas en los números de los espectáculos.

En el primer espectáculo de la compañía *La Magie Continue*, el mayor tiempo del espectáculo lo ocupan las técnicas de equilibrio con y sin accesorios (*EQUC* y *EQUS*) con casi una quinta parte, y las acciones acrobáticas con accesorios y sin ellos (*ACRS* y *ACRC*). Los números aéreos y los momentos que combinan diferentes técnicas delimitan cada uno de ellos una décima parte de la globalidad.

El mayor tiempo del espectáculo en *Le Cirque Reinventé* las técnicas gimnástico-acrobáticas quedan repartidas de la siguiente manera. El mayor tiempo lo ocupan las técnicas de equilibrio con y sin accesorios (*EQUC* y *EQUS*) con casi la mitad del total. Los números aéreos (*AERE*) suponen un quinceava parte del conjunto y los momentos que combinan distintas técnicas acrobáticas suponen un porcentaje menor. Las acciones acrobáticas con accesorios y sin ellos (*ACRS* y *ACRC*) son inferiores que en otros espectáculos. Cabe resaltar que en este espectáculo no hay números de acrobacia sin accesorios, siendo el único de los espectáculos estudiados durante esta época en el que se da esta circunstancia.

El mayor tiempo del espectáculo en *Nouvelle Experience* las técnicas gimnástico-acrobáticas quedan repartidas de la siguiente manera. Las técnicas de equilibrio con y sin accesorios (*EQUC* y *EQUS*) reúnen una quinta parte del total. Las acciones acrobáticas con accesorios y sin ellos (*ACRS* y *ACRC*) son inferiores que en otros espectáculos, tanto las de acrobacia sin accesorios (*ACRS*), como la

³⁷⁴ *Centre National des Arts du Cirque* (Chalons sur Marne, Francia).

acrobacia con aparatos (*ACRC*). Las técnicas combinadas ocupan una duración que inferior en su globalidad. Los números aéreos (*AERE*) suponen el mayor porcentaje de duración, una cuarta parte del conjunto del espectáculo tratándose, pues, de un espectáculo eminentemente aéreo.

El mayor tiempo del espectáculo en *Saltimbanco* las técnicas gimnástico-acrobáticas quedan repartidas del siguiente modo. Las técnicas de equilibrio con y sin accesorios (*EQUC* y *EQUS*) reúnen una quinta parte del total. Las acciones acrobáticas con accesorios y sin ellos (*ACRS* y *ACRC*) también suponen otra quinta parte. Y, curiosamente, las técnicas aéreas (*AERE*) también engloban el mismo porcentaje temporal. Las técnicas combinadas no se dan en este espectáculo. Se trata de un espectáculo muy equilibrado a nivel de las técnicas gimnástico-acrobáticas que se entremezclan en el mismo.

El mayor tiempo del espectáculo en *Alegría* las técnicas gimnástico-acrobáticas quedan repartidas del siguiente modo. Se trata de un espectáculo eminentemente acrobático con técnicas gimnástico-acrobáticas (*ACRS* y *ACRC*) que predominan casi en la mitad de la duración sobre el conjunto, sobre las que tienen como base el equilibrio de pie o invertido que no aparecen en este espectáculo. Las técnicas de acrobacia aérea también aparecen, aunque en menor cuantía. Cabe destacar que no hay técnicas combinadas ni acciones basadas como se ha dicho en el equilibrio. Finalmente, cabe mencionar que las técnicas de manipulación de objetos (malabares) y las técnicas de *clown* e interpretación que de forma conjunta suponen un cuarenta por cien del total. Es en este espectáculo donde se encuentran más equilibradas con el conjunto de las técnicas-acrobáticas, con alrededor de un sesenta por cien de utilización.

Tal y como observamos en el espectáculo *Quidam* las técnicas gimnástico-acrobáticas se distribuyen del siguiente modo. Los resultados nos hablan de un espectáculo en el que predominan las técnicas acrobáticas aéreas con una cuarta parte de aparición. Las técnicas gimnástico-acrobáticas con accesorios y sin ellos (*ACRS* y *ACRC*) suponen una quinta parte de la globalidad. Las acciones de equilibrio se realizan sin accesorios y ocupan una décima parte del conjunto. En el espectáculo no hay equilibrios con accesorios ni técnicas combinadas.

En el espectáculo en *La Nouba* las técnicas gimnástico-acrobáticas se distribuyen de forma ecuánime. Los resultados nos hablan de un espectáculo en el que se equilibran las técnicas acrobáticas aéreas con un porcentaje igual que el de las acciones gimnástico-acrobáticas con accesorios. Las acciones de equilibrio se realizan con accesorios y sin ellos y ocupan un porcentaje algo inferior dentro del conjunto. Cabe puntualizar que aunque las indicaciones numéricas no indiquen que existe acrobacia sin accesorios, si que la hay, pero se ha contabilizado en el apartado de técnicas combinada. En relación con esta creación, consideramos que es oportuno señalar que *La Nouba* ha sido el único espectáculo de los diez que se han trabajado en el que aparecen todos los criterios y la totalidad de los códigos que se estudiaban. Cabe señalar pues que se trata de la creación más variada y global de cuantas hemos abordado.

En el espectáculo en *Dralion*, las técnicas gimnástico-acrobáticas se distribuyen de la siguiente forma. Los resultados hablan de un espectáculo en el que se equilibran las técnicas acrobáticas aéreas con las acciones gimnástico-acrobáticas con accesorios que suponen casi la mitad de la globalidad. En esta propuesta de la compañía no se dan las acciones acrobáticas sin accesorios de una forma independientemente sino que las encontramos combinadas con otras técnicas, lo que contribuye a englobar el catorce por cien de las técnicas combinadas. Las acciones de equilibrio se realizan con accesorios y sin ellos (*EQUC* y *EQUS*) y ocupan alrededor de una décima parte del conjunto, con un poco más de superioridad de los equilibrios con accesorios. Al igual que en otro espectáculo comentado con anterioridad, *Alegría*, en *Dralion* el conjunto de las técnicas gimnástico-acrobáticas se nivela con el agregado de las técnicas restantes: manipulación de objetos, *clown* e interpretación.

En el espectáculo *Varekai*, las técnicas gimnástico-acrobáticas sin accesorios y con accesorios (*ACRS* y *ACRC*) ocupan una parte importante del espectáculo, al igual que lo hacen las técnicas aéreas con una quinta parte del total. Como en la creación *Alegría*, otro de los espectáculos estudiados, no hay registros de acciones que supongan equilibrio en cualquiera de sus modalidades. Tampoco hemos localizado registros de momentos que combinen diferentes técnicas. En este espectáculo encontramos una forma de manipulación de los artistas que es la modalidad de los icarios (una suerte de antipodismo pero que malabarea los cuerpos humanos) en lugar de objetos como las sombrillas, los paraguas o las pelotas); la duración del número supone un cinco por ciento del tiempo del espectáculo. La hemos considerado técnica gimnástico-acrobática aunque las otras modalidades de antipodismo con objetos han sido contabilizadas como técnicas de manipulación de objetos (Otras).

En *Corteo* observamos un predominio del trabajo con accesorios; lo ponen de manifiesto las propuestas de acrobacia con accesorios (*ACRC*) con un tercio de la globalidad del espectáculo así como las acciones de equilibrio con accesorios (*EQUC*) que con una quinta parte de ocupación abundan en este resultado. Además, las técnicas de acrobacia aérea suponen una décima parte de la duración, en el conjunto de la propuesta. No se han registrado situaciones que conlleven acciones de equilibrio sin accesorios y las técnicas combinadas.

Las bases en las que se asienta el circo tradicional reúnen ciertas diferencias respecto al modelo de circo actual. En el circo clásico *el mayor espectáculo del mundo*, los números se suceden sin nexo de unión entre ellos, sin continuidad argumental, siendo el jefe de pista el que los va presentando, muchas escenas se asientan en el amaestramiento de animales, los números en ocasiones se basan en la exhibición de fenómenos de la naturaleza, en el *freakismo* (mujer barbuda, hombre bala, enanos, entre otros) situando el entrenamiento corporal al servicio únicamente de la habilidad y la destreza.

En el circo actual, se trabaja sobre un guión con continuidad teatral en el que el hilo conductor viene dado por un personaje o por la propia sucesión de las imágenes circenses. El *nuevo circo*, a caballo entre la tradición y la modernidad destaca por la potenciación de la creatividad en la relación del cuerpo con otros cuerpos y del

cuerpo con los objetos, buscando la singularidad y el despertar a nuevas sensaciones, un circo mucho más corporal, mucho más humano. A este conjunto de habilidades motrices la dramaturgia circense actual añade elementos que en ocasiones dentro de un número o en el conjunto del espectáculo representan una experiencia humana que teatraliza la habilidad, siendo el elemento más claramente narrativo del universo circense el payaso³⁷⁵. En la aplicación de estas técnicas predominaría la *función poética y referencial* (Parlebas, 1968) en la que el acento está situado sobre el mensaje en sí mismo. Nuevos materiales cinéticos y narrativos a propósito, en palabras de Jordi Jané³⁷⁶, “del arte escénico multidisciplinar con más posibilidades expresivas y de futuro”.

Comentar que lo que busca el espectador en el circo (la admiración de la proeza, el más difícil todavía, lo nunca visto, la espectacularidad, todo ello asociado a una visión admirativa del espectáculo (“los artistas realizan acciones que nunca yo, simple mortal, llegaré a hacer”); por otro lado la recepción del espectáculo busca el riesgo y los momentos de angustia que su aparición ocasiona; además no se concibe el circo (al menos en la compañía estudiada), sin una dosis de humor y un punto de ternura.

6.3. Análisis de comparación de proporciones y discusión de los resultados

Este análisis admite la comparación de códigos entre los distintos espectáculos, permitiendo un análisis comparativo entre ellos en base a su aparición, frecuencia o ausencia. El programa que hemos utilizado para la realización de las diversas comparaciones de proporciones ha sido el *Statgraphics* versión.5.1.

En la comparación de proporciones se necesita un solo volumen o dos volúmenes de datos y lo que se quiere averiguar es si hay diferencias respecto a dos características determinantes. Siempre se trata de una *ratio* respecto al total.

Puede tratarse de un único total y comparar dos características, o de varios totales (por ejemplo: de tal tipo de conducta se registran 50 ocurrencias de un total de 400, y asimismo 80 ocurrencias de un total de 200, preguntándose si hay o no hay diferencia significativa entre ambas proporciones).

6.3.1. Análisis de los datos

A partir del análisis descriptivo, enfocamos nuestro análisis a través de la comparación de proporciones, teniendo en cuenta los códigos en los que hemos

³⁷⁵ Ineludible la lectura de las magníficas reflexiones que a propósito de la utilización mediática y social de los términos *circo* y *payaso* realiza el crítico Jordi Jané en el diari *Avui* en su sección *Volt de pista* de los días 3 agosto, 5 de septiembre y 3 de octubre de 2003.

³⁷⁶ Autor de la página literaria de crítica circense del diario *Avui*.

hallado una significación especial: bien por tratarse de códigos que han registrado frecuencias o duraciones elevadas en determinados espectáculos, o inversamente, por evidenciar pocas apariciones respecto a otras creaciones. Estos criterios han sido escogidos en relación con las hipótesis establecidas inicialmente y reflejan las posibles diferencias entre espectáculos de una primera época y espectáculos de diez años después.

Los códigos analizados han sido los siguientes: *Scr* (interacción coral, de grupo), *Num* (grupo numeroso), *Cral* (agrupación coral), *Narr* (narrador), *Fucu* (foco de atención), *Pe* (personajes secundarios), *Gp* (grupo plástico), *CLWN* (técnica de *clown*), *CMB* (técnicas combinadas), *AERE* (técnicas aéreas), *Aer* (utilización de acciones en el espacio aéreo), *Impu* (espacio aéreo a partir de los aparatos de impulsión), *Cmbi* (combinación de espacios), *ACRC* (acrobacia con accesorios), *ACRS* (acrobacia con accesorio), *EQUS* (equilibrio sin accesorios), *EQUC* (equilibrio sin accesorios), *Eae* (entradas por el espacio aéreo), *Sae* (salidas por el espacio superior), *Inis* (inicio del número a través de personajes secundarios), *Inia* (inicio de los números acompañados de otros personajes) e *In* (inicio en el que únicamente está presente el artista o los artistas principales), *Fins* (final del número a través de personajes secundarios), *Fina* (final de los números acompañados de otros personajes), *Fi* (final del número en el que únicamente está presente el artista o los artistas principales), *Vert* (líneas *Verticales*), *Hriz* (líneas horizontales), *Hibri* (aparatos híbridos), *Rapi* (tiempo rápido), *Lent* (acciones lentas), *Altc* (alteración de la percepción), *Gag* (acciones con tiempo de *gag*), *ErTl* (cronotopo de espacio reducido y tiempo lento), *ErTr* (cronotopo de espacio reducido y tiempo rápido), *EaTl* (cronotopo de espacio amplio y tiempo lento), *EaTr* (cronotopo de espacio amplio y tiempo rápido), *Asc* (ascenso), *Inve* (inversión), *Vuel* (vuelo), *Mini* (disminución del apoyo), *Mal* (malabarismo), *Trpz* (torpeza), *Cnts* (contorsión), *Extra* (fuerza), *Desz* (*Deslizamiento*), *Mrfl* (poética de las formas), *Nar* (narratividad), *Hist* (historia), *Auti* (aumento del tiempo de vuelo), *Fig* (figuras), *V* (variantes), *Md* (mantenimiento de la dificultad), *Abje* (aumento del número de objetos), *Ada* (a umento de la altura), *Adp* (aumento de los participantes), *Av* (aumento de la velocidad), *Ut* (unión de técnicas), *Srp* (elemento sorpresa) y *R* (riesgo).

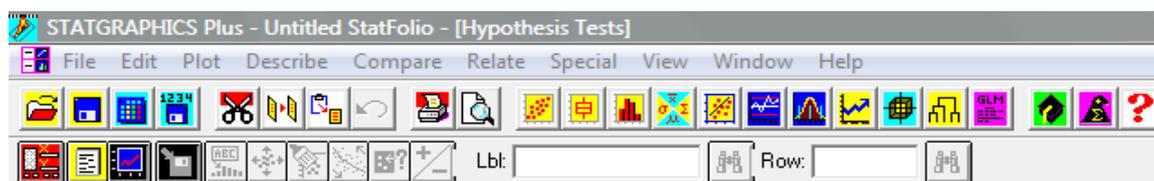
Tabla 74. Acrónimos de acciones básicas y resultantes de la dimensión conductual, comunicativa y evaluativa.

| | | CRITERIOS DE OBSERVACIÓN | ACCIONES BÁSICAS | ACCIONES RESULTANTES |
|----------------------|------------|--------------------------|--|--|
| DIMENSIÓN CONDUCTUAL | COMPAÑEROS | INT | Psic Sci | |
| | | ISC | Sacr Sayu SintA SPAg Sinc SpSu SFiPI Scr Semi Spub | |
| | | AGR | Una Ds Db_pa Tr Cu Num Cral | - Una - Poc = Ds Db_pa Tr - Muc = Num Cral |
| | | ROP | Ejec PtAg Grup Narr Ca | - Prin = Ejec PtAg Narr Grup |
| | | ROS | Fucu Pe Esp Gp Ayud Pub Na Can Mus Mus_Ct | - Secu = Fucu Ayud Esp Na Gp Mus Mus_Ct Pub |
| | | CON | Man Cam | |

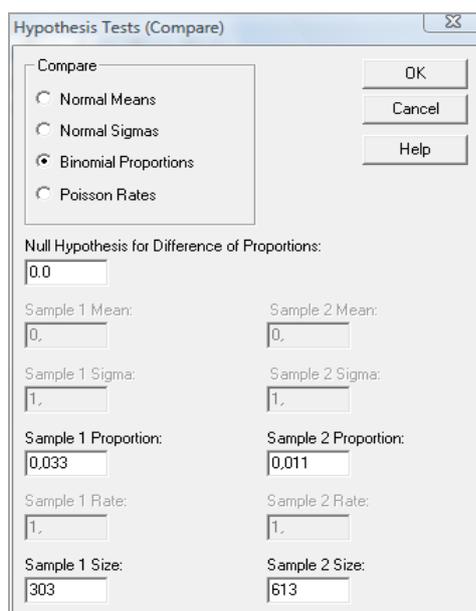
| | | | | |
|------------------------------|---------------|--|---|---|
| | ESPACIO | INFI | In Inia Inis Fi Fina Fins | <ul style="list-style-type: none"> - In - Ina = Inia Inis - Fi - Fis = Fina Fins |
| | | INC | Kines Sin Ct_Man Ct_Pas | <ul style="list-style-type: none"> - Kins = Kines Sin - Ct = Ct_Man Ct_Pas |
| | | LIN | Vert Hriz Ublc Mixt Circ | |
| | ESPACIO | NIV | Suel Suele Aer Impu Plat Cmbi | <ul style="list-style-type: none"> - Sue = Suel Suele - Aere = Aer Impu - Plat - Cmbi |
| | | ESP | Fij Mvi Hibri Fij_Mv | <ul style="list-style-type: none"> - Fij - Mv = Mvi Fij_Mvi - Hibri |
| | | ENS | Efnd Eae Esue Ecen Ept Eincl Elat Edia Sfnd Sae Ssue Spt Sincl Slat Sdia | <ul style="list-style-type: none"> - Ebaj = Efnd Esue Ecen Ept Eincl Elat Edia - Eae - Sbj = Sfnd Ssue Spt Sincl Slat Sdia - Sae |
| | | ESR | Metr Nmet Me_nM | <ul style="list-style-type: none"> - Metr - Nom = Nmet Me_nM |
| | TIEMPO | TEM | Ctid Inmv Rapi Lent Altc Gag | <ul style="list-style-type: none"> - Rap = Rapi Altc - Lent - Gag |
| | | CRO | ErTI ErTr EaTI EaTr Ebr | <ul style="list-style-type: none"> - Redu = ErTI ErTr - Ampl = EaTI EaTr - TI = ErTI EaTI - Tr = ErTr EaTr |
| | OBJETOS | FUN | Sust Mala Prlg Plas Real Inte Equi Ima Desl Music Prlg_Mus | |
| TGR | | Asc Inve Vuel Mini Mal Trpz Cnts Extra Desz | <ul style="list-style-type: none"> - Sub = Asc Vuel - Acb = Inve Cnts - Mini - Mal - Trpz - Extra - Desz | |
| ACCIONES MOTRICES EMERGENTES | AME | EQUUS, EQUC, MANI_m, MANI_p MANI_g MANI_gi MANI_s MANI_f, ACRS, ACRC, AERE, CLWN, INTER, CMB | <ul style="list-style-type: none"> - MANI = MANI_m, MANI_p MANI_g MANI_gi MANI_s MANI_f, | |
| DIMENSIÓN COMUNICATIVA | | TRM | Mrfl Nar Hist | |
| | | CRE | Auti Fig V Md Abje Ada Adp Av Ut Srp R Ad | <ul style="list-style-type: none"> - Pla - Ries = Auti R Av Ut - Ser = Fig V Md - Aum = Abje Ada Adp - Srp - Dese |
| | | TRA | Ind Yuxt Tidr Tgdr Scur Musi | |
| DIMENSIÓN EVALUATIVA | PARTICIPACIÓN | EMO | Angus Hum Admi Tern | |
| | | PAR | Publ Npub | |

Vamos a detenernos en la explicación más detallada de los pasos para la obtención de resultados a partir de la comparación de algunos de los códigos analizados y que actuarán como ejemplos del proceso; concretamente *Aer* (utilización del espacio aéreo) y *CLWN* (acciones del *clown*). A partir del esclarecimiento ejemplificado del proceso, nos circunscribimos a destacar los resultados de la comparación de proporciones en relación al conjunto de códigos estudiados. El total de análisis efectuados se incluyen en los anexos 12, 13 y 14 del estudio.

En la Captura de pantalla 15 visualizamos las instrucciones que se han dado al programa informático *Statgraphics Plus* versión.4.1. en la obtención de los resultados.



Captura de pantalla 15. Ventana de la comparación de proporciones del programa *Statgraphics*.



Captura de pantalla 16. Ejemplo de las Proporciones entre las que se establece la comparación.

En la Tabla 75 se muestra visualmente en relación a qué código, y en relación con que espectáculos se establece la comparación.

Tabla 75. Tabla que sitúa la comparación de proporciones del código *Aer* en dos espectáculos (*La Magie Continue* y *Corteo*).

| Cód. AER | 1_Mg | 2_Cr | 3_Ne | 4_S | 5_A | 6_Q | 7_N | 8_D | 9_V | 10_C |
|----------|------|------|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|
| 1_Mg | | | | | | | | | | |
| 2_Cr | | | | | | | | | | |
| 3_Ne | | | | | | | | | | |
| 4_S | | | | | | | | | | |
| 5_A | | | | | | | | | | |
| 6_Q | | | | | | | | | | |
| 7_N | | | | | | | | | | |
| 8_D | | | | | | | | | | |
| 9_V | | | | | | | | | | |
| 10_C | | | | | | | | | | |

En la Tabla 76 se muestran los datos que se han relacionado, destacando en color oscuro los que se han tomado para establecer la comparación. Cabe explicar que se ha trabajado con las frecuencias relativas y las duraciones relativas de los datos, debido a la diversidad de las duraciones totales de los espectáculos, ya comentada en anteriores ocasiones.

Tabla 76. Comparación de proporciones del código *Aer* (utilización del espacio aéreo) entre el espectáculo *La Magie Continue* (primera época) y *Corteo* (tercera época). Frecuencia y Duración (p-valor e intensidad).

| FREC | FREL | Sample "X" Size | Sample 1 Proportion | P-Value | FREC | Computed z statistic (intensidad) | DURA | DREL | Sample "X" Size | Sample 1 Proportion | P-Value | Computed z statistic (intensidad) |
|------|--------|-----------------|---------------------|-------------|----------|-----------------------------------|--------|-------|-----------------|---------------------|----------|-----------------------------------|
| 1 | 0,0012 | 820 | 0,001 | 0,000191138 | -3,73052 | 1 | 0,0002 | 4035 | 0,000247831 | 0 | -28,9728 | |
| 2 | 0,0024 | 832 | 0,002 | | | 4 | 0,0009 | 4618 | 0,000866176 | | | |
| 12 | 0,0102 | 1177 | 0,010 | | | 44 | 0,0067 | 6560 | 0,006707317 | | | |
| 7 | 0,0054 | 1296 | 0,005 | | | 34 | 0,0045 | 7616 | 0,004464286 | | | |
| 19 | 0,0195 | 975 | 0,019 | | | 35 | 0,0044 | 7927 | 0,00441529 | | | |
| 27 | 0,0241 | 1143 | 0,024 | | | 106 | 0,0158 | 6678 | 0,015873016 | | | |
| 11 | 0,0064 | 1731 | 0,006 | | | 48 | 0,0045 | 10467 | 0,004585841 | | | |
| 31 | 0,0164 | 1891 | 0,016 | | | 139 | 0,0157 | 8825 | 0,015750708 | | | |
| 31 | 0,0164 | 1768 | 0,018 | | | 139 | 0,0157 | 13718 | 0,010132672 | | | |
| 42 | 0,0187 | 2245 | 0,019 | | | 273 | 0,0179 | 15241 | 0,01791221 | | | |
| 183 | 0,1207 | | | | | 823 | 0,0705 | | | | | |

Como resultado de la aplicación del programa informático *Statgraphics V.5*, se ha obtenido el Gráfico 45. Muestra una diferencia estadísticamente significativa entre ambas proporciones.

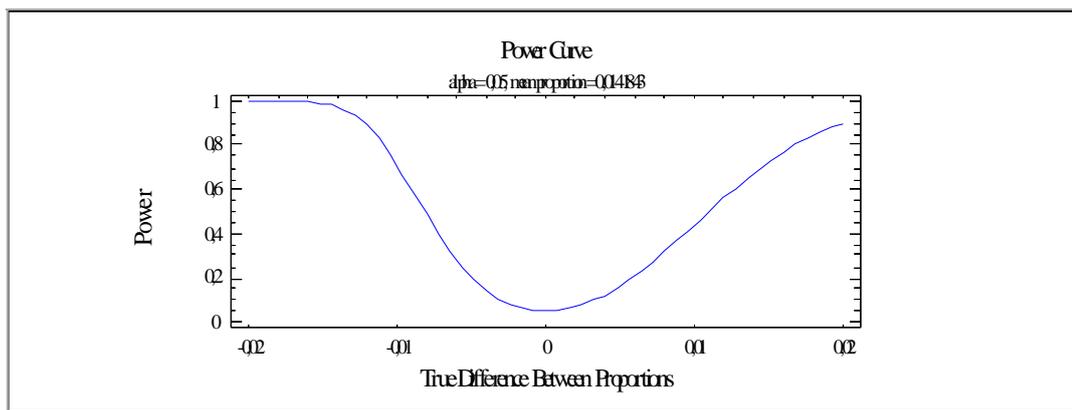


Gráfico 45. Comparación de proporciones para el código *Aer* en *La Magie Continue* y *Corteo*.

Este análisis muestra los resultados de realizar el contraste de hipótesis referente a la diferencia de proporciones ($\theta_1 - \theta_2$) de dos muestras de distribución binomial. Las dos hipótesis a considerar son:

- Hipótesis Nula: $\theta_1 - \theta_2 = 0,0$
- Hipótesis alternativa: $\theta_1 - \theta_2 \neq 0,0$

En la primera muestra de 820 observaciones de acciones registradas, la proporción de la muestra es igual a 0,001. En la segunda muestra de 2245 observaciones, la proporción de la muestra es igual a 0,019. Puesto que el p-valor para el test es inferior a 0,05, la hipótesis nula se rechaza para el 95,0% de nivel de confianza. El intervalo de confianza muestra que los valores de $\theta_1 - \theta_2$ soportado por los datos se encuentran entre -0,0240476 y -0,0119524.

Los resultados de la comparación de proporciones indican que la comparación en la utilización del espacio aéreo en un espectáculo del año 1986, *La Magie Continue* y en un espectáculo del año 2005 como *Corteo*, es significativamente diferente. Estas diferencias refieren que la utilización del espacio aéreo (*Aer*) es un indicador de pertinencia y especificidad entre ambos espectáculos.

A continuación, se efectuó la comparación de proporciones en base al código anterior (*Aer*), entre los tres bloques de periodos que constituyen los espectáculos, agrupados tal y como se indica en la Tabla 77. El bloque I está constituido por los espectáculos *La Magie Continue*, *Le Cirque Reinventé* y *Nouvelle Experience*, el bloque II por las producciones *Saltimbanco*, *Alegría*, *Quidam* y *La Nouba* y el bloque III por las creaciones escénicas de *Dralion*, *Varekai* y *Corteo*.

Tabla 77. Comparación de proporciones del código *Aer* (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la segunda época. Frecuencia y Duración.

| | | A | | | B | | | C | | | |
|-------------------|---|------|------|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|
| Código <i>Aer</i> | | 1_Mg | 2_Cr | 3_Ne | 4_S | 5_A | 6_Q | 7_N | 8_D | 9_V | 10_C |
| 1_Mg | | | | | | | | | | | |
| 2_Cr | A | | | | | | | | | | |
| 3_Ne | | | | | | | | | | | |
| 4_S | | | | | | | | | | | |
| 5_A | | | | | | | | | | | |
| 6_Q | B | | | | | | | | | | |
| 7_N | | | | | | | | | | | |
| 8_D | | | | | | | | | | | |
| 9_V | C | | | | | | | | | | |
| 10_C | | | | | | | | | | | |

Los resultados denotan una diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones Se observa en la Tabla 78 y en la versión simplificada de la Tabla 79.

Tabla 78. Resultados de la comparación de proporciones del código *Aer* (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la segunda época: Frecuencia. y Duración (p-valor e intensidad).

| FREC | Sample "X" Size | Sample 1 n | Proportio n | P-Value | Computed z statistic (intensidad) | DURA | Sample "X" Size | Sample 1 n | Proportio n | P-Value | Computed z statistic (intensidad) |
|------|-----------------|------------|-------------|----------|-----------------------------------|------|-----------------|------------|-------------|---------|-----------------------------------|
| 1 | 820 | | | | | 1 | 4035 | | | | |
| 2 | 832 | | | | | 4 | 4618 | | | | |
| 12 | 1177 | | | | | 44 | 6560 | | | | |
| 15 | 2829 | | | | | 49 | 15213 | | | | |
| 15 | 2829 | 0,005 | 0,00207 | -3,08039 | | 49 | 15213 | 0,003221 | 0,0182157 | | -2,3612 |
| 7 | 1296 | | | | | 34 | 7616 | | | | |
| 19 | 975 | | | | | 35 | 7927 | | | | |
| 27 | 1143 | | | | | 106 | 6678 | | | | |
| 11 | 1731 | | | | | 48 | 10467 | | | | |
| 64 | 5145 | | | | | 223 | 47901 | | | | |
| 64 | 5145 | 0,012 | | | | 223 | 47901 | 0,004655 | | | |
| 31 | 1891 | | | | | 139 | 8825 | | | | |
| 31 | 1768 | | | | | 139 | 13718 | | | | |
| 42 | 2245 | | | | | 273 | 15241 | | | | |
| 104 | 5904 | | | | | 551 | 85685 | | | | |
| 104 | 5904 | | | | | 551 | 85685 | | | | |
| 341 | | | | | | 1367 | | | | | |

Tabla 79. Comparación de proporciones del código *Aer* (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la segunda época: Frecuencia. Versión simplificada.

| Código <i>Aer</i> | A | | | B | | | | FREC | Sample "X" Size FREC | Sample 1 Proportion FREC | P-Value FREC | Computed z statistic (intensidad) FREC |
|-------------------|------|------|------|-----|-----|-----|-----|------|----------------------|--------------------------|--------------|--|
| | 1_Mg | 2_Cr | 3_Ne | 4_S | 5_A | 6_Q | 7_N | | | | | |
| 1_Mg | | | | | | | | 1 | 820 | | | |
| 2_Cr | A | | | | | | | 2 | 832 | | | |
| 3_Ne | | | | | | | | 12 | 1177 | | | |
| | | | | | | | | 15 | 2829 | | | |
| | | | | | | | | 15 | 2829 | 0,005 | 0,002 | -3,0804 |
| 4_S | | | | | | | | 7 | 1296 | | | |
| 5_A | | | | | | | | 19 | 975 | | | |
| 6_Q | B | | | | | | | 27 | 1143 | | | |
| 7_N | | | | | | | | 11 | 1731 | | | |
| | | | | | | | | 64 | 5145 | | | |
| | | | | | | | | 64 | 5145 | 0,012 | | |

En la Tabla 80 se compara nuevamente el código *Aer* entre los bloques de espectáculos de la primera época y los de la tercera época.

Tabla 80. Comparación de proporciones del código *Aer* (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la tercera época. Frecuencia y Duración.

| Código <i>Aer</i> | A | | | B | | | | C | | |
|-------------------|------|------|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|
| | 1_Mg | 2_Cr | 3_Ne | 4_S | 5_A | 6_Q | 7_N | 8_D | 9_V | 10_C |
| 1_Mg | | | | | | | | | | |
| 2_Cr | A | | | | | | | | | |
| 3_Ne | | | | | | | | | | |
| 4_S | | | | | | | | | | |
| 5_A | | | | | | | | | | |
| 6_Q | B | | | | | | | | | |
| 7_N | | | | | | | | | | |
| 8_D | | | | | | | | | | |
| 9_V | C | | | | | | | | | |
| 10_C | | | | | | | | | | |

Como se observa en la Tabla 81, los resultados denotan una diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones.

Tabla 81. Comparación de proporciones del código *Aer* (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la tercera época. Frecuencia y Duración (p-valor e intensidad).

| FREC | Sample "X" Size FREC | Sample 1 Proportion FREC | P-Value FREC | Computed z statistic (intensidad) FREC | DURA | Sample "X" Size DURA | Sample 1 Proportion DURA | P-Value DURA | Computed z statistic (intensidad) DURA |
|------|----------------------|--------------------------|--------------|--|------|----------------------|--------------------------|-------------------------|--|
| 1 | 820 | | | | 1 | 4035 | | | |
| 2 | 832 | | | | 4 | 4618 | | | |
| 12 | 1177 | | | | 44 | 6560 | | | |
| 15 | 2829 | | | | 49 | 15213 | | | |
| 15 | 2829 | 0,005 | 0,002067 | -3,08039 | 49 | 15213 | 0,0032209 | P-Value = 0,00000208385 | Computed z statistic = -4,74536 |
| 7 | 1296 | | | | 34 | 7616 | | | |
| 19 | 975 | | | | 35 | 7927 | | | |
| 27 | 1143 | | | | 106 | 6678 | | | |
| 11 | 1731 | | | | 48 | 10467 | | | |
| 64 | 5145 | | | | 223 | 47901 | | | |
| 64 | 5145 | | | | 223 | 47901 | | | |
| 31 | 1891 | | | | 139 | 8825 | | | |
| 31 | 1768 | | | | 139 | 13718 | | | |
| 42 | 2245 | | | | 273 | 15241 | | | |
| 104 | 5904 | | | | 551 | 85685 | | | |
| 104 | 5904 | 0,018 | | | 551 | 85685 | 0,0064305 | | |
| 341 | | | | | 1367 | | | | |

Para finalizar el análisis de la comparación de proporciones respecto al código *Aer* se realiza un último análisis (ver Tabla 82) entre los bloques de espectáculos de la primera época y los de la tercera época.

Tabla 82. Comparación de proporciones del código *Aer* (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la tercera época. Frecuencia y Duración.

| Código <i>Aer</i> | A | | | B | | | | C | | |
|-------------------|------|------|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|
| | 1_Mg | 2_Cr | 3_Ne | 4_S | 5_A | 6_Q | 7_N | 8_D | 9_V | 10_C |
| 1_Mg | | | | | | | | | | |
| 2_Cr | A | | | | | | | | | |
| 3_Ne | | | | | | | | | | |
| 4_S | | | | | | | | | | |
| 5_A | | | | | | | | | | |
| 6_Q | B | | | | | | | | | |
| 7_N | | | | | | | | | | |
| 8_D | | | | | | | | | | |
| 9_V | C | | | | | | | | | |
| 10_C | | | | | | | | | | |

Como se observa en la Tabla 83 los resultados explican una vez más, en relación con el código *Aer*, una diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones.

Tabla 83. Comparación de proporciones del código *Aer* (utilización del espacio aéreo) entre los bloques de espectáculos de la segunda y la tercera época. Frecuencia y Duración (p-valor e intensidad).

| FREC | Sample "X" Size FREC | Sample 1 Proportio n FREC | P-Value FREC | Computed z statistic (intensidad) FREC | DURA | Sample "X" Size DURA | Sample 1 Proportio n DURA | P-Value DURA | Computed z statistic (intensidad) DURA |
|------|----------------------|---------------------------|--------------|--|------|----------------------|---------------------------|--------------|--|
| 1 | 820 | | | | 1 | 4035 | | | |
| 2 | 832 | | | | 4 | 4618 | | | |
| 12 | 1177 | | | | 44 | 6560 | | | |
| 15 | 2829 | | | | 49 | 15213 | | | |
| 15 | 2829 | | | | 49 | 15213 | | | |
| 7 | 1296 | | | | 34 | 7616 | | | |
| 19 | 975 | | | | 35 | 7927 | | | |
| 27 | 1143 | | | | 106 | 6678 | | | |
| 11 | 1731 | | | | 48 | 10467 | | | |
| 64 | 5145 | | | | 223 | 47901 | | | |
| 64 | 5145 | 0,012 | 0,01015 | -2,57084 | 223 | 47901 | 0,004655 | 0,0000436575 | -4,08734 |
| 31 | 1891 | | | | 139 | 8825 | | | |
| 31 | 1768 | | | | 139 | 13718 | | | |
| 42 | 2245 | | | | 273 | 15241 | | | |
| 104 | 5904 | | | | 551 | 85685 | | | |
| 104 | 5904 | 0,018 | | | 551 | 85685 | 0,006431 | | |
| 341 | | | | | 1367 | | | | |

Esta secuencia se ha realizado para el resto de códigos explicitados, que a partir del primer análisis, el descriptivo, se ha considerado interesante comparar en distintas épocas y espectáculos (ver tabla 74). Por ejemplo, en relación al código CLWN, se ejemplifica el mismo proceso. Observando la comparación de proporciones del código CLWN (acciones motrices *downesca*s) entre el espectáculo *La Magie Continue* (primera época) y *Corteo* (tercera época), curiosamente se observa que en relación con el parámetro de la Frecuencia no hay diferencia estadísticamente significativa, pero que analizando el parámetro de la Duración sí hay diferencia estadísticamente significativa entre ambas proporciones.

Por ejemplo, comparamos, tal y como se indica en la Tabla 84 y en relación al código CLWN, su ocurrencia y duración en un espectáculo del año 1986, *La Magie Continue*, y en un espectáculo del año 2005, *Corteo*.

Tabla 84. Comparación de proporciones del código CLWN en dos espectáculos (*La Magie Continue* y *Corteo*).

| Cód. CLWN | 1_Mg | 2_Cr | 3_Ne | 4_S | 5_A | 6_Q | 7_N | 8_D | 9_V | 10_C |
|-----------|------|------|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|
| 1_Mg | | | | | | | | | | |
| 2_Cr | | | | | | | | | | |
| 3_Ne | | | | | | | | | | |
| 4_S | | | | | | | | | | |
| 5_A | | | | | | | | | | |
| 6_Q | | | | | | | | | | |
| 7_N | | | | | | | | | | |
| 8_D | | | | | | | | | | |
| 9_V | | | | | | | | | | |
| 10_C | | | | | | | | | | |

En la Tabla 85 observamos los resultados de la comparación de proporciones de este código en relación con el espectáculo *La Magie Continue* y *Corteo*. Se acepta la hipótesis nula de que no hay diferencia estadísticamente significativa entre ambas proporciones.

Tabla 85. Resultados de la comparación de proporciones del código *CLWN* entre el espectáculo *La Magie Continue* (primera época) y *Corteo* (tercera época). Frecuencia y Duración.

| FREC | FREL | Sample "X" Size FREC | Sample 1 Proportion FREC | P-Value FREC | Computed z statistic (intensidad) FREC | DURA | DREL | Sample "X" Size DURA | Sample 1 Proportion DURA | P-Value DURA | Computed z statistic (intensidad) DURA |
|------|--------|-------------------------|--------------------------------|-----------------|---|------|--------|-------------------------|--------------------------------|-----------------|---|
| 3 | 0,0012 | 820 | 0,004 | Value = 0,08305 | ted z statistic = 1 | 9 | 0,0002 | 4035 | 0,002230483 | Value = 0,1808 | ted z statistic = |
| 2 | 0,0024 | 832 | 0,002 | | | 9 | 0,0009 | 4618 | 0,001948896 | | |
| 1 | 0,0102 | 1177 | 0,001 | | | 2 | 0,0067 | 6560 | 0,000304878 | | |
| 1 | 0,0054 | 1296 | 0,001 | | | 2 | 0,0045 | 7616 | 0,000262605 | | |
| 2 | 0,0195 | 975 | 0,002 | | | 48 | 0,0044 | 7927 | 0,006055254 | | |
| 1 | 0,0241 | 1143 | 0,001 | | | 5 | 0,0158 | 6678 | 0,000748727 | | |
| 4 | 0,0064 | 1731 | 0,002 | | | 103 | 0,0045 | 10467 | 0,009840451 | | |
| 5 | 0,0164 | 1891 | 0,003 | | | 15 | 0,0157 | 8825 | 0,001699717 | | |
| 2 | 0,0164 | 1768 | 0,001 | | | 4 | 0,0157 | 13718 | 0,000291588 | | |
| 3 | 0,0187 | 2245 | 0,001 | | | 20 | 0,0179 | 15241 | 0,00131225 | | |
| 24 | 0,1207 | | | | | 217 | 0,0705 | | | | |

Observando sin embargo los resultados de la comparación de proporciones del mismo código en los bloques de espectáculos de la primera época y los de la segunda época (ver Tabla 86), se constata que en relación al parámetro *Frecuencia* no hay diferencia estadísticamente significativa, pero que ésta si se da, como anticipábamos, en relación al parámetro *Duración*.

Tabla 86. Comparación de proporciones del código *CLWN* (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la segunda época. Frecuencia y Duración.

| | A | | | B | | | | C | | |
|--------------------|------|------|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|
| Código <i>CLWN</i> | 1_Mg | 2_Cr | 3_Ne | 4_S | 5_A | 6_Q | 7_N | 8_D | 9_V | 10_C |
| 1_Mg | | | | | | | | | | |
| 2_Cr | A | | | | | | | | | |
| 3_Ne | | | | | | | | | | |
| 4_S | | | | | | | | | | |
| 5_A | | | | | | | | | | |
| 6_Q | B | | | | | | | | | |
| 7_N | | | | | | | | | | |
| 8_D | | | | | | | | | | |
| 9_V | C | | | | | | | | | |
| 10_C | | | | | | | | | | |

Destacar pues, que en relación a las *frecuencias* de aparición del comportamiento motor *CLWN* se acepta la hipótesis nula: no hay diferencia estadísticamente significativa entre las proporciones; pero en relación a las *duraciones*, se rechaza la hipótesis nula ya que sí hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones.

Tabla 87. Comparación de proporciones del código *CLWN* (*clown*) entre los bloques de espectáculos de la primera y la segunda época. Frecuencia y Duración (p-valor e intensidad).

| FREC | Sample "X" Size FREC | Sample 1 Proportion FREC | P-Value FREC | Computed z statistic (intensidad) FREC | DURA | Sample "X" Size DURA | Sample 1 Proportion DURA | P-Value DURA | Computed z statistic (intensidad) DURA |
|------|----------------------|--------------------------|--|--|------|----------------------|--------------------------|---|--|
| 3 | 820 | | | | 9 | 4035 | | | |
| 2 | 832 | | | | 9 | 4618 | | | |
| 1 | 1177 | | | | 2 | 6560 | | | |
| 6 | 2829 | | | | 20 | 15213 | | | |
| 6 | 2829 | 0,002 | P-Value = 0,002 | Computed z statistic (intensidad) FREC | 20 | 15213 | 0,00131 | P-Value = 0,0000 | Computed z statistic (intensidad) DURA |
| 1 | 1296 | | Se acepta la hipótesis nula: no hay diferencia | | 2 | 7616 | | Hay diferencia estadísticamente significativa | |
| 2 | 975 | | | | 48 | 7927 | | | |
| 1 | 1143 | | | | 5 | 6678 | | | |
| 4 | 1731 | | | | 103 | 10467 | | | |
| 7 | 5145 | | | | 156 | 47901 | | | |
| 7 | 5145 | 0,001 | | | 156 | 47901 | 0,00326 | | |
| 5 | 1891 | | | | 15 | 8825 | | | |
| 2 | 1768 | | | | 4 | 13718 | | | |
| 3 | 2245 | | | | 20 | 15241 | | | |
| 10 | 5904 | | | | 39 | 85685 | | | |
| 10 | 5904 | | | | 39 | 85685 | | | |
| 50 | | | | | 569 | | | | |

Una vez explicado el proceso y la importancia de introducir en la investigación el parámetro *duración*, ya que pueden modificarse resultados si únicamente se ha utilizado el parámetro de la *frecuencia*, se muestra parte de los resultados obtenidos de la comparación de distintos códigos en diversas épocas (ver Tabla 88). La totalidad del proceso seguido, así como el resto de los resultados se muestra, como decíamos, en los anexos 12, 13 y 14.

Tabla 88. Muestra de algunos de los resultados de la comparación de proporciones de los códigos seleccionados (modelo a).

| CODIGO | COMPARACIONES | P-Value FREC | Computed z statistic (intensidad) FREC | Si P_Value<0,05 Hay diferencia | Si P_Value >0,05 No hay diferencia |
|--------|----------------------|--------------|--|--------------------------------|------------------------------------|
| ACRS | MG (1) -COR (10) | 0,531493 | 0,625725 | | No hay diferencia |
| ACRS | A(1,2,3)-B(4,5,6,7) | 1 | 0 | | No hay diferencia |
| ACRS | A(1,2,3)-C(8,9,10) | 1 | 0 | | No hay diferencia |
| ACRS | B(4,5,6,7)-C(8,9,10) | 1 | 0 | | No hay diferencia |
| | | P-Value DURA | Computed z statistic (intensidad) DURA | | |
| ACRS | MG (1) -COR (10) | 0,600735 | -0,425135 | | No hay diferencia |
| ACRS | A(1,2,3)-B(4,5,6,7) | 0,0456657 | 1,99847 | Hay diferencia | |
| ACRS | A(1,2,3)-C(8,9,10) | 0,265623 | -1,1132 | | No hay diferencia |
| ACRS | B(4,5,6,7)-C(8,9,10) | 0,0273078 | -2,20709 | Hay diferencia | |
| CODIGO | COMPARACIONES | P-Value FREC | Computed z statistic (intensidad) FREC | | |
| ACRC | MG (1) -COR (10) | 0,551982 | -0,594788 | | No hay diferencia |
| ACRC | A(1,2,3)-B(4,5,6,7) | 0,366959 | 0,90218 | | No hay diferencia |
| ACRC | A(1,2,3)-C(8,9,10) | 0,351493 | 0,931695 | | No hay diferencia |
| ACRC | B(4,5,6,7)-C(8,9,10) | 1 | 0 | | No hay diferencia |
| | | P-Value DURA | Computed z | | |

| | | | statistic (intensidad) DURA | | |
|--------|----------------------|--------------|--|-----------------------------------|---------------------------------------|
| ACRC | MG (1) -COR (10) | 0,080349 | -1,74866 | | No hay diferencia |
| ACRC | A(1,2,3)-B(4,5,6,7) | 0,000171403 | 3,75789 | Hay diferencia | |
| ACRC | A(1,2,3)-C(8,9,10) | 0,777089 | 0,283109 | | No hay diferencia |
| ACRC | B(4,5,6,7)-C(8,9,10) | 9,43691E-05 | -3,90473 | Hay diferencia | |
| CODIGO | COMPARACIONES | P-Value FREC | Computed z statistic (intensidad) FREC | Si P_Value<0,05 Hay diferencia | Si P_Value >0,05 No hay diferencia |
| AERE | MG (1) -COR (10) | 0,551982 | -0,594788 | | No hay diferencia |
| AERE | A(1,2,3)-B(4,5,6,7) | 0,366959 | 0,90218 | | No hay diferencia |
| AERE | A(1,2,3)-C(8,9,10) | 0,351493 | 0,931695 | | No hay diferencia |
| AERE | B(4,5,6,7)-C(8,9,10) | 1 | 0 | | No hay diferencia |
| ... | | | | | |

La tabla continuaría con la comparación del resto de códigos. Otro formato de tablas que se ha realizado para la anotación de los resultados -la totalidad de las tablas puede, asimismo, consultarse en los anexos 12, 13 y 14-, es la siguiente:

Tabla 89. Resultados de la comparación de proporciones (modelo b).

| CODIGO | COMPARACIONES | P-Value FREC | Computed z statistic (intensidad) FREC | Si P_Value<0,05 Hay diferencia | Si P_Value >0,05 No hay diferencia |
|--------|----------------------|--------------|--|--|--|
| ACRS | MG (1) -COR (10) | 0,531493 | 0,625725 | | Se acepta la hipótesis nula: no hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones |
| ACRS | A(1,2,3)-B(4,5,6,7) | 1 | 0 | | Se acepta la hipótesis nula: no hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones |
| ACRS | A(1,2,3)-C(8,9,10) | 1 | 0 | | Se acepta la hipótesis nula: no hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones |
| ACRS | B(4,5,6,7)-C(8,9,10) | 1 | 0 | | Se acepta la hipótesis nula: no hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones |
| | | P-Value DURA | Computed z statistic (intensidad) DURA | | La acrobacia sin accesorios (ACRS) muestra una diferencia significativa entre las proporciones de su duración entre el primer y el segundo bloque, y entre el segundo y tercer bloque de espectáculos. |
| ACRS | MG (1) -COR (10) | 0,600735 | -0,425135 | | Se acepta la hipótesis nula: no hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones |
| ACRS | A(1,2,3)-B(4,5,6,7) | 0,0456657 | 1,99847 | Hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones | |

| | | | | | |
|---------------|----------------------|-------------------------|---|--|--|
| ACRS | A(1,2,3)-C(8,9,10) | 0,265623 | -1,1132 | | Se acepta la hipótesis nula: no hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones |
| ACRS | B(4,5,6,7)-C(8,9,10) | 0,0273078 | -2,20709 | Hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones | |
| CODIGO | COMPARACIONES | P-Value FREC | Computed z statistic (intensidad) FREC | Si P_Value<0,05 Hay diferencia | Si P_Value >0,05 No hay diferencia |
| ACRC | MG (1) -COR (10) | 0,551982 | -0,594788 | | Se acepta la hipótesis nula: no hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones |
| ... | | | | | |

A continuación (ver Tabla 90) se han agrupado los códigos que muestran alguna diferencia estadísticamente significativa en alguna de las comparaciones.

Tabla 90. Comparación de proporciones: códigos (frecuencia y/o duración) en los cuáles la comparación de proporciones es estadísticamente significativa.

| Si P_Value<0,05 Hay diferencia | Epocas de los espectáculos | Parámetro | Códigos comportamentales |
|--|-------------------------------|-----------|---|
| Hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones | MG (1) - COR (10) | FREC | INTER, MANI, SpAg, Sinc, SpSu, Spub, Num, Gp, Pe, Hriz, Circ, Aer, Cmbi, Fij, Eae, Altc, Gag, Rapi, Fi, Adp, Ut, Vuel, Nar |
| | | DURA | EQUC, INTER, MANI, Tran, SpAg, Sinc, SpSu, Spub, Num, Grup, Narr, Esp, Fucu, Gp, Na, Pe, Vert, Hriz, Ublc, Mixt, Circ, Aer, Suel, Impu, Cmbi, Fij, Mvi, Eae, Esue, Altc, Gag, Lent, Rapi, In, Fi, Fina, Fig, R, V, Abje, Ada, Adp, Ut, Asc, Mal, Mini, Vuel, Mrfl, Nar |
| Hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones | A(1,2,3)- B(4,5,6,7) | FREC | ACRS, EQUC, MASC, SpAg, Sinc, Spub, Cral, Grup, Esp, Fucu, Gp, Na, Pe, Mixt, Aer, Cmbi, Fij, Eae, Sae, Gag, Rapi, In, Fi, Fins, Ad, Md, Abje, Ada, Adp, Av, Ut, Hist |
| | | DURA | ACRC, CLWN, EQUUS, EQUC, INTER, MANI, Tran, Sinc, SpSu, Semi, Spub, Num, Cral, Grup, Narr, Esp, Fucu, Gp, Na, Pe, Vert, Mixt, Circ, Aer, Suel, Plat, Cmbi, Fij, Mvi, Hibri, Eae, Esue, Ept, Sae, Ssue, Spt, Altc, Gag, Lent, In, Inis, i, Fi, Fig, V, Ad, Md, Abje, Ada, Adp, Av, Ut, Srp, Asc, Mini, Nar |
| Hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones | A(1,2,3)-C(8,9,10) | FREC | CLWN, EQUC, INTER, Sinc, Num, Cral, Grup, Narr, Esp, Na, Pe, Mixt, Circ, Aer, Cmbi, Fij, Eae, Esue, Sae, Spt, Altc, Gag, Rapi, In, Fig, V, Ad, Ada, Ut, Asc, Mal, Vuel, Nar |
| | | DURA | EQUC, INTER, Tran, Sinc, Semi, Spub, Num, Cral, Grup, Narr, Esp, Pe, Vert, Hriz, Ublc, Mixt, Circ, Aer, Plat, Cmbi, Fij, Mvi, Hibri, Eae, Esue, Sae, Ssue, Spt, Altc, Gag, In, i, j, Fi, Fig, R, V, Ad, Md, Abje, Ada, Adp, Ut, Srp, Asc, Mal, Mini, Vuel, Trpz, Nar |

| | | | |
|--|--------------------------|------|---|
| Hay diferencia estadísticamente significativa entre estas proporciones | B(4,5,6,7)- C(8,9,10) | FREC | ACRS, INTER, Sinc, Spub, Num, Esp, Fucu, Gp, Na, Circ, Spt, Altc, Gag, Lent, Fig, R, V, Adp, Av, Asc, Mal, Vuel, Trpz, Mrfl, Nar, Hist |
| | | DURA | ACRC, AERE, CLWN, EQUUS, INTER, MANI, Tran, Sinc, Semi, Spub, Num, Cral, Grup, Narr, Esp, Fucu, Gp, Na, Pe, Vert, Hriz, Ublc, Mixt, Circ, Aer, Plat, Cmbi, Fij, Eae, Ept, Sae, Altc, Gag, Lent, In, Inis, i, j, Fina, Fig, R, V, Ad, Md, Abje, Ada, Av, Ut, Asc, Mal, Mini, Vuel, Trpz, Nar |

La acrobacia sin accesorios (*ACRS*) muestra una diferencia significativa entre las proporciones de su duración entre el primer y el segundo bloque, y entre el segundo y tercer bloque de espectáculos; la acrobacia con accesorios (*ACRC*) muestra una diferencia significativa entre las proporciones de su duración entre el primer y el segundo bloque, y entre el segundo y tercer bloque de espectáculos. Disminuye la acrobacia sin accesorios y aumenta la acrobacia con accesorios; la acrobacia aérea (*AERE*) muestra una diferencia significativa entre las proporciones respecto a su duración entre el segundo y el tercer bloque; los comportamientos *clownescos* (*CLWN*) muestran una diferencia significativa entre las proporciones respecto a su frecuencia entre el primer y el tercer bloque de espectáculos. Las praxias *clownescas* (*CLWN*) muestran una diferencia significativa entre las proporciones respecto a su duración entre el primer y el segundo, y entre el segundo y tercer bloque de espectáculos; los equilibrios sin accesorios (*EQUUS*) muestran una diferencia significativa entre las proporciones respecto a su duración entre el primer y el segundo, y entre el segundo y tercer bloque de espectáculos; los equilibrios sin accesorios (*EQUUS*) muestran una diferencia significativa entre las proporciones respecto a su duración entre el primer espectáculo (*La Magie Continue*) y el último espectáculo estudiado (*Corteo*). Asimismo, muestran una diferencia significativa en la proporción de sus duraciones entre el primer y el segundo y tercer bloques de espectáculos; los equilibrios con accesorios (*EQUC*) muestran una diferencia significativa entre las proporciones respecto a su duración entre el primer y el segundo y tercer bloque de espectáculos. Los equilibrios sin accesorios (*EQUUS*) muestran una diferencia significativa entre las proporciones respecto a su duración entre el primer y el segundo y tercer bloque de espectáculos; los comportamientos que combinan diferentes técnicas (*CMB*) no muestran una diferencia significativa entre las proporciones respecto a su duración o su frecuencia entre espectáculos; las conductas relacionadas con la interpretación (*INTER*) muestran una diferencia significativa entre las proporciones respecto a su frecuencia entre el primer espectáculo (*La Magie Continue*) y el último espectáculo estudiado (*Corteo*). Asimismo, muestran una diferencia significativa en la proporción de sus duraciones entre el primer y el tercer y entre el segundo y el tercer bloque de espectáculos. Las conductas relacionadas con la interpretación (*INTER*) muestran una diferencia significativa entre las proporciones respecto a su duración entre el primer espectáculo (*La Magie Continue*) y el último espectáculo estudiado (*Corteo*). Asimismo, muestran una diferencia significativa en la proporción de sus duraciones entre el primer y el segundo y tercer bloques, y entre el segundo y el tercer bloque de espectáculos; las conductas relacionadas con la manipulación de objetos (*MANI*) muestran una diferencia significativa entre las proporciones respecto a su frecuencia entre el primer espectáculo (*La Magie Continue*) y el último espectáculo estudiado (*Corteo*); las conductas relacionadas con las transiciones entre números (*Tran*) muestran una diferencia significativa entre las proporciones respecto a su frecuencia entre el primer

espectáculo (*La Magie Continue*) y el último espectáculo estudiado (*Corteo*). Asimismo, muestran una diferencia significativa en la proporción de sus duraciones entre el primer y el segundo y tercer bloques, y entre el segundo y el tercer bloque de espectáculos.

6.3.2. Discusión

Se comentan con mayor detalle los resultados que se refieren a la comparación entre los códigos seleccionados, en los espectáculos más distanciados temporalmente, concretamente entre el primer (*La Magie Continue*) y el último espectáculo (*Corteo*) estudiados.

Hay diferencias significativas en los siguientes códigos:

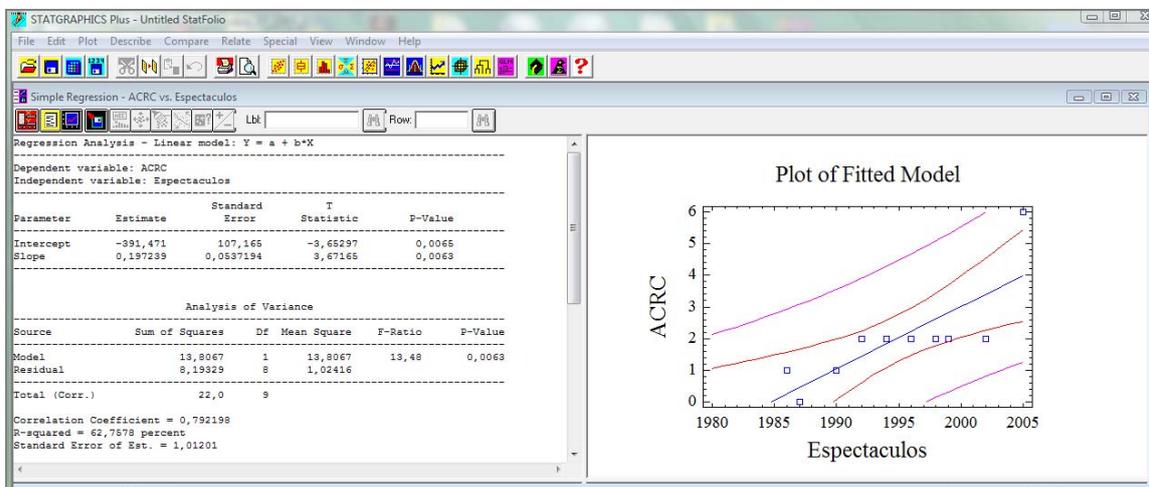
- En relación con las ocurrencias hay diferencias en las acciones motrices de manipulación y en las acciones motrices con significación, interpretativas. En cuanto a los roles difieren entre los dos espectáculos las frecuencias de aparición de la diáda portor y ágil en apoyo (SpAg), del rol secundario de sincronización (Sinc), de la diáda de portor y ágil en suspensión (SpSu) o de la relación con el público (Spub). En cuanto a las formas de agrupación entre los compañeros la comparación de proporciones indica diferencias significativas en la agrupación de más de cuatro personas (Num). En relación con los roles secundarios hay diferencias en la presencia de los personajes secundarios que dirigen la atención del espectador hacia los roles principales, apoyándolos (*Fuci*). También de los roles secundarios, concretamente en la presencia de personajes secundarios (*Pe*).
- También se aprecian diferencias en la formación en el espacio de líneas *Verticales* (*Vert*), horizontales (*Hriz*), aéreas (*Aer*) y combinadas (*Cmbi*). A nivel de los aparatos se aprecian diferencias significativas en los aparatos fijos (*Fij*). A nivel espacial se aprecian diferencias en la zona por la que se efectúan las entradas en escena y en este sentido hay diferencias a nivel de las entradas aéreas (*Eae*).
- A nivel de la Musicalidad del gesto hay diferencias en la utilización de la alteración perceptiva de los malabares (*Alte*), de los *gags* (*Gag*), y de los tiempos rápidos (*Rap*). Hay diferencias asimismo a nivel del código *Fi* referido a la finalización individual de los números. En cuanto a las formas de crecimiento del número los espectáculos *La Magie Continue* y *Corteo* difieren en el *crescendo* por aumento del número de compañeros (*Adp*) y de la unión de técnicas (*Ut*). La transgresión que muestra también diferencias significativas entre los dos espectáculos son los vuelos (*Vuel*). También muestra diferencias el código referido a la narratividad del espectáculo (*Nar*).

Los resultados de la comparación de proporciones en algunos de los códigos en los cuales la diferencia es o no es estadísticamente significativa en función de si se ha utilizado el parámetro *frecuencia* o el parámetro *duración*, lleva a pensar en la relevancia para determinadas investigaciones de la obtención en el registro de datos

del parámetro tiempo, ya que su utilización puede complementar y matizar los resultados.

6.4. Análisis de tendencias y discusión de los resultados

El análisis de tendencias parte de la estrategia tradicional de recuento de frecuencias. Se inicia calculando las frecuencias, recontando el número de ocurrencias de todos los códigos en todas las sesiones. Este cálculo permite identificar las tendencias de uso de los comportamientos y hacer un análisis descriptivo. Para llevar a cabo los cálculos de cada una de las rectas de regresión global y las representaciones gráficas de la función de y respecto x resulta de gran ayuda el uso del programa informático *Statgraphics Plus* versión 4.1. En la Captura de pantalla 17 visualizamos las instrucciones que se han dado al programa informático para la obtención de los resultados.



Captura de pantalla 17. Análisis de tendencias realizado con el programa informático *Statgraphics Plus* v.4.1

El análisis de tendencias es útil cuando se necesita conocer de una misma característica, o de un mismo individuo, en sucesivos momentos en el tiempo los valores de las frecuencias (en la sesión 1, en la sesión 2, etc.). Requiere que las distancias entre los tiempos sean similares. Es por tanto un análisis diacrónico, que se produce a lo largo del tiempo, en el que la recta resultante puede ser ascendente o descendente. Y se prevé el valor que se obtendría en un determinado momento de tiempo, obteniendo la ecuación de regresión.

6.4.1. Análisis de los datos

El análisis de tendencias permite establecer rectas de regresión que señalen en qué forma quedan relacionados en el tiempo los comportamientos entre ellos, y si guardan algún tipo de relación que pueda quedar reflejada en una ecuación lineal. Se han realizado diversos análisis en relación con la evolución de las tendencias de los modos de ejecución utilizados en los espectáculos, con la cantidad de *Números* que

aparecen en las producciones a lo largo de los años, y con la naturaleza psicomotriz o sociomotriz de los mismos. Se han efectuado distintos análisis de tendencias en relación con los años en los que se estrenaron los diversos espectáculos y las técnicas o los modos de ejecución en cada uno de ellos, con la finalidad de observar su evolución. Los modos de ejecución seleccionados han sido la acrobacia sin accesorios y con ellos, las modalidades aéreas, los equilibrios con accesorios y sin ellos, las técnicas de *clown* y los modos de ejecución combinados. Por otro lado, se ha observado la tendencia en relación con la cantidad de *Números* de los que constan los espectáculos, y la naturaleza psicomotriz o sociomotriz de los mismos.

En relación con la acrobacia sin accesorios (*ACRS*) se observa lo siguiente:

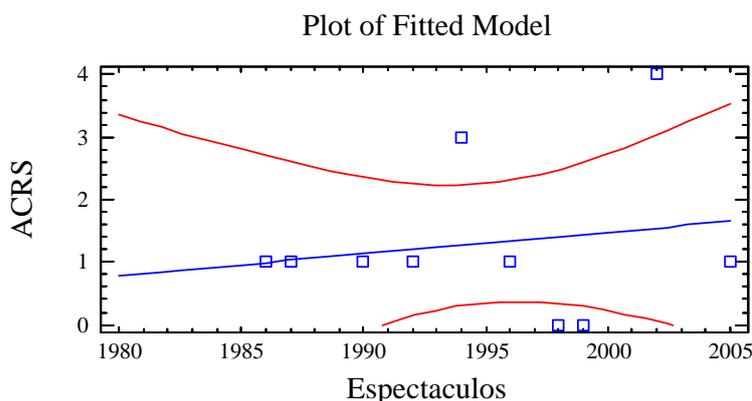


Gráfico 46. Regresión simple no significativa de la *Acrobacia sin accesorios* en relación con los espectáculos.

Coefficiente de correlación=0,173877

R-cuadrado= 3,02333 porcentaje

Error estándar de est.= 1,30707

La salida (ver Gráfico 46) muestra los resultados del ajuste al modelo lineal para describir la relación entre la modalidad de la *acrobacia sin accesorios* y los años en que se estrenaron los espectáculos. La ecuación del modelo ajustado es $ACRS = -67,8385 + 0,0346577 * \text{Espectaculos}$. Dado que el p-valor (0,6373) en la tabla ANOVA es mayor o igual a 0.01, no existe relación estadísticamente significativa entre la cantidad de números de acrobacia sin accesorios en un espectáculo y el año en que se estrenaron las producciones, todo ello para un nivel de confianza del 90% o superior. El estadístico explica R-cuadrado indica que el modelo explica un 3,02333 de la variabilidad en la *acrobacia sin accesorios*. El coeficiente de correlación es igual a 0,173877, indicando una relación relativamente débil entre las variables. El error estándar de la estimación muestra la desviación típica de los residuos que es 1,30707.

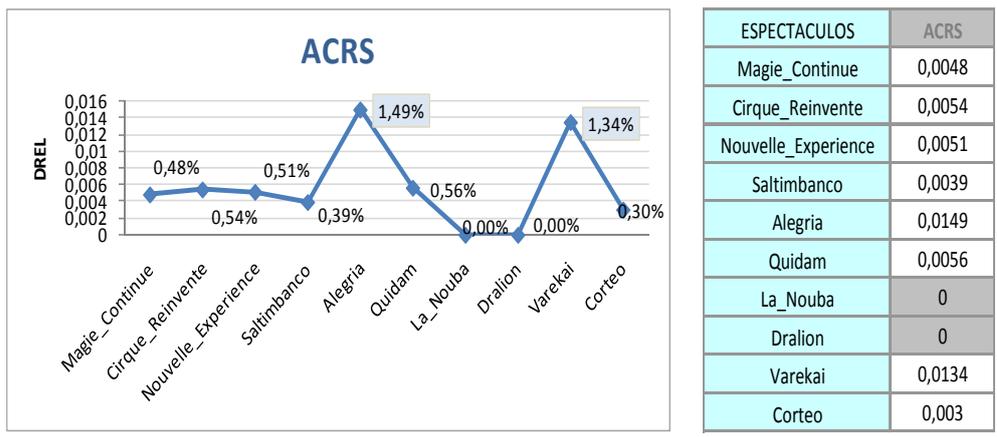


Gráfico 47. Duración relativa de *ACRS* en cada uno de los espectáculos.

En el Gráfico 47 se muestra la evolución de la duración relativa del modo de ejecución Acrobacia sin accesorios, a lo largo del tiempo. Cabe destacar la duración relativa de los números que contienen este tipo de acciones motrices en el espectáculo *Alegria* (1,49%), así como en la producción *Varekai* (1,34%).

En relación con la acrobacia con accesorios (*ACRC*) se constata lo siguiente:

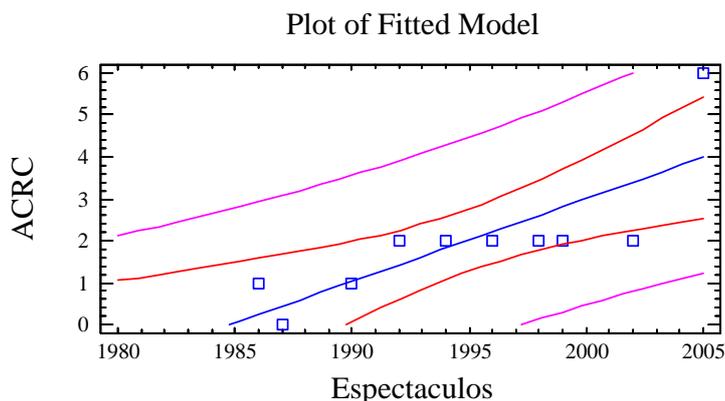


Gráfico 48. Regresión simple significativa de la *Acrobacia con accesorios* en relación con los espectáculos.

Coefficiente de correlación=0,792198

R-cuadrado= 62,7578

Error estándar de est.=1,01201

La salida (ver Gráfico 48) muestra los resultados del ajuste al modelo lineal para describir la relación entre la modalidad de la *acrobacia con accesorios* y las diversas épocas de los espectáculos. La ecuación del modelo ajustado es $ACRC = -391,471 + 0,197239 * \text{Especaculos}$. Dado que el p-valor (0,0063) en la tabla ANOVA es menor que 0.01, existe una relación estadísticamente significativa entre la acrobacia con accesorios y las épocas de estreno de los espectáculos para un nivel de confianza del 99% o superior. El estadístico explica R-cuadrado indica que el modelo explica un 62,7578 de la variabilidad en la *acrobacia con accesorios*. El coeficiente de correlación es

igual a 0,792198, indicando una relación moderadamente fuerte entre las variables. El error estándar de la estimación muestra la desviación típica de los residuos que es 1,01201.



Gráfico 49. Duración relativa de *ACRC* en cada uno de los espectáculos.

En el Gráfico 49 se muestra la evolución de la duración relativa del modo de ejecución *Acrobacia con accesorios*, a lo largo del tiempo. Se puede percibir que alcanza su máxima aparición en el último de los espectáculos estudiados, *Corteo* (1,93%).

En relación con las modalidades de ejecución aérea (*AERE*) se observa lo siguiente:

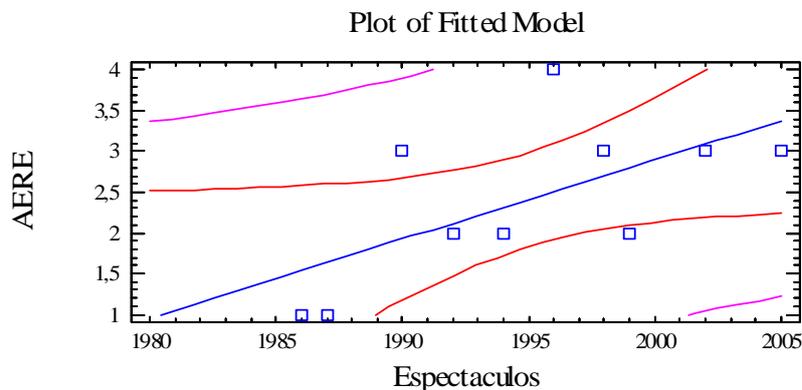


Gráfico 50. Regresión simple significativa de las modalidades *aéreas* en relación con los espectáculos.

Coefficiente de correlación=0,630037

R-cuadrado= 39,6946

Error estándar de est.=0,795743

La salida (ver Gráfico 50) muestra los resultados del ajuste al modelo lineal para describir la relación entre las *modalidades aéreas* y los espectáculos. La ecuación del modelo ajustado es $AERE = -190,963 + 0,0969287 * \text{Espectaculos}$. Dado que el p-valor (0,0532) en la tabla ANOVA es menor que 0,01, existe una relación estadísticamente significativa entre las modalidades aéreas y los años de los espectáculos para un nivel de confianza del 90%. El estadístico explica R-cuadrado

indica que el modelo explica un 39,6946 de la variabilidad en las *modalidades aéreas*. El coeficiente de correlación es igual a 0,630037 indicando una relación moderadamente fuerte entre las variables. El error estándar de la estimación muestra la desviación típica de los residuos que es 0,795743.

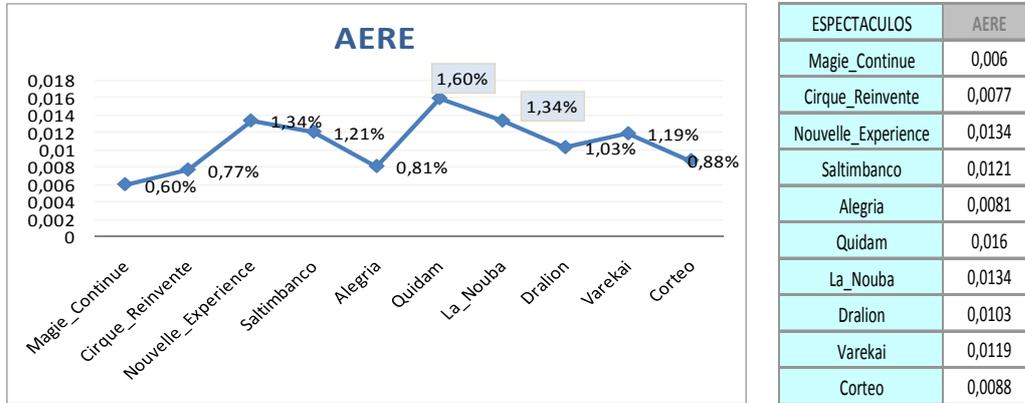


Gráfico 51. Duración relativa de *AERE* en cada uno de los espectáculos.

En el Gráfico 51 se muestra la evolución de la duración relativa del modo de ejecución *aéreo*, a lo largo del tiempo. Se observa una estabilidad a lo largo del tiempo, con una mayor utilización de estas modalidades en los espectáculos *Quidam* (1,60%) y *La Nouba* (1,34%). Cabe asimismo resaltar que estas modalidades aparecen en cualquiera de los espectáculos observados.

En relación con las técnicas de *clown* (*CLWN*) se observa lo que sigue:

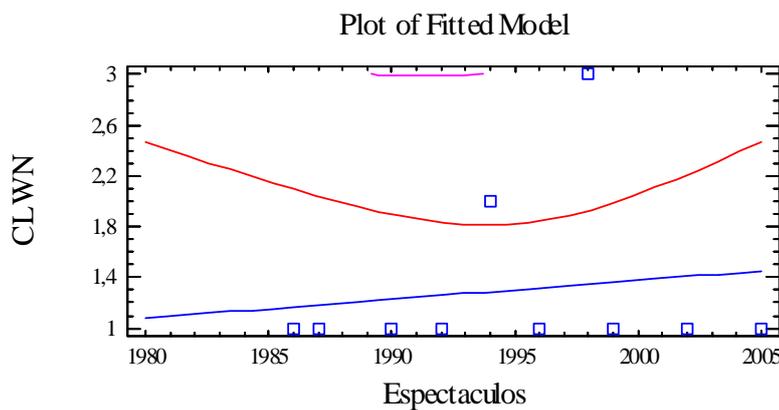


Gráfico 52. Regresión simple no significativa de la modalidad de *clown* en relación con los diversos espectáculos.

Coeficiente de correlación=0,138941

R-cuadrado= 1,93046 porcentaje

Error estándar de est.= 0,708947

La salida (ver Gráfico 52) muestra los resultados del ajuste al modelo lineal para describir la relación entre la cuantía de los números de *payasos* y los años en que se estrenaron los espectáculos. La ecuación del modelo ajustado es $CLWN = -28,4914 + 0,0149338 * \text{Espectáculos}$. Dado que el p-valor (0,7019) en la tabla ANOVA es mayor o igual a 0.01, no existe relación estadísticamente significativa entre la cantidad de números de *payasos* en un espectáculo y el año en que se estrenaron las producciones, todo ello para un nivel de confianza del 90% o superior. El estadístico explica R-cuadrado indica que el modelo explica un 1,93046 de la variabilidad en el *clown*. El coeficiente de correlación es igual a 0,138941, indicando una relación relativamente débil entre las variables. El error estándar de la estimación muestra la desviación típica de los residuos que es 0,708947.

En relación con los equilibrios sin accesorios (*EQUUS*) se expone lo siguiente:

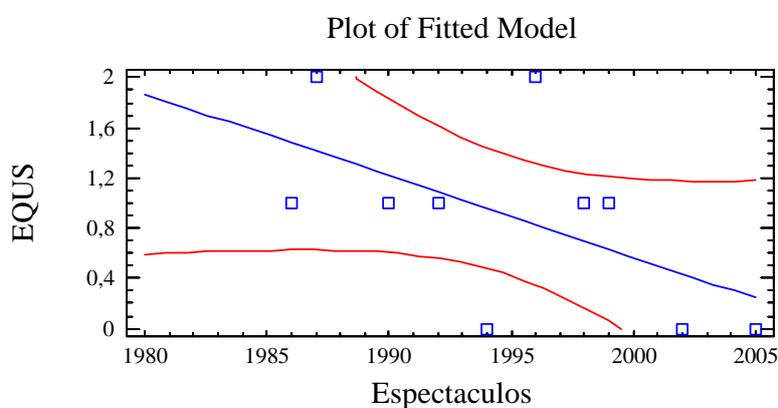


Gráfico 53. Regresión simple significativa de los *equilibrios sin accesorios* en relación con los espectáculos.

Coefficiente de correlación= - 0,553938

R-cuadrado= 30,6847 porcentaje

Error estándar de est.= 0,65158

La salida (ver Gráfico 53) muestra los resultados del ajuste al modelo lineal para describir la relación entre los números de *equilibrios sin accesorios* y los espectáculos. La ecuación del modelo ajustado es $EQUUS = 130,746 - 0,0650888 * \text{Espectáculos}$. Dado que el p-valor (0,0947) en la tabla ANOVA es menor que 0.01, existe una relación estadísticamente significativa entre la cantidad de números de *equilibrios sin accesorios* y el año de estreno de los espectáculos para un nivel de confianza del 90%. El estadístico explica R-cuadrado indica que el modelo explica un 30,6847 de la variabilidad en los *equilibrios sin accesorios*. El coeficiente de correlación es igual a - 0,553938 indicando una relación moderadamente fuerte entre las variables. El error estándar de la estimación muestra la desviación típica de los residuos que es 0,65158.

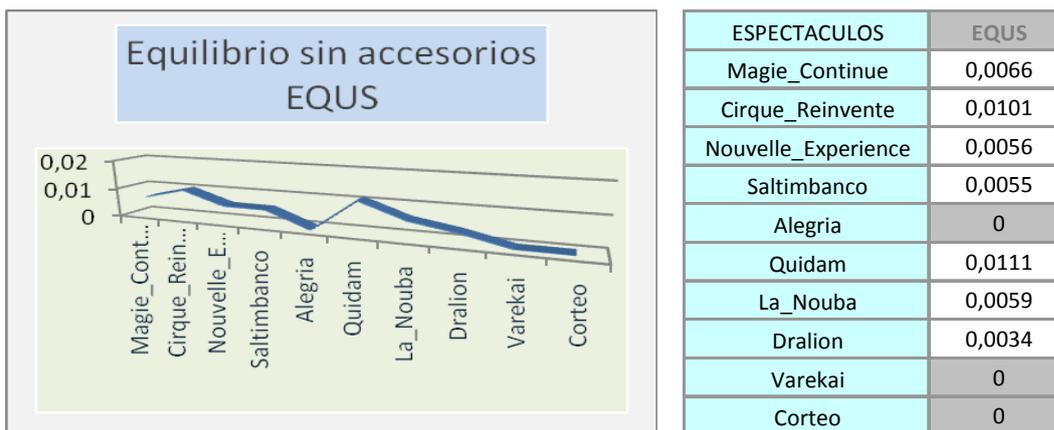


Gráfico 54. Duración relativa de *EQUUS* en cada uno de los espectáculos.

En el Gráfico 54 se muestra la evolución de la duración relativa del modo de ejecución *Equilibrio sin accesorios*, a lo largo del tiempo, que alcanza el valor más elevado en el espectáculo *Quidam* (0,01).

En relación con los equilibrios con accesorios (*EQUC*) se observa lo siguiente:

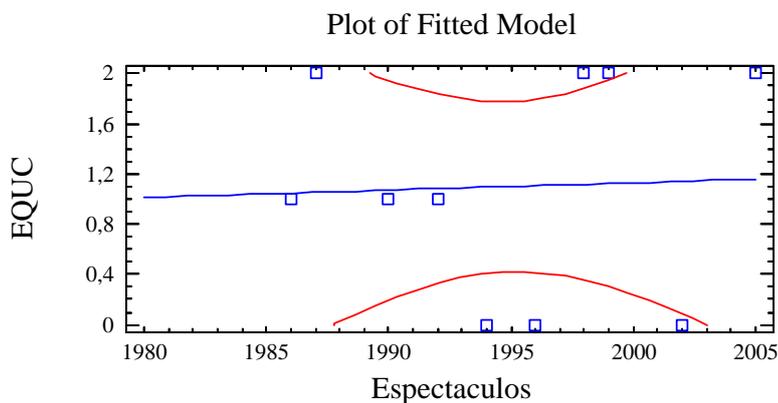


Gráfico 55. Regresión simple no significativa de los *equilibrios con accesorios* en relación con los espectáculos.

Coefficiente de correlación=0,0424367

R-cuadrado= 0,180087 porcentaje

Error estándar de est.= 0,927872

El Gráfico 55 muestra los resultados del ajuste al modelo lineal para describir la relación entre la modalidad de los equilibrios con accesorios y los espectáculos. La ecuación del modelo ajustado es $EQUC = -10,7041 + 0,00591716 * \text{Espectáculos}$. Dado que el p-valor (0,9159) en la tabla ANOVA es mayor o igual a 0.01, no existe relación estadísticamente significativa entre los equilibrios con accesorios y los años de estreno de los espectáculos para un nivel de confianza del 90% o superior. El estadístico explica R-cuadrado indica que el modelo explica un 0,180087 de la

variabilidad en la acrobacia sin accesorios. El coeficiente de correlación es igual a 0,0424367, indicando una relación relativamente débil entre las variables. El error estándar de la estimación muestra la desviación típica de los residuos que es 0,927872.

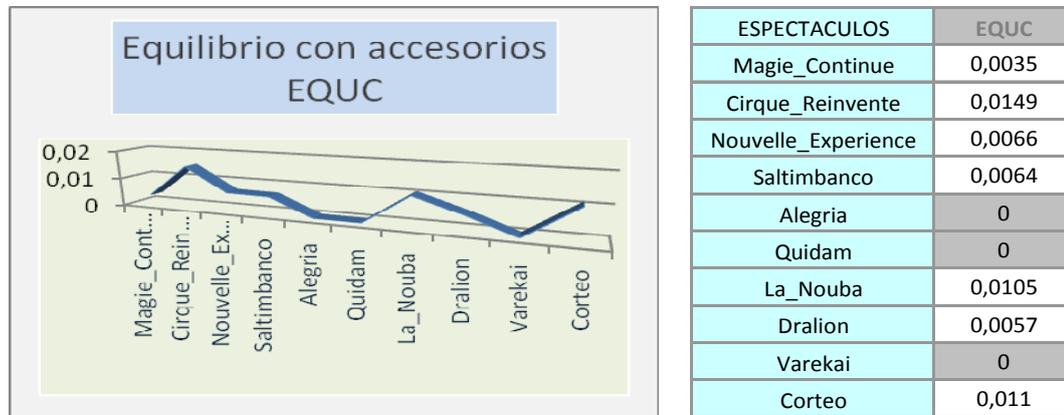


Gráfico 56. Duración relativa de *EQUC* en cada uno de los espectáculos.

En el Gráfico 56 se muestra la evolución de la duración relativa del modo de ejecución *Equilibrios con accesorios*, a lo largo del tiempo, cuyo valor más elevado se encuentra en el espectáculo *Cirque Reinventé* (0,01).

En relación con las modalidades de ejecución que combinan diferentes técnicas (*CMB*) se observa lo siguiente:

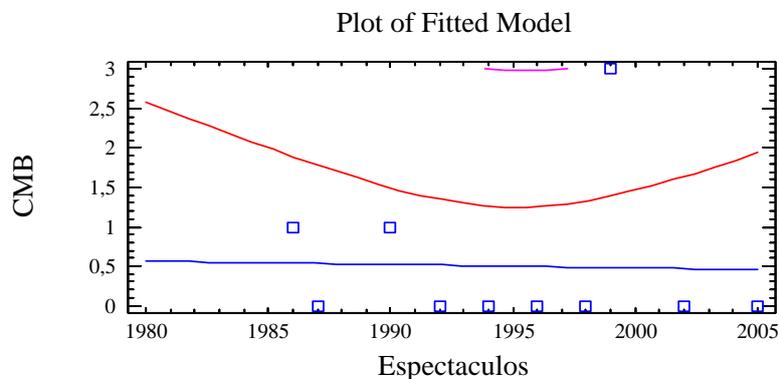


Gráfico 57. Regresión simple no significativa de las técnicas *combinadas* en relación con los espectáculos.

Coeficiente de correlación = -0,0273104

R-cuadrado = 0,074586 porcentaje

Error estándar de est. = 1,03039

La salida (ver Gráfico 57) muestra los resultados del ajuste al modelo lineal para describir la relación entre la modalidad de los números *combinados* y los espectáculos. La ecuación del modelo ajustado es $CMB = 8,93153 - 0,00422654 * \text{Espectáculos}$. Dado que el p-valor (0,9403) en la tabla ANOVA es

mayor o igual a 0.01, no existe relación estadísticamente significativa entre la cantidad de números que combinan técnicas y los años de estreno de los espectáculos para un nivel de confianza del 90% o superior. El estadístico explica R-cuadrado indica que el modelo explica un 0,074586 de la variabilidad en los números *combinados*. El coeficiente de correlación es igual a -0,0273104, indicando una relación relativamente débil entre las variables. El error estándar de la estimación muestra la desviación típica de los residuos que es 1,03039.

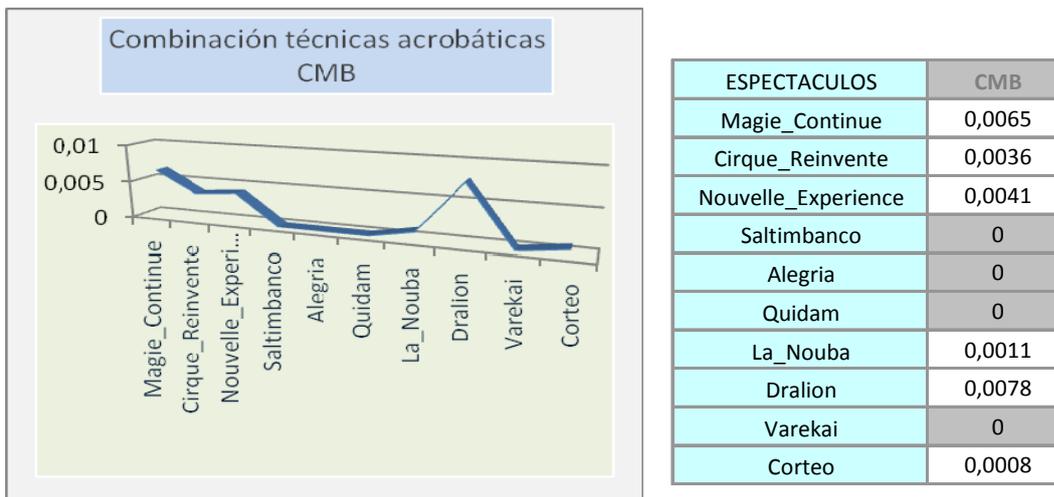


Gráfico 58. Duración relativa de CMB en cada uno de los espectáculos.

En el Gráfico 58 se muestra la evolución de la duración relativa del modo de ejecución combinado, a lo largo del tiempo.

En relación con la cantidad de *Números* que aparecen a lo largo de los espectáculos (*CANT_NUM*) se observa lo siguiente:

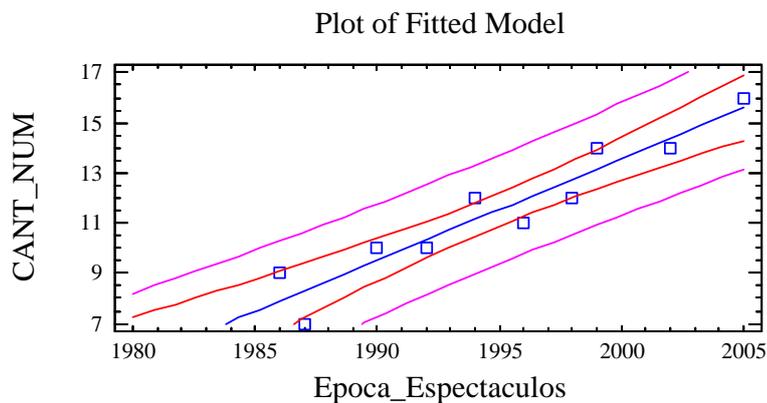


Gráfico 59. Regresión simple significativa de la *cantidad de números* de un espectáculo en relación con los años.

Coeficiente de correlación= 0,94846

R-cuadrado= 89,9576 porcentaje

Error estándar de est.= 0,899814

La salida (ver Gráfico 59) muestra los resultados del ajuste al modelo lineal para describir la relación entre la *cantidad de números* de los que consta un espectáculo y el año en que se estrena un espectáculo. La ecuación del modelo ajustado es $CANT_NUM = -795,116 - 0,404339 * \text{Espectáculos}$. Dado que el p-valor (0,0000) en la tabla ANOVA es menor que 0.01, existe una relación estadísticamente significativa entre la cantidad de números y la época de estreno de los espectáculos para un nivel de confianza del 99%. El estadístico explica R-cuadrado indica que el modelo explica un 89,9576 de la variabilidad en la *cantidad de los números*. El coeficiente de correlación es igual a 0,94846 indicando una relación moderadamente fuerte entre las variables. El error estándar de la estimación muestra la desviación típica de los residuos que es 0,899814.

En relación con la naturaleza psicomotriz o sociomotriz de las interacciones o ausencia de interacciones con los compañeros en los diversos *Números* de los espectáculos, y en los diversos años de estreno de los mismos, se observa lo siguiente:

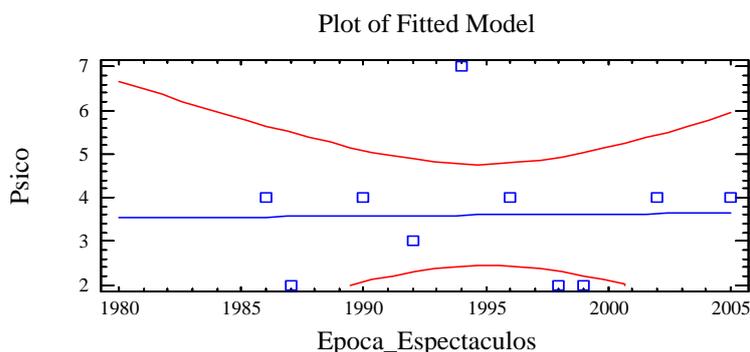


Gráfico 60. Regresión simple no significativa de la *cantidad de números psicomotrices* de un espectáculo en relación con los años.

Coficiente de correlación= 0,0188041

R-cuadrado= 0,0353593 porcentaje

Error estándar de est.= 1,59659

La salida (ver Gráfico 60) muestra los resultados del ajuste al modelo lineal para describir la relación entre la *cantidad de números de naturaleza psicomotriz* y la época en que se estrenaron los espectáculos. La ecuación del modelo ajustado es $Psico = -5,39363 + 0,00450831 * \text{Espectáculos}$.

Dado que el p-valor (0,9753) en la tabla ANOVA es mayor o igual a 0.01, no existe relación estadísticamente significativa entre la *cantidad de números de naturaleza psicomotriz* y los años de estreno de los espectáculos para un nivel de confianza del 90% o superior. El estadístico explica R-cuadrado indica que el modelo explica un 0,0353593 de la variabilidad en la *cantidad de números de naturaleza psicomotriz*. El

coeficiente de correlación es igual a $-0,0188041$, indicando una relación relativamente débil entre las variables. El error estándar de la estimación muestra la desviación típica de los residuos que es $1,59659$.

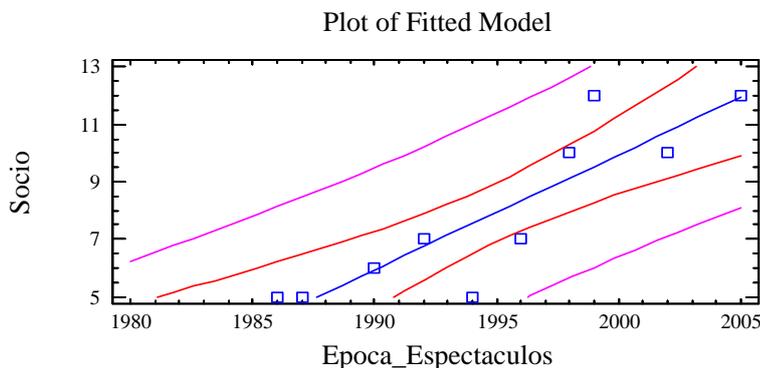


Gráfico 61. Regresión simple significativa de la *cantidad de números sociométricos* de un espectáculo en relación con los años.

Coeficiente de correlación= $0,882197$

R-cuadrado= $77,8272$ porcentaje

Error estándar de est.= $1,42144$

La salida (ver Gráfico 61) muestra los resultados del ajuste al modelo lineal para describir la relación entre la *cantidad de números sociométricos* de un espectáculo y el año en que se estrenó. La ecuación del modelo ajustado es $\text{Socio} = -789,723 + 0,399831 \cdot \text{Espectáculos}$. Dado que el p-valor ($0,0008$) en la tabla ANOVA es menor que $0,01$, existe una relación estadísticamente significativa entre la *cantidad de números sociométricos* de un espectáculo y el año en que se estrenaron para un nivel de confianza del 99% . El estadístico R-cuadrado indica que el modelo explica un $77,8272$ de la variabilidad en la *cantidad de los números*. El coeficiente de correlación es igual a $0,882197$ indicando una relación moderadamente fuerte entre las variables. El error estándar de la estimación muestra la desviación típica de los residuos que es $1,42144$.

6.4.2. Discusión

Los gráficos muestran los resultados del ajuste al modelo lineal para describir la relación entre los códigos. Si no hay pendiente y por tanto el ángulo es nulo, significa que los valores se mantienen sin que haya una tendencia ni a la alza ni a la baja, sin incremento o decremento y que la relación entre los códigos analizados es estable. La recta sólo, sin otras curvas, normalmente es no significativa $p > 0,05$. Si hay líneas rojas, lo lógico es que $p < 0,05$ y por tanto la tendencia será significativa. Si hay una segunda línea violeta, indica que $p < 0,01$ y por tanto la tendencia todavía es mayormente significativa, aumenta el grado de significación

Dado que los p-valor en la tabla ANOVA correspondiente son mayores o iguales a $0,01$, no existe relación estadísticamente significativa en las tendencias de la acrobacia sin accesorios, de los números de payasos, de los números de equilibrios

con accesorios, ni tampoco de los números que combinan diferentes técnicas, con los años de estreno de los espectáculos, para un nivel de confianza del 90% o superior. Tampoco existe relación estadísticamente significativa entre la cantidad de números de naturaleza psicomotriz y los años de estreno de los espectáculos para un nivel de confianza del 90% o superior.

En cambio, dado que los p-valores en la tabla ANOVA son menores que 0.01, existe una relación estadísticamente significativa entre los números que se basan en la acrobacia con accesorios, en los que contienen equilibrios sin accesorios, y en las modalidades aéreas, con las épocas de estreno de los espectáculos para un nivel de confianza del 99% o superior. Asimismo, existe una relación estadísticamente significativa entre la cantidad de números y la época de estreno de los espectáculos y también para la cantidad de números sociomotrices de un espectáculo y el año en que se iniciaron, para un nivel de confianza del 99%. La relación es asimismo muy alta en el caso del incremento progresivo de los números que contienen acrobacia con accesorios.

Cuanta más inclinada es la pendiente de la recta de regresión mayor relación existe, positiva o negativa, entre las relaciones que se estudian. La ecuación se expresa como $Y=a + b$ (constante) x , donde a indica en qué punto del eje de ordenadas sale la tendencia cuando la abscisa es 0 y b es la constante. Cuando b es negativa la relación es muy significativa. Ocurre en el caso de los equilibrios sin accesorios, la tendencia de los cuales es a ir desapareciendo con las nuevas propuestas de la compañía. A la inversa, y en relación con la cantidad de números dentro de un espectáculo, la tendencia es a aumentar, por un lado la duración del espectáculo, y por otro, a incrementar el conjunto de los números.

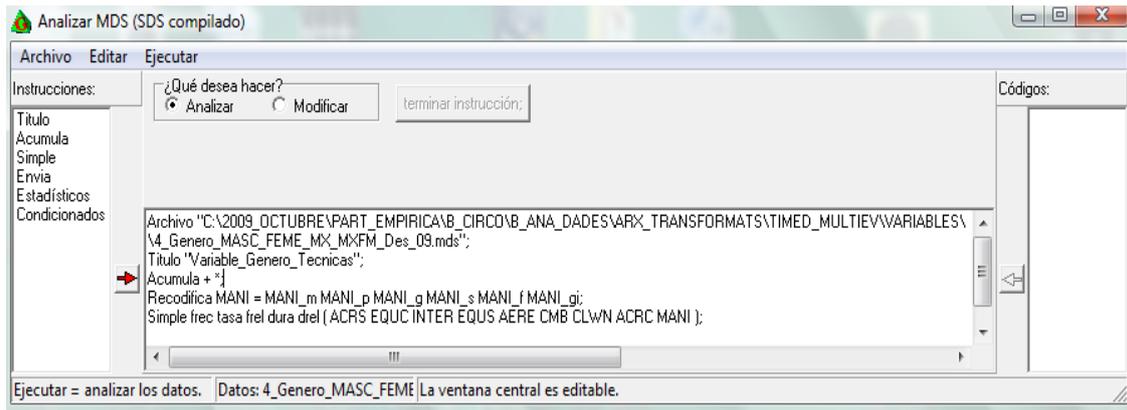
6.5. Análisis *log-linear*³⁷⁷ de los datos y discusión de los resultados

6.5.1. Análisis de los datos

Se analiza la distribución de las frecuencias absolutas y porcentuales de las diferentes modalidades de praxias circenses en función de las condiciones de las diferentes variables contextuales explicitadas en el capítulo V. Este análisis se realiza para aproximarnos al objetivo de conocer la distribución de las técnicas en función de las diversas variables: a) la época de los espectáculos; b) el comienzo o el final de los mismos; c) el momento del espectáculo, si las diversas acciones varían en función de encontrarnos en la parte inicial, en la parte central o bien en la parte final del espectáculo; d) las partes del número; e) el género de los artistas; f) la edad de los mismos y/o g) la naturaleza de lo observado identificada como un número o como una transición.

A tal fin, se ha elaborado un archivo de instrucciones *.gsg* (ver Captura de pantalla 18) para poder analizar los datos con el programa SDIS-GSEQ.

³⁷⁷ O también se denomina análisis lineal logarítmico.



Captura de pantalla 18. Ejemplo de archivo de instrucciones *.gsq* construido para realizar el análisis *log-linear*.

Se ha realizado asimismo una recodificación de los códigos relativos a la manipulación con las manos, con los pies, los malabares giroscópicos, la manipulación de las boleadores y de los malabares con fuego en un único código denominado *MANI*.

6.5.1.1. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable *Época*.

Se analiza la distribución de la frecuencia absoluta y porcentual en función de los niveles de la variable contextual *Época del espectáculo*. Los niveles o condiciones de la variable son primera época (I), segunda época (II) y tercera época (III).

Tabla 91. Distribución de la frecuencia absoluta de las Acciones motrices, en función de las condiciones de la variable *Época*. Frecuencias (dimensión contextual).

| Cód/Var | I Epoca | | II Epoca | | III Epoca | |
|---------|---------|--------|----------|--------|-----------|--------|
| | FREC | FPER | FREC | FPER | FREC | FPER |
| ACRS | 6 | 8,6% | 7 | 5,7% | 9 | 7,5% |
| EQUQ | 10 | 14,3% | 7 | 5,7% | 12 | 10,0% |
| INTER | 13 | 18,6% | 32 | 26,0% | 19 | 15,8% |
| EQUQ | 7 | 10,0% | 9 | 7,3% | 3 | 2,5% |
| AERE | 10 | 14,3% | 22 | 17,9% | 17 | 14,2% |
| CMB | 7 | 10,0% | 4 | 3,3% | 10 | 8,3% |
| CLWN | 8 | 11,4% | 18 | 14,6% | 14 | 11,7% |
| ACRC | 4 | 5,7% | 15 | 12,2% | 19 | 15,8% |
| MANI | 5 | 7,1% | 9 | 7,3% | 17 | 14,2% |
| Totales | 70 | 100,0% | 123 | 100,0% | 120 | 100,0% |

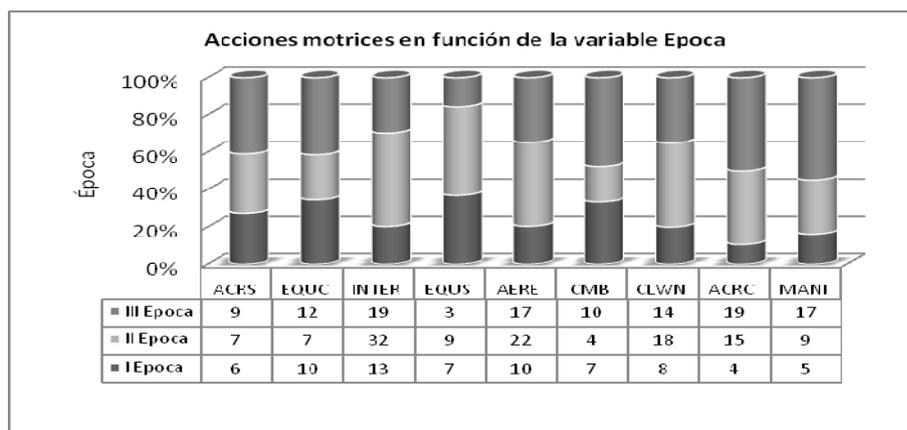


Gráfico 62. Distribución de la frecuencia absoluta de las Acciones motrices, en función de las condiciones de la variable *Época*. Frecuencias (dimensión contextual).

En relación a la distribución porcentual de las acciones motrices los resultados indican, tal y como se observa en la Tabla 91 y se visualiza en el Gráfico 62, que el mayor número de ellas serían de carácter interpretativo (18,6%). Asimismo y con un 14,3% se realizan acciones aéreas y equilibrios con accesorios (ambas con un 14,3%); las acciones vinculadas a la figura del *clown* con un 11,4%. Un menor porcentaje corresponde a los equilibrios sin accesorios y las acciones combinadas (ambas con un 10%). Las acciones acrobáticas con accesorios suponen un 8,6% del conjunto y las acciones manipulativas un 7,1%. El menor porcentaje es el asignado a las acciones motrices acrobáticas con accesorios con un porcentaje del 5,7% en la distribución.

En la segunda época, siguen predominando en la distribución porcentual, las acciones motrices interpretativas con un 26,0%; aumentan las técnicas aéreas con un 17,9% así como las acciones motrices vinculadas al *clown* (14,6%). Se incrementan notablemente las acciones motrices acrobáticas con accesorios pasando a un 12,2%. Componen el resto de la distribución, los equilibrios sin accesorios y las acciones malabarísticas con un 7,3% y las acciones acrobáticas sin accesorios y los equilibrios con accesorios, ambos con un 5,7%. El menor porcentaje de la distribución es la señalada por las acciones de tipo combinado (3,3%).

En los espectáculos de la tercera época se equiparan las acciones interpretativas con las acciones acrobáticas con accesorios, ambas con un 15,8%, así como las acciones de los aéreos con las acciones de manipulación, ambas también con un 14,2%. Las acciones de los *clowns* suponen un 11,7% de la repartición, los equilibrios con accesorios un 10%, las acrobacias sin accesorios un 7,5%. El menor porcentaje del contingente lo representan los equilibrios sin accesorios con un 2,5%.

6.5.1.2. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable *Género*.

Se analiza la distribución de la frecuencia absoluta y porcentual en función de los niveles de la variable contextual *Género de los artistas*. Los niveles o condiciones de

la variable son el Masculino (MASC), Femenino (FEME), Mixto (MX) y Mixto con predominancia masculina (MXFM). Los resultados obtenidos muestran que cada una de las técnicas posee una distribución porcentual diferentes en función del género de sus protagonistas (ver Tabla 92 y Gráfico 63).

Tabla 92. Distribución de la frecuencia absoluta de las Acciones motrices, en función de las condiciones de la variable *Género*. Frecuencias (dimensión contextual).

| Cód/Var | MX | | MASC | | FEME | | MXFM | |
|---------|------|--------|------|--------|------|--------|------|--------|
| | FREC | PPER | FREC | PPER | FREC | PPER | FREC | PPER |
| ACRS | 9 | 8,0% | 5 | 3,9% | 8 | 14,3% | 0 | 0,0% |
| EQUC | 12 | 10,7% | 10 | 7,8% | 7 | 12,5% | 0 | 0,0% |
| INTER | 28 | 25,0% | 30 | 23,4% | 3 | 5,4% | 3 | 17,6% |
| EQUUS | 6 | 5,4% | 6 | 4,7% | 7 | 12,5% | 0 | 0,0% |
| AERE | 17 | 15,2% | 10 | 7,8% | 19 | 33,9% | 3 | 17,6% |
| CMB | 17 | 15,2% | 4 | 3,1% | 0 | 0,0% | 0 | 0,0% |
| CLWN | 11 | 9,8% | 25 | 19,5% | 0 | 0,0% | 4 | 23,5% |
| ACRC | 10 | 8,9% | 22 | 17,2% | 2 | 3,6% | 4 | 23,5% |
| MANI | 2 | 1,8% | 16 | 12,5% | 10 | 17,9% | 3 | 17,6% |
| Totales | 112 | 100,0% | 128 | 100,0% | 56 | 100,0% | 17 | 100,0% |

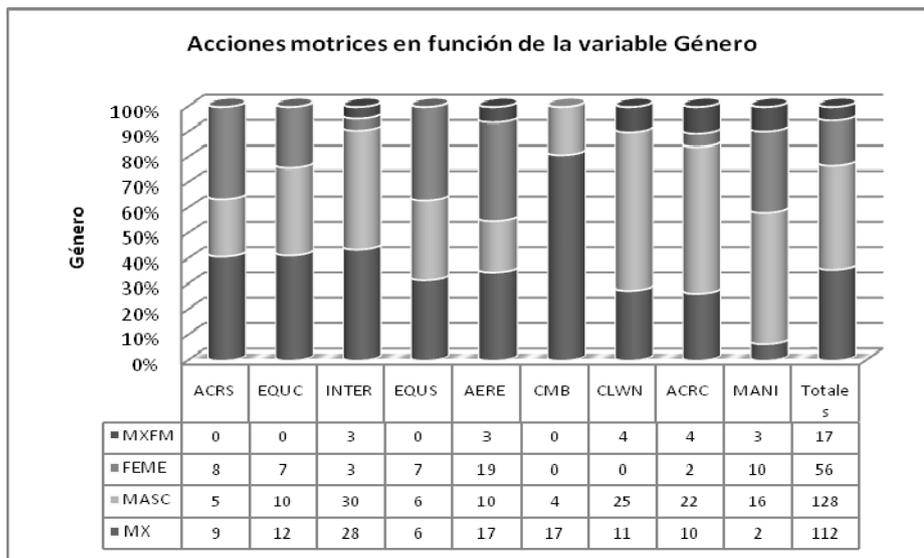


Gráfico 63. Distribución de la frecuencia absoluta de las técnicas en función de las condiciones de la variable *Género*. Frecuencias (dimensión contextual).

En relación con la condiciones de la variable *género* destacamos que en el conjunto de los diez espectáculos estudiados el mayor porcentaje de números masculinos se centra en los de interpretación (23,4%), *clown* (19,5%) y los de acrobacia con accesorios (17,2%); entre los números en los que hay únicamente mujeres la mayor frecuencia se da en los números aéreos (33,9%) y la menor en el *clown* (de hecho, en el conjunto de los diez espectáculos, no hay números de *clown* realizados única y exclusivamente por mujeres. En todo caso, forman parte de un grupo).

Asimismo, analizamos la distribución porcentual (ver Tabla 93 y Gráfico 64) de la duración de las acciones motrices en función de la variable *Género*, en el espectáculo.

Tabla 93. Distribución de la frecuencia absoluta de las técnicas en función de las condiciones de la variable *Género*. Duraciones (dimensión contextual).

| Cód/Var | MX | | MASC | | FEME | | MXFM | |
|---------|-------|--------|-------|--------|------|--------|------|--------|
| | FREC | PPER | FREC | PPER | FREC | PPER | FREC | PPER |
| ACRS | 1562 | 10,1% | 935 | 5,0% | 2095 | 21,2% | 0 | 0,0% |
| EQUC | 1822 | 11,7% | 1474 | 7,9% | 1093 | 11,1% | 0 | 0,0% |
| INTER | 2134 | 13,8% | 2116 | 11,4% | 614 | 6,2% | 112 | 5,0% |
| EQUS | 1123 | 7,2% | 1379 | 7,4% | 950 | 9,6% | 0 | 0,0% |
| AERE | 3554 | 22,9% | 1693 | 9,1% | 2988 | 30,2% | 378 | 16,9% |
| CMB | 1224 | 7,9% | 633 | 3,4% | 0 | 0,0% | 0 | 0,0% |
| CLWN | 1691 | 10,9% | 4184 | 22,5% | 0 | 0,0% | 479 | 21,4% |
| ACRC | 2145 | 13,8% | 4013 | 21,6% | 286 | 2,9% | 652 | 29,2% |
| MANI | 262 | 1,7% | 2174 | 11,7% | 1852 | 18,7% | 614 | 27,5% |
| Totales | 15517 | 100,0% | 18601 | 100,0% | 9878 | 100,0% | 2235 | 100,0% |

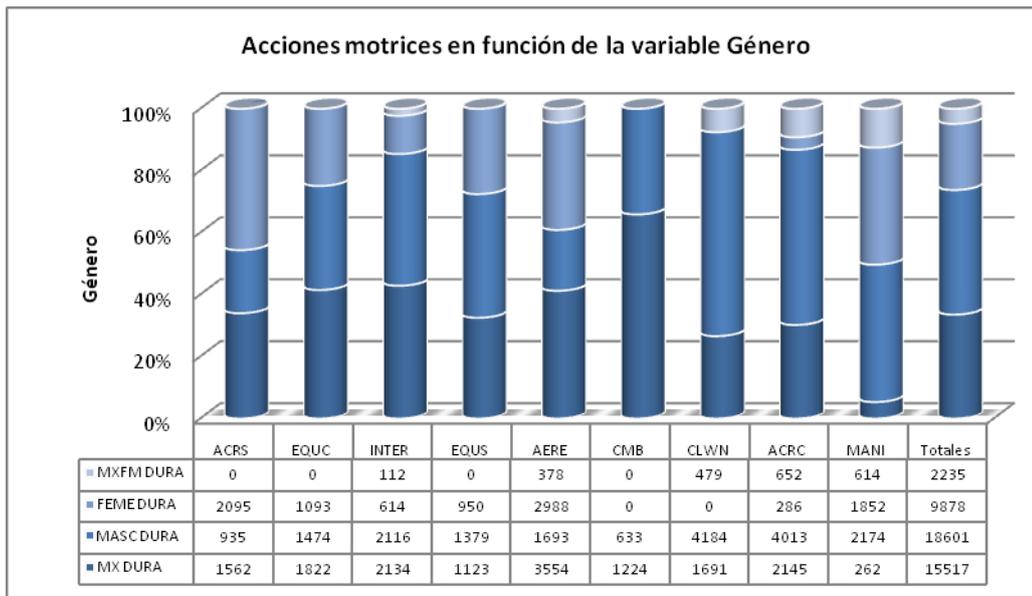


Gráfico 64. Distribución de la frecuencia absoluta de las técnicas en función de las condiciones de la variable *Género*. Duraciones (dimensión contextual).

Entre los números protagonizados por los hombres los de mayor duración son los números de payasos con un 22,5%, a los que siguen los que contienen acciones acrobáticas con accesorios con un 21,6%. Los números de mayor duración protagonizados por mujeres son los aéreos (30,2%) y los que contienen acrobacias sin accesorios con un 21,2%. Las acciones mixtas (protagonizadas por hombres y mujeres) con mayor duración son las aéreas con un 22,9%. Y finalmente, las acciones protagonizadas por una combinación de hombres y mujeres con predominancia masculina tienen la mayor duración cuando se habla de acrobacias con accesorios

(29,2%).

Si nos fijamos en la menor duración de las acciones motrices observamos que las intervenciones masculinas de menor duración son las praxias combinadas. Las acciones motrices con participación femenina, de una menor duración, son las de acrobacias con accesorios (2,9%). Las acciones mixtas de menor duración son las de manipulación (1,7%) y entre las mixtas con predominio masculino las de menor duración, aparte de las que no se dan, son las de interpretación (5%).

6.5.1.3. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable *Edad*.

Se analiza la distribución de la frecuencia absoluta y porcentual en función de los niveles de la variable contextual *Edad de los artistas*. Los niveles o condiciones de la variable son Niños (NIÑ), Jóvenes (JVE), Adultos (ADUL) y combinación (MX).

Tabla 94. Distribución de la frecuencia absoluta de las acciones motrices en función de la variable *Edad*. Frecuencias (dimensión contextual).

| Cód/Var | MX | | JVE | | ADUL | | MAY | | NIÑ | |
|---------|----|---------|-----|---------|------|---------|-----|---------|-----|---------|
| | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % |
| MANI_m | 0 | 0,00% | 10 | 5,88% | 3 | 4,84% | 0 | 0,00% | 2 | 20,00% |
| ACRS | 6 | 8,70% | 16 | 9,41% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| EQUC | 10 | 14,49% | 7 | 4,12% | 11 | 17,74% | 0 | 0,00% | 1 | 10,00% |
| INTER | 28 | 40,58% | 21 | 12,35% | 11 | 17,74% | 2 | 100,00% | 2 | 20,00% |
| EQU | 2 | 2,90% | 9 | 5,29% | 8 | 12,90% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| AERE | 4 | 5,80% | 37 | 21,76% | 8 | 12,90% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| CMB | 10 | 14,49% | 11 | 6,47% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| CLWN | 4 | 5,80% | 16 | 9,41% | 20 | 32,26% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| ACRC | 5 | 7,25% | 31 | 18,24% | 1 | 1,61% | 0 | 0,00% | 1 | 10,00% |
| MANI_p | 0 | 0,00% | 7 | 4,12% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| MANI_g | 0 | 0,00% | 1 | 0,59% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| MANI_s | 0 | 0,00% | 2 | 1,18% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| MANI_f | 0 | 0,00% | 2 | 1,18% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| MANI_gi | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 4 | 40,00% |
| Totales | 69 | 100,00% | 170 | 100,00% | 62 | 100,00% | 2 | 100,00% | 10 | 100,00% |

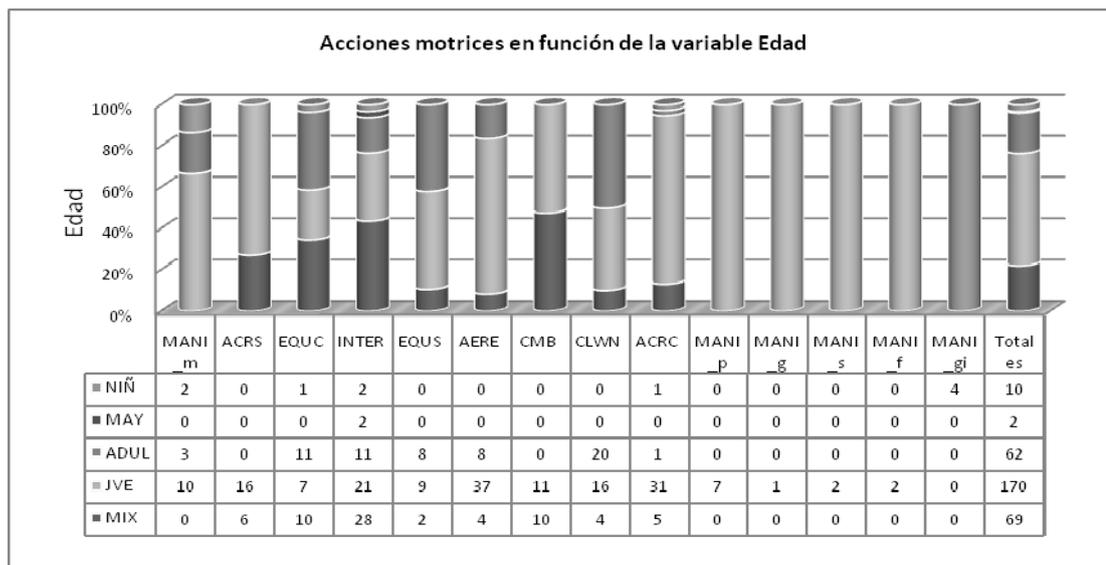


Gráfico 65. Distribución de la frecuencia absoluta de las Técnicas en función de las condiciones de la variable *Edad*. Frecuencias (dimensión contextual).

Tal y como se puede apreciar en la Tabla 94 y en el Gráfico 65 el grupo de los jóvenes presenta el mayor valor en las frecuencias absolutas (170); al grupo que conforman las edades combinadas -jóvenes y adultos, niños y adultos, o jóvenes y mayores- le sigue en 69 ocasiones el grupo de adultos con 62, el grupo de los niños con 10 y la aparición de los mayores con 2.

En relación con las acciones motrices realizadas, el grupo de los jóvenes obtiene un porcentaje del 21,76% en relación con las acciones motrices aéreas y el 18,24% en la realización de acciones motrices acrobáticas con accesorios. La distribución porcentual es homogénea en relación con las acciones realizadas por los mayores y por los niños. Los mayores únicamente intervienen de forma exclusiva en las acciones interpretativas (100%), aunque alguno de ellos lo hará de forma combinada con otras edades en otro tipo de acciones, concretamente en los equilibrios con accesorios. La mayor intervención de los niños se sitúa en relación con los malabarismos de tipo giroscópico (diábolos); éstos suponen el total de las intervenciones infantiles, aunque parte de ellas está contabilizada en el grupo de edades combinadas -mixto-. La participación mixta en cuanto a edades se refiere comporta la intervención en acciones de tipo interpretativo (40,58%), acciones relacionadas con los equilibrios con accesorios (14,49%), así como el formar parte de números o transiciones que combinan técnicas (14,49%).

6.5.1.4. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable *Extremos*.

Se analiza la distribución de la frecuencia absoluta y porcentual en función de los niveles de la variable contextual *Extremos del espectáculo*. Los niveles o condiciones de la variable son el Inicio del espectáculo (*INI*) o el final del espectáculo (*FIN*).

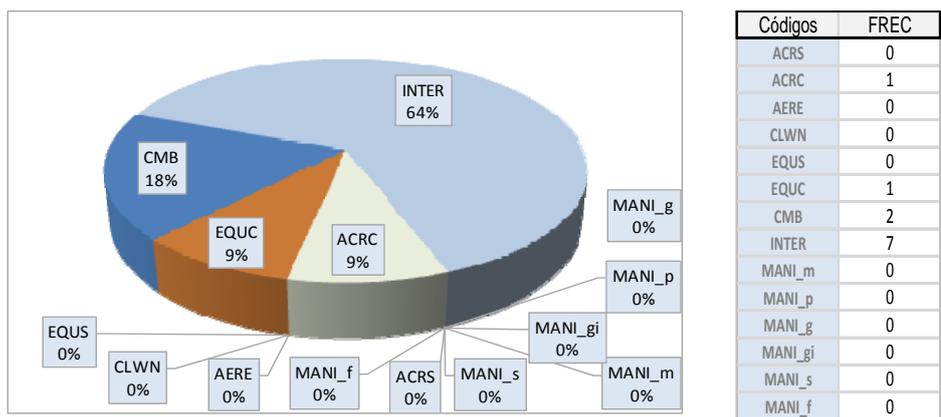


Gráfico 66. Distribución de la frecuencia absoluta de las modalidades de ejecución en el inicio de los espectáculos (INI). Números sociométricos.

En la parte inicial de los espectáculos, las modalidades de ejecución sociométricas que anteceden al primer número son mayoritariamente de interpretación (INTER) en un 64%, combinan diferentes modalidades de ejecución (CMB) en un 18% de las ocasiones, y equilibrios (EQUC) y acrobacia con accesorios (ACRC) con un 9% en ambos casos.

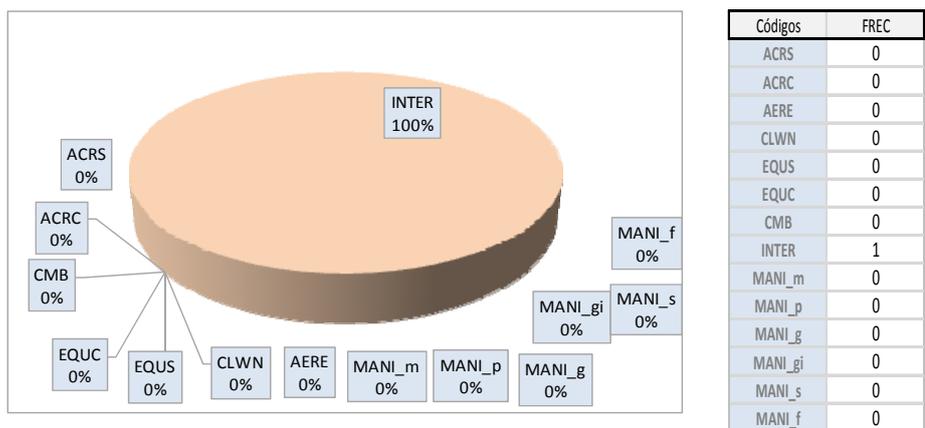


Gráfico 67. Distribución de la frecuencia absoluta de las modalidades de ejecución en el inicio de los espectáculos (INI). Números psicométricos.

En la parte inicial de los espectáculos, las modalidades de ejecución psicométricas que anteceden al primer número son únicamente de interpretación (INTER) en el 100% del conjunto de los espectáculos.

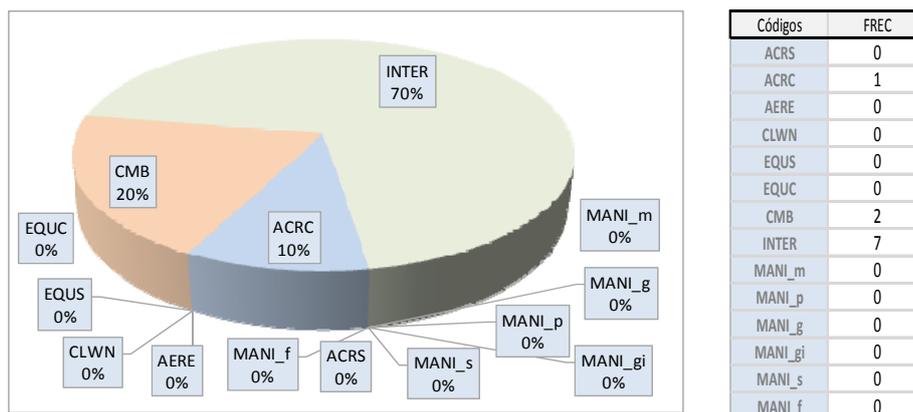


Gráfico 68. Distribución de la frecuencia absoluta de las modalidades de ejecución en el final de los espectáculos (FIN). Números sociomotrices.

En la parte final de los espectáculos, las modalidades de ejecución sociomotrices que suceden al último número son mayoritariamente de interpretación (INTER) en un 70%, combinan diferentes modalidades de ejecución (CMB) en un 20% de las ocasiones, y acrobacia con accesorios (ACRC) con un 10% de las ocasiones.

Destacar que tras las dos últimas intervenciones de los artistas, no hay números psicomotrices en la parte final del conjunto de los espectáculos.

6.5.1.5. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable Orden.

Se analiza la distribución de la frecuencia absoluta y porcentual en función de los niveles de la variable contextual Orden de las acciones motrices. Los niveles o condiciones de la variable son el Inicio del espectáculo (los dos primeros números, *Ini*), la parte central del espectáculo (*Dura*) y la parte final del espectáculo (los dos últimos números, *Fin*).

Tabla 95. Distribución de la frecuencia absoluta de las Acciones motrices, en función de las condiciones de la variable Orden. Frecuencias (dimensión contextual).

| Cód/Var | Ini | | Dura | | Fin | |
|---------|------|-------|------|-------|------|-------|
| | FREC | FPER | FREC | FPER | FREC | FPER |
| ACRS | 9 | 13,8% | 9 | 4,7% | 4 | 6,9% |
| EQUC | 4 | 6,2% | 22 | 11,6% | 3 | 5,2% |
| INTER | 21 | 32,3% | 29 | 15,3% | 14 | 24,1% |
| EQUUS | 4 | 6,2% | 8 | 4,2% | 7 | 12,1% |
| AERE | 6 | 9,2% | 36 | 18,9% | 7 | 12,1% |
| CMB | 2 | 3,1% | 7 | 3,7% | 12 | 20,7% |
| CLWN | 1 | 1,5% | 39 | 20,5% | 0 | 0,0% |
| ACRC | 8 | 12,3% | 20 | 10,5% | 10 | 17,2% |
| MANI | 10 | 15,4% | 20 | 10,5% | 1 | 1,7% |

| | | | | | | |
|---------|----|--------|-----|--------|----|--------|
| Totales | 65 | 100,0% | 190 | 100,0% | 58 | 100,0% |
|---------|----|--------|-----|--------|----|--------|

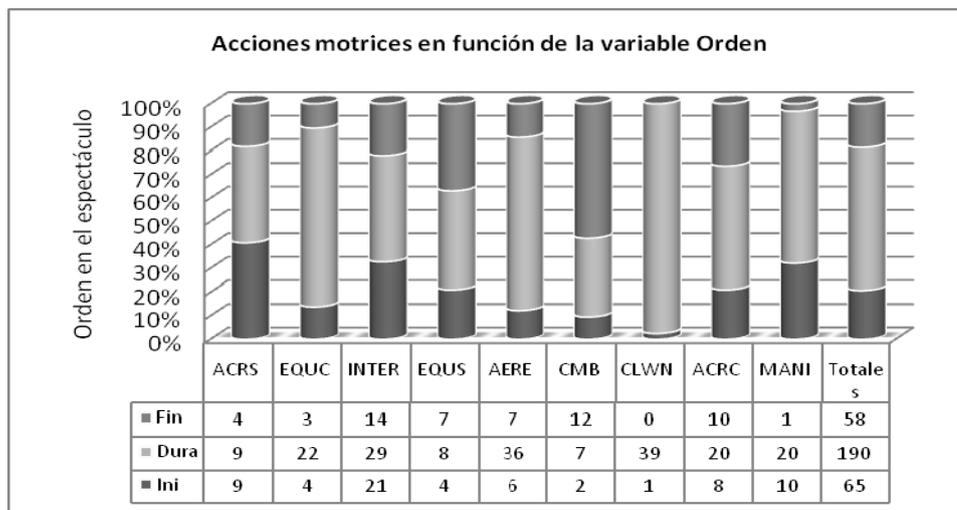


Gráfico 69. Distribución de la frecuencia absoluta de las Técnicas en función de las condiciones de la variable *Orden*. Frecuencias (dimensión contextual).

Como observamos en la Tabla 95 y en el Gráfico 69, el reparto de los porcentajes en la parte inicial de los espectáculos (dos primeros números del conjunto de los diez espectáculos) expresa que el mayor número de praxias viene dado por las que tienen significación simbólica, las interpretativas (32,3%), así como por los comportamientos motores de manipulación (15,4%). Las acrobacias sin accesorios (13,8%) y las acrobacias con accesorios (12,3%) presentan también las distintas modalidades que encontramos en la parte inicial de los espectáculos. Las acciones con un menor porcentaje y que en menos ocasiones se presentan en la parte inicial de los espectáculos, son las *clownescas* (1,5%), las praxias combinadas (3,1%), y los equilibrios con y sin accesorios (ambas con un 6,2%).

La distribución porcentual de las acciones motrices en la parte central de los espectáculos es de un 20,5% para el *clown*, las acciones motrices aéreas con un 18,9% y las acciones de mayor significación simbólica, las interpretativas, con un 15,3%. Los equilibrios con accesorios (11,6%) y las acrobacias con accesorios y las acciones motrices de manipulación (ambas con un 10,5%) también aparecen de forma notable en la parte central de los espectáculos. Las acciones que aparecen con un menor porcentaje son las acrobacias y los equilibrios sin accesorios (4,7% y 4,2% respectivamente) así como las acciones motrices que combinadas con un 3,7%.

En la parte final de los espectáculos (los dos últimos números), la distribución porcentual adjudica un 20,7% del conjunto a las acciones combinadas y a las acciones interpretativas (24,1%). Siguen las acciones acrobáticas con accesorios con un 17,2% y los equilibrios sin accesorios y las acciones motrices aéreas, ambas con un 12,1%. Las acciones que prácticamente no aparecen en esta parte final de los espectáculos son las acciones de manipulación (1,7%). Están totalmente ausentes en esta parte, las acciones protagonizadas por los *clowns*.

Asimismo, analizamos la distribución porcentual (ver Tabla 96 y Gráfico 70) de la duración de las acciones motrices en función de la variable *Orden*.

Tabla 96. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias motrices, en función de las condiciones de la variable *Orden*. Duraciones (dimensión contextual).

| Cód/Var | Ini | | Dura | | Fin | |
|---------|------|--------|-------|--------|------|--------|
| | FREC | FPER | FREC | FPER | FREC | FPER |
| ACRS | 1676 | 19,4% | 1439 | 5,1% | 1477 | 16,2% |
| EQUC | 562 | 6,5% | 3381 | 11,9% | 446 | 4,9% |
| INTER | 1841 | 21,3% | 2388 | 8,4% | 747 | 8,2% |
| EQUS | 512 | 5,9% | 1461 | 5,1% | 1479 | 16,2% |
| AERE | 993 | 11,5% | 6199 | 21,8% | 1421 | 15,6% |
| CMB | 460 | 5,3% | 570 | 2,0% | 827 | 9,1% |
| CLWN | 152 | 1,8% | 6202 | 21,8% | 0 | 0,0% |
| ACRC | 1480 | 17,1% | 3204 | 11,3% | 2412 | 26,4% |
| MANI | 960 | 11,1% | 3620 | 12,7% | 322 | 3,5% |
| Totales | 8636 | 100,0% | 28464 | 100,0% | 9131 | 100,0% |

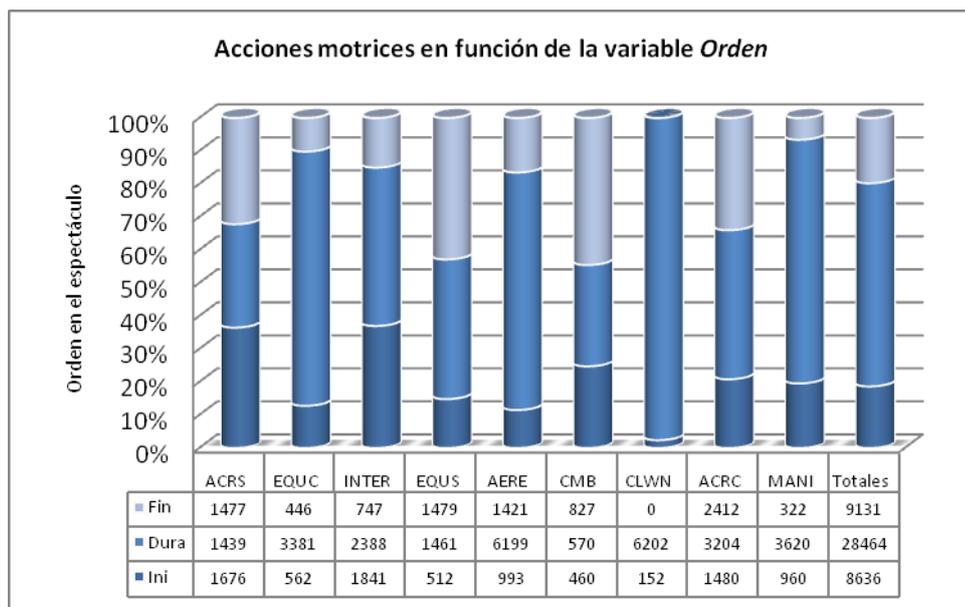


Gráfico 70. Distribución de la frecuencia absoluta de las Técnicas en función de las condiciones de la variable *Orden en el espectáculo (Inicio, Durante y Fin)*. Duraciones (dimensión contextual).

La distribución porcentual de las duraciones de las diversas acciones en relación a las partes de los espectáculos señala que las acciones que tienen una mayor duración son las acciones acrobáticas sin accesorios (19,4%) y con accesorios (17,1%) y las que tienen una menor duración son las praxias de los *clowns* (1,7%).

Las acciones motrices que en la parte central de las creaciones tienen una mayor duración son las aéreas y las vinculadas a los personajes *clownescos* (ambas con

un 21,8%). Las que conllevan una duración inferior en la parte central son las acciones combinadas (2%).

La repartición porcentual en la parte final de los espectáculos señala las acciones acrobáticas con accesorios como aquellas con una mayor duración (26,4%); las de menor duración, al margen de las acciones de los *clowns* que ya hemos comentado, y están ausentes en esta parte del espectáculo, son las de los equilibrios con accesorios (4,9%) así como las acciones de manipulación (3,7%). Cabe asimismo comentar que las acciones combinadas fuertemente presentes en esta parte de las creaciones, no son muy prolongadas con respecto al parámetro duración.

Finalmente, si el análisis se centra en la naturaleza psicomotriz o sociomotriz de los dos primeros y de los dos últimos números, y en cuáles son las modalidades de ejecución respectivamente asociadas a este orden en el espectáculo (Ini, Fin), se pueden detallar los resultados que siguen.

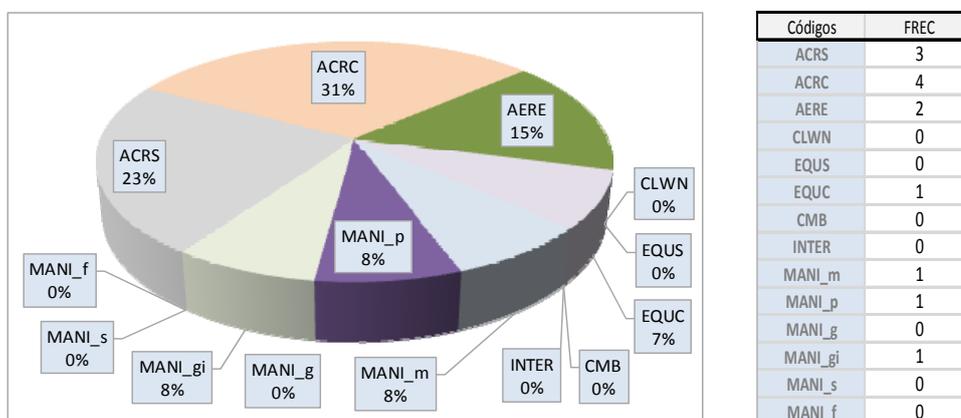


Gráfico 71. Distribución de la frecuencia absoluta de las modalidades de ejecución en los dos primeros números de los espectáculos. Números sociomotrices.

Si nos fijamos en los dos primeros números de naturaleza sociomotriz, que tras la parte inicial del espectáculo abren las intervenciones de los artistas, se puede especificar que éstos vienen representados por las modalidades de ejecución de acrobacia con accesorios (*ACRC*) en un 31% de ocasiones, de acrobacia sin accesorios (*ACRS*) en un 23% del conjunto, de aéreos (*AERE*) en un 15% de casos, y a partes iguales con un 8% del total, los equilibrios sin accesorios (*EQUUS*) y la manipulación podal, manual y giroscópica (*MANI_p*, *MANI_m* y *MANI_g*).

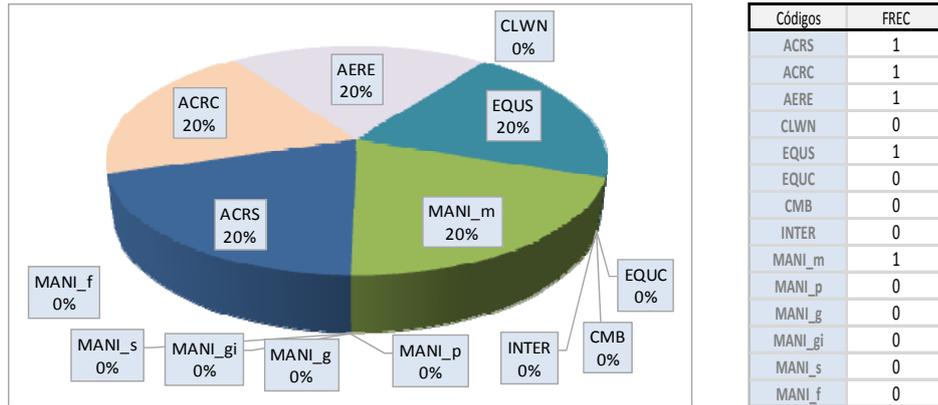


Gráfico 72. Distribución de la frecuencia absoluta de las modalidades de ejecución en los dos primeros números de los espectáculos. Números psicomotrices.

Si nos fijamos en los dos primeros números de naturaleza psicomotriz, que tras la parte inicial del espectáculo abren las intervenciones de los artistas, se puede especificar que éstos vienen representados a partes iguales (en un 20% cada uno de ellos) por las modalidades de ejecución de acrobacia sin accesorios (*ACRS*), de acrobacia con accesorios (*ACRC*), de aéreos (*AERE*), de equilibrios sin accesorios (*EQUUS*) y de manipulación de objetos (*MANI_m*).

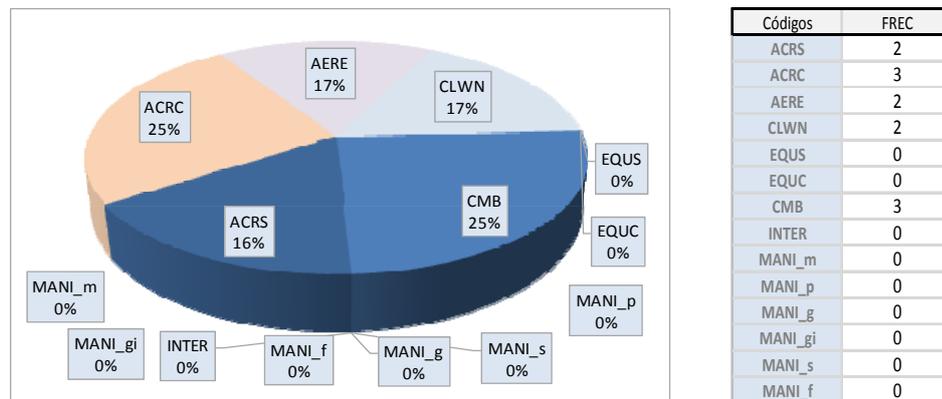


Gráfico 73. Distribución de la frecuencia absoluta de las modalidades de ejecución en los dos últimos números de los espectáculos. Números sociomotrices.

Si nos fijamos en los dos últimos números de naturaleza sociomotriz, que en la parte final del espectáculo cierran las intervenciones de los artistas, se puede especificar que éstos vienen representados mayoritariamente (en un 24% y un 25% respectivamente) por las modalidades de ejecución de acrobacia con accesorios, (*ACRC*) y de modalidades de ejecución combinadas (*CMB*); y siguen los aéreos (*AERE*), la acrobacia sin accesorios (*ACRS*) y el clown (*CLWN*) con un 17% cada uno de ellos.

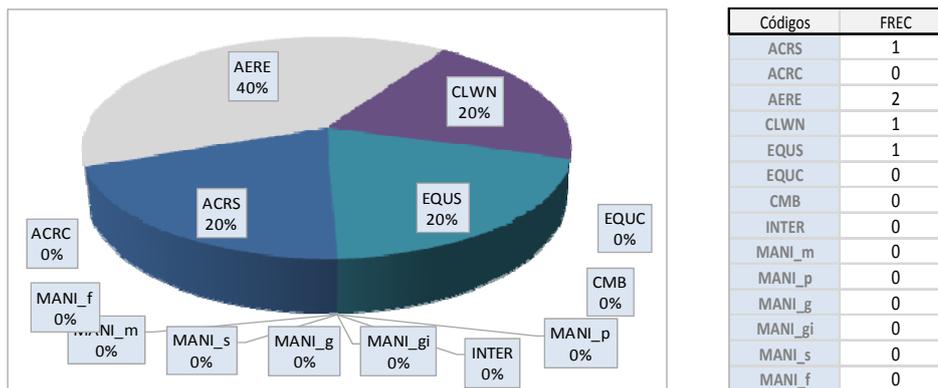


Gráfico 74. Distribución de la frecuencia absoluta de las modalidades de ejecución en los dos últimos números de los espectáculos. Números psicomotrices.

Si se observan los dos últimos números de naturaleza psicomotriz, que en la parte final del espectáculo cierran las intervenciones de los artistas, se puede especificar que éstos vienen representados mayoritariamente por las modalidades de ejecución aéreas (*AERE*), en un 40% de los casos, y a partes iguales, por los equilibrios sin accesorios (*EQUUS*), la acrobacia sin accesorios (*ACRS*) y el clown (*CLWN*) con un 20% cada uno de ellos.

6.5.1.6. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable *Partes del número*.

Los diversos números de los espectáculos se dividen en partes. Se analiza la distribución de la frecuencia absoluta y porcentual en función de los niveles de la variable contextual *Partes del número*. Los niveles o condiciones de la variable primera parte (a), segunda (b), tercera (c), cuarta (d), quinta (e), sexta (f), séptima (g), octava (h), novena (i) y décima (j). En general, tienen una continuidad que se interrumpe en determinadas ocasiones. La mayor división (j), que supone que el número se ha subdividido en diez sub-partes, ocurre únicamente en 7 ocasiones. Que el número se parcele en nueve sub-partes (i), ocurre en 20 ocasiones; que lo haga en ocho partes (h) sucede en 37 ocasiones. y así sucesivamente, de manera que la mayor parte de los números se dividen en tres momentos (b), en 149 ocasiones y se dividen en dos sub-partes (a) en 166 ocasiones. De entre el total de los ciento doce números estudiados la mayoría se dividen en partes en alguno de los momentos de su transcurso, y son pocos los que tienen una continuidad, sin interrupción ni orientación expresa al público por parte de los artistas.

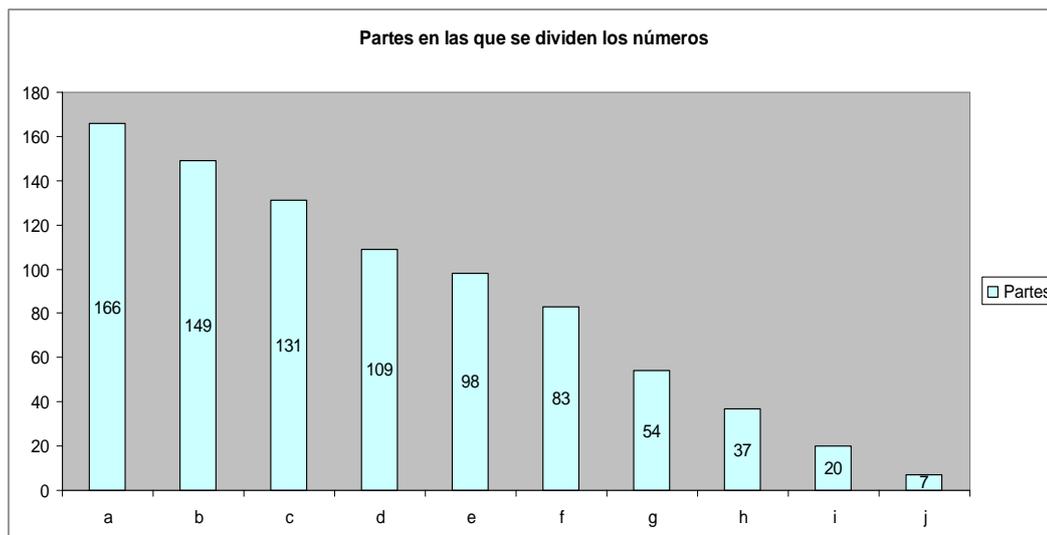


Gráfico 75. Agrupación de *Partes* en las que se dividen los números (Sumatorio de las partes de las que consta un número).

El número medio de partes en las que se divide un *Número* es de cuatro. Tal y como comprobamos en el Gráfico 75 son poco los números que se subdividen en ocho, nueve y diez partes. Una vez obtenida esta relación, nos hemos interesado por la relación entre cada uno de los números, y las partes en las que se dividía, en cada uno de los espectáculos, datos a través de los cuales se ha obtenido el espectáculo con un mayor y un menor número de divisiones internas.

De mayor interés que el comentario anterior, es el que se desprende de la subdivisión en partes de los números relacionada con el tipo de acciones que se realizan en los mismos. Es lo que podemos observar atendiendo el Gráfico 76.

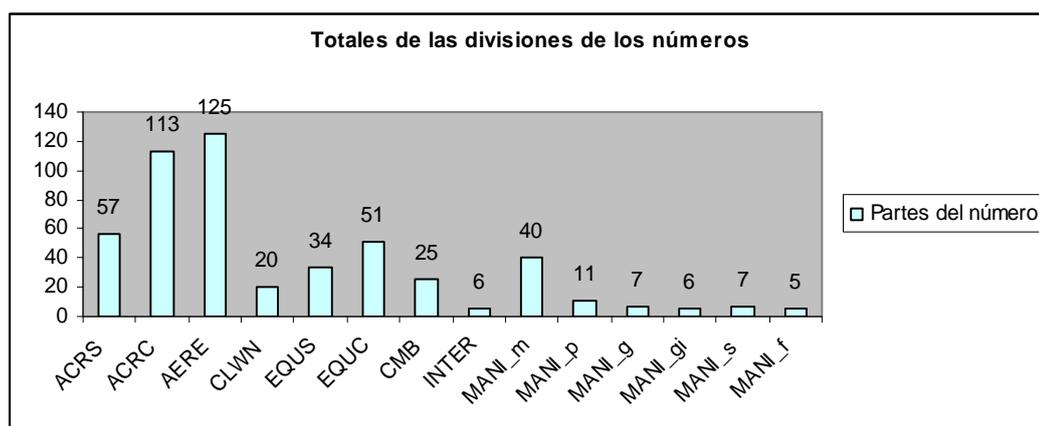


Gráfico 76. Subdivisiones de los números en función de las técnicas.

El mayor volumen de frecuencias se concentra notablemente en las acrobacias con accesorios (113), en las técnicas aéreas (125), y desciende a 57 ocasiones en el caso de la acrobacia sin accesorios, y en 51 contabilizaciones en el

caso de los equilibrios con accesorios. La menor cuantía de fraccionamientos se da en las acciones de manipulación de objetos, y en los números de interpretación-. La interpretación de estas manifestaciones es posible que tenga relación con la demanda energética de las acciones que se realizan en relación a los distintos aparatos utilizados de forma que las acrobacias con grandes aparatos y las técnicas aéreas, conllevan implícitas la necesidad de paradas. Si a las técnicas aéreas aéreas sumamos el hecho de que muchas de ellas son psicomotrices, el gasto energético es mucho mayor.

En relación con el Gráfico 77 que refiere los cocientes entre la cantidad de números de los que consta un espectáculo y la cantidad de partes en las que éstos se dividen, el cociente inferior corresponde al espectáculo *Saltimbanco* (0,156), seguido por los espectáculos *Nouvelle Experience* (0,1929, *Varekai* (0,211) y *Corteo* (0,207). Los mayores cocientes señalan a los espectáculos *Dralion* (0,275) y *Cirque Reinventé* (0,258).

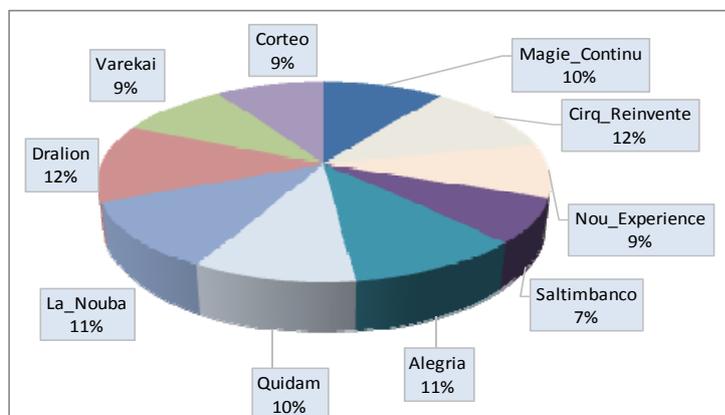


Gráfico 77. Comparación de proporciones por espectáculos entre la cantidad de números y las partes en que se divide cada número. Frecuencias absolutas.

Estos resultados indican que *Saltimbanco* es el espectáculo con mayor número de interacciones motrices entre el artista dirigiéndose al público y marcando de esta forma el final de una parte. Las interrupciones, los finales anticipados sobre los que se estructura la composición circense, pueden ser debidos a los requerimientos fisiológicos de la ejecución de un número en concreto, o bien a la particular forma de composición de un espectáculo.

6.5.1.7. Distribución porcentual en función de las condiciones de la variable *Número / Transición*.

Se analiza la distribución de la frecuencia absoluta y porcentual en función de los niveles de la variable contextual *Unidad de estudio*. Los niveles o condiciones de la variable son el Número (N) o la Transición (T).

Tabla 97. Distribución de la frecuencia absoluta de las acciones motrices en función de la variable *Número / Transición*. Frecuencias (dimensión contextual).

| Cód/Var | Número | | Transición | |
|---------|--------|-------|------------|-------|
| | FA | FP | FA | FP |
| MANI_m | 12 | 4,96% | 3 | 4,23% |

| | | | | |
|---------|-----|---------|----|---------|
| ACRS | 21 | 8,68% | 1 | 1,41% |
| EQUC | 24 | 9,92% | 7 | 9,86% |
| INTER | 30 | 12,40% | 34 | 47,89% |
| EQUS | 16 | 6,61% | 1 | 1,41% |
| AERE | 47 | 19,42% | 2 | 2,82% |
| CMB | 14 | 5,79% | 7 | 9,86% |
| CLWN | 29 | 11,98% | 11 | 15,49% |
| ACRC | 33 | 13,64% | 5 | 7,04% |
| MANI_p | 7 | 2,89% | 0 | 0,00% |
| MANI_g | 1 | 0,41% | 0 | 0,00% |
| MANI_s | 2 | 0,83% | 0 | 0,00% |
| MANI_f | 2 | 0,83% | 0 | 0,00% |
| MANI_gi | 4 | 1,65% | 0 | 0,00% |
| Totales | 242 | 100,00% | 71 | 100,00% |

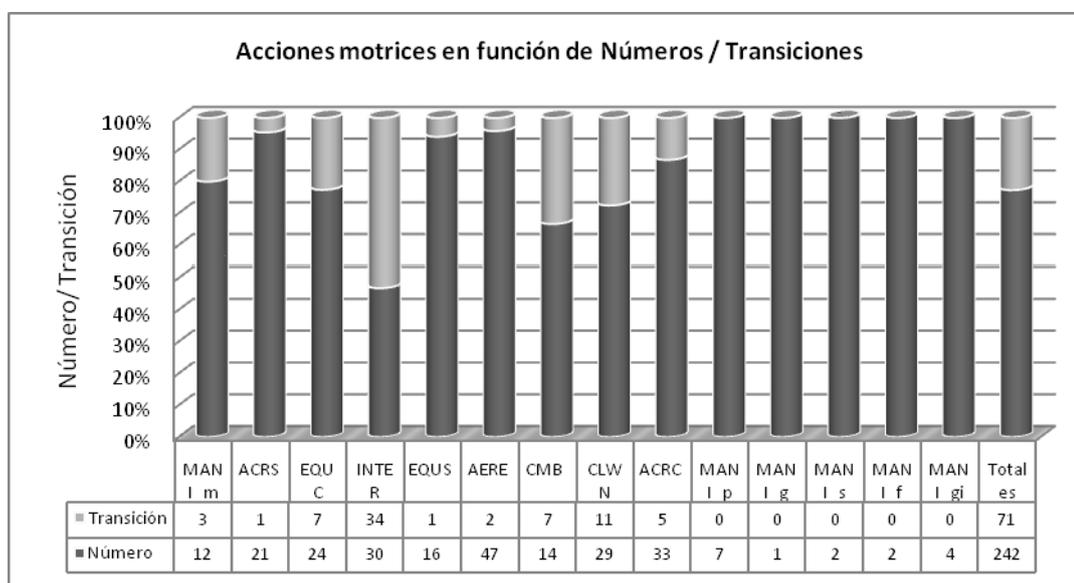


Gráfico 78. Distribución de la frecuencia absoluta de las Técnicas en función de las condiciones de la variable *Números* (N) o *Transiciones* (T). Frecuencias (dimensión contextual).

Tal y como observamos en la Tabla 97 y en el Gráfico 78, las diferentes modalidades de acciones motrices poseen una distribución porcentual diferente en función de si forman parte de un número o de una transición.

En el conjunto de los *números* de los diez espectáculos estudiados, las acciones motrices se distribuyen de la siguiente forma: la mayor parte de ellas corresponde a acciones aéreas (19,42%). Con menos porcentaje se pueden observar tres grupos, a saber: las acciones acrobáticas con accesorios (13,64%), las acciones interpretativas (13,40%) y las acciones *clownescas* (11,98%). Siguen las acciones relacionadas con los equilibrios con accesorios (9,92%), las acrobacias sin accesorios (8,68%), los equilibrios sin accesorios (6,61%), las acciones combinadas, (5,79%), y los malabarismos (4,96%). Todas las acciones restantes se sitúan por debajo del 3%.

En el agregado de las transiciones (76) de los diez espectáculos estudiados, las

acciones motrices se distribuyen de la siguiente forma: el porcentaje mayor lo registran las acciones interpretativas (47,89%) que junto a las acciones *clownescas* (15,49%) en menor cuantía, suponen el mayor volumen de registros. Las acciones relacionadas con los equilibrios con accesorios y las acciones combinadas, conllevan un porcentaje del 9,86%. Un porcentaje inferior es para las acciones acrobáticas con accesorios (7,04%), los malabarismos (4,23%), las acciones aéreas (2,82%). Las técnicas que menos aparecen son la acrobacia y los equilibrios sin accesorios (1,4%). Y las acciones que no han aparecido en ninguna de las transiciones de estos espectáculos han sido las referidas a los malabarismos giroscópicos, de golpeo, de *swing* o con fuego.

6.5.1.8. Distribución porcentual en función de las condiciones de la combinación de variables *Ordenación, Época y Unidad de estudio*.

Se analiza la distribución de la frecuencia absoluta y porcentual en función de los niveles de las variables contextuales *Ordenación, Época y Unidad de estudio*. Los niveles o condiciones de las variables son: *Inicio, Durante y Final* para la variable ordenación, Primera época *I*, Segunda época *II* y Tercera época *III* para la variable época, y si se trata de un *Número* o de una *Transición* para la variable unidad de estudio (ver Tabla 98).

Tabla 98. Niveles o condiciones de la combinación de variables *Época, Ordenación y Número/Transición*.

| Variables | | | Niveles o Condiciones |
|-----------|---|---|-----------------------|
| 1 | 1 | 1 | Ini |
| | | 2 | Dura |
| | | 3 | Fin |
| 2 | 2 | 1 | I |
| | | 2 | II |
| | | 3 | III |
| 3 | 3 | 1 | N |
| | | 2 | T |

Como se observa en la Tabla 99 y el Gráfico 79, la combinación de tres variables, la época del espectáculo (primera, segunda o tercera), el orden en el espectáculo (al inicio, durante o hacia el final) y la modalidad de estudio (número o transición), redistribuye las praxias motrices de forma diferenciada.

Tabla 99. Distribución de la frecuencia absoluta de las acciones motrices en función de la combinación de las variables *Orden en el espectáculo (Inicio)*, *Época (I,II,III)*, y *Número (N) o Transición (T)*. Frecuencias (dimensión contextual).

| Cód/Var | Ini, I, N | | Ini, I, T | | Ini, II, N | | Ini, II, T | | Ini, III, N | | Ini, III, T | |
|---------|-----------|---------|-----------|---------|------------|---------|------------|---------|-------------|---------|-------------|---------|
| | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % |
| ACRS | 6 | 40,00% | 0 | 0,00% | 3 | 16,67% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| EQUC | 1 | 6,67% | 1 | 33,33% | 2 | 11,11% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| INTER | 2 | 13,33% | 2 | 66,67% | 4 | 22,22% | 6 | 85,71% | 2 | 12,50% | 5 | 83,33% |
| EQUUS | 2 | 13,33% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 2 | 12,50% | 0 | 0,00% |
| AERE | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 2 | 11,11% | 0 | 0,00% | 4 | 25,00% | 0 | 0,00% |
| CMB | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 1 | 14,29% | 1 | 6,25% | 0 | 0,00% |
| CLWN | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 1 | 5,56% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| ACRC | 2 | 13,33% | 0 | 0,00% | 4 | 22,22% | 0 | 0,00% | 1 | 6,25% | 1 | 16,67% |
| MANI | 2 | 13,33% | 0 | 0,00% | 2 | 11,11% | 0 | 0,00% | 6 | 37,50% | 0 | 0,00% |
| Totales | 15 | 100,00% | 3 | 100,00% | 18 | 100,00% | 7 | 100,00% | 16 | 100,00% | 6 | 100,00% |

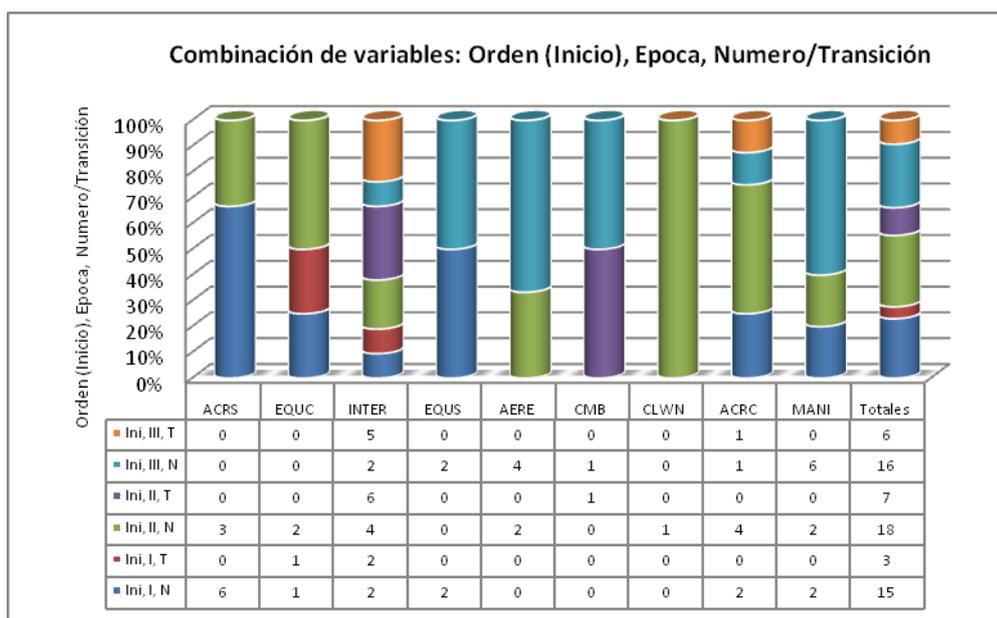


Gráfico 79. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias, en función de la combinación de las condiciones de las variables *Orden (Inicio)*, *Época* y *Número o Transición* (dimensión contextual).

Observamos en los espectáculos de la primera época que en el inicio de los mismos (dos primeros números) predominan las acciones acrobáticas sin accesorios (40%); en la parte inicial de los espectáculos de la segunda época (los dos primeros números) el mayor porcentaje pertenece a las acciones interpretativas y acrobáticas con accesorios (22,22%); y en el inicio de los espectáculos más recientes, encontramos asimismo las acciones interpretativas en un porcentaje muy superior a los anteriores (83,33%) y las praxias acrobáticas con accesorios (16,67%). En las transiciones, tanto en las partes iniciales de los espectáculos de la primera época,

como en los de la segunda o tercera épocas prevalecen las acciones de carácter interpretativo (66,67%, 85,71% y 83,33% respectivamente).

En el anexo 16 de la tesis se pueden encontrar un conjunto de gráficos que de forma complementaria visualizan cada una de las seis posibles combinaciones entre las variables aplicadas a las acciones motrices que emergen del sistema.

Tabla 100. Distribución de la frecuencia absoluta de las acciones motrices en función de la combinación de las variables *Orden en el espectáculo (Durante)*, *Época (I, II, III)*, y *Número (N) o Transición (T)*. Frecuencias (dimensión contextual).

| Cód/Var | Dura, I, N | | Dura, I, T | | Dura, II, N | | Dura, II, T | | Dura, III, N | | Dura, III, T | |
|---------|------------|---------|------------|---------|-------------|---------|-------------|---------|--------------|---------|--------------|---------|
| | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % |
| ACRS | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 1 | 1,79% | 0 | 0,00% | 8 | 12,70% | 0 | 0,00% |
| EQUC | 4 | 14,29% | 2 | 22,22% | 7 | 12,50% | 0 | 0,00% | 8 | 12,70% | 3 | 15,79% |
| INTER | 0 | 0,00% | 6 | 66,67% | 3 | 5,36% | 10 | 66,67% | 9 | 14,29% | 1 | 5,26% |
| EQUS | 3 | 10,71% | 0 | 0,00% | 3 | 5,36% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| AERE | 10 | 35,71% | 0 | 0,00% | 15 | 26,79% | 0 | 0,00% | 9 | 14,29% | 2 | 10,53% |
| CMB | 2 | 7,14% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 1 | 6,67% | 3 | 4,76% | 1 | 5,26% |
| CLWN | 7 | 25,00% | 1 | 11,11% | 13 | 23,21% | 4 | 26,67% | 8 | 12,70% | 6 | 31,58% |
| ACRC | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 7 | 12,50% | 0 | 0,00% | 10 | 15,87% | 3 | 15,79% |
| MANI | 2 | 7,14% | 0 | 0,00% | 7 | 12,50% | 0 | 0,00% | 8 | 12,70% | 3 | 15,79% |
| Totales | 28 | 100,00% | 9 | 100,00% | 56 | 100,00% | 15 | 100,00% | 63 | 100,00% | 19 | 100,00% |

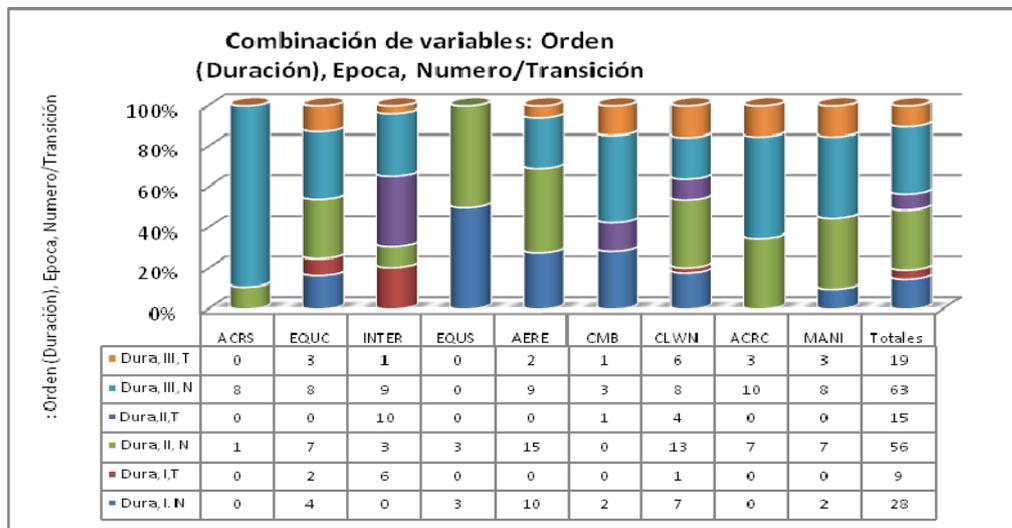


Gráfico 80. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias, en función de la combinación de las condiciones de las variables *Orden (Duración)*, *Época* y *Número o Transición* (dimensión contextual).

En cuanto a la distribución porcentual de las acciones motrices que emergen de la lógica circense, atendiendo a la combinación de las tres variables *Orden*, *Época* y *Número o Transición*, en referencia ahora a la parte central de los espectáculos, hemos obtenido los resultados que a continuación explicamos.

En los *números* de la parte central de los espectáculos de la primera época observamos una distribución porcentual a favor de las acciones aéreas (35,71%) a las que siguen las acciones relacionadas con el personaje del *clown* (25,00%); en la parte central de los espectáculos de la segunda época señalar que asimismo el porcentaje más elevado lo representan las acciones aéreas (26,79%) y las técnicas *clownescas* con un 23,21%. En las creaciones de la última época, y por tanto más actuales destacan ligeramente los números que conllevan acciones acrobáticas con accesorios (15,87%) y el resto de acciones quedan guardan un equilibrio porcentual muy similar: acciones aéreas e interpretativas con un 14,29% y acciones acrobáticas sin accesorios, de equilibrio con accesorios, *clownescas* y de manipulación, todas ellas con un 12,7% de presencia. Señalar que no aparecen acciones de interpretación ni acciones acrobáticas con accesorios en la parte central de los espectáculos de la primera época; tampoco acciones combinadas en la segunda época ni acciones que impliquen equilibrio sin accesorios en los números de la tercera época.

En las *transiciones* de la parte central de los espectáculos de la primera y la segunda épocas, observamos una distribución porcentual en la que destacan las acciones interpretativas con un 66,67% y en la tercera época las acciones *clownescas* (31,58%).

Tabla 101. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias en función de la combinación de las variables *Orden en el espectáculo (Final)*, *Época (I, II, III)*, y *Número (N) o Transición (T)*. Frecuencias (dimensión contextual).

| Cód/Var | Fin, I, N | | Fin, I, T | | Fin, II, N | | Fin, II, T | | Fin, III, N | | Fin, III, T | |
|---------|-----------|---------|-----------|---------|------------|---------|------------|---------|-------------|---------|-------------|---------|
| | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % |
| ACRS | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 3 | 13,04% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 1 | 14,29% |
| EQUC | 2 | 14,29% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 1 | 14,29% |
| INTER | 2 | 14,29% | 1 | 100,00% | 6 | 26,09% | 3 | 75,00% | 2 | 22,22% | 0 | 0,00% |
| EQUS | 4 | 28,57% | 0 | 0,00% | 4 | 17,39% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 1 | 14,29% |
| AERE | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 5 | 21,74% | 0 | 0,00% | 2 | 22,22% | 0 | 0,00% |
| CMB | 3 | 21,43% | 0 | 0,00% | 2 | 8,70% | 0 | 0,00% | 1 | 11,11% | 4 | 57,14% |
| CLWN | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| ACRC | 2 | 14,29% | 0 | 0,00% | 3 | 13,04% | 1 | 25,00% | 4 | 44,44% | 0 | 0,00% |
| MANI | 1 | 7,14% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| Totales | 14 | 100,00% | 1 | 100,00% | 23 | 100,00% | 4 | 100,00% | 9 | 100,00% | 7 | 100,00% |

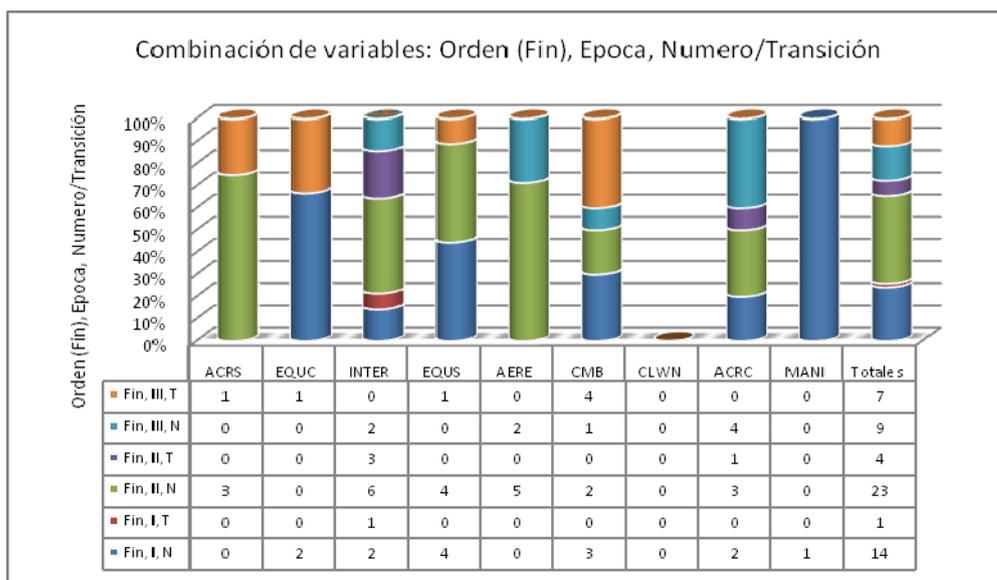


Gráfico 81. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias, en función de la combinación de las condiciones de las variables *Orden (Final)*, *Época* y *Número o Transición* (dimensión contextual).

En relación con la condición *Parte final* de los espectáculos de la variable *Orden* (dos últimos números) observamos que en la parte final de las creaciones de la primera época, la distribución porcentual señala el mayor porcentaje en las acciones que implican equilibrios sin accesorios (28,57%). A éstas les siguen las acciones combinadas con un 21,43%. A partir de ellas y de forma equilibrada intervienen las modalidades de equilibrios con accesorios, de interpretación y de acrobacias con accesorios, todas ellas con un 14,29%. Las acciones vinculadas a las acciones acrobáticas sin accesorios y a la figura del *clown* no aparecen en la parte de cierre de los espectáculos de esta primera época. Y en un porcentaje del 7,14% se encuentra las acciones malabares, manipulativas.

En la parte final de las producciones de la segunda época destacan las acciones de interpretación con un 26,09% junto con las acciones aéreas (21,74%). También hay posibilidad de cerrar los espectáculos con praxias de equilibrio sin accesorios (17,39%), o bien de acrobacias con accesorios y sin ellos (ambas con 13,04%), así como con acciones combinadas (8,70%). No aparecen entre estos dos números finales las acciones de manipulación, equilibrios con accesorios, ni de *clown*.

Los números que concluyen las creaciones de la tercera época indican un mayor porcentaje en la utilización de praxias acrobáticas con accesorios (44,44%). Asimismo se encuentran acciones de interpretación y modalidades aéreas (ambas con un 22,22%) y acciones combinadas (11,11%).

A nivel de las transiciones observamos que las de los primeros espectáculos, y siempre atendiendo a la parte final de los mismos, éstas son exclusivamente de carácter interpretativo (100%); las de la segunda época combinan la interpretación (75%) con las acciones acrobáticas con accesorios (25%). En la parte que concluye

las producciones de la tercera época y considerando las transiciones finales, el predominio es de las acciones combinadas (57,14%). Se encuentran equiparadas en la distribución porcentual las acciones relacionadas con la acrobacia y los equilibrios con y sin accesorios (las tres con un 14,29%). En ninguna ocasión se encuentran números que se hayan registrado como de interpretación, aéreos, de *clown* o de acrobacia con accesorios y/o de manipulación.

Observamos como los *clowns* no aparecen en estas partes finales de las creaciones, ni en los números ni en las transiciones entre ellos.

En el anexo 16 de la tesis se pueden encontrar un conjunto de gráficos que de forma complementaria visualizan cada una de las seis posibles combinaciones entre las variables, aplicadas a las acciones motrices que emergen del sistema. En total pues, un conjunto de dieciocho combinaciones de posibilidades entre las tres variables en relación a cada uno de los códigos estudiados; por su extensión, únicamente nos hemos limitado a los detalles del estudio de uno de ellos, el correspondiente a las acciones motrices que conforman las distintas modalidades circenses.

6.5.1.9. Distribución porcentual en función de las condiciones de la combinación de variables *Género, Edad y Unidad de estudio*.

Se analiza la distribución de la frecuencia absoluta y porcentual en función de los niveles de las variables contextuales Género, Edad y Unidad de estudio. Los niveles o condiciones de las variables son: *Masculino, Femenino, Mixto igualado y Mixto con predominancia masculina* para la variable *género*, *Niños, Jóvenes, Adultos*, y *Combinación de edades* para la variable *edad* y si se trata de un *Número* o de una *Transición* para la variable *unidad de estudio*.

Tabla 102. Niveles o condiciones de la combinación de variables *Género, Edad y Número o Transición*.

| Variables | | | Niveles o Condiciones |
|-----------|---|---|-----------------------|
| 1 | 1 | 1 | MASC |
| | | 2 | FEME |
| | | 3 | MX |
| | | 4 | MX_FM |
| 2 | 2 | 1 | NIÑ |
| | | 2 | JVE |
| | | 3 | ADUL |
| | | 4 | MAY |
| 3 | 3 | 1 | N |
| | | 2 | T |

Tabla 103. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias en función de la combinación de las variables variable *Género (Masculino), Edad, y Número (N) o Transición (T)*. Frecuencias (dimensión contextual).

| Cód/Var | MASC,MIX,T | | MASC,MIX,N | | MASC,JVE,T | | MASC,JVE,N | | MASC,ADUL,T | | MASC,ADUL,N | | MASC,MAY,T | | MASC,NIÑ,T | | MASC,NIÑ,N | |
|---------|------------|---------|------------|---------|------------|---------|------------|---------|-------------|---------|-------------|---------|------------|---------|------------|---------|------------|---------|
| | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % |
| ACRS | 0 | 0,00% | 1 | 11,11% | 0 | 0,00% | 4 | 7,27% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| EQUC | 0 | 0,00% | 2 | 22,22% | 1 | 9,09% | 3 | 5,45% | 1 | 8,33% | 2 | 6,67% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 1 | 50,00% |
| INTER | 6 | 100,00% | 0 | 0,00% | 9 | 81,82% | 2 | 3,64% | 7 | 58,33% | 3 | 10,00% | 2 | 100,00% | 1 | 100,00% | 0 | 0,00% |
| EQU5 | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 2 | 3,64% | 0 | 0,00% | 4 | 13,33% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| AERE | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 8 | 14,55% | 0 | 0,00% | 2 | 6,67% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| CMB | 0 | 0,00% | 2 | 22,22% | 0 | 0,00% | 2 | 3,64% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| CLWN | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 5 | 9,09% | 3 | 25,00% | 17 | 56,67% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| ACRC | 0 | 0,00% | 4 | 44,44% | 0 | 0,00% | 16 | 29,09% | 1 | 8,33% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 1 | 50,00% |
| MANI | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 1 | 9,09% | 13 | 23,64% | 0 | 0,00% | 2 | 6,67% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| Totales | 6 | 100,00% | 9 | 100,00% | 11 | 100,00% | 55 | 100,00% | 12 | 100,00% | 30 | 100,00% | 2 | 100,00% | 1 | 100,00% | 2 | 100,00% |

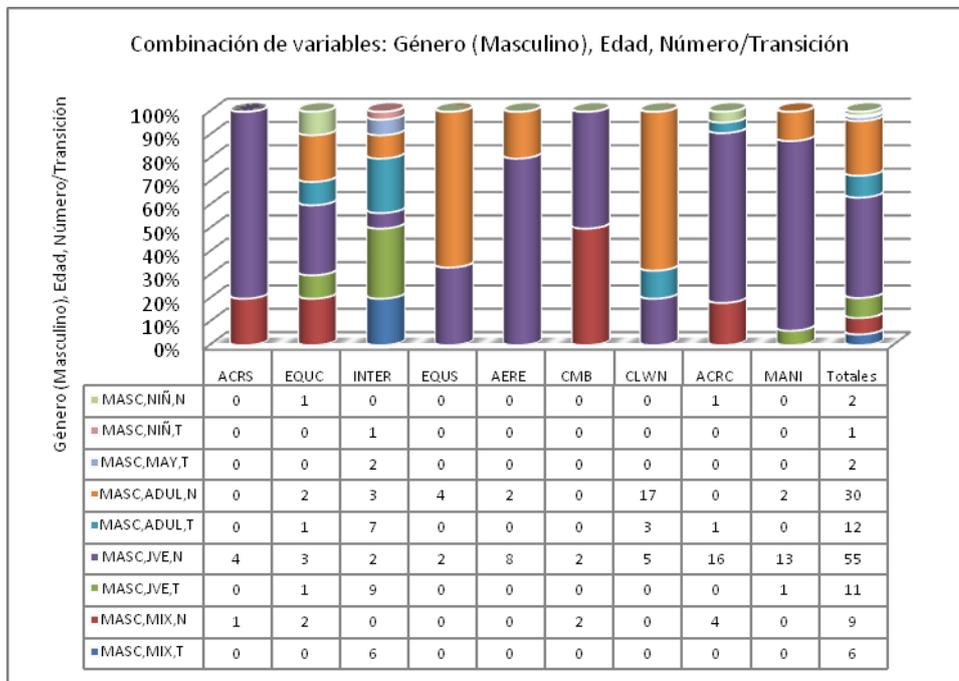


Gráfico 82. Distribución de la frecuencia absoluta de las conductas Acciones Motrices, en función de la combinación de las condiciones de las variables Género (Masculino), Edad y Número o Transición (dimensión contextual).

En relación con el género de los artistas y considerando la participación de los hombres jóvenes en los números, observamos una distribución porcentual diferenciada en cuanto a su intervención en las diversas modalidades. De forma que, un 29,09% lo hace en relación con acciones acrobáticas con accesorios y un 23,64% participa en acciones de manipulación de objetos.

Los artistas adultos participan en acciones vinculadas al personaje del payaso (56,67%) y en un porcentaje menor a acciones de equilibrios sin accesorios (13,33%).

En menor porcentaje encontramos equiparada la intervención en otro tipo de acciones, a saber: equilibrio con accesorios, aéreos y malabares, todas ellas con un índice del 6,67%. No hay artistas adultos masculinos en la acrobacia con y sin accesorios ni en los números combinados.

La escasa participación global de niños en los espectáculos se reparte al 50% entre las acciones de acrobacia y de equilibrio con accesorios. La combinación de diversas edades en números mixtos se incluye en acciones especialmente de acrobacia con accesorios (44,44%), de equilibrio con accesorios y acciones combinadas (ambos con un 22,22%) y de acrobacia sin accesorios (11,11%).

Los hombres mayores, los niños y la combinación de edades cuando participan en las transiciones, éstas son al 100% de carácter interpretativo, excepto los jóvenes que en un 81,82% intervienen con acciones de naturaleza interpretativa y con acciones de manipulación (9,09%). Los adultos participan en las transiciones con acciones de carácter interpretativo (58,33%), *clownesco* (25%) y de acrobacia o equilibrio con accesorios (ambas con un 8,33%).

Tabla 104. Distribución de la frecuencia absoluta de las acciones motrices en función de la combinación de las variables variable *Género (Femenino), Edad, y Número (N) o Transición (T)*. Frecuencias (dimensión contextual).

| Cód/Var | FEME,JVE,T | | FEME,JVE,N | | FEME,ADUL,T | | FEME,ADUL,N | | FEME,NIÑ,T | | FEME,NIÑ,N | |
|---------|------------|---------|------------|---------|-------------|---------|-------------|---------|------------|---------|------------|---------|
| | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % |
| ACRS | 0 | 0,00% | 8 | 18,60% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| EQUC | 1 | 100,00% | 2 | 4,65% | 0 | 0,00% | 4 | 66,67% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| INTER | 0 | 0,00% | 1 | 2,33% | 1 | 100,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| EQU | 0 | 0,00% | 7 | 16,28% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| AERE | 0 | 0,00% | 17 | 39,53% | 0 | 0,00% | 2 | 33,33% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| CMB | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| CLWN | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| ACRC | 0 | 0,00% | 2 | 4,65% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| MANI | 0 | 0,00% | 6 | 13,95% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 4 | 100,00% | 4 | 100,00% |
| Totales | 1 | 100,00% | 43 | 100,00% | 1 | 100,00% | 6 | 100,00% | 4 | 100,00% | 4 | 100,00% |

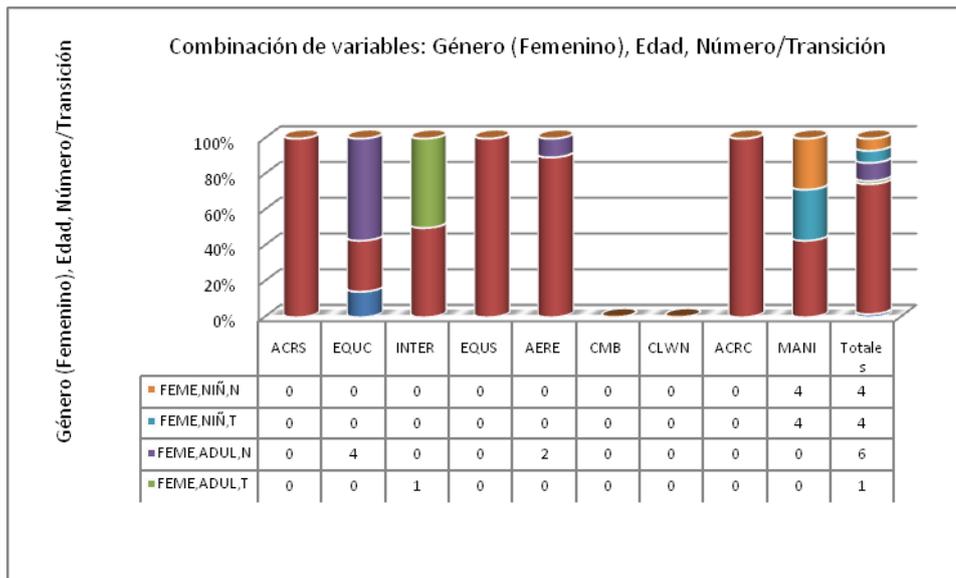


Gráfico 83. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias, en función de la combinación de las condiciones de las variables *Género (Femenino)*, *Edad* y *Número o Transición* (dimensión contextual).

En relación con el género de los artistas y considerando la participación de las mujeres jóvenes en los números, observamos asimismo una distribución porcentual diferenciada en cuanto a su intervención en las diversas modalidades. Las mujeres jóvenes intervienen en los números mayormente con acciones motrices de tipo aéreo (39,53%). En la acrobacia sin accesorios participan con un porcentaje de 18,60%, en los equilibrios sin accesorios con un 16,28% y en las acciones motrices de manipulación (especialmente boleadoras) con un 13,95%. Los porcentajes inferiores se sitúan en las acciones de equilibrio con accesorios y acrobacia con accesorios (ambas con un 4,65%), y en las acciones interpretativas con un 2,33%. No hay números combinados ni tampoco números de *clown* en los que participen exclusivamente las mujeres.

Las mujeres adultas participan en acciones motrices vinculadas a los equilibrios con accesorios (especialmente los *pools*) con un 66,67% y con acciones motrices aéreas (33,33%). Las niñas intervienen en las acciones de manipulación (giroscópica) en un 100%.

En las transiciones entre números las mujeres jóvenes intervienen exclusivamente realizando equilibrios con accesorios (100%); las mujeres adultas en acciones interpretativas (100%) y las niñas no participan en ellas.

Tabla 105. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias en función de la combinación de las variables variable *Género (Mixto)*, *Edad*, y *Número o Transición*. Frecuencias (dimensión contextual).

| Cód/Var | MX,MIX,N | | MX,JVE,T | | MX,JVE,N | | MX,ADUL,N | | MX,NIÑ,N | |
|---------|----------|--------|----------|-------|----------|--------|-----------|-------|----------|-------|
| | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % | FA | % |
| ACRS | 5 | 20,83% | 0 | 0,00% | 4 | 11,43% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |

| | | | | | | | | | | |
|--------------|----|---------|---|---------|----|---------|----|---------|---|---------|
| <i>EQUC</i> | 5 | 20,83% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 4 | 33,33% | 0 | 0,00% |
| <i>INTER</i> | 6 | 25,00% | 6 | 66,67% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| <i>EQUUS</i> | 2 | 8,33% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 4 | 33,33% | 0 | 0,00% |
| <i>AERE</i> | 4 | 16,67% | 0 | 0,00% | 9 | 25,71% | 4 | 33,33% | 0 | 0,00% |
| <i>CMB</i> | 0 | 0,00% | 2 | 22,22% | 7 | 20,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| <i>CLWN</i> | 2 | 8,33% | 1 | 11,11% | 6 | 17,14% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| <i>ACRC</i> | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 9 | 25,71% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| <i>MANI</i> | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 2 | 100,00% |
| Totales | 24 | 100,00% | 9 | 100,00% | 35 | 100,00% | 12 | 100,00% | 2 | 100,00% |

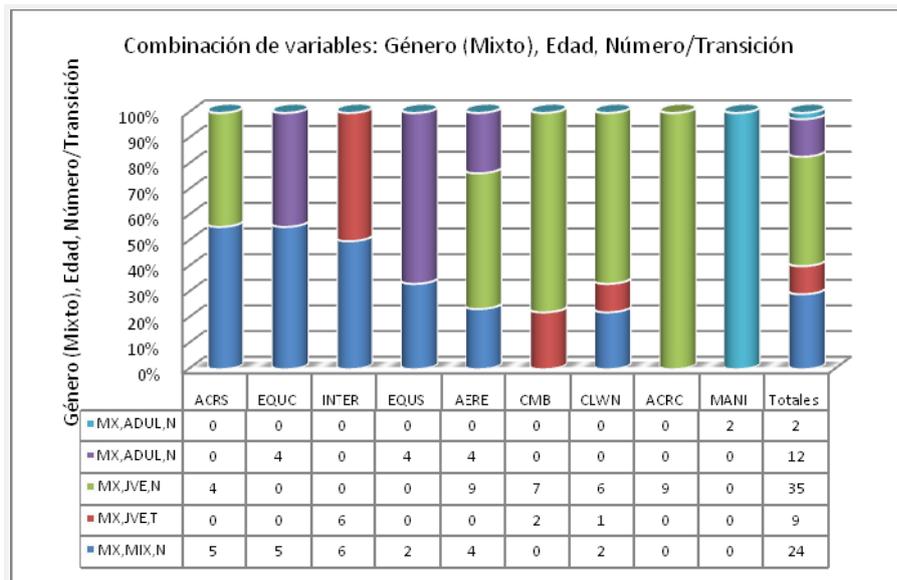


Gráfico 84. Distribución de la frecuencia absoluta de las conductas praxias, en función de la combinación de las condiciones de las variables *Género (Mixto, Edad y Número o Transición* (dimensión contextual).

La combinación de edades es casi exclusiva de los números; en las transiciones participan grupos mixtos de jóvenes (género masculino y femenino) en acciones motrices interpretativas (66,67%), combinadas (22,22%) y de carácter *clownesco* (11,11%).

En los números, la participación mixta en edades jóvenes se encuentra vinculada a las acciones aéreas y la acrobacia con accesorios (ambas con un 25,71%), las acciones combinadas (20%), el *clown* (17,14%) y la acrobacia sin accesorios (11,43%). La participación de edades y géneros combinados, mixtos, se vincula a acciones de interpretación (25%), de acrobacia sin accesorios y equilibrios con accesorios (ambas con un 20,83%), de acciones motrices aéreas con un 16,67% y de equilibrios sin accesorios y *clown*, ambos con un 8,33%. La participación mixta con jóvenes o adultos, en edad infantil, se advierte en acciones de manipulación (100%).

La combinación de edades en los adultos aparece en relación con los

equilibrios con accesorios y sin ellos, y con las modalidades aéreas (todas ellas, con un 33,33%).

Tabla 106. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias en función de la combinación de las variables *Género (Mixto con superioridad masculina), Edad, y Número o Transición*. Frecuencias (dimensión contextual).

| Cód/Var | MXFEM,JVE,T | | MXFEM,JVE,N | | MXFM,ADUL,N | |
|---------|-------------|---------|-------------|---------|-------------|---------|
| | FA | % | FA | % | FA | % |
| ACRS | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| EQUC | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| INTER | 3 | 100,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| EQUS | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| AERE | 0 | 0,00% | 3 | 23,08% | 0 | 0,00% |
| CMB | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% | 0 | 0,00% |
| CLWN | 0 | 0,00% | 4 | 30,77% | 0 | 0,00% |
| ACRC | 0 | 0,00% | 4 | 30,77% | 0 | 0,00% |
| MANI | 0 | 0,00% | 2 | 15,38% | 1 | 100,00% |
| Totales | 3 | 100,00% | 13 | 100,00% | 1 | 100,00% |

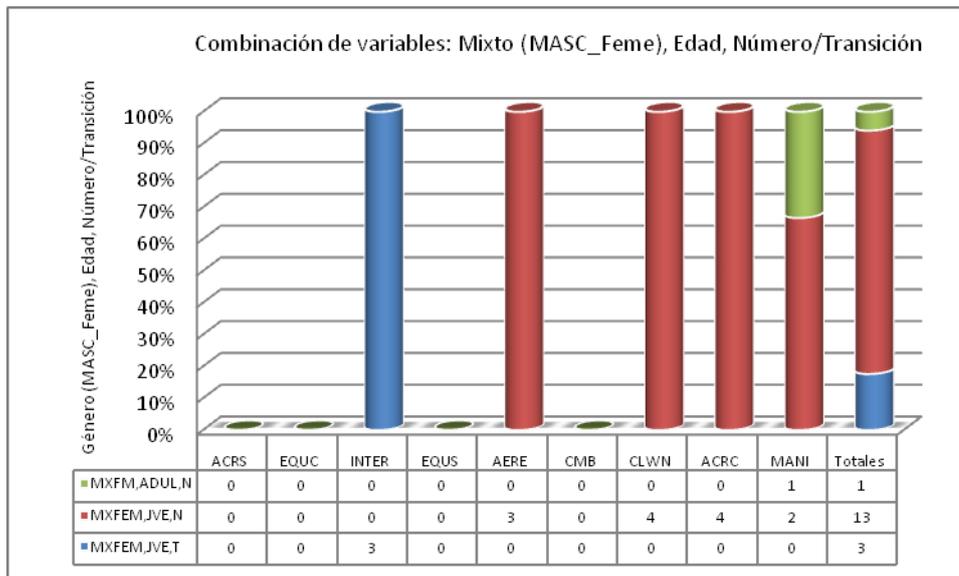


Gráfico 85. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias, en función de la combinación de las condiciones de las variables *Género (Mixto con superioridad masculina), Edad y Número o Transición* (dimensión contextual).

La distribución de porcentajes en relación a la combinación de las variables género con la condición de predominancia masculina en el grupo aunque con participación femenina, se limita en las transiciones a los jóvenes, a través de acciones interpretativas (100%), acciones de tipo aéreo (23,08%), acrobacia con accesorios y de *clown* (ambas con un porcentaje del 33,77% y de manipulación con un 15,38%. También en los números realizados por adultos encontramos acciones de

manipulación (100%) combinando con la condición de género con predominancia masculina.

En el anexo 16 de la tesis se pueden encontrar un conjunto de gráficos que de forma complementaria visualizan cada una de las seis posibles combinaciones entre las variables, aplicadas a las acciones motrices que emergen del sistema. En total, pues un conjunto de cuarenta combinaciones de posibilidades entre los niveles de las tres variables en relación a cada uno de los códigos estudiados. Por su extensión, únicamente nos hemos limitado a los detalles del estudio de uno de ellos, el correspondiente a las acciones motrices que conforman las distintas modalidades circenses.

6.5.2. Discusión

Al introducir una lógica externa, se reinterpretan los rasgos de la lógica interna y se descifran las acciones que se dan en la observación.

6.5.2.1. Variable *Época*

Interesa destacar que a lo largo de las distintas épocas se mantienen constantes las acciones motrices aéreas y las acciones vinculadas a la figura del *clown*. De hecho, tanto las modalidades aéreas como las *clownescas* son las únicas que aparecen en todos y cada uno de los espectáculos de la compañía canadiense estudiados. También se constata nuevamente el crecimiento de las acciones motrices acrobáticas vinculadas a los accesorios, a los grandes aparatos como las barras fijas, las balanzas rusas y otros. La magnificencia tecnológica, convierte a los artistas, hombres y mujeres, en figuras anónimas que cual moléculas en el aire transgreden la cotidianeidad y las leyes físicas con las que conviven los espectadores en el día a día.

6.5.2.2. Variable *Género*

Se analiza la distribución de la frecuencia absoluta y porcentual en función de los niveles de la variable contextual *Género de los artistas*. Los niveles o condiciones de la variable son el Masculino (MASC), Femenino (FEME), Mixto (MX) y Mixto con predominancia masculina (MXFM). Los resultados obtenidos muestran que cada una de las técnicas posee una distribución porcentual diferente en función del género de sus protagonistas.

En relación con la condiciones de la variable *género* destacamos que en el conjunto de los diez espectáculos estudiados el mayor porcentaje de números masculinos se centra en los de interpretación, *clown* y acrobacia con accesorios; entre los números en los que hay únicamente mujeres la mayor frecuencia se da en los números aéreos y la menor en el *clown* (de hecho, en el conjunto de los diez espectáculos, no hay números de *clown* realizados única y exclusivamente por mujeres. En todo caso, forman parte de un grupo). Se confirma la explicación que sostiene Sizorn (2003) respecto a la la identidad plural y compleja de la mujer en la post-

modernización del circo, respecto al arquetipo de la femineidad representado en el circo tradicional.

Entre los números protagonizados por los hombres los de mayor duración son los números de payasos, a los que siguen los que contienen acciones acrobáticas con accesorios. Los números de mayor duración protagonizados por mujeres son los aéreos y los que contienen acrobacias sin accesorios. Las acciones mixtas (protagonizadas por hombres y mujeres) con mayor duración son las aéreas. Y finalmente, las acciones protagonizadas por una combinación de hombres y mujeres con predominancia masculina tienen la mayor duración cuando se habla de acrobacias con accesorios.

Si nos fijamos en la menor duración de las acciones motrices observamos que las intervenciones masculinas de menor duración son las praxias combinadas. Las acciones motrices con participación femenina, de una menor duración, son las de acrobacias con accesorios. Las acciones mixtas de menor duración son las de manipulación y entre las mixtas con predominio masculino las de menor duración, aparte de las que no se dan, son las de interpretación.

6.5.2.3. Variable *Edad*

La realidad del circo contemporáneo, con una gran dominancia de acciones motrices de alta exigencia física conlleva el predominio de las edades jóvenes para la realización de estas prestaciones. El grupo de artistas adultos protagonizan las acciones *clownescas*, interpretativas y los equilibrios con accesorios. Cabe decir que en el espectáculo *Nouvelle Experience* se realiza un número mixto protagonizado por una persona mayor y un joven (padre e hijo). Esto explicaría que en el grupo de mayores aparezca únicamente la técnica de interpretación. La participación en otros momentos del espectáculo y en relación con otras técnicas se ha contabilizado en el grupo mixto. El grupo de artistas jóvenes encabezaría el protagonismo en las acciones de tipo aéreo y en las acciones acrobáticas con accesorios, prestaciones de máxima dificultad y riesgo en la ejecución. Como señalan los autores de la producción *Saltimbanco* (1987)...” con nuestra pasión y vuestra juventud, queríamos reinventar el circo”. Cabe añadir que el circo contemporáneo es joven por lo que se refiere a sus protagonistas pero también es reciente en cuanto a su evolución, por lo que será interesante observar a través de qué tipo de acciones motrices siguen integrados en el circo los artistas. En el circo clásico o tradicional los artistas con el tiempo ejercían el papel de payasos, domadores u otras técnicas que no requerían excesivamente de la prestación motriz. El hecho de que muchas de estas técnicas hayan desaparecido del circo contemporáneo unido al hecho de que la transmisión circense no se realiza por transmisión familiar, sino que mayormente se realiza en escuelas, abre interrogantes sobre el papel que el artista adulto y mayor desempeñará en relación con el arte circense.

Seguramente, la visión anticipada, imaginativa y creadora de los equipos creadores de la compañía esté diseñando nuevos proyectos que tengan que ver precisamente con el paso de los años en los artistas de la compañía (es el caso de David Shiner, célebre *clown* protagonista y del espectáculo *Nouvelle Experience* y uno de

los conductores del mismo, que recientemente (2008) ha ejercido el papel de director en el espectáculo *Kooza*.

6.5.2.4. Variable *Extremos*

Se analiza la distribución de la frecuencia absoluta y porcentual en función de los niveles de la variable contextual *Extremos del espectáculo*. Los niveles o condiciones de la variable son el Inicio del espectáculo (*INI*) o el final del espectáculo (*FIN*).

En la parte inicial de los espectáculos, las modalidades de ejecución sociomotrices que anteceden al primer número son mayoritariamente de interpretación, siguen las que combinan diferentes modalidades de ejecución, y los equilibrios y la acrobacia con accesorios.

En la parte inicial de los espectáculos, las modalidades de ejecución psicomotrices que anteceden al primer número son únicamente de interpretación en el conjunto de los espectáculos.

En la parte final de los espectáculos, las modalidades de ejecución sociomotrices que suceden al último número son mayoritariamente de interpretación, a continuación las que combinan diferentes modalidades de ejecución y la acrobacia con accesorios. Destacar que tras las dos últimas intervenciones de los artistas, no hay números psicomotrices en la parte final del conjunto de los espectáculos.

6.5.2.5. Variable *Orden*

Es interesante constatar la tendencia de las modalidades de las acciones a aumentar o disminuir en las diversas partes del espectáculos, de forma que podemos señalar varias tendencias intrasesionales. En este sentido, advertimos que las acrobacias sin accesorios tienden a aparecer en la parte inicial de las creaciones para disminuir a lo largo del espectáculo.

Los aéreos y los equilibrios con accesorios tienen su zénit en la parte central de los espectáculos, disminuyendo su aparición en las partes inicial y final de las producciones. Las acciones motrices del *clown* se centran ostensiblemente en la parte central de los espectáculos; posiblemente “desengrasen” el resto de acciones motrices, y sus características espacio-temporales (espacio reducido y tiempo que se sirve del *gag*) hacen que sean más efectivas en la parte central de las creaciones. Disminuyen prácticamente hasta desaparecer en la parte final las acciones vinculadas a la manipulación, siendo la parte inicial el segmento en el que éstas predominan.

Las acciones motrices que conllevan interpretación, mantienen una cierta regularidad a lo largo de las distintas partes del espectáculo aunque descienden en la parte central. La inquietud narrativa que se apunta como uno de los rasgos del circo

contemporáneo explicaría que las presentaciones y desenlaces de los mismos (partes iniciales y finales respectivamente) estén presididas por la interpretación.

Los equilibrios sin accesorios tienden a aumentar ligeramente en la parte final de los espectáculos.

Las acciones combinadas tienden a aparecer en la parte final de los espectáculos. Cabe decir en este sentido que la combinación de modalidades, que en ocasiones conlleva a su vez el uso de diversos niveles espaciales y el aumento de la cantidad de protagonistas de las acciones, es una de las fórmulas más utilizadas en el final de muchos de los espectáculos, especialmente de entretenimiento.

Las acrobacias con accesorios aparecen preferentemente en la parte final de los espectáculos, aunque en ocasiones también lo hacen en la parte inicial y descienden levemente en la parte central.

Finalmente, si el análisis se centra en la naturaleza psicomotriz o sociomotriz de los dos primeros y de los dos últimos números, y en cuáles son las modalidades de ejecución respectivamente asociadas a este orden en el espectáculo (Ini, Fin), se puede manifestar lo siguiente.

Si nos fijamos en los dos primeros números de naturaleza sociomotriz, que tras la parte inicial del espectáculo abren las intervenciones de los artistas, se puede especificar que éstos vienen representados por las modalidades de ejecución de acrobacia con accesorios la mayor parte de las ocasiones, sigue la acrobacia sin accesorios, los aéreos, y a partes iguales, los equilibrios sin accesorios y la manipulación podal, manual y giroscópica.

Si nos fijamos en los dos primeros números de naturaleza psicomotriz, que tras la parte inicial del espectáculo abren las intervenciones de los artistas, se puede especificar que éstos vienen representados a partes iguales por las modalidades de ejecución de acrobacia sin accesorios, de acrobacia con accesorios, de aéreos, de equilibrios sin accesorios y de manipulación de objetos.

Si se observa en los dos últimos números de naturaleza sociomotriz, que en la parte final del espectáculo cierran las intervenciones de los artistas, se puede especificar que éstos vienen representados mayoritariamente por las modalidades de ejecución de acrobacia con accesorios y de modalidades de ejecución combinadas, y siguen los aéreos, la acrobacia sin accesorios y el clown.

Si se observan los dos últimos números de naturaleza psicomotriz, que en la parte final del espectáculo cierran las intervenciones de los artistas, se puede especificar que éstos vienen representados mayoritariamente por las modalidades de ejecución aéreas, y a partes iguales, por los equilibrios sin accesorios, la acrobacia sin accesorios y el clown.

6.5.2.6. Variable *Partes del número*

La interpretación de estas manifestaciones es posible que tenga relación con la demanda energética de las acciones que se realizan en relación a los distintos aparatos utilizados de forma que las acrobacias con grandes aparatos y las técnicas aéreas, conllevan implícitas la necesidad de paradas. Si a las técnicas aéreas aéreas sumamos el hecho de que muchas de ellas son psicomotrices, el gasto energético es mucho mayor. Estos resultados indican que *Saltimbanco* es el espectáculo con mayor número de interacciones motrices entre el artista dirigiéndose al público y marcando de esta forma el final de una parte. Las interrupciones, los finales anticipados sobre los que se estructura la composición circense, pueden ser debidos a los requerimientos fisiológicos de la ejecución de un número en concreto, o bien a la particular forma de composición de un espectáculo.

6.5.2.7. Variable *Número /Transición*

Por lo que se refiere a la distribución porcentual de las diversas acciones motrices técnicas cabe destacar la mayor o menor relación en la que estas se dan cuando hablamos de un número o bien nos referimos a una transición. En este sentido, señalar que las acciones interpretativas aumentan notablemente en las transiciones respecto a los números. También aumenta en las transiciones el porcentaje de acciones vinculadas a la figura del *clown*, algo más en las transiciones que en los números, así como las acciones en las que se combinan varias técnicas, también se dan en mayor porcentaje en las transiciones que en los números.

Hay que señalar que para la elaboración los gráficos correspondientes, las partes iniciales y finales de los espectáculos se han contabilizado como transiciones iniciales o finales a/de los números, lo que posiblemente aumente el registro de las acciones combinadas ya que estas aparecen en diversas ocasiones en momentos iniciales y finales de las creaciones. *Cirque du Soleil* sigue un esquema de desarrollo de las acciones en las que los momentos interpretativos y las imágenes *clownescas* suponen una conexión entre las diversas acciones motrices, esquema que por otro lado, posiblemente encontraríamos en circos de carácter más clásico. Aunque hay que señalar que a este tipo de acciones con un gran componente semiotriz se les unen en menor cuantía, acciones motrices acrobáticas, de equilibrio, malabares, aéreas y combinadas.

6.5.2.8. Variables *Partes, Época, Número/Transición*

El mayor porcentaje de acciones interpretativas y acrobáticas con accesorios en las producciones de la tercera época podría explicarse por la intencionalidad narrativa que se desprende de espectáculos como *Dralion*, *Varekai* o *Corteo* de forma que al inicio de los espectáculos, los artistas sitúan al espectador en el carácter de la trama. Asimismo advertimos que en los números iniciales de los espectáculos de la primera época, predomina la acrobacia sin accesorios, o sea las acciones motrices con un componente altamente práxico. Destacar que en las transiciones iniciales

dominan, en el conjunto de los diez espectáculos sea cual sea el momento en el que se presentaran, las acciones interpretativas.

Asimismo constatamos que al igual que se ha visto en la explicación de los números, en las transiciones de la tercera época hay un mayor equilibrio entre las acciones que se utilizan. Posiblemente se deba a que la figura del narrador –con o sin personajes de acompañamiento, que aparece de forma nítida en los espectáculos del segundo periodo, en esta tercera época viene desempeñada por un personaje y más artistas que lo acompañan y que a su vez realizan diversas acciones de carácter práxico.

Los datos de la parte final de los espectáculos se relacionan con la lógica de las partes iniciales de los espectáculos, en las que señalamos que éstas estaban vinculadas a la interpretación, y por tanto a una cierta narratividad que encuentra su desenlace en la parte final de las creaciones, a modo de cierre de las tramas. Los números aéreos en la parte final con el tiempo y la evolución de los espectáculos dejan paso a números también de extraordinaria espectacularidad basados en acciones motrices acrobáticas con accesorios.

El dato de un mayor porcentaje en la utilización de acciones acrobáticas con accesorios se relaciona con los resultados en el análisis de la tendencia del código acrobacia con accesorios, en el que se advierte un aumento considerable de la utilización del cuerpo como objeto aéreo, como instrumento volador, formando parte de los espacios recreados por los grandes aparatos con una dinámica de rapidez, aceleración y mecánica de los objetos aplicada al cuerpo humano. Explicaría asimismo que aunque espectaculares, aparezcan en menor cantidad los números de acciones aéreas, ya que éstas suelen ir asociadas a cronotopos temporales lentos.

Observamos pues una evolución de las transiciones hacia la incorporación de acrobacias con accesorios y la utilización de acciones combinadas para aumentar la espectacularidad y el ritmo de las partes finales de las diversas producciones.

6.5.2.9. Variables *Género, Edad, Número/Transiciones*

La explicación al hecho de que los artistas jóvenes participen en un elevado porcentaje en modalidades de manipulación malabar, creemos es debido a que el código de manipulación se ha recodificado incluyendo todas las formas manipulativas, y en nuestro caso, incluye el antipodismo con cuerpos humanos, o sea, a los icarios. Tanto las acciones acrobáticas con accesorios como los aéreos o la manipulación de cuerpos humanos exigen un grado de prestación motriz muy elevado y limitado a ciertas edades.

La altura, peso y volumen de los niños influye en su participación en este tipo de acciones acrobáticas y de equilibrio con accesorios. El gran dominio de estas acciones (manipulación giroscópica) que se alcanza en Oriente explica la inclusión en los espectáculos de estas niñas. Las praxias con participación femenina, de una

menor duración, son las de acrobacias con accesorios. Todo ello da pie para revisar la femineidad circense de estas últimas décadas, ya que en el interior de un número, léxico y sintaxis están absolutamente fijados (Hotier, 1995). En el circo actual, las mujeres ocupan de forma indiferenciada, todos los papeles.

6.6. Análisis secuencial de datos y discusión de los resultados

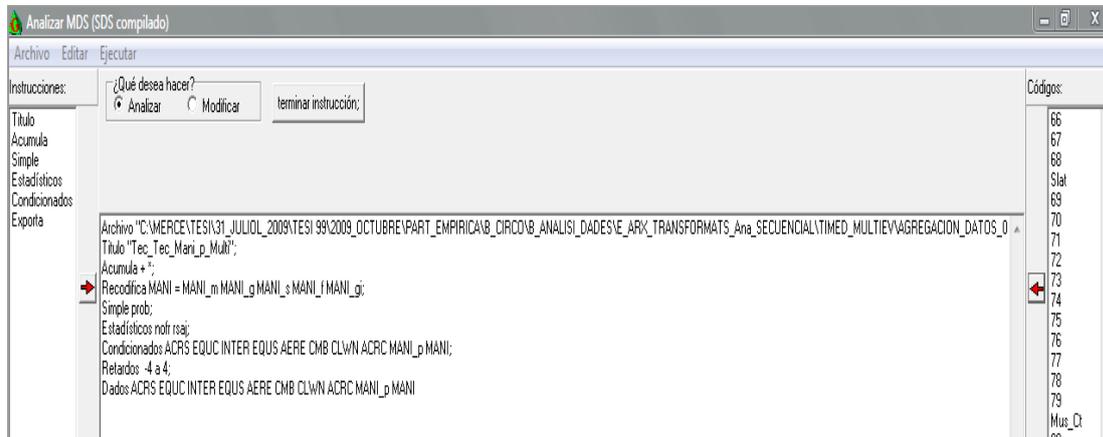
El análisis de los datos se realiza en función del diseño de observación. El último análisis que permite y se aplica a los datos a partir de nuestro diseño, es el análisis secuencial de retardos. Se trata de un estudio diacrónico intensivo. El análisis secuencial supone un paso adelante ya que trabaja con la frecuencia y con el orden de los datos y de esta forma permite abordar el estudio de la interacción resaltando su valor dinámico.

Con el análisis secuencial se pretende saber si el plano de registro y el análisis de datos posibilitan la detección, y en su caso interpretación, de patrones secuenciales de conducta. El análisis secuencial es el conjunto de técnicas que tienen por finalidad poner de manifiesto las relaciones, asociaciones o dependencias secuenciales entre unidades de conducta (Losada, 1995). Se trata de la forma más común de microanálisis, ya que consiste en determinar como cambian las probabilidades de ocurrencia de ciertos comportamientos en función de la ocurrencia previa de otros, por tanto, se ponen en relación medidas conductuales obtenidas diacrónicamente. Para la realización se registran las ocurrencias de comportamiento y su secuencia, con la finalidad de poder llegar a conocer si hay pautas que se mantengan constantes o con baja variabilidad en cada sesión-espectáculo. A partir de este punto, se puede percibir si el código correspondiente a un determinado criterio evoluciona, si hay un *patrón de conducta*, es decir, una sucesión determinada de comportamientos.

Este análisis es cuantitativo, con la finalidad de captar bien patrones globales de conducta que abarquen todas las sesiones, bien patrones puntuales compuestos por cadenas de dos elementos, de tres, etc. Las medidas de secuenciación permiten establecer relaciones de dependencia en el flujo de las conductas emitidas por un individuo o unos cuantos al mismo tiempo.

Con este tipo de análisis se busca detectar cuando la probabilidad de transición de conductas (probabilidad observada o condicional) está por encima del efecto del azar (probabilidad esperada o incondicional), una vez contrastadas las dos mediante la prueba correctora correspondiente a la ley binomial (Sackett, 1979). La relación no debe verse como determinista o conductista, sino como probabilística o estocástica, es decir, el primer suceso es simplemente el antecedente y el otro el consecuente, con un cierto grado de probabilidad. Los diseños secuenciales se resuelven con la *técnica de retardos*, que permite descubrir la existencia de patrones de conducta, entendido como comportamientos que se suceden con mayor cohesión que el simple azar (Anguera, 1990). Si tomamos una conducta que consideramos desencadenante como conducta criterio (llamada también conducta dada o antecedente), podremos detectar la existencia subyacente de una cadena de

comportamientos que conformarán un patrón cohesionado por una fuerza superior a la del azar.



Captura de pantalla 19. Instrucciones para la obtención de patrones de comportamiento en los espectáculos.

Los resultados obtenidos han sido recogidos en tablas y descritos posteriormente. En cada una de ellas se establece el patrón excitatorio, y a continuación, el patrón inhibitorio entre el comportamiento criterio o dado y los comportamientos condicionados preestablecidos por hipótesis, recordándose el criterio al que pertenece el comportamiento, y destacando los residuos ajustados y el nivel de significación. Los residuos ajustados que no cumplen los requisitos de la aproximación normal están marcados por dos puntos. Siguiendo a Bakeman y Quera (1996), el incumplimiento de estos requisitos no imposibilita la construcción o su integración a un patrón conductual.

En cuanto a los niveles de significatividad, en la descripción de las secuencias comportamentales, son resaltados los de los comportamientos condicionados, que existiendo en patrones de conducta comparables entre sí, poseen niveles de significatividad $p < 0.05$.

Se han acumulado las sesiones y las unidades, que en nuestro caso son los artistas, y se han calculado desde el retardo -4 al +4. También se ha aplicado el análisis secuencial a los criterios que pueden tener una significación más destacada. Para la elaboración de los patrones de conducta se han aplicado unas normas interpretativas convencionales por lo que se refiere a la finalización de los patrones (Anguera, 2010):

- un patrón acaba de forma natural cuando no hay más retardos excitativos; cuando ya no hay ningún otro retardo en el que aparezcan conductas significativas. Se extingue “muerte natural”.
- un patrón de conducta en que haya dos retardos consecutivos vacíos (sin conductas excitatorias), provoca la finalización interpretativa del patrón de conducta.

- cuando en un patrón de conducta hay dos retardos consecutivos con varias conductas excitatorias, el primero de ellos se denomina *max lag*, y se considera el último retardo interpretativo del patrón de conducta. cuando hay ramificaciones (cuando para un determinado retardo hay varias conductas significativas), en dos retardos consecutivos se considera que el patrón de conducta termina justo entre los 2 retardos (línea punteada) y este último retardo es el *max-lag*.

Existe el *lag* (retardo) positivo -hacia adelante- y el *llag* negativo -hacia atrás-. El primer lugar después es el lag 1, 2, 3..., entre otros. *Retardo* es cada uno de los lugares que ocupa una determinada, una de las sucesivas conductas a partir de la CC. La CC equivale a retardo 0. El retardo es el lugar de orden. El *lag* negativo detecta una regularidad con anterioridad a la modalidad de ejecución estudiada, si hay un patrón de conducta retrospectivo, prepararé a mis artistas para realizar este patrón. Este recuento se lleva a cabo cada vez que tenga lugar la CC.

La conducta o comportamiento *condicionado* es aquel que nos dice con que probabilidad se produce algo que estamos esperando a partir de una conducta inicial. Queremos estudiar el ciclo donde intentamos ver si se produce una regularidad. El requisito inicial es tener 30 datos como mínimo. Este patrón, lo que vamos a ver si se detecta a partir del registro. Entonces podemos afirmar la validez de este resultado. La compilación revisa si formalmente esta bien escrito este registro, este archivo.

El análisis secuencial de retardos analiza la relación entre comportamientos dados y condicionados, preestablecidas por hipótesis, y se detectan patrones estables de conducta, en función de distintas variables contextuales. Los resultados se presentan en tablas y gráficos específicos con patrones activados e inhibidos, residuos ajustados ($RA \geq 1,96$) y valores p bilaterales ($p \geq 0,05$).

6.6.1. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de los distintos modos de ejecución.

Patrón Acrobacia sin accesorios

En la Tabla 107 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *ACRS*.

Tabla 107. Patrones de acciones motrices que corresponden a la *Acrobacia sin accesorios* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Acciones motrices: acrobacia sin accesorios | | | | | | | | |
|-------------------------------|---|-----|-----|--------------|-------------------|-------------------------|-----|---------------|--------------|
| Patrón | ACRS | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | RO | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | ACRS (2.62:) MANI (2.06:) | | | ACRS (7.27:) | ACRS | ACRS (7.27:) | | ACRC (2.80:) | ACRC (2.03:) |
| <i>p</i> | <0.05 | | | <0.05 | | <0.05 | | <0.05 | <0.05 |
| Patrón inhibitorio | | | | | ACRS | | | AERE (-1.98:) | |
| <i>p</i> | | | | | | | | <0.05 | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | ACRS / ACRC, ACRC | | | | |
| Código Max-Lag | | | | | ACRS /ACRC | | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | -1, +4 | | | | |
| Longitud del patrón | | | | | 2, 5 | | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | 1, 1 | | | | |
| Número de códigos | | | | | 1, 2 | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- El patrón comportamental excitatorio a partir del código acrobacia sin accesorios (*ACRS*) está formado por el comportamiento siguiente: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, la acrobacia sin accesorios (*ACRS*), y en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, acrobacia sin accesorios (*ACRS*) y en los retardos +3 y +4, la acrobacia con accesorios (*ACRC*).
- En segundo lugar, no se observan patrones conductuales inhibitorios.

Patrón Equilibrios con Accesorios

En la Tabla 108 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *EQUC*.

Tabla 108. Patrones de acciones motrices que corresponden a los *Equilibrios con accesorios* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Acciones motrices: acrobacia sin accesorios | | | | | | | | |
|-------------------------------|---|-----|--------------|--------------|------|-------------------------|--------------------------------|--------------|-----|
| Patrón | EQUC | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | CLWN (2.36:) | | EQUC (2.03:) | EQUC (9.75:) | EQUC | EQUC (9.75:) | EQUC (2.03:) MANI_p (2.38:) | | |
| p | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | | |
| Patrón inhibitorio | | | | | EQUC | AERE (-2.03:) | | ACRC (2.04:) | |
| p | | | | | | <0.05 | | <0.05 | |
| Códigos del patrón secuencial | CLWN, EQUC / EQUC, MANI_p EQUC, AERE, ACRC | | | | | | | | |
| Código Max-Lag | CLWN / EQUC, MANI_p ACRC | | | | | | | | |
| Retardo Max-Lag | -4, +2 +3 | | | | | | | | |
| Longitud del patrón | 5, 3 4 | | | | | | | | |
| Número de rutas de patrón | 1, 2 1 | | | | | | | | |
| Número de códigos | 2, 2 3 | | | | | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- El patrón comportamental excitatorio a partir del código *EQUC* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1 y -2, equilibrio con accesorios (*EQUC*), y en el retardo -4, clown (*CLWN*); y en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, equilibrio con accesorios (*EQUC*), y el retardo +2 se bifurca en equilibrio con accesorios (*EQUC*) y manipulación con los pies (*MANI_p*).
- En segundo lugar, los patrones comportamentales inhibitorios que se observan son: en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, las acciones aéreas (*AERE*), y en el retardo +3, la acrobacia con accesorios (*ACRC*).

Patrón Acciones de interpretación

En la Tabla 109 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *INTER*.

Tabla 109. Patrones de acciones motrices de *Interpretación* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Acciones motrices de interpretación | | | | | | | | |
|-------------------------------|---|---------------|---------------|--------------|-------|-------------------------|---------------|---------------|-----|
| | INTER | | | | | | | | |
| Patrón | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | | INTER (3.56) | ACRC (2.11:) | INTER (2.14) | INTER | INTER (2.14) | EQUUS (4.56:) | INTER (3.56:) | |
| p | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | |
| Patrón inhibitorio | | CLWN (-2.07:) | CLWN (-2.09:) | | INTER | | | | |
| p | | <0.05 | <0.05 | | | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | INTER, ACRC / INTER, EQUUS CLWN, INTER | | | | | | | | |
| Código Max-Lag | INTER / INTER CLWN | | | | | | | | |
| Retardo Max-Lag | -3, +3 -3 | | | | | | | | |
| Longitud del patrón | 4, 4 4 | | | | | | | | |
| Número de rutas de patrón | 1 1 | | | | | | | | |
| Número de códigos | 2, 3 2 | | | | | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- El patrón comportamental excitatorio a partir del código *INTER* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, comportamientos de interpretación (*INTER*), en el retardo -2, acrobacia con accesorios (*ACRC*), y en el retardo -3, interpretación (*INTER*); y en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, interpretación (*INTER*), en el retardo +2 equilibrio sin accesorios (*EQUUS*) y en el retardo +3, comportamientos de interpretación (*INTER*).
- En segundo lugar, los patrones comportamentales inhibitorios que se observan son: en la perspectiva retrospectiva, en el retardo -2, las acciones *clownescas* (*CLWN*), y en el retardo -3, de nuevo las acciones de clown (*CLWN*).

Patrón Equilibrios sin accesorios

En la Tabla 110 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *EQUUS*.

Tabla 110. Patrones de acciones motrices que corresponden a los *Equilibrios sin accesorios* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Acciones motrices: equilibrios sin accesorios | | | | | | | | | |
|-------------------------------|---|-----|---------------|---------------|-------|---|-----|--------------|--------------|--------------|
| Patrón | EQUUS | | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 | |
| Patrón excitatorio | AERE (2.27:) | | INTER (4.56:) | EQUUS (9.17:) | EQUUS | EQUUS (9.17:) | | AERE (2.73:) | ACRS (2.67:) | AERE (2.95:) |
| <i>p</i> | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | <0.05 |
| Patrón inhibitorio | | | | AERE (-2.01:) | EQUUS | | | | | |
| <i>p</i> | | | | <0.05 | | | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | AERE, INTER, EQUUS / EQUUS, AERE, ACRS AERE, EQUUS | | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | AERE, / ACRS, AERE AERE | | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | -4, +4 -1 | | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 5, 5 2 | | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 1, 2 1 | | | | |
| Número de códigos | | | | | | 3, 3 2 | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *EQUUS* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, equilibrios sin accesorios (*EQUUS*), en el retardo -2, interpretación (*INTER*), y en el retardo -4, acciones aéreas (*AERE*); y en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, equilibrios sin accesorios (*EQUUS*), en el retardo +3, las acciones aéreas (*AERE*) y en el retardo +4, hay una bifurcación hacia la acrobacia sin accesorios (*ACRS*) y las técnicas aéreas (*AERE*).
- En segundo lugar, los patrones comportamentales inhibitorios que se observan son: en la perspectiva retrospectiva, en el retardo -1, las acciones aéreas (*AERE*).

Patrón Acciones aéreas

En la Tabla 111 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *AERE*.

Tabla 111. Patrones de acciones motrices *Aéreas* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Acciones motrices aéreas | | | | | | | | | |
|-------------------------------|---------------------------|----------------------------|-----|----------------|------|--|-----|----------------|---|--|
| | AERE | | | | | | | | | |
| Patrón | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 | |
| Patrón excitatorio | EQUUS (2.95:) | EQUUS (2.73:) CLWN (2.34:) | | AERE (9.52) | AERE | AERE (9.52) | | MANI_p (3.55:) | EQUUS (2.27:) ACRC (2.18:) MANI_p (2.82:) | |
| <i>p</i> | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | |
| Patrón inhibitorio | AERE (-2.66) | ACRS (-1.98:) | | EQUUS (-2.03:) | AERE | EQUUS (-2.01:) | | | AERE (-2.66:) | |
| <i>p</i> | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | | <0.05 | | | <0.05 | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | EQUUS, CLWN, AERE / AERE, MANI_p, EQUUS, ACRC AERE, ACRS, EQUUS / AERE, EQUUS | | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | EQUUS / EQUUS, ACRC, MANI_p AERE / EQUUS | | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | -4, +4 -4, +1 | | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 5, 5 5, 2 | | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 1, 3 1, 1 | | | | |
| Número de códigos | | | | | | 3, 4 3, 2 | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *AERE* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, las acciones aéreas (*AERE*), en el retardo -3, se manifiesta una bifurcación hacia los equilibrios sin accesorios de un lado (*EQUUS*) y hacia las técnicas de clown (*CLWN*) por otro, y en el retardo -4 se observan los equilibrios sin accesorios (*EQUUS*); y en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, equilibrios sin accesorios (*EQUUS*), en el retardo +3, acciones aéreas (*AERE*) y en el retardo +4, hay una bifurcación hacia la acrobacia sin accesorios (*ACRS*) y las técnicas aéreas (*AERE*).
- En segundo lugar, los patrones comportamentales inhibitorios que se observan son: en la perspectiva retrospectiva, en el retardo -1, las acciones aéreas (*AERE*).

Patrón Acciones combinadas

En la Tabla 112 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *CMB*.

Tabla 112. Patrones de *acciones motrices Combinadas* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Acciones motrices combinadas | | | | | | | | |
|-------------------------------|------------------------------|-------------|--------------|-------------|-----|-------------------------|-----|-------------|---------------|
| Patrón | CMB | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | RO | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | | CMB (2.14:) | CLWN (2.30:) | CMB (5.53:) | CMB | CMB (5.53:) | | CMB (2.14:) | EQUUS (3.79:) |
| p | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | | <0.05 | <0.05 |
| Patrón inhibitorio | | | | | CMB | | | | |
| p | | | | | | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | CMB, CLWN / CMB, EQUUS | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | CMB / EQUUS | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | -3, +4 | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 4, 5 | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 1 | | | |
| Número de códigos | | | | | | 2, 2 | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *CMB* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, las técnicas combinadas (*CMB*), en el retardo -2, las técnicas de clown, y en el retardo -3 se observan acciones combinadas (*CMB*); y en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, las acciones combinadas (*CMB*), en el retardo +3, acciones combinadas (*CMB*) y en el retardo +4, los equilibrios sin accesorios (*EQUUS*).
- En segundo lugar, no se observan patrones inhibitorios de las acciones combinadas.

Patrón Acciones *clownescas*

En la Tabla 113 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *CLWN*.

Tabla 113. Patrones de acciones motrices Clownescas (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Acciones motrices clown | | | | | | | | |
|-------------------------------|---|--------------|-----|-------------|------|----------------------------|----------------|----------------|--------------|
| | CLWN | | | | | | | | |
| Patrón | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | RO | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | MANI (2.67:) | MANI (2.71:) | | CLWN (6.89) | CLWN | CLWN (6.89) CMB (2.05:) | CMB (2.30:) | AERE (2.34:) | EQUC (2.36:) |
| <i>p</i> | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | <0.05 |
| Patrón inhibitorio | | | | | CLWN | ACRC (-2.28) | INTER (-1.99:) | INTER (-2.07:) | |
| <i>p</i> | | | | | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | |
| Códigos del patrón secuencial | MANI, CLWN / CLWN, CMB, AERE, EQUC CLWN, ACRC, INTER | | | | | | | | |
| Código Max-Lag | MANI / EQUC INTER | | | | | | | | |
| Retardo Max-Lag | -4, +4 +3 | | | | | | | | |
| Longitud del patrón | 5, 5 4 | | | | | | | | |
| Número de rutas de patrón | 1, 2 1 | | | | | | | | |
| Número de códigos | 2, 4 3 | | | | | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *CLWN* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, las acciones clownescas (*CLWN*), en el retardo -3, los comportamientos de manipulación (*MANI*) y en el retardo -4, las técnicas de clown (*CLWN*); y en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, las técnicas de clown (*CLWN*), en el retardo +2 las acciones combinadas, en el retardo +3, las acciones aéreas (*AERE*) y en el retardo +4, los equilibrios con accesorios (*EQUC*).
- En segundo lugar, los patrones de comportamiento inhibitorios que se observan son: en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, las acciones acrobáticas con accesorios (*ACRC*), y en los retardos +2 y +3, las acciones de interpretación (*INTER*).

Patrón Acrobacia con accesorios

En la Tabla 114 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *ACRC*.

Tabla 114. Patrones de acciones motrices que corresponden a la *Acrobacia con accesorios* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Acciones motrices de acrobacia con accesorios | | | | | | | | | |
|-------------------------------|---|---------------|-----|---------------|------|--|--------------|-----|--------------|--|
| | ACRC | | | | | | | | | |
| Patrón | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | RO | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 | |
| Patrón excitatorio | ACRS (2.03:) AERE (2.18:) | ACRS (2.80:) | | ACRC (6.56) | ACRC | | INTER (2.11) | | | |
| <i>p</i> | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | | | <0.05 | | | |
| Patrón inhibitorio | | EQUC (-2.04:) | | CLWN (-2.28:) | ACRC | | | | MANI (2.02:) | |
| <i>p</i> | | <0.05 | | <0.05 | | | | | <0.05 | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | ACRS, AERE, ACRC / ACRC, INTER EQUC, CLWN, ACRC | | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | ACRS, AERE INTER | | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | -4, +2 -3 | | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 5, 3 4 | | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 2, 1 1 | | | | |
| Número de códigos | | | | | | 4 3 | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *ACRC* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, las acciones acrobáticas con accesorios (*ACRC*), en el retardo -3, las acciones acrobáticas sin accesorios (*ACRS*) y en el retardo -4, hay una bifurcación hacia las acciones acrobáticas sin accesorios (*ACRS*) y las técnicas aéreas (*AERE*); y en la perspectiva prospectiva, en el retardo +2, las de interpretación (*INTER*).
- En segundo lugar, los patrones de comportamiento inhibitorios que se observan son: en la perspectiva retrospectiva, en el retardo -1, las acciones clownescas (*CLWN*), y en el retardo -3, los equilibrios con accesorios (*EQUC*).

Patrón Manipulación con los pies (antipodismo)

En la Tabla 115 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *MANI_p*.

Tabla 115. Patrones de acciones motrices que corresponden al *Antipodismo humano* (icarios) (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Acciones motrices de manipulación con los pies | | | | | | | | |
|-------------------------------|--|--------------|--------------|-----------------|--------|-----------------------------------|-------------|--------------|--------------|
| | MANI_p | | | | | | | | |
| Patrón | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | AERE (2.82:) | AERE (3.55:) | MANI (2.20:) | MANI_p (10.39:) | MANI_p | MANI_p (10.39:) | MANI (2.20) | MANI (2.25:) | MANI (2.36:) |
| <i>p</i> | <0.05 | <0.05 | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | <0.05 |
| Patrón inhibitorio | | | | | MANI_p | | | | |
| <i>p</i> | | | | | | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | AERE, MANI, MANI_p / MANI_p, MANI | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | AERE, MANI, MANI_p / MANI_p, MANI | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | -4, +4 | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 5, 5 | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 1, 1 | | | |
| Número de códigos | | | | | | 3, 2 | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *MANI_p* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, las acciones de manipulación con pies (*MANI_p*), en el retardo -2, las acciones manipulativas (*MANI*), en los retardos -3 y -4, las técnicas aéreas (*AERE*); y en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, las acciones de manipulación con los pies (*MANI_p*), y en los retardos +2, +3 y +4 las acciones de manipulación (*MANI*).
- En segundo lugar, no se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código *MANI_p*.

Patrón Acciones de manipulación

En la Tabla 116 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *MANI*.

Tabla 116. Patrones de acciones motrices que corresponden a los *Malabarismos con objetos* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Acciones motrices de manipulación con las manos | | | | | | | | |
|-------------------------------|---|-----------------|-----|--------------|------|-------------------------|-----|--------------|-----------------------------|
| Patrón | MANI | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | RO | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | MANI_p (2.36:) | MANI_p (2.325:) | | MANI (9.49:) | MANI | | | CLWN (2.71:) | ACRS (2.06:) CLWN(2.67:) |
| p | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | | | | <0.05 | <0.05 |
| Patrón inhibitorio | INTER (-2.02:) | | | | MANI | | | | |
| p | <0.05 | | | | | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | MANI_p, MANI | | | | | | | | |
| Código Max-Lag | MANI_p | | | | | | | | |
| Retardo Max-Lag | -4 | | | | | | | | |
| Longitud del patrón | 5 | | | | | | | | |
| Número de rutas de patrón | 1 | | | | | | | | |
| Número de códigos | 2 | | | | | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *MANI* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, las acciones de manipulación (*MANI*), en el retardo -3 y -4, las acciones manipulativas con los pies (*MANI_p*); en la perspectiva prospectiva, no se observan patrones de comportamiento excitatorio.
- En segundo lugar, no se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código *MANI*.

6.6.2. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de los diversos cronotopos.

Patrón Cronotopo espacio amplio y tiempo rápido

En la Tabla 117 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *EaTr*.

Tabla 117. Patrones de acciones motrices que corresponden al *Cronotopo espacio amplio y tiempo rápido* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Cronotopo espacio amplio y tiempo rápido | | | | | | | | | |
|-------------------------------|--|---------------------|---------------------|---|-------------|---|-----|-----|---------------------|--|
| | EaTr | | | | | | | | | |
| Patrón | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 | |
| Patrón excitatorio | | <i>EaTr</i> (2.07:) | <i>EaTl</i> (2.44:) | <i>EaTr</i> (7.85) | EaTr | <i>EaTr</i> (7.85) | | | <i>ErTl</i> (2.08:) | |
| <i>p</i> | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | | | <0.05 | |
| Patrón inhibitorio | | | | <i>ErTl</i> (-2.99) <i>EaTl</i> (-2.02) <i>ErTr</i> (-3.65) | EaTr | <i>ErTl</i> (-2.56) <i>EaTl</i> (-2.02) <i>ErTr</i> (-3.10) | | | | |
| <i>p</i> | | | | <0.05 | | <0.05 | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | <i>EaTr, EaTl / EaTr</i> <i>ErTl, EaTl, ErTr, EaTr / EaTr, ErTl, EaTl, ErTr</i> | | | | | | | | | |
| Código Max-Lag | <i>EaTr / EaTr</i> <i>ErTl, EaTl, ErTr / ErTl, EaTl, ErTr</i> | | | | | | | | | |
| Retardo Max-Lag | -3, +1 -1, +1 | | | | | | | | | |
| Longitud del patrón | 4, 2 2, 2 | | | | | | | | | |
| Número de rutas de patrón | 1, 1 3, 3 | | | | | | | | | |
| Número de códigos | 2, 1 4, 4 | | | | | | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *EaTr* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, los espacios amplios con tiempos reducidos (*EaTr*), en el retardo -2, espacios amplios con tiempos lentos (*EaTl*), y en el retardo -3, espacios amplios con tiempos rápidos (*EaTr*); en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, espacios amplios con tiempos rápidos (*EaTr*).
- En segundo lugar, se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código *MANI*, en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, en un triple sentido: hacia los espacios reducidos con tiempos lentos (*ErTl*), hacia los espacios amplios con tiempos lentos (*EaTl*), y hacia los espacios reducidos con tiempos rápidos (*ErTr*); y en la perspectiva prospectiva,

asimismo en el retardo +1, en una triple vertiente: espacios reducidos con tiempos lentos ($ErTl$), espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$) y espacios reducidos con tiempos rápidos ($ErTr$).

Patrón Cronotopo espacio reducido y tiempo lento

En la Tabla 118 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio $ErTl$.

Tabla 118. Patrones de acciones motrices que corresponden al *Cronotopo espacio reducido y tiempo lento* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Cronotopo espacio reducido y tiempo lento | | | | | | | | |
|-------------------------------|--|-----------------|----------------|--|-------------|------------------------------------|----------------|----------------|-----|
| Patrón | ErTI | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | $EaTr$ (2.08:) | | $EaTl$ (2.68:) | $ErTl$ (7.48:) | ErTI | $ErTl$ (7.48:) | $EaTl$ (2.75:) | $EaTl$ (2.35:) | |
| p | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | |
| Patrón inhibitorio | $EaTl$ (-2.29:) | $EaTl$ (-2.31:) | | $EaTr$ (-2.56:) $EaTl$ (-2.71:) $ErTr$ (-2.43) | ErTI | $EaTr$ (-2.99:) $ErTr$ (-3.22:) | | | |
| p | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | | <0.05 | | | |
| Códigos del patrón secuencial | $EaTr, EaTl, ErTl / ErTl, EaTl$ $EaTl, EaTr, ErTr, ErTl / ErTl, EaTr, ErTr$ | | | | | | | | |
| Código Max-Lag | $EaTr / EaTl$ $EaTl / EaTr, ErTr$ | | | | | | | | |
| Retardo Max-Lag | -4, +3 -4, +1 | | | | | | | | |
| Longitud del patrón | 5, 4 5, 1 | | | | | | | | |
| Número de rutas de patrón | 1, 1 3, 2 | | | | | | | | |
| Número de códigos | 3, 2 4, 3 | | | | | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código $ErTl$ está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, los espacios amplios con tiempos rápidos ($EaTr$), los espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$) y los espacios reducidos con tiempos rápidos ($ErTr$); en el retardo -3, espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$), y en el retardo -4, espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$). En la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, espacios reducidos con tiempos lentos ($ErTl$), en el retardo +2, espacios amplios con tiempos lentos y en el retardo +3, espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$).
- En segundo lugar, se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código $ErTl$, en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1,

en un triple sentido: hacia los espacios amplios con tiempos rápidos ($EaTr$), hacia los espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$), y hacia los espacios reducidos con tiempos rápidos ($ErTr$), y en los retardo -3 y -4, espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$); y en la perspectiva prospectiva, asimismo en el retardo +1, se observa una bifurcación: espacios amplios con tiempos rápidos ($EaTr$) y espacios reducidos con tiempos rápidos ($ErTr$).

Patrón Cronotopo espacio amplio y tiempo lento

En la Tabla 119 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio $EaTl$.

Tabla 119. Patrones de acciones motrices que corresponden al *Cronotopo espacio amplio y tiempo lento* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Cronotopo espacio amplio y tiempo lento | | | | | | | | |
|-------------------------------|--|----------------|----------------|----------------|-------------|------------------------------|----------------|----------------|----------------|
| Patrón | EaTl | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | | $ErTl$ (2.35:) | $ErTl$ (2.75:) | $EaTl$ (7.46:) | EaTl | $EaTl$ (7.46:) | $EaTr$ (2.44:) | $EaTr$ (2.07:) | |
| p | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | |
| Patrón inhibitorio | | | | $EaTr$ (3.20:) | EaTl | $EaTr$ (2.02) $ErTl$ (2.71:) | $EaTl$ (1.98:) | $ErTl$ (2.31:) | $ErTl$ (2.29:) |
| p | | | | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | <0.05 |
| Códigos del patrón secuencial | $ErTl, EaTl / EaTl, EaTr$ $EaTr, EaTl / EaTl, EaTr, ErTl, ErTr$ | | | | | | | | |
| Código Max-Lag | $ErTl / EaTr$ $EaTr / ErTl$ | | | | | | | | |
| Retardo Max-Lag | -3, +3 -1,+4 | | | | | | | | |
| Longitud del patrón | 4, 4 2, 5 | | | | | | | | |
| Número de rutas de patrón | 1, 1 2, 3 | | | | | | | | |
| Número de códigos | 2, 2 2, 4 | | | | | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código $EaTl$ está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, los espacios amplios con tiempos rápidos ($EaTr$); en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$) y en los retardos +2 y +3, espacios amplios con tiempos rápidos ($EaTr$).
- En segundo lugar, se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código $EaTl$, en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1,

en un triple sentido: hacia los espacios amplios con tiempos rápidos ($EaTr$), hacia los espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$), y hacia los espacios reducidos con tiempos rápidos ($ErTr$), y en los retardos -3 y -4, espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$); y en la perspectiva prospectiva, asimismo en el retardo +1, hay una triple divergencia: espacios amplios con tiempos rápidos ($EaTr$) y espacios reducidos con tiempos lentos ($ErTl$) y espacios reducidos con tiempos rápidos ($ErTr$); en el retardo +2, espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$) y en los retardos +3 y +4, espacios reducidos con tiempos lentos ($ErTl$).

Patrón Cronotopo espacio reducido y tiempo rápido

En la Tabla 120 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio $ErTr$.

Tabla 120. Patrones de acciones motrices que corresponden al *Cronotopo espacio reducido y tiempo rápido* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Cronotopo espacio reducido y tiempo rápido | | | | | | | | |
|-------------------------------|--|-----|-------------------|-------------------|-------------|-------------------------|-------------------|-------------------|-----|
| Patrón | ErTr | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | RO | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | | | | $ErTr$ (9.61:) | ErTr | $ErTr$ (9.61:) | $ErTl$ (2.68:) | $ErTl$ (3.58:) | |
| p | | | | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | |
| Patrón inhibitorio | | | $ErTl$ (2.41:) | $EaTr$ (3.10:) | ErTr | $EaTr$ (-3.65) | $ErTl$ (2.43:) | $EaTl$ (1.97:) | |
| | | | $ErTr$ (2.77:) | $ErTl$ (3.22:) | | $ErTl$ (2.43:) | | | |
| | | | $EaTl$ (2.26:) | $EaTl$ (2.77:) | | $EaTl$ (2.77:) | | | |
| p | | | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | | |
| Códigos del patrón secuencial | $ErTr / ErTr, ErTl$ $ErTl, ErTr, EaTr, EaTl / ErTr, EaTr, ErTl, EaTl$ | | | | | | | | |
| Código Max-Lag | $ErTr / ErTl$ $ErTl, ErTr / EaTl$ | | | | | | | | |
| Retardo Max-Lag | -1, +3 -2, +2 | | | | | | | | |
| Longitud del patrón | 2, 4 3, 3 | | | | | | | | |
| Número de rutas de patrón | 1, 1 4, 3 | | | | | | | | |
| Número de códigos | 1, 2 4, 4 | | | | | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código $ErTr$ está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, los espacios reducidos con tiempos rápidos ($ErTr$); en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, espacios reducidos

con tiempos rápidos ($ErTr$) y en los retardos +2 y +3, espacios reducidos con tiempos lentos ($ErTl$).

- En segundo lugar, se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código $ErTr$, en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, en un triple sentido: hacia los espacios amplios con tiempos rápidos ($EaTr$), hacia los espacios reducidos con tiempos lentos ($ErTl$), y hacia los espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$), y en el retardo -2, una bifurcación: espacios amplios reducidos con tiempos lentos ($ErTl$) y espacios reducidos con tiempos rápidos ($ErTr$); y en la perspectiva prospectiva, asimismo en el retardo +1, hay una triple divergencia: espacios amplios con tiempos rápidos ($EaTr$) y espacios reducidos con tiempos lentos ($ErTl$) y espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$). Y en el retardo +2, espacios amplios con tiempos lentos ($EaTl$).

6.6.3. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de los distintos espacios de los aparatos.

Patrón Aparatos móviles

En la Tabla 121 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio Mvi .

Tabla 121. Patrones de acciones motrices que corresponden al *espacio de los Aparatos móviles* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Interacción con el espacio: aparatos móviles | | | | | | | | |
|-------------------------------|--|-----|-----|------------------------------|-----|------------------------------|---------------|---------------|-----|
| | Mvi | | | | | | | | |
| Patrón | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | | | | Mvi (7.69) | Mvi | Mvi (7.69) | | | |
| <i>p</i> | | | | <0.05 | | <0.05 | | | |
| Patrón inhibitorio | | | | Fij (-5.31) Hibri (-2.44) | Mvi | Fij (-5.49) Hibri (-2.44) | Hibri (2.12:) | Hibri (2.26:) | |
| <i>p</i> | | | | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | |
| Códigos del patrón secuencial | Mvi / Mvi Fij, Hibri, Mvi / Mvi, Fij, Hibri | | | | | | | | |
| Código Max-Lag | Mvi / Mvi Fij, Hibri / Hibri | | | | | | | | |
| Retardo Max-Lag | -1, +1 -1, +3 | | | | | | | | |
| Longitud del patrón | 2, 2 2, 4 | | | | | | | | |
| Número de rutas de patrón | 1, 1 1, 1 | | | | | | | | |
| Número de códigos | 1, 1 3, 3 | | | | | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *Mvi* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, los aparatos móviles (*Mvi*); en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, los aparatos móviles (*Mvi*).
- En segundo lugar, se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código *Mvi*, en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, en un doble sentido: los aparatos fijos (*Fij*) y los aparatos híbridos (*Hibri*) y en los retardos +2 y +3, los aparatos híbridos (*Hibri*).

Patrón Aparatos Fijos

En la Tabla 122 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *Fij*.

Tabla 122. Patrones de acciones motrices que corresponden al *espacio de los Aparatos fijos* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Interacción con el espacio: aparatos fijos | | | | | | | | |
|-------------------------------|--|-----|-----|---|------------|--|-----|-----|----------------------|
| | Fij | | | | | | | | |
| Patrón | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | RO | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | | | | <i>Fij</i> (7.49) | Fij | <i>Fij</i> (7.49) | | | <i>Hibri</i> (2.20:) |
| <i>p</i> | | | | <0.05 | | <0.05 | | | <0.05 |
| Patrón inhibitorio | | | | <i>Mvi</i> (-5.49) <i>Hibri</i> (1.97) | Fij | <i>Mvi</i> (-5.31) <i>Hibri</i> (-2.65) | | | |
| <i>p</i> | | | | <0.05 | | <0.05 | | | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | <i>Fij / Fij</i> <i>Mvi, Hibri, Fij / Fij, Mvi, Hibri</i> | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | <i>Fij / Fij</i> <i>Mvi, Hibri / Mvi, Hibri</i> | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | -1, +1 -1, +1 | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 2, 2 2, 2 | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 1, 1 2, 2 | | | |
| Número de códigos | | | | | | 1, 1 3, 3 | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *Fij* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, los aparatos móviles (*Mvi*); en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1 y los aparatos fijos (*Fij*).
- En segundo lugar, se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código *Fij*, en la perspectiva retrospectiva, en el retardo -1 en un doble sentido: los aparatos fijos (*Fij*) y los aparatos híbridos (*Hibri*); y en la perspectiva prospectiva, y también de forma bifurcada, en el retardo +1 los aparatos móviles (*Mvi*) y los aparatos híbridos (*Hibri*).

Patrón Aparatos fijos-móviles

En la Tabla 123 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *Fij_Mv*.

Tabla 123. Patrones de acciones motrices que corresponden al *espacio de los Aparatos fijos-móviles* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Interacción con el espacio: aparatos fijos-móviles | | | | | | | | |
|-------------------------------|--|-----|-----|----------------|-------------------------|----------------|--------------|-----|-----|
| | Fij_Mv | | | | | | | | |
| Patrón | Perspectiva Retrospectiva | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | RO | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | | | | Fij_Mv (7.44:) | Fij_Mv | Fij_Mv (7.44:) | Hibri (3:14) | | |
| <i>p</i> | | | | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | | |
| Patrón inhibitorio | | | | | Fij_Mv | | | | |
| <i>p</i> | | | | | | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | Fij_Mv / Fij_Mv, Hibri | | | | |
| Código Max-Lag | | | | | Fij_Mv / Hibri | | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | -1, +2 | | | | |
| Longitud del patrón | | | | | 2, 3 | | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | 1, 1 | | | | |
| Número de códigos | | | | | 1, 2 | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *Fij_Mv* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, los aparatos fijos con cierta movilidad (*Fij_Mv*); en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, los aparatos fijos con cierta movilidad (*Fij_Mv*).
- En segundo lugar, no se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código *Fij_Mv*.

Patrón Aparatos Híbridos

En la Tabla 124 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *Hibri*.

Tabla 124. Patrones de acciones motrices que corresponden al *espacio de los Aparatos híbridos* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Interacción con el espacio: aparatos híbridos | | | | | | | | |
|-------------------------------|---|--------------------|--------------------|---|--------------|--|-----|-----|-----|
| | Hibri | | | | | | | | |
| Patrón | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | RO | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | <i>Fij</i> (2.20:) | | | <i>Hibri</i> (7.44:) | Hibri | <i>Hibri</i> (7.44:) | | | |
| <i>p</i> | <0.05 | | | <0.05 | | <0.05 | | | |
| Patrón inhibitorio | | <i>Mvi</i> (2.26:) | <i>Mvi</i> (2.12:) | <i>Mvi</i> (-2.43:) <i>Fij</i> (2.65:) | Hibri | <i>Mvi</i> (-2.44:) <i>Fij</i> (1.97:) | | | |
| <i>p</i> | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | | | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | <i>Hibri / Hibri</i> <i>Mvi, Fij, Hibri / Hibri, Mvi, Fij</i> | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | <i>Hibri, Hibri</i> <i>Mvi / Mvi, Fij</i> | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | -1, +1 -3, +1 | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 2, 2 4, 2 | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 1, 1 1 | | | |
| Número de códigos | | | | | | 2 2 | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *Hibri* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, los aparatos híbridos (*Hibri*); en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, los aparatos híbridos (*Hibri*).
- En segundo lugar, se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código *Hibri*, en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, en un doble sentido: los aparatos móviles (*Mvi*) y los aparatos fijos (*Fij*) y en los retardos +2 y +3, los aparatos móviles (*Mvi*). Desde la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, se da la bifurcación aparatos móviles (*Mvi*) y aparatos fijos (*Fij*).

6.6.4. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de los distintos niveles del espacio.

Patrón nivel espacial de Suelo

En la Tabla 125 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *Suel*.

Tabla 125. Patrones de acciones motrices que corresponden al *nivel espacial del Suelo* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Interacción con el espacio: niveles | | | | | | | | | |
|-------------------------------|-------------------------------------|--------------------|---------------------|---|-------------|--|--------------------|----------------------|----------------------|--|
| | Suel | | | | | | | | | |
| Patrón | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 | |
| Patrón excitatorio | <i>Suel</i> (2.009) | <i>Suel</i> (2.13) | <i>Suel</i> (4.13) | <i>Suel</i> (9.70) | <i>Suel</i> | <i>Suel</i> (9.70) | <i>Suel</i> (4.13) | <i>Suel</i> (2.13:) | <i>Suel</i> (2.009) | |
| <i>p</i> | <0.05 | <0.05 | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | <0.05 | <0.05 | |
| Patrón inhibitorio | | | <i>Suele</i> (3.99) | <i>Aer</i> (-3.26) <i>Impu</i> (2.35:) <i>Suele</i> (-5.71) <i>Cmbi</i> (-2.71:) | <i>Suel</i> | | | <i>Suele</i> (2.83:) | <i>Suele</i> (-2.47) | |
| <i>p</i> | | | <0.05 | <0.05 | | | | <0.05 | <0.05 | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | <i>Suel</i> / <i>Suel</i> <i>Suele</i> , <i>Aer</i> , <i>Impu</i> , <i>Cmbi</i> , <i>Suel</i> | | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | <i>Suel</i> / <i>Suel</i> <i>Suele</i> | | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | -4 / +4 -2 | | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 5, 5 3 | | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 1, 1 4 | | | | |
| Número de códigos | | | | | | 1 5 | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *Suel* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en los retardos -1, -2, -3 y -4 el nivel suelo (*Suel*); en la perspectiva prospectiva, en los retardos +1, +2, +3 y +4, el nivel de suelo (*Suel*).
- En segundo lugar, se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código *Suel*, en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, en un triple sentido: nivel aéreo (*Aer*), impulsión (*Impu*), suelo elevado (*Suele*) y niveles espaciales combinados (*Cmbi*) y en el retardo -2, el suelo elevado (*Suele*). Desde la perspectiva prospectiva no se observan patrones inhibitorios del código *Suel*.

Patrón nivel espacial Aéreo

En la Tabla 126 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *Aer*.

Tabla 126. Patrones de acciones motrices que corresponden al *nivel espacial Aéreo* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Interacción con el espacio: aéreo | | | | | | | | |
|-------------------------------|-----------------------------------|-------------|--------------|--------------------------------|-------------------------|-------------------------------------|-----|--------------|-----|
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | Perspectiva Prospectiva | | | | |
| Patrón | Aer | | | | | | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | CC | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| | | | | | RO | | | | |
| Patrón excitatorio | | | Cmbi (2.68:) | Aer (7.81:) Cmbi (3.73:) | Aer | Aer (7.81:) | | | |
| <i>p</i> | | | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | | | |
| Patrón inhibitorio | | Aer (-2.32) | | Suel (-4.49:) Suele (-2.87) | Aer | | | Aer (-2.32:) | |
| <i>p</i> | | <0.05 | | <0.05 | | | | <0.05 | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | Cmbi, Aer / Aer Aer, Suel, Suele | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | Cmbi / Aer Aer | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | -2, +1 -3 | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 3, 2 4 | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 1, 1 2 | | | |
| Número de códigos | | | | | | 2, 1 3 | | | |

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *Aer* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, aparece una bifurcación: el nivel aéreo (*Aer*) y los niveles de espacios combinados (*Cmbi*) y en el retardo -2, los niveles de espacios combinados (*Cmbi*); en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, se encuentra el nivel aéreo (*Aer*).
- En segundo lugar, se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código *Suel*, en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, en un doble sentido: nivel suelo (*Suel*) y nivel de suelo elevado (*Suele*) y en el retardo -3, el nivel aéreo (*Aer*). Desde la perspectiva prospectiva no se observan patrones inhibitorios del código *Suel*.

Patrón nivel espacial de Impulsión

En la Tabla 127 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *Impu*.

Tabla 127. Patrones de acciones motrices que corresponden al *nivel espacial de Impulsión* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Interacción con el espacio: impulsos | | | | | | | | | |
|-------------------------------|--------------------------------------|-----|--------------|---------------|------|----------------------------|--------------|-----|-----|--|
| Patrón | Impu | | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | RO | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 | |
| Patrón excitatorio | | | Impu (2.36.) | Impu (9.15.) | Impu | Impu (9.15.) | Impu (2.36.) | | | |
| p | | | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | | | |
| Patrón inhibitorio | | | | Suel (-2.64.) | Impu | | | | | |
| p | | | | <0.05 | | | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | Impu / Impu Suel / Impu | | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | Impu / Impu Suel | | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | -2, +2 -1 | | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 3, 3 2 | | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 1, 1 1 | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *Aer* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en los retardos -1 y -2, se encuentra la impulsión (*Impu*) en la perspectiva prospectiva, en los retardos +1 y +2, se encuentra la impulsión (*Impu*).
- En segundo lugar, se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código *Impu*, en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, el nivel suelo (*Suel*).

Patrón nivel espacial suelo elevado

En la Tabla 128 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *Suele*.

Tabla 128. Patrones de acciones motrices que corresponden al *nivel espacial del Suelo elevado* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Interacción con el espacio: impulsos | | | | | | | | |
|-------------------------------|--------------------------------------|--------------------|----------------------|----------------------|--------------|--|---------------------|---------------------|-----|
| | Suele | | | | | | | | |
| Patrón | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | RO | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | | | <i>Suele</i> (5.48:) | <i>Suele</i> (10:01) | Suele | <i>Suele</i> (10:01) | <i>Suele</i> (5.48) | | |
| <i>p</i> | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | | |
| Patrón inhibitorio | <i>Suel</i> (2.47) | <i>Suel</i> (2.83) | <i>Suel</i> (-4.70) | <i>Suel</i> (-5.82) | Suele | | <i>Suel</i> (3.99:) | <i>Suel</i> (2.16:) | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | Cmbi, <i>Suele</i> / <i>Suele</i> <i>Suel</i> , <i>Suele</i> / <i>Suele</i> , <i>Suel</i> | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | Cmbi / <i>Suele</i> <i>Suel</i> / <i>Suel</i> | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | -4, +2 -4, +3 | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 5, 3 5, 4 | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 1, 1 1, 1 | | | |
| Número de códigos | | | | | | 2, 1 2, 2 | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *Suele* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en los retardos -1 y -2, aparece el nivel suelo elevado (*Suele*) y en la perspectiva prospectiva, en los retardos +1 y +2, se encuentra el nivel suelo elevado (*Suele*).
- En segundo lugar, se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código *Suele*, en la perspectiva retrospectiva en los retardos -1, -2, -3 y -4 con nivel suelo (*Suel*). Desde la perspectiva prospectiva, en los retardos +2 y +3 se observa el código *Suel*.

Patrón nivel espacial de Platea

En Tabla 129 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *Plat*.

Tabla 129. Patrones de acciones motrices que corresponden al *nivel espacial de la Platea* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Interacción con el espacio: platea | | | | | | | | |
|-------------------------------|------------------------------------|-----|---------------------|---------------------|--------------------------------------|--|---------------------|-----|-----|
| | Plat | | | | | | | | |
| Patrón | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | | | <i>Suel</i> (1.79:) | <i>Plat</i> (3.89:) | <i>Plat</i> | <i>Plat</i> (3.89:) <i>Impu</i> (2.12:) | <i>Cmbi</i> (2.84:) | | |
| p | | | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | | |
| Patrón inhibitorio | | | | | <i>Plat</i> | | | | |
| p | | | | | | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | <i>Suel, Plat / Plat, Impu, Cmbi</i> | | | | |
| Código Max-Lag | | | | | <i>Suel / Cmbi</i> | | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | -2, +2 | | | | |
| Longitud del patrón | | | | | 3, 3 | | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | 1, 2 | | | | |
| Número de códigos | | | | | 2, 3 | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *Plat* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, aparece el nivel de la platea (*Plat*) y en el retardo -2, el nivel de suelo (*Suel*). En la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, se encuentra la bifurcación del nivel platea (*Plat*) y el nivel impulsión (*Impu*) y en el retardo +2, los niveles combinados (*Cmbi*).
- En segundo lugar, no se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código platea (*Plat*).

Patrón nivel espacial Combinado

En la Tabla 130 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *Cmbi*.

Tabla 130. Patrones de acciones motrices que corresponden al *nivel espacial Combinado* (dimensión conductual).

| Criterio analizado | Interacción con el espacio: combinación de espacios | | | | | | | | |
|-------------------------------|---|--------------|--------------|--------------|------|-------------------------------|-------------|-----|---------------|
| Patrón | Cmbi | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | Plat (4.20:) | Plat (2.74:) | Plat (2.80:) | Cmbi (2.08:) | Cmbi | Cmbi(2.08:) Aer (3.73:) | Aer (2.68:) | | Suele (2.49:) |
| <i>p</i> | <0.05 | <0.05 | <0.05 | <0.05 | | <0.05 | <0.05 | | <0.05 |
| Patrón inhibitorio | | | | | Cmbi | | | | |
| <i>p</i> | | | | | | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | Plat, Cmbi / Cmbi, Aer, Suele | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | Plat / Suele | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | -4, +4 | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 5, 5 | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 1, 2 | | | |
| Número de códigos | | | | | | 2, 3 | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *Cmbi* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, aparece el nivel combinado (*Cmbi*), en los retardos -2, -3 y -4 se encuentra el nivel platea (*Plat*); en la perspectiva prospectiva, en el retardo +1, se encuentra la bifurcación nivel de espacio combinado (*Cmbi*) y el nivel aéreo (*Aer*), en el retardo +2, el nivel aéreo (*Aer*) y en el retardo +4, el nivel de suelo elevado (*Suele*).
- En segundo lugar, no se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con el código de espacios combinados (*Cmbi*).

6.6.5. Análisis y discusión de los patrones secuenciales de las distintas emociones de la dimensión evaluativa.

Patrón emoción Admiración

En la Tabla 131 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio Admi.

Tabla 131. Patrones de acciones motrices que corresponden a la *Admiración* (dimensión evaluativa).

| Criterio analizado | Dimensión comunicativa. Respuesta público: admiración | | | | | | | | |
|-------------------------------|---|-----|-----|--------------|------|-------------------------|-----|-----|-------------|
| Patrón | Admi | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 |
| Patrón excitatorio | | | | Tern (2.53.) | Admi | | | | Hum (2.21.) |
| <i>p</i> | | | | <0.05 | | | | | <0.05 |
| Patrón inhibitorio | | | | | Admi | | | | |
| <i>p</i> | | | | | | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | Tern, Admi | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | Tern | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | -1 | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 2 | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 1 | | | |
| Número de códigos | | | | | | 2 | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código *Admi* está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva retrospectiva en el retardo -1, aparece la emoción ternura (*Tern*); en la perspectiva prospectiva, no se observan patrones excitatorios del código *Admi*.
- En segundo lugar, no se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con la emoción admiración (*Admi*).

Patrón emoción Humor

En la Tabla 132 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *Hum*.

Tabla 132. Patrones de acciones motrices que corresponden al *Humor* (dimensión evaluativa).

| Criterio analizado | Dimensión comunicativa. Respuesta público: humor | | | | | | | | | |
|-------------------------------|--|-----|-----|-----|-----|-------------------------|-----|--------------|-----|--|
| Patrón | Hum | | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 | |
| Patrón excitatorio | Admi (2.21:) | | | | Hum | | | Tern (3.09:) | | |
| p | <0.05 | | | | | | | <0.05 | | |
| Patrón inhibitorio | | | | | Hum | | | | | |
| p | | | | | | | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | | | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | | | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | | | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | | | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | | | | | |
| Número de códigos | | | | | | | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- No se observan patrones comportamentales excitatorios ni inhibitorios en relación con la emoción Humor (*Hum*).

Patrón emoción Ternura

En la Tabla 133 se presentan los resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *Tern*.

Tabla 133. Patrones de acciones motrices que corresponden a la *Ternura* (dimensión evaluativa).

| Criterio analizado | Dimensión comunicativa. Respuesta público: ternura | | | | | | | | | |
|-------------------------------|--|-------------|-----|-----|------|-------------------------|-----|-----|-----|--|
| Patrón | Tern | | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 | |
| Patrón excitatorio | | Hum (3.09:) | | | Tern | Admi (2.53:) | | | | |
| p | | <0.05 | | | | <0.05 | | | | |
| Patrón inhibitorio | | | | | Tern | | | | | |
| p | | | | | | | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | Tern, Admi | | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | Admi | | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | +1 | | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | 2 | | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | 1 | | | | |
| Número de códigos | | | | | | 2 | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- En primer lugar, el patrón comportamental excitatorio a partir del código Tern está formado por los comportamientos siguientes: en la perspectiva prospectiva, y en el retardo +1, se encuentra la emoción de la admiración (*Admi*).
- En segundo lugar, no se observan patrones de comportamiento inhibitorios en relación con la emoción ternura (*Tern*).

Patrón emoción Angustia

En la Tabla 134 se muestran resultados obtenidos en el análisis atendiendo a la conducta criterio *Angus*.

Tabla 134. Patrones de acciones motrices que corresponden a la *Angustia* (dimensión evaluativa).

| Criterio analizado | Dimensión comunicativa. Respuesta público: ternura | | | | | | | | | |
|-------------------------------|--|-----|-----|-----|-------|-------------------------|-----|-----|-----|--|
| CC | Angus | | | | | | | | | |
| | Perspectiva Retrospectiva | | | | CC | Perspectiva Prospectiva | | | | |
| Retardo | R-4 | R-3 | R-2 | R-1 | R0 | R+1 | R+2 | R+3 | R+4 | |
| Patrón excitatorio | | | | | Angus | | | | | |
| ρ | | | | | | | | | | |
| Patrón inhibitorio | | | | | Angus | | | | | |
| ρ | | | | | | | | | | |
| Códigos del patrón secuencial | | | | | | | | | | |
| Código Max-Lag | | | | | | | | | | |
| Retardo Max-Lag | | | | | | | | | | |
| Longitud del patrón | | | | | | | | | | |
| Número de rutas de patrón | | | | | | | | | | |
| Número de códigos | | | | | | | | | | |

En primer lugar, los patrones conductuales excitatorios que se observan son:

- No se observan patrones comportamentales excitatorios ni inhibitorios en relación con la emoción *Angustia* (*Angus*).

6.6.6. Discusión

En relación con este análisis, se han realizado los patrones secuenciales en referencia a: a) los modos de ejecución o técnicas que intervienen en los espectáculos; b) asimismo, en relación con los cronotopos espacio-temporales del espectáculo; c) también se han analizado los patrones a nivel de los espacios de los aparatos, y, finalmente, d) en cuanto a las distintas dimensiones de la dimensión evaluativa. Pasamos a realizar un comentario de cada uno de ellos:

a) en relación con los modos de ejecución o técnicas que intervienen en los espectáculos, se observa que no aparecen patrones en relación con los modos de ejecución de malabares, de manipulación (ver tabla 116), ni en relación al antipodismo humano (ver Tabla 115). En relación con la Acrobacia sin accesorios, aparece desde la perspectiva prospectiva y en el R+3, la acrobacia con accesorios (ver tabla 107); hay un patrón estable en relación con los equilibrios con accesorios que en el R+2 integran los malabarismos; en los comportamientos de interpretación les siguen en el R+2, acciones motrices de acrobacia con accesorios; en relación con los equilibrios sin accesorios aparecen en el patrón prospectivo los números aéreos y en el patrón retrospectivo los comportamientos de interpretación (ver Tabla 110); se da un patrón estable, de continuidad, en relación con los números combinados; en el R+2 en el clown, aparecen los números combinados en el R+1 y en el

R+2. Decir, en este apartado, que han aparecido patrones estables en relación con los modos de ejecución, pero probablemente, el volumen de datos a partir de los ciento veinte números estudiados en la investigación, es insuficiente para obtener patrones en relación con según que técnicas.

b) Asimismo, en relación con los cronotopos espacio-temporales del espectáculo, podemos decir lo siguiente: se observa que hay varios patrones a partir de los comportamientos dados *EaTr*, *ErTl*, *EaTl* y *ErTr*. Analizando los comportamientos dados tanto de forma prospectiva como retrospectiva, se observa en cada uno de ellos, y a partir del retardo +1 o -1, la existencia de un patrón. Se advierte una ordenación en la aparición de los cronotopos espacio-temporales del espectáculo en el sentido de que a un comportamiento que se realice en un Espacio Reducido y con un Tiempo Rápido (*ErTr*), le sucede otro, en un Espacio Reducido y con un Tiempo Lento (*ErTl*); y a éste, un comportamiento en un Espacio Amplio con un Tiempo Lento (*EaTl*), y a este otro le sucede un Espacio Amplio con un Tiempo Rápido (*EaTr*), y todo ello con una mayor probabilidad que la que vendría dada por el azar. Dicho de otra forma, en cada número del espectáculo el patrón constata que se produce un cambio a nivel espacial -se pasa de un espacio amplio a un espacio reducido-, o bien a nivel temporal -se oscila entre un tiempo rápido en la ejecución y un tiempo lento en la misma- (ver Tablas 117, 118, 119 y 120).

c) También se han analizado los patrones a nivel de los espacios de los aparatos; en cuanto a los mismos se puede decir que, a nivel del patrón excitatorio hay mucha constancia en la utilización de determinados aparatos, como los aparatos móviles, los aparatos fijos y los que hemos definido como híbridos; matizar que a nivel de los aparatos fijos-móviles aparece un patrón que incorporan en el R+2 a los aparatos híbridos (ver Tabla 123).

d) En cuanto a los niveles en los que se realizan los comportamientos se puede manifestar que hay comportamientos con un patrón lineal muy estable como por ejemplo, el de la utilización del nivel del suelo, el del suelo elevado, y el de los impulsos (ver Tablas 125, 128 y 127). Por lo que se refiere al nivel aéreo, desde la perspectiva retrospectiva aparece en el R-1 y R-2 la utilización combinada del espacio (ver Tabla 126); en relación con la utilización de la platea, aparece desde la perspectiva prospectiva la utilización del nivel de impulsión en el R+1 y de la combinación de niveles en el espacio en el R+2 (ver Tabla 129). Cuando se utilizan espacios combinados, desde la perspectiva prospectiva aparece la utilización del espacio aéreo en el R+1, y desde la perspectiva retrospectiva y en el R-2, la utilización del nivel de la platea (ver Tabla 130).

e) Y, finalmente, en cuanto a las distintas dimensiones evaluativa y participativa y en relación con posibles patrones, señalar que no aparecen patrones inhibitorios en ninguna de las cuatro emociones registradas, así como tampoco se dan patrones de tipo excitatorio. Únicamente va seguida por la admiración en el R+1 la emoción de la ternura (ver Tablas 131, 132, 133 y 134).

Creemos que las propias características del espectáculo, la alta dosis de creatividad que se da en los mismos, así como la creación de unas nuevas reglas de las que partir en cada nueva creación, repercuten en la localización de patrones, ya

que la propia lógica interna del espectáculo motor no favorece el establecimiento de regularidades.

6.7. Recapitulación

En el presente capítulo se han explicado los diferentes análisis aplicados a los datos obtenidos a través del registro con el programa *Match Vision Studio Premium*. Los archivos originales, obtenidos a través del registro sistematizado de los datos (archivos .SDS), han sido transformados para obtener archivos compilados (archivos .MDS) a los que pudieran aplicarse las instrucciones del programa (.GSQ). Y finalmente, se han obtenido los archivos de salida de los datos (.OUT), sobre los que se ha trabajado aplicando diversos análisis.

Estos análisis responden al tipo de diseño desde el que se ha trabajado (PNM, -puntual, nomotético y multidimensional-), y a los datos de evento con tiempo que se han obtenido (datos tipo IV), habiéndose manejado parámetros de frecuencia, orden y duración de los registros comportamentales. Cada uno de los análisis de los datos responde a uno de los interrogantes planteados en la formulación de las cuestiones iniciales de nuestro estudio. Los análisis realizados han sido de cinco tipos: un análisis descriptivo, una comparación de proporciones, un análisis de tendencias, un análisis *log-linear* y por último, un análisis secuencial de retardos.

El primero de ellos, el análisis descriptivo, se ha realizado con el programa *Excel*, la comparación de proporciones y el análisis de tendencias se han efectuado con el programa *Statgraphics* versión 4.1; y por último, para el análisis *log-linear* y el análisis diacrónico de los datos se ha manejado el programa *SDIS (Sequential Data Interchange Standard)-GSEG (Generalized Sequential Querier)*, versión 4.2.0. Cada uno de ellos ha sido aplicado para responder a las distintas hipótesis secundarias planteadas al inicio de la investigación.

En primer lugar, se ha realizado un análisis descriptivo de los datos, basado en los parámetros de frecuencia y duración de los mismos. Los datos se habían obtenido de la transformación de los archivos originales *Excel* obtenidos con el programa de registro *Match Vision Premium*. En este sentido, se han analizado las interacciones descritas en la dimensión conductual del trabajo de investigación, las interacciones entre los artistas, y las relaciones con el espacio, el tiempo y con los objetos. El análisis descriptivo se ha realizado sobre todos y cada uno de los criterios de la dimensión conductual, compositiva, y, de la evaluativa y comunicativa. Este primer análisis ha permitido detectar determinados códigos que aparecían con un gran número de ocurrencias y otros que prácticamente permanecían inexistentes; ha permitido escoger algunos de estos códigos, así como descartar otros en posteriores análisis. En una segunda parte de este análisis, se ha profundizado en la descripción de los modos de ejecución predominantes en cada uno de los espectáculos de *Cirque du Soleil*; además de agregar los datos del conjunto de los diez espectáculos, una parte del análisis descriptivo se ha detenido, a su vez, en la distribución de las diferentes acciones motrices emergentes (modos de ejecución) en cada una de las producciones por separado, lo que ha permitido un acercamiento más pormenorizado a lo sucedido en cada uno de ellos.

A partir de este primer análisis, se han descartado los códigos menos relevantes por la baja frecuencia de datos obtenida, o por la breve duración de los mismos, y se han escogido una serie de códigos para la realización de la comparación de proporciones. Este se ha efectuado especialmente entre los códigos relativos a los primeros espectáculos (años ochenta) y los últimos espectáculos estudiados de la compañía (finales de los años noventa y primeros del segundo milenio), lo que ha puesto de relieve cuales eran los comportamientos diferenciadores en cada una de las épocas. Se ha aplicado, pues, un segundo análisis de comparación de proporciones realizado con el programa *Statgraphics Plus*, especialmente en relación con algunos comportamientos determinados a partir del análisis descriptivo; se ha constatado que la comparación de proporciones resulta significativa para algunos de los códigos cotejados.

Un tercer análisis realizado, asimismo, con el programa *Statgraphics Plus* ha permitido un acercamiento a la exploración de las tendencias de los espectáculos. Se trata pues de una aproximación diacrónica a las diversas creaciones. Se demuestra que en relación con determinados comportamientos, la tendencia es positiva, con tendencia a aumentar, y en algunos de los casos es negativa, con tendencia a la disminución e incluso la desaparición a lo largo de los años. Se comprueba que la naturaleza de los números que componen los espectáculos varía a lo largo del tiempo. El análisis de tendencias aplicado a algunos de los códigos correspondientes a los modos de ejecución, ha puesto de relieve cual ha sido la evolución de los mismos a lo largo de los diez espectáculos, lo que permite caracterizar el estilo evolutivo de la compañía.

Un cuarto análisis ha sido el *log-linear*: en el cual se ha considerado la dimensión contextual, o sea las variables de la lógica externa que hemos asociado a nuestro estudio. Este análisis ha permitido combinar diversos niveles de las variables, lo que ha permitido aumentar el grado de pormenorización, la precisión y el detalle, de los resultados. El análisis *log-linear* se ha efectuado a partir de las variables contextuales que constituyen la lógica externa de la actividad, lo que ha permitido obtener resultados a partir de la interrelación de las prácticas, con: el género y la edad de los artistas; las partes de los diferentes números; las modalidades de ejecución que aparecen al inicio, durante o al final de los espectáculos, los modos de ejecución, bien sea en los números, o en las transiciones entre ellos; y, de igual manera, ha permitido ver cuales eran las técnicas utilizadas en el comienzo y en el fin de los espectáculos.

Hasta aquí, se han manejado los datos asociados a los parámetros de *frecuencia* y *duración*. Finalmente, se ha introducido el estudio del parámetro *orden* a través del análisis secuencial de retardos de Sackett, con la aplicación del programa *SDIS-GSEQ* de Bakeman y Quera (1996), aplicación que ha permitido la detección de algunos patrones en relación con la ordenación y disposición de los números en los espectáculos y en relación a algunos de los criterios estudiados.

Por último, indicar que tras el análisis de los datos se ha introducido una discusión para cada uno de los resultados obtenidos en cada análisis. La interpretación de los datos comentada en este capítulo enlaza con las conclusiones

finales. Estos propósitos derivan de la parte inicial de la tesis, o sea, de los capítulos dedicados a la elaboración del marco teórico de las SME en el contexto de la praxiología motriz, y, de la aplicación de la metodología observacional al análisis más detallado de algunos de los rasgos de la lógica interna de la práctica motriz del circo.

Para finalizar la tesis, pues, en el último capítulo retomaremos el carácter cualitativo del estudio, tratando de responder a las preguntas inicialmente formuladas, comentando la explicitación de algunas conclusiones derivadas de la investigación realizada, y presentando las limitaciones del estudio y las perspectivas de futuro con nuevos trabajos pendientes de realización.

CAPÍTULO 7. Conclusiones y perspectivas de futuro

| | |
|---|------------|
| 7.1. Conclusiones generales | 544 |
| 7.1.1. Situaciones motrices de expresión en el contexto de la ciencia de la acción motriz | 545 |
| 7.1.2. Lógica interna de los espectáculos motores profesionales | 551 |
| 7.1.3. Observación y análisis en el circo. Compañía <i>Cirque du Soleil</i> | 553 |
| 7.2. Limitaciones del estudio | 558 |
| 7.2.1. Marco teórico | 558 |
| 7.2.2. Análisis crítico de la metodología utilizada | 558 |
| 7.2.3. Instrumento de observación | 559 |
| 7.2.4. Muestra | 560 |
| 7.2.5. Análisis de los datos | 560 |
| 7.3. Perspectivas de futuro | 560 |
| 7.3.1. Aplicaciones prácticas | 561 |
| 7.3.2. Investigaciones potenciales..... | 562 |
| 7.3.3. Consideraciones finales | 564 |

ALTÍSSIM:

...Evitad el máximo crimen, el pecado de la guerra entre hermanos. Pensad que el espejo de la verdad se rompió en el origen en fragmentos pequeñísimos, y cada uno de los trozos recoge sin embargo una migaja de auténtica luz...³⁷⁸

(Salvador Espriu, *Antígona*, 1948)

7.1. Conclusiones generales

Tal y como escribe el poeta Salvador Espriu, el espejo de la verdad se rompió en millones de fragmentos en el origen de los tiempos. Es por ello que las conclusiones de este trabajo se traducen en una minúscula *verdad* que deberá ser combinada con muchísimas otras piezas y perspectivas. En el momento de concluir la investigación y remarcar las principales aportaciones, una opción es la de realizar una recapitulación general de todo lo tratado en los capítulos precedentes. Considerando que en la mayoría de los apartados ya hemos presentado una síntesis recapituladora, pretendemos obviar este enfoque para orientarlo hacia la explicación de nuestra particular interpretación de la expresión motriz escénica propia de los espectáculos y especialmente de la lógica interna de las creaciones circenses.

Los principales objetivos del estudio eran: en primer lugar, situar las prácticas de expresión motriz en el contexto del conjunto de las prácticas estudiadas por la ciencia de la acción motriz; en segundo lugar, estudiar los rasgos pertinentes de la lógica interna de los espectáculos motores, y para concluir, profundizar en las interacciones motrices derivadas de la lógica interna del espectáculo circense en varias creaciones de la primera época de la compañía canadiense *Cirque du Soleil* (1986-2005).

Las conclusiones a las que nos conduce el estudio permiten una sistematización de las mismas en relación a los distintos capítulos. Distinguiremos un primer bloque de conclusiones relativas a las prácticas de expresión motriz en relación con la praxiología motriz (A), otro apartado (B) dedicado a la lógica interna de los espectáculos motores profesionales y a la especificidad de las modalidades de circo, danza, mimo y teatro gestual, y, por último (C), un conjunto de conclusiones derivadas de las interacciones motrices con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos en diez de los espectáculos de circo contemporáneo de la compañía *Cirque du Soleil*.

³⁷⁸ Traducido por la autora de la tesis del original en catalán: ALTÍSSIM:...Eviteu el màxim crim, el pecat de la guerra entre germans. Penseu que el mirall de la veritat s'esmicolà a l'origen en fragments petitíssims, i cada un dels trossos recull tanmateix una engruna d'autèntica llum (...). (Salvador Espriu *Antígona*, 1948, Aymà Editor. Edicions 62, Barcelona, pg.5).

7.1.1. Situaciones motrices de expresión en el contexto de la ciencia de la acción motriz

Un primer bloque de conclusiones concierne, pues, a las situaciones motrices de expresión en el contexto de la praxiología motriz:

- a. en relación con el potencial expresivo que todo ser humano posee, podemos hablar de una expresión espontánea, una expresión comunicativa y una expresión escénica. La expresividad motriz espontánea nos acompaña desde el momento de nacer hasta el instante de la muerte, no se aprende en clases, cursos o sesiones, sino que la gran maestra y sabia formadora es la propia vida a través de las situaciones y experiencias que va presentando. Por otro lado, la expresividad comunicativa es la que se configura en base a una serie de códigos sociales comportamentales contextualizados en una determinada cultura, que permitirán reconocer, establecer comunicación, entender y, en determinadas ocasiones, incluso generar malentendidos en nuestro entorno social. Finalmente, el cuerpo escénico o extracotidiano trasladará la expresión motriz a una relación escénica entre el artista como actuante y el espectador como receptor de esta experiencia estética. Cada una de estas posibilidades expresivas supone una nueva capa que engloba las anteriores de forma que la expresión escénica utiliza los códigos comunicativos y se apoya en la expresión espontánea inicial.
- b. Se considera como más adecuado a la realidad que explica el concepto de *expresión motriz*, que el de *expresión corporal*, sobre todo desde una consideración epistemológica y praxiológica. Aunque *expresión corporal* fue la primera denominación utilizada, es la más popular y está mucho más extendida -tal y como se ha explicado en el primer capítulo- consideramos más apropiado el término de *expresión motriz* ya que la expresión con el cuerpo es intrínseca a cualquier actividad que realiza el ser humano y, en consecuencia, podríamos hablar de *expresión corporal* en relación con cualquier otra forma expresiva plástica, musical o literaria como por ejemplo tocar el piano, pintar un cuadro o escribir un poema. Creemos más consecuente pues, utilizar el concepto de *expresión motriz* cuando es realmente la motricidad la que canaliza la necesidad humana de expresar.
- c. En relación con los objetivos de las situaciones de expresión motriz diremos que se caracterizan por una intencionalidad expresivo-comunicativa, de alteralidad. Los objetivos motores, previos a la puesta en marcha de la actividad y que, además, la condicionan, son aquellos que deben ser cumplidos a través de acciones motrices intencionales. En las situaciones motrices que nos ocupan el objetivo motor envolvente es de carácter isomotor y, además, expresivo. Esta propiedad viene determinada por: la intencionalidad estética de la acción motriz, la apropiación temática de la realidad desde una determinada estética, la semiotricidad referencial de la que es portadora la acción motriz, el predominio de la función poética en la comunicación, la utilización del significado simbólico, la supeditación del objetivo práxico al objetivo expresivo y las acciones motrices emergentes que tratarán de enriquecer, así como servir de base, a la creación de un proyecto expresivo.

- d. Las situaciones motrices de expresión comprenden desde aquellas prácticas en que el objetivo es la forma pura de las acciones motrices en sí mismas y las propias acciones son el mensaje (y en este sentido las acciones que desarrollan la función poética son antimiméticas, antinarrativas y anti-referenciales), hasta las situaciones en las que la forma remite a un tema o a una referencia externa y despliegan especialmente la función referencial. Abarcan en consecuencia, un amplio abanico de prácticas que transitan desde la expresión espontánea a la máxima codificación y estilización escénica.
- e. Asimismo, las situaciones motrices de expresión, como conjunto de elementos objetivos y subjetivos que caracterizan la acción motriz de una o más personas que, en un medio físico determinado realizan una tarea motriz (Parlebas, 2001: 423), en nuestro caso expresiva, se localizan en el contexto de diversas prácticas como los casi-juegos expresivos, dramáticos o bailados, los juegos expresivos y las danzas colectivas, los casi-espectáculos motores, los deportes expresivos o artísticos, y los espectáculos motores. Cada uno de estos conceptos ha sido definido y caracterizado en relación a la lógica interna que esgrimen, al grado de explicitación de las reglas de juego que estructuran las situaciones y a la presencia o ausencia de un componente de la lógica externa que es el receptor, el espectador de la práctica.
- f. La mayor parte de las situaciones motrices expresivas son susceptibles de concretarse en un contexto escénico, o sea, de ser mostradas por un único individuo o por un colectivo y de ser contempladas por otras personas (desde un único espectador hasta un público numeroso).
- g. En relación con el receptor de la práctica, o sea el espectador, cabe decir que éste se considera integrante de la lógica externa de la actividad. Determinadas prácticas se caracterizan por la ausencia de la figura del espectador (el juego dramático o el baile espontáneo); algunas prácticas pueden realizarse en presencia o ausencia de espectadores (bailar danzas colectivas); otras, requieren de forma imprescindible su presencia (los espectáculos) y en alguna forma de casi-espectáculo, como por ejemplo la danza-*contact* en su forma de *jam-session*, el papel del espectador puede considerarse como uno de los posibles roles de esta práctica, ya que el rol de bailarín y el rol de espectador se alternan entre los propios participantes en la sesión.
- h. El espectador, en el caso de las prácticas expresivas escénicas, no forma parte de la lógica interna de la práctica; no obstante, sí se le puede atribuir un carácter especial ya que forma parte consustancial del sistema que el espectáculo requiere para alcanzar su objetivo final de comunicar. Sin *un* espectador como mínimo, no existe el espectáculo. En cambio, en las situaciones motrices de expresión trabajadas en un contexto educativo, el rol de espectador puede formar parte de la práctica, junto al rol de intérprete-participante y el rol de director, coreógrafo o creador.
- i. El sistema de valoración de las situaciones motrices de expresión no existe en el casi-juego, viene determinado por las reglas en el caso del juego dramático, por el reglamento en el casi-deporte, por alguna de las formas de casi-espectáculo como el *match* de improvisación o en los deportes expresivos o

artísticos, y por el público y la crítica en el caso de los espectáculos artísticos motores.

- j. La reflexión sobre el estatuto práxico de estas prácticas, que en una primera aproximación aparentan ausencia de reglas, permite entrever en un segundo acercamiento que, en realidad, en algunas situaciones motrices expresivas las reglas se encuentran pautadas explícitamente, y que en otras situaciones las reglas tienen un carácter implícito, se crean y recrean para cada una de las situaciones motrices de forma novedosa. En el juego dramático o en las prácticas bailadas espontáneas y en los espectáculos motores, los protagonistas construyen sus propias reglas de juego y es precisamente en esta elección donde reside la originalidad y pertinencia de cada una de las creaciones. El *descubrimiento* por parte del espectador de estas pautas implícitas formará parte de la experiencia que supone el hecho de asistir a un espectáculo. Por otro lado, en el juego tradicional, en las danzas colectivas, en el casi-espectáculo y en los deportes artísticos, las situaciones vienen marcadas por unas reglas explicitadas en unas pautas explicativas, en una normativa, en un reglamento o en un código de puntuación.
- k. En las situaciones de expresión motriz podemos hablar de la superposición de dos planos: un plano práxico en el que se establecen unas determinadas relaciones reales con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos, y un plano de significación simbólica en el que se establecen unas determinadas relaciones dramáticas con los personajes, con el espacio, con el tiempo y asimismo con los objetos. La coexistencia en las interacciones motrices de un plano práxico paralelo a un plano simbólico enriquece y multiplica las posibilidades de acción motriz. El estudio sugiere la necesidad de conformar un subdominio específico para estas prácticas que permita agruparlas y distinguirlas de las demás. Este doble tratamiento da lugar a una lógica interna que calificamos como lógica práxico-expresiva. Cuando los dos planos, práxico y expresivo, se superponen, se unifican y confluyen en esta lógica, originan instantes o pasajes de excelencia artística.
- l. Cada uno de estos planos conlleva una distinta apropiación de los subdominios del espectro parlebasiano. Si nos fijamos en el nivel práxico, las situaciones motrices de expresión son esencialmente cooperativas, por tanto el subdominio de las mismas viene dado por los grupos de situaciones psicomotrices o sociomotrices de colaboración con un objetivo motor expresivo. Las situaciones motrices de expresión pueden tener una naturaleza psicomotriz o sociomotriz cooperativa, y pueden desarrollarse tanto en un medio estable -en ausencia de incertidumbre- como inestable -con incertidumbre informacional-. Por lo tanto, desde una perspectiva práxica, estas prácticas ocuparían cuatro de los ocho subdominios de la clasificación parlebasiana de las prácticas motrices (CAI, CAI, CAI, CAI), manifestando un carácter cooperativo con presencia o ausencia de compañero.
- m. Siguiendo con esta perspectiva práxica, el rasgo distintivo que siempre se mantiene en cualquiera de los contextos en los que se generan las situaciones motrices de expresión, es la ausencia de adversario. Incluso cuando nos fijamos en el conjunto de los deportes denominados expresivos o artísticos

no se han encontrado situaciones con presencia de adversario. Podemos precisar que, en cualquier caso, no se da una presencia simultánea de competidores, ya que en la competición, la participación es sucesiva -por ejemplo en la natación sincronizada- o, alternada -en los desafíos entre bailarines del *break dance*-).

- n. Aplicando la perspectiva del nivel de la significación simbólica, las prácticas expresivas se extienden a los ocho subdominios (CAI, CAI, CAI, CAI, CAI, CAI, CAI, CAI) del *simplex* desarrollado por el profesor Pierre Parlebas ya que en el terreno de la simulación, de la ficción o de la representación el adversario, el oponente puede formar parte de una situación motriz expresiva. O sea, desde el nivel práxico los protagonistas de la práctica están cooperando en un proyecto escénico común, pero desde el nivel simbólico, desde la ficción, desde el personaje y desde el punto de vista dramático, pueden actuar como adversarios.
- o. La praxiología motriz nos ofrece instrumentos de estudio de la función práxica pero creemos que resulta insuficiente para el análisis de las funciones poética y referencial consustanciales a estas prácticas. Es en el estudio de las teorías artísticas donde además de la praxiología motriz, encontramos las herramientas de acercamiento a las funciones poética y referencial. En este sentido, las situaciones motrices de expresión se encuentran próximas a las manifestaciones artísticas plásticas, musicales y literarias (dibujo, escultura, cine, música, fotografía, etc.) que también participan de las funciones mencionadas. Para tal fin y en relación con el circo nos hemos apoyado en la propuesta de Propp (1985) y su concepto de *función*, equivalente al concepto de subrol de la praxiología motriz. Este doble tratamiento da lugar a una lógica interna que calificamos como lógica práxico-expresiva.
- p. El tratamiento de las prácticas expresivas artísticas desde el área de educación física nos acerca al concepto de *educación motriz artística*. Si la aproximación se realiza desde las enseñanzas artísticas, creemos más apropiado el concepto de *educación artística motriz*.
- q. Atendiendo a la relación entre las prácticas de expresión motriz, el deporte y el espectáculo, advertimos distintas relaciones en función de la evolución de la práctica. Constatamos que las prácticas expresivas experimentan en su evolución una doble posibilidad de institucionalización: por un lado, tienden a la espectacularización, o sea, al espectáculo, y/o por otro, a la deportificación, o sea, a la competición.
- r. Si en relación con las prácticas deportivas se habla de procesos de deportificación, consideramos interesante destacar la tendencia evolutiva de las prácticas expresivas hacia la espectacularización. De forma que incluso las formas más libres de acciones motrices expresivas tienden con el paso del tiempo al espectáculo, a integrar a un receptor-espectador al que comunicar la producción motriz y ante el cual exhibir la creación.
- s. Ahora bien, observamos asimismo una extraordinaria tendencia a la

deportificación de las prácticas incluso en especialidades originariamente expresivas. Por todos es conocida la deportificación de los bailes de salón, que en la actualidad se denominan bailes deportivos de salón, con dos variantes competitivas: los bailes *standards* y los bailes *latinos*. Prácticas como el *hip-hop* o el *break-dance*, danzas surgidas en un contexto cultural urbano con una expresividad motriz singular, también están organizando de forma competitiva algunas modalidades de su práctica. La evolución de las prácticas expresivas pasa, por tanto, por el espectáculo y la deportificación. La influencia de la tendencia social o pulsión humana agonística es tan poderosa que tiende de forma inmediata a la comparación y a la competición incluso en prácticas que inicialmente surgen de la inquietud y la búsqueda de un lenguaje expresivo.

- t. Por otro lado, y a la inversa, cabe señalar la tendencia de las prácticas deportivas hacia el espectáculo motriz. Hallamos pues, una curiosa doble direccionalidad en las prácticas motrices: de las situaciones motrices de expresión se pasa en algunos casos a la deportificación de estas prácticas y de la institucionalización deportiva se accede al espectáculo.
- u. Además, es interesante destacar que un gran número de deportistas, especialmente los que practican deportes expresivos, se adentran en las prácticas expresivas artísticas. Muchos de ellos lo hacen para poder canalizar sus expectativas creativas, ya que los reglamentos disciplinares limitan las inquietudes creativas e interpretativas de algunos deportistas. Aquellas personas que se ubican en un dominio buscarán pasar a un subdominio del mismo o a un dominio cercano, en el que la lógica requiera situaciones que no estén muy alejadas de las que conocen. En principio, no buscarán problemas alejados de los que ya saben resolver. Siguiendo este hilo encontraríamos explicación desde la propia lógica interna al hecho de que una de las prácticas que supone una transición entre la gimnasia como deporte y la gimnasia al servicio del espectáculo es la que bajo la denominación de *Gimnastrada*³⁷⁹ se realiza oficialmente a nivel internacional cada cuatro años. El reglamento de las gimnastras permite interacciones motrices con los compañeros, con el espacio, con el tiempo, con los objetos y los materiales y, incluso a nivel de signos complementarios, permite posibilidades de vestuario y accesorios, que no están admitidos a nivel de las modalidades de gimnasia artística masculina o femenina, o de gimnasia rítmica de la FIG³⁸⁰ (en este sentido, la normativa permite conjuntos acrobáticos, que el género masculino realice propuestas con los aparatos de la gimnasia rítmica, materiales tradicionalmente utilizados en el ámbito circense, etc.). A consecuencia de ello, esta normativa mucho más amplia y más cercana a la de los espectáculos motores ha permitido que el potencial creativo de muchos gimnastas y entrenadores pudiera manifestarse. Son interesantes estos estados en que la propia lógica de las prácticas genera productos híbridos que, con su

³⁷⁹ Manifestaciones gimnásticas colectivas con finalidad de exhibición (no incluyen la competición), que muestran la actividad gimnástica de los diferentes países y culturas participantes sobre los diferentes aparato y modalidades gimnásticas, sin limitaciones impuestas por el reglamento”.

³⁸⁰ Federación Internacional de Gimnasia.

evolución, dan vida a nuevas modalidades.

- v. Las situaciones motrices de expresión pueden ser practicadas en todas las edades ya que la capacidad de crear, de simbolizar, de imaginar y de representar está presente a lo largo de todo el ciclo vital. Espectáculos como *La edad de la paciencia* de la bailarina y coreógrafa Angels Margarit estrenado en el año 1999 TNC³⁸¹, o los espectáculos de los creadores, bailarines y coreógrafos, como por ejemplo la alemana Pina Bausch, el belga Maurice Béjart y el americano Merce Cunningham -todos ellos recientemente fallecidos-, así lo demuestran. En el ámbito del mimo y el teatro del gesto, artistas y creadores como Jacques Lecoq, Etienne Décroux o Marcel Marceau trabajaron el gesto hasta el final de sus días. En el área del circo Rogelio o Charlie Rivel, igualmente *respiraron* circo hasta sus últimos momentos³⁸². Resultaría interesante estudiar cómo el potencial expresivo evoluciona con el tiempo, y cómo progresa y se va enriqueciendo con la edad esta lógica práctico-simbólica. Una experiencia única hasta el momento es el espectáculo *Kontakt Hof mit damen und herren over "65"* del *Tanztheater Wuppertal* de Pina Bausch, que entre febrero del año 2000 hasta diciembre del año 2004 se representó en 69 ocasiones; es la coreografía más buscada del mundo, bailada por las *gentes* de Wuppertal mayores de 65 años³⁸³. Una auténtica maravilla. También el creador catalán Tomás Aragay coreografió "Sobre la belleza"³⁸⁴ con música en directo del pianista Agustí Fernández en la edición del 2003 del Festival *Grec* de Barcelona, en la que los intérpretes tenían una edad comprendida entre los 60 y los 75 años. Cabe citar, asimismo, al grupo sueco de personas mayores *Gubbutzarna* que con sus variadas y entusiastas coreografías pusieron en pie a los asistentes en la *Gymnaestrada* de Berlín de 1995 y en las siguientes.
- w. De igual forma, la intensidad de la danza o del circo se evidencia en personas con distintas condiciones físicas como ponen de manifiesto desde el escenario, compañías profesionales como *Candoco*³⁸⁵, *Les Colporteurs*; desde la dirección de espectáculos, la directora Gloria Rognoni³⁸⁶; o, desde el trabajo

³⁸¹ *Teatre Nacional de Catalunya*. El espectáculo se articula en secuencias en las que catorce mujeres de distintas edades juegan, reflexionan, cuestionan y, casi siempre, bailan alrededor del hecho de crecer, de la ocupación del tejer y de hacer estas dos cosas siendo hembras de la especie humana.

³⁸² El documental *La muñeca del espacio* que tiene como protagonista a Carmen Sánchez, artista de circo octogenaria -especialista en su época en trapecio-, que cada día realiza en la playa de Sitges sus ejercicios matutinos inspirados en su memoria motriz, con el handicap además de su ceguera.

³⁸³ Consultar Endicott (2007) en Bausch, P. (2007). *Kontakt Hof mit Damen und Herren ab "65"*.

³⁸⁴ Ver explicación de la noticia en Sesé, T. (2003).

³⁸⁵ Compañía de danza integrada por personas con discapacidades físicas y sin ellas.

³⁸⁶ Exactriz de Joglars, accidentada durante una de las representaciones del montaje *Alias Serrallonga*.

pedagógico-artístico, el equipo de la fundación *Psicoart*³⁸⁷ con los alumnos.

- x. Podemos establecer una similitud en el trayecto hacia la institucionalización de las situaciones motrices deportivas y de las situaciones motrices de expresión: el casi-juego deportivo con el casi-teatro/la casi-danza, el juego tradicional con los juegos dramáticos y las danzas de carácter tradicional, el casi-deporte con, por ejemplo, los juegos de rol, los juegos de improvisación o la cueca chilena, y finalmente el deporte, con los espectáculos artísticos.

7.1.2. Lógica interna de los espectáculos motores profesionales

Un segundo bloque de conclusiones deriva de la lógica interna de un grupo determinado de situaciones motrices expresivas: el de los espectáculos artísticos profesionales. En ellos se da la máxima especialización en relación con la expresión motriz escénica.

- a. Definimos las *situaciones motrices de expresión escénica* como aquellas en las que se establece una interacción praxica de tipo cooperativo entre los participantes, aunque podemos encontrar otros tipos de relaciones desde el plano expresivo, simbólico y de la ficción escénica. El objetivo motor de las mismas es la presentación de un proyecto escénico de acuerdo a unas reglas implícitas -singularmente elegidas para el desarrollo de ese espectáculo- de relación con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos. Estas reglas se explicitan en el marco de una interrelación comunicativa emotiva entre actores y espectadores (actuantes y espectadores).
- b. El grupo de situaciones motrices que constituyen la versión altamente especializada y en ocasiones tecnicada de la actividad está formado por los espectáculos artísticos motores (profesionales o *amateurs*). Los espectáculos no están sujetos a ninguna fórmula, código o reglamento preestablecidos. Es en este punto donde reside una gran parte de su especificidad. Cada nueva creación confecciona sus reglas, eligiendo las distintas interacciones motrices que se explorarán en el sistema praxio-simbólico, acordes con el marco simbólico establecido.
- c. Constatamos unas vastas posibilidades de interrelación entre los artistas, y de estos con el espacio, con el tiempo y con los objetos en las distintas modalidades de prácticas motrices expresivas de danza, circo, mimo y teatro gestual. Estas, a su vez, diversifican la posibilidad de múltiples interacciones motrices con los compañeros, el espacio, el tiempo y los objetos, en las

³⁸⁷ *Psicoart* es una fundación creada por Jannik Niort con el objetivo de trabajar la danza con discapacitados psíquicos. En la actualidad, el equipo de profesores realiza las clases y los ensayos en el INEFC (Instituto Nacional de Educación Física) en el centro de Barcelona. Asimismo, recuerdo con cariño el espectáculo de circo, y de mimo, que se creó en la asociación *ASPROS* o los montajes coreográficos realizados con motivo de celebraciones de congresos o competiciones deportivas con la fundación leridana *AREMI*.

submodalidades de las mismas: la danza-*jaz*, las danzas colectivas, los bailes de salón, la danza africana, la danza del vientre, el circo clásico o tradicional, el circo moderno o contemporáneo, el mimo clásico o de ilusión, el mimo corporal dramático, etc., desplegando un amplio abanico de posibilidades de estudio y profundización en cada uno de los sistemas.

- d. Cabe señalar una cierta proximidad en su lógica interna entre la modalidad expresiva de danza y la disciplina de manos libres de la gimnasia rítmica deportiva, tanto individual como de conjuntos. Las prácticas circenses están próximas a los deportes artísticos de la gimnasia rítmica y de la gimnasia artística. La relación que en la gimnasia rítmica las gimnastas mantienen con los objetos-aparatos (por ejemplo, las pelotas) tiene similitud praxiológica con la utilización que el artista mantiene con los objetos malabares (por ejemplo, los sombreros). Asimismo, puede establecerse una similitud práxico-expresiva entre las disciplinas circenses acrobáticas o de equilibrio con grandes accesorios (por ejemplo, las básculas o el funambulismo) y las modalidades de la gimnasia artística masculina y femenina con aparatos (las barras fijas o la barra de equilibrio). La relación que mantiene el practicante de gimnasia artística masculina o femenina con los subespacios de los aparatos fijos es cercana a la que mantiene el artista con los subespacios de los aparatos fijos circenses; y, por supuesto, entre las disciplinas circenses acrobáticas sin accesorios y las modalidades de suelo masculino y femenino de la gimnasia artística, o entre los equilibrios estáticos del circo y la modalidad gimnástica de acrosport.
- e. Las diferencias y, en consecuencia, la especificidad de unas y otras reside en la intención final de las acciones que realizan los protagonistas de las mismas: en las disciplinas deportivas la intención es “ganar” ajustándose al máximo al modelo especificado y reglado en el código de puntuación, y en las prácticas expresivas escénicas el objetivo es “comunicar” en base a la coherencia en la composición del proyecto creado.
- f. La función semiótica es especialmente relevante en las prácticas mimadas, en especial del mimo clásico (de ilustración, o mimo-ilusión), esencialmente centrado en la producción (codificación) y la recepción (decodificación) de signos. El mimo establece relaciones imaginarias con personajes, espacios, tiempos y objetos. La danza promueve especialmente la interacción con el propio cuerpo, con el cuerpo de los compañeros, con el espacio propio, el espacio de los compañeros y el espacio global; también con el tiempo propio, y el de los compañeros. A nivel objetual interacciona con un objeto intangible, invisible, pero con el que se establecen relaciones intrínsecas: la música. El circo primaría las relaciones con los pequeños objetos manipulables, con los subespacios de los grandes aparatos, con el cuerpo de los compañeros y con la fragilidad, vulnerabilidad y torpeza humanas a través del clown, figura indisociable del espectáculo circense.
- g. Los componentes del sistema praxico-simbólico de los espectáculos motores vienen determinados por las relaciones de los protagonistas y a través de su motricidad con los compañeros, con el espacio, con el tiempo, con los objetos y con el significado simbólico, dando lugar a una serie de acciones

motrices emergentes significativas. Estas relaciones han sido las consideradas como criterios a nivel de la elaboración del formato de campo aplicado en la parte empírica de la investigación de las prácticas circenses.

- h. A nivel metodológico, y en relación al análisis de los espectáculos, señalamos que de la misma forma que la valoración de las prácticas expresivas se realiza a través de la observación por parte del público, de los jueces o de los críticos, la metodología observacional sistematiza el proceso de observación, en este caso de un espectáculo. Los datos obtenidos a través del registro concretan y aproximan la observación realizada, lo que permite extraer conclusiones a nivel cualitativo apoyadas en un conjunto de datos cuantificados. En cuanto a la unidad de observación, queremos enfatizar la importancia de que ésta tienda a una cierta molaridad, ya que la parcialización o el detalle molecularizado del espectáculo dificultaría la visión e interpretación global del mismo.
- i. También a nivel de la metodología utilizada, es necesario destacar la importancia de la elección de unos parámetros u otros en función de los objetivos de la investigación, ya que los resultados pueden verse modificados según la utilización de los datos derivados de un parámetro u otro. Por ejemplo, en los resultados de la comparación de proporciones, la diferencia es o no es estadísticamente significativa, en función de la utilización del parámetro *frecuencia* o el parámetro *duración*, mostrando la relevancia para determinadas investigaciones de la obtención en el registro de datos del parámetro tiempo, ya que su utilización puede complementar y matizar los resultados.
- j. Las artes motrices contemporáneas viven un momento de inflexión creativa como punto de intersección de disciplinas, como lugar de encuentro supraidiomático de artistas de procedencias muy distantes, como forma de expresión y de comunicación en un lenguaje que, aun experimentando con su material físico, a veces es absolutamente fiel a las leyes del cuerpo, y otras festeja el teatro o las artes plásticas especialmente audiovisuales. Se podría hablar de una lógica contemporánea de fusión, lo cual conlleva que determinados rasgos de la lógica interna de unas artes convivan y se fusionen con otros (por ejemplo, en los espectáculos actuales de danza aérea convive la especificidad del trabajo del espacio corporal propio del bailarín con el espacio aéreo propio del circo).

7.1.3. Observación y análisis en el circo. Compañía *Cirque du Soleil*

Un tercer y último bloque de conclusiones es la que sintetiza las aportaciones del estudio empírico de las diez producciones observadas y analizadas del *Cirque du Soleil*.

Estas aportaciones responderían a las hipótesis secundarias relacionadas con la última parte de nuestro estudio en el sentido de que:

- el circo desarrolla un tipo de relaciones particulares con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos.
- la frecuencia y la duración de determinados rasgos se modifica en función de la evolución de la compañía.
- la evolución de los espectáculos de la compañía *Cirque du Soleil* marca una tendencia en relación con las acciones motrices que se combinan en los mismos.
- la evolución de los espectáculos de la compañía *Cirque du Soleil* marca una tendencia en relación con la utilización del espacio en los mismos.
- la evolución de los espectáculos de la compañía *Cirque du Soleil* marca una tendencia en relación con la interacción con los objetos que se combinan en los mismos, y por último,
- en los espectáculos estudiados, se encuentran determinados patrones relacionados con el orden de aparición de las acciones.

En relación a la cantidad de datos obtenidos, vamos a distinguir entre las conclusiones referidas a la globalidad de la observación y las que se derivan de cada uno de los espectáculos, por otro lado comentadas con detalle en la discusión del capítulo sexto³⁸⁸:

- a. entendemos el circo como un lenguaje expresivo motor en el que los artistas desarrollan unas determinadas relaciones con los otros artistas, con el espacio, con el tiempo y con los objetos. Estas relaciones unifican dos niveles: un nivel práxico de ejecución y un nivel simbólico de significación.
- b. En relación con el nivel práxico las modalidades circenses son muy variadas. Algunas de ellas establecen relaciones con otros artistas (acrosport estático o dinámico), otras crean relaciones con los sub-espacios de los grandes aparatos (la báscula o la rueda alemana), o bien con los pequeños objetos a través de la manipulación de los mismos (diábolos) generalmente con las manos o los pies.
- c. En relación con el nivel simbólico, la función semiótica se constata sobre todo en los momentos de interpretación teatral y, especialmente, a través de la figura del clown, que canaliza la fragilidad y la vulnerabilidad humanas. A nivel de la significación simbólica, la acción en el circo se articula en base a las funciones desarrolladas por Propp (1985). Éstas se contemplan en la construcción de los números que integran los espectáculos en los que siempre existe la figura del protagonista, al que se le van a presentar distintos obstáculos que debe ir superando. La victoria final supone la superación del conjunto de impedimentos, y crea la figura del héroe o la heroína. Estos

³⁸⁸ El capítulo anterior (sexto), está dedicado a la presentación y discusión de los resultados obtenidos de la aplicación del formato de campo a la observación de los diez espectáculos de *Cirque du Soleil*. En las conclusiones finales únicamente se incluyen puntos globales.

obstáculos están vinculados a las transgresiones que habrá que desafiar: la disminución del número de apoyos, el desafío de la altura, la provocación de las leyes físicas, de las reglas biomecánicas y de la exploración de nuevas relaciones con los objetos, con los aparatos y con las personas; relaciones en las que a veces el individuo es manipulado como si de un objeto malabarístico se tratara, como muestran los lanzamientos e intercambios de ágiles en el trapecio, o el antipodismo humano de los icarios.

- d. El objetivo final del espectáculo circense es comunicar y entretener al público. Los objetivos parciales durante el espectáculo son variados: alcanzar un espacio físico horizontal (el *otro lado* del cable, del funambulismo) o un espacio físico vertical (alcanzar un peldaño superior de una escalera, llegar a la parte superior del mástil o alcanzar con equilibrios sobre las sillas una altura determinada) es unas ocasiones; en otras, el objetivo consiste en controlar una serie de objetos en el espacio manteniendo un ritmo, y supone un tropiezo o un retroceso en su consecución el hecho de que uno de ellos caiga y haya que recomenzar el camino avanzado. En determinados casos el objetivo es la exploración de nuevas vías para conseguir la realización de una tarea aparentemente fácil como puede ser desplegar una mesa o abrir una silla. Para el payaso, la relación con el objeto se puede convertir en un gran problema cuya resolución se va a ir complicando a medida que avanza la historia. Es curioso destacar que es precisamente en base a la torpeza humana (*torpeza* que en los acróbatas sería un signo negativo), cómo el payaso construye sus acciones convirtiéndose en un antihéroe. Lo que en las otras modalidades supone un fracaso, es la base del éxito del clown. El reconocimiento e identificación con esa torpeza es lo que como público, nos provoca esa sonrisa de complicidad que puede ampliarse hasta la hilaridad.
- e. El riesgo siempre está presente en el espectáculo circense: solemos hablar del mismo refiriéndonos a la integridad física, pero también hay *riesgo* cuando se busca la sonrisa del público o se incrementa el número de objetos que manipulamos, y se concluye con éxito el desafío que supone este momento *arriesgado*. Como en los cuentos de aventuras: retos y más retos que traducen la verdad del protagonista.
- f. Se aprecia una tendencia a la incorporación del espacio aéreo; en los primeros espectáculos hay pocos números aéreos y estos se van incrementando en el transcurso de los espectáculos. Asimismo, se va incrementado el número de personajes secundarios, verificándose muchas más interacciones motrices con los compañeros.
- g. El análisis de la comparación de proporciones señala algunos códigos que aparecen proporcionalmente en un mayor porcentaje significativo. Uno de ellos es el código *Aer* (acciones motrices realizadas en el espacio aéreo); por lo tanto, comparativamente, hay una mayor presencia en el conjunto de los espectáculos de los números que no tienen contacto con el suelo y que se realizan en el aire. El código referido a la presencia de personajes que centran la atención del público en un punto del espacio o en un artista principal determinado (Fucu), aumenta su proporción de forma significativa a lo largo del tiempo como también lo hacen los códigos referidos al clown (Clwn) y a

la presencia de personajes secundarios (Pe). A nivel de las transiciones se avanza hacia una yuxtaposición (Yuxt) entre los números y las transiciones.

- h. En relación con la observación de los espectáculos a partir del formato de campo utilizado inicialmente, se constata que en todas las creaciones estudiadas está presente una modalidad u otra de técnicas aéreas, lo que junto a las técnicas de *clown*, las señalan como intrínsecamente vinculadas al espectáculo circense contemporáneo. Tenemos que señalar, además, que en su conjunto, ambas técnicas (aéreos y *clown*), ocupan la mayor parte del tiempo del conjunto de los espectáculos. Es probablemente un dato que no coincidiría con la observación de la iniciación a las técnicas circenses en centros escolares, ya que el nivel de seguridad y sofisticación técnica que requieren, por ejemplo, las técnicas aéreas es muy elevado, y no permiten su introducción en los centros escolares con las condiciones adecuadas.
- i. Es preciso señalar, asimismo, que el espectáculo *Le Cirque Reinventé* está configurado en un porcentaje muy elevado de su desarrollo por técnicas gimnástico-acrobáticas que, combinadas con técnicas de *clown*, suponen un porcentaje de ocupación del tiempo del espectáculo muy elevado, en relación con la utilización de las mismas técnicas en otros espectáculos.
- j. A nivel de las tendencias cabe destacar que encontramos una tendencia al crecimiento a lo largo de los años de la modalidad de acrobacia con accesorios y grandes aparatos, de forma que la exploración de estas nuevas relaciones con el espacio creado por estos aparatos es un indicador de su notable evolución. Podemos apuntar, además, en relación a la utilización de las técnicas acrobáticas sin accesorios que éstas sostienen su duración máxima en los espectáculos de *Alegría* y *Varekai*.
- k. Añadimos que encontramos la técnica de malabarismo con los pies o antipodismo en *Nouvelle Experience* y *Dralion*, sin embargo en *Varekai* el objeto del malabarismo es el propio artista, por lo que la consideraremos en este caso una modalidad gimnástico-acrobática en la que el propio cuerpo es objeto de un juego malabar dinámico por parte del portor que lo impulsa y lo recibe.

A nivel espacio-temporal, se observan contrastes entre los cronotopos, lo que acrecienta el ritmo del espectáculo y lo hace más variado, jugando al mismo tiempo con la aparición de las sorpresas.

En el primer espectáculo de la compañía *La Magie Continue*, el mayor tiempo del espectáculo lo ocupan las técnicas de equilibrio con y sin accesorios y las acciones acrobáticas con accesorios y sin ellos. El mayor tiempo en *Le Cirque Reinventé* lo ocupan las técnicas de equilibrio con y sin accesorios con casi la mitad del total. Cabe resaltar que en este espectáculo no hay números de acrobacia sin accesorios, siendo el único de los espectáculos estudiados durante esta época en el que hallamos esta circunstancia. En el espectáculo *Nouvelle Experience*, los números aéreos suponen una cuarta parte de la duración dentro del conjunto del espectáculo, tratándose pues de un espectáculo eminentemente aéreo. En el espectáculo *Saltimbanco*, las técnicas

combinadas no se dan en este espectáculo. Se trata de un espectáculo muy equilibrado a nivel de las técnicas gimnástico-acrobáticas que se entremezclan en el mismo. En *Alegría* las técnicas que tienen como base el equilibrio de pie o invertido no aparecen en este espectáculo. Cabe mencionar que las técnicas de manipulación de objetos (malabares) y las técnicas de *clown* e interpretación que de forma conjunta suponen casi la mitad del mismo, es en este espectáculo donde se encuentran más equilibradas con el conjunto de las técnicas-acrobáticas. En *Quidam* los resultados nos hablan de un espectáculo en el que predominan las técnicas acrobáticas aéreas. En el espectáculo no hay equilibrios con accesorios ni técnicas combinadas. En relación con *La Nouba* consideramos que es oportuno señalar que éste ha sido el único espectáculo de los diez que se han trabajado en el que aparecen todos los criterios y la totalidad de los códigos que se estudiaban. Cabe indicar, pues, que se trata de la creación más variada y global de cuantas hemos abordado. Al igual que en otro espectáculo comentado con anterioridad, *Alegría*, en *Dralion* el conjunto de las técnicas gimnástico-acrobáticas se nivela con el agregado de las técnicas restantes: manipulación de objetos, clown e interpretación. Como en la creación *Alegría*, en otro de los espectáculos estudiados, *Varekai*, no se encuentran registros de acciones que supongan equilibrio en cualquiera de sus modalidades. Tampoco hemos localizado registros de momentos que combinen diferentes técnicas. En este espectáculo encontramos una forma de manipulación de los artistas que es la modalidad de los icarios (una suerte de antipodismo, pero que malabarea los cuerpos humanos. En *Corteo* observamos un predominio del trabajo con accesorios; lo ponen de manifiesto las propuestas de acrobacia con accesorios que suponen un tercio de la globalidad del espectáculo, así como las acciones de equilibrio con accesorios que abundan en este resultado.

No queremos dejar de añadir, en última instancia, que más allá de la aparición de unas u otras modalidades, el punto final del espectáculo reside en la coherente conjunción artística (del plano práxico y el plano simbólico) de estas técnicas, en su puesta escena, en el sello personal de los distintos creadores que, en definitiva, participan de forma colaborativa en la realización de un proyecto común que nos permite -en el espacio y en el tiempo del espectáculo-, participar como espectadores de esta experiencia estética. El circo es el reino de las situaciones inalcanzables en el mundo real, de los sueños hechos realidad, de las transgresiones conseguidas por los otros, es la esperanza. Asistimos a este espectáculo porque en aquel espacio y durante un tiempo vivimos la *utopía de lo real* (Guisgand, 2007).

A partir de la realidad del circo actual y la transformación experimentada en las últimas tres últimas décadas podemos afirmar que el circo es un lenguaje expresivo, que al igual que otros lenguajes motores como la danza, el mimo o el teatro del gesto se sirve de las posibilidades motrices. En este sentido, va mucho más allá de su archiconocida, manida y tópica utilización como posibilidad temática. La exploración que implica de las relaciones con los compañeros, el espacio, el tiempo y los objetos en un marco simbólico, lo convierten en uno de los lenguajes con más futuro y posibilidades de desarrollo en el siglo en el que hemos entrado, como así lo van demostrando las creaciones de las distintas compañías en Cataluña, en otras comunidades españolas, y en otros muchos lugares, especialmente de los países europeos, y de otros continentes.

Queremos destacar, para concluir, la importante aportación de las artes a la sociedad y a la educación. La educación artística contribuye a la creación de una especial sensibilidad hacia uno mismo y hacia el mundo que le rodea que potencialmente se traduce en una reflexión y una búsqueda de formas de representación, de opinión y de incidencia social. Esta educación artística, necesaria y posible a través de los distintos recursos expresivos, bien sean plásticos, musicales, literarios, audiovisuales y, asimismo, motrices, es fundamental y educable a lo largo de las distintas etapas de la vida. La exploración inicial de los distintos lenguajes expresivos puede conducir a una posterior profundización que convierta el arte en el eje profesional de la vida de los futuros artistas. La sensibilidad artística revierte, además, en otros órdenes de la vida cotidiana, académica y profesional, puesto que las capacidades creativas son indispensables en el mundo actual para abrir nuevas perspectivas de estudio, para establecer asociaciones interdisciplinares, para conectar el pasado histórico con la incertidumbre del presente y la proyección a un futuro que utópicamente dé respuesta, contemple y potencie las posibilidades creativas de cada uno, más que la ambición económica, posesiva y consumista, orientando hacia el respeto a la divergencia de respuestas, más que hacia la confluencia de respuestas únicas y convergentes.

Las suspicacias de autores como Pavis (1996), respecto a los acercamientos al análisis de los espectáculos demasiado diseccionadores, nos ha permitido tener en cuenta este tipo de reflexiones, de manera que se ha procurado paliar esta limitación con una aproximación de carácter molar al tema de estudio, de forma que no se rompieran los vínculos entre las unidades estudiadas.

7.2. Limitaciones del estudio

Las limitaciones del estudio provienen de diferentes puntos, a saber: el marco teórico, la metodología utilizada, el instrumento de observación, la muestra y el análisis de los datos.

7.2.1. Marco teórico

Somos conscientes de la falta de profundización en algunos apartados de los tres primeros capítulos, que han intentado reflexionar sobre el lugar de las SME en el marco de la ciencia de la acción motriz. Reconocemos habernos acercado de forma superficial a los universales de Pierre Parlebas, a la par que tampoco nos hemos adentrado con detenimiento en el estudio de los subroles o las funciones que propone Propp, o, en la modelización. La necesidad de poner límite en el tiempo a este estudio, unido a la extensión del mismo, impiden, que estos aspectos hayan sido abordados. De esta forma, se convertirán en uno de los siguientes pasos en la continuación de la tesis.

7.2.2. Análisis crítico de la metodología utilizada

La metodología observacional, como se ha explicado, permite acceder a los

comportamientos observables que, como investigador, se haya tomado la decisión de estudiar. Somos conscientes de que el estudio debería completarse con la aportación de, por un lado, la vivencia de la expresividad motriz descrita por los propios artistas, y, por otro, con la explicación de las *intenciones* del equipo creador (guionistas, creativos y el propio creador del espectáculo), en relación con cada una de las producciones. De esta forma, se podría contratar la observación externa no participante con la vivencia de los artistas y creadores del espectáculo.

También tenemos que comentar que este primer acercamiento a los espectáculos se ha hecho desde la perspectiva del receptor del espectáculo (con un objetivo que se concreta en el análisis de las producciones desde una perspectiva teórica determinada) y, asimismo, somos conscientes de que debería complementarse con la visión del público generalista, o sea, a partir de la visión estética de sus principales consumidores.

Otra limitación a señalar es que el estudio de los espectáculos se ha realizado desde el lenguaje televisivo, y el lenguaje audiovisual es ontológicamente distinto al del circo. Es el lenguaje diferido (signo repetible) frente al lenguaje del directo (signo efímero). Como señala Minguet (2010) las grabaciones de los números de *Cirque du Soleil* no tienen nada que ver con el dinamismo y la concepción postmoderna de sus espectáculos. Ahora bien, este autor también admite que es mejor disponer de registros que no tenerlos³⁸⁹. En relación con este punto, y vinculado con el tema de los sesgos de la observación (en el capítulo 3 se ha explicado cómo se han intentado minimizar), hay que señalar que de la misma forma que el realizador de un espectáculo filmado elige unos planos desde los cuales efectuar *su* observación del espectáculo, y que el público escoge *qué* quiere mirar a pesar de estar dirigido por el propio espectáculo, nuestra observación, aunque prevista, puede verse en algún momento interferida por la acentuación de algún aspecto que, a lo mejor, contemplado por otro observador, sería considerado como secundario.

7.2.3. Instrumento de observación

Las características del instrumento de observación creado especialmente para este estudio requerían un número máximo de códigos, por lo que hemos debido encajar los objetivos del estudio con las posibilidades que ofrecía el instrumento. En una pequeña parte, esta limitación numérica ha hecho que optáramos por unos determinados criterios a observar en relación con cada una de las dimensiones del estudio. Estos se enmarcaron en el contexto de la ciencia de la acción motriz, y se llegó a ellos a partir de la reflexión realizada en los tres primeros capítulos de la tesis.

³⁸⁹ Una de las principales razones por las que se ha escogido el estudio de los espectáculos de esta compañía es porque hace algunos años, era de las pocas de las que podía obtenerse grabaciones de sus espectáculos. En este sentido, el tema de las *biografías* y el *historial* de las compañías a través del registro de sus producciones está mejorando sustancialmente; es más, empiezan a publicarse materiales casi exclusivamente de carácter audiovisual como el recientemente aparecido *Le Nuancier du Cirque* (2010).

Los objetivos del estudio (la *expresión motriz escénica* en el marco de los espectáculos de una determinada compañía de circo) no permitía adentrarnos en profundidad en los rasgos de la *expresión motriz espontánea*, ni en los componentes de la *expresión motriz comunicativa* (mirada, orientación del cuerpo, expresión facial, proxémica, cronémica, etc.). El conocimiento exhaustivo de ambos tipos de expresividad -espontánea y comunicativa-, contribuye a su aplicación en un contexto escénico.

7.2.4. Muestra

Tal y como se ha explicado en el capítulo cuarto, el estudio adolece de dos de los espectáculos significativos de la compañía *Cirque du Soleil* en el periodo estudiado (1986-2005). Concretamente, *Ó* y *Mystère* no están disponibles para su observación y análisis, ya que se encuentran en periodo de amortización, y se trata de espectáculos que no están de gira y se representan en un lugar fijo. A pesar de intentar conseguirlos tras ponernos en contacto con la compañía, no está disponible su adquisición, por lo que finalmente no han sido incluidos. Se pueden realizar consultas de los mismos a través del espacio virtual, pero no hemos considerado oportuna esta posibilidad para nuestro estudio.

7.2.5. Análisis de los datos

La propia limitación en cuanto a la extensión física del estudio ha determinado que en el análisis descriptivo, y a pesar de la cantidad de datos de los que se dispone, haya habido que reducir la exposición a una selección de los mismos, atendiendo a las preguntas iniciales que nos demandábamos en el trabajo. Esta restricción se ha aplicado, de igual modo, a la comparación de los códigos elegidos para efectuar la comparación de proporciones y el análisis de las tendencias.

En relación con el análisis secuencial, y aunque a nivel metodológico se sobrepasa ampliamente el mínimo de 30 líneas requeridas para poder efectuarlo, posiblemente se requiera un conjunto mucho mayor de espectáculos para poder establecer patrones con mayor claridad. De todas formas, y respecto a este punto, cabe argumentar que la propia lógica de la creación, y las propias características de los espectáculos, como resultado de una elección, en principio inicial, de relaciones -con los compañeros, con el espacio, con el tiempo y con los objetos-, con las que jugar, provocan que sea difícil determinar patrones de comportamiento estables, más allá de unas características estilísticas concretas.

7.3. Perspectivas de futuro

Las perspectivas de futuro parten de las aplicaciones prácticas del estudio, y se explican a partir del esquema de decisiones iniciales tomadas en nuestro trabajo. Se ultima este punto con la exposición de unas consideraciones finales.

7.3.1. Aplicaciones prácticas

Las aportaciones de esta tesis se sitúan a distintos niveles: científico, pedagógico, académico, artístico, y social.

En el ámbito científico, el estudio contextualiza las prácticas de expresión especialmente escénica en la ciencia de la acción motriz. Enmarcar progresivamente en el conjunto de las prácticas motrices la *expresión motriz espontánea*, la *expresión motriz comunicativa*, y la *expresión motriz escénica* ofrecerá un marco de referencia desde el que las situaciones motrices expresivas puedan ser estudiadas a partir de un hilo conductor.

En el ámbito pedagógico, se propone la consolidación de una educación motriz artística en todas las etapas del sistema educativo: educación infantil, educación primaria, educación secundaria y bachillerato, desde la creencia y convicción de que el arte, como manifestación de las múltiples posibilidades constructivas y creativas del ser humano, contribuye a la reflexión y a la unión entre identidades y mestizajes múltiples.

Académicamente, creemos que la tesis contribuye a clarificar la elaboración de programas, bien se trate de una asignatura, de un *currículum* académico, o del desarrollo de un plan de estudios. En todas estas situaciones, el conocimiento de la lógica interna de las prácticas permite agruparlas en relación con los problemas que plantean al practicante. Desde esta perspectiva, cada práctica propone distintos problemas a resolver y demanda soluciones adecuadas al practicante que se enfrenta con ella. En el desarrollo de un plan de estudios, en la elaboración de un *currículum* académico o en el diseño de una asignatura nos interesara conocer la especificidad y pertinencia de cada práctica e incluso de cada tarea, para disponer, de este modo, de un amplio espectro de actividades que demanden al alumnado distintas soluciones motrices. Los programas de las asignaturas, los *currículums* académicos y los planes de estudio, más que responder a intereses particulares, deberían elaborarse a partir de las aportaciones y los requerimientos de los problemas que plantea cada una de las prácticas; éstas, desde su lógica interna, recrean problemas distintos a resolver y reclaman soluciones distintas y, por tanto, procesos distintos a la persona que va a realizarlas. En una *pedagogía de las conductas motrices* que combina el punto de vista de la observación externa -el comportamiento observable- y el del significado interno -la vivencia corporal- (Parlebas, 2001), es importante conocer la naturaleza de cada una de las prácticas que se proponen a nuestro alumnado, para que las situaciones sean lo más variadas posibles en un contexto académico de educación obligatoria.

En relación con el terreno artístico, el estudio proporciona herramientas, tanto a los creadores, los directores y los coreógrafos como a los artistas, que contribuyen a la elaboración de su proyecto expresivo (subproceso creativo). Asimismo, aporta elementos de reflexión a los analistas, a los estudiosos y críticos de espectáculos, amén de a los propios espectadores (subproceso receptivo). Contribuye a tomar conciencia de las herramientas a combinar en la creación de espectáculos motores -especialmente circenses-; ubica las prácticas motrices con carácter artístico de un lado, y con carácter deportivo, por otro; reflexiona sobre la eficacia motriz y

expresiva, y lo hace desde un punto de vista técnico y desde un punto de vista artístico y, finalmente, expone los rasgos comunes y los rasgos diferenciadores que otorgan especificidad a las distintas modalidades de expresión motriz en el contexto escénico.

Por último, este trabajo incide en una práctica social artística, el circo, -que hasta el momento ha sido objeto de escasos trabajos desde una perspectiva universitaria-, y lo hace desde una perspectiva científica. Al respecto, tenemos que comentar que, al igual que el estudio de los conceptos relativos a una actividad motriz no reemplazan la práctica de la misma, creemos que existe, asimismo, una investigación de la motricidad, desde las propias praxias³⁹⁰. En relación con un gran número de prácticas, entre las que se incluyen las situaciones motrices de expresión, los procesos creativos y de experimentación que en ellas se desarrollan, convierten en verdaderos laboratorios de la motricidad aquellos espacios tradicionalmente concebidos como espacios de práctica, que reivindicamos como lugares, que bajo determinados parámetros de rigor sistematización, y desarrollo de metodologías pertinentes, ahonden en la investigación de la práctica motriz desde la acción.

7.3.2. Investigaciones potenciales

El diseño de las futuras investigaciones deriva del reverso, del *negativo* del esquema que reflejaba el conjunto de decisiones tomadas en el actual trabajo.

Tabla 135. Decisiones en relación con futuras investigaciones.

| SITUACIONES MOTRICES EXPRESIVAS en | | | | |
|--|--|--|----------------------------------|---|
| CASI-JUEGOS | JUEGOS TRADICIONALES | CASI- DEPORTES | DEPORTES EXPRESIVOS o ARTÍSTICOS | ESPECTÁCULOS ARTÍSTICOS MOTORES (PROFESIONALES) |
| ESTRUCTURA DE LAS DECISIONES A TOMAR EN PRÓXIMAS INVESTIGACIONES  | | | | |
| Análisis del PROCESO a través de: | Textos (libros, artículos) | o bien, análisis de las PRODUCCIONES FINALIZADAS con base en el: | | Texto (palabra) |
| | o, de los Actores, directores, coreógrafos | | | o, en el Cuerpo (acción motriz) |
| Percepción del Actor | | o bien, percepción del Espectador - receptor | | |
| | | Experto (director/ coreógrafo/ autor) | | o, no experto |
| Analizar espectáculos de Visión clásica | | o bien, espectáculos de Visión contemporánea (otras compañías) | | |

³⁹⁰ Ver prólogo de Roger Garaudy en el libro sobre Maurice Béjart *Danser sa vie*.

| | | | |
|--|---|---|--|
| En las modalidades de CIRCO: | Nivel Iniciación Nivel Intermedio Nivel profesional | Criterios de selección Espectáculos - sesiones de análisis (constancia intersesional) | Grabación profesional |
| DANZA: | Nivel Iniciación Nivel Intermedio Nivel Profesional | | Disponer de la producción desde el inicio hasta el final |
| MIMO Y PANTOMIMA: | Nivel Iniciación Nivel Intermedio Nivel Profesional | | Variar los años de creación de los espectáculos-sesiones, y el enfoque de las producciones |
| TEATRO GESTUAL: | Nivel Iniciación Nivel Intermedio Nivel Profesional | | Seguimiento de uno o varios de los participantes como unidad |
| OPERA, SOMBRAS CORPORALES, LUZ NEGRA, TÍTERES, entre otros | | | |

Siendo mínimamente exigentes pensamos que probablemente habría que complementar y redondear las conclusiones obtenidas en este trabajo:

- a) en primer lugar, con la ampliación del estudio a un conjunto de nuevos espectáculos motrices distintos a los analizados; en segundo lugar, completando los resultados obtenidos en el análisis con la visión de los propios protagonistas (nos estamos refiriendo a bailarines, artistas de circo, actores gestuales, directores/as, coreógrafos/as, implicados en el proceso creativo); de esta forma se combinaría la visión del observador con las conductas encubiertas de los protagonistas de los espectáculos, desde la perspectiva del actor; y en un tercer momento, extendiendo este análisis de la expresión del cuerpo escénico al estudio de la expresión motriz espontánea y del cuerpo como escritura, del cuerpo-texto, todos ellos íntimamente relacionados y que constituirían el conjunto a trabajar desde la perspectiva de las posibilidades de una expresión motriz global;
- b) por otra parte, construyendo nuevos instrumentos de observación que permitan, cualquiera que sea el nivel de práctica estudiado, observarlo de una forma novedosa. Estos nuevos instrumentos de observación permitirán analizar de una forma original lo que constituye el dominio de las *situaciones motrices de expresión* y en relación a nuestros conocimientos del desarrollo del niño, formular nuevos objetivos pedagógicos en la perspectiva de renovar los contenidos de estas actividades;
- c) por último, los esfuerzos pedagógicos actuales están en la línea de atender en un mismo grupo denominado *actividades físicas artísticas* las propuestas que proceden de la danza, el teatro gestual, el mimo y el circo. El afianzamiento de una *educación motriz artística* y de una *educación artística motriz* conllevará el necesario estudio de las respectivas lógicas internas subyacentes a las diversas

prácticas y no sólo a estas modalidades sino a todos lenguajes que incluyen cada una ellas (diversidad de formas bailadas, diversidad de lenguajes circenses y variedad de expresiones mimadas).

7.3.3. Consideraciones finales

El desarrollo de este trabajo ha estado presidido por múltiples momentos anímicos asociados a la propia evolución de la tesis. He experimentado momentos de inmensa alegría cuando las reflexiones de un autor o de una autora encajaban con las de otros pensadores, o con las propias, de forma que certificaban, contradecían o avalaban nuestro trabajo. Advertía la sensación de una comunión en el espacio y en el tiempo con personas de otras culturas que reflexionan sobre temas similares sin conocerlos más que por el reflejo de las palabras plasmadas en libros, artículos, entrevistas o en el espacio virtual de *internet*. El laberinto se agrandaba y me seducía con los descubrimientos de nuevos autores, que a su vez me trasladaban a otras opiniones con las que realizaba una nueva conexión que concluía un bucle ideológico. Sentía que mis preocupaciones e intereses eran compartidos por otros, desconocidos hasta entonces, pero con los que sentía cierta complicidad.

Han existido momentos de incertidumbre y de duda, que aunque he procurado reducir a instantes, en ocasiones se han prolongado durante días y meses, mañana, tarde y noche en los que reinaba la confusión, en que la pieza que faltaba para encajar aquella idea parecía ilocalizable. Por contraste, estos estados se han visto compensados con momentos de extraordinaria euforia y entusiasmo cuando ésta aparecía, y podía colocar el fragmento extraviado que me permitía avanzar en la construcción de este enorme *puzzle*, de carátula inicial desconocida. El rompecabezas cuya imagen se me negaba, y que originalmente imaginaba constituido por decenas de minúsculas piezas, con el tiempo se ha multiplicado en centenares de pequeñas ideas que he combinado en la estructuración final que ahora rubrico.

A partir de ahora, empezaré a observar la fotografía final tomando distancia, retrocediendo. Aparecerán la pieza mal encajada, el error en el matiz, o la imperfección inevitable, a los que trataré de poner remedio continuando, insistiendo. Acabado el cuadro reflexionado, la escultura intelectualizada, la pintura razonada, el poema doctoral, la coreografía escrita,... trataré de volver al origen, al cuerpo en acción, que he mantenido inmóvil e impedido durante largas horas de asiento frente al ordenador. Y esperando asimismo que el síndrome de Estocolmo generado por mi relación de *casi secuestro vital e intelectual* me permita despedirme progresivamente de este trabajo para reencontrarme con otros lenguajes.

Intentaré seguir dibujando formas en el espacio, líneas, trazos y volúmenes a partir de los cuales hubiera preferido presentar y defender este trabajo, y que debido al dominio cultural de la palabra y la razón, he tenido que trasladar a frases y razonamientos, aún percibiendo que en ocasiones me alejaba de mi lenguaje más querido, el de la acción motriz y el de las emociones, que ahora espero retomar con interés renovado. Espero, en el afán científico de explicar las cosas, no haber desmitificado la magia que encierran las artes motrices, que si de algo carecen, es de presencia verbal. Y también, porque “escribir no reemplaza bailar”.

ELECTRICITY (de la obra de teatro musical *Billy Elliot*, cuando el protagonista, Billy, trata de explicar qué siente cuando baila)

*I cant' really explain it.
 I haven't got the words
 It's a feeling that you cant' control.
 I suppose it's like forgetting, losing who you are
 And at the same time something makes you
 Whole
 It's like that there's a music plaiyng in your ear
 And I'm listening, and I'm listening
 And then I dissappear

 And then I feel a change
 Like a fire deep inside
 Something bursting me wide open impossible
 to hide
 And suddenly I'm flying, flying like a bird
 Like electricity, electricity
 Sparks inside of me
 And I'm free I'm free

 It's a bit like being angry,
 It's a bite like being scared
 Confused and all mixed up and mad as hell
 It's like when you've been crying
 And you're empty, and you're full
 I don't know what it is it's hard to tell
 It's like that there's a music playing in your ear
 But the music is impossible impossible to hear
 But then I feel it move me
 Like a burning deep inside
 Something bursting me wide open
 Impossible to hide
 And suddenly I'm flying, flying like a bird
 Like electricity, electricity*

Sparks inside of me
And I'm free I'm free
Electricity, sparks inside of me
And I'm free I'm free
I'm free

CAPÍTULO 8. Referencias bibliográficas, electrónicas y audiovisuales. Índices. Anexos

La idea inicial de la tesis y el desarrollo de la misma se han apoyado en diferentes consultas documentales en distintos soportes: bibliográfico³⁹¹, electrónico y audiovisual. En los primeros capítulos de la tesis (primero, segundo y tercer capítulos), el trabajo de investigación se basa en gran medida en el análisis de fuentes documentales y en la bibliografía interdisciplinar que trata el concepto de expresión corporal. En los capítulos siguientes (cuarto, quinto y sexto) la tesis se centra en la bibliografía derivada de la metodología observacional y del circo como objeto de estudio. Valoramos la variedad de las fuentes en la medida en la que *la comparación de las mismas enriquece la confrontación y ofrece puntos de vista complementarios o conflictivos, con los que alimentar la discusión* (Aróstegui, 1995, 341). Una de las cuestiones previas, para todo estudio profundo es la de establecer una taxonomía adecuada y suficiente de las muy diferentes variedades de fuentes posibles. Son variadas las taxonomías que orientan el origen de los documentos. Es posible atender a un cuádruple criterio básico (Aróstegui, 1995: 381) de criterios taxonómicos: posicional (fuentes directas o indirectas), intencional (fuentes voluntarias o no voluntarias), cualitativo (fuentes materiales o culturales) y formal-cuantitativo (fuentes seriadas o no seriadas o seriables o no seriables). Siguiendo a Bortoleto (2003), dividimos las fuentes consultadas en primarias y secundarias.

³⁹¹ Documentación es la información no elaborada, no discursiva. Bibliografía define más bien el contexto científico, el estado de la cuestión en el que nos movemos (Aróstegui, 1995: 343).

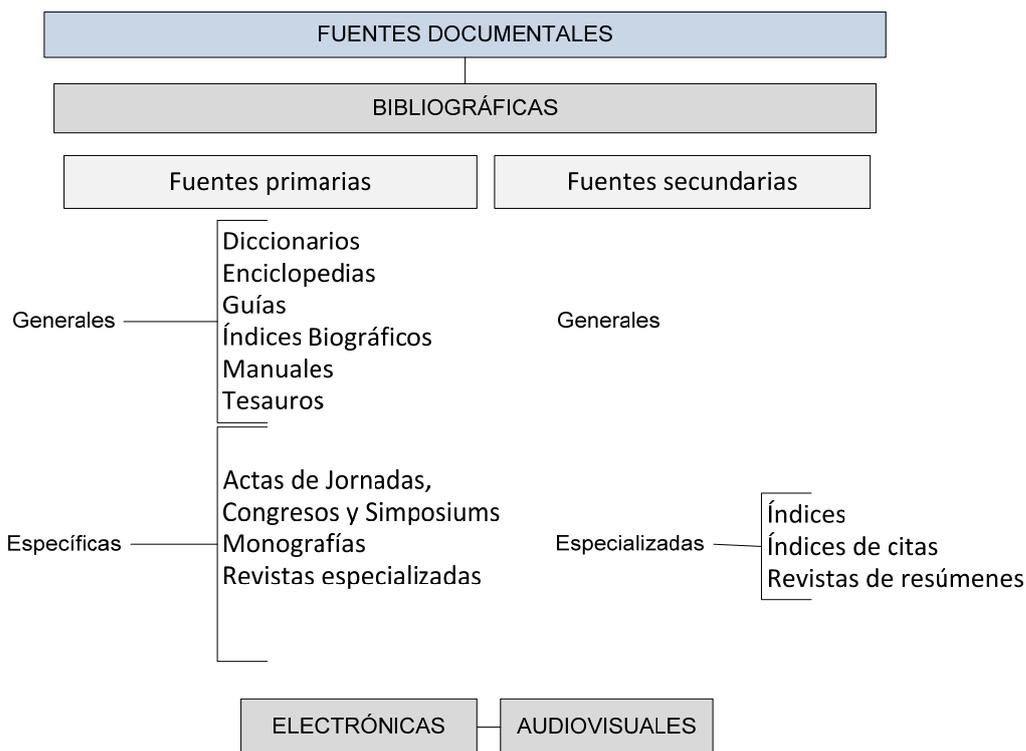


Figura 30. Fuentes documentales consultadas en la realización de la tesis (adaptado de Bortoleto, 2005).

La búsqueda de información relevante para el desarrollo de nuestra tesis ha sido realizada desde dos vías principales: el acceso personal a algunas bibliotecas y hemerotecas, y la búsqueda virtual a través de las bases de datos más importantes respecto a la temática.

- Respecto a la consulta personal en los fondos bibliotecarios hemos podido acudir a las siguientes instituciones:

Biblioteca del INEFC (*Institut Nacional d' Educació Física de Catalunya*), Centre de Lleida
<http://bibliot.udl.es/cataleg/catalan/vtls.html>

Biblioteca del INEFC (*Institut Nacional d' Educació Física de Catalunya*), Centre de Barcelona
<http://www.bib.ub.es/bub/9bibinef.htm>

Biblioteca de la UB (Campus de Valle Hebrón)
<http://www.bib.ub.edu/es/>

Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació. CRAI

Biblioteca de la Facultad de Ciencias del Deporte de Cáceres (Universidad de Extremadura)

<http://www.unex.es/ccdeporte/informacion/normativas/biblioteca.htm>

Biblioteca del INEF Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte de Madrid (Universidad Politécnica de Madrid)

<http://www.inef.upm.es/biblioteca/index.htm>

Biblioteca de la Universidad de Lleida (UDL)

<http://www2.bib.udl.es/>

Biblioteca General de Catalunya

<http://www.gencat.net/bc/codis.htm>

Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB)

<http://www.bib.uab.es/>

Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE, Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, Biblioteca Joan Oliver del Centre del Vallés y Centre d'Osona)

<http://www.diba.es/iteatre/cidd.html>

Biblioteca *l'Arsenal (Départament Arts du Spectacle)*, y en especial la *Collection August Rondel* de Paris.

http://www.bnf.fr/pages/collections/coll_ars.htm

Biblioteca *Gaston Baty*, Paris

http://www.scd.univ-paris3.fr/Baty_acc.htm

Biblioteca Nationale de Paris

<http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>

Biblioteca STAPS Caen

http://scd.unicaen.fr/21501050/0/fiche___pagelibre/

Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya

<http://www.cbuc.es/ccuc/>

Videoteca del Mercat de les Flors

<http://www.mercatflors.org/>

Biblioteca de l'Ateneu Popular de Nou Barris

http://www.bcn.es/publicacions/b_informacio/bi_58/bi_58_nou_barris.htm#1

- Respecto a la consulta a bibliotecas y bases de datos virtuales hemos acudido a:

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Base de Datos de Tesis Doctorales TESEO – España)

<http://www.mcu.es/TESEO/>

Tesis Doctorals en Xarxa

<http://www.tdcat.cesca.es>

Red de Bibliotecas Universitarias de España (REBIUN)

<http://rebiun.crue.org>

International Directory of Performing Arts Collections and Institutions

<http://www.sibmas.org/idpac/>

Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts de l'Espectacle (SIBMAS)

<http://www.sibmas.be/>

Institut del Teatre MAE Centre de Documentació de les Arts de l'Espectacle

Federació per la Recerca Teatral (FIRT)

<http://www.diba.es/iteatre/cidd3.html>

Xarxa Europea de Centres d'Informació sobre l'Espectacle en Viu, *European Network of Information Centres for the Performing Arts (ENICPA)*

<http://www.enicpa.org/>

SIRC Sport Research, The World's Leading Sport Resource Centre (Canadá - Internacional):

<http://www.sirc.ca/>

SIRC SPORT Discus (Canadá):

<http://www.sirc.ca/products/sportdiscus.cfm>

<http://www.sportdiscus.com>

ARGO (base de signets sur le sport et les APS)

<http://www.sportdoc.unicaen.fr/heracles/>

Heracles (base des données bibliographiques sur le sport et les activités physiques)

(Francia):

<http://www.sportdoc.unicaen.fr/heracles/>

National Library of Medicine (Medline – Pubmed, USA):

<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/entrez/query.fcgi>

Internacional Association for Sports Information, Asociación Internacional para la Información Deportiva

<http://www.uida.es/iasi>

<http://www.uida.es/iasi/newsletters/iasinew13.html>

Deporteyciencia.com (España – Internacional):

<http://www.deporteyciencia.com>

Revista digital Educación Física y Deportes (Argentina – Internacional):

<http://www.efdeportes.com>

Microform Publications of Human Movement Studies (Tesis USA desde 1948), University Of Oregon (USA – Internacional):

<http://darkwing.uoregon.edu/>

La Bibliothèque des Sciences Humaines

http://www.bib.ulb.ac.be/BSH/web_mult.htm

Universitat de les Illes Balears (Servicio de biblioteca y documentación - Bases de datos Virtuales – Lista en orden alfabético)

http://www.uib.es/servei/biblioteca/b_digital/bases_dades/a.htm

Revista EPS y EPS1

<http://www.revue-eps.com/>

LListat de Revistes

<http://comandes.uji.es/Revistes/LlistatRevistes.asp>

- Asimismo se han consultado desde el CRAI las bases de datos relacionadas con “Art”:

ISI Web of Knowledge, Oxford Art Line

- Y las bases de datos sobre tesis y tesinas:

Dissertations & Theses (ProQuest), Doctheses, NDLTD Union Catalog, TDX (Tesis Doctorals en Xarxa), TEL (thèses-en-ligne) y tesis, tesinas y memorias de Licenciatura de la UNED.

- Para las consultas utilizamos las siguientes palabras claves -por orden alfabético-, además de sus traducciones para el castellano, catalán, inglés, francés e italiano, y de sus posibles combinaciones:

Arte

Circo

Danza

Educación Artística

Expresión Corporal

Expresión Motriz

Grupos Investigación Expresión

Información Espectáculos

Lógica Externa

Lógica Interna

Mimo y Pantomima

Praxiología Motriz

Teatro gestual

Festivales de *Circo*, de *Danza*, de *Mimo y Pantomima*, de *Teatro Gestual* (*Danza Terrassa*, *Dies de Dansa*, *Marató de l'Espectacle*, *Fira Trapezi de Circ*, *COS Festival de Mim i Teatre Gestual* de Reus (Tarragona), *Festival de Mim* de Sueca (València), Premio de *Mimo Pinocchio* en Bruselas, *Festival de Mime* de Périgueux, *Just pour Rire* en Canadá, *Festival Cirque du Démain*, *Festival Internationale de Cirque du Montecarlo*, *Festival Internacional de Pallassos* de Cornellá, *Festival Plè de Riure* de Masnou, *Festival de Teatre Visual i de Titelles* de Barcelona, *Festival de Titelles* de Lleida.

El *Institut del Teatre* de Barcelona cuenta en el *Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques*, con un fondo bibliográfico de más de ciento treinta mil títulos, que desarrolla programas de estudio e investigación y organiza actividades y exposiciones sobre la cultura y la historia del espectáculo.

Aunque no ha sido consultado de forma directa citamos el *Fonds Jacob-William*³⁹², integrado desde agosto del año 2003 en la *Cité des Arts du Cirque* de Montreal, depositario de una de las más importantes colecciones privadas consagradas a las artes del circo (diez mil documentos antiguos, modernos y contemporáneos) reunida durante los últimos veinte años por Pascal Jacob y Christian William.

³⁹² Consultar la página web [<http://www.tohu.ca/activites/fjw.aspx>].

8.1. Referencias

8.1.1. Documentales

A

Abellán, J. (1983). *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona: Edicions 62.

Abellán, J. (2002). *Els Joglars. Espais*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Abraham, F.D., Abraham, R.H. & Shaw, C.D. (1992). Basic principles of Dynamical Systems. In *Analysis of Dynamic Psychological Systems. Volume 1. Basic approaches to General Systems, Dynamic Systems, and Cybernetics*. New York and London: Plenum Press

Achard, J-R. (2001). Pères, maîtres et professeurs, en Guy, J.M. *Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution*. Editions Autrement. Collection Mutations 209, 157-173, novembre, Paris.

Acuña Delgado, A. (1997). *Estudio semiológico y contextual de la danza yu'pa: una interpretación antropológica*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Acuña, A. (1997). Estrategia metodològica per a l'anàlisi semiològica de la dansa: el cas "Yu'pa". *Apunts d'educació física i esports*, 50, 22-31.

Aczel, A.D. (2009). *El artista y el matemático*. La historia de Nicolás Bourbaki, el genio matemático que nunca existió. Traducción de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Barcelona: Gedisa.

*³⁹³Adorno, T.W. (1983). *Teoría estética*. Ediciones Orbis, S.A. 1970, 1971, Taurus Ediciones.

*Adrian, P. (1973). *En piste, les acrobates*. Paris: Encyclopédie du cirque.

*Adrian, P. (1977a). *A vous les jongleurs (art, figures et personnalités)*. Paris: CNAC.

*Adrian, P. (1977b). *Ce rire qui vient du cirque*. Paris: Encyclopédie du cirque.

*Adrian, P. (1979). *Le Cirque commence à cheval*. Paris: CNAC.

³⁹³ Las referencias bibliográficas, audiovisuales o electrónicas acompañadas de un asterisco (*) corresponden a referencias localizadas, pero no consultadas directamente.

- *Adrian, P. (1984). *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*. Paris: CNAC.
- *Adrian, P. (1988). *Ils donnent des ailes au cirque: Histoire et exercice des acrobates aériens*. Paris: CNAC.
- *Adrian, P. (1993). *Le sens de l'équilibre: équilibristes, fildeféristes, funambules, cyclistes, patineurs, perchistes*. Paris: CNAC.
- Adshead *et al.* (1982). A chart of skills and Concepts for dance. *Journal of Aesthetic education*, 16, 3, 49-61.
- Adshead, J., Briginshaw, V.A., Hodgens, P., y Huxley, M. (1988). *Dance análisis: theory and practice*. London: Dance Books Ltd.
- Adshead, J., Briginshaw, V.A., Hodgens, P., y Huxley, M. (1999). [Teoría y práctica del análisis coreográfico], (título original *Dance análisis: Theory and Practice*, 1988, Traducción Carlos García Aranda). Valencia: Gráficas Papallona.
- Aguado, X. y Fernandez, A. (1992). *Unidades didácticas para primaria II. Los nuevos juegos de siempre*. Barcelona: INDE.
- Aja, J.M., Cortada, LL., Güell, R. y Viscarro, I. (1995). La expresión corporal en el marco de la reforma educativa. *Actas Congreso de Escuelas de Educación, Formación del Profesorado*, Sevilla.
- Alberich, J. (2004). Las flores de Bézier. Elasticidad e inestabilidad en el grafismo digital interactivo. [en línea] <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/pdf/alberich1204.pdf>, [Consulta: 21 de Enero 2004].
- Alemany, M. J. (2009). *Historia de la danza I. Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*. Valencia: Piles, Editorial de Música.
- Aleong, R. and Paus, T. (2010). Neural correlates of Human Body perception. *Journal of cognitive Neuroscience*, 22, 3, 482-495.
- *Alonso Roque, J. I. (2004). *Análisis de la estrategia motriz en el frontenis olímpico*. Tesis Doctoral no publicada. Murcia: Universidad de Murcia.
- Altenmüller, E. (2002). Neurología de la percepción musical. *Mente y cerebro*, 01, 48-54.
- Altman, J. (1974). Observational study of behaviour: Sampling methods. *Behaviour*, 49.
- Alvar, M. (1993). Deporte, cultura y lengua. En *La lengua de...*, 117-136. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares.

- Alvarez Puente, I. (1993). *El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad Autónoma de Madrid.
- Alvarez, M. J. (2003). La comprensión de los gestos corporales básicos en el ámbito de la expresión corporal. *Tándem*, 13, 79-91.
- *Allison, P.D. y Liker, J.K. (1982). Analyzing sequential categorical data on dyadic interaction: A comment on Gottman. *Psychological Bulletin*, 91, 393-403.
- *Amador Ramírez, F. (1994). *Estudio praxiológico de los deportes de lucha. Análisis de la acción de brega en la Lucha Canaria*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Amo Vázquez, J. (1985). *Estética semiótica de la expresión corporal*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad Complutense de Madrid.
- André, J. (1985). Quines han estat i són les tendències de l'E.F. *Apunts d'educació física i esports*, 1.
- Anglada, L. (1983). *Les meves nines*. Barcelona: Altafulla.
- Anguera, M.T. (1978). *Metodología de la observación en las Ciencias Humanas* (cuarta edición, 1989). Madrid: Cátedra, Colección Teorema.
- Anguera, M.T. (1979, Abril). *Observación de la conducta espacial*. Comunicación presentada al VI Congreso Nacional de Psicología. Pamplona.
- Anguera, M.T. (1981a). La observación (I): Problemas metodológicos. En R. Fernández Ballesteros y J.A.I. Carroble (Eds.). *Evaluación conductual: Metodología y aplicaciones* (292-333). Madrid: Pirámide.
- Anguera, M.T. (1981b). La observación (II): Situaciones naturales y de laboratorio. En R. Fernández Ballesteros y J.A.I. Carroble (Eds.) *Evaluación conductual: Metodología y aplicaciones* (334-363). Madrid: Pirámide.
- Anguera, M.T. (1983). *Manual de prácticas de la observación*. México: Trillas.
- Anguera, M.T. (1986a). La investigación cualitativa. *Educación*, 10, 23-50.
- Anguera, M.T. (1986b). Observación. En S. Molina (Dir.) *Diccionario Temático de Educación Especial* (466-483). Madrid: C.E.P.E., vol. 1.
- Anguera, M.T. (1986c) Niveles descriptivos en metodología observacional. *Apuntes de Psicología*, 16 (1), 29-32.
- Anguera, M.T. (1986d). Posibilidades de la metodología cualitativa vs. Cuantitativa.

Revista de Investigación Educativa, 3 (6), 127-144.

Anguera, M.T. (1987). Uso de mapas conductuales y cognitivos en evaluación conductual. En R. Fernández Ballesteros, (Ed.). *El ambiente. Análisis psicológico* (81-102). Madrid: Pirámide.

Anguera, M.T. (1988a). *La observación en el aula*. Barcelona: Graó.

Anguera, M.T. (1988b). Metodología observacional de conductas en el aula. En G. Sastre y M. Moreno (Dir.) *Educación. Enciclopedia Psicopedagógica* (349-358). Barcelona: Planeta, vol.I.

Anguera, M.T. (1988c). *Observació a l'escola*. Barcelona: Graó.

*Anguera, M.T. (1989). La observación de la conducta en el ámbito hospitalario: Principios, clases, ventajas y limitaciones. En A. Polaino-Lorente (Coord.) *Introducción a la modificación de conducta para profesionales de Enfermería* (39-71). Barcelona: PPU.

Anguera, M.T. (1989). *Metodología de la observación en las ciencias humanas*. Madrid: Cátedra.

Anguera, M.T. (1990a). Metodología observacional. En J. Arnau, M.T. Anguera, y J. Gómez. *Metodología de la investigación en Ciencias del Comportamiento* (125-238). Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Anguera, M.T. (1990b). La observación como metodología básica de observación en el aula. En O. Sáenz (Ed.). *Prácticas escolares. Propuestas de proyectos curriculares y de investigación-acción*. Barcelona: Humanitas.

Anguera, M.T. (1991a). Introducción. En M.T. Anguera (Ed.) *Metodología observacional en la investigación psicológica* (25-28). Barcelona: PPU, Vol. I.

Anguera, M.T. (1991b). Proceso de categorización. En M.T. Anguera (Ed.) *Metodología observacional en la investigación psicológica* (115-167). Barcelona: PPU, Vol. I.

Anguera, M.T. (1991c). La observación como metodología básica de investigación en el aula. En O. Saenz (Ed.) *Prácticas de enseñanza. Proyectos curriculares y de investigación-acción* (45-74). Alicante: Marfil.

Anguera, M.T. (1992). *Metodología de la observación en las Ciencias Humanas*. Madrid: Pirámide.

Anguera, M.T. (1993a). Proceso de categorización. En M.T. Anguera (Ed.), *Metodología observacional en la investigación psicológica*. (2ª ed., 115-167). Barcelona: PPU. Vol.I: Fundamentación.

- Anguera, M.T. (1993b). *Metodología observacional en la investigación psicológica*. Barcelona: PPU, Vol.II.
- Anguera, M.T. (1994). Metodología observacional en evaluación psicológica. En R. Fernández- Ballesteros (Coord.) *Evaluación conductual: Una alternativa para el cambio en Psicología Clínica y de la Salud* (197-237). Madrid: Pirámide.
- Anguera, M.T. (1995a). Diseños. En R. Fernández-Ballesteros (Ed.). *Evaluación de programas sociales: Una guía práctica en ámbitos sociales, educativos y de salud* (149-172). Madrid: Síntesis.
- Anguera, M.T. (1995b). Metodología cualitativa. En M.T. Anguera, J. Arnau, M. Ato, M.R. Martínez, J. Pascual y G. Vallejo. *Métodos de investigación en Psicología* (513-522). Madrid: Síntesis.
- Anguera, M.T. (1995c). Recogida de datos cualitativos. En M.T. Anguera, J. Arnau, M. Ato, M.R. Martínez, J. Pascual y G. Vallejo. *Métodos de investigación en Psicología* (523-547). Madrid: Síntesis.
- Anguera, M.T. (1995d). Tratamiento cualitativo de datos. En M.T. Anguera, J. Arnau, M. Ato, M.R. Martínez, J. Pascual y G. Vallejo. *Métodos de investigación en Psicología* (549-576). Madrid: Síntesis.
- Anguera, M.T. (1996). Ús de l'observació per part dels professionals. Reflexions sobre la realitat quotidiana. *Guix*, 228, 43-50.
- Anguera, M.T. (1997, April). *From prospective patterns in behavior to joint analysis with a retrospective perspective*. Colloque sur invitation *Méthodologies d'analyse des interactions sociales*. Université de la Sorbonne. Paris.
- Anguera, M.T. (1998a). Doctorado *Recerca del rendiment i l'educació de l'activitat física aplicada al medi natural* INEFC Lleida.
- Anguera, M.T. (1998b, Diciembre). *Análisis jerarquizado de la conducta espacial generada por estructuras multijuego en parques infantiles*. Symposium Gestión del espacio en la práctica deportiva. VII Congreso de Psicología Ambiental, La Coruña.
- Anguera, M.T. (1999a, Septiembre). Complementariedad de análisis en los diseños lag-log. V Congreso de Metodología de las Ciencias Humanas y Sociales. Sevilla. [Publicado en A.M. López Jiménez, J. López Ruiz y R. Moreno Rodríguez, (1999-2000), *Actas del V Congreso de Metodología de las Ciencias Humanas y Sociales* (35-40). Sevilla: Kronos].
- Anguera, M.T. (1999b). *Hacia una evaluación de la actividad cotidiana y su contexto: ¿Presente o futuro para la metodología?* Discurs d'ingrés com acadèmica numerària electa. Barcelona: Reial Acadèmia de Doctors. [Reimpreso (2001) en A. Bazán Ramírez y A. Arce Ferrer (Eds.), *Estrategias de Evaluación y Medición del comportamiento en Psicología* (11-86). México: Instituto Tecnológico de Sonora y Universidad

Autónoma de Yucatán.

Anguera, M.T. (Coord.) (1999c). *Observación en deporte y conducta cinésico-motriz: Aplicaciones*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Anguera, M.T. (Coord.) (1999d). *Observación en la escuela: Aplicaciones*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Anguera, M.T. (2000a). Del registro narrativo al análisis cuantitativo: Radiografía de la realidad perceptible. En *Ciencia i cultura en el segle XXI. Estudis en homenatge a Joseph Casajuana* (41-71). Barcelona: Reial Acadèmia de Doctors.

*Anguera, M.T. (2000b). *Evaluación en contextos naturales como instrumento para el diagnóstico*. 9es. Jornades d'Atenció Precoç. Universitat Ramon Llull, Barcelona

Anguera, M.T. (2000c). Disseny i metodologia observacional II. Doctorado *La recerca en activitat física i esport: aspectes interdisciplinars i aplicacions al medi natural*, INEFC Lleida.

Anguera, M.T. (2001a). Como apresar las competencias del bebé mediante una aplicación de la metodología observacional. *Contextos educativos. Revista de Educación*, 4, 13-34.

Anguera, M.T. (2001b, Octubre). *Posibilidades del análisis de coordenadas polares en la detección de diferencias individuales*. Comunicación presentada en VI Jornadas de la Sociedad Española de Investigación en Diferencias individuales (S.E.I.D.I.). Tarragona, Universitat Rovira i Virgili.

Anguera, M.T. (2001c). La observación (I): Problemas metodológicos. En Fernández- Ballesteros y Carrobles, J.A.I. (Coords.). *Evaluación conductual. Metodología y aplicaciones*. Madrid: Pirámide, 292-333.

*Anguera, M.T. (2002). Evaluación en Psicología del Deporte. En J. Dosil (Coord.), *El Psicólogo del Deporte. Asesoramiento e intervención* (51-68). Madrid: Síntesis.

Anguera, M.T. (2003a). La observación en la Educación Infantil. En J.L. Gallego y E. Fernández, E. (Dir.). *Enciclopedia de Educación Infantil*, Vol. I (861-884). Málaga: Aljibe.

Anguera, M.T. (2003b). La observación. En C. Moreno Rosset (Ed.), *Evaluación psicológica. Concepto, proceso y aplicación en las áreas del desarrollo y de la inteligencia* (271-308). Madrid: Sanz y Torres.

Anguera, M.T. (2003c). Diseños observacionales en la actividad física y el deporte: Estructura, alcance y nuevas perspectivas. En A. Oña Sicilia y A. Bilbao Guerrero (Eds.), *Libro de ponencias del II Congreso Mundial de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte. Deporte y calidad de vida*. (254-282). Granada: Gráficas

Alhambra.

- Anguera, M.T. (2003d). Observational Methods (General). In R. Fernández-Ballesteros (Ed.), *Encyclopedia of Psychological Assessment*, Vol. 2 (632-637). London: Sage.
- Anguera, T. (2003e). La Metodología selectiva en el deporte. En A. Hernández Mendo (Eds.), *Psicología del Deporte (vol.2): Metodología* (43-76). Buenos Aires: Tulio Guterman. [Disponible en <http://www.efdeportes.com>].
- Anguera, M.T. (2004). Posición de la metodología observacional en el debate entre las opciones metodológicas cualitativa y cuantitativa. ¿Enfrentamiento, complementariedad, integración?. *Psicología em revista* (Belo Horizonte, Brasil), 10, (15), 13-27.
- Anguera, M.T. (2005). Metodología observacional aplicada a la investigación en entornos naturales. Doctorado *La recerca en el rendiment i en l'educació envers les activitats físiques i esportives en el medi natural*. INEFC - Universitat de Lleida.
- Anguera, M.T. (2005). Registro y análisis de datos al servicio de la comprensión de la complejidad en deportes de equipo. En R. Martín Acero y C. Lago. *Deportes de equipo. Comprender la complejidad para elevar el rendimiento*. (133-164). Barcelona: INDE.
- Anguera, M.T. (2005). Microanalysis of T-Patterns. Analysis of Symmetry/Asymmetry in Social Interaction. In Anolli, L., Duncan Jr. S., Magnusson, M. S. y Riva, G. *The hidden structure of interaction. From neurons to culture patterns*. (51-70). Amsterdam: IOS Press. Emerging Communication. Studies in New Technologies and Practices in Communication, Vol. 7.
- Anguera, M.T. (2009). *Máster Activitat Física i Esport* curso 2009-2010. INEFC Barcelona.
- Anguera, M.T., Behar, J., Blanco, A., Carreras, M.V., Losada, J.L., Quera, V., y Riba, C. (1993). Glosario. En M.T. Anguera (Ed.). *Metodología observacional en la investigación psicológica*. (587-617). Barcelona: PPU. Vol. II Fundamentación.
- Anguera, M.T., Arnau, J., Ato, M., Martínez, M.R., Pascual, J. y Vallejo, G. (1995). *Métodos de investigación en psicología*. Madrid: Síntesis Psicología.
- Anguera, M.T. Blanco, A. y Losada, J.L. (1995, Abril). *Aportación de la técnica de coordenadas polares en diseños mixtos*. En M. Ato y J.A. López (Eds.), Comunicación presentada al IV Simposium Congreso de Metodología de las Ciencias del Comportamiento. La Manga del Mar Menor (Murcia).
- Anguera, M.T. y Losada, J.L. (1999). Reducción de datos en marcos de conducta mediante la técnica de coordenadas polares. En M.T. Anguera (Ed.), *Observación de la conducta interactiva en situaciones naturales: Aplicaciones* (163-188). Barcelona:

E.U.B.

Anguera, M.T., Blanco, A., Losada, J.L., y Sánchez- Algarra, P. (1999). Análisis de la competencia en la selección de observadores. *Metodología de las Ciencias del Comportamiento*, 1 (1), 95-115.

Anguera, M.T., Blanco, A., Losada, J.L. y Hernández Mendo, A. (2000). La metodología observacional en el deporte: conceptos básicos. Lecturas: EF y Deportes. *Revista Digital*, 24, agosto 2000. [Disponible en <http://www.efdeportes.com/efd24b/obs.htm>].

Anguera, M.T. y Ramallo, A.P. (2000, February). Success indicators in soccer play through field format technique and retrospective sequential analysis. Colloque sur invitation *Méthodologie d'analyse des interactions sociales*. Université de la Sorbonne, Paris.

Anguera, M.T. y Blanco, A. (2001, Mayo). *Análisis de la conducta espacial: adaptación de códigos de movimiento a formatos de campo*. VII Congreso de Psicología Ambiental. San Sebastián.

Anguera, M.T. y Santoyo, C. (2001, Septiembre). *Observación de conducta interactiva en niños: análisis de la estabilidad de su conducta*. VII Congreso de Metodología de las Ciencias sociales y de la Salud. Madrid.

Anguera, M.T., Blanco, A. y Losada, J.L. (2001a). Diseños observacionales, cuestión clave en el proceso de la metodología observacional. *Metodología de las Ciencias del Comportamiento*, III (2), 135-161.

*Anguera, M.T., Blanco, A. y Losada, J.L. (2001b, September). *Observation in assesment: Design, record and data*. 6th European Conference on Psychological Assessment. Aachen (Germany).

Anguera, M.T. Blanco, A. y Losada, J.L. (2001c). Diseños observacionales, cuestión clave en el proceso de la Metodología Observacional. *Metodología de las Ciencias del Comportamiento*, 3 (2), 135-161. Facultad de Psicología, Universidad de Barcelona.

Anguera, M.T. y Blanco, A. (2001, Mayo). *Análisis de la conducta espacial: adaptación de códigos de movimiento a formatos de campo*. VII Congreso de Psicología Ambiental. San Sebastián.

Anguera, M.T., Espinosa, M.C. y Santoyo, C. (2002). Observación de la conducta interactiva en niños: Análisis de la intensidad interactiva diádica. *Metodología de las Ciencias del Comportamiento*, vol. especial, 34-36.

Anguera, M.T. y Blanco, A. (2003). Registro y codificación en el comportamiento deportivo. En A. Hernández- Mendo (Coord.), *Psicología del Deporte (Vol.2)*. *Metodología* (6-34). Buenos Aires: Efdeportes (www.efdeportes.com)

- Anguera, M.T., Chacón, S. y Blanco, A. (Coords.) (2004). *Evaluación de programas sociales y sanitarios. Abordaje metodológico*. Madrid: Síntesis.
- Anguera, M.T. & Izquierdo, C. (2006). Methodological Approaches in Human Communication: From Complexity of Perceived Situation to Data Analysis. In Riva, G., Anguera, M.T., Wiederhold, B.K. y Mantovani, F. *From Communication to Presence. Cognition, Emotions and Culture Towards the Ultimate Communicative Experience* (203-222). Amsterdam: IOS Press. Studies in New Technologies and Practices in Communication, Vol. 9.
- Anguera, M.T., Magnusson, M.S. y Jonsson, G.K. (2007). Instrumentos no estándar. *Avances en medición*, 5(1), 63-82.
- Aopeña, A. (1976). *Deporte y personalidad creadora*. Salamanca: Cátedra Universitaria de tema deportivo y cultural. Universidad de Salamanca.
- Aquino Freire, I. de. (1999). *Análisis de registro de la danza de los grupos indígenas de la amazonia brasileña en el h.r.a.f. desde la perspectiva de la educación física*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Alicante.
- Ardá, T. y Anguera, M.T. (1998, Julio). *Análise dos patrones do xogo ofensivo en fútbol a 7. Deporte e humanismo en clave de futuro*. VI Congreso de Educación Física e Ciencias do Deporte dos Países de lingua Portuguesa. VII Congreso Galego de Educación Física. Oleiros (A Coruña). INEF Galicia.
- Ardá Suárez, T. (1998). *Análisis de los patrones de juego en fútbol a 7. Estudio de las acciones ofensivas*. Universidade da Coruña. Tesis Doctoral, Facultade de Ciencias da Actividades Físicas e o Deporte, Departamento de Medicina, A Coruña.
- Ardá, T. (2000). Análisis de los patrones de juego en fútbol a 7. Estudio de las acciones ofensivas. Tesis Doctoral, *Lecturas: EF y Deportes, Revista Digital, Año 5*, 22, Buenos Aires, [Disponible en <http://www.Efdeportes.com/efd22/futbol7.htm>]
- Ardá, T. y Anguera, M.T. (1999). Observación de la acción ofensiva en fútbol a 7. Utilización del análisis secuencial en la identificación de patrones de juego ofensivo. En M.T. Anguera (Coord.), *Observación en deporte y conducta cinésico- motriz: Aplicaciones* (107-128). Barcelona: Ediciones Universidad Barcelona.
- Ardá, T. y Anguera, M.T. (2000). Evaluación prospectiva en programas de entrenamiento de fútbol a 7 mediante indicadores de éxito en diseños diacrónicos intensivos retrospectivos. *Psicothema*, 12 (2), 52-55.
- Ardá, T. y Anguera, M.T. (2000). *Evaluación prospectiva en programas de entrenamiento de fútbol a 7 mediante indicadores de éxito en diseños diacrónicos intensivos retrospectivos*. VI Congreso de Metodología de las Ciencias Sociales y de la Salud. Oviedo.
- Ardá, T. y Anguera, M.T. (1998, Diciembre). *Gestión del espacio en la fase ofensiva del*

fútbol a 7. VI Congreso de la Psicología Ambiental. La Coruña.

*Argudo Iturriaga, F. (2000). *Modelo de evaluación táctica en deportes de oposición con colaboración. Estudio práxico del waterpolo*. Universitat de Barcelona, Departament de Teoria i Historia de L'Educació, INEFC Barcelona.

Arias Pujol, E. (2003). *Estudi observacional de la interacció en un grup de psicoteràpia d'orientació psicoanalítica, a partir de l'anàlisi de la conversa*. Tesi Doctoral Universitat de Barcelona. Departament de personalitat, Avaluació i tractaments Psicològics. Programa de Doctorat: Clínica i Aplicacions de la Psicoanàlisi.

Aristóteles (1988). *Poética*. Madrid: Gredos.

Arnau, J., Anguera, M.T. y Gómez Benito, J. (1990). *Metodología de la investigación en las Ciencias del Comportamiento*. Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Arnaud, V. (2006). Une démarche d'enseignement des arts du cirque. *Revue EPS*, 317, 29-32.

Arnheim, R. (1986). *Nuevos ensayos sobre la psicología del arte*. Madrid: Alianza Forma.

Arnheim, R. (1989). *Hacia una pedagogía del Arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza Forma.

Arnheim, R. (1993). *El poder del centro*. Madrid: Alianza Forma

Arnheim, R. (2002). [*Arte y percepción visual*], Madrid: Alianza Forma. (Original publicado en inglés, 1954, *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press).

Arnold, P.J. (1991). *Educación física, movimiento y currículum*. Madrid: Morata.

Arnoux, N. (1997). *Une histoire culturelle du sport. Repères en danse libre François Malkovsky (1889-1982)*. Librairie de la danse. Paris: Editions Revue EPS.

Aróstegui, J. (1995, 2001). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.

Artamendi, A. (2000). Aproximación a una taxonomía de los diseños observacionales. *Psicothema*, Vol.12. Supl. nº 2, 56-59.

Arteaga, M., Viciano, V. y Conde, J. (1997): *Desarrollo de la expresividad corporal: tratamiento globalizador de los contenidos de representación*. Barcelona: Inde.

Artaud, A. (1990). *El teatro y su doble*. Madrid: Edhasa.

- Aslan, O. (1979). *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Aslan, O. (Coord.) (1993). *Le Corps en jeu. Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société*. Paris: CNRS.
- Aspin, D.N. (1974). Sport and the concept of "The aesthetic". En, M. A. Whiting y M. Masterson, *Readings in the Aesthetics of Sport*, Londres, Lepus Books, (117- 138).
- Atalay, B. (2008). *Las matemáticas y la Mona Lisa. El arte y la ciencia de Leonardo da Vinci*. Córdoba: Almuzara.
- Atanasiu, C. (1997). El gesto y el texto. *8ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 85-101.
- *Auguet, R. (1970). *Les Jeux romains*. Paris: Flammarion.
- *Auguet, R. (1974). *Histoire et légende du cirque*. Paris: Flammarion.
- Awital, S. (1985). *Mime and Beyond: the silent ontary*. USA Arizona, Prescott Valley: Hohm Press.
- Aymar, J. (1990). L'arc de Sant Martí de l'humor. *Estris*, 41, 5, II época, Barcelona.
- Aymart, M. (2006). Un étudiant au pays de la gymnastique acrobatique. *Revue EPS*, 317, 45-46.
- Aymerich, C. (1964). *Per a un llenguatge expressiu del nen*. Barcelona: Nova Terra.
- Aymerich, C. y Aymerich, M. (1967). *L'expressió, mitjà de desenvolupament*. Barcelona: Nova Terra., Col.lecció Nadal.
- Aznar, J. y Ribas, R. (1994). *Dansa. Noves tendències de la coreografia catalana*. Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació.

B

- Baart, J. (1982). *Mime in Nederland*. Amsterdam: Meulenhoff Informatied.
- Bacon, J.H. (2006). *Cirque du Soleil. La magia. Una historia sobre el poder de la creatividad y la imaginación*. Creado por Lyn Heavard. Barcelona: empresa Activa.
- Baffalio-Delacroix, M. et Orssaud-Flamand, J. (1984). *De l'expression corporelle aux activités physiques d'expression*. Paris: Editions Sport et Plein Air.

- Baffalio, M. (1991). Rock à l'université. *Revue EPS*, 228, 41-44.
- Baffalio, M. et Vidil-Grenier, P. (1994). Enseigner les danses de société. *Revue EPS*, 247, 17-20.
- Baffalio, M. et Rudloff, R.M. (1992). Jackie Taffanel, chorégraphe. Enseigner la danse. *Revue EPS*, 236, 66-68.
- Bajtín, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Bakeman, R. (1978). Untangling streams of behavior: sequential analysis of observation data. In G. P. Sackett (ed.), *Observing Behavior. Vol II: Data Collection and Analysis Methods* (63-78). Baltimore: University Park Press.
- Bakeman, R. y Gottman, J.M. (1989). *Observación de la interacción. Introducción al análisis secuencial*. Madrid: Morata.
- Bakeman, R. y Quera, V. (1996). *Análisis de la interacción. Análisis secuencial con SDIS y GSEQ*. Madrid: Ra-Ma.
- *Bakhtin, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Balaskas, A. (1981). *La vida del cuerpo*. Barcelona: Paidós.
- Ballet Béjart Lausanne (2001). Programa de mano de la actuación de *Ballet for life* en la fundación Gran Teatre del Liceu. Temporada 2000-2001 (5 al 8 de julio).
- Balsinelli, R. e Negri, L. (1982). *Guida Al mimo e al clown*. Milano: Rizzoli.
- Bara, A. (1975). *La expresión por el cuerpo*. Buenos Aires: Búsqueda.
- Barba, E. y Savarese, N. (1988). *Anatomía del actor (Un diccionario de Antropología teatral)*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor (diccionario de antropología teatral)*. México: Pórtico de la Ciudad de México; Escenología, A.C.
- Barbeaux, S. (2000). Découverte du cirque en toute liberté. Paris. *Revue EPS*, 285, 67-70.
- Barcala, R. y García Maquieiro, F.A. (2002). La creatividad en el fútbol. Propuesta de un instrumento para su evaluación, en Martínez Vidal, A. y Díaz, P. (coords.) (2002). *Deporte y creatividad*. Universidade de Vigo.
- Baril, J. (1977). *La danse moderne: d'Isadora Duncan à Tnyla Tharp*. Paris: Vigot.

- Baril J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Paidós, Técnicas y Lenguajes Corporales.
- Barker, R.G. (1963). *The stream of behavior*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- *Barker, R.G. (1968). *Ecological Psychology: concepts and methods for studying the environment of human behavior*. Stanford: Stanford University Press.
- *Barnum, P.T. (1980). *Luttes et triomphes*. Paris: Plasma.
- Barraud, N. (1991). Une activité physique d'expression. Natation synchronisée. La choreographie en milieu scolaire. *Revue EPS*, 228, 49-51.
- Barrault, J.L. (1972). *Souvenirs pour demain*. Paris: Seuil.
- Barrault, J.L. (1993). El problema del gesto. *Máscara*, 13-14, 75-81 (México).
- Barrault, D. et Goudard, P. (Coords.). (2004). *Médecine du cirque*. Vic la Gardiole: Co-édition éditions L'Entretiens et le Centre Nacional des Arts du cirque.
- Barré, S. (2001). Le nouveau cirque traditionnel, en *Avant-garde, cirque! Les arts de la piste en révolution* (bajo la dirección de Guy, J.M.), Paris: Autrement, Mutations, 209.
- Barré, S. (2002). Les habits neufs du cirque de tradition, en *Le cirque au risque de l'art* (bajo la dirección de Wallon, E.), Arles: Actes Sud-papiers, Apprendre.
- Barreau, J. J. et Morne, J. J. (1984). *Sport, expérience corporelle et science de l'homme*. Paris: Editions Vigot.
- Barrera, M. (2006). *Animal de circ. Retrat de Tortell Poltrona*. Barcelona: Edicions Dau, Col.lecció Retrats.
- Barret, G. (1989). *Pedagogía de la expresión dramática*. Montreal: Recherche en Expression. Quebec.
- Barret, G. (1990). *Fichas pedagógicas de expresión dramática*. Montreal: Recherche en Expression. Quebec.
- Barte, J., Duboz, S., Heraud, A. et Policarpo, D. Un projet d'innovation pédagogique a l'AS. *EPS*, 240, 19-22.
- Barthes, R. (1964). Présentation Elements de sémiologie. *Communication*, 4. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

- Bass, R.F. & Aserlind, L. (1984). Interval and time-sample data collection procedures: Methodological issues. In *Advances in Learning and Behavioral Disabilities* (1-39). New York: J.A.I. Press, vol.3.
- Batalha, A.P. (1999, septiembre). Las danzas populares como medio de relación artística, cultural e instrumento de recreación. En *La educación física en el siglo XXI. Actas del Primer Congreso Internacional de Educación Física*. Andalucía: Fondo Editorial de Enseñanza (FEDE), 189-204.
- Batlle, C. (2001). Apunts Doctorat Arts Escèniques, assignatura *Dramaturgia: història, teoria i mètode*. Curs 2000-2001.
- Bausch, P. (2007). *Kontakthof mit Damen und Herren ab "65"*. Paris: L'Arche éditeur.
- Bayer, C. (1986). *La enseñanza de los juegos deportivos colectivos*. Barcelona: Hispano Europea.
- Beaudot, A. (1969). *La créativité á l' école*. Paris: P.U.F.
- *Beauport, E. y Díaz, A. (1995). *Las tres caras de la mente*. Caracas: Galac.
- Beardsley, M.C. & Hospers, J. (1982). *Estética. Historia y fundamentos*. (Traducido por Román de la Calle). Madrid: Cátedra, Colección Teorema.
- Beckett, S. (1997). *Acto sin palabras I* [la versión inglesa añade como subtítulo: "Mimo para un intérprete"], traducción de Jenaro Talens, en J. Talens (ed.). En *Pavesas*. Barcelona: Tusquets Editores, 51-56.
- Beckett, S. (1997). *Acto sin palabras II. Para dos personajes y un agujón* [la versión inglesa añade como subtítulo: "Mimo para dos intérpretes"], traducción de Jenaro Talens, en J. Talens (ed.). En *Pavesas*. Barcelona: Tusquets Editores, 57-61.
- Beckett, S. (1997). *Pavesas* (traducción Francisco Romá, Vicente Hernández-Esteve, Concepción Pomares, 1ª edición, 1987). Barcelona: Tusquets Editores S.A., edición de Jenaro Talens, Marginales.
- *Beeby, C.E. (1977). *The meaning of evaluation*. Wellington, New Zealand: Department of Education. Current Issues in education, 4, Evaluation.
- Beek, P.J. y Turvey, M.T. (1992). Temporal patterning in cascade juggling. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 18, 934-947.
- Beek, P.J. y Lewbel, A. (1996). La ciencia del malabarismo. *Investigación y Ciencia*, 232, 72-79.
- *Begadi, B., Estournet, J.P. et Meunier, S. (1990). *L'autre cirque*, Paris: Mermon.

- Bell, J.W. (1976). An investigation of the Concept-Sport as art. *The Physical Educator*, 33, 2, 81-84.
- *Benhaïm, G. (1992). El mimo corpóreo según Décroux. Tesis Doctoral no publicada. Facultad de Niza.
- *Benjamin, W. (1955). *Über das mimetische Vermögen* (Sobre la capacidad mimética). Schriften, tomo 1. Francfort del Meno: W. Adorno y G. Adorno.
- Berge, Y. (1979). *Vivir tu cuerpo. Para una pedagogía del movimiento*. Madrid: Narcea.
- Berge, Y. (1979). *Danza la vida: el movimiento natural*. Madrid: Narcea.
- Bermell Corral, M. A. (2004). *Evaluación de un programa de intervención basado en la música-movimiento como optimizador del aprendizaje en la educación primaria*. Tesis Doctoral no publicada. Valencia: Universidad de Valencia.
- Bermell, M.A. (2004). Bases de la investigación musical. *Música y educación*, 60, 109-123.
- Bertherat, T. (1972). *El cuerpo tiene sus razones*. Buenos Aires: Paidós.
- Bernard, M. (1976). *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*. Paris: Jean Pierre Délarge, Corps et Culture.
- Bernard, M. (1985). *[El cuerpo]*. (Título original *Le corps*, Jean Pierre Delarge, Editions Universitaires, 1976, Traducción Alberto Luis Bixio). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bernard, M. (2001). *De la création choréographique*. Paris: C.N.D.
- Bertha, M. et Robin, J.F. (2005). La dimension artistique en acrosport, en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36 (91-94). Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP
- Bertalanffy, L. von (1968). *General systems theory*. New York: George Braziller.
- Bertalanffy, L.von. (1976). *Teoría general de los sistemas*. México: FCE.
- Bertenieff, I., Hackney, P., True J.B., Van Zile, J. & Wolz, C. (1984). The Potential of Movement Analysis as Research Tool: A Preliminary Analysis, *Dance Research Journal*, 16 (1), 3-26.
- Bertherat, T. (1979). *El cuerpo tiene sus razones*. Barcelona: Libros de Bolsillo Argos Vergara.
- Bertrand, M. (1964). Le retour aux sources. *Revue EPS*, 68, Paris: INSEP.

- Bertsch, J. (1983). La créativité motrice. *Education Physique et Sport*, 181, 46-48.
- Besalú, X., Falgàs, M., de la Creu, J. y Romero, A. (Eds.) (2007). *Mestres dels segles XXI*. Girona: CCG Edicions.
- Bescós R., Esteve M., Porta J., Mateu M., Iglesias X., Irurtia A., Voracek M. (2008). Association of digit ratio (2d:4d) with world rankings in female fencers. *Journal of Sport Sciences*, 27:6, 625-632.
- Best, D. (1974). The aesthetic in sport. *British JNL of Aesthetics*, 15, 197- 213.
- Beuzelin, D. y Delannet, M. (1988). *L'acrospport: une innovation au milieu scolaire*. Association Enseignant E.P.S., septembre.
- *Birdwhistell, R.L. (1952). *Introduction to Kinesics*. Washington, D.C.: U.S. Department of State Foreign Service Institute. University of Louisville Press.
- Birdwhistell, R.L. (1979). *[El lenguaje de la expresión corporal]*. (Título original en inglés *Kinesics and Context* Philadelphia: University Pennsylvania Press, 1952, 1970). Barcelona: Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual.
- Birkenbihl, V. (1983). *Las señales del cuerpo y lo que significan*. Bilbao: Mensajero.
- Bisquerra, R. (2000). *Educación emocional y bienestar*. Barcelona: Paidós.
- *Blanché, R. (1979). *Des catégories esthétiques*. Paris: Vrin
- Blanco, A. (1993). Fiabilidad, precisión, validez y generalizabilidad de los diseños observacionales. En M.T. Anguera (Ed.), *Metodología observacional en la investigación psicológica*, Vol. II (149-261). Barcelona: PPU.
- Blanco, A. y Anguera, M.T. (1991). Sistemas de codificación. En M.T. Anguera (Ed.). *Metodología observacional de la investigación psicológica*, Vol. I (193-239). Barcelona: PPU.
- Blanco, P. (1990). Desarrollo de la Gimnasia Artística adaptada a la Reforma. *Revista de Educación Física*, 35, 16-23.
- Bloch, A. (2001). *Spectacles d'eau*. Paris: Magellan & Cie.
- Blois, P. (1985a). Acrotramp, la Semaine Internationale des Sports Acrobatiqúes, Tignes 1985. *Revue EPS*, 194, 37-39.
- Blois, P. (1985b). Tumbling : le barani et le tempo salto. *Revue EPS*, 196, 37-39.
- Blois, P. (1987). Trampoline, Tumbling y Acrospport. Championats du Monde France,

1986. *Revue EPS*, 207, 23-25.

Blomquist, M. y otros (1998). Validation of Notational Analysis Sistem in Badminton. *Journal of Human Movement Studies*, 35 (3), 137.

*Blouin Le Baron, J. (1981). *L'expression corporelle: analyse socio-culturelle de l'activité et des ses pratiquants*. Thèse de 3ème. Cycle en sciences de l'Education. Université Paris V.

Blouin le Baron, J. (1982). Expression corporelle: le flou et la forme. En C. Pociello, *Sports et société*, Cap.7. Paris: Vigot.

Blouin Le Baron, J. (1982) L'expression corporelle. Ses courants... ses publics. *Revue EPS*, 178 (Reimpreso al castellano, La expresión corporal. *Revista de Educación Física*, 2, 9-13).

Boadella, A. (2001). *Ritus escènic*. Conferencia celebrada el 3 de Noviembre de 2000, Festival COS de Reus.

Boenisch, P. M. (2003). Electronic Bodies. Corpo-realities in Contemporary Dance Performance. *Performance Research*, 8 (4), 33-41.

Boisseau, R. (1998). Les danses du cirque, en Gauthier, R.F. (Dir.) *Le cirque contemporain: la piste et la scène*. Paris: CNDP. Théâtre d'aujourd'hui., 123-140.

Boissière, A. et Kintzler, C. (Eds.) (2006). *Approche philosophique du gest dansé. De l'improvisation à la performance*. Pas de Calais: Presses Universitaires du Septentrion, Esthétique et Sciences des Arts.

Boluda, A. (Dir. i coord. Editorial) (1997). *Ballet Contemporani de Barcelona 1977-1997*. Barcelona. Columna Edicions, S.A.

Boluda, R. (2003), (Coord.). *Teatre gestual a Catalunya. 3er. seminari d'exriptura dramàtica i dramaturgia escènica*. Universitat de Lleida: Vicerectorat d'Activitats Culturals i Projecció Universitària.

Bondy, M. (1984). *Mime et semiologie. Mémoire de Maîtrise* no publicada, Universidad de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, Biblioteca Gaston Baty, Paris.

Bonjour, M. (2006). *D'une écriture à l'autre. Le corps Lisière entre les arts*. Paris. Sceren.

Bonnery, A. et Cadopi, M. (1990). *Danse in éducation physique et didactique des APS*. AEEPS.

Bonnetan, M. (1990). Corps...graphies et compagnies d'aujourd'hui. Pina Bausch. *Revue EPS*, 224, 7-10.

- Bordes, P. (2008). «Que peut-on entendre par sportivisation de l'Éducation Physique? En Eric Dugas (coord.), *Jeu, sport, Éducation Physique*. AFRAPS.
- Bordes, P., Collard, L. et Dugas, E. (2007). *Vers une science des activités physiques et sportives: La science de l'action motrice*. Paris: Vuibert, Collection EPS.
- Borrell, M. (2005). El "sí" mágic. *La Mañana. TR(Ò)PICS*, 61, [consultado 23 de octubre]. Lérida.
- Bortoleto, M.A. y Arruda, G. (2003). Reflexoes sobre o Circo e a Educação Física. *Corpoconsciência*, 12, 39-69, FEFISA, Facultades Integradas de Santo André, Santo André.
- Bortoleto Coelho, M.A. (2003). A perna de pau circense: o mundo sob outra perspectiva. *Motriz, Río Claro, Revista de Educação Física*, 9, (3),125-133, UNESP, Río Claro.
- Bortoleto Coelho, M.A. (2004). *La lógica interna de la Gimnasia Artística Masculina (GAM) y estudio etnográfico de un Gimnasio de alto rendimiento (CAR)*. Tesis Doctoral no publicada, Universidad de Lleida, INEFC Centro de Lleida.
- Bortoleto Coelho, M.A. (2004). Rola-bola: iniciação. *Movimento & Percepção, Vol.4, N° 4-5*, 100-109.
- Bortoleto Coelho, M.A, y Mateu, M. (2001). La Gimnasia General en España, en Paoliello, E., Ayoub, E. (Org.). *Anais do Fórum Internacional de Ginástica Geral*. Campinas: SESC-UNICAMP, 44-51.
- Bortoleto, M.A, y Calça, D.H (2007). O tecido circense: fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas. *Conexões, Vol.5, N°2*, 78-97.
- Bosch, N. (1990). Vol.Ras: el treball del gest. *Estris*, 41, 26-28, II época, Barcelona.
- Bossu, H. y Chalaguier, C. (1986). *La expresión corporal, método y práctica*. Barcelona: Martínez Roca.
- Bouet, M. (1968). *Signification du sport*. Paris: Editons Universitaires.
- *Bouglione, F. (1962). *Le cirque est mon royaume*. Paris: GP.
- Bouissac, P. (1981a). System versus Process in the Understanding of Performances, en *Communication & Cognition*, 14, 2/3, University of Ghent, Ghent. In Ernest W.B. Hess-Lüttich (ed.) *Multimedial Communication*. Vol.II: Theatre Semiotics, GNV Gunter Narr Verlag Tübingen.63-73.
- Bouissac, P. (1981b). The Timeless Tools of Time. Circus performances revisited, en *Communication & Cognition*, 14, 2/3, 133-152, University of Ghent, Ghent.

- Bouissac, P. (1983). *Semiotics of Circus. Encyclopedie Dictionnary of Semiotics*. In T.A. Sebeok (Ed.). Indiana University Press. Mouton-de Cruyvet and McMillan.
- Bouissac, P. (Coord.) (1983). *Ethnosémiotique des "entrées" clownesques dans le cirque traditionnel européen*. Seminario Centro Internazionale di semiotica e linguistica. Urbino.
- Bourgat, M. (1945). *Technique de la danse*. Vendôme: PUF Presses Universitaires de France.
- *Boustany, B. (1992). *En piste! Le cirque en images des soeurs*. Vesque: Découvertes Gallimard Albums.
- *Boxill, J.M. (1985). Beauty, sport and gender. *Journal of the philosophy of sport*, XI, 36-47.
- Bamford, A., (2009). *An Introduction to Arts and Cultural Education Evaluation*. Unpublished paper commissioned by Creativity, Culture and Education (CCE).
- Brandl, E. (2006). Ce que l'institutionnalisation fait à la sociologie des arts et de la culture. L'exemple des musiques amplifiées en région. En Girel S. (ed.). *Sociologie des arts et de la culture. Un état de la recherche*. Paris. L'Harmattan, 333-360.
- Brassier, Y. (1988). Préparation physique et esthétique des gymnastes. *Revue EPS*, 211, 68.
- Brennan, M.A. (1985). Dance creativity test and the structure of intellectual model, *Journal of Creative Behavior*, 19, 3, 185- 190.
- Brikman, L. (1971). *El lenguaje del movimiento corporal*, (reedición 2004, Buenos Aires: Lumen). Buenos Aires: Paidós.
- Brohm, J.M. (1976). *Sociologie politique du sport*. Paris: J.P. Delarge.
- Brohm, J.M. (1977). A propos d'un livre: Michel Bernard, L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité. *Quel Corps*, 7, 11-20.
- Brohm, J.M. (1988). Esthétique et théâtralité du corps. Un entretien avec Michel Bernard. *Quel Corps*, 34-35, 19-37.
- Brook, P. (1987). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Brozas, M.P. (1992). El cuerpo aparato: Formas grupales de investigación motriz. *Revista Perspectivas de la Actividad Física y el Deporte*, 13, 32-35.

- Brozas Polo, M.P. (1996). *La construcción conceptual de la expresión corporal en la teoría teatral del siglo XX*. Tesis Doctoral. Universidad de León, Departamento de Fisiología, Farmacología y Toxicología.
- Brozas, M.P. (2001). El cuerpo en la trayectoria artística y pedagógica de Oscar Schlemmer (1888-1944). *Revista Digital*, 37 (Buenos Aires), Año 7. [Disponible en <http://www.efdeportes.com/>].
- Brozas, M.P. (2003). *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- Brozas, M.P., Díez, V. y Vicente, M. (1995). Creatividad motriz mediante exploración cooperativa: relato de una experiencia (1ª parte). *Revista de Educación Física*, 56.
- Brozas, M.P., Díez, V. y Vicente, M. (1995). Creatividad motriz mediante exploración cooperativa: relato de una experiencia (2ª parte). *Revista de Educación Física*, 57.
- Brun, M. (2002). L'espace. Des pionniers de l'analyse du mouvement aux chorégraphes contemporains, *Passeurs de Danse* [En línea], Consulta 23 marzo 2010. URL: <http://www.passeursdedanse.fr/ressources/contributions.php>.
- Brun, M. (2002). Le poids: conceptions et geste dansé, *Passeurs de Danse* [En ligne], Consulta 23 marzo 2010. URL: <http://www.passeursdedanse.fr/ressources/contributions.php>.
- Brun, M. (2005). Danse, *Passeurs de Danse* [En línea], Consulta 23 marzo 2010. URL: http://passeursdedanse.fr/ressources/articles_en_lignes.php.
- Brun, M. (2006, 2007). Activités des élèves et sens des progrès en danse, *Passeurs de Danse* [En ligne], Consulta 23 mars 2010. URL: http://passeursdedanse.fr/ressources/articles_en_lignes.php
- Brun, M. (2008). Enseigner les Activités Physiques Artistiques ou l'organisation des conditions de l'expérience, CDRom, en Coasne, J. (dir.). *Objets culturels, objets scolaires*, Valenciennes: Faculté des Sciences du Sport.
- Brun, M. et Perez, T. (2006). La notion de projet artistique au coeur des APA, *Revue EPS*, 317, 18-23.
- Brun, M. et Gal-Petitfaux, N. (2006). Un format pédagogique particulier selon l'éclairage théorique de l'action située. *Revue EPS*, 317, 40-44.
- Bruna, T. (2000). Rastrejant les carpes d'Europa, en Trapezi, el Festival de Circ de Catalunya en *Anni Diuenge*, 40.

- Brunaux, H. (2005). Danser dans l'espace public - Des processus de spatialisation au coeur des usages de l'espace, *Passeurs de Danse* [En ligne], Consulta 23 marzo 2010. URL: http://passeursdedanse.fr/ressources/articles_en_lignes.php.
- Brunaux, H. (2006). Usages de l'espace urbain comme révélateurs de forme de reconnaissance chez de jeunes danseurs de hip hop, *Passeurs de Danse* [En ligne], Consulta 23 marzo 2010. URL: http://passeursdedanse.fr/ressources/articles_en_lignes.php
- Bu, P. (1993). Consensus? En *Gestes*, 4, 1993. *Théâtre/ Public*, 118-119, 81.
- Bu, P. (1994a). "La petite différence": faut-il en parler? *Théâtre/ Public*, 118-119, 84-86.
- Bu, P. (1994b). Mime et danse. Textes rassemblées par Peter Bu et le *Journal gestes*. *Théâtre/ Public*, 118-119, 80-96.
- Buci-Glucksman, C. (2003). *L'art à l'époque du virtuel*. Paris: L'Harmattan, Arts.
- Bueno, J.M. (2003). *Guia de perplexos. Una invitació a la filosofia*. Lleida: Pagès Editors."
- Bühler, K. (1980). [Teoría de la expresión. El sistema explicado por su historia] (Hilario Rodríguez Sans traducido del original *Ausdruckstheorie. Das System an der geschichte aufgezeigt*, 1933.)³⁹⁴. Madrid: Alianza Universidad.
- Buitrago, A. (Ed.). (2010). *Arquitecturas de la mirada*. Colección Cuerpo de Letra. Danza y pensamiento. Co-edición Centro Coreográfico Gallego, Mercat de les Flors y Universidad de Alcalá.
- Bunge, M. (1983). *La investigación científica*. Barcelona: Ariel.
- Burgess, H. (1974). The classification of circus techniques. *Drama Rev.*, 18: 65-70.
- Buscá, N. (1996). *Estudi de l'activitat física realitzat en l'àmbit del món professional de l'espectacle. Sobre l'activitat física de l'actor a Catalunya*. Trabajo no publicado realizado bajo la dirección de Pawel Rouba y Jesús González. Barcelona: INEFC.
- Busch, E. (2001). *La visión ciudadana ante un escenario de conducta urbano: las galerías comerciales de Barcelona ciudad*. Tesis Doctoral. Departament de Psicologia Social, Universidad de Barcelona. Barcelona.
- Busse, H.J. (2000). *Artistik: Hobe Schule der Körperkunst*. Aachen: Meyer&Meyer Verlag.

³⁹⁴ Primera edición en Revista de Occidente, 1950. Primera edición en Alianza Editorial en 1980.

C

- *Caballero García, J.C. (2003). *Influencia de la gestualidad sobre los servicios, los restos, las superficies de juego y el género. Estudio práctico del tenis de individuales*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad Católica de Murcia.
- Cachadiña Casco, P. (2004). *Expresión corporal y creatividad: métodos y procesos para la construcción de un lenguaje integral*. Tesis Doctoral no publicada. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Cachadiña, P., Rodríguez, J.J. y Ruano, K. (2006). *Expresión corporal en clase de educación física*. Sevilla: Wanceulen. Editorial Deportiva.
- Cadopi, M. (1980). L'élaboration de la référence interne dans une morphocinèse: relations entre les représentations visuelles et les représentations kinesthésiques, *Cahiers de psychologie*, 23, 87-98.
- *Cadopi, M. (1984). La reproduction proprioceptive de configurations corporelles chez l'adulte: transfert intra, inter ou a-modal?, *Le Travail Humain*, 47, 3, 267-272.
- Cadopi, M. (1988). Rôle des processus cognitifs dans la reproduction, sur des bases proprioceptives, de configurations corporelles, *Revue internationale des sciences et de l'éducation physique Staps*, 9, 18, 19-32.
- *Cadopi, M. et Viviani, P. (1984). L'espace du geste morphocinétique: relation entre amplitude et durée d'exécution, *Comportements*, 1, 127-132.
- Cadopi, M. y Bonnery, A. (1990). *Apprentissage de la danse*. Joinville-le-Pont: Actio. Psychologie Cognitive. Comportements et Activités physiques d'expression.
- Cadopi, M. (1994). Sportif et danseur: représentations pour l'action chez de jeunes pratiquants, *Enfance*, 2.
- Caillois, R. (1958). *[Teoría de los juegos]*. (Traducción Ramón Gil Novales, Título original: *Théorie des jeux* en *Le jeu et les hommes*, Gallimard, Paris 1958). Barcelona: Seix Barral.
- Caillois, R. (1963). *Le mimétisme animal*. Paris: Hachette.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Calecki, M. y Thevenet, M. (1986). *[Técnicas de bienestar para niños. Expresión Corporal y yoga]*. (Original publicado en francés *Techniques de bien-être pour les enfants. Expresión corporelle et yoga*). Buenos Aires: Paidós.
- Calmet M. (2005). Au carrefour du combat, de l'acrobatie, et de l'expression: les

cascades de combat, en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36 (245-252). Paris INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP.

Camerino Foguet, O. (1994). *La interacció educativa en l'activitat físico-recreativa per a la gent gran. Una anàlisi d'integració metodològica*. Tesis Doctoral no publicada. Universitat de Barcelona, Divisió de Ciències de l'Educació, Departament de Teoria i Història de l'Educació.

Camerino, O. (1995). *Integració metodològica en la investigació de l'educació física*. Lleida: INEFC Lleida.

Canalda, A., y Solé, R. (2000). *Créditos variables de educación física: bloque de expresión corporal*, volumen II. Barcelona: Paidotribo.

Canales Lacruz, I. (2006). *Consecuencias pedagógicas de la mirada y el tacto en la expresión corporal*. Tesis Doctoral no publicada. Universitat de Lleida, Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña, Centro de Lleida.

Capllonch Bujosa, M. (2005). *Las Tecnologías de la Información y la Comunicación en la Educación Física de primaria: Estudio sobre sus posibilidades educativas*. Tesis Doctoral no publicada. Universitat de Barcelona, Departament de Teoria i Història de l'Educació.

Carballo, S.R. (1990). Evolución del concepto de evaluación: desarrollo de los modelos de Evaluación de Programas. *Bordón*, 42, (4), 423-431.

*Carlier, G. y Beaume, S. (1987). *Comment enseigner les modules avec partenaires? Rapport de stage*. Louvain-la-Neuve: CUFOCEP.

Carlier, G. y Beaume, S. (1988). *La coopération dans les activités gymniques*. Rapport de stage. Louvain-la-Neuve: CUFOCEP.

*Carlier, G. (1983). *Coordination dynamique générale dans des activités avec partenaires*. Rapport de stage. Louvain-la-Neuve: CUFOCEP.

Carlier, G. (1986). *Le travail avec partenaires dans des activités gymniques*. Bruxelles: F.I.E.P.

Carlier, G. (1989). Pour une réhabilitation de la gymnastique: vers une transformation des pratiques. *Revue EPS*, 216, 39-42.

Carlier, G. (1990). Por una rehabilitación de la gimnasia. Hacia una transformación de las prácticas. *Revista de Educación Física*, 35.

Carlisle, R. (1974). Physical education and aesthetics. En, Withing, H.T.A. y Masterson, D.W. (Eds.). *Readings in the aesthetics of sport*. Londres: Lepus Books, The Human Movement Series, (21- 32).

- Carreras Archs, M.V. (1988). *Conducta no-verbal estática y dinámica de pacientes psiquiátricos en situación interactiva: Codificación y análisis*. Tesis Doctoral no publicada, Universidad de Barcelona.
- *Carreras, M.V. (1986). *Aplicación de la técnica de formatos de campo a diversas topografías*. Comunicación presentada en la Primera Jornada Psicológica de la Sociedad Española de Psicología-Sección Cataluña, en la Mesa Redonda “Diseños ecológicos en la evaluación de la conducta”. Barcelona (citado en: Santoyo y Anguera, 1992).
- Carreras, M.V. (1991). Métrica del registro observacional. En M.T. Anguera (Ed.). *Metodología observacional en la investigación psicológica. Vol. I: Fundamentación (1)* (169-192). Barcelona: PPU.
- Carreras Villanova, D. (2004). *Las reglas del juego del rugby*. Tesis Doctoral no publicada, Universitat de Lleida, Instituto Nacional de Educación Física Centro de Lleida.
- Caruana, F. (2009). *Peirce et une introduction à la sémiotique de l'art*. Paris: L'Harmattan.
- Casadei, M. (1994). Vrai...faux...débat ? Aux sources de la différence. *Théâtre/Public*, 118-119, 95-96.
- Cassirer, E. (1972) (1981). *[Filosofía de las formas simbólicas]*. (Traducido del original en alemán *Philosophie der Aufklärung*, 1943), 3 volúmenes. Méjico: FCE.
- Castanier, C. et Le Scanff, C. (2009). Influence de la personnalité et des dispositions émotionnelles sur les conduites sportives à risques: une revue de littérature. *Science & Motricité*, 67, 39-78.
- Castañer Balcells, M. (1992). *La comunicació no verbal de l'educador físic: construcció d'un sistema categorial d'observació i anàlisi del comportament cinèsic*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, Divisió de Ciències de l'Educació. Facultat de Pedagogia. Departament de Teoria i Història de l'Educació.
- Castañer, M. (1996). *Pedagogía del gesto i missatge no verbal. Reflexions per optimitzar el discurs docent*. Accésit al Premi Joan Profitós d'assaig pedagògic. Lleida: Pagès editors, Col·lecció d'assaig Argent Viu.
- Castañer, M. (1999). *El potencial creativo de la danza y la expresión corporal*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- Castañer, M. (2000). *Expresión corporal y danza*. Barcelona: INDE Publicaciones.
- Castañer, M. (2001). El cuerpo: gesto y mensaje no-verbal. *Tándem*, 3, 39-49.
- Castañer, M. (2006). *La dansa contemporània és...* Lleida: Universitat de Lleida, Vicerectorat d'Activitats Culturals i Projectió Universitària, Servei de

Publicacions de la UDL.

- Castañer, M. coord. (2006). *La inteligencia corporal*. El cuerpo, un crisol de temas educativos. La corporalidad. Temas y aplicaciones. Barcelona: Graó.
- Castañer, M. y Mateu, M. (2003). De la danza espontánea y creativa al baile colectivo. En Camerino, O. y Castañer, M. (coord.). *Guía Praxis de Educación Física para ESO*. Barcelona: CISSPraxis.
- Castañer, M. y Camerino, O. (2006). *Manifestaciones básicas de la motricidad*. Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida.
- Castañer, M., Torrents, C., Anguera, M.T., Dinusova, M. (2007). Identificar y analizar las respuestas motrices en la expresión corporal y la danza. En *Actas del X Congreso de Metodología de las Ciencias Sociales y de la Salud*, Barcelona.
- Castañer, M., Torrents, C., Anguera, M.T., Dinušová, M. & Jonsson, G.K. (2009). Identifying and analyzing motor skills responses in body movement and dance. *Behavior Research Methods*, 41, (3), 857-867.
- Castarlenas, J.LL., Durán, C., Lagardera, F., Lasierra, G., Lavega, P., Mateu, M. y Ruiz, P. (Grupo de Estudios Praxiológicos GEP). (1993). Hacia la construcción de una disciplina praxiológica que acoja y estudie la diversidad de prácticas corporales y deportivas existentes. *Apunts: Educación física y deportes*. Vol. 32, 19-26. Barcelona: INEF Cataluña.
- Castellano Paulis, J. (2000). *Observación y análisis de la acción de juego en el fútbol* Tesis Doctoral no publicada, Universidad del País Vasco, Departamento de Teoría e Historia de la Educación, Vitoria-Gasteiz.
- Castellano, J., Hernández-Mendo, A., Gómez de Segura, P., Fontetxa, E. y Bueno, I. (2000). Sistema de codificación y análisis de la calidad del dato en el fútbol de rendimiento. *Psicothema*, 12 (49), 635-641.
- *Castellano, J. y Hernández Mendo, A. (2002). Observación y análisis de la acción de juego en el fútbol. En Garganta, J., Ardá, A. y Lago, P. (Eds.). *A investigação em futebol. Estudos ibéricos*. Universidades do Porto: Faculdade de Ciências do desporto e de educação física.
- Castellano, J., Perea, A. y Alday, L. (2005). Match Vision Studio. Software para la observación deportiva, en L.M. Sautu, J. Castellano, A. Blanco Villaseñor, A. Hernández Mendo, A. Goñi y F. Martínez (coord.), *Evaluación e intervención en el ámbito deportivo*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.
- Castellano, J., Perea, A., Alday, L., Hernández Mendo, A. (2008). The Measuring and Observation Tool in Sports. *Behavior Research Methods*, [en línea], [http://findarticles.com/p/articles/mi_7469/is_200808/ai_n32288708/?tag=content;col1], consulta realizada el 4 de abril 2010

- Castilla, A. (cord.) (1988). *Presente y futuro del circo en Europa*. I Congreso Internacional de los Amigos del Circo. Madrid, Julia García Verdugo.
- *Castillo di Vora, M. (2003). Cerebro y emoción. Texto policopiado. Ponencia en el *Congreso Internacional de Educación Sentipensar*. México D.F., 27 y 28 de febrero de 2003.
- *Castro Núñez, U. (2001). *Estudio etnográfico y de la lógica de las situaciones motrices de un juego tradicional desaparecido: la pina*. Tesis Doctoral. Departamento de Educación Física, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- *Catelli, L.A. (1979). *Verbal and non-verbal moves in teaching: a descriptive system for the analysis of teaching in physical education*. Degree of Doctor of Education in Teachers College, Columbia University.
- Cavallé, M. (2006). *La sabiduría recobrada. Filosofía como terapia*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, S.A.
- Cavé, C., Guaitella, I. y Santi, S. (Eds.) (2001). Oralité et gestualité. Interactions et comportements multimodaux dans la communication. Laboratoire Parole et Langage, *Actes du colloque ORAGE 2001*, CNRS et Université de Provence. Paris: L'Harmattan.
- Celant, G. (1999). *Merce Cunningham*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Cernesco, R. y Staub, M. (1989). *Se préparer aux sports d'expression*. Paris: EPS.
- Cernesco, R. y Staub, M. (1990). Se préparer aux sports d'expression. Rythmicité et musicalité. *Revue EPS*, 225, 51- 53.
- Cerronetti, G. (1986). *El silencio del cuerpo*. Barcelona: Versal.
- Cervantes, Miguel de. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. (1605). Madrid: Real Academia Española, Alfaguara, Edición del IV Centenario, 614-615.
- Cervera, J. (1981). *Cómo practicar la dramatización con niños de 4 a 14 años*. Madrid: Cincel-Kapelusz.
- Chacón-Moscoso, S. y Shadish, W. (2001). Observational studies and quasi-experimental designs: Similarities, differences and generalizations. *Metodología de las Ciencias del Comportamiento*, 3 (2), 283-290.
- Challet-Hass, J. (1984). *La danse. Les principes de son enseignement aux enfants*. Paris: Amphora.
- Champagne, D. (2003). *Cirque du Soleil: Varekai*. New York: Harry N. Abrams.

- Champigneulle, B. (1980). *Rodin*. Paris: Editions Aimery Somogy.
- Chappuis, R., Thill, E. et Thomas, R. (1969). Expression corporelle et activité structuraliste. *Revue EPS*, 96, 15-20.
- Chappuis, R., Thill, E. et Thomas, R. (1969). Expression corporelle et activité structuraliste. Problème posé par l'évolution de la pédagogie. *Revue EPS*, 100, 43-47.
- Chardon, F. (2006). Vers une réconciliation avec les activités artistiques. *Revue EPS*, 317, 24-25.
- Chavarría, M. (2007). ¡A esta escuela le falta ritmo!, en *La Vanguardia*, 12 de agosto, 23-24.
- Ciceró, M.T. (1967). *El orador*. Barcelona: Ediciones Alma Mater, Edición a cargo de A.Tovar y A.R. Bujaldón.
- Clair, J. (catalogue sous la direction de) (2004). *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*. Exposition organisée par pierre Théberge. Paris: Editions Gallimard
- Coasne, J. (1992). A la découverte des arts du cirque. *Revue EPS*, 238, 17-19.
- Coasne, J. (2005). Enseigner les arts du cirque. *Revue EPS*, 313, 39-44.
- Coasne, J. et Courtois, A. (2002). Mettre en synergie l'artistique et le sport. *Revue EPS*, 294, 21-24.
- Coasne, J. (2005). Traitement didactique de l'acrobatie dans le cirque contemporain, en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36 (213-222). Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP.
- *Coca Fernández, S. (1988). *Comunicación y creatividad: la expresividad creativa del gesto*. Tesis Doctoral en Ciencias de la Información, Universidad Complutense, Madrid.
- Coelho Bortoleto, M. A. y Mateu, M. (2005). La Gimnasia General en España. *REF*, 98, 11-19.
- Coelho Bortoleto, M. A. y Mateu, M. (2001). La Gimnasia General en España, en Paoliello, E. y Ayoub, E.: Actas del I Forum Brasileño de Gimnasia General, Campinas, Editorial SESC (SP), 89-90.
- Cogerino, G. (1987). Enseignants d'EPS et activités physiques d'expression: psychologie implicite. *Revue des Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives*, 8, 16, 11-21.

- Collantes, N. et Salgues, J. (2002). *On danse ?* Paris: Éditions Autrement Junior Série Arts. Scérén. CNDP.
- Corraze, J. (1986). *Las comunicaciones son verbales*. Madrid: G. Núñez.
- Coll, C. (1981). Algunos problemas planteados por la metodología observacional: Niveles de descripción e instrumentos de validación. *Anuario de Psicología*, 24 (19), 111-113 [Reproducido en C. Coll (Coord.) (1985), Métodos de observación y análisis de los procesos educativos (7-25). Barcelona: I.C.E.]
- Collado, J. Muñoz, J. y Pons, P. (2006). El segundo cuerpo. *16ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia.
- Collard, L. (1997). *Sports, enjeux et accidents*. Tesis Doctoral. París: Sorbonne Paris V.
- Collard, L. (1998). *Sports, enjeux et accidents*. París: P.U.F. Pratiques Corporelles.
- Collard, L. (2002). Le risque calculé dans le défi sportif. *L'année sociologique*, Vol. 52, 2, 343-361.
- Collard, L. (2005). Conflits et prises de risque en EPS. Recherche expérimentale sur une population d'élèves en difficulté. *Carrefours de l'éducation*, 20, 13-26.
- Collett, P. (1980). Segmenting the behaviour stream. In M. Brenner (Ed.). *The structure of action*, (150-167).
- Collingwood, R.G. (1978). *Los principios del arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Colomé, D., Cubeles, M., Daniel i Ferrer, B. y Escudero, J.M., García, M., Gelabert, C., Maleras, A., Ros, A. y del Val, C. (1985). *Memorial de la Dansa a Catalunya MDC. Resum cronològic de la dansa a Catalunya*. II Jornades de Dansa i Expressió organitzades pel Servei d'Activitat Física de l'Universitat Autònoma de Barcelona.
- Colomer, M. (2001). El cuerpo, lugar de expresión. *12ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 100-197.
- Coltice, M. (1993). La danse au collège. *Spirales*, 6.
- Coltice, M. (1998a). Activités physiques artistiques ou danse contemporaine. *Contre-pied*, 2.
- Coltice, M. (1998b). Danse: nécessité du partenariat pour l'école. *Revue EPS*, 269.

- Coltice, M. (1999). L'éducation artistique par la danse au collège. *Revue EPS*, 280, 32-35.
- Comandé, E. (2002). Passeport pour l'enseignement. *Passeport Danse. Préparer l'oral 3. CAPEPS*. Paris: Editions Revue EPS.
- Comandé, E. (2004). *La symbolisation dans l'énoncé des consignes verbales: outil privilégié de l'enseignement en danse artistique*. Mém. DEA. Université de Caen-Basse-Normandie: Sciences de l'Éducation.
- Comandé, E. (2005). Ecoles de danse et danse à l'école, *Passeurs de Danse* [En ligne], Consulta 23 mars 2010. URL: http://passeursdedanse.fr/ressources/articles_en_lignes.php.
- Comandé, E. (2008). Contribution à la réflexion sur l'évaluation des productions d'élèves en danse», *Passeurs de Danse* [En ligne], Consulta 23 marzo 2010. URL: <http://www.passeursdedanse.fr/ressources/contributions.php>.
- Comandé, E. (2006). Quand la danse de création porte témoignage, *Passeurs de Danse* [En ligne], Consulta 23 marzo 2010. URL: http://passeursdedanse.fr/ressources/articles_en_lignes.php.
- Comelles, S. (2006). *La dramaturgia docente*. Tesis Doctoral no publicada: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Comes, M. (1995). Aprender a aprender. Punto base de una reflexión. En V.V.A.A. *Aspectos didácticos de Educación Física. 3*. Instituto de Ciencias de la Educación. Zaragoza. Universidad de Zaragoza, 199-261.
- Comes, M. (1996). Los juegos malabares, ¿un reto? (Unidad didáctica), en V.V.A.A. *III Congreso nacional de educación física de facultades de educación y XIV de escuelas universitarias de magisterio*. Guadalajara. Universidad de Alcalá. Imprime Ferloprint, S.L., 73-80.
- Comes, M. (1997). Una actividad alternativa: malabares (Análisis de los mecanismos de percepción, decisión y ejecución en las técnicas de circo), en V.V.A.A. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado. Actas del VIII congreso de formación del profesorado* (Avila). Zaragoza. Imprime Gráficas Olimar, 211.
- Comes, M., García, I., Mateu, M. y Pomar, L. (2000). *Juegos malabares*. Barcelona. INDE.
- Comes Miroso, M. (2002). *Les estratègies que empra el professorat d'educació física per aconseguir que l'alumnat aprengui a aprendre*. Tesis Doctoral no publicada. Universitat de Lleida. Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña, Centro de Lleida.
- Comité Técnico de la Federación Internacional de Patinaje Artístico sobre ruedas

- CIPA. (1992). *Patinaje Artístico sobre ruedas. Reglamento especial y reglas deportivas*. Publicado por Comité Internacional de Patinaje Artístico. Homologado por CIPA para España y Países de habla hispana. Federación Española de Patinaje.
- Conde, J.L., Viciano, V. y Calvo, M.L. (1998). *Las canciones motrices II*. Barcelona: INDE.
- Conde, J.L., Viciano, V. y Calvo, M.L. (1999). *Nuevas canciones infantiles de siempre. Propuestas para la globalización de los contenidos expresivos en Educación Infantil y primaria*. Málaga: Aljibe.
- Condon, W.J. y Ogston, W.D. (1967). A segmentation of behavior. *Journal of Psychiatric Research*, 5, 221-235. Pergamon Press Ltd. Great Britain.
- Conesa, A. y Sisco, G. (1986). Guía práctica de les estructures castelleres, *Diari de Tarragona*, 9, 1-6.
- *Connolly, M y Clandinin, J.D. (1988). *Teachers as Curriculum Planners*. Nueva York: Teachers College Press.
- Cook, T.D. y Reichardt, Ch.S. (1986). Hacia una superación del enfrentamiento entre los métodos cualitativos y cuantitativos. En T.D. Cook y Ch.S. Reichardt (Eds.). *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación cualitativa* (25-58). Madrid: Morata.
- Corman, L. (1985). *Visages et caractères*. Paris: P.U.F.
- Cornillon, A. (2005). L'impact de l'interprétation artistique dans la performance sportive: exemples en voltige équestre, en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36 (117-122). Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP
- Corominas, J. y Pascual, J.A. (1986). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Cort, A. (1999). *Diccionari del ball*. Barcelona. Edicions 62, El Cangur Diccionaris.
- Cortada, L. (1995). *La expresión corporal-dramatización en educación primaria*. Actas Congreso Escuelas de Educación, formación del profesorado, Sevilla.
- Costa, J. y Peco, J. (2005). El teatro, una pedagógica integradora. Crèdit de síntesi de l'IES Maria Rúbies a l'Espai 3. *Diari Segre*, 1 abril, Lleida.
- Costa, J. Peco, J. y Mateu, M. (2004). El rock-folk y su dramatización como instrumentos formativos, *CD El Patio de Educación Física*, 1.
- Cotaimich, V. (2006). El impacto de las nuevas tecnologías en la puesta en escena. La Estética Dialógica como desafío estético, poético y político. [En línea] [Consulta: 22 Junio 2006],

[<http://www.liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/cotaimich.pdf>].

- Coterón López, J. (2007). *Los contenidos de Educación Física en los manuales escolares: la Expresión Corporal en la Primera Etapa de Educación General Básica (1970-1980)*. Tesis Doctoral no publicada.
- Coulton, J. (1.981). *Sports acrobatics*. Great Britain, Wakefield, West Yorkshire: EP Publishing Limited.
- Cramette, C. (2010). Découvrir les arts du cirque. *Revue EPS. Le cahier 3 à 12 ans*, 340, 5-7.
- Creativity in Education Advisory Group (2001). *Creativity in Education*. Dundee: Learning and Teaching. Scotland.
- Crespin, M., Sastre, A., Corbella, Ll., Mulder, J., Martínez, J., Brites, J., Ibáñez, T y Alonso, L. (2004). Instantáneas de lo efímero. *Recorrido visual y teórico por las artes de la calle*. Elorrio (Bizkaia): Artezblai.
- Csikszentmihalyi, M. (1985). *[La vivencia del movimiento]*. (Traducción Das flow-Erlebris). Stuttgart.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Fluir (flow). Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Kairós.
- Csikszentmihalyi, M. (1998). *Aprender a fluir*. Barcelona: Kairós.
- Cuéllar, M.J. (1997). La Formación del Profesorado en Danza: entre el Arte y la Educación. *Boletín SPEF, Sociedade Portuguesa de Educaçao Física*, 15/16, 143-151.
- Cuéllar, M.J. (1997). La danse flamenca. Apport à l'éducation. *Revue EPS*, 265, 35-37.
- Cuéllar Moreno, M.J. (1998). *Estudio de la adaptación de los estilos de enseñanza a sesiones de danza flamenca escolar. Un nuevo planteamiento didáctico*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Granada.
- Cuéllar, M.J. y Batalha, A.P. (2003). Construcción y validación de un instrumento para la evaluación de aspectos rítmicos en danza. *Apunts Educació Física i Esports*, 71, 54- 60.
- Cuéllar, Mª J. (1999). Jugando con la Danza (Unidad didáctica). En D.Linares (Ed.), *Expresión y Comunicación Corporal en Educación Física. I Jornadas Andaluzas Interuniversitarias sobre Expresión y Comunicación Corporal en Educación Física* (149-172). Granada: Asociación para el desarrollo de la Comunidad Educativa en España y Grupo Editorial Universitario.
- Cuéllar, Mª J. (1998). Planteamiento globalizado de la danza: estudio práctico y aplicación educativa. En M. González, R. Martín, J.L. Salvador, J. Fernández y

- M. Bobo (Eds.), *VI Congreso Galego de Educación Física e Deporte* (393-399). Santiago: Universidade da Coruña.
- Cuéllar, M^a J., Delgado, M.A. y Delgado, M. (1996). Methodological analysis of the flamenco dance: from the studio to the school. En, N.Bardaxoglou, C.Brack, M.Vranken (Eds.), *Dance and Research, 2. An Interdisciplinary Approach* (105-109). Brussels: Dans-University.
- Cuéllar, M^a J., Delgado, M. y Delgado, M.A. (1996). Flamenco as a source of art, culture and movement. En, N.Bardaxoglou, C.Brack, M.Vranken (Eds.), *Dance and Research, 2. An Interdisciplinary Approach* (285-290). Brussels: Dans-University.
- Cuéllar, M^a J. (2004). Análise das variáveis atenção e satisfação numa unidade de ensino experimental de dança na disciplina de Educação Física. *Boletim da Sociedade Portuguesa de Educação Física, 28/29*, 39-51.
- Cuéllar, M^a J. y Batalha, A.P. (2003). Construcción y validación de un instrumento para la evaluación de aspectos rítmicos en danza. *Apunts de Educación Física y Deportes, 71*, 54-60.
- Cuéllar, M^a J. y Piéron, M. (2003). Observación del profesorado y análisis del feedback en dos modalidades de deporte escolar. *Revista de Educación Física, 89*, 5-12.
- Cuéllar, M^a J., Delgado, M.A. y Delgado, M. (2003). Construcción y validación de un instrumento para la evaluación de aspectos conceptuales en danza. *Tándem. Didáctica de la Educación Física*, 93-105.
- Cuéllar, M^a J. (2001). Análisis de la competencia docente en danza: estudio de las variables que condicionan la enseñanza-aprendizaje. Reencuentro. <http://www.cueyatl.uam.mx/> *Revista Digital - Méjico - N°30*.
- Cuéllar, M^a J. Morales, M. Sánchez, E. y Sánchez, M. (2001). Construcción y validación de un instrumento para la evaluación de aspectos técnicos en danza. *Lecturas: Educación Física y Deportes*. [Disponible en <http://www.efdeportes.com/> *Revista Digital - Buenos Aires - Año 7 - N°34*].
- Cuéllar, M^a J. (1998). La Enseñanza de la Danza: Principios didácticos y orientaciones metodológicas para su aplicación. *El Patio de Asemef, 3*, 11-14.
- Cuéllar, M^a J. (1997). La Formación del Profesorado en Danza: entre el Arte y la Educación. *Boletim da Sociedade Portuguesa de Educação Física, 15/16*, 143-151.
- Cuéllar, M^a J. (1997). La Danse Flamenca apport à l'Education. *Education Physique et Sport, 265*, 35-37.

Cuéllar, M^a J. (1996). Análisis de feedbacks pedagógicos en clases de danza. *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza*, 3, 51-58.

Cuéllar, M^a J. (1996). Danza, la gran desconocida: Actividad física paralela al deporte. *Boletim da Sociedade Portuguesa de Educaçao Física*, 13, 89-98.

Cuesta Muñoz, A. L. (1994). *Gasto energético y composición corporal en el esfuerzo físico intenso: aplicación al ballet profesional*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Alcalá.

*Cuesta Perelló, J.G. (2000). *Caracterización del béisbol y análisis de sus acciones de juego*. Tesis Doctoral no publicada. Universitat de Barcelona, Departament de Teoria i Historia de l'Educació, Instituto Nacional de Educación Física, Barcelona.

Cuevas, R. (2002). Anàlisi de la nova organització dels blocs de continguts d'Educació Física en educació Secundària. *Apunts Educació Física i Esports*, 67, 18-26.

Cuyer, E. (1906). *[La Mímica]*. (Traducción Alejandro Miquis). Madrid: Daniel Jorro, editor.

D

Dalmau, A.R. (1947). *El circo en la vida barcelonesa. Crónica anecdótica de cien años circenses. Monografías históricas de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Librería Millà.

*Damasio, A. (1994). *Descartes'error. Emotion, reason and the human brain*. (traducción española en Barcelona, Crítica Grijalbo Mondadori, 1996). Nueva York: Grosset/Putman Book.

*Damasio, A. (1996). El error de Descartes [traducido del inglés con el título *Descartes' Error. Emotion, reason and the human brain*, 1994]. Barcelona: Crítica.

Dars, E. y Benoit, J.C. (1973). *L'expression scénique. Art dramatique et psychotérapie*. Paris: Les Editions ESF, Collection Sciences Humanices Appliquées.

Darwin, Ch. (1975). *[Teoría de la evolución]* Barcelona: Ediciones Península. (Original publicado en inglés *Theory of evolution* 1872, trad. Jaume Fuster y María Antonia Oliver).

Darwin, Ch. (1984). *[La expresión de las emociones en los animales y en el hombre]* Madrid: Alianza Editorial. (Original publicado en inglés *The expression of the emotions in man and animals* 1872, Traducción Hilario Rodríguez Sanz).

Daste, G., Jenger, J. y Voluzan, J. (1976). *El niño, el teatro y la escuela*. Barcelona: Villarar. Colección E.V.

- David, G. (2002). Les accidents du récit : une poétique de l'espace-temps. En Wallon, E. (dir. et la collaboration de C. Hodak-Druel *Le cirque au risque de l'art*. Arles: Actes Sud-Papiers, Claire David, (123-131).
- Davis, F. (1981). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza Editorial.
- *Davis, J. (1997). "The "U" and the Wheel of "C": Development and Devaluation of Graphic Symbolization and the Cognitive Approach at Harvard Project Zero", en Kindler, *Child Development in Art*, Reston, Va., national Art Education Association, 45-58.
- De Azua, F. (2002). *Diccionario de las Artes*. Madrid: Anagrama, Colección Argumentos.
- De Blas, X., Mateu, M. y Pérez, A. (1997). *Clasificación de las técnicas y materiales de circo en función de sus posibilidades de acción*. Actas del Congreso de las Ciencias del deporte y la Actividad Física, INEF Centro de Lérida.
- De Blas, X. (2000). Los malabarismos desde la praxiología motriz, en *Actas del V Seminario Internacional de Praxiología Motriz*, INEF Galicia, La Coruña, 68-88.
- Defrance, J. (1987). *L'excellence corporelle. La formation des activités physiques et sportives modernes (1770-1914)*. Rennes: PUR.
- Del Sarto, A., Zanola, R. (2008). Anuario del circo 2007. C.e.r.c.a. University of Eastern Piedmont.
- De la Calle, R. (1981). *En torno al hecho artístico*. Valencia: Fernando Torres-Editor, S.A.
- De la Torre, S. (1991). La creatividad en el currículo escolar. Areas de expresión artística. En Marín y de la Torre, *Manual de creatividad*, Barcelona: Vicens Vives.
- De Marimón i Vilalta, J. (2002). *Estudi dels Sistemes Praxiològics Adaptatius: El cas del vol Lliure en ala de pendent en la modalitat psicopràctica no competitiva de cros*. Tesis de doctorado no publicada. Universitat de Lleida, Instituto Nacional de Educación Física, Lleida.
- De Marinis, M. (1980). *Mimo e mimi*. Firenze-Milano: La Casa Usher, Soc. Coop. Editoriale r.l.
- De Pinho Oliveira, V.P. (2004). *Metodologia observacional em desporto: análise sequencial de padroes motores aquáticos face a programas de natacao adaptada. Desertação de mestrado em educaçao física e desporto*. Tesis Doctoral no publicada. Vila-real: universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- De Rette-Chapaveyre, Y. (1987). *Notre enfant et la danse (la danse à l'école)*. Paris: Chiron.

- De Ritis, R. (2008). *Storia del circo. Dagli acrobati egizi al Cirque du Soleil*. Roma: Bulzoni Editore.
- De Saussure, F. (1972). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- De Torres, J. (1999). *Las mil caras del mimo*. Madrid: Fundamentos, Colección Arte.
- *De Wachter, L. (1991). *Analyse comparative des disciplines acrobatiques de groupe les plus représentatives*. Mémoire inédit (avec illustration vidéo), IEPR -UCL, Louvain-le-Neuve.
- De Wachter, L. y Carlier, G. (1997). Sources d'inspiration de "l'acrogym" scolaire. *Revue de l'Education Physique*, 37, 1,13-20.
- Debois, N., Blondel L. y Vettrano, J. (2007). *Les émotions en EPS. Comprendre et intervenir*. Paris: Editions Revue EPS. Dossiers EPS, 74. Formation Initiale-Formation Continue.
- Dechavanne, P. & Pascal, É. (2006). Acquérir une culture artistique au collège. *Revue EPS*, 317, 26-28.
- Decroux, E. (1963). *Paroles sur le mime*. Paris: Gallimard.
- Decroux, E. (2000). *[Palabras sobre el mimo]*. (Traducción de César Jaime Rodríguez original en francés *Paroles sur le mime*, 1963). México: El Milagro.
- Delacroix, M., Guesdon, J., Guigni, A. y Napias, F. (1986). *Expresión corporal*. Madrid: Publicaciones de Psicología Aplicada, 13.
- Delannet, M. (1998). *Du rock au rock acrobatique*. *Revue EPS*, 270, 69-72.
- Delannet, M. y Beuzeline, D. (1988). *L'Acrosport - une innovation en milieu scolaire*. Caen: AEEPS.
- *Delaunay, M. (1980). *Conduites sociomotrices, conflits et structures de jeu. Etude Expérimentale et clinique (Préadolescents de 12-13 ans)*. Université de Provence.
- Delga, M., Flambard, M.P., Le Pellec, A., Noé, N., Pineau, P. et De Saint-Jones, I. (1989). Danse: objet culturel, objet d'enseignement, En G. Bui-Xuan (dir.) *Methodologie et didactique de l'éducation physique et sportive*. Paris: AFRAPS (Association Francophone pour la Recherche en APS).
- Delga, M., Flambard, M.P., Le Pellec, A., Noé, N. et Pineau, P. (1990). Enseigner la danse en EPS. *Revue EPS*, 226, 54-58.
- Delga, M. (1995). A propos de l'évaluation. *Revue EPS*, 251, 67-69.

- Delignières D. (1998). Apprentissage moteur: quelques idées neuves. *Revue EPS*, 274, 61-66.
- Delimbeuf, J. (1985). Da evolução do conceito de expressão corporal. *Ludens*, (9), 4, 37-40.
- Deloache, J.S. (2005). Desarrollo del pensamiento simbólico. *Investigación y Ciencia*, 349, 47-51.
- Denis, D. (1980). *El cuerpo enseñado*. Barcelona: Paidós.
- Dennis, A. (2004). La fisicidad informa. *15ª Mostra de Mím de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia.
- Desiderio, A. Guzzo, M. Rodrigues, R. (2003). Corpos no Ar: tecido circense, acrobacias aéreas e novos espaços da Educação Física. *Anais II Fórum Internacional de Ginástica Geral*, 213 SESC.
- *Dewey, J. (1934). *Art is an experience*. Nueva York: Minton, Balch and Co.
- Dhellemmes, R., Barbot, A., Bergé, F., Bonnefoy, G., Coltice, M., Coston, A., Grasset, L., Mascret, N., Metzler, J., Portes, M., Tribalat, T. et Ubaldi, J.L. (2007). Pour une culture scolaire des APSA en EPS. *Revue EPS*, 328, 61-67.
- Dickman, H.R. (1963). The perception of behavioral units. In R.G. Barker (Ed.). *The stream of behavior* (23-41). New York: Appleton-Century-Crofts.
- Diquet, P., Philippe, R., Leray, Cl. y Tzipine, M. (1984). Pilobolus. *Revue EPS*, 189, 11-14.
- Doat, J. (1959). *La expresión corporal del comediante*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Dobbelaerre, G. y Saragoussi, P. (1974). *Técnicas de expresión*. Barcelona: Oidá.
- Doddos, P. (1973). Creativity in movement, models for analysis. *Journal of creative Behavior*, 12 (4), 265- 273.
- Dorcy, J. (1958). *A la rencontre de la mime. Et des mimes. Décroux, Barrault, Marceau*. Neuilly-sur-Seine: Les cahiers de la danse et la culture.
- Dorcy, J. (1962). *J'aime la mime*. Lausanne: Rencontre.
- Dordal, F. (2005). "Nothing is left to tell ". *Transversal. Revista de cultura contemporánea*, El silenci i el buit, 55-60.

- Dorsch, F. (1976). *Diccionario de Psicología*. Barcelona: Herder.
- Downing, D., Johnson, F. & Kaur, S. (2003). *Saving a Place for the Arts? A Survey of the Arts in Primary Schools in England*, LGA Research Report 41. Slough: NFER.
- Dragone (2005). *Le Réve. Un spectacle créé par Dragone*. Paris: Editions Flammarion.
- Dropsy, J. (1982). *Vivir en su cuerpo, expresión corporal y relaciones humanas*. Buenos Aires: Paidós
- *Dugas, E. (1999). *Transfert d'apprentissage dans les situations physomotrice et sociomotrice en fonction de plusieurs modalités pédagogiques*. Tesis Doctoral, París V, París.
- Duncan, I. (1948). *Isadora, mi vida*. Argentina: Losada.
- Duncan, I. (1993). *Mi vida*. Madrid: Debate.
- *Dupavillon, C. (2001). *Architectures du cirque des origines à nos jours*. (Primera edición 1982). Paris: Le Moniteur.
- Dupuis-Labbé, D. y Ocaña, M. T. (Comisarias) (2007). *Picasso i el circ*. Exposición. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona. Museo Picasso.
- Dupuy, D. (1998). Dominique Dupuy: la tension vers l'exactitude. Propos vagues sur les arts du cirque et de la danse, en Gauthier, R.F. (Dir.). *Le cirque contemporain: la piste et la scène*. Paris: CNDP. Théâtre d'aujourd'hui, 132.
- Durán, C. y Mateu, M. (1993). Selección bibliográfica. *Apunts d'educació física i esports*. Volumen 32, 97-101. Barcelona: INEF Catalunya.
- Durand, F. et Pavelak, T. (1999). *Le psychojonglage, à la découverte du jongleur et de son langage gestuel*. Toulouse: Le livre de la jongle. Association Biocircus.
- During, B. (Coord.) (1989). *Energie et conduites motrices*. Paris: INSEP, Collection Etudes et Formation.
- During, B. (1991). *La crisis de las pedagogías corporales*. Málaga: UNISPORT.
- Dusil, R. (2004). La creación en el aula y sobre el escenario. *Música y educación*, 60, 165-172.
- Dyck, N. & Archetti, E.P. (2003). *Embodied Identities: Reshaping Social Life Through Sport and Dance in Sport, dance and embodied identities*. Edited by Noel Dyck and Eduardo P. Archetti. Ed. Berg, 1-23.

E

- Ecker, D.W. (1963). The Artistic Process as Qualitative Problem Solving. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21, 283-290.
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1970). [*La definición del arte*]. (Título original *La definizione de'll Arte*, Milano, U. de Mursia, 1968, trad. R. de la Iglesia) Barcelona: Martínez Roca.
- Eco, U. (1976). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen
- Efron, D. (1970). [*Gesto, raza y cultura*]. Buenos Aires: Nueva Visión (Original publicado en inglés *Gesture and Environment*. Nueva York: King's Crown 1941)
- Egrot, C., Sémelin, É. et Antzenberger (2006). Le corps de l'acteur. Perspectives pour une approche du corps sensible. *Revue EPS*, 317, 50-53.
- Ekman, P. y Friesen, W. (1969). The repertoire of Nonverbal Behavior Categories: Origins, Usage and Coding. *Semiotica*, 1, 49-98.
- *Eipper, P. (1953). *Un cirque en voyage, Zirkus*. Paris: Hatier/Boivin.
- Eisner, E.W. (1972). [*Educación de la visión artística*]. (Original publicado en inglés *Educating artistic vision*, Macmillan Publishing Co., Nueva York. Trad. David Cifuentes Camacho]. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Eisner, E.W. (2004). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós América.
- Elias, N., et Dunning, R. (1994). *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*. Paris: Fayard.
- Elliot, R. K. (1974). Aesthetics and sport. En, M. A. Whiting y M. Masterson, *Readings in the Aesthetics of Sport*, Londres, Lepus Books, (107-116).
- *Eloumi, A. (2002). *Analyse socioculturelle des jeux sportifs traditionnels tunisiens*. Tesis doctoral no publicada. Université Paris V-René Descartes, Paris.
- Emmorey, K. & Erlbaum, L. (2002). *Language, cognition, and the brain: insights from sign language research*. New Jersey: Mahwah.

- Engel, J.E. (1998). *[Idees sobre el gest i l'acció teatral]*. (Original publicado en alemán *Ideen zu einer Mimik* 1785, Joan Segalés, Traducción del francés *Idées sur le geste et l'action théâtrale* (1795). Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Enters, A. (1965). *On mime*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Enters, A. (1966). *The Dance and Pantomime: Mimesis and Image*. New York: Walter Sorrell, ed. Columbia University Press.
- Escarmelle, B. et Delnest, M. (2005). La dimension artistique intégrée à l'enseignement des Arts du Cirque, en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36 (201-212). Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP.
- *Eshkol, N. (1975). *Right angled curves*. Tel Aviv: The Movement Notation Society
- *Eshkol, N. y Wachman, A. (1958). *Movement Notation*. Londres: Weidenfield y Nicholson.
- Espru, S. (1948). *Antígona*. Barcelona: Aymà Editor, Edicions 62.
- Espona i Donés, I. (2004). *Estudi de la motricitat fina en el procés d'aprenentatge de la flauta de bec*. Tesis Doctoral no publicada. Facultat de Formació del Professorat. Universitat de Barcelona, Departament de Didàctica de l'Expressió Musical i Corporal
- Etevenon, P. (1984). Improvisation structurée et danse contact : une nouvelle communication non verbale. *La Recherche en danse*, 3, 185-195,
- Etxebeste Otegi, J. (2001). *Les jeux sportifs, éléments de la socialisation des enfants du Pays Basque*. Director: Pierre Parlebas. Universidad Paris V - René Descartes, UFR de Sciences Humaines et Sociales, Sorbonne.
- Etxebeste, J. (2005). Juegos, socialización y currículo de Educación física, en *IX Seminario de Praxiología Motriz*, Las Palmas de Gran Canaria.
- Eurydice (2009). *L'enseignement supérieur en Europe 2009. Les avancées du processus de Bologne*. Bruxelles: EACEA/Eurydice P9.
- Ewer, A.W. & Hollenhorst, S. (1989). Testing the adventure model: empirical support for a model of risk recreation participation. *Journal of Leisure Research*, 21, 124-139.
- Ex, J. y Kendon, A. (1964). A notation for facial positions and bodily postures. Appendix to Appendix II, Progress Report to D.S.I.R., Social Skills Project, Institute of Experimental Psychology University of Oxford. Reimprimido en M. Argyle, *Social Interaction*. Nueva York: Atherton Press, 1969.

F

- Fábregas, X. (1982). *El fons ritual de la vida cotidiana*. Barcelona: Edicions 62.
- Fábregas, J. (1993). *El arte de leer el rostro. Fisiognomía evolutiva y morfopsicología*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A.
- Fabri, M., Moore, D.J. & Hobbs, D.J. Expressive Agents: Non-verbal Communication in *Collaborative Virtual Environments*. [en línea] [Disponible en <http://www.vhml.org/workshops/AAMAS/papers/Hobbs.pdf>] [Consulta: 8 Enero 2004].
- Fairchild, D.L. (1987). Prolegomena to an expressive function of sport. *JNL of the philosophy of sport*, 14, 21- 33. Universidad de Indiana.
- Farreny Terrado, M.T. (2000). *Obra y pensamiento de la maestra y pedagoga catalana Carme Aymerich*. Tesis Doctoral no publicada. Facultad de Pedagogía de la Universidad de Barcelona.
- Fassnacht, G. (1982). *Theory and practice of observing behavior*. New York: Academic Press.
- Fast, J. (1986). *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Kairós.
- Faure, G. y Lascar, S. (1981). *El juego dramático en la escuela*. Madrid: Cincel-Kapelusz.
- Faure, S. (2004a). *Institutionnalisation de la danse hip-hop et ses récits autobiographiques des danseurs chorégraphes*. Paris: La Découverte Poche, 75-90.
- Faure, S. (2004b). Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées. *Sociétés contemporaines*, 55, 5-20.
- Federación Internacional de Gimnasia. *Código de Puntuación de Aeróbica Deportiva 2001-2004*. (Actualizado el 3 de Octubre del 2000).
- Fraisse, P. (1974). *Psychologie du rythme*. Paris: P.U.F. Presses Universitaires de France.
- Free, M., Naddaff, R. & Tazi, N. (eds.) (1990). Fragmentos para una Historia del cuerpo humano. Parte primera. (Traducido por José Luis Checa, Isabel Zamorano, Juan Ochoa y Jorge Reichmann del original en inglés *Fragments for a History of the Human Body*, 1989. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Free, M., Naddaff, R. & Tazi, N. (eds.) (1991). Fragmentos para una Historia del cuerpo humano. Parte segunda. (Traducido por José Casas, José Luis Checa, Carlos Laguna, Ignacio Méndez, Agustín Temes y Juan Vivanco del original en inglés *Fragments for a History of the Human Body*, 1989. Madrid: Altea, Taurus,

Alfaguara, S.A.

Free, M., Naddaff, R. & Tazi, N. (edits.) (1992). Fragmentos para una Historia del cuerpo humano. Parte tercera. (Traducido por José Casas, José Luis Checa, Pilar González, Carlos Laguna, Alfonso Lucini, Viviana Narotzky y Lourdes Prieto del original en inglés *Fragments for a History of the Human Body*, 1989. Madrid: Santillana, S.A.

Fernández-Ballesteros, R. (1982). Evaluación psicológica y evaluación valorativa. *Evaluación psicológica/ Psychological assessment*, 1 (2), 5-15.

Fernández-Ballesteros, R. (1992). La observación. En R. Fernández- Ballesteros (ed.), *Introducción a la evaluación psicológica* (137-182). Madrid: Pirámide.

Fernández-Ballesteros, R. (1995). *Evaluación de programas. Una guía práctica en ámbitos sociales, educativos y de salud*. Madrid: Síntesis.

Fernández, A. (1987). Fútbol y teatro, parientes lejanos. *El Público*, 40, 65-67. Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Fernández, J. (2010). El silencio habla. *La Vanguardia*, Es. 23 de enero, 10-12.

Fernández Rubí, M. (2003). *La danza en las dramatizaciones*. Madrid: CCS.

Ferrer, H. (1988). La jonglerie pas à pas. *Revue EPS* 1, 36, 21-22.

*Fillis, J. (1972). *Principes de dressage et d'équitation*. Paris: Flammarion.

*Finnigan, D. (1988). *Alles über die kunst des Jonglierens*. Köln: Dumont.

Fischer, E. (1978). *La necesidad del arte*. (Traducido por J. Solé-Tura del original en inglés *The necessity of art*, 1967). Barcelona: Ediciones Península.

Fodero, J. M. y Furblur, E. E. (1989). *Creating Gymnastic Pyramids and Balances*. Champaign, Illinois, U.S.A: Leisure Press.

Fondevila, S. (1995). Homenaje al teatro en Cataluña. *La Vanguardia Magazine*, 23, abril, Barcelona.

Font, A. (1980). *El mim*. Barcelona: Laia.

Fontaine, G. (1995). L'analyse du mouvement Laban-Bartenieff. *Revue EPS*, 255, 64-67.

*Forest, F. (2000). *Pour un art actuel*. Paris: L' Harmattan.

- Forette, D. (1998). *Les arts de la piste: une activité fragile entre tradition et innovation*. Rapport présenté au Conseil économique et social. Paris: Des journaux officiels.
- Fouchard, L. (1986). Plongeon: saut périlleux et demi arrière avec double tire-bouchon et demi au tremplin de trois mètres. *Revue EPS*, 202, 26-27.
- Fouchard, L. (2002). Plongeon: un enseignement "acrobatique". Un cycle. *Revue EPS*, 294, 45-50.
- Fouchet, A. (2002). *Arts du cirque*. Paris: Editions Revue EPS, De l'initiation au perfectionnement.
- Fouquet, G. (2005). La notion d'art dans les "arts martiaux", en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36 (55-70). Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP.
- Fraisse, P. (1974). *Psychologie du rythme*. Paris: P.U.F., "Le Psychologue", 58.
- Fratini, R. (2010). Neoclassicisme i neoclassicismes: el ballet clàssic i el seu llegat. Cicle de conferències *Centdances* organitzado por l'Institut del Teatre y el Mercat de les Flors. Barcelona.
- *Frichet, H. (1898). *Le cirque et les forains*. Tours: Alfred Mame & Fils.
- Fromont, M.F. (1978). *El mimetismo en el niño. La antropología de Marcel Jousse y la pedagogía*. Barcelona: Herder, Problemas de Pedagogía.
- Fructuoso Alemán, C. y Gómez Serrano, C. (2002) La danza como elemento educativo en el adolescente. *Apunts d'educació física i esports*, 66, 31-37.
- Fuertes, M. y Zamora, A. (1996). *Danzas: Formación Rítmico Musical*. Madrid: San Pablo.
- Fux, M. (1981). *Danza, experiencia de vida y educación*. Barcelona: Paidós.
- Fux, M. (1998). *Danzaterapia. Fragmentos de vida*. Buenos Aires: Lumen.
- Fux, M. (2001). *Después de la caída... ¡continuo con la danzaterapia!* Buenos Aires: Lumen.
- Fux, M. (2004). *Que es la danzaterapia, preguntas que tienen respuesta*. Buenos Aires: Lumen.

G

- Gadamer, H.G. (1977). El juego del arte, en H.G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996.

- Gaillard, J. (1991). Propositions pour une didactique de la création. *Revue EPS*, 227, 51- 55.
- Gaillard, J. (1995). Processus d'influence pour développer les compétences artistiques. *Revue EPS*, 256, 62-66.
- Gaillard, J. (2006). L'improvisation dansée: risquer le vide. Pour une approche psycho-phénoménologique, en Boissière, A. et Kintzler, C. (Eds.) (2006). *Approche philosophique du gest dansé. De l'improvisation à la performance*. Pas de Calais: Presses Universitaires du Septentrion, Esthétique et sciences des Arts, 71-79.
- Galiano, D., Porta, J. y Tejado, A. (2003). *Forma, cuerpo y función*. Junta de Andalucía: Instituto Andaluz del Deporte.
- Gálvez A., J. (2001). *La cieca chilena*. Santiago de Chile: Grafic Suisse.
- Gaquièrre, R. (1992). Jongler à l'école. *Revue EPS 1*, 58, 28-30.
- Gaquièrre, R. (1992). L'équilibre à l'école. *Revue EPS 1*, 59, 28-29.
- Gaquièrre, R. (1993). Les arts du cirque. L'acrobatie à l'école. *Revue EPS 1*, 61, 31-32.
- Garaigordóbil, M. (1998). *Evaluación psicológica: bases teórico-metodológicas, situación actual y directrices de futuro*. Salamanca: Amarú.
- Garaudy, R. (1973). *Danser sa vie*. Paris: Seuil.
- García, J.M. y Rom, M. (s/f). *Albert Vidal 1968-85*. Barcelona: Cine-club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- García, H. (1997). *La danza en la escuela*. Barcelona: INDE.
- García, B. (2009). *Play-Back. 40 anys de l'escola d'expressió i psicomotricitat*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut d'Educació.
- García Monje, A. y Bores, N. (2004). La expresión corporal en la educación física obligatoria: ideas para organizar el contenido y la práctica? *Revista el Patio*, nº 1. Editorial Pila Teleña. Madrid
- García, A., Bores, N. (2006). La expresión corporal en la educación física obligatoria: ideas para organizar el contenido y la práctica. [en línea] [Disponible en http://www.expresiva.org/AFYEC/Articulos/X016_La_EC_en_EF_obligatori_a.pdf][Consulta: 16 de julio, 2006].
- García, L. y Motos, T. (1990). *Expresión corporal*. Madrid: Alhambra.

- García Ruso, H. (1997). *La danza en la escuela*. Barcelona: INDE.
- García, H. (2002). La danza en la escuela y la formación de los profesores. *Contextos educativos*, 5, 173-184.
- Gardner, H. (1993). *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (1995). *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós.
- Gardoqui, M. L. y Sierra, M. A. (1995). *Conceptualización y tratamiento de la expresión corporal como materia de la especialidad de E.F. en las facultades de educación, formación del profesorado*. Actas Congreso Escuelas de Educación, formación del profesorado, Sevilla.
- Garre, S. y Pascual, I. (Eds.).(2009). *Cuerpos en escena*. Madrid: Ensayos y Manuales RESAD, Fundamentos.
- Gaskin, G. & Masterson, D.W. (1974). The work of art in sport, in M. A. Withing i M. Masterson, *Readings in the Aesthetics of Sport*. Londres, Lepus Books, (139- 159).
- Gauthier, R.F. (Dir.) (1998). *Le cirque contemporain: la piste et la scène*. Paris: CNDP. Théâtre d'aujourd'hui.
- Genette, G. (1992). *Esthétique et poétique*. Paris. Editions du Senil.
- Gennep, Arnold van. (1986). *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.
- Genovard, C.y Gotzens, C. (1990). *Psicología de la instrucción*. Madrid: Santillana.
- G.E.P. (Grup Estudis Praxiològics INEFC Lleida) (1993a). Dossier Praxiología: el estudio de las prácticas deportivas, expresivas y lúdicas. *Apunts Educación física y deportes*, 32.
- G.E.P (Grup Estudis Praxiològics INEFC Lleida) (1993b). Hacia la construcción de una disciplina praxiológica que acoja y estudie la diversidad de prácticas corporales y deportivas existentes. *Apunts, Revista de Educación Física y Deportes*, 32, 19-36.
- *Giménez Morte, M.C. (2002). *Aproximaciones a Dansa València. 1988-1997*. Tesis Doctoral. Universitat de Valencia. Facultad de Filosofía (Departamento de Estética y Teoría de las Artes), Campus de Altea.
- Gladding, S.T. (1978). Empathy, gender, and training as factors in the identification

of normal infant cry-signals *Perceptual and Motor Skills*, 47, 267-270.

Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi.* (título original *The presentation of self in Everyday Life*, Traducción de l'anglais Alain Accardo). Paris: Les Editions de Minuit.

Golani, I. (1992). A mobility gradient in the organization of vertebrate movement: The perception of movement through symbolic language. *Behavioral and Brain Sciences*, 15, 249-308.

Goleman, D. (1996). *Inteligencia emocional.* Barcelona: Kairós.

Goleman, D., Kaufman, P. y Ray, M. (2000). *Espíritu creativo. La revolución de la creatividad y cómo aplicarla a todas las actividades humanas.* Buenos Aires: Vergara.

Golobart, J. (2010). Teatro del malo. *La Vanguardia. Por la escuadra.* [Disponible en <http://www.lavanguardia.es/premium/epaper/20100227/53895352796.html>][consulta realizada el 27 de febrero del 2010]

Gomes de Lucena, N.M. (1998). *Análisis de un programa de intervención motriz (expresión corporal) como factor de desarrollo motor y eficacia laboral en un centro especial de empleo de trabajadores adultos con retraso mental.* Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Granada, Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte.

Gomes Lamego, M. R. (2000). *Como las emociones contribuyen para modificar las formas superficiales de la figura humana.* Tesis Doctoral no publicada. Universidad Complutense de Madrid.

Gómez, M. (1997). Danza y gesto. *8ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 102-108.

*Gómez, F., Morales, R. y Fernández, S. (1999). *Expresión corporal, ESO.* Cáceres: Brenes.

Gomez de la Serna, R. [*Le Cirque*]. (Trad. de Adolphe Falgairolle. 2º ed. del original *El circo*, 1943, Barcelona: Janés). Paris: CNAC.

González Carballude, J. (1998). *Organización deportiva extraescolar en los centros docentes de Barcelona y su cinturón. Diseño de un modelo.* Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Barcelona

González Vázquez, M.C. (1996). *El léxico teatral latino. Estudio terminológico y dramático.* Tesis Doctoral no publicada. Universidad Autónoma de Madrid.

Gonzalez Sarmiento, L. (1982). *La psicomotricidad profunda. Expresión sonora.* Madrid: Miñón.

- González, R. y Latorre, A. (1987). *El mestre investigador. La investigació a l'aula*. Barcelona: Graó.
- *Goodman, N. (1978). *Ways of World making* (traducido en 1990, *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor). Indianápolis: Hackett.
- Gordon, N. (1988). Las pelotas de colores. En *El médico*. Barcelona: Círculo de Lectores. Cap. VI, 61-79.
- *Gorospe Egaña, G. (1999). *Observación y análisis de la acción de juego en el tenis de individuales: aportaciones del análisis secuencial y de las coordenadas polares*. Tesis Doctoral no publicada. Instituto Vasco de Educación Física.
- Gorospe, G. y Anguera, M.T. (2000). Modificación de la técnica clásica de coordenadas polares mediante un desarrollo distinto de la retrospectividad: aplicación al tenis. *Psicothema*, 12, Supl. N° 2, 279-282.
- Gose, R. (2008). Teaching modern dance: a conceptual approach. *JOPERD, The Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 79, 8, 36-42, October,
- Goubet, E. (2003). *Le cirque du mouvement*. Paris: L'Harmattan.
- Goudard, P., Perrin, P. y Boura, M. (1991). Les arts du cirque: histoire et specificités d'une activité physique artistique. 1^{ère}. Partie. *Cinésiologie*, XXX, 140, 301-309.
- Goudard, P., Perrin, P. y Boura, M. (1992). Les arts du cirque: histoire et specificités d'une activité physique artistique. 2^{ème}. Partie. Performances acrobatiques au quotidien. *Cinésiologie*, XXXI, 141, 21-30.
- Goudard, P., Perrin, P. y Boura, M. (1992). Intérêt du calcul de la charge de travail pendant l'apprentissage des Arts du Cirque. *Cinésiologie*, XXXI, 143, 141-150.
- Goudard, P. (2001). Le cercle recyclé en Guy, J.M. *Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution*. Paris: Editions Autrement, Collection Mutations 209, 157-173.
- Goudard, P. (2002). Esthétique du risque: du corps sacrifié au corps abandonné. En Wallon, E. (dir. et la collaboration de C. Hodak-Druel) *Le cirque au risque de l'art*. Arles: Actes Sud-Papiers, Claire David, (23-33).
- Graham, R. y Buhler, J. (1982). Los juegos malabares. *Mundo científico*, 18, 960- 970.
- Graham, M. (1995). *Marta Graham*. Barcelona: Circe.
- Gray, J.A. (1992). Creating and Navigating a Dance Research Database. *JOPERD, November-december*, 29-48.

- Graupera, J.L. y Ruiz, L.M. (1994). Creatividad y aprendizaje motor en la infancia. Concepto, medida y aplicaciones. *Revista Española de Educación Física y Deportes*, Vol. I, 3, 26- 30.
- Greenwood, J.D. (1982). On the relation between laboratory experiments and social behavior. Causal explanation and generalization. *Journal for the Theory of Social Behavior*, 12, 225-250.
- Greimas, A. (1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Griesbeck, Ch. (1996). *Introduction to Labanotation*. Universidad de Frankfurt: Publicación electrónica. [Disponible en <http://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/LABANE.HTML>].
- *Grock. (1948). *Sans blague!* Paris: Flammarion.
- *Grondona, L. y Díaz, N. (1989). *Expresión Corporal. Su enfoque didáctico*. Buenos Aires: Nuevo Extremo.
- Guerber-Walsh, N. Walsh, J., Cléménçon, A. M. et Leray, C. (1986). Itinéraire, Alwin Nikolais, musicien, chorégraphe, pédagogue (I). *Revue EPS*, 202, 55-60.
- Guerber-Walsh, N., Walsh, J., Cléménçon, A. M. et Leray, C. (1987). Itinéraire, Alwin Nikolais, musicien, chorégraphe, pédagogue (II). *Revue EPS*, 205, 50-53.
- Guerber-Walsh, N. (1992). Danse: Improvisation structurée et composition. *Revue EPS*, 237, 17-21.
- Guerber-Walsh, N. (1999). Danse: Les appuis. *Revue EPS*, 280, 48-49.
- Guerber-Walsh, N. (1992). *Danse post-moderne, années 1960-1980 aux Etats-Unis, thèse en esthétique et sciences de l'art*. Université Paris I, Sorbonne.
- Guerber-Walsh, N. (1995). Danse: apprentissage fondamental. *Revue EPS*, 254, 56-60.
- Guerber-Walsh, N. (2006). Un facteur du mouvement: Le poids, thème d'un spectacle de cirque "Kilo". *Revue EPS*, 320, 18-21.
- Guerber-Walsh, N. et Macouvert, A. (2002). Danse: thématique du cirque. Les facteurs du mouvement dansé. *Revue EPS*, 294, 73-74.
- Guerber-Walsh, N. et Guido, H. (2003). Mouvement dansé et composition scénique: modules rythmiques, *Revue EPS*, 304, 67-69.

Guerber Walsh, N., Leray, C. et Macouvert, A. (1991). *Danse. "De l'école aux associations"*. Paris: Editions Revue EPS.

*Guerra Brito, G. (2002). *Análisis comparado de dos metodologías de enseñanza de la técnica en los juegos deportivos. Una aplicación en la lucha canaria*. Departamento Educación Física. Universidad Las Palmas de Gran Canaria.

*Guest, R.M. (1955). Foremen at work. An interim report on method. *Human Organization*, 14 (2), 21-24.

Guihal, B. (1996). Aborder l'acrogy. Repères techniques et pédagogiques. *Revue EPS*, 260, 48-49.

Guido, R. (2009). *Cuerpo, Arte y Percepción. Aportes para repensar la Sensopercepción como Técnica de Base de la Expresión Corporal*. Buenos Aires: IUNA Instituto Universitario Nacional del Arte. Departamento de Artes del Movimiento.

*Guilford, J.P. (1967). *The nature of human intelligence*. New York: Mc Graw Hill co.

Guisgand, P. (1994). Compagnie en résidence: un partenariat pour l'UNSS. *Revue EPS*, 248, 29-31.

Guisgand, P. (1996). Importance des représentations en milieu scolaire. *Revue EPS*, 259, 25-29.

Guisgand, P. (1998). Conditions d'une écoute et formation du spectateur. *Revue EPS*, 273, 67-70.

Guisgand, P. (2005). *Lire le corps: une voie interprétative. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*. Thèse de Doctorat en Esthétique, Pratique et Théorie des Arts. Université de Lille III: Sciences Humaines Lettres et Arts.

Guisgand, P. et Tribalat, T. (2001). *Danser au lycée*. Paris: L' Harmattan.

Guisgand, P. (2006). Réception du spectacle chorégraphique: d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique. *Revue internationale des sciences et de l'éducation physique Staps*, 74, 117-130.

Guy, J.M. (dirigido por) (2001). *Avant-garde, cirque! Les arts de la piste en révolution*. Paris: Editions Autrement. Collection Mutations, 209.

Guy, J.M. (2004). (Coord.) L'acrobatie. *Arts de la piste*, Edition de Hors Les Murs, 16-41.

Guy, J.M., Bellocq, E., de Lavenère, V. y Rioufol, E. (2004). *Le chant des balles, jonglerie musicale*. Vic la Gardiole, éditions L' Entretemps, Collection Ecrits sur le sable.

Guyot, P. et Salles, E. (1995). Construire des pyramides et jongler. Repères techniques et pédagogiques. *Revue EPS*, 255, 54-55.

H

Hacks, Ch. (1979). *[El gesto. Decir todo sin hablar]*. (Original publicado en francés, Traducción Joan Segalés). Paris: Libreria Marpon y Flammarion.

Hadar, U. (1994). Implications of methodological rigor in movement analysis for the study of human communication. *Behavioral and Brain Sciences*, 17 (4), 753-754.

*Hagenbeck, L. (1956). *Ces bêtes que j'aimais tant*. Paris: Presses de la Cité.

Hall, E.T. (1963). A system for the notation of proxemic behavior. *American Anthropologist*, 6,5 (5), 1003-1026.

Hall, E.T. (1987). *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio* (traducido por Félix Blanco del inglés *The hidden dimension*, 1966). Méjico: Siglo XXI.

Hallé, M. (2005). Sport et Art: la dualité au Cirque du Soleil, en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36 (123-130). Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP.

Halprin, A. (2010). *Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*. Bruxelles: Contradanse.

Haro Tecglen, E. (2001). El gesto y la distancia. *12ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 90-97.

Hartmann, D.P. (Ed.) (1982). *Using observers to study behaviour*. San Francisco: Jossey-Bass Inc., Publishers.

Hausbrandt, A. (1975). *Tomaszewski's Mime Theater*. Interpress Publishers, Warsaw, Poland.

Headland, T., Pike, K.L. y Harris, M. (Eds.) (1990). *Emics and etics: The Insider/ Outsider Debate*. Newbury Park: Sage Publications, Inc.

Heggen C. et Marc, Y. (1993). La marche et l'acteur, en Aslan, O. (Coord.) (1993). *Le Corps en jeu. Arts du spectacle/ Spectacles, histoire, société*. Paris: CNRS, 361-368.

Heinemann, K. (2003). *Introducción a la metodología de la investigación empírica en las ciencias del deporte*. Barcelona. Paidotribo.

Helbo, A. (1978). *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*. Barcelona:

Gustavo Gili, S.A., Colección Comunicación Visual.

Helbo, A. (1987). *Théâtre. Modes d'approche*. París: Klincksiek.

Herrador, J.A. (2005). Juegos populares y tradicionales en la pintura flamenca de P. Bruegel (S.XVI): una propuesta práctica en el área de la Educación Física. *REF (Revista de Educación Física)*, 99, 21-35.

Hess, R. (1992). Le rap et la culture hip hop. *Dansons magazine*, 7.

Hemsey de Gainza, V. y Kesselman, S. (2004). *Música y entonía. El cuerpo en estado de arte*. Buenos Aires: Lumen.

Herranz, C. y Patiño, E. (1982). *Teatro y escuela*. Barcelona: Laia.

Hernández Mendo, A., Bermúdez, M.A., Anguera, M.T. y Losada, J.L. (2000). CODEX: un programa informático para codificación de registros informacionales. *Lecturas: EF y Deportes, Revista Digital*, año 5, 18. Buenos Aires, [<http://www.efdeportes.com/efd18/codex1.htm>]. Consulta realizada 12 Marzo 2004.

Hernández Mendo, A., Morales, V. y Maíz, J. (2005). La Teoría de Respuesta al Item (TRI) en la construcción de cuestionarios en Psicología del Deporte, *Lecturas EF y Deportes, Revista Digital*, Año 10, 80. Universidad de Málaga (España). Buenos Aires, [Disponible en <http://www.efdeportes.com/>]

*Hernández Moreno, J. (1987). *Estudio sobre el análisis de la acción de juego en los deportes de equipo: su aplicación al baloncesto*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

Hernández, J. (1994). Hacia un análisis praxiológico del deporte. *RED, Tomo VIII*, 2, 5-10.

*Hernández, V. y Rodríguez, P. (2000). *Expresión corporal con adolescentes: sesiones para tutorías y talleres*. Madrid: CSS.

Hernández, J. *et al.* (2000) ¿Taxonomía de las actividades o de las situaciones motrices? *Revista Apunts Educación Física y Deportes*, 60, 95-100.

Hernández, J. (s/f). *Actividad física y educación física escolar*. [En línea] [Disponible en http://www.lmi.ub.es/te/any95/hernandez_afyed/] Consulta realizada el 27 de abril 2005.

Hernández, J. y Rodríguez Ribas, J.P. (2004). *La Praxiología motriz: fundamentos y aplicaciones*. Barcelona: INDE.

*Hernández Pérez, J.M. (2003). *Educación Física y raciovitalismo: análisis de contenido de los*

currículos de Educación Secundaria Obligatoria. Tesis Doctoral no publicada, Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

Hernández, V. y Rodríguez, P. (2000). *Expresión corporal con adolescentes. Sesiones para tutoría y talleres*. Madrid: CCS. Materiales para educadores.

Herrador, J.A. (2005). Juegos populares y tradicionales en la pintura flamenca de P. Bruegel (s.XVI): una propuesta práctica en el área de la educación física. En *REF*, 99, 21-35.

Herrero, M.L. (1992). Posibilidades de la metodología observacional en el estudio analítico de conductas en el aula: Aplicación en escolares con problemas de comportamiento. *Anales de Psicología*, 8 (1-2), 149-155.

Heyns, R.W. et Zander, A.F. (1959). L'observation du comportement des groupes. Dans L. Festinger, Katz, D. (Ed.). *Les méthodes de recherche dans les Sciences Sociales* (Vol.II). Paris: PUF.

Hodak-Druel, C. (2002). Entre la prouesse et l'écriture. En Wallon, E. (dir. et la collaboration de C. Hodak-Druel³⁹⁵ *Le cirque au risque de l'art*. Arles: Actes Sud-Papiers, Claire David, (145-157).

Hodgson, J. y Richards, E. (1982). *Improvisación (para actores y grupos)*. Madrid: Fundamentos.

Hoghe, R. (1989). *Pina Bausch: historias de teatro-danza*. Barcelona: Ultramar.

Hohler, W. (1974). The beauty of motion. En, M. A. Whiting y M. Masterson, *Readings in the Aesthetics of Sport*, Londres, Lepus Books, (49- 56).

Holvoet, M. (1996). Activités à visée esthétique. Contenus et modalités d'évaluation. *Revue EPS*, 262, 21-24.

Holz, N.M. (1992). Châlons sur Marne. Learning the ropes. *Kaskade. European Juggling Magazine*, 25, 9-10.

³⁹⁵ Wallon E. et Hodak-Druel C. (sous la direction de) *Le Cirque au risque de l'art* Ph. Goudard : "Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné", D. Barrault : "Le corps en suspens", C. Pencenat : "Athlète, acteur, artiste ?". Fl. Gaber : "Naissance d'un genre hybride", J.-M. Lachaud : "Au risque du mélange", Ch. Hamon-Siréjols : "Formes théâtrales dans le cirque d'aujourd'hui", Ch. Martin et Fr. Lattuada : "Une certaine connivence". M. Maleval : "L'objet : le noeud gordien", J.-M. Guy : "Jongler n'est pas jouer", G. David : "Les accidents du récit : une poétique de l'espace-temps", O. Bozzoni : "L'oeuvre de cirque au regard du droit d'auteur". C. Hodak-Druel : "Entre la prouesse et l'écriture", S. Basch : "Barbey d'Aurevilly et la critique de cirque", B. Picon-Vallin : "La recherche de l'interprète complet", R. De Ritis : "Aux origines de la mise en piste (1935-1975)". S. Barré : "Les habits neufs du cirque de tradition", Z. Gourarier et J.-Ch. Hervéet : "Le Cirque du Docteur Paradi entre au musée", E. Wallon : "L'histrión et l'institution".

- Hotier, H. (1984). *Signes du cirque. Approche sémiologique*. Bruxelles: AISS-IASPA, Collection Tréteaux.
- Hotier, H. (1995). *Cirque, communication et culture*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Hotier, H. (2001). *Un cirque pour l'éducation*. Paris: L'Harmattan.
- Hotier, H. (2003). *La fonction éducative du cirque*. Paris: L'Harmattan.
- Huesca, R. (1992). Le projet: un atout pour enseigner et apprendre. *Revue EPS*, 234, 63-67.
- Huesca, R. (1996). Les zones d'ombre des discours classificateurs. *Revue EPS*, 257, 65-68.
- Huet, M. (1978). *The Dance, Art and Ritual of Africa*. Londres: Collins.
- Hugas, A. (1996). *La danza y el lenguaje del cuerpo en la educación infantil*. Madrid: Celeste.
- Huisman, B. y Huisman, G. (1985). *Akrobatiek. Principes, oefeningen, praktijk*. Den Haag: Elmar Sport.
- Humphrey, D. (1965). *El arte de crear danzas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Huot, C. y Socié, M. (1994). Une classification des figures. *Revue EPS*, 246, 28-31.
- Huot, C. (1992). L'acrogym, une autre façon d'aborder la gymnastique. *Revue EPS*, 236, 63-65.
- Hutchinson-Guest, A. (1977). *Labanotation*. New York: Routledge, Chapman y Hall.
- Hutt, S. J. y Hutt, C. (1970). *Direct observation and measurement of behavior*. Springfield: Charles C. Thomas.

I

- Ian P. (1990). *Archaos, cirque du caractère*. Paris: Albin Michel, Collection Vue sur la ville.
- Ilda, E. (1982). *Movimiento y ritmo (Juego y recreación)*. Barcelona: Paidós Educación Física.

- International Society for Education through Art (2006). *Joint declaration of the International Drama/Theatre and Education Association (IDEA), International Society for Education through Art (InSEA) and International Society for Music Education (ISME)*. UNESCO World Arts Conference, Lisbon, 6 March 2006. [Disponible en: http://www.insea.org/docs/joint_decl2006.html] [Consulta realizada el 18 mayo 2009].
- Invernó, J. (1998). *Unidades didácticas para primaria VIII*. INDE, Barcelona.
- Invernó, J. (2005). *Circo y educación física. Otra forma de aprender*. Barcelona: INDE.
- Invernó Curós, J. (2006). *Optimització d'una experiència pedagògica a partir de criteris praxiològics, basada en l'educació en valors i realitzada en el medi natural amb alumnes de 14-16 anys*. Tesis Doctoral no publicada. Universitat de Lleida.
- Invernó, J., Mateu, M. (2010). Motricitat expressiva: del circ educatiu al circ social. En *Actes del V Congrés Internacional d'Educació Física*, Barcelona.
- Irlinger, P. (1974). Des mots...aux gestes. Une étude de la communication dans les sports collectifs. *Annales de l'ENSEPS*, 6.
- Irrsae, P. (1994). *Educació artística. Actualització científica*. Vic: Eumo.
- Irwin, M. y Bershwell, M. (1984). *La observación del niño: Estrategias para su estudio*. Barcelona: Narcea.
- Ivern, A. (1992). *El arte del mimo: entrenamiento, técnica, investigación. El mimo en la educación básica*. Buenos Aires: Edicial.
- Izquierdo, C. (1999). Observación de la conducta visible-no audible: Sistemas de anotación y niveles morfológicos de categorización. En M.T. Anguera (Ed.), *Observación en deporte y conducta cinésico-motriz: Aplicaciones*. Barcelona: EUB.
- Izquierdo, C. y Anguera, M.T. (2000). Hacia un alfabeto compartido en la codificación del movimiento corporal en estudios observacionales. *Psicothema*, 12, (Supl. n°2), 311-314.
- Izquierdo, C. y Anguera, M.T. (2002). Propuesta preliminar de un alfabeto morfo-cinésico común en el marco de la metodología observacional: cuestiones clave y componentes básicos. *Metodología de las Ciencias del Comportamiento, vol. especial*, 305-309.
- Izquierdo, C. y Anguera, M.T. (2001). The rol of the morphokinetic notational system in the observation of movement. En Ch. Cavé, I. Guaitella et Santi (Eds.). *Oralité et Gestualité. Interactions et comportements multimodaux dans la communication* (385-389). Paris: L'Harmattan.

J

- Jack, Ph. (1974). *Basic circus skills*. California: Solipaz Publishing Company.
- Jacob, P. (1992). *Le cirque. Un art à la croisée des chemins*. Paris: Découvertes Gallimard, Culture et société.
- Jacob, P. (1996). *Le cirque: regards sur les arts de la piste du XVI^e. siècle à nos jours*. Paris: Plume.
- Jacob, P. (1997). Présentation au milieu professionnel de la politique du Ministère de la Culture en faveur des arts de la piste, en *Arts de la piste*, 5, Premier trimestre, 45.
- Jacob, P. (2001). *Les acrobates*. Paris: Magellan & Cie.
- Jacob, P. (2001). Vers un monde multipolaire ?, 157-173, en Guy, J.M. *Avant-garde, cirque! Les arts de la piste en révolution*. Paris: Editions Autrement. Collection Mutations 209, novembre.
- Jacob, P. (2002). *Le cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*. Montreal (Québec): Larousse/VUEF.
- Jacob, P. et Vézina, m. (2007). Désir(s) de vertige. Ecole Nationale de Cirque Montréal. 25 ans d'audace. Montréal (Québec) Canada: Ecole Nationale de Cirque et Les 400 coups.
- Jacquet, R. (2010). Création artistique, création mathématique. *Maths*. 53-56. [en línea]. [Consulta realizada el 3 de marzo del 2010]
- Jakobson, R. (1963). *Essai de linguistique générale*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Jando, D. (1977). *Histoire mondiale du cirque*. Paris: J.P. Delarge.
- Jané, J. (1994). Dossier: El circ a catalunya, avui. *Cultura*, 60, XI, 27-42.
- Jané, J. (1995). Dossier: El futur del circ a Catalunya. *Cultura*, 70, IX, 55-56..
- Jané, J. (1996). *Josep Andreu, Charlie Rivel*. (2a. edición, 2001). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat.
- Jané, J. (2000). Trapezi. El Festival de circ de Catalunya. Diari Avui diumenge, 27-42.
- Jané, J. (2001). *Les arts escèniques a Catalunya*. Barcelona: Cercle de lectors, Galaxia Gutenberg.

- Jané, J. (2001a). Això del circ contemporani (o el nom no fa la cosa si la cosa ens fa emocionar). *Volt de pista*, 5 Gener, Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2001b). Brossa, pista i escenari. *Volt de pista*, 4 maig, Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2001c). Casaboja. Circ, amor i psiquiatria. *Volt de pista*, 31 desembre. Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2001d). Circs estables als Països Catalans (I). El gran deute de Barcelona. *Volt de pista*, 2 novembre. Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2001e). Crític i funambulista. *Volt de pista*, 2 Març. Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2001f). Així està el pati. *Volt de pista*, 6 abril. Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2002). Les arts del circ. En Barral y Altet, X. (ed.) *Art de Catalunya*, volumen 2, 304-336. Barcelona: edicions l'Isard.
- Jané, J. (2002). "Saltimbanco", la voluntat de complaure i seguir. *Volt de pista*, 27 abril. Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2002a). Circ Raluy, Brossa sense Brossa, *Volt de pista*, 2 gener. Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2002b). El nou Circ Cric. *Volt de pista*, 1 novembre Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2002c). Les arts del circ. En *Art, geografia i societat*. Barcelona: L'Isard, volum 2.
- Jané, J. (2003a). Pallassos i clowns. L'Andorra pallassa. *Volt de pista*, 28 maig. Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2003b). No diràs el nom del circ en va (1), *Volt de pista*, 1 agost. Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2003c). No diràs el nom del circ en va (2), *Volt de pista*, 5 setembre. Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2003d). No diràs el nom del circ en va (3), *Volt de pista*, 3 octubre. Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2004a). Pallassos i clowns. *Volt de pista*, 6 setembre. Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2004b). Circs itineraris catalans. *Volt de pista*, 6 desembre. Diari Avui, Barcelona.

- Jané, J. (2005a). El circ és el circ. *Volt de pista*, 7 febrer. Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. (2005b). Circ, ètnia i llibertat. *Volt de pista*, 6 Juny. Diari Avui, Barcelona.
- Jané, J. y Minguet, J.M. (1998). *Sebastià Gasch, el gust del circ. (Antologia de textos)*. Tarragona: Col·lecció El Medol, Clàssics contemporanis, núm. 7.
- Jané, J. y Minguet, J.M. (2006) (edició a cura de). *L'art del risc. Circ contemporani català (Catàleg de l'exposició del mateix títol)*. Krtu (departament de la Generalitat de Catalunya). Barcelona: triangle Postals.
- Jara, J. (1996). El mimo y el clown. *7ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 100-105.
- Jara, J. (2000). *El clown, un navegante de las emociones*. Sevilla: Proexdra, Colección "Temas de educación artística", 2.
- Jean, G. (1976). *Pour une pédagogie de l'imaginaire*. Paris: Casterman.
- *Jiménez Jiménez, F. (2000). *Estudio praxiológico de la estructura de las situaciones de enseñanza en los deportes de cooperación/oposición de espacio común y participación simultánea: balonmano y fútbol sala*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Jodar, T. (2004). Conferencia-espectáculo. *La Dansa Contemporània*. Barcelona: El Timbal.
- Jodorowsky, A. (2001). *La danza de la realidad*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Johnson, S.M. & Boldstad, O.D. (1973). Methodological issues in naturalistic observation: some problems and solutions for field research. In L.A. Hamerlynck, L.C. Handy & E.J. Mash (Ed.s.). *Behavior change: Methodology, concepts and practice* (7-67). Champaign, III: research Press.
- Johnsson, G.K., Anguera, M.T., Blanco-Villaseñor, A., Losada, J.L., Hernández-Mendo, A. Ardá, T., Camerino, O. & Castellano, J. (2006). Hidden patterns of play interaction in soccer using SOF-CODER. *Behavior Research Methods, Instruments & Computers*, 38 (3), 372-381.
- Jokl, E. (1974). Art and sport. En, Withing, H.T.A. y Masterson, D.W. (Eds.), *Readings in the aesthetics of sport*. Londres: Lepus Books, The Human Movement Series, (33- 48).
- Jové Peres, J.J. (1997). *Modos de producción figural y educación artística*. Tesis Doctoral no publicada. LLeida. Facultad de Ciencias de la Educación.
- Jové, J.J. (2002). *Arte, psicología y educación. Fundamentación vygotskyana de la educación artística*. Madrid: A. Machado Libros, S.A.

- Jousse, M. (1974). *L'anthropologie du geste I*. Paris: Gallimard.
- Joyce, M. (1987). *Técnica de la danza para niños*. Barcelona: Martínez Roca.
- Juanola, R. (1992). Reforma educativa y educación artística. En *Cuadernos de Pedagogía*, 208. 12-17.
- Junyent, M.V. y Montilla, M.J. (1997). *1023 ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacias gimnásticas*. Barcelona: Paidotribo.

K

- Kalvan, J. (1996). Optimal Juggling. The Analysis and Over-analysis of Juggling Patterns. Juggling Information Service. [Disponible en <http://www.juggling.org/papers/OJ/>, consultado 11 de noviembre 2009].
- Katz, S. (2005). *Les écoles du comédien face au « métier » : recrutements professionnels, classements scolaires, techniques du corps. Une comparaison franco-allemande*. Thèse de doctorat non publiée. Paris: EHESS.
- KEA European Affairs (2009). *The Impact of Culture on Creativity*. Study prepared for the European Commission, Directorate General for Education and Culture. Brussels: KEA European Affairs.
- Keller, H. (1974). Sports and Art- The concept of mastery, En, Withing, H.T.A. y Masterson, D.W. (Eds.), *Readings in the aesthetics of sport*. Londres: Lepus Books, The Human Movement Series, 89-98.
- Kendon, A. (1973). Introduction. In A. Kendon, R.M. Harris & M.R. Key, (Eds.), *The Organization of Behavior in Face to Face Interaction*, The Hague: Mouton and Co. (Volume in World Anthropology, Proceedings of IXth International Congress of Anthropological and Ethnographic Sciences, Chicago), 1-16.
- Kendon, A. (1981). The organization of behavior in face-to-face interaction: Observations on the development of a methodology. In, P. Ekman & K. Scherer, (Eds.) *Handbook of Research Methods in Nonverbal Behavior*. Cambridge: Cambridge University Press, 440-505.
- Kendon, A. (1983). Gesture and Speech: How they Interact. In *Nonverbal Interaction*, J.M Wiemann and R.P. Harrison (Eds.), Beverly Hills: Sage Publications
- Kendon, A. (1986). Nonverbal communication. In T.A. Sebeok, General Editor. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 609-622. Berlin: Mouton de Gruyter, Volume II (N-Z).
- Kernevez, M.C. y Philouze, N. (1997). Acrosport et education physique. *Revue EPS*,

265, 15- 20.

Kernodle, R.G. (1985). Marta Graham and Cosmology...A "Cosmic Connection"?. *Journal of Creative Behavior*, 19, 3, 191- 193.

Kerr, K. A. (1993). Analysis of Folk Dance with LMA-Based Tools: A Doorway to the World. *JOPERD, The Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, Vol. 64.

Kirk, D. (1986). The aesthetic experience in sport. *Journal of Human Movement Studies*, 12, 99-111.

Klein, M. (2005). Art et Sport, un oxymore didactique évo-provocateur, en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36 (15-30). Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP.

Knapp, M. L. (1985). [*La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*]. (Original publicado en inglés *Essentials of non verbal communication* 1980, Trad. Marco Aurelio Galmarini). Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Konigson, E. (1993). *Le corps en jeu. Spectacles, histoire, société*. Paris: CNRS Editions.

Kowzan, T. (1975). *Littérature et spectacle*. Varsovia: PWN.

Kristeva, M.L. (1962). *Semiótica I*. Paris: Editions du Seuil.

Kuhn, T. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE.

Kuhn, T. (1989). *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*. Barcelona: Paidós/ICE-UAB.

L

Laban, R. (1966). *Choreutics* (L. Ullmann, Ed.). London: MacDonald & Evans.

Laban R.V. (1956). *Principles of dance and movement notation*. London: McDonald and Evans.

Laban, R. (1985). *Danza educativa moderna. (Modern educational dance, 3rd ed.)*. Boston: Plays, Inc. 1975) Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., Técnicas y Lenguajes Corporales.

Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.

Laban, R.V. (1963). *Modern Educational Dance*. Londres: McDonald and Evans L.T.D.

- Laban, R. (2003). *Espace dynamique. Textes inédits. Choreutique. Vision de l'espace dynamique*, traduit par Élisabeth Schwartz-Rémy, Contredanse]. Bruxelles: Nouvelles de danse.
- Labeau, B. (1993). L'acrosport au collège. *Revue EPS*, 243, 15-16.
- Lachaud, J.M. (1994). Vrai...faux...débat ? Hypothèses en désordre... *Théâtre/ Public*, 118-119, 92-94.
- Lachaud, J.M. (2001). Le cirque contemporain entre collage et métissage, en Guy, J.M. *Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution*, 157-173. Editions Autrement. Collection Mutations 209, novembre, Paris.
- Lacince, N. (2005). De la physicité nécessaire à la corporéité conquise... ou la performance artistique, en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36, 109-116. Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP.
- Lacroix, M. (2005). *[El culte a l'emoció. Atrapats en un món d'emocions sense sentiments]*. (Título original *Le culte de l'émotion*, Traducción Ramón Folch i Camarasa, Paris, Flammarion, 2001). Barcelona: Edicions La Campana.
- Laferrière, G. (1993). La improvisación pedagógica y teatral. Bilbo: EGA.
- Lagardera, F. (1989). Educación física sistémica: hacia una enseñanza contextualizada. *Apunts*, 16-17, 29-36.
- Lagardera Otero, F. (1990). *Una interpretació de la cultura deportiva en torno a los orígenes del deporte contemporáneo*. En Cataluña. Tesis Doctoral no publicada. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Lagardera, F. (1993). Contribución de los estudios praxiológicos a una teoría general de las actividades físico-deportivo-recreativas. *Apunts*, 32, 10-18.
- Lagardera, F. (1994a). *¿Qué es y qué pretende la Praxiología?* En Actas del I Congreso de las ciencias del deporte, la educación física y la recreación. Lleida, INEFC-Lleida, 75-96.
- Lagardera, F. (1994b). La Praxiología como nueva disciplina aplicada al estudio del deporte. *REF*, 55, 21-30.
- Lagardera, F. (1995). *Límites y perspectivas metodológicas de la Praxiología*. En Actas del II Congreso de las del deporte, la educación física y la recreación. Lleida, INEFC-Lleida, 41-52.
- Lagardera, F. y López, C. (2000). *Evaluación de conductas motrices introyectivas*. Inédito. Grup d'estudis Praxiològics de la Universitat de Lleida. INEFC centre de Lleida.

- Lagardera, F. y Lavega, P. (2002). *Pròleg de la Lliçó inaugural del curs 2002/2003*. INEFC Centre de Lleida. Generalitat de Catalunya.
- Lagardera, F. y Lavega, P. (2003). *Introducción a la praxiología motriz*. Barcelona: Paidotribo.
- Lagardera, F. y Lavega, P. (eds.) (2004). *La ciencia de la acción motriz*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- *Lago Peñas, C. (2000). *La acción motriz en los deportes de equipo de espacio común y participación simultánea*. INEF La Coruña. Universidad de Coruña.
- Lago, P. (2001). La tesis doctoral: el resultado de una curiosidad constante. *Música y educación*, 45, 73-84.
- Laigret, F., Boerio, H. et Feraud, C. (1983). E.P.S. à l'école nationale du cirque. *Revue EPS*, 183, 4-12.
- Lain Entralgo, P. (1984). *El cuerpo humano. Teoría actual*. Madrid: Espasa-Calpe.
- *Laird, W. (1994). *Manual de Bailes de Salón*. Barcelona: B.S.A.
- Lamour, H. (1976). Rythme, sport et conduites motrices. *Revue EPS*, 142, 41-43.
- Lamour, H. (1981). Terminologie du rythme. Pour un langage commun en EPS. *Revue EPS*, 169, 59-61.
- Langer, S. K. (1941). *Nueva clave de la filosofía*. Buenos Aires: Sur.
- Langer, S. (1957). *Problems of art*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Lapierre, A. (1977). *Simbología del movimiento*. Barcelona: Científico-Médica.
- *Lareo Cubeiro, M.S. (1984). *Enfermo-as mentales crónicos: Un estudio ecológico y conductual en una alternativa de asistencia comunitaria*. Tesis de Licenciatura no publicada, Barcelona.
- Larraz, A. (1989). Pedagogía de las conductas motrices y praxiología motriz. *Apunts*, 16-17, 10-23.
- Larraz, A. (2002). *Diseños curriculares de la comunidad autónoma de Aragón- Educación Primaria: Educación Física*. En Actas del VII Seminario Internacional de Praxiología Motriz. INEFC- Lleida, Centro adscrito a la Universitat de Lleida, Octubre 2002, 206.
- Larraz, A. (2004). Los dominios de acción motriz como base de los diseños

- curriculares en Educación Física: el caso de la comunidad autónoma de Aragón en educación primaria. En Lagardera y Lavega (ed.) (2004) *La ciencia de la acción motriz*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Larraz, A. (2005). Educación física en *El diseño curricular de la Educación Física en Aragón*. En BOA, 80. Gobierno de Aragón, 8466-8476.
- Larraz, A. (2005, noviembre). *El diseño curricular de la Educación Física en Aragón*. En Jornadas sobre el Deporte y la Educación Física. Zaragoza. Gobierno de Aragón.
- Lavakras, P.J. & Maier, R.A.. (1979). Differences in human ability to judge veracity from the audio medium. *Journal of Research in Personality*, 13, 139-153.
- Lavater, J.C. (1979). *La Physiognomie*. Renens/Lausanne: L'Age d'Homme.
- Lavega Burgués, P. (1995). *Del joc a l'esport. Estudi de les bitlles al Plà d'urgell (Lleida)*. Volums I i II. Tesi Doctoral. Departament de Teoria i Història de l'Educació. Universitat de Barcelona. Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya.
- Lavega, P., Comes, M., Lagardera, F., Mateu, M. y Pomar, L. (1997). *Aprender a aprender juegos malabares en la tercera edad*. Trabajo inédito. INEFC Centro de Lérida.
- Lavega, P., Filella, G., Lagardera, F., Mateu, M. and Soldevila, A. (2009). Motor action domains and emotions. *Physical Education and Sport Pedagogy* (Pendiente de aceptación).
- Lavega, P., Mateu, M., Lagardera, F. i Filella, G. (2010). Educar emocions positives a través dels jocs esportius. En *Actes del V Congrés Internacional d'Educació Física*, Barcelona.
- Lavigne, Y. (1989). L'acrospport pour l'éducation physique. *Revue EPS*, 41, 23.
- Lavigne, Y. (2006). De l'activité acrobatique à la mise en scène artistique. *Revue EPS*, 317, 37-39.
- Lawson, J. (1957). *The Theory and Practice of expressive gesture with a description of its Historical Development*. London: Sir Isaac Pitman & Sons LTD.
- Leabhart, T. (1974). An interview with Décroux. *Mime Journal*, 1, 26-37.
- *Learreta, B. (1999): Análisis de los contenidos de Expresión Corporal a través de los textos legales a lo largo de la historia del sistema educativo español. En *Actas del XVII Congreso Nacional de Educación Física, Vol. I*. 566-579. Huelva: Instituto Andaluz del Deporte.
- Learreta, B. (2003). Estructuración de los contenidos de expresión corporal en el

ámbito de la educación física, a partir del análisis bibliográfico. En libro de *Actas Expresión, Creatividad y Movimiento. I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación* (Sánchez, G., Tabernero, B., Coterón, F.J., Llanós, C y Learreta, B.) (Coords.), 271-278. Salamanca: Amarú Ediciones.

*Learreta Ramos, B. (2004). *Los contenidos de Expresión Corporal en la Educación Física de la Educación Primaria*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad Complutense de Madrid.

Learreta, B. (2004). Diferentes Interpretaciones del ritmo como contenido de expresión corporal. Revista electrónica *efdeportes* (75), año 10 [Disponible en <http://www.efdeportes.com/efd75/ritmo.htm>, consultado 4 noviembre 2005].

Learreta, B., Sierra, M.A. y Ruano, K. (2005). *Los contenidos de Expresión Corporal*. Barcelona: INDE.

Learreta, B., Sierra, M.A. y Ruano, K. (2006). *Didáctica de la Expresión Corporal. Talleres monográficos*. Barcelona: INDE, Colección...Expresión Corporal.

Le Boulch. (1989). *Hacia una ciencia del movimiento humano*. Barcelona: Paidós.

Lebreton, Y. (1996). *El cuerpo manifiesto*. 7ª Mostra de Mim de Sueca, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 85-99.

Lecoq, J. (Dir.) (1987). *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*. Paris: Bordas.

Lecoq, J. (1993). Del mimetismo a la imitación. *Máscara*, 13-14, 44.

Lecoq, J. (2003). [*El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*]. Traducido por Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro del original *Le corps poétique*, Actes Sud, 1997. Barcelona: Alba Editorial.

Lehn, D. (1991). *¡Agáchate y vuélvete a agachar! Malabares para todos*. Madrid: Frakson.

*Lehner, P.N. (1979). *Handbook of ethological methods*. New York: Garland Press.

Lepecki, A. (Coord). (2009). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Arquitecturas de la mirada 1. Colección Cuerpo de letra. Danza y pensamiento. Ediciones de la Universidad de Alcalá.

Lepkoff, D. (1998). Contact improvisation, ou que se passe-t-il lorsque je concentre mon attention sur les sensations de gravité, sur la terre et sur mon partenaire? *Movement Research*, 30.

*León Guzmán, F.M. (1999). *La demostración de los errores técnicos como medio para la mejora del proceso de enseñanza aprendizaje de la Gimnasia Artística*. Tesis doctoral no publicada.

publicada, Universidad de Extremadura, Cáceres.

Lerat, M. (1997). L'acrogym en séance Gimnastique Volontaire. *Loisirs*, 77, 22-23

Leray, C. (1997). Le cirque, avec l'académie du cirque André Gazanson de Sucy. *EPS* 1, 82, 3- 6.

*Leroux, H. (1889). *Les jeux du cirque et la vie foraine*. Paris: Plon.

Lesage, B. (2005). Pour mémoire... Au travail de la danse, *Passeurs de Danse* [En línea], Consulta 23 marzo 2010. [URL: <http://www.passeursdedanse.fr/ressources/contributions.php>]

Lestienne, F. G. et Feldman, A. G. (2002). Une approche théorique de la production du mouvement: du modèle lambda au concept «Configuration de Référence Productrice d'Actions». *Science & Motricité*, 45, 9-35.

Levieux, J.P. (1990). *Expression corporelle. Les marches*. *Revue EPS*, 223, 13-15.

Levieux, F. y Levieux, J.P. (1988). *Expression corporelle. Les apprentissages*. Paris: Editions Revue EPS. "De l'école aux associations".

Levine, R.L. & Fitzgerald, E. (1992). *Analysis of Dynamic Psychological Systems. Volume 1. Basic approaches to General Systems, Dynamic Systems, and Cybernetics*. New York and London: Plenum Press.

Levine, R.L. & Fitzgerald, E. (1992). *Analysis of Dynamic Psychological Systems. Volume 2. Methods and Applications*. New York and London: Plenum Press.

*Levy, P.R. (1991). *Les clowns et la tradition clownesque*. Sorvilier: Editions de la Gardine.

Lievens, B. (2009). Digging in the present: how new is contemporary? Graven in het heden: hoe nieuw is hedendaags? *Circostrada Network. Arts Writers & Circus Arts*. Paris: Hors Le Murs, 14-16.

Lievens, B. (2009). *A desire for presence: The ritual aesthetics of contemporary circus*³⁹⁶. Màster universitari Pensar l'Art avui (dirigit per Jèssica Jaques i Gerard Vilar). Treball inèdit. UAB.

Linaza, J.L. (1991). *Jugar y aprender*. Madrid: Longman Alhambra.

Lipovetsky, G. (1.986). *La era del vacío (ensayos sobre el individualismo contemporáneo)*.

³⁹⁶ Minguet (2010) lo traduce al catalán como El desig d'existir: l'estètica ritual del circ contemporani.

Barcelona: Anagrama.

*Little, A.A. (1966). *Concepts related to the development of creativity in modern dance*. Tesis Doctoral de la Universidad de Michigan.

Llongueras Institut (1981). *Jocs rítmics*. Barcelona: Institut Llongueras.

Llorens, P., Aviñoa, X., Rubio, I. y Vidal, A. (1987). *Historia de la danza en Cataluña*. Barcelona: C.G. Creaciones Gráficas, S.A., Caja de Barcelona.

Llorente, M. (2000). *El saber de la arquitectura y de las artes*. Barcelona: Edicions UPC, Arquitectext.

Llorente, M. (2000). *La relación entre las artes*. Doctorado de Artes Escénicas, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Barcelona.

Lloret Riera, M. (1994). *Análisis de la acción de juego en el Waterpolo. Durante la Olimpiada de Barcelona 1992*. Universitat de Barcelona, Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña, Barcelona.

*Loisel, G. (1912). *Histoire des ménageries*. Paris: O. Doin et fils.

Lombard, F. (1994). Danses á vivre, danses á voir. *Revue EPS*, 250, 42-47.

López Bedoya, J. (1990). *Influencia de la dominancia lateral manual y podal en movimientos gimnásticos que implican rotación longitudinal*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Granada

López Quintas, A. (1987). *Estética de la creatividad*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A. Biblioteca Universitaria de Filosofía.

López Quintas, A. (1987). *La experiencia estética y su valor formativo*. Navarra: Verbo Divino.

López Tejada, A. (2001). *El desarrollo de la creatividad a través de la expresión corporal*. Tesis Doctoral no publicada. Facultad de Educación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

López Tejada, C. (2005). *Las imágenes fijas del cuerpo relacionadas con la actividad física y el deporte. Análisis de su uso en la publicidad de revistas*. Tesis Doctoral no publicada, Universidad de Vigo.

López Tejada, A. y Fernández- Río, J. (2005). La expresión corporal como vehículo para la formación en valores: propuestas prácticas. *Revista de Educación Física*, 97, 31-36.

- Lorelle, Y. (1974). *L'expression corporelle (du mime sacré au mime de théâtre)*. Belgique: La Renaissance du livre, Collection Dyonisos, petite encyclopédie du théâtre.
- Lorenzo, A., Gil, P.B. y Cuéllar, M^a J. (2003). Análisis de los ritmos motrices espontáneos en Educación Primaria. En, A. Rodríguez (Ed.) *II Jornadas de investigación en Educación Musical* (353-358). Ceuta: Universidad de Granada.
- Losada, J.L. (1993). Instrumentos de la observación. En M.T. Anguera (ed.). *Metodología observacional en la investigación psicológica. Vol. II. Fundamentación* (2) (267-340). Barcelona: PPU.
- *Losada, J.L. (1995). *Análisis secuencial de retardos*. Manuscrito no publicado, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Losada, J.L. (1999). *Propuesta para una categorización de los diseños observacionales*. En Actas del V Congreso de Metodología de las Ciencias Humanas y Sociales (25-33). Sevilla: Kronos.
- Losada, J.L. y López Feal, R. (2003). *Métodos de investigación en Ciencias Humanas y Sociales*. Madrid: Thompson.
- Lotman, J. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Valencia: universidad de valencia.
- Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse.
- Loupe, L. (1993). L'utopie du corps indéterminé. États-Unis, années 60, Aslan, O. (Coord.) (1993). *Le Corps en jeu. Arts du spectacle/ Spectacles, histoire, société*. Paris: CNRS, 219-224.
- Love, P. (1964). *Terminología de la danza moderna*. (Traducido por Pastora Sofía Nogués Acuña del original *Modern Dance Terminology*, 1953). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Lowen, A. (1985). *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Herder.
- *Lowenfeld, V. (1947). *Creative and mental Growth*. Nueva York: McMillan.
- Lowenfeld, V. y Lambert, V. (1975). *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Lubbadeh, J. (2005). Hablar sin palabras. *Mente y cerebro*, 11, 28-32.
- Lust, A. (1974). Etienne Décroux: father of modern mime. *Mime Journal*, 1, 14-25.
- Lust, A. Du mime et de la danse. (Traduit de l'anglais par Gabrielle Merchez).

Théâtre/ Public, 118-119, 82-83.

M

Macé, J. D. (1995a). Acrosport avec la classe. Outils pédagogiques. *Revue EPS 1, 73, 25-26.*

Macé, J.D. (1995b). Acrosport : des modules d'apprentissage. *Revue EPS 1, 73, 31-33.*

Macé, J.D. (1995c). Jouer aux acrobates. *Revue EPS 1, 73, 21-22.*

Macé, J.D. (1996). *Vers l'acrosport à l'école élémentaire. Ecoles, Pratiques d'enseignement et de formation.* Caen: C.R.D.P. de Basse- Normandie.

Macià, S. (1999, septiembre). ¿Existen técnicas de expresión corporal? *En La educación física en el siglo XXI. Actas el Primer Congreso Internacional de Educación Física.* Andalucía: Fondo Editorial de Enseñanza (FEDE), 485-489.

Macouvert, A. (2002). «Circus Band». *Revue EPS, 294, 75-76.*

Madden, D.G. (1989). La composition chorégraphique *Revue EPS, 218, 44-46.*

Madureira, J.R. (2002). *François Delsarte: personagem de uma dança (re) descoberta.* Tesis Doctoral no publicada. Campinas: Campinas, SP.

*Maganto, C. (1995). *Psicodiagnóstico infantil: aspectos conceptuales y metodológicos.* Bilbao: Universidad del País Vasco.

Magnusson, M., Anguera, M.T., Hernández Mendo, A. y Jonsson, G. (2001, Septiembre). *Simetría interna en una secuencia de conducta: análisis prospectivo versus retrospectivo.* VII Congreso de metodología de las Ciencias Sociales y la salud. Madrid.

Mahy, Isabelle. (2005). *Innovation, artistes et managers. Ethnographie du Cirque du Soleil.* Thèse de Doctorat non publié. Université de Montreal.

Manovich, L. (1998). Estética de los mundos virtuales. El Paseante. *La revolución digital y sus dilemas, 27-28, Madrid.*

Mantovani, A. (1980). *El teatro, un juego más.* Madrid: Nuestra Cultura.

Marceau, M. (1981). Mime et sport. *Revue EPS, 168, 4-9.*

Marchán, s. (comp.) (2006). *Real/ Virtual en la estética y la teoría de las artes.* Barcelona: Paidós.

- Marcillaux-Marcotte, D. (1993). Quand le corps parle. Cycle 3. *Revue EPS* 1, 63.
- Marcuse, H. (1982). *La dimensión estética*. Barcelona: Edicions 62.
- Margarit, A. (2002). *Alguns motius per ballar*. Angels Margarit/Cia. Mudances 1985-2000. CD. Barcelona.
- Marín Ibañez, R. (1989). *La formación para la creatividad*. UNED, Madrid.
- Marina, J.A. (1998). *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Anagrama
- Marina, J.A. (1999). *El laberinto sentimental*. Barcelona: Anagrama.
- Marina, J.A. (2000). *El vuelo de la inteligencia*. Barcelona: Plaza Janés.
- Marina Evrard, M. (2003). *Valoración del entrenamiento y evolución de la capacidad de salto en Gimnasia Artística de competición*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Barcelona.
- *Markschiess van Trix, N. (1967). *Les affiches du cirque*. Leipzig.
- *Markessinis, A. (1995) *Historia de la Danza desde sus Orígenes*. Madrid: Librería Deportiva Esteban Sanz.
- Márquez Antoñanzas, P. (2002). *Las interacciones entre la expresión plástica y la expresión corporal*. Tesis Doctoral no publicada. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.
- Marrazo, T. (1975). *Mi cuerpo es mi lenguaje*. Buenos Aires: Giordia.
- Martí i Vilalta, Josep Lluís. (2007). *Neurología en el arte*. Barcelona: Lunwerg.
- Martín Bosch, P. A. (1994). *Hermeneítica de la danza vasca*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad del País Vasco.
- Martín, P. y Bateson, P. (1992). *La medición del comportamiento*. Madrid: Alianza Universidad.
- Martin, P. & Priest, S. (1986). Understanding the adventure experience. *Journal of Adventure Education*, 3, 18-21.
- Martínez Vidal, A. (1999). Aproximació a l'esport a través dels principis artístics: creativitat, expressió i estètica. *Apunts d'educació física i esports*, 58, 88- 92.
- Martínez Vidal, A. (1997). *La dimensión artística de la Gimnasia Rítmica*. Tesis Doctoral

- no publicada. Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes.
- Martínez Vidal, A. (2002). *Deporte y Creatividad: Fundamentación, Evaluación y Desarrollo*. Ourense: Aurora Martínez, Oficode, S.L.
- Martínez, A. y Díaz, P. (coords.) (2008). *Creatividad y deporte. Consideraciones teóricas e Investigaciones*. Breves. Sevilla: Wanceulen. Editorial Deportiva.
- Martínez, L. (1993). Los agrupamientos en Educación Física como factor y manifestación de discriminación entre alumnos. *Revista Perspectivas de la Actividad Física y el Deporte*, 13, 8-13.
- Martínez Criado, G. (1998). *El juego y el desarrollo infantil*. Barcelona: Octaedro.
- Mascaró, J. (1988). *El cuerpo como texto*. Doctorado en Motricidad Humana. INEF de Cataluña.
- Mascaró, J. (1992). *La escritura del cuerpo*. Prólogo a Durán, C., Mateu, M. y Troguet, M. *1000 Ejercicios y juegos aplicados a las actividades corporales de expresión*, vol.I y vol.II, Barcelona: Paidotribo.
- Masliah, M. (s/d). *Marcel Marceau*. Programa de mano del espectáculo. Paris: Lu.
- Mata Saumell, H. (1999). *Adecuación del código de puntuación de gimnasia rítmica a la iniciación*. Tesis Doctoral no publicada. Universitat de Barcelona.
- Mateu, M. (1988) (coord.). Monográfico sobre Actividades gimnásticas con soporte musical. *Apunts d'educació física i esports*, 11-12, 11-72.
- Mateu, M. (1988). Introducción al monográfico sobre Actividades gimnásticas con soporte musical. *Apunts d'educació física i esports*, 11-12, 11-12.
- Mateu, M. (1989). Actividades físicas de expresión: paradoja, contradicción, innovación. *Apunts d'educació física i esports*, 16- 17, 57-63.
- Mateu, M. (1990). *1000 ejercicios y juegos aplicados a las actividades gimnásticas*. Barcelona: Paidotribo.
- Mateu, M. (1993). El cuerpo y el movimiento como medios de expresión. En *Fundamentos de Educación Física para Enseñanza Primaria (2 vol.)*, Volumen I, 327-353. Barcelona: INDE Colección La Educación Física en... Reforma.
- Mateu, M. (1993). Los elementos básicos de la expresión corporal. En *Fundamentos de Educación Física para Enseñanza Primaria (2 vol.)*, Volumen I, 355-411. Barcelona: INDE Colección La Educación Física en... Reforma.

- Mateu, M. (1993). El ritmo y el movimiento. En *Fundamentos de Educación Física para enseñanza primaria, vol. 1*. Barcelona: INDE, 413-441.
- Mateu, M. (1993). Tema 44. El cuerpo y el movimiento como elementos de expresión y comunicación. Elementos fundamentales de la expresión: el uso técnico y el significado de la intensidad, tiempo y espacio de los movimientos. Rasgos característicos de las manifestaciones expresivas corporales y su valor educativo, en *Temario de oposiciones al cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria*. Barcelona: INDE.
- Mateu, M. (1993). Tema 45. La danza como manifestación expresiva y de comunicación. Evolución de la danza. Danza tradicional. Danza moderna. Posibles adaptaciones al contexto escolar, en *Temario de oposiciones al cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria*. Barcelona: INDE.
- Mateu, M. (1993). Tema 46. La dramatización: el lenguaje del gesto y la postura. Técnicas básicas. Posibles aplicaciones al contexto escolar, en *Temario de oposiciones al cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria*. Barcelona: INDE.
- Mateu, M. (1993). La expresión corporal en el desarrollo del área de Educación Física. Manifestaciones expresivas asociadas al movimiento corporal. Intervención educativa, en *Temario de oposiciones al cuerpo de Profesores de Enseñanza Primaria*. Barcelona: INDE.
- Mateu, M. (1993). Actividades corporales de expresión, un enfoque pedagógico. En *La educación física en primaria -Reforma 6 a 12 años-*. Guía del profesor (2 vol.). Volumen I, Cap. 5, 473-494. Barcelona: Paidotribo, Colección Educación Física & Enseñanza.
- Mateu, M. (1994). Bloque III: Juegos y Deportes. Gimnasia Artística. En *Manual fichero de Educación Física. Educación Secundaria Obligatoria*. Barcelona: Paidotribo.
- Mateu, M. (1994). Bloque III: Expresión Corporal. En *Manual fichero de Educación Física. Educación Secundaria Obligatoria*. Barcelona: Paidotribo.
- Mateu, M. (1994). Activitat Física amb Gent Gran. En *10 anys de Serveis Socials a l'Ajuntament de Lleida*. Lérida: Ajuntament de Lleida.
- Mateu, M. (1994). Expresión Corporal, en *Diccionari de les Ciències de l'Esport*. Barcelona: Paidotribo.
- Mateu, M. (1999). Mercè Mateu, pedagoga del gest, en *Dones i teatre a Lleida*. Cap. VII, 96-99. Lleida. Ajuntament de Lleida, Serveis Personals.
- Mateu, M. (1999). Actividades corporales de expresión: de la expresión espontánea a la expresión artística. En *Actas del I Congreso Internacional de Educación Física, la Educación Física en el siglo XXI*, 115-140. Jérez de la Frontera (Cádiz). Fondo Editorial de Enseñanza (FEDE).

- Mateu, M. (2000). El mimo y la pantomima. En Camerino, O. y Castañer, M. (coord.). *Guía Praxis de Educación Física para ESO*. Barcelona: CISS Praxis. Grupo Editorial Multinacional Wolters Kluwer.
- Mateu, M. (2002). Expresión corporal con personas mayores. En *Activitat física i gent gran*. INEFC Media. Barcelona: Les Heures Formació Virtual.
- Mateu, M. (2002). Las manifestaciones artísticas y sus técnicas. En *Praxis. Guías para el Profesorado de Educación Física (ESO). Contenidos, actividades y recursos*, 211-267. Barcelona. CISS Praxis. Grupo Editorial Multinacional Wolters Kluwer.
- Mateu, M. (2002). El circo, la expresión corporal y la educación física. En libro de *Actas Expresión, Creatividad y Movimiento. I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación*, 125-138. Salamanca: Amarú Ediciones.
- Mateu, M. (2003). El sentir expresivo y comunicativo. *Cuadernos de pedagogía*, 322, 54-57. Barcelona: Praxis, Cuadernos de Pedagogía. Wolters Kluwer.
- Mateu, M. (2003). Prólogo. En *Circo y educación física*. Barcelona INDE.
- Mateu, M. (2004). Expresión Corporal. *El Patio de Educación Física, 1*. CD. Madrid: Pila-Teleña.
- Mateu, M. (2004). El rock-folk y su dramatización como instrumentos formativos. *El Patio de Educación Física, 1*. CD.
- Mateu, M. (2005). La teatralitat festiva. En *Tradicionari, Enciclopedia de la Cultura Popular de Catalunya*. Volum 4, La festa, 162-166. Barcelona: Enciclopedia Catalana.
- Mateu, M. (2006). La corporalidad en las artes escénicas. En *La inteligencia corporal en la escuela: análisis y propuestas* (Castañer, M. Coord.). Barcelona: Graó, 83-10
- Mateu, M. (2007). Educació motriu artística i valors. En *Senderi*, revista electrònica, 30, Educar en l'art, educar en valors, n°30, [<http://www.escolescompromeses.org/mm/file/senderi/10anyssumaris.pdf>].
- Mateu, M. (2007). *Programa de la assignatura optativa de segundo curso de Bachillerato Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*. Area de Ordenación Curricular del Gobierno de Andorra.
- Mateu, M. (2008). Clases, ensayos y representaciones teatrales en el Mercado de Sta.Teresa. En *25 años del Aula Municipal de Teatro de Lleida*. Lleida: Pagés editors, 16-17.
- Mateu, M. (2008). Tema 45 (revisado). La danza como manifestación expresiva y de comunicación. Evolución de la danza. Danza tradicional. Danza moderna. Posibles adaptaciones al contexto escolar. En VVAA (ed.) *Temario de oposiciones al*

cuerpo de Profesores de Enseñanza Primaria y Secundaria. Barcelona: INDE.

- Mateu, M. (2008). De actores, atletas y poetas, en *Libro conmemoración X años AFYEC, Expresión Corporal. Investigación y acción pedagógica*. (Sánchez, G., Coterón, J., Padilla, C y Ruano, K. (coords). Salamanca: Amarú Ediciones, 71-75.
- Mateu, M. (2008). Manifestaciones de la actividad física rítmica, expresiva y comunicativa. Baile y otras culturas: Danzas populares del mundo, en *Expresión y comunicación corporal para la educación, recreación y calidad de vida*, Cuéllar, M. J. y Francos, M.C. (coords.). Sevilla: Wanceulen Editorial Deportiva
- Mateu, M. (2008). Expresión y comunicación corporal como práctica para el ocio y la recreación. En *Expresión y comunicación corporal para la educación, recreación y calidad de vida*, Cuéllar, M. J. y Francos, M.C. (coords.). Sevilla: Wanceulen Editorial Deportiva, 129-140.
- Mateu, M. (2008). Manifestaciones de la actividad física rítmica, expresiva y comunicativa. Baile y otras culturas: Danzas populares del mundo, en *Expresión y comunicación corporal para la educación, recreación y calidad de vida*, Cuéllar, M. J. y Francos, M.C. (coords.). Sevilla. Wanceulen Editorial Deportiva, 247-263.
- Mateu, M. (2009). Observation and analysis of the different gymnastic-acrobatic modalities in shows of contemporary circus. Portugal. *Actas del International Congress Sciences for Gymnastics and Acrobatic Activities*, Faculdade de Motricidade Humana, Cruz Quebrada.
- Mateu, M., Durán, C. y Troguet, M. (1992). *1000 ejercicios y juegos aplicados a las actividades corporales de expresión, Vol. I. y Vol. II*. Paidotribo: Barcelona.
- Mateu, M. y Durán, C. (1993). Selección bibliográfica en Monográfico sobre Praxiología Motriz. *Apunts d'educació física i esports*, 32.
- Mateu, M. y De Blas, X. (1999). Fonaments per l'establiment d'un diàleg ordenador-usuari en relació a un muntatge expressiu-gimnàstic. En *Actes del IV Congrés de les Ciències de l'Esport, l'Educació Física i la Recreació*, 423-434. Lleida: INEFC Lleida.
- Mateu, M. y de Blas, X. (2000). El circo y la expresión corporal. *Actas de las VIas. Jornadas provinciales de Educación Física*, Calatayud.
- Mateu, M. y Bortoleto, M. (2001). La Gimnastrada de los INEFs y las Facultades de Ciencias y Actividades del Deporte y la Educación Física en España. Brasil: SESC-UNICAMP-ISCA
- Mateu, M. y de Blas, X. (2002). El circo, expresión corporal y educación física. *Libro Wiki Deporte y ciencia.com*.
- Mateu, M. y de Blas, X. (2002). El circo, expresión corporal y educación física. *Libro*

Wiki Deporte y ciencia.com. Impreso desde [http://www.deporteyciencia.com/wiki.pl?Libro_Circo/Experiencias Docentes](http://www.deporteyciencia.com/wiki.pl?Libro_Circo/Experiencias_Docentes)
 Libro Abierto de Circo: [Disponible en <http://librocirco.deporteyciencia.com>]
 Licencia: Creative Commons - Attribution-Non Commercial-ShareAlike 1.0
 [Disponible en http://deporteyciencia/wiki.pl?Libro_Circo/Filosofia_y_Licencia]

Mateu, M., Aguilera, V., Casals, M., Ferrer, S., García, V., Garcías, S., Gil, L. y Ramos, E. (2004). Noves pràctiques socials, nous escenaris educatius, en *Actes Forum de les Cultures*. Barcelona: Actes Fórum de les Cultures.

Mateu, M. y Coelho Bortoleto, M.A. (2005). Las Situaciones Motrices de Expresión y los dominios de acción motriz. En *Actas IX Seminario de Praxiología Motriz*, Las Palmas de Gran Canaria, 83-97.

Mateu, M. y Lavega, P. (2008). Lógica interna de la esgrima. En *Actas I Congreso Internacional de Ciencia y Tecnología de la Esgrima*. Barcelona.

Mateu, M. e Invernó, J. (2008). Creación de un espectáculo de circo en un contexto educativo. En DVD *Actas XI Seminario de Praxiología Motriz*, Huesca.

Mateu, M. e Invernó, J. (2008). Educación motiz artística y valores. En DVD *Actas XI Seminario de Praxiología Motriz*, Huesca.

Mateu, M. & Lavega, P. (2008). The internal logic of fencing in Fencing, Science & Technology. *Proceedings of the 1st. International Congress on Science and Technology in Fencing*. Barcelona: Generalitat de Catalunya: INEFC de Catalunya. Xavier Iglesias (Ed.).

Mateu, M. & Esteve, M. (2008). Creativity and elderly people: artistic motor practices in physical activity programmes. Abstract In *Proceedings The 6th International Symposium on Cultural Gerontology: Extending Time, Emerging Realities, Imagining Response*. Lleida: Universidad de Lleida.

Mateu, M. y González, C. (2009). *Programa de la asignatura obligatoria de primer curso de Bachillerato Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*. Area de Ordenación Curricular del Gobierno de Andorra.

Mateu, M., Torrents, C., Dinusôva, M. i Planas, A. (2010). Educar les emocions a través de l'Expressió Corporal. En *Actes del V Congrés Internacional d'Educació Física*, Barcelona.

Mateu Serra, R. (2002). *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación*. Tesis Doctoral no publicada, Universidad de Lleida, Lleida.

Mateu, R. y Picazo, G. (coords.) (2005). El silenci i el buit. *Revista Transversal*, 25.

- *Matoso, E. (1992). *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires: Paidós.
- *Matthews, J. (1994). *Mindful Body, Embodied Mind: somatic Knowing and Education*. Tesis Doctoral, Universidad de Stanford.
- Maturana, H. y Varela, F. (1990). *El árbol del conocimiento*. Madrid: Debate.
- Mauclair, D. (2003). *[Historia del circo. Viaje extraordinario alrededor del mundo]*. (Traducido por Ramón Sala 2003 original en francés *Histoire du cirque*). Lleida: Milenio.
- Mauger, G. (2006). Les arts du spectacle, en G. Mauger (éd.). *L'accès à la vie de l'artiste : sélection et consécration artistiques*. Bellecombe-en-Bauges: éditions du Croquant.
- Mauss, M. (1971). *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- *McGreevy-Nichols, S. & Susan and Scheff, H. (1995) *Building Dances: a guide to putting movements together*. USA: Human Kinetics Publishers.
- Meazzini, P. y Ricci, C. (1986). Molar vs. Molecular Units of Analysis Behavior. In T. Thompson & Zeiler, M.D. (Eds.) *Analysis and integration of behavioral units* (19-43). Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.
- M.E.C. (1992). *Educación Física. Currículo oficial de la Primaria Obligatoria*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid.
- M.E.C. (1995). *Real Decreto de 4 de agosto*. BOE, 15 de agosto de 1995. Educación Secundaria Obligatoria.
- M.E.C. (2001). *Real Decreto 937/2001, de 3 de agosto de 2001*. BOE, 7 de septiembre de 2001. Educación Secundaria Obligatoria.
- M.E.C. (2001). *Real Decreto 938/2001, de 3 de agosto de 2001*. BOE, 7 de septiembre de 2001. Bachillerato.
- *Medrano, J. (1983). *Une vie de cirque*. Arthaud.
- Melbin, M. (1954). An interaction recording device for participant observers. *Human organization*, 13 (2), 29-33.
- Melendres, J. (2000). *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*. Barcelona. Institut del teatre de la Diputació de Barcelona y Publicaciones de la asociación de Directores de Escena de España, Serie: Debate nº11.
- Melville, J. (2006). Interpretación dinámica. *16ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia.

- Mennesson, C. (2005). *Être une femme dans le monde des hommes. Socialisation sportive et construction du genre*. Paris: L'Harmattan, Collection Sport et Société.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signos*. Barcelona: Seix Barral.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Elogio de la filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *[Fenomenología de la percepción]*. Barcelona: Ediciones Península (traducido por Jem Cabanes del original en francés *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945).
- Metheny, E. (1965). *Connotations of movement in sport and dance*. Los Angeles, California: WM. C. Brown Company Publishers.
- Michel, M. (1994). Vrai...faux...débat? Histoire des gestes. *Théâtre/Public*, 118-119, 92.
- Michel, G. (2001). *La prise de risque à l'adolescence: pratique sportive et usage de substances psycho-actives*. Paris: Masson.
- Michel, M. y Ginot, I. (1995). *La danse au XX^e. siècle*. Paris: Librairie de la danse.
- Midol, N. (1982). *Théories et pratiques de la danse moderne*. Paris: Amphora.
- Midol, N. (1984). *La danse jazz*. Paris: Amphora.
- Midol, N. (1992). Le nouveau rapport de la danse et du sport dans les années 80, en Arguel, M. (dir.). *Danse, le corps enjeu*. Paris: PUF, Coll. Pratiques Corporelles.
- Midol, N. (1996). *Démiurgie dans les sports et la danse*. Paris: L'Harmattan.
- Midol, N. (2004). La problématique artistique de la danse dans l'institution éducative, en Carlier, G. (dir.), *Si on parlait du plaisir d'enseigner l'EP*, Montpellier: AFRAPS.
- Mignon, P. (2005). Les artistes sont-ils des sportifs qui s'ignorent?... et inversement, en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36 (31-46). Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP.
- Millares, O. (2003). La danza y las nuevas tecnologías. *Crea*, 14, Año VI, 19-21. Comunicación regular para editores y autores. SGAE.
- Miller, J.G. & Miller, J.L. (1992). Cybernetics, General Systems Theory, and Living Systems Theory. In Levine, R.L. & Fitzgerald, E. (1992). In *Analysis of Dynamic Psychological Systems. Volume 1. Basic approaches to General Systems, Dynamic Systems, and Cybernetics*. New York and London: Plenum Press.

- Miller, A.I. (2007). *Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Traducción de Jesús Cuéllar. Barcelona : Tusquets.
- Ministère de l'Éducation National, de la Jeunesse et des Sport (1988). *Les activités corporelles d'expression. A l'école maternelle et à l'école élémentaire. Essai de réponses*.
- Minguet, J. M. (2000). *Història del Festival de pallsos de Cornellà*. Cornellà de Llobregat: Ajuntament de Cornellà de Llobregat.
- Minguet, J. M. (2001). 20 anys del Cric! 20 anys de circ. *Transversal*, 16, 105-107.
- Minguet, J. (2009). Pensar el circ. Un estudi sobre l'estètica del circ contemporani. *Zirkolika, revista de les Arts Circenses*, 21, 26-27.
- Minguet, J. (2010). El pentagrama del circ. *Zirkolika, revista de les Arts Circenses*, 24, 46-47.
- Mira, T. (1993). Dansa contemporània. Creador-públic. *Kos*, 14, Associació de ballarins i coreògrafs professionals de Catalunya, 10-11.
- Miranda, J. (1990). ¿Qué es la Expresión Corporal? Una aproximación conceptual y un poco de historia. *Revista de Educación Física*, 31, 12-16.
- Mister Babache. (1996). *Diábolo de la A a la Z*. Ginebra, Suïssa: Jonglerie Diffusion.
- Mitjavila, M. (1992). Sistemas de categorías para el proceso de conductas interactivas precoces entre la madre y el bebé. *Psicothema*, 4 (1), 169-181.
- Moles, A. (1976). *Teoría de la Información y percepción estética*. Madrid: Júcar.
- Moles, A. y Rohmer, E. (1983). *Teoría de los actos. Hacia una ecología de las acciones*. México: Trillas.
- Monés, N. (2005). Tres generacions de dansa. Grups independents. En *Seminari d'escriptura dramàtica i dramatúrgia escènica. Primera i segona edició*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida. Ricard Boluda Editor, Col·lecció Les arts escèniques a Catalunya, 1.
- Mons, G. (1992). *L'expression corporelle: discipline scolaire paradoxale*. Tesis Doctoral inédita dirigida por Michel Trady, Universidad de Ciencias Humanas de Strasburgo, Strasburgo.
- Mons, G. y Mons-Spinner, C. (1993). La théâtralisation du geste, *Revue EPS*, 242, 21-24.
- Montanyés, J. (2002). Salud, circo y payasos. *14ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la

Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 116-122.

Montanyés, V. (2006). Amb la dansa i la cultura. Artículo aparecido en *La Mañana* el 9 de julio. Lérida.

Montávez, M. y Zea, M.J. (1998). *Expresión corporal. Propuestas para la acción*. Córdoba: M.M. y M.J.Z.

Montesinos, D. (1999). *La expresión corporal. Su enseñanza por el método natural evolutivo: teoría, método y práctica*. Barcelona: INDE.

Montesinos, D. (1999). *Unidades didácticas para bachillerato III. Expresión corporal*. Barcelona: INDE.

Montilla Reina, M.J. (2002). *Medición del ritmo basada en la sincronización mediante un programa informático*. Tesis Doctoral no publicada, Universitat de Barcelona.

*Moraes, M.C. (1999). *O paradigma emergente*. São Paulo: Pirâmide.

Moreno, A. (1998). Decroux. *9ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 77-81.

Morgenroth, J. (1987). *Dance improvisation*. U.S.A: University of Pittsburg Press.

Morín, E. (1982). *Ciencia con consciencia*. Barcelona: Anthropos.

Morín, E. (1983). *El paradigma perdido*. Barcelona: Kairós.

Motos, T. (1983). *Iniciación a la expresión corporal*. Barcelona: Humanitas.

Motos, T. (1985). *Juegos y experiencias de expresión corporal*. Barcelona: Humanitas.

Motos Teruel, T. (1992). *Las técnicas dramáticas: procedimiento didáctico para la enseñanza de la lengua y la literatura en la educación secundaria*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.

Motos, T. (1998). Expresión corporal y simbolización. *Teatro, Expresión, Educación*, 3, 6-11.

Motos, T. (2003). Bases para el taller creativo expresivo. En Gervilla, A. (dirección) *Creatividad Aplicada*. Una apuesta de futuro. Málaga: Dykinson.

Motos, T. y Tejedó, F. (1987). *Prácticas de dramatización*. Barcelona: Humanitas.

Motos, T. y G. Aranda, L. (2001). *Práctica de la Expresión Corporal*. Ciudad Real:

Ñaque.

Motos, T. y Navarro, A. Propuesta metodológica para el taller de creatividad expresiva corporal: la danza en pareja. *CrearMundos*, 2. [Disponible en <http://personal.telefonica.terra.es/web/crearmundos/revista-crearmundos-2005/motos.htm>]

Motos, T., Navarro, A., Palanca, X., Tejedo, F. (2006). *Taller de dramatització teatre*. Alzira: Edicions Bromera.txt

Mounin, G. (1972). *Introducción a la semiología*. Traducido del francés *Introduction à la semiologie*, Paris: Minuit, 1970: 179-180). Barcelona: Anagrama.

Movimiento Di Cooperazione Educativa (1979). *A la escuela con el cuerpo*. Barcelona: Guix.

Mucchielli, R. (1974). *L'observation psychologique et psychosociologique*. Paris: ESF.

Müller, W. (1979). *Pantomime*. München: PM Reeks.

Murcia, N. (2001). L'avaluació de la creativitat motriu: un concepte per construir. *Apunts d'educació física i esports*, 65, 17-24.

Murcia, N. y Jaramillo, L. G. Educación, socialización y motricidad humana. Algunas implicaciones desde la teoría de la acción comunicativa. *Revista Kinesis*, 39. [Disponible en <http://www.kinesis.com.co/index.htm>]

Murray, S. (2003). *Jacques Lecoq*. London and New York: Routledge. Taylor & Francis Group Routledge Performance practitioners.

N

Nachmanovitch, S. (2005). *Free Play*. La improvisación en la vida y en el arte. Paidós Diagonales. Traducido por Alicia Steimberg del original en inglés *Free Play: Improvisation in Life and Art*, 1990. Buenos Aires: Paidós SAICF.

Navarro, R. (2004). *La dramatització en la educació primària: un estudi comparat entre la LOGSE y la LOCE*. Sometido a publicación.

*Navarro Adelantado, A. (1995). *Estudio de conductas infantiles en un juego motor de reglas. Análisis de la estructura de juego, edad y género*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Navarro Adelantado, A. (2002). *El afán de jugar. Teoría y práctica de los juegos motores*. Barcelona: INDE.

Navarro Adelantado, A. (2005). El juego simbólico en Educación Física desde la perspectiva de la Praxiología. *Revista Iberoamericana de Psicomotricidad y Técnicas Corporales*, 20 (5), 4, 105-110.

Neanne, D. (2005). Le patinage artistique: une certaine vision de l'acrobatiel, en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36 (131-138). Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP.

*Neubauer, J. (1992). *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 57.

Neisser, U. (1981). [*Procesos cognitivos y realidad: principios e implicaciones de la psicología cognitiva*] (Original publicado en inglés *Cognition and Reality*, San Francisco: W.H. Freeman, 1976). Madrid: Marova.

Niculescu, M. (1992), (Dir.). *El títere y las otras artes. Cuerpos en el espacio*. Puck, 4. Editions Institute Internacional de la Marionnette/Centro de Documentación de títeres de Bilbao.

Nogueira Haas, A. (1999). *Estudio morfométrico comparativo entre niñas practicantes de danza de una ciudad española y niñas practicantes de danza de una ciudad brasileña*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Cádiz.

Noguero, J. (2004). La dansa contemporània, entre dos focs. *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, 52, Revista digital, 15-40. [Disponible en http://www.publicacions.bcn.es/bmm/52/ct_informe.htm]

Nyffenegger, E. (1995). Acrosport et tumbling. *Macolin*, 3, 12-13.

O

Oliveira, C., Campanico, J. y Anguera, M.T. (2001). La metodología observacional en la enseñanza elemental de la natación: el uso de los formatos de campo. *Metodología de las Ciencias del Comportamiento*, 3, (2), 267-282.

Olivera, J. (2007). Sobre el arte deportivo. *Apunts educación física i esport*, 89, 3-6.

Olivera, J. (2008). Entorn d'una estètica de l'esport. *Apunts educación física i esport*, 94, 3-6.

Oliveto, M. y Zylberberg, D. (2005). *Movimiento, juego y comunicación. Perspectivas de expresión corporal para niños*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.

Ordóñez, L.E. (1999). Evaluación de un programa de educación física en el contexto educativo escolar. En M.T. Anguera (Coord.) *Observación en deporte y conducta cinésico- motriz: Aplicaciones* (161-197). Barcelona: Edicions de la Universitat de

Barcelona.

Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) (1999). *Appel du Directeur-Général pour la promotion de l'éducation artistique et de la créativité à l'école dans le cadre d'une construction d'une culture de la paix*. [Disponible en http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=9747&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION=201.html [Consulta realizada en diciembre del 2009].

Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) (2006). *Feuille de route pour l'éducation artistique. Conférence mondiale sur l'éducation artistique: développer les capacités créatrices pour le 21^e siècle*, Lisboa, 6-9 marzo 2006.

Ortega y Gasset, J. (1985). *El espectador*. Madrid: Espasa-Calpe.

Ortí, J. y Balaguer, J. (2002). Dancemos al ritmo del hip hop. *Apunts Educación Física y Deportes*, 65, 88-97.

*Ortiz, M.M. (1997). La Expresión Corporal en la formación inicial y permanente del maestro especialista en Educación Física. Propuesta aplicada al desarrollo de las prácticas dirigidas al profesorado. Revista electrónica *Askesis*, 1 [Disponible en <http://www.akesis.es>]

Ortiz Camacho, M.M. (1998). *Descripción y análisis de algunas destrezas comunicativas no verbales. Estudio de casos en la formación inicial del maestro especialista en educación física*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Granada.

Ortíz, M.M. (2002). *Expresión corporal. Una propuesta didáctica para el profesorado de Educación Física*. Granada: Grupo editorial Universitario, Lozano Impresores S.L.L. Colección Didáctica.

Osolsobe, I. (1981). Cours de Théatristique générale, en Abellán, J. (1983). *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Edicions 62, Barcelona.

Osolsobe, I. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

*Ossona, P. (1981). *Danza Moderna: La Conquista Técnica*. Buenos Aires: Hachette.

Ossona, P. (1984). *La educación por la danza. Enfoque metodológico*. Buenos Aires: Paidós, Técnicas y Lenguajes corporales.

Ossona, P. (1985). *El lenguaje del cuerpo: método de Expresión Corporal*. Buenos Aires: Paidós.

Ostyn, F. (1995). Les longes élastiques. *Revue EPS*, 252, 76-79.

Oiarbide Goikoetxea, Asier. (2010). *Mendi zeharkaldi, aerobic eta futbolaren etnomotrizitateak*. Tesis doctoral no publicada. Universidad del País Vasco: Departamento de Educación física y deportiva.

P

Paczynski, S.G. (1988). *Rythme et geste. Les racines du rythme musical*. Paris: Editions Aug. Zurfluh.

Padilla, C. (2009). [en línea]
http://www.expresiva.org/AFYEC/Articulos/X009_De_la_danza_improvisacion.pdf, (consulta realizada 12 de diciembre de 2009).

Pailleux, C. (2006). Construire un spectacle artistique au lycée, *Revue EPS*, 317, 48-50.

Palomero Ródenas, M.L. (1996). *Hacia una objetivación del código internacional de Gimnasia Rítmica Deportiva*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Barcelona.

Panhofer, H. (compiladora). (2005). *El cuerpo en psicoteapia. Teoría y práctica de la Danza Movimiento Terapia*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Parés, Narcís (2004). Estudi de l'expressivitat amb nens autistes. Universitat Pompeu Fabra. [en línea] [Disponible en <http://www.iaa.upf.es/activitats/activitats.search.php3?ponenteid=37&buscador=no>]

*Parker, De Witt. (1926). *The Analysis of Art*. New Haven: Yale University Press.

Parlebas, P. (1968) "Problématique de l'éducation physique. L'éducation physique: une pédagogie des conduites motrices", en Parlebas *Activités physiques et éducation motrice*, Dossiers EPS, Paris: EPS. 3^a Edición.

*Parlebas, P. (1968). Expression corporelle et éducation physique. *Bulletin de liaison des E.N.S.E.P.S.*, 14.

*Parlebas, P. (1969a). Vers un nouveau modèle pédagogique. *Bulletin de liaison des E.N.S.E.P.S.*, 15.

Parlebas, P. (1969b). Structure, génese et motricité. *Revue EPS*, 100, 37-41.

*Parlebas, P. (1971). Apport des activités physiques à l'éducation globale de l'enfant. Vers l'Éducation Nouvelle. *Revue des C.E.M.E.A.*, 256, 257.

*Parlebas, P. (1971). Effet CONDORCET et dynamique sociométrique. *Mathématiques et Sciences Humaines*, 36, 37.

- *Parlebas, P. (1972). Centralité et compacité d'un graphe. *Mathématiques et Sciences Humaines*, 39.
- *Parlebas, P. (1973). L'éducation physique à vocation préprofessionnelle. *La gymnastique volontaire*, 3.
- *Parlebas, P. (1973). L'éducation physique et sportive. Orientation et premier cycle. (sous la direction de Jean Delay). *Cahiers de pédagogie moderne*. Paris: (Bourrelier) Colin.
- *Parlebas, P. (1974). Analyse mathématique élémentaire d'un jeu sportif. *Mathématiques et Sciences Humaines*, 47.
- *Parlebas, P. (1973). La dynamique sociomotrice dans les jeux sportifs collectifs. In *Vers l'éducation nouvelle*, n° hors série: l'Activité ludique.
- *Parlebas, P. (1974). Conduites motrices et communication dans les jeux. *Recherches pédagogiques*, 65, Institut National de Recherche et de Documentation Pédagogiques.
- Parlebas, P. (1975). Jeu sportif, rêve et fantaisie. *Esprit*, 5, 784-803.
- Parlebas, P. (1976). Activités physiques et éducation motrice. *Dossiers EPS*, 4, Formation initiale-Formation continue.
- Parlebas, P. (1977a). Les universaux du jeu collectif: pour une sémiologie du jeu sportif. *Revue EPS*, 143, 56-61.
- Parlebas, P. (1977b). Les universaux du jeu collectif: linguistique, sémiologie et conduites motrices. *Revue EPS*, 144, 49-52.
- Parlebas, P. (1977c). La communication masquée. *Revue EPS*, 145, 69-72.
- Parlebas, P. (1977d). Les universaux du jeu collectif: fonction sémiotrice et jeu sportif. *Revue EPS*, 146, 164-166.
- *Parlebas, P. (1981). *Contribution à un lexique commenté en science de l'action motrice*. Ministère de la Jeunesse, des sports et des loisirs. Paris: Publications INSEP.
- *Parlebas, P. (1982). *La logique interne des jeux sportifs: modélisation des universaux et étude quasi-expérimentale*. Paris: Université Sorbonne-Paris, Sciences Humaines.
- *Parlebas, P. (1985). *Psychologie sociale et théorie des jeux: étude de certains jeux sportifs. La logique interne des jeux sportifs: modélisation des universaux et étude quasi-expérimentale*. Paris: Université Paris V.

- Parlebas, P. (1985a). Dynamique de l'interaction et de la communication motrice dans les activités physiques et sportives. En *Recherches en Activités Physiques et sportives 1*. Marseille: Centre de Recherche de l'UEREPS Aix-Marseille II. Traducción española por Annie Aambollet (no publicada).
- Parlebas, P. (1985b). La crisis actual. Dispersión, multiplicidad y conflicto. *Apunts d'educació física i esports, 1*, 15-21.
- Parlebas, P. (1986). *Elementos de sociología del deporte*. Málaga: Universidad Internacional Deportiva de Andalucía.
- Parlebas, P. (1987a). Autour de la balle assise. Recherche expérimentale sur le jeu sportif, *Revue EPS*, 34.
- Parlebas, P. (1987b). *Perspectivas para una Educación Física moderna*. Málaga: UNISPORT.
- Parlebas, P. (1988). *Elementos de sociología del deporte*. Málaga: Junta de Andalucía. Col. Unisport. (Reedición: (2003), IAD.).
- Parlebas, P. (1999). *Jeux, sports et société. Léxique praxeologie motrice*. Paris: INSEP, 1ª edición, 1981.
- Parlebas, P. (2001a). [*Juegos, deporte y sociedad. Léxico de praxiología motriz*]. (Título original *Jeux, sports et société. Léxique praxeologie motrice*, Traducido por González del Campo Román, adaptado y revisado por Lagardera, F. y Lavega, P.). Barcelona: Paidotribo.
- Parlebas, P. (2001b). Les danses et jeux traditionnels sont-ils d'actualité? *Revue EPS1, 105*, 3-5.
- Parlement européen, (2009). *Résolution du Parlement européen du 24 mars 2009 sur les études artistiques dans l'Union Européenne*. INI/2008/2226.
- Parrot, W. G. (2001). *Emotions in Social Psychology*. USA: Hilary Ward and Joe Madia.
- Passatore, F. (1976). *Yo soy el árbol, tú el caballo*. Barcelona: Avance.
- Paxton, S. (2008). *Material for the spine. A movement study*. Bruxelles. Contredanse.
- Pavía, J. (2005). *El cuerpo y el comediante: Chaplin y Keaton*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia (UPV).
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro (dramaturgia, estética, semiología)*. Barcelona: Paidós.

- Pavis, P. (1994a). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: UNEAC.
- Pavis, P. (1994b). Mime, danse, théâtre. *Théâtre/ Public*, 118-119, 88-91.
- Pavis, P. (1996). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona-Buenos Aires- México: Paidós Comunicación.
- Peix-Arguel, M. (1980). *Danse et enseignement. Quel corps?* Collection Sport+Enseignement. Paris: Vigot Editions.
- Pelissier, P. (1991). Patinage artistique: chorégraphie. *Revue EPS*, 228, Dossier Sports de glace.
- Pencenat, C. (2002). Athlète, acteur, artiste?. En Wallon, E. (dir. et la collaboration de C. Hodak-Druel *Le cirque au risque de l'art*. Arles: Actes Sud-Papiers, Claire David, (41-50).
- Penchansky, M. (2009). *Sinvergüenzas. La expresión corporal y la infancia*. Buenos Aires. Lugar Editorial, S.A. Colección del Melón, Libros que piensan la infancia.
- *Pepper, S. (1949). *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Mass.
- Peral, E. (2008). *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona: Anthropos.
- Peralta, H.J. (1993). *Posibilidades infinitas de la gimnasia*. Santa Fe de Bogotá. Colombia: Arte Publicaciones.
- Pérez Royo, V. (2008). *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Pérez, T. y Thomas, A. (1994). *Danser en milieu scolaire*. Nantes: CRDP des Pays de Loire, 18.
- Pérez, T. y Thomas, A. (2000). *Danser les arts*. Nantes: CRDP des Pays de Loire.
- Pérez, T. (2000). Enseignement et rapport à la technique. *Revue EPS*, 284, 57-60.
- Pérez, T. y Thomas, A. (2000). Danse: la présence. *Revue EPS*, 290, 16.
- Pérez de Olaguer, G. (2005). *Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga*. Barcelona: RBA Libros, SA.
- Perez Gallardo, J.S. y Paoliello Machado de Souza, E. (1998). *Crêterios de avaliaçao de composiçoes coreográficas desenvolvidas em cursos de Ginástica General da Faculdade de*

Educação Física da UNICAMP - BRASIL. Grupo de pesquisa "Grupo Ginástico Unicamp". Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Sao Paulo, Brasil.

Perret, J. (1987). Le mime, s'est-il séparé du théâtre?. En Lecoq, J. (Dir.). *Le théâtre du geste*, 64- 76. Paris: Bordas.

Perron, M. (1988). Acrobacirque. *Revue EPS 1*, 36, 19- 20.

*Pessoa, F. (1996). *Máscaras y paradojas* (Edición de Perfecto E. Cuadrado). Barcelona: Edhasa.

Petit, P. (1997). *Traité du funambulisme*. Arles. Actes Sud.

Pezin, P. (sous la direction), (2003). *Etienne Décroux, mime corporel*. Vic la Gardiole: L'Entretemps.

Philip J, A. (1969). Comparison of motos creativity with figural and verbal creativity, and select motor skills, *The Research Quaterly*, 40, (I), 163- 173.

*Piaget, J. (1954). *The construction of Reality in the Child*. Nueva York: Basic Books.

Piaget, J. (1959). *La formación del símbolo en el niño*. México: Fondo de Cultura Económica.

Piaget, J. (1971). *El criterio moral en el niño*. Barcelona: Fontanella.

Picó, J. (1999). El actor es el autor (Jacques Lecoq). *10ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 80-89.

Picq, P. et Hallet, M. (2007). *Danser avec l'évolution*. SCRERN, Académie de Grenoble : Éditions Le Pommier.

Pikovsky, A., Rosenblum, M. & Kurths, J. (2001). *Synchronization. A universal concept in nonlinear sciences*. Cambridge Non linear Science Series, 12. Cambridge: Cambridge University Pres.

Pineau, C. et Hébrard, A. (1993). L'éducation physique et sportive. *Revue EPS*, 240, 16-17.

Pinel, J.M. (1990). Le voltige équestre. Une pratique scolaire, *Revue EPS*, 221, 78-81.

Pinok et Matho³⁹⁷, et Décroux, M. (1975). *Ecrits sur pantomime, mime et expression*

³⁹⁷ *Pinok et Matho* es el nombre artístico de Monique Bertarnd y Mathilde, alumnas y

corporelle. Origine et principaux moments d'évolution. París: TEMP, Théâtre, École, Mouvement et Pensée.

Pinok et Matho, (1979a). *Expression corporelle: mouvement et pensée.* París: Librairie J. Vrin, Collection Psychopédagogie du Sport.

Pinok et Matho (1979b). *Dynamique de la création: le mot et l'expression corporelle.* París: Librairie J. Vrin, Collection Psychopédagogie du Sport.

Pinok et Matho (1979c). *Le fabuleux voyage au pays de Tout en Tout.* París: Librairie J. Vrin, Collection Psychopédagogie du Sport.

Pinok et Matho, (1979d). *L'expression corporelle à l'école.* París: Librairie J. Vrin, Collection Psychopédagogie du Sport.

Pitarch, R. (2001). Els jocs malabars: justificació educativa i aplicació didàctica a l'ESO. *Apunts d'educació física i esports*, 61, 56-61.

Plà, M. (1988). *10 anys de teatre. "La Caixa" a les escoles.* Barcelona. Fundació Caixa de Pensions.

Plana, C. (1993). Adaptación del análisis funcional sociomotor (de P. Parlebas) al estudio de las danzas tradicionales de palos y espadas de los Monegros. Análisis de la danza: "la hojita del pino". *Apunts d'educació física i esports*, 32, 74-81.

Pleiser, C. (1994). Danse au lycée. Un exemple de traitement didactique. *Revue EPS*, 249, 45-47.

Poltrona, T. (2007). *El món fascinant del Circ Cric.* Barcelona: Viena Edicions.

Poyatos, F. (1974). *Del paralenguaje a la comunicación total*, en VVAA (1974) *Doce ensayos sobre lenguaje*, Madrid: Fundación Juan March, 158-171.

Poyatos, F. (1980). Interactive functions and limitations of verbal and non verbal behavior in natural conversation. *Semiotica*, 30, 3/3, 211-244.

Poyatos, F. (1982) Language and nonverbal behavior in the structure of social conversation. *Language Sciences*, 4 (2), 155-185.

Poyatos, F. (1985). *Nuevas perspectivas del discurso interactivo a través de los estudios de comunicación no verbal.* Actas del Segundo Congreso Nacional de Lingüística Aplicada, Madrid, SGEL, 41-60.

Poyatos, F. (Ed.) (1988). *Cross-Cultural Perspectives in Nonverbal Communication.* Toronto:

colaboradoras de Etienne Décroux, y profesoras del INSEP de Paris.

C. J. Hogrefe.

Poyatos, F. (1994a). *La comunicación no verbal (vol. I: Cultura, lenguaje y conversación)*. Madrid: Istmo.

Poyatos, F. (1994b). *La comunicación no verbal (vol. II: Paralenguaje, kinésica e intracción)*. Madrid: Istmo.

Poyatos, F. (1994c). *La comunicación no verbal (vol. III: Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción)*. Madrid: Istmo.

Poyatos, F. (1996). La comunicación no verbal en el discurso y en el texto, *Analecta Malacitana*, XIX, 1, 67-85.

Pozzo, T. y Studeny, C. (1985). Les sports acrobatiques-le transfert d'apprentissage. *Revue EPS*, 194, 50-53.

Pozzo, T. y Studeny, C. (1987). *Théorie et pratique des sports acrobatiques*. Paris: Vigot.

Pozzo, T. y Studeny, C. (1990). Los deportes acrobáticos. *RED*, 4, (2), 16-20.

Pozzo, T. y Studeny, C. (1982). Les activites acrobatiques en milieu scolaire. *Revue EPS*, 173, 56-61.

*Prieto García, Gustavo (2001). *Análisis praxiológico de los desplazamientos del balón entre jugadores en baloncesto: Análisis práctico del desplazamiento del balón previo al tiro de tres*. Universidad Politecnica de Madrid, INEF Madrid.

Propp, V. (1985). *[Morfología del cuento]*. (Traducido por F. Díez del Corral del original francés), Madrid: Akal.

Protteri, C. et Lancha, L. (1993). GRS. Gymnastique rythmique à l'école. *Revue EPS1*, 61, 12-14.

Pugh McCutchen, B. (2008). *Teaching dance is an art in education*. United States: Human kinetics

Pujade-Renaud, C. (1974). *Expression corporelle, langage du silence*. Paris: E.S.F.

Pujade-Renaud, C. (1976). *Danse et narcissisme en éducation*. Paris: E.S.F.

Pujol, A., Celis, T., Invernó, J., López, J. i Mateu, M. (2010). Co-autora en l'informe encarregat pel CONCA (Consell Nacional de les Arts de Catalunya) de la Generalitat sobre *L'estat actual de la formació circense a Catalunya.i l'elaboració d'una proposta de recorreguts formatius*.

Q

Quintana Cabanas, J.M. (1993). *Pedagogía estética. Concepción antinómica de la belleza y del arte*. Madrid: Dykinson.

R

*Radar, E. (1978). *Invention et métamorphose des signes*. Paris: Klincksieck.

Ramallo, A.P. (2000). Un estudio observacional de los comportamientos socio-motores en juegos de cooperación-oposición con móvil. Proyecto investigación segundo curso doctorado bienio 1998-2000, *Recerca del rendiment i l'educació de l'activitat física aplicada al medi natural*. INEFC Lleida.

Ramallo, A.P. y Anguera, M.T. (2002, Mayo). *Propuesta de formato de campo para la evaluación del comportamiento técnico-táctico del jugador-balón en fútbol*. Congreso Científico Internacional de Fútbol. Salamanca.

Ramallo, A.P. y Anguera, M.T. (2002). Formatos de campo en metodología observacional: Una propuesta para la observación de los comportamientos motores del jugador/a con pelota en juegos y/o deportes colectivos. *Metodología de las Ciencias del Comportamiento, vol. especial*, 466-46.

Ramirez, G. (2005). *L'entraînement acrobatique au sein du cirque*. Paris: L'Harmattan.

Ramón-Cortés, F. (2005). *L'illa dels 5 fars. Un recorregut per les claus de la comunicació*. RBA. Barcelona: La Magrana.

Ratey, J. (2003). *El cerebro. Libro de instrucciones*. Barcelona: Debolsillo.

Raubert, B. (2006) (Coord.). Reflexions entorn de la dansa. *En moviment., 01*. Barcelona: Mercat de les Flors.

Read, H. (1996). [Educación por el arte]. (Traducido del título original inglés *Education through Art*, 1958). Barcelona: Paidós.

Reid, L. A. (1974). Aesthetics and education. En, Witing, H.T.A. y Masterson, D.W. (Eds.), *Readings in the aesthetics of sport*. Londres: Lepus Books, The Human Movement Series, 5- 20.

Rémy, T. (1946). *Les Clowns*. Paris: Grasset/Fasquelle.

Rémy, T. (1962). *Entrées clownesques*. Paris: L'Arche.

Renevey, M. J. (1977). *Le grand livre du cirque*. Vol.I. Genève: Edito-Service.

- Riba, C. (1991). El método observacional. Decisiones básicas y objetivos. En M.T. Anguera (Ed.). *Metodología observacional en la investigación psicológica. Vol I. Fundamentación* (1), 29-114. Barcelona: PPU.
- *Ribas Magno, J. F. (2002). *Contribuciones de la praxiología motriz para la educación física en la escuela: una investigación de los parámetros curriculares nacionales de Brasil – enseñanza básica*. Tesis de doctorado presentada en la Facultad de Educación Física (FEF) - Universidad Estatal de Campinas (UNICAMP) São Paulo - Brasil. Director: Profesor Dr. Ademir de Marco.
- Ribault, C. (2005) (entrevista). La dimension artistique en natation synchronisée – Itinéraire d'une artiste et championne du monde: Virginie Dedieu, en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36 (103-108). Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP.
- *Riberas Bargalló, G. (1998). *Estudio observacional de la interacción comunicativa educador-bebé en un Centro de Acogida*. Tesis Doctoral de la Universidad de Barcelona, División de Ciencias de la Salud, Facultad de Psicología, Departamento de Personalidad, Evaluación y Tratamiento Psicológicos.
- Ria, L. (coord.) (2005). *Les émotions. Sport de Haut. Niveau. Education physique*. Paris: Editions Revue EPS. Pour l'action.
- Ricart, R. (2002). Por una poética del movimiento. *13ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 100-115.
- Ricci Sitti, P. y Cortesi, S. (1980). *Comportamiento no verbal y comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Riera, J. (2005). *Habilidades en el deporte*. Barcelona: INDE
- Rifá, H. y Anguera, M.T. (1993, Julio). *Observación del comportamiento espacial: Bases para el registro*. En Actas del III Simposium de Metodología de las Ciencias Sociales y del Comportamiento. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago (191-197).
- Rifá, H. (1999). Técnicas observacionales de registro de conducta espacial. En M.T. Anguera (Ed.). *Metodología observacional en la investigación psicológica. Vol 4 (Aplicaciones)*. Barcelona: PPU
- Rifá, H. y Anguera, M.T. (1995, Abril). *Análisis comparativo de dos técnicas observacionales de registro de conducta espacial: formatos de campo y mapa conductual*. Actas del IV Simposium de Metodología de las Ciencias del Comportamiento. La Manga del Mar Menor, Murcia.
- Rigo, A. y Genescà, G. (2000). *Tesis i treballs. Aspectes formals*. Vic: Eumo Editorial.

- Rivas Salmerón, J. F. (1992). *El lenguaje de las manos y su representación. Aspectos anatómicos y semióticos de la mano en el arte*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Granada.
- Roberts, P. (1983). *Mimo, el arte del silencio*. San Sebastián: Ttharttalo.
- Robin, E. (1997). Acrosport, exemple de cycle au collège. *Revue EPS*, 267, 30-31.
- Robin, J. F., Francois, E. et Lehenaff, D. (dirs.) (2005). *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, Paris: INSEP, coll. Cahiers de l'INSEP, 36.
- Robinson, J. (1981). *Éléments du langage chorégraphique*. Paris: Vigot, Collection Sport+Enseignement.
- *Robinson, J. (1992). *El niño y la danza*. Barcelona: Mirador.
- Robinson, K., (1999). *Culture, Creativity and the Young: Developing Public Policy*. Cultural Policies Research and Development Unit Policy Note No. 2. Strasbourg: Council of Europe
- Robles, G. (1984). *Las reglas del derecho y reglas de los juegos. Ensayo de la teoría analítica del derecho*. Facultad de Derecho de Palma de Mallorca Universidad de Palma de Mallorca.
- Rodari, G. (1976). *Gramática de la fantasía*. Barcelona: Avance.
- Rodríguez, J. (2008). *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte. Escola de Belas Artes da UFMG
- Rodríguez Ramírez, M.C. (1997). *Anorexia nerviosa e imagen corporal: un estudio comparativo entre anoréxicas y grupos de alto riesgo en la región de Murcia*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Murcia.
- *Rodríguez Adrados, F. (1983). *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza.
- *Rodríguez Estrada, M. (2002). *Hablar es crear*. México: Panorama Editorial.
- Romero, R. (1997). La Expresión Corporal en el ámbito educativo. Revista electrónica *Askesis*, 1 [Disponible en <http://www.akesis.es>]
- Rodríguez Ramírez, M.C. (1997). *Anorexia nerviosa e imagen corporal: un estudio comparativo entre anoréxicas y grupos de alto riesgo en la región de Murcia*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Murcia.

- Rodríguez Ribas, J.P. (1994). Modelo de análisis de los comportamientos motores en los deportes de cooperación con puntuación cualitativa. Un ejemplo: la estrategia motriz en los Campeonatos de Europa de 1990 de Gimnasia Rítmica Deportiva de conjuntos. *RED, Tomo VIII, 2*, 17-26.
- Rodríguez Ribas, J.P. (1997a). *Fundamentos teóricos y metodológicos de la praxiología motriz*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Rodríguez Ribas, J.P. (1997b). La revisión de las grandes categorías de la Parxiología Motriz desde sus objetivos motores. *REF, 62*, 5-10.
- Rodríguez Ribas, J.P. (1998). Nuevas aportaciones curriculares en Educación Física Escolar: la perspectiva praxiomotriz. *REF, 72*, 5-10.
- Rodríguez Ribas, J.P. (2001). *La respuesta, se encuentra flotando en el aire. (Cómo volar de la lógica interna a la lógica externa)*. Actas VI Seminario Internacional Praxiológico, Madrid: INEF Madrid.
- Rodríguez Ribas, J.P. (2002). *La especificidad de todas las prácticas físicas se encuentra en los objetivos motores*. En Actas Seminario Internacional de Praxiología Motriz. Paris: Universidad de la Sorbonne.
- Rodríguez Ribas, J.P. y Sosa, P. (1994). *Fundamentos semióticos para el análisis del signo sociomotor en los juegos deportivos*. En Actas del I Congreso de las ciencias del deporte, la educación física y la recreación. Lleida. INEFC-Lleida, 157-165.
- Rodríguez Ribas, J.P. y Hernández Moreno, J. (2005). Las actividades corporales desde sus dominios clásicos (dominios internos-externos: deporte, juego, expresión corporal, introyección motriz, adaptación ambiental) en *Actas del IX Seminario Internacional de Praxiología Motriz*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 5-21.
- Roger, J. (1962). Education physique féminine. La notion d'esthétique. *Revue EPS, 56*, 12-13.
- Rolfe, B. (1994). Vrai...faux...débat ? Arts frères. *Théâtre/ Public, 118-119*, 88-91.
- Romero, M.R. (1999, Junio). *Los contenidos de la expresión corporal*. Ponencia presentada en las VIas. Jornadas Provinciales de Educación Física. Calatayud (Zaragoza).
- Romero, F.J. (2004). *Body music-body percussion*. Propuestas didácticas sobre psicomotricidad rítmica. *Música y educación, 60*, 53-80.
- Rosemberg, J. (2004). *Arts du cirque. Esthétiques et évaluation*. Paris: L'Harmattan.
- Rosaura, F., Olaya, M., Lamaña, J. y Baile, F. (2008). *Espectacles per a nois y noies de Catalunya. Cinema, Dansa, Música, Teatre*. Terrassa: Fundació Torre del Palau.

- Rosenkranz, K. (1992). *[Estética de lo feo]*. (Traducido por Miguel Salmerón del original en alemán *Aesthetik des Hääßlichen*, 1853). Julio Ollero Editor y Miguel Salmerón, Colección Imaginarium nº 5.
- Rosenblum, L.A. (1978). The creation of a behavioral taxonomy. In G.P. Sackett (Ed.), *Observing Behavior: Data collection and analysis methods* (115-124). Baltimore: University of Park Press, vol.II.
- Roselló, R.X. (1999). *Obra teatral; Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. Biblioteca Sanchis Guarner, Institut Universitari de Filologia Valenciana. València-Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Röthig, P. (1992). *La educación estética en el deporte* (ponencia traducida por Dr. Raúl Gabás). En Simposi Internacional de Filosofia de l'Esport: Educació Ètica i Estètica de l'activitat física i l'esport. UAB, Departament de Pedagogia Sistemàtica i Social, Barcelona, 17-25.
- *Rowen, B. (1973). *The children we see: An observational approach to child study*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Roy, J. (1994). Une gymnastique attrayante, pourquoi pas? *Revue EPS* 1, 66, 27-29.
- *Royal Academy of Dancing of London (1987). *El Ballet: Guía Ilustrada para el Aprendizaje*. Barcelona: Mont-Negre.
- Ruano, K. (2003). ¿Cómo expresamos las emociones? En Sánchez, G., Tabernero, B., Coterón, F.J., Llanos, C. y Learreta, B. (Coords.). *Actas Expresión, Creatividad y Movimiento*. I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación. 171-183. Salamanca: Amarú Ediciones.
- Ruano Arriagada, K. (2004). *La influencia de la Expresión Corporal sobre las emociones. Un estudio experimental*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad Politécnica de Madrid.
- Rüegg, E. (1991). L'apprendimento dell' arte dei giocolieri. *Macolin*, 4-6. Scuola Federale dello sport. Suissa.
- Ruibal, O. (1997). *Unidades didácticas para secundaria V. Expresión corporal*. Barcelona: Inde.
- Ruiz, M. (2007). La danza en tiempos de reproductividad técnica. *El Dia D*. Associació de professionals de la dansa de Catalunya, Monogràfics *El Periódico*, 29 Abril, 5.
- Ruiz Molla, C. (1995). *El dibujo como instrumento coreográfico. Del manuscrito de Cervera al Laban computer*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad Complutense de Madrid.

*Ruiz Llamas, G. (1996). *Análisis praxiológico de la estructura del tenis. Comparación de las acciones de juego en la modalidad singles y dobles masculina sobre superficie de tierra batida*. Tesis Doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

S

Sackett, G.P. (1978). Measurement in observacional research. In G.P. Sackett (Ed.), *Observing Behavior* (25-43). Baltimore: the University of Park Press Baltimore.

Sackett, G.P. (1979). The lag sequential analysis of contingency and cyclicity in behavioral interaction research. In J.D. Osofsky (Ed.), *Handbook of infant development* (1^a ed., 623-649). New York: Wiley.

Sackett, G.P. & Landesman-Dwyer (1982). Data analysis: methods and problems. In *Using observers to study behaviour* D.P. Hartmand Ed., 81-100. San Francisco: Jossey-Bass Inc., Publishers.

Sackett, G.P. (1987). Analysis of Sequential social interaction data: Some Issues. Recent developments, and a causal inference model. In J.D. Osofsky (Ed.), *Handbook of infant development* (2nd. ed., 855-878). New York: Wiley.

Sacks, O. (1991). *Veo una voz. Viaje al mundo de los sordos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.

Sacks, O. (2002). *Stumme stimme*. Hamburg: Reinbek bei.

Sacristán, M. (1964). *Introducción a la lógica y al análisis formal*. Barcelona: Ariel.

Sadowska-Guillon, I. (1994). Vrai...faux...débat ? Du corps sujet au corps assujetti. *Théâtre/ Public*, 118-119, 94.

Saegesser, F. (1991). *Los juegos de simulación en la escuela*. Madrid: Visor.

Salamero, E. et Haschar-Noé, N. (2008). Les frontières entre le sport et l'art à l'épreuve des écoles professionnelles de cirque. *Revue internationale des sciences et de l'éducation physique. Staps*, 82, 85-99.

Salamero, E. (2003). *La constitution du champ circassien : droits d'entrée et concurrence des institutions*. DEA Sciences du Mouvement Humain, Université de la Méditerranée (Aix Marseille II), Université de Montpellier I, Université Paul Sabatier (Toulouse III).

Salaméro, E. et Haschar-Noé, N. (2006). *Trajectoires et carrières féminines dans le monde du cirque contemporain*. [en línea] http://afsrt31.u-paris10.fr/article.php?id_article=56, [consulta realizada el 1 de marzo del 2010].

- Salamero, E. (2009). *Devenir artiste de cirque aujourd'hui: espace des écoles et socialisation professionnelle*. Tome I et Tome II. Thèse de doctorat non publiée. Toulouse: Université Toulouse III-Paul Sabatier, Sciences et techniques des activités physiques et sportives.
- Sallée, A. (1982). Les spectacles de cirque en France et à l'étranger. *Le cirque dans l'univers*, 126, 13-14.
- Salomó, C. (1996). *Unidades didácticas para secundaria III. Bailes de salón*. Ed. Barcelona: Inde.
- Salvador Alonso, J.L. (2008). ¿Qué cuerpo?... el artístico. *Revista de Educación Física: Renovar la teoría y práctica*, 109, 39-40.
- Salvatierra Capdevila, C. (2007). *La escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. Tesis Doctoral no publicada. Universitat de Barcelona
- Salzer, J. (1981). *L'expression corporelle. Un enseignement de la communication*. Paris: PUF, l'Éducateur.
- *Sampedro Molinuevo, J. (1996). *Análisis praxiológico de los deportes de equipo. Una aplicación al fútbol-sala*. Director: José Hernández Moreno, Universidad Politécnica de Madrid, Instituto Nacional de Educación Física, Madrid.
- Samsó, L. (1983). *Albert Vidal. Cant a la mímica*. Vitoria: Ancora.
- Sánchez, G., Tabernero, B., Coterón, J., Llanós, C. y Learreta, B. (Coords.) (2003). *Expresión, creatividad y movimiento*. I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación. Salamanca: Amarú Ediciones.
- Sánchez, G. (1974). Los campeones anónimos del circo. *Revista Marathon, Medicina y Deporte*, 18.
- *Sánchez, J.A. (1999). *La escena moderna. Manifestaciones y textos sobre teatro en la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- Sánchez, J.A. (2000). La Ribot: el Gran Game. *Revista digital*, nº42a, 46-53. [Disponible en <http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar/zehar2/42/zehar42Sanchez.pdf>]
- Sánchez, J. A. (2003) Los teatros del cuerpo: un apunte histórico. *14ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 105-114.
- Sánchez, G., Coterón, J., Gil, J. y Sánchez, A. (Coords.) (2008). *El movimiento expresivo*. II Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación. Amarú

Ediciones, Salamanca.

Sánchez Ron, J.M. (2009). El alma científica del arte. El País, *Babelia, Libros/Ciencia*, 12-13. (21-11-2009).

San Martín Martínez, F. J. (1990). *Figuración pictórica y espacio teatral: Oskar Schlemmer y el taller teatral de la Bauhaus*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad del País Vasco.

Santiago, P. (1985). *De la expresión corporal a la comunicación interpersonal*. Madrid: Narcea.

Santoyo, C. y Anguera, M.T. (1994, July). *Crowding effects on social interaction: Methodological issues* (Symposium "Correctional evaluation"). 23rd. International Congress of Applied Psychology (IAAP), Madrid.

Santoyo, C. y Anguera, M.T. (2001). Consideraciones sobre las habilidades metodológicas y conceptuales implicadas en el proceso de formación en metodología observacional. En C. Santoyo, (Comp.). *Aportaciones al Estudio de la Formación en Habilidades Metodológicas y Profesionales en las Ciencias del Comportamiento* (75-88). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Sanvisens, A. (1984). *Cibernética de lo humano*. Barcelona: Oikos-Tau.

Sapiro, G. (2007). La vocation artistique entre don et don de soi. *Actes de la recherche en Sciences Sociales.*, 163, 4-11.

Saumell, M. (2001). *Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya (1960-1992)*. Tesis doctoral no publicada. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Saumell, M. (2002). Mim i teatre gestual a Catalunya. Diario *El Punt*, 11.

Saumell, M. (2004). *Imatge i gest en l'escena contemporània*. Assignatura Doctorat Arts Escèniques 2004-2005. Institut del Teatre i Universitat Autònoma de Catalunya.

Saumell, M. (2005). *Cos, tècnica i tecnologia en l'escena contemporània*. Assignatura Doctorat Arts Escèniques 2004-2005. Institut del Teatre i Universitat Autònoma de Catalunya.

Saumell, M. (2005, juny). *El mim a Catalunya: una escola pròpia? Barcelona, 1960-1985*. Actes I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani (de la transició a l'actualitat), 357-366. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Saumell, M. (2006). *El teatre contemporani*. Barcelona: UOC, Vull Saber.

Saussure, F. (1971). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

- Sauter, D.A. and Eimer, M. (2010). Rapid detection of Emotion from Human Vocalizations. *Journal of cognitive Neuroscience*, 22, 3, 474-481.
- Sesé, T. (2003). Siete abuelos bailan la nueva coreografía de Tomàs Aragay. Periódico *La Vanguardia* del 2 de julio del 2003, 45.
- Sharp, C. & Le Métails, J., (2000). *The Arts, Creativity and Cultural Education: An International Perspective* (International Review of Curriculum and Assessment Frameworks Project). London: Qualifications and Curriculum Authority.
- Shepard, R. (1972). *Mime. The technique of silence*. London: Vision, Press Limited.
- Scheflen, A. (1976). *El lenguaje del cuerpo y el orden social: la comunicación como control de comportamiento*. México: Alice Scheflen.
- Scherer, K. R. & Ekman, P. (Eds.) (1982). *Handbook of methods in nonverbal behavior research*. Cambridge University Press.
- Schibler, G. (1995). L'acrogym ou l'acrobatie avec partenaire. *Macolin*, 3, 8-11.
- Schiller, F. (1968). *La educación estética del hombre*. Madrid: Espasa Calpe.
- Schilder, P. (1983). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Buenos Aires: Paidós.
- Schinca, M. (1980a). *Psicomotricidad, ritmo y expresión corporal*. Madrid: Editorial Escuela Española.
- Schinca, M. (1980b). *Expresión corporal: bases para una programación teórico-práctica*. Madrid: Editorial Escuela Española.
- Schinca, M. (2002). *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento*. (3ª. Edición). Barcelona: CISSPRAXIS, Monografías Escuela Española, Colección Educación al Día.
- Schinca, M. (2003). El arte del movimiento en la creación escénica. En libro de Actas *Expresión, Creatividad y Movimiento. I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación*, 83-92. Salamanca: Amarú Ediciones.
- Shrier, I., Meeuwisse, W.H., Matheson, G. O., Wingfield, K., Steele, R.J., prince, F., Hanley, J and Montanaro, M. (2009). Injury patterns and injury rates in the circus arts: an analysis of 5 years of data from Cirque du Soleil. *J Sports Med*, 37:1143-1149, originally published online March 13, 2009. [Disponible en <http://ajs.sagepub.com/content/37/6/1143>].
- Schrader, C. A. (2005). *A sense of dance. Exploring your movement potential*. 2on. Édition, USA: Human Kinetics, 1996.

- Schwartz, G. M. (2000). Homo expressivus: as dimensoes estética e lúdica e as interfaces do lazer. In, H.T. Bhuns, *Temas sobre o lazer*, 87-99. Campinas: Autores associados.
- Scolari, C.A. (Ed.). (2008). *L'homo videoludens. Videojocs, textualitat i narrativa interactiva*. Barcelona. Eumo, Biblioteca de la Universitat de Vic. Media TK.
- Segalés, J. (1999). El movimiento se hace teatro. *10ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 90-101.
- *Serge (1939). *Le Monde du cirque*. Paris: Librairie des Champs- Elysées.
- Serge (1947). *Histoire du cirque*. Paris: Librairie Gründ.
- *Serge (1945). *La Route des cirques*. Paris: A.B.C.
- Serrano, S. (1983). *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*. Barcelona: Montesinos.
- Serrano, S. (1984). *De l'amor als signes*. Barcelona: PPU.
- Serrano, S. (1996). *Cap a una lògica de la seducció*. Barcelona: EUB.
- Serrano, S. (2003). *El regal de la comunicació*. Barcelona: Ara Llibres.
- Serrano, S. (2005). Espais no verbals de la comunicació. *Transversal. El silenci i el buit. Revista de cultura contemporànea*, 25, 55-60.
- *Serre, J.C. (1976a). *Tentative de distinction opératoire entre diverses formes d'organisation motrice*. Mémoire de l'École Normale Supérieure d'Education Physique. Paris.
- Serre, J.C. (1976b). Danse et créativité. *Revue EPS*, 142, 38-40.
- Serre, J.C. (1984). La danse parmi les autres formes de la motricité, *La recherche en danse*, 3, 135-156.
- Serre, J. C. (1988). Influence des processus d'information sur l'improvisation en danse, *La recherche en danse*, 4, 121-126.
- Shannon, C. y Weaver, W. (1975). *Théorie mathématique de la communication*. Paris: Les Classiques des Sciences humaines. Retz, CEPL.
- Sheril, C. (1985). *Fostering Creativity in handicaped Children*. Paper International Symposium Federation of Adapted Physical Activity. Toronto.

- Shepard, R. (1972). *Mime. The technique of silence*. London: Vision, Press Limited.
- *Sierra, M.A. (1998). La Expresión Corporal como contenido de la Educación Física escolar. Revista electrónica *Askesis*, 1 [Disponible en <http://www.akesis.es>]
- Sierra, M.A. (2004). La expresión corporal: situación actual. CD *El Patio de Educación Física*, 1.
- Sierra Palmeiro, M.E. (2000). *Análisis Praxiológico de la gimnasia rítmica deportiva: Las situaciones sociomotrices de conjunto*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad A Coruña, Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte, INEF Galicia.
- Sierra Zamorano, M. A. (2000). *Epistemología, genealogía e historia de la expresión corporal como contenido de la educación física*. Tesis Doctoral no publicada. Facultad de Educación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Silverstein, A. (1988). An aristotelian resolution of the idiographic versus nomothetic tension. *American Psychologist*, 43 (6), 425-430.
- *Simon, Jami Lea. (1982). The choreography and audience analysis of “Episodes”, a dance based on non-verbal communication. M.S., Illinois State University.
- Sirera, J. Ll. (2004). Un teatro todo de gestos. *15ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia.
- Sionnet, C. (1991). A propos d'expression et interpretation. *Revue EPS*, 228, 76-77, Dossier Sports de glace.
- Sizorn, M. et Lefèvre, B. (2003). Transformation des arts du cirque et identites de genre, *Revue internationale des sciences et de l'éducation physique*. *Staps*, 61, 11-24. [en línea] <http://www.cairn.info/publications-de-sizorn-magali--629.htm> [consulta realizada el 14 de marzo 2010].
- Sizorn, M. (2006). *Être et se dire trapéziste, entre le technicien et l'artiste. Ethnosociologie d'un cirque en mouvement*. Thèse de doctorat non publiée. Rouen: UFR, STAPS.
- Slade, P. (1981). *Expresión dramática infantil*. Aula XXI. Madrid: Santillana.
- Smith, M. (1982). *An introduction to acrobatics sports*. Great Britain: Hutchinson Publishing Group.
- *Smith- Autard, J. (2000). *Dance Composition*. London: A & C Black.
- Snell, J. (1998). Physical Theatre, el público, los actores y los bailarines. Sobrevivir al siglo XX. *9ª Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 82-93.

Sociedad General de Autores de España (2003). *El comportamiento de los consumidores de las artes escénicas y musicales en España*. Barcelona: SGAE.

*Soep, L. (2000). *To Make Things with Words: Critique and the Art of Production*. Tesis Doctoral, Universidad de Stanford.

Soler Prat, S. (2007). *Les relacions de gènere en l'educació física a l'escola primària. Anàlisi dels processos de reproducció, resistència i canvi a l'aula*. Tesis Doctoral no publicada. INEFC Catalunya, Barcelona.

*Sopeña, A. (1976). *Deporte y personalidad creadora*. Cátedra Universitaria de tema deportivo y cultural: Universidad de Salamanca.

Sorignet, P.E. (2001). *Le métier de danseur contemporain*. Thèse de doctorat non publiée. Paris: EHESS.

Sorley, K. (1979). *La danza y sus creadores. Coreógrafos en acción*. (Traducido por Gerardo V. Huseby, título original *Dance and its creators*, 1972). Argentina: Victor Leur S.A.

Soulard, C. (1997). Activité acrobatique. *Revue EPS*, 264, 54-57.

Souriau, E. (1979). *La correspondencia de las artes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Souriau, E. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

*Spessardy, R. (1978). *Face aux fauves chez Pinder*. Paris: G. Authier.

*Stake, R.E. (1974). *Program Evaluation, Particularly Responsive Evaluation*. Informe n° 35, Göteborg, Instituto de Educación, Universidad de Göteborg, 1-20.

Stephanesco, L. (1972). *La formation corporelle de l'acteur au XXème. Siècle. L'école Lecoq*. Tesina inédita Universidad de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, Biblioteca Gaston Bâty.

*Steptoe, S. (1992). The Pom-Pom Chronicles. *Sports Illustrated*, Vol. LXXVI, 8, 40-46.

*Stern, A. (1977). *La expresión*. Barcelona: Promoción Cultural.

Stewart, I. (2008). *Belleza y verdad*. Traducción de Javier García Sanz. Barcelona: Crítica.

Stoetzel, J. (1971). *Psicología social*. Alicante: Marfil

Stokoe, P. (1967). *La expresión corporal y el niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

- Stokoe, P. (1976). *La expresión corporal y el adolescente*. Buenos Aires: Ricordi.
- Stokoe, P. (1978). *Expresión corporal, guía didáctica para el docente*. Buenos Aires: Ricordi.
- Stokoe, P. (1988). *Expresión corporal. Arte, salud y educación*. Buenos Aires: Humanitas.
- *Stokoe, P. y Harf, R. (1984). *La expresión Corporal en el jardín de infantes*. Barcelona: Paidós.
- Stokols, D. (1978). Environmental Psychology. *Annual Review of Psychology*, 29, 253-295.
- Straus, H. (1978). Gymnastics, art and soul. In H. Straus (Ed.). *Gymnastics guide* (363-367). California: World Publications, Mountain View, C.A.
- Strehly, G. (1903). *L'acrobatie et les acrobates*. Delagrave, 1903, Paris: CNAC.
- Strehly, G. (1977). *L'acrobatie et les acrobates*. Paris: Solène Zlatin, CNAC.
- Suárez, C. (2004). *Una aproximación al sistema Fedora Aberasturi. Espacios desconocidos, lugares inimaginados*. Buenos Aires: Lumen.
- Sumanik, I. y Stoll, S.K. (1989). A philosophic model to discuss the relationship of sport to art. *Sport, Science Review*, 12, 20- 25.

T

- Taggart, G., Whitby, K. & Sharp, C., (2004). *Curriculum and Progression in the Arts: An International Study. Final report* (International Review of Curriculum and Assessment Frameworks Project). London: Qualifications and Curriculum Authority.
- Takaes, T. (1989). Sport aesthetics and its categories. *Sport Science Review*, 41, 27- 32.
- Tarrés, A. (1998). *Curso de entrenador auxiliar de natación sincronizada*, Real Federación Española de Natación. Madrid: Escuela Nacional de Entrenadores
- Tatarkiewicz, W. (2006). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, Neometrópolis.
- Temprado, J.J. (1994). "Principes" et acquisition des habilités motrices. *Revue EPS*, 246, 36-39.
- Théberge, P. (2004) (Organizador de la exposición y director del Musée des Beaux Arts de Canada). *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*. Exposición

organizada por el Musée des Beaux Arts de Canada, Ottawa. Catálogo bajo la dirección de Jean Clair. Paris: Editions Gallimard.

*Thétard, H. (1928). *Les Dompteurs*. Paris: Gallimard.

*Thétard, H. (1934). *Coulisses et secrets du cirque*. Paris: Plon.

*Thétard, H. (1947). *La Merveilleuse Histoire du cirque*. Réédition de l'édition de 1947, suivie d'un complément: Le Cirque depuis la guerre par L.R. Dauven, Julliard, 1978.

Thinés, G. (1978). *Fenomenología y Ciencias de la Conducta*. Madrid: Pirámide

Thirion, J. -F. (1987). Danse et sport aux Hivernales d'Avignon, *Revue EPS*, 208, 54 y 59.

Thirion, J. -F. (1994). Stratégies de développement, *Revue EPS*, 245, 27-30.

Thomas, R. (Dir.), (1983). *La relation au sein des A.P.S.* Paris: Vigot.

Thomas, L., Fiard, J., Soulard, C et Chautemps, G. (1997), 31-32. Título original *Gymnastique sportive*, 1989, Traducido por Alicia Sánchez Vera. Editions Revue EPS. Lérida: Agonos, "De la escuela... a las asociaciones deportivas".

Thompson, T. (1986). The problem of behavioral units. In T. Thompson y M.D. Zeiler (Eds.). *Analysis and integration of behavioral units* (13-17). Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.

Thompson, T. & Zeiler, M.D. (Eds.) (1986). *Analysis and integration of behavioral units*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.

Thorel-Hallez, S. (2007). *Vers une éducation en danse en éducation physique et sportive: analyse didactique et prospective des curricula*. Tesis doctoral no publicada. Ecole Normale Supérieure de Cachan.

Ticó, J. y Mateu, M. (1997). Incidencia individual y social de los programas de actividad física en la población mayor. Necesidades y perspectivas. En *Actas I Congreso de Servicios Integrales para Personas Mayores en el siglo XXI*. Bilbao.

Todorov, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.

Tojar, J.C. (1994). Calidad de los registros de observación en investigación educativa. *Bordon*, 46 (1), 99-110.

Torrents, C. y Balagué, N. (2001). La perspectiva de la teoría de los sistemas dinámicos y su aplicación al aprendizaje motor. *Tándem. Monografía Cuerpo y*

creatividad, 3, 67- 74. Barcelona: Graó.

Torrents, C., Castañer, M., Dinušova, M. y Anguera, M.T. (2008). El efecto del modelo docente y de la interacción con compañeros en las habilidades motrices creativas de la Danza. Un formato de campo para su análisis y obtención de *T-patterns* motrices. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, deporte y Recreación*, 14, 5-9.

Torrents, C., Castañer, M., Dinušova, M., & Anguera, M.T. (in press). Discovering new ways of moving: Observational analysis of motor creativity while dancing contact improvisation and the influence of the partner.. *Journal of Creative Behavior*, 44, (1) 45-61.

Trias, N., Pérez, S. y Filella, L. (2003). *Juegos de música y expresión corporal*. Madrid: Parramón Ediciones.

Tribalat, T. (1996). La danse et l'Education Physique. *Hyper*, 191, 9-17.

Tribalat, T. (1996). La danse, discipline artistique. *Hyper*, 192, 18-26.

Tribalat, T. (1996). Réflexion sur la didactique des APA: l'exemple de la danse, *Hyper*, 193, 10-16.

*Tribalat, T. (1997). Le champ des APA. En *Actes de l'Université d'été*, Les APA dans l'EPS, Voiron, 13- 19.

*Tribalat, A. (2000, 2001). Les arts du cirque, une nouvelle pratique à l'école, *Revue Hyper*, 209 y 213.

Tribalat, T. (2005). L'apport d'une pratique des activités physiques artistiques en EPS, en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36 (95-102). Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP.

Tuccaro, A. (1978). *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air*. Réédition de l'édition de 1599, H.P.W.

Tunnell, G.B. (1977). Three dimensions of naturalness: An expanded definition of field research. *Psychological Bulletin*, 84 (3), 426-437.

U

Ubersfeld, A. (1987). *Théâtre. Modes d'approche*. Paris: Klincksiek.

Ubersfeld, A. (1998). *[Semiótica teatral]*. (Traducido por Francisco Torres Monreal del título original *Lire le Théâtre*). Murcia: Cátedra/ Universidad de Murcia, Signo e imagen.

Urdangarín, C. (2005). El estudio de las danzas vascas en la diáspora: su análisis y su significación en la cultura norteamericana. En *Actas del I Congreso Virtual, IVEF* Vitoria.

Urdangarín Liebaert, C. (2009). *Bailando Jauzi bajo barras y estrellas: una etnografía del Zazpiak Bat Group of Dancers de Reno, Nevada*. Tesis Doctoral no publicada. Vitoria-Gasteiz. Universidad del País Vasco.

Urdangarín, C. eta Etxebeste, J. (2005). *Euskal jokoa eta jolosa. Transmitiendo una herencia vasca (a partir del juego)*. Eusko Jaurlaritza, Gobierno Vasco: Servicio de Publicaciones.

Urpí, M. (2004). *La elocuencia del silencio*. Barcelona: Paidós, Aprender, Comunicación no verbal.

V

Valenzuela Romero, J. (2002). *El Ciclotur de aventura en la naturaleza: su lógica interna y algunos aspectos de su lógica externa*. Tesis de doctorado, Universitat de Lleida, Instituto Nacional de Educación Física, Lleida.

Valery, P. (1957). Poésie et pensée abstraite. Variété; Théorie poétique et esthétique, en *Œuvres, I*. Paris: Gallimard, La Pléiade.

Valery, P. (1957). Philosophie de la danse, en *Œuvres, I*. Paris: Gallimard, La Pléiade (1390-1403).

Valery, P. (1990). Filosofía de la danza. En *Teoría poética y estética*. La balsa de la medusa. Barcelona: Visor, 173-189.

Valmberg Grillo, R. (2010). Psicoterapias tecnológicamente mediadas. Tesis doctoral no publicada. Universitat de Barcelona: Facultad de Psicología

Van der Dries, L. (2005). *Corpus Jan Fabre. Observations sur un processus de création*. Gand: L'Arche.

Van der Marlière, G. (1982). Acrogym ou acrobatie sportive. *Revue EPS*, 174, 61-63.

Van der Marlière, G. (1988). *Acrogym*. Gent: Pub. V.L.O.³⁹⁸.

Vandenberg, G. (1991). *Éléments de base en acrobatie sportive, rapport de stage*. Louvain-le-Neuve: CUFOCEP.

Vangioni, J. (1990). Actividades físicas de expresión: concretización verbal de los

³⁹⁸ Publicatiefonds voor Lichamelijke Opvoeding.

- objetivos. *Revista de Educación Física*, 34, 32.
- Vanpouille, Yannick (2008). *Corps, conduite motrice et connaissance. Un paradigme phénoménologique holistique du corps en situation*. Thèse de Doctorat. Université Henri Poincaré, Nancy II.
- Vargas Sánchez, Eva. (2003). *Etude Comparative de trois pratiques corporelles: l'aérobic, le surf des neiges et le tennis. Comparación interculturale entre pratiquants de Paris et de Barcelone*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad París V-René Descartes, UFR de Sciences Sociales.
- Vellet, J. (2006). La transmission matricielle de la danse contemporaine. *Revue internationale des sciences et de l'éducation physique. Staps*, 72,79-91
- Vendrell, E. (2000). Aproximación a la crítica de danza en Barcelona 1986-1999, en su tratamiento a la danza contemporánea catalana, en II Jornadas de Danza e Investigación: Burjassot (Valencia).
- Vendrell Sales, Ester. (2007). *La Dansa a Catalunya 1975-2000: polítiques i identitat*. Tesis doctoral no publicada, Universitat de Barcelona.
- Vendrell, E. (2008). Genealogia de la dansa catalana. *El Dia D*. Associació de professionals de la dansa de Catalunya, Monogràfics El Periódico, 24 Abril, 10-11.
- Vernay M.C. (1998). *La danse hip-hop: Carnet de danse*. Paris: Gallimard Jeunesse.
- Vernetta Santana, M. (1994). *Efecto diferencial de tres estrategias en la práctica en el aprendizaje de habilidad gimnástica*. Tesis doctoral no publicada. Universidad de Granada.
- Vernetta, M., López, J. y Panadero, F. (1996). *El acrosport en la escuela*. Barcelona: INDE, La Educación Física en... Reforma.
- Vernetta, M. y López, J. (1993). El Acrosport: una alternativa en la Etapa Secundaria como actividad simbiótica de ritmo y movimiento. *Revista Perspectiva de la Educación Física*.
- Vernetta, M. y López, J. (1995). Hacia una transformación de la Gimnasia con Aparatos. *Revista Habilidad Motriz*.
- Vernetta, M., López Bedoya, J., Jiménez, J., Gómez-Landero, A. (2003). Acrosport de competición: análisis de los tiempos de intervención en las categorías de parejas *Revista Digital*, 62, Buenos Aires, Año 9. [Disponible en <http://www.efdeportes.com/>]
- Verrièle, P. (1994). Vrai...faux...débat ? Ne le dites pas aux mimes... *Théâtre/ Public*,

118-119, 95.

Verrièle, P. (2002). *Légendes de la danse. Une histoire en photos 1900-2000*. Tours: MAME, Editions Hors Collection.

Viciano, V. y Arteaga, M. (1997). *Las actividades coreográficas en la escuela. Danzas, Bailes, Funky, Gimnasia- Jazz...* Barcelona: INDE.

Vieillard, S. (2005). Emociones musicales. *Mente y cerebro*, 13, 24-28.

Vigarello, G. (1978). L'expression corporelle: Mise en scène ou effacement de fantasmés? En *Le corps redressé*, Paris, Delarge, 356-267.

Vigotsky, L. (1995). *Pensamiento y lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Vilanova, M.V. y Escamilla, L.L.L. (2003). Teatro de calle y gesto: la comunicación no verbal en Xarxa Teatre. *14^a Mostra de Mim de Sueca*, Teatres de la Generalitat Valenciana, Ajuntament de Sueca, Fundació Bancaixa, Valencia, 115-125.

Villada, P. (1998). La expresión corporal a debate: una nueva cultura del cuerpo entra en la escuela. En revista electrónica *Askesis*, 1. [Disponible en <http://www.akesis.es>]

Villanueva, S. (2000). Carles Sans, Tricycle, 20 años comunicando sin palabras. *Contrastes. Revista Cultural*, 10, Democratización de las nuevas tecnologías, 14- 17.

Villatoro, V. (1997). Diàleg. Una lliçó digital. Artículo del periódico *Anni* del 12 de Febrero, 19.

Villepreux, P. (2005). La dimension artistique en sport collectif: un enjeu de formation, en *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36 (47-54). Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP.

Vío, K. (1996). *Explorando el match de improvisación*. Ciudad Real: Ñaque Editora, serie teórica.

Vol-Ras, compañía teatral (1998). *GGP. Gestos, ganyotes i posturetes*. Conferencia-espectáculo. Barcelona.

VVAA (1957). *Mimos*. Witteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Communications de la société Suisse du theatre. Comunicazione della società svizzera di studi teatrali. Bern puis Zürich. (Semestriel, 9 Jahr n. 1 und 2).

VVAA (1974). *Mime Journal*. Fayetteville (Arkansas), Mime School, University of Kansas, Departement of speech and dramatic art; Spring Green (Wisconsin), the Valley Studio; Allendale (Michigan), the Performing Arts. Semestriel, (1).

- VVAA. (1976). *Mime news*. Published by the International mimes and pantomimists, Spring Green (Wisconsin), Bimensuel, March/April, (1).
- VVAA. (1978). *Mime Mask & Marionette*. (1978). A quarterly journal of performing arts, New York, Spring 1978 , 1, (1).
- VVAA. (1982). Le cirque dans l'univers. *Revue trimestrelle du club du cirque*, 126, Paris.
- VVAA. (1985). *La place de la danse à l'université*. Colloque organisé par Le Coursus d'études supérieures en danse de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). En *La Recherche en danse*, collection dirigée Par Jean-Claude Serre. Association danse Sorbonne, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris, Paris.
- VVAA. (Asociación L.E.F. de la U.C. de Lovaina). (1985). *Educación Física de Base*. Madrid: Gimnos.
- VVAA. (1988). *10 anys de teatre. "La Caixa" a les escoles*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.
- VVAA. (1992a). *Actes Congrès d'Expressió, Comunicació i Pràctica psicomotriu*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- VVAA. (1992b). Mireille... *Revue EPS*, 238, 39-42.
- VVAA. (1992c). *Patinaje Artístico sobre ruedas. Reglamento especial y reglas deportivas*. Publicado por Comité Internacional de Patinaje Artístico. Comité Técnico de la Federación Internacional de Patinaje Artístico sobre ruedas CIPA. Homologado por CIPA para España y Países de habla hispana. Federación Española de Patinaje.
- VVAA. (1992d). *Simposi Internacional de filosofia de l'esport. Educació ètica i estètica de l'activitat física i l'esport*. Volum I Ponències. Barcelona: UAB, Departament de Pedagogia Sistemàtica i Social.
- VVAA. (1997). Dossier L'enseignement artistique. *Arts de la piste*, 8, 4ème trimestre. Nanterre.
- VVAA. (1998a). *Le cirque contemporain, la piste et la scène*. Théâtre aujourd'hui, 7. Centre National de Documentation Pédagogique. Paris: Ministère de l'éducation nationale, de la recherche et de la technologie.
- VVAA. (1998b). Expresión corporal. Revista electrónica *Askesis*, 1.
- VVAA. (1999a). Actes XXIè. *Congrès Internacional de Cinetografia Laban/ Labanotation (ICKL)*, Barcelona.
- VVAA. (1999b). *La educación física en el siglo XXI. Actas el Primer Congreso Internacional de*

Educación Física. Andalucía: Fondo Editorial de Enseñanza (FEDE).

VVAA. (2000a). *Código de Puntuación de Aeróbica Deportiva 2001-2004*. (Actualizado el 3 de Octubre del 2000). Federación Internacional de Gimnasia.

VVAA. (2000b). De 3 à 11 ans. Les arts du cirque à l'école. *EPS 1*. Numéro spécial, 97.

VVAA. (2001). *Théâtre*. Collection Arts 8. UFR Arts Philosophie et Esthétique. Université Paris 8. Département Théâtre. Paris : L'Harmattan.

VVAA. (2002). Circo y utopía. *Revista del Centre de lectura, Reus 1859. Revista de pensament, crítica i art*. Setena época, 3. Reus.

VVAA. (2003a). Danse avec les autres! *Contrepied. EPS Sports et Cultures*, 13.

*VVAA. (2003b). Dossiers sur l'art. *Revista Ligeia, Núm. 45- 46- 47- 48- 49*. Paris.

VVAA. (2003c). *Activités physiques artistiques*. CDrom collectif. Grenoble: CRDP Académie de Grenoble.

VVAA. (2005a). Les lieux du cirque. *Arts de la piste*, 34. Dossier. Edition de Hors les murs.

VVAA (2005b, junio). *Actes I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

VVAA. (2006a). (Jané, J y Minguet, J.M., eds.). *Circ contemporani català. L'art del risc*. Catálogo de la exposición organizada por el *Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya*, el CCCB³⁹⁹ y la APCC⁴⁰⁰, Barcelona.

VVAA (2006b). *Les dimensions artistique et acrobatique du sport*, 36. Paris: INSEP, Collection Les cahiers de l'INSEP.

VVAA (2006c). *Actas del XVI Seminario Internacional Análisis de los espectáculos teatrales producidos entre 2000 y 2006*. Madrid: UNED, Universidad Nacional de Educación a distancia.

VVAA (2006d). *Actas del XVI Seminario Internacional Análisis de los espectáculos teatrales producidos entre 2000 y 2006*. Madrid: UNED, Universidad Nacional de Educación a distancia.

VVAA (2006e). Rue, Cirque. La folie des festivals. *Strada. Le magazine de la création Hors Les Murs*, 1, 29-36.

³⁹⁹ CCCB corresponde a las siglas del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

⁴⁰⁰ APCC Associació de Professionals de Circ de Catalunya, constituïda en el año 2005.

- VVAA (2006f). Osez les activités artistiques. E.P.S. Groupe de travail Clermont-Ferrand. *Revue EPS*, 317, 17-53.
- VVAA (2006g). Entretiens avec le Cirque du Soleil. E.P.S. Groupe de travail Clermont-Ferrand. *Revue EPS*, 317, 33-36.
- VVAA (2007a). *El circ i la poètica del risc*. Textos del seminario internacional El circ i la poètica del risc. Col·lecció KRTU (Cultura, Recerca, tecnologia, Universitat). Barcelona: Ed. I Massip Bonet, C.; II Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació; III. KRTU y IV. Col·lecció KRTU.
- VVAA (2007b). ¿Se homogeneiza la danza? Formas de apoyo a la creación y a la formación de públicos. MOV-S. Espacio para el Intercambio Internacional de la Danza y las Artes del Movimiento. Barcelona: Mercat de les Flors.
- VVAA (2007c). Les Arts du Cirque Dans l'éducation artistique. *Actes du colloque du 28 mars au Théâtre Paris-Villette*. Paris. Hors Les Murs [en línea] [http://www.horslesmurs.fr/plugins/fckeditor/userfiles/file/Actu_Hlm/colloquePNR.pdf] [consulta realizada el 3 de abril del año 2010]
- VVAA (2008a). *Ritmix. Catàleg de balls urbans*, desarrollado por Ritmix, Associació Cultural. Barcelona: Ajuntament de Barcelona e Institut de Cultura.
- VVAA (2008b). Dansa a Catalunya. Monográfico de *Assaig de Teatre*, núm 66 y 67. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.
- VVAA (2009a). *Circostrada Network. Arts Writers& Circus Arts*. Hors le Murs. [Disponible en <http://nordic-circus.org/articles/circostrada-arts-writers-and-circus-arts/>], [consulta realizada el 26 de enero 2010].
- VVAA (2009b). *L'éducation artistique et culturelle à l'école en Europe*. EACEA P9 Eurydice. Agence Executive « Éducation, audiovisuel et culture ».
- VVAA (2010). Ciudades que danzan. Danza en paisajes urbanos. Interviniendo en el espacio público para promover el cambio social., Revista anual *CQD*, 3. Barcelona: Associació Marató de l'espectacle.

W

- *Wachner, K. (1993). *Outillage Choreographique. Manuel de composition*. Paris: Vigot.
- Wague, G. (1964). *Le mime de la belle époque*. Paris: Georges Girard.
- Wallon, E. (dirigido por) (2002) (Ed.). *Le cirque au risque de l'art*. Arles: Actes Sud-Papiers, Apprendre.

- Wallon, H. (1980). *La evolución psicológica del niño*. Barcelona: Crítica.
- Watzlawick, P., Helmick, J. y Jackson, Don. D. (1983). *Teoría de la comunicación humana*. Biblioteca de Psicología, 100, Ed. Herder, Barcelona.
- Watzlawick, P. (1994). *¿Es real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*. Barcelona: Herder.
- Weick, K.E. (1968). Systematic observational methods. In G. Lindzey y E. Aronson (Eds.) *Handbook of Social Psychology* (vol. 2, 357-451). Reading Mass: Addison-Wesley.
- Weiss, W. (1981). *Introduction à une pédagogie musicale de l'acteur*. Ottawa, Ontario: Editions de l'Université d'Ottawa.
- Wenda, J. D. (1977). *A comparison of motor creativity and motor performance of young children*. Tesis Doctoral Universidad de Michigan.
- Wertz, S. (1985). Representation and expression in sport and art. *JNL of the Philosophy of Sport*, XII, 8- 24.
- *Westland, G. (1978). *Current crises of Psychology*. London: Heinemann.
- Wick, R. (1993). [*Pedagogía de la Bauhaus*], (título original, *Bauhaus-Pädagogik*, traducido por Belén Bas Alvarez), 3ª edición. Madrid: Alianza Editorial.
- Wiener, J. y Lidstone, J. (1972). *Movimiento creativo para niños: un programa de danza para la clase*. (Traducido por Pilar Llorens Sauto y Pastora Martos, título original *Creative movement for children*). Barcelona: Elicien.
- Wiley, J. Ph.D. (1990). *Basic Circus Skills*. Third Edition. California: Solipaz Publishing Company, Lodi.
- Winter, M.H. (1962). *Le Théâtre du merveilleux*. Paris: O. Perrin.
- Wirick, W. (1968). The development of a test of motor creativity. *The Research Quarterly*, 39, (3), 756- 765.
- Withing, H.T.A. y Masterson, D.W. (Eds.), (1974). *Readings in the aesthetics of sport*. Londres: Lepus Books, The Human Movement Series.
- Wittrock, M.C. (Ed.) (1986). *Handbook of research on teaching: a project of the American Educational Research Association*. New York: Mc Millan, London. Collier-Mc Millan.
- Wolf, R.M. (1987). Educational Evaluation: The State of The Field. *International Journal of Educational Research*, 11 (1).

X

Xarez, L. (1992). *A Classificação dos Movimentos Observáveis nas Diferentes Formas de Dança*. Lisboa: U.T.L./F.M.H. (PAPCC - Relatório de Aula).

Xarez, L. (1996). Comparison of Motor Actions in Two Interpretations of Giselle. In: N. Bardaxoglou, C. Brack, M. Vranken (Eds), *Proceedings of 2nd International Congress on Research on Dance*, 255-262. Brussel: Vrije Universiteit Brussel.

Xarez, L. (1999). *Morfologia do Movimento Dançado: Géneros Coreográficos e Comportamento Motor na Dança Teatral Ocidental*. Lisboa: U.T.L./F.M.H.. (Tese de Doutoramento).

Xarez, L. & Carvalheiro, S. (2004). Observar as Danças. *Estudos em Dança*, 7/8, Jan./Dez., 43-50. Ed. A.P. Batalha. Cruz Quebrada: FMH Edições.

Y

Yarbrough, C. (1993). Investigación observacional. En A.E. Kemp (Ed.), *Aproximaciones a la investigación en educación musical*, 85-109. Buenos Aires: Isme.

Yi-Fu Tuan (2005). *Space and place. The perspective of experience*. London: University of Minnesota Press.

Young, J.G. (1985). What is creativity? *Journal of Creative Behavior*, 19, 3, 77-87.

Yvars, J.F. (2001). *L'espai intermedi. Apreciacions entorn de l'art modern*. Barcelona: Proa, La Mirada estètica.

Z

Zamora, A. (1995). *Danzas del mundo*. Madrid: CCS.

Zanola, R. (2010). Major influences on circus attendance. *Empir Econ*, 38, 159-170.

Zeiler, M.D. (1986). Behavior Units and Optimality. In T. Thompson & M.D. Zeiler (Eds.) *Analysis and integration of behavioral units* (81-116). Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates.

Zeiler, M.D. (1986). Behavior Units: a historical introduction. In T. Thompson & M.D. Zeiler (Eds.) *Analysis and integration of behavioral units* (1-12). Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates.

Zimmer, C. (1997). La fórmula del circo. *Muy interesante*, 193, junio.

Zubiri, X. (1983). *Inteligencia y razón*. Madrid: Alianza Editorial.

Zubiri, X. (1986). *Sobre el hombre*. Madrid: Alianza Editorial, Sociedad de Estudios y Publicaciones.

Zuckerman, M. (1994). *Behavioral Expressions and Biosocial Bases of Sensation Seeking*. New York: Cambridge University Press.

8.1.2. Audiovisuales

- Cirque du Soleil (1986). *La Magie Continue* [DVD]. Cirque du Soleil Images (Formerly Known as Productions Télémagic Inc.), 2004. Columbia Tristar Home Entertainment. 49'. I.C.A.A. 78917.
- Cirque du Soleil (1989). *Cirque Reinventé* [DVD]. Cirque du Soleil Images (Formerly Known as Productions Télémagic Inc.), 2004. Columbia Tristar Home Entertainment. 56'. I.C.A.A. 78916.
- Cirque du Soleil (1991). *Nouvelle expérience* [DVD]. Cirque du Soleil Images (Formerly Known as Productions Télémagic Inc.), 1991. Columbia Tristar Home Entertainment, 2004. 56'. I.C.A.A. 78916.
- Cirque du Soleil (1994). *A baroque odyssey* [DVD]. Cirque du Soleil Images (Formerly Known as Productions Télémagic Inc.), 1994. Columbia Tristar Home Entertainment, 2004. 56'. I.C.A.A. 78919.
- Cirque du Soleil (1994). *Saltimbanco* [DVD]. Cirque du Soleil Images (Formerly Known as Productions Télémagic Inc.), 1994. Columbia Tristar Home Entertainment, 78'. I.C.A.A. 70947.
- Cirque du Soleil (1999). *Quidam* [DVD]. Cirque du Soleil Images (Formerly Known as Productions Télémagic Inc.), 1999. Columbia Tristar Home Entertainment, 90'. I.C.A.A. 61579.
- Cirque du Soleil (2000). *Journey of man* [DVD]. Cirque du Soleil Images (Formerly Known as Productions Télémagic Inc.), 2004. Columbia Tristar Home Entertainment. 37'. I.C.A.A. 78920.
- Cirque du Soleil (2001). *Dralion* [DVD]. Cirque du Soleil Images (Formerly Known as Productions Télémagic Inc.), 2000. Columbia Tristar Home Entertainment, 2004. 89'. I.C.A.A. 67513.
- Cirque du Soleil (2001). *Alegría* [DVD]. Cirque du Soleil Images (Formerly Known as Productions Télémagic Inc.), 2000. Columbia Tristar Home Entertainment, 2004. 89'. I.C.A.A. 76719.
- Cirque du Soleil (2002). *Varekai* [DVD]. Cirque du Soleil Images (Formerly Known as Productions Télémagic Inc.), 2002. Columbia Tristar Home Entertainment, 2003, 90'. I.C.A.A. 76718.
- Cirque du Soleil (2003). *Kooza* [DVD]. Cirque du Soleil Images (Productions Conte inc.), 1999, 2001, 2003, 93'. I.C.A.A. 509941.
- CNDP, CNAC et Association Hors les Murs (2010). *Le nuancier du cirque*. 2 DVD's. [Duración 5h. 40']. France: Chasseneuil-du-Poitou, Chalons-en-Champagne.

Dobbels, D. (2006). *Le silence des mimes blancs*. La maison d'à côté, editrice du libre multimédia para Les mimes et l'histoire. Libro (144 páginas + 1 DVD vídeo).

Ecole Internationale Jacques Lecoq (2006). *Les deux voyages de Jacques Lecoq*. [DVD]: Films de Jacques Lecoq. Paris: Sceren CNDP, 2006. On Line Productions, la sept ARTE, ANRAT.,175'. ISBN CNDP: 2-240-02531-X. Réf. SCEREN-CNDP:755D0139.

Les films de la paradoxe (1961/1967). *La magie Calder. Les mobiles Calder/ Les gouaches de Sandy* [DVD]. 3 films de Carlos Vilardebó. Éditions Video. 65'. Avec la Participation du Centre National de la Cinematographie. Copia restaurada.

MuFo Theaterwoche, (2003). *Bewegungstheater/ Spiel-Musik-Tanz*. [DVD]. Mönchengladbach, Manglitz Produktion.

MuFo Theaterwoche, (2004). *Bewegungstheater/ Spiel-Musik-Tanz*. [DVD]. Mönchengladbach, Manglitz Produktion.

MuFo Theaterwoche, (2005). *Bewegungstheater/ Spiel-Musik-Tanz*. [DVD]. Mönchengladbach, Manglitz Produktion.

8.1.3. Referencias electrónicas

<http://www.mimos.fr/pagesEditos.asp?IDPAGE=1>

<http://www.uva.es/aufopweb.htm>

<http://archives.arte-tv.com/special/rue/ftext/film.html>

<http://crdp.ac-bordeaux.fr//data/uploads/specialcirque1.pdf>

<http://www.aragob.es/educa/curriculo/curriculo.htm> (15/10/02)

<http://www.circ-crac.com/>

<http://www.google.es/search?hl=es&q=IT+Dansa&meta=>

<http://www.juggling.org>

http://www.publicacions.bcn.es/bmm/52/ct_informe.htm

<http://www.totcirc.com/default.cfm?idioma=1>

<http://www.zirkolika.com>

<http://www.mcu.es/TESEO/>

http://www.bib.ulb.ac.be/BSH/web_mult.htm

<http://www.sibmas.be/>

<http://www.apa.org/journals.cnt.html>

<http://www.ub.es>

<http://www.geocities.com/broadway/5222/history.html>

<http://www.mime.info/links.html>. Enlaces a escuelas y compañías de mimo y teatro gestual

<http://www.mimsueca.com/mimteca.htm>

http://www.mimsueca.com/docs/yves_esp.pdf. Yves Lebreton

http://www.mimsueca.com/docs/jara_esp.pdf.

http://www.mimsueca.com/docs/harotec_esp.pdf.

http://www.mimsueca.com/docs/mcolomer_esp.pdf.

http://www.mimsueca.com/docs/ricart_esp.pdf.

http://www.mimsueca.com/docs/monti_esp.pdf.

http://www.mimsueca.com/docs/teatro_cuerpo.pdf.

http://www.mimsueca.com/docs/teatro_calle_gesto.pdf.

http://www.mimsueca.com/docs/un_teatro_todo.pdf.

http://www.mimsueca.com/docs/la_fisicidad_informa.pdf.

<http://www.crdp-reims.fr/polecirque/>

<http://www.crdp-lorraine.fr/mediatheque/cirque/cirque.pdf>

<http://www.crdp-reims.fr/polecirque/manifestations/acconcept.htm>.

<http://www.efdeportes.com/efd17/trapeci.htm>.

http://www.bortoleto.com/Docs/Ginastica_Artistia_objetivo_subjetivo.pdf

<http://www.efdeportes.com/efd79/ritm.htm>

8.2. Índices

8.2.1. Abreviaturas

| | |
|---------------|--|
| ACC | <i>Associació de Circ de Catalunya</i> |
| ACE | Actividades Corporales de Expresión |
| ADB | Asociación Dramática de Barcelona |
| AADPC | <i>Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya</i> |
| AEBDC | Asociación Española de Baile Deportivo y de Competición |
| AEPBS | Asociación Española de Profesores de Bailes de Salón |
| AFYEC | Asociación Nacional de Actividad Física y Expresión Corporal |
| AISS | <i>Association Internationale Sémiologie du Spectacle</i> |
| AMIGEX | Amigos de la Gimnasia de Extremadura |
| APA | <i>Activités Physiques Artistiques</i> |
| APCC | Asociación de Profesionales del Circo de Catalunya |
| APdC | <i>Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya</i> |
| AREMI | <i>Associació Rehabilitació del Minusvàlid</i> |
| ASPROS | <i>Associació Protectora de Minusvàlids Psíquics de Lleida</i> |
| CAFD | Ciencias de la Actividad Física y el Deporte |
| CCEE | Ciencias de la Educación |
| CCAA | Ciencias de la Actividad Física y el Deporte |
| CCCB | <i>Centre de Cultura Contemporània de Barcelona</i> |
| CIDE | Centro de Investigación y Documentación Educativa |
| CIPA | Comité Internacional de Patinaje Artístico |
| CNAC | <i>Centre National Supérieur de formation aux arts du cirque</i> |
| CIRCUS | <i>Grupo de Estudos e Pesquisa das Artes Circenses de la Universidade de Campinas (Brasil)</i> |
| CONCA | <i>Consell Nacional de la Cultura i de les Arts</i> |
| CPD | <i>Conservatori Professional de Dansa</i> |
| CSD | <i>Conservatori Superior de Dansa</i> |
| DAM | Máster en Danza y Artes del Movimiento |
| DCB | Diseño Curricular Base |
| DEA | <i>Diplôme des Etudes Approfondies</i> |
| DEUG | <i>Diplôme d'Etudes Universitaires Générales</i> |
| DIRAS | <i>Diplôme International de Recherches sur les Arts du Spectacle</i> |
| EESA | <i>Escola d'Ensenyament Secundari i Artístic</i> |

| | |
|-----------------|--|
| EPS | <i>Education Physique et Sport</i> |
| ESAD | <i>Escola Superior d'Art Dramàtic</i> |
| ESD | <i>Event Sequential Data</i> o datos secuenciales de evento |
| ESTAE | <i>Escola Superior de Tècniques de les Arts de l'Espectacle</i> |
| ESO | Enseñanza Secundaria Obligatoria |
| FC | Formatos de campo |
| FIDA | <i>Fédération Internationale de Danse pour Amateurs</i> |
| GAF | Gimnasia Artística Femenina |
| GAM | Gimnasia Artística Masculina |
| GRD | Gimnasia Rítmica Deportiva |
| GSEQ | <i>General purpose SEquential analyser</i> |
| IBA | <i>Improviseurs de Barcelona Associats</i> |
| IDSF | <i>Internacional Dance Sport Federation</i> |
| IES | Institut de Enseñanza Secundaria |
| ISD | <i>Interval Sequential Data</i> o datos secuenciales de intervalo |
| IME | Instituto Municipal de Educación |
| INEFC | Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña |
| INSEP | <i>Institut Nacional des Sports et de l'Education Physique</i> |
| IT | <i>Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona</i> |
| LOGSE | Ley 10/1990 de 3 de Octubre de Ordenación General del Sistema Educativo |
| LOCE | Ley Orgánica de la Calidad de la Educación |
| MSD | <i>Multiple State Data</i> o datos secuenciales de estado múltiples |
| OSP | <i>Original Set Pattern</i> |
| PROEXDRA | Asociación de Profesores por la Expresión Dramática en España |
| SDIS | <i>Sequential Data Interchange Standard</i> o Norma de intercambio de datos secuenciales |
| SGAE | Sociedad General de Autores de España |
| SSD | <i>State Sequential Data</i> o datos secuenciales de estado |
| TSD | <i>Timed Event Sequential Data</i> o datos secuenciales de evento con tiempo |
| STAPS | <i>Sciences et techniques des Activités Physiques et Sports</i> |
| TIC | Tecnologías de la <i>Información</i> y la Comunicación |
| UCAM | Universidad Católica San Antonio de Murcia |
| UNESCO | Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. |

8.2.2. Capturas de pantalla

| | |
|---|-----|
| Captura de pantalla 1. Fase de realización del registro descriptivo..... | 297 |
| Captura de pantalla 2. Fase del registro sistematizado..... | 301 |
| Captura de pantalla 3. Aleatorización de los números y las transiciones para la selección de un segundo visionado (programa informático <i>Random Number Generator Pro</i>)..... | 313 |
| Captura de pantalla 4. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de los registros generales de los espectáculos (para los 32 códigos siguientes)..... | 314 |
| Captura de pantalla 5. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de los registros particulares de los espectáculos (A_ Números del 1 al 16). Primeros 66 códigos..... | 314 |
| Captura de pantalla 6. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de los registros particulares de los espectáculos (A_ Números del 1 al 16). Segundos 66 códigos..... | 314 |
| Captura de pantalla 7. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de los registros particulares de los espectáculos (B_ Números del 17 al 34). Primeros 66 códigos..... | 314 |
| Captura de pantalla 8. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de los registros particulares de los espectáculos (B_ Números del 17 al 34). Segundos 66 códigos..... | 315 |
| Captura de pantalla 9. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de los registros particulares de los espectáculos (C_ Números del 35 al 40 y las 26 transiciones). Primeros 66 códigos..... | 315 |
| Captura de pantalla 10. Coeficiente Kappa obtenido para la concordancia intraobservador de los registros particulares de los espectáculos (C_ Números del 35 al 40 y las 26 transiciones). Segundos 66 códigos..... | 315 |
| Captura de pantalla 11. Ventanas activas del registro con el programa informático <i>Match Vision Studio Premium</i> | 393 |
| Captura de pantalla 12. Extracto de parte de un archivo transformado. Muestreo intrasesional de los números..... | 406 |
| Captura de pantalla 13. Extracto de parte de un archivo transformado. Muestreo intrasesional de las transiciones..... | 406 |
| Captura de pantalla 14. Parte del archivo del programa Excel correspondiente a algunos de los datos analizados..... | 407 |
| Captura de pantalla 15. Ventana de la comparación de proporciones del programa <i>Statgraphics</i> | 449 |
| Captura de pantalla 16. Ejemplo de las Proporciones entre las que se establece la comparación..... | 449 |
| Captura de pantalla 17. Análisis de tendencias realizado con el programa informático <i>Statgraphics Plus v.4.1</i> | 462 |
| Captura de pantalla 18. Ejemplo de archivo de instrucciones <i>.gsq</i> construido para | |

realizar el análisis *log-linear*. 474

Captura de pantalla 19. Instrucciones para la obtención de patrones de comportamiento en los espectáculos. 508

8.2.3. Figuras

| | |
|--|-----|
| Figura 1. Contenidos de los distintos capítulos de la investigación..... | 4 |
| Figura 2. Posibilidades de canalización del potencial creativo y la necesidad de expresión..... | 23 |
| Figura 3. Interacciones del proceso artístico (adaptado de De la Calle, 1981)..... | 83 |
| Figura 4. Áreas sociales que contemplan la Expresión motriz..... | 89 |
| Figura 5. Tipos de expresividad..... | 100 |
| Figura 6. Funciones asociadas a las situaciones psicomotrices y sociomotrices expresivas..... | 101 |
| Figura 7. Funciones lingüísticas de Jakobson y SME: función poética..... | 103 |
| Figura 8. Situaciones motrices deportivas (<i>homo ludens</i>) y situaciones motrices expresivas (<i>homo dramaticus</i>)..... | 111 |
| Figura 9. Deporte <i>versus</i> espectáculo y espectáculo <i>versus</i> deporte..... | 119 |
| Figura 10. Superposición de niveles en las SME: plano práxico (real) y plano simbólico (dramático)..... | 127 |
| Figura 11. Las situaciones de expresión motriz escénica. Tipos..... | 133 |
| Figura 12. Representación de la clasificación de las prácticas motrices en forma de <i>simplex</i> | 145 |
| Figura 13. Los subdominios de las situaciones motrices de expresión..... | 149 |
| Figura 14. Subdominio de las situaciones motrices de expresión (SME). Nivel práxico..... | 152 |
| Figura 15. Dominios de acción motriz para la Educación Física (Parlebas, 2002). El dominio de las situaciones motrices de expresión o de las <i>prácticas físicas artísticas</i> (Parlebas, 2002)..... | 152 |
| Figura 16. Lógica interna práxico-expresiva. Niveles práxico y expresivo..... | 153 |
| Figura 17. Estrategia utilizada para el estudio de la Lógica Interna de las Situaciones Motrices de Expresión Escénica (SMEE) (a partir de Bortoleto, (2004). | 210 |
| Figura 18. Situaciones motrices de expresión escénica. Las modalidades de espectáculos motrices..... | 211 |
| Figura 19. La metodología observacional: método observacional y técnicas observacionales..... | 261 |
| Figura 20. Proceso a seguir en Metodología Observacional (Anguera, 1999d) en el que se especifican los apartados de cada fase..... | 263 |
| Figura 21. Diseños observacionales, obtenidos mediante la superposición de los tres criterios (adaptado de Anguera, Blanco y Losada, 2001a; .Anguera, 2003c; Losada, 2003)..... | 269 |
| Figura 22. De la realidad al registro codificado (a partir de Izquierdo y Anguera, 2000)..... | 288 |
| Figura 23. Pirámide de segmentación de la conducta..... | 290 |

Figura 24. Fases de la metodología observacional (a partir de Anguera, 2004 en Metodología Observacional, curso de doctorado 2004-2005). 293

Figura 25. Codificación del registro: niveles de codificación y diversificación de códigos (a partir de Anguera, 2004, en el curso de doctorado de Metodología Observacional, de la Universitat de Lleida, curso 2004-2005). 303

Figura 26. Instrumentos de la investigación: instrumentos de observación e instrumentos de registro (Anguera, 2005). 304

Figura 27. Visión sincrónica y diacrónica del espectáculo. Ejemplo de configuración, según los criterios sincrónico y diacrónico..... 325

Figura 28. Concepción del formato de campo para el estudio de la Expresión Motriz Escénica Circense (EMEC). 326

Figura 29. Muestreo intrasiesional de *Números* y muestro intrasiesional de *Transiciones* dentro de una sesión-espectáculo. 405

Figura 30. Fuentes documentales consultadas en la realización de la tesis (adaptado de Bortoleto, 2005). 568

8.2.4. Gráficos

| | |
|--|-----|
| Gráfico 1. Criterio <i>Interacción con los Compañeros</i> . Duración relativa..... | 407 |
| Gráfico 2. Distribución de las técnicas en relación con la interacción psicomotriz. Frecuencia absoluta..... | 408 |
| Gráfico 3. Distribución de las técnicas en relación con la interacción sociomotriz. Frecuencia absoluta..... | 409 |
| Gráfico 4. Criterio <i>Tipos de interacción con los compañeros: roles</i> . Frecuencia relativa. | 410 |
| Gráfico 5. Criterio <i>Tipos de interacción con los compañeros: roles prácticos</i> . Frecuencia relativa..... | 411 |
| Gráfico 6. Criterio <i>Agrupaciones entre los artistas</i> . Duración relativa. | 411 |
| Gráfico 7. Criterio <i>Rol de artista principal</i> . Duración relativa. | 412 |
| Gráfico 8. Criterio <i>Rol de artista principal: roles prácticos</i> . Duración relativa. | 412 |
| Gráfico 9. Criterio <i>Rol secundario</i> . Duración relativa. | 413 |
| Gráfico 10. Constancia del rol. Frecuencia relativa..... | 414 |
| Gráfico 11. Criterio <i>Acompañamiento en el inicio y el final de los números</i> . Frecuencia absoluta..... | 414 |
| Gráfico 12. Criterio <i>Espacio intercorporal</i> . Duración relativa. | 415 |
| Gráfico 13. Criterio <i>Líneas del cuerpo en el espacio</i> . Duración relativa..... | 415 |
| Gráfico 14. Criterio <i>Interacción con los niveles del espacio</i> . Duración relativa..... | 416 |
| Gráfico 15. Criterio <i>Espacios de los aparatos</i> . Duración relativa..... | 417 |
| Gráfico 16. Criterio <i>Zonas de entrada del espacio escénico</i> . Frecuencia absoluta..... | 417 |
| Gráfico 17. Criterio <i>Zonas de entrada del espacio escénico</i> . Duración absoluta. | 418 |
| Gráfico 18. Criterio <i>Zonas de salida del espacio escénico</i> . Frecuencia absoluta. | 418 |
| Gráfico 19. Criterio <i>Zonas de salida del espacio escénico</i> . Duración absoluta..... | 419 |
| Gráfico 20. Criterio <i>Estructura rítmica o tiempo métrico de la acción</i> . Duración relativa. . | 419 |
| Gráfico 21. Criterio <i>Tipo de interacción temporal: Musicalidad de la acción</i> . Duración absoluta..... | 420 |
| Gráfico 22. Criterio <i>Cronotopos espaciotemporales</i> . Duración relativa. | 420 |
| Gráfico 23. Criterio <i>Cronotopos espaciotemporales y espacio balanceado rítmico</i> . Duración relativa..... | 421 |
| Gráfico 24. Criterio <i>Funcionalidad de los objetos</i> . Frecuencia absoluta. | 421 |
| Gráfico 25. Criterio <i>Transgresiones</i> . Duración relativa. | 422 |
| Gráfico 26. Criterio <i>Trama</i> . Frecuencia relativa. | 423 |
| Gráfico 27. Criterio <i>Crescendo de la unidad escénica número</i> . Duración relativa. | 423 |
| Gráfico 28. Tipos de Transiciones entre números. Frecuencia relativa..... | 424 |
| Gráfico 29. <i>Tipos de Transiciones</i> entre números. Duración relativa..... | 425 |
| Gráfico 30. Criterio <i>Recepción del espectáculo y participación del público</i> . Frecuencia relativa. | |

| | |
|--|-----|
| | 425 |
| Gráfico 31. Criterio <i>Emoción</i> . Frecuencia relativa. | 426 |
| Gráfico 32. Distribución de las técnicas utilizadas por <i>Cirque du Soleil</i> (1986-2005) en el conjunto de diez de sus espectáculos. Duración relativa. Código <i>MANI</i> agrupado. | 427 |
| Gráfico 33. Porcentaje de las técnicas gimnástico-acrobáticas en relación a <i>Otras técnicas</i> (de manipulación e interpretación. Frecuencia relativa. | 428 |
| Gráfico 34. Duraciones relativas de las distintas modalidades del conjunto de espectáculos. Código <i>MANI</i> desglosado. Duración relativa. | 428 |
| Gráfico 35. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo <i>La Magie Continue</i> . Duraciones relativas..... | 429 |
| Gráfico 36. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo <i>Cirque Reinventé</i> . Duraciones relativas..... | 429 |
| Gráfico 37. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo <i>Nonvelle Experience</i> . Duraciones relativas..... | 430 |
| Gráfico 38. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo <i>Saltimbanco</i> . Duraciones relativas..... | 430 |
| Gráfico 39. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo <i>Alegría</i> . Duraciones relativas..... | 431 |
| Gráfico 40. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo <i>Quidam</i> . Duraciones relativas..... | 431 |
| Gráfico 41. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo <i>La Nonba</i> . Duraciones relativas..... | 432 |
| Gráfico 42. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo <i>Dralion</i> . Duraciones relativas..... | 432 |
| Gráfico 43. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo <i>Varekai</i> . Duraciones relativas..... | 433 |
| Gráfico 44. Técnicas gimnástico-acrobáticas en el espectáculo <i>Corteo</i> . Duraciones relativas..... | 433 |
| Gráfico 45. Comparación de proporciones para el código <i>Aer</i> en <i>La Magie Continue</i> y <i>Corteo</i> | 451 |
| Gráfico 46. Regresión simple no significativa de la <i>Acrobacia sin accesorios</i> en relación con los espectáculos. | 463 |
| Gráfico 47. Duración relativa de <i>ACRS</i> en cada uno de los espectáculos..... | 464 |
| Gráfico 48. Regresión simple significativa de la <i>Acrobacia con accesorios</i> en relación con los espectáculos. | 464 |
| Gráfico 49. Duración relativa de <i>ACRC</i> en cada uno de los espectáculos. | 465 |
| Gráfico 50. Regresión simple significativa de las modalidades <i>aéreas</i> en relación con los espectáculos. | 465 |
| Gráfico 51. Duración relativa de <i>AERE</i> en cada uno de los espectáculos..... | 466 |
| Gráfico 52. Regresión simple no significativa de la modalidad de <i>clown</i> en relación | |

| | |
|--|-----|
| con los diversos espectáculos. | 466 |
| Gráfico 53. Regresión simple significativa de los <i>equilibrios sin accesorios</i> en relación con los espectáculos. | 467 |
| Gráfico 54. Duración relativa de <i>EQUS</i> en cada uno de los espectáculos. | 468 |
| Gráfico 55. Regresión simple no significativa de los <i>equilibrios con accesorios</i> en relación con los espectáculos. | 468 |
| Gráfico 56. Duración relativa de <i>EQUC</i> en cada uno de los espectáculos. | 469 |
| Gráfico 57. Regresión simple no significativa de las técnicas <i>combinadas</i> en relación con los espectáculos. | 469 |
| Gráfico 58. Duración relativa de <i>CMB</i> en cada uno de los espectáculos. | 470 |
| Gráfico 59. Regresión simple significativa de la <i>cantidad de números</i> de un espectáculo en relación con los años. | 470 |
| Gráfico 60. Regresión simple no significativa de la <i>cantidad de números psicomotrices</i> de un espectáculo en relación con los años. | 471 |
| Gráfico 61. Regresión simple significativa de la <i>cantidad de números sociomotrices</i> de un espectáculo en relación con los años. | 472 |
| Gráfico 62. Distribución de la frecuencia absoluta de las Acciones motrices, en función de las condiciones de la variable <i>Época</i> . Frecuencias (dimensión contextual). | 475 |
| Gráfico 63. Distribución de la frecuencia absoluta de las técnicas en función de las condiciones de la variable <i>Género</i> . Frecuencias (dimensión contextual). | 476 |
| Gráfico 64. Distribución de la frecuencia absoluta de las técnicas en función de las condiciones de la variable <i>Género</i> . Duraciones (dimensión contextual). | 477 |
| Gráfico 65. Distribución de la frecuencia absoluta de las Técnicas en función de las condiciones de la variable <i>Edad</i> . Frecuencias (dimensión contextual). | 479 |
| Gráfico 66. Distribución de la frecuencia absoluta de las <i>modalidades de ejecución en el inicio</i> de los espectáculos (INI). Números sociomotrices. | 480 |
| Gráfico 67. Distribución de la frecuencia absoluta de las <i>modalidades de ejecución en el inicio</i> de los espectáculos (INI). Números psicomotrices. | 480 |
| Gráfico 68. Distribución de la frecuencia absoluta de las <i>modalidades de ejecución en el final</i> de los espectáculos (FIN). Números sociomotrices. | 481 |
| Gráfico 69. Distribución de la frecuencia absoluta de las Técnicas en función de las condiciones de la variable <i>Orden</i> . Frecuencias (dimensión contextual). | 482 |
| Gráfico 70. Distribución de la frecuencia absoluta de las Técnicas en función de las condiciones de la variable <i>Orden en el espectáculo (Inicio, Durante y Fin)</i> . Duraciones (dimensión contextual). | 483 |
| Gráfico 71. Distribución de la frecuencia absoluta de las <i>modalidades de ejecución en los dos primeros números</i> de los espectáculos. Números sociomotrices. | 484 |
| Gráfico 72. Distribución de la frecuencia absoluta de las <i>modalidades de ejecución en los dos primeros números</i> de los espectáculos. Números psicomotrices. | 485 |
| Gráfico 73. Distribución de la frecuencia absoluta de las <i>modalidades de ejecución en los dos últimos números</i> de los espectáculos. Números sociomotrices. | 485 |

Gráfico 74. Distribución de la frecuencia absoluta de las *modalidades de ejecución en los dos últimos números* de los espectáculos. Números psicomotrices. 486

Gráfico 75. Agrupación de *Partes* en las que se dividen los números (Sumatorio de las partes de las que consta un número). 487

Gráfico 76. Subdivisiones de los números en función de las técnicas. 487

Gráfico 77. Comparación de proporciones por espectáculos entre la cantidad de números y las partes en que se divide cada número. Frecuencias absolutas. 488

Gráfico 78. Distribución de la frecuencia absoluta de las Técnicas en función de las condiciones de la variable *Números (N)* o *Transiciones (T)*. Frecuencias (dimensión contextual)..... 489

Gráfico 79. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias, en función de la combinación de las condiciones de las variables *Orden (Inicio), Época y Número o Transición* (dimensión contextual)..... 491

Gráfico 80. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias, en función de la combinación de las condiciones de las variables *Orden (Duración), Época y Número o Transición* (dimensión contextual)..... 492

Gráfico 81. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias, en función de la combinación de las condiciones de las variables *Orden (Final), Época y Número o Transición* (dimensión contextual)..... 494

Gráfico 82. Distribución de la frecuencia absoluta de las conductas Acciones Motrices, en función de la combinación de las condiciones de las variables Género (Masculino), Edad y Número o Transición (dimensión contextual). 496

Gráfico 83. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias, en función de la combinación de las condiciones de las variables *Género (Femenino), Edad y Número o Transición* (dimensión contextual)..... 498

Gráfico 84. Distribución de la frecuencia absoluta de las conductas praxias, en función de la combinación de las condiciones de las variables *Género (Mixto, Edad y Número o Transición* (dimensión contextual). 499

Gráfico 85. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias, en función de la combinación de las condiciones de las variables *Género (Mixto con superioridad masculina), Edad y Número o Transición* (dimensión contextual). 500

8.2.5. Ilustraciones

| | |
|---|-----|
| Ilustración 1. <i>La vieille chaumière</i> de August Rodin, impresionante escultura en hierro, de 50 centímetros de altura, que refleja perfectamente y al detalle la falta de tono de la musculatura de una anciana desnuda..... | 29 |
| Ilustración 2. Portada del programa de presentación del Proyecto <i>Flic-Flac</i> del curso 2002-2003. | 33 |
| Ilustración 3 y 4. Carteles que anunciaban los cursos <i>Teatre gestual a Catalunya</i> (UdL, curso 2002-2003) y <i>La dansa contemporània a Catalunya</i> (UdL, curso 2004-2005). | 49 |
| Ilustración 5 y 6. Carteles que anunciaban los cursos <i>El circ i les arts del carrer</i> (UdL, curso 2005-2006) y <i>Processos de creació en les arts escèniques</i> (UdL, curso 2009-2010). | 49 |
| Ilustración 7. Cartel de la actuación del Ballet Contemporani de Barcelona, bajo la dirección de Ramón Solé (1978). | 185 |
| Ilustración 8. Compañía <i>Les Arts Sauts</i> especializada en la técnica aérea del trapecio volante..... | 196 |
| Ilustración 9. Cartel de la exposición inaugurada en enero del 2006 en el CCCB titulada <i>Circ català contemporani. L'art del risc</i> | 206 |
| Ilustración 10. Cartel de circo clásico..... | 238 |

8.2.6. Imágenes

| | |
|--|-----|
| Imagen 1. Fotograma de una situación motriz de expresión escénica..... | 98 |
| Imagen 2. Fotograma de un espectáculo bailado..... | 130 |
| Imagen 3. Imágenes de Etienne Décroux con el rostro cubierto..... | 175 |
| Imagen 4. Danza vertical, de Manel Sala “Ulls”..... | 213 |
| Imagen 5. Cartel del <i>Le cri du caméléon</i> de la 7ª promoción de los alumnos del CNAC (1995)..... | 238 |
| Imagen 6. Ensayo de danza aérea o acrobática en el Ateneu popular de Nou Barris..... | 239 |
| Imagen 7. Fotograma de una coreografía virtual creada por Merce Cunningham con el programa <i>Life Forms</i> | 243 |
| Imagen 8. Instantánea del espectáculo multimedia digital Aparición (2005)..... | 244 |
| Imagen 9. <i>La Magie Continue</i> . 0.12.42..... | 330 |
| Imagen 10. <i>Corteo</i> 00.40.27..... | 334 |
| Imagen 11. <i>Cirque du Soleil</i> | 335 |
| Imagen 12. <i>Saltimbanco</i> 12.11.08..... | 336 |
| Imagen 13. <i>La Nouba</i> | 336 |
| Imagen 14. <i>Varekai</i> 0.51.21..... | 336 |
| Imagen 15. <i>Varekai</i> 1.03.21..... | 337 |
| Imagen 16 <i>Corteo</i> y 17. <i>Dralion</i> 0.39.36..... | 338 |
| Imagen 18. <i>Varekai</i> 0.45.50..... | 339 |
| Imagen 19. <i>La Magie Continue</i> 0:42:22..... | 339 |
| Imagen 20. <i>Alegría</i> | 339 |
| Imagen 21. <i>Saltimbanco</i> 07.30.80..... | 341 |
| Imagen 22. <i>La Nouba</i> .1.24.12..... | 342 |
| Imagen 23. <i>Corteo</i> | 343 |
| Imagen 24 <i>Cirque Reinventé</i> 0.33.36 y 25. <i>Cirque Reinventé</i> 0.35.16..... | 345 |
| Imagen 26. <i>Corteo</i> 0.20.50..... | 349 |
| Imagen 27. <i>Corteo</i> 0.42.34..... | 349 |
| Imagen 28 Quidam 0.59.34 y 29 Público: mirada hacia arriba..... | 350 |
| Imagen 30 <i>Corteo</i> y 31. <i>Corteo</i> 0.56.05.11..... | 350 |
| Imagen 32. <i>La Nouba</i> 56.18.24..... | 351 |
| Imagen 33 <i>Varekai</i> 0.16.04 y 34. <i>Varekai</i> 0.12.40..... | 352 |
| Imagen 35. <i>Corteo</i> | 358 |
| Imagen 36. <i>Dralion</i> 0.24.18..... | 359 |
| Imagen 37 <i>Cirque du Soleil</i> y 38. <i>Cirque du Soleil</i> | 360 |

| | |
|--|-----|
| Imagen 39. <i>Dralion</i> 0.26.30..... | 362 |
| Imagen 40. <i>Varekai</i> 1.22.43..... | 363 |
| Imagen 41. <i>Cirque du Soleil</i> | 363 |
| Imagen 42 y 43. <i>La Magie Continue</i> 0.18.56 y. <i>Saltimbanco</i> 1.02.29..... | 365 |
| Imagen 44 <i>La Magie Continue</i> 0:13:28 y 45. <i>Dralion</i> 0:50:21 y..... | 366 |
| Imagen 46 y 47. <i>La Magie Continue</i> 0:6:24 y. <i>Varekai</i> 1:23:43..... | 366 |
| Imagen 48 <i>Varekai</i> 0:20.21y 49. <i>Varekai</i> 0:22:09..... | 366 |
| Imagen 50. <i>Quidam</i> 14:41:19..... | 367 |
| Imagen 51. <i>Alegría</i> 22.33.60..... | 368 |
| Imagen 52 <i>La Magie Continue</i> 0:08:41, 53 <i>La Magie Continue</i> 0:08:27 y 54 <i>La Magie Continue</i> 0:08:59..... | 368 |
| Imagen 55. <i>La Magie Continue</i> 0:42:22..... | 369 |
| Imagen 56. <i>Corteo</i> | 370 |
| Imagen 57. <i>Cirque du Soleil</i> | 370 |
| Imagen 58. <i>Corteo</i> | 373 |
| Imagen 59. <i>Nouvelle Experience</i> 3.33.12..... | 374 |
| Imagen 60. <i>Varekai</i> 0:18:45..... | 376 |
| Imagen 61. <i>La Nouba</i> 1:26:08..... | 376 |
| Imagen 62 <i>La Nouba</i> 0:55:58 y 63. <i>Varekai</i> 1:36:07..... | 377 |
| Imagen 64. <i>Dralion</i> 0:24:43..... | 378 |
| Imagen 65 <i>La Magie Continue</i> 0:13:31 y 66 <i>La Magie Continue</i> | 378 |
| Imagen 67 <i>Dralion</i> 0:46:54 y 68. <i>Corteo</i> | 379 |
| Imagen 69 <i>Nouvelle Experience</i> 0:16:21, 70 <i>Corteo</i> y 71 <i>Cirque du Soleil</i> | 380 |
| Imagen 72. <i>La Nouba</i> | 383 |
| Imagen 73. <i>Nouvelle Experience</i> 0:35:26..... | 383 |
| Imagen 74. Público..... | 385 |
| Imagen 75 <i>Corteo</i> 1:02:27 y 76. Público..... | 386 |
| Imagen 77. <i>Corteo</i> 1.13:14..... | 390 |
| Imagen 78. <i>Corteo</i> 1.13:10..... | 391 |

8.2.7. Tablas

| | |
|--|-----|
| Tabla 1. Punto de partida y preguntas iniciales. | 7 |
| Tabla 2. Planteamiento general. | 16 |
| Tabla 3. Relación entre las artes, sustratos de trabajo y unidades de combinación (Mateu, 2003). | 27 |
| Tabla 4. Educación Artística Motriz y Educación Motriz Artística. | 37 |
| Tabla 5. Instituciones públicas, titulaciones y modalidades de expresión. | 42 |
| Tabla 6. Bloques relativos al DCB en <i>Expresión Corporal</i> y áreas de correspondencia, en la LOGSE y el Decreto 3473/2000. | 43 |
| Tabla 7. Síntesis de los objetos de estudio de las tesis doctorales realizadas en España sobre expresión y comunicación corporal. | 55 |
| Tabla 8. Síntesis de los objetos de estudio de las tesis doctorales realizadas en España sobre praxiología motriz. | 60 |
| Tabla 9. Tesis doctorales realizadas en relación con los deportes artísticos o expresivos. | 63 |
| Tabla 10. Principales teóricos de la expresión y aportaciones sustanciales. | 69 |
| Tabla 11. Estudios sobre las posibilidades expresivas del movimiento corporal en el siglo XX: ámbito de la motricidad en general, y ámbito del deporte. Autores y corrientes. | 79 |
| Tabla 12. Factores constitutivos y funciones asociadas al acto de comunicación verbal (Jakobson, 1963). | 102 |
| Tabla 13. Los objetivos motores de las SME. | 105 |
| Tabla 14. El estatuto sociomotor de la Situaciones Motrices de Expresión. Las reglas del juego. | 107 |
| Tabla 15. Las SME: reglas explícitas e implícitas. | 108 |
| Tabla 16. Diversidad de SME: del casi-juego expresivo al espectáculo artístico. | 110 |
| Tabla 17. Paralelismo semántico y conceptual entre las prácticas deportivas y las prácticas artísticas. | 115 |
| Tabla 18. Las <i>gymnaestradas</i> como punto de encuentro entre dos lógicas internas: los deportes gimnásticos artísticos y las prácticas artísticas (Mateu et Robin, 2010). | 117 |
| Tabla 19. Diversidad de contextos de las SME y praxis resultantes. | 121 |
| Tabla 20. Rasgos generales de las SME. | 123 |
| Tabla 21. Principios del juego aplicados a las distintas situaciones motrices expresivas. | 125 |
| Tabla 22. Principios de juego (Caillois, 1958), situaciones de juego y situaciones motrices de expresión. | 126 |
| Tabla 23. La experiencia estética del receptor-espectador. | 128 |
| Tabla 24. Los componentes de la lógica interna de las SME. | 131 |
| Tabla 25. Matizaciones entre el juego con significación simbólica y el juego con | |

| | |
|--|-----|
| significación práxica (a partir de Lavega, 1995). | 132 |
| Tabla 26. Explicación de los subdominios de las situaciones motrices de expresión (SME). | 150 |
| Tabla 27. Diferentes formas de Expresión Artística y Comunicación humanas. | 154 |
| Tabla 28. Clasificación de las tareas a partir de su lógica interna. | 156 |
| Tabla 29. Lógica interna de las danzas colectivas. | 157 |
| Tabla 30. Lógica interna de los espectáculos motores de circo profesional. | 158 |
| Tabla 31. Características del cuerpo cotidiano, el cuerpo texto y el cuerpo representado. | 169 |
| Tabla 32. Cuadro de las influencias históricas de diferentes manifestaciones artísticas, sobre la expresión corporal del siglo XX. | 170 |
| Tabla 33. Cuadro comparativo entre danza clásica y danza moderna. | 180 |
| Tabla 34. Antecedentes, tendencias y compañías contemporáneas de Danza en Cataluña. | 182 |
| Tabla 35. Diferencias entre el mimo clásico y el mimo contemporáneo. | 186 |
| Tabla 36. Antecedentes, tendencias y compañías de Mimo y Teatro Gestual en Cataluña. | 188 |
| Tabla 37. Análisis estético del circo, elaborado a partir de Guy (2001), Wallon (2001), Rosemberg (2004) y Barré (2002). | 197 |
| Tabla 38. Diferencias entre el circo clásico y el circo contemporáneo (lógica externa). | 199 |
| Tabla 39: Antecedentes, tendencias y compañías contemporáneas de Circo en Cataluña. | 204 |
| Tabla 40. Lógica interna y externa de los diferentes modos de ejecución en danza. | 230 |
| Tabla 41. Comparación entre diferentes opciones metodológicas: del control interno mínimo al control externo máximo (adaptado de Anguera y Blanco, 2001). | 258 |
| Tabla 42. Diseños observacionales <i>versus</i> diseños experimentales. | 260 |
| Tabla 43. Estructura de las decisiones tomadas para la selección de los espectáculos a analizar. | 275 |
| Tabla 44. Títulos de los espectáculos analizados. | 276 |
| Tabla 45. Resumen de los signos teatrales del espectáculo (adaptado de Tadeusz Kowzan, 1975). | 278 |
| Tabla 46. Tipos de sesgos a controlar y reducir, y mecanismos de minimización o anulación de los mismos. | 284 |
| Tabla 47. Unidades moleculares y molares: ventajas e inconvenientes. | 287 |
| Tabla 48. Ejemplo de redactado en la fase exploratoria de la investigación. | 296 |
| Tabla 49. Extracto de registro sistematizado. | 298 |
| Tabla 50. Tipos de datos observacionales, según Bakeman (Anguera, 1990). | 301 |
| Tabla 51. Tipos de muestreo. | 310 |

| | |
|---|-----|
| Tabla 52. Clasificación de la concordancia, según el coeficiente de <i>Kappa</i> | 316 |
| Tabla 53. Comparación entre sistemas de categorías y formatos de campo (Anguera, 2001). | 323 |
| Tabla 54. Relación entre la técnica de formatos de campo y los mapas conductuales. | 324 |
| Tabla 55. Dimensiones, subdimensiones y criterios que estructuran el formato de campo (EMEC). | 328 |
| Tabla 56. Dimensión contextual del espectáculo. | 329 |
| Tabla 57. Dimensiones y subdimensiones del instrumento observacional. | 332 |
| Tabla 58. Dimensión conductual: criterio <i>Interacción con los Compañeros</i> | 332 |
| Tabla 59. Dimensión conductual: criterio <i>Interacción motriz con el espacio</i> | 346 |
| Tabla 60. Dimensión conductual: criterio <i>Interacción motriz con el tiempo</i> | 355 |
| Tabla 61. Dimensión conductual: criterio <i>Interacción con el espacio y con el tiempo</i> | 359 |
| Tabla 62. Dimensión conductual: <i>Interacción con los objetos</i> | 361 |
| Tabla 63. Acciones motrices emergentes. | 364 |
| Tabla 64. Dimensión de composición del espectáculo. | 371 |
| Tabla 65. Variaciones desde la lógica interna de los criterios <i>Transgresión y Crescendo</i> | 381 |
| Tabla 66. Dimensión evaluativa: criterio <i>Emoción</i> y criterio <i>Participación</i> | 384 |
| Tabla 67. Cuadro-resumen de las dimensiones, subdimensiones, criterios y códigos del formato de campo Expresión Motriz Escénica en el Circo (EMEC). | 388 |
| Tabla 68. Dimensiones, subdimensiones y códigos del formato de campo Expresión Motriz Escénica en el Circo (EMEC) con los signos complementarios observados. | 394 |
| Tabla 69. Análisis realizados en cada una de las fases atendiendo a los diferentes criterios de observación. | 401 |
| Tabla 70. Acrónimos de las acciones básicas y resultantes de la dimensión conductual, comunicativa y evaluativa. | 403 |
| Tabla 71. Distribución de las actuaciones psicomotrices en función de las técnicas y de los espectáculos. | 408 |
| Tabla 72. Distribución de la interacción sociomotriz en función de las técnicas y de los espectáculos. | 409 |
| Tabla 73. Datos de las diferentes técnicas en los espectáculos. | 427 |
| Tabla 74. Acrónimos de acciones básicas y resultantes de la dimensión conductual, comunicativa y evaluativa. | 447 |
| Tabla 75. Tabla que sitúa la comparación de proporciones del código <i>Aer</i> en dos espectáculos (<i>La Magie Continue</i> y <i>Corteo</i>). | 450 |
| Tabla 76. Comparación de proporciones del código <i>Aer</i> (utilización del espacio aéreo) entre el espectáculo <i>La Magie Continue</i> (primera época) y <i>Corteo</i> (tercera época). Frecuencia y Duración (p-valor e intensidad). | 450 |

| | |
|--|-----|
| Tabla 77. Comparación de proporciones del código <i>Aer</i> (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la segunda época. Frecuencia y Duración. | 452 |
| Tabla 78. Resultados de la comparación de proporciones del código <i>Aer</i> (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la segunda época: Frecuencia. y Duración (p-valor e intensidad)... | 452 |
| Tabla 79. Comparación de proporciones del código <i>Aer</i> (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la segunda época: Frecuencia. Versión simplificada. | 453 |
| Tabla 80. Comparación de proporciones del código <i>Aer</i> (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la tercera época. Frecuencia y Duración..... | 453 |
| Tabla 81. Comparación de proporciones del código <i>Aer</i> (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la tercera época. Frecuencia y Duración (p-valor e intensidad). | 454 |
| Tabla 82. Comparación de proporciones del código <i>Aer</i> (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la tercera época. Frecuencia y Duración..... | 454 |
| Tabla 83. Comparación de proporciones del código <i>Aer</i> (utilización del espacio aéreo) entre los bloques de espectáculos de la segunda y la tercera época. Frecuencia y Duración (p-valor e intensidad). | 455 |
| Tabla 84. Comparación de proporciones del código <i>CLWN</i> en dos espectáculos (<i>La Magie Continue</i> .y <i>Corteo</i>)...... | 455 |
| Tabla 85. Resultados de la comparación de proporciones del código <i>CLWN</i> entre el espectáculo <i>La Magie Continue</i> (primera época) y <i>Corteo</i> (tercera época). Frecuencia y Duración..... | 456 |
| Tabla 86. Comparación de proporciones del código <i>CLWN</i> (utilización del espacio aéreo) entre el bloque de espectáculos de la primera época y el bloque de espectáculos de la segunda época. Frecuencia y Duración. | 456 |
| Tabla 87. Comparación de proporciones del código <i>CLWN</i> (<i>clown</i>) entre los bloques de espectáculos de la primera y la segunda época. Frecuencia y Duración (p-valor e intensidad). | 456 |
| Tabla 88. Muestra de algunos de los resultados de la comparación de proporciones de los códigos seleccionados (modelo a)..... | 457 |
| Tabla 89. Resultados de la comparación de proporciones (modelo b). | 458 |
| Tabla 90. Comparación de proporciones: códigos (frecuencia y/o duración) en los cuáles la comparación de proporciones es estadísticamente significativa..... | 459 |
| Tabla 91. Distribución de la frecuencia absoluta de las Acciones motrices, en función de las condiciones de la variable <i>Época</i> . Frecuencias (dimensión contextual). | 474 |
| Tabla 92. Distribución de la frecuencia absoluta de las Acciones motrices, en función de las condiciones de la variable <i>Género</i> . Frecuencias (dimensión contextual). | 476 |
| Tabla 93. Distribución de la frecuencia absoluta de las técnicas en función de las condiciones de la variable <i>Género</i> . Duraciones (dimensión contextual)..... | 477 |
| Tabla 94. Distribución de la frecuencia absoluta de las acciones motrices en función | |

| | |
|--|-----|
| de la variable <i>Edad</i> . Frecuencias (dimensión contextual)..... | 478 |
| Tabla 95. Distribución de la frecuencia absoluta de las Acciones motrices, en función de las condiciones de la variable <i>Orden</i> . Frecuencias (dimensión contextual)..... | 481 |
| Tabla 96. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias motrices, en función de las condiciones de la variable <i>Orden</i> . Duraciones (dimensión contextual)..... | 483 |
| Tabla 97. Distribución de la frecuencia absoluta de las acciones motrices en función de la variable <i>Número / Transición</i> . Frecuencias (dimensión contextual)..... | 488 |
| Tabla 98. Niveles o condiciones de la combinación de variables <i>Época, Ordenación y Número / Transición</i> | 490 |
| Tabla 99. Distribución de la frecuencia absoluta de las acciones motrices en función de la combinación de las variables <i>Orden en el espectáculo (Inicio), Época (I,II,III), y Número (N) o Transición (T)</i> . Frecuencias (dimensión contextual)..... | 491 |
| Tabla 100. Distribución de la frecuencia absoluta de las acciones motrices en función de la combinación de las variables <i>Orden en el espectáculo (Durante), Época (I, II, III), y Número (N) o Transición (T)</i> . Frecuencias (dimensión contextual)..... | 492 |
| Tabla 101. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias en función de la combinación de las variables <i>Orden en el espectáculo (Final), Época (I, II, III), y Número (N) o Transición (T)</i> . Frecuencias (dimensión contextual)..... | 493 |
| Tabla 102. Niveles o condiciones de la combinación de variables <i>Género, Edad y Número o Transición</i> | 495 |
| Tabla 103. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias en función de la combinación de las variables variable <i>Género (Masculino), Edad, y Número (N) o Transición (T)</i> . Frecuencias (dimensión contextual)..... | 495 |
| Tabla 104. Distribución de la frecuencia absoluta de las acciones motrices en función de la combinación de las variables variable <i>Género (Femenino), Edad, y Número (N) o Transición (T)</i> . Frecuencias (dimensión contextual)..... | 497 |
| Tabla 105. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias en función de la combinación de las variables variable <i>Género (Mixto), Edad, y Número o Transición</i> . Frecuencias (dimensión contextual)..... | 498 |
| Tabla 106. Distribución de la frecuencia absoluta de las praxias en función de la combinación de las variables <i>Género (Mixto con superioridad masculina), Edad, y Número o Transición</i> . Frecuencias (dimensión contextual)..... | 500 |
| Tabla 107. Patrones de acciones motrices que corresponden a la <i>Acrobacia sin accesorios</i> (dimensión conductual)..... | 510 |
| Tabla 108. Patrones de acciones motrices que corresponden a los <i>Equilibrios con accesorios</i> (dimensión conductual)..... | 511 |
| Tabla 109. Patrones de acciones motrices de <i>Interpretación</i> (dimensión conductual). 512 | |
| Tabla 110. Patrones de acciones motrices que corresponden a los <i>Equilibrios sin accesorios</i> (dimensión conductual)..... | 513 |
| Tabla 111. Patrones de acciones motrices <i>Aéreas</i> (dimensión conductual). | 514 |
| Tabla 112. Patrones de <i>acciones motrices Combinadas</i> (dimensión conductual)..... | 515 |
| Tabla 113. Patrones de <i>acciones motrices Clownescas</i> (dimensión conductual)..... | 516 |

| | |
|--|-----|
| Tabla 114. Patrones de acciones motrices que corresponden a la <i>Acrobacia con accesorios</i> (dimensión conductual)..... | 517 |
| Tabla 115. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>Antipodismo humano</i> (icarios) (dimensión conductual)..... | 518 |
| Tabla 116. Patrones de acciones motrices que corresponden a los <i>Malabarismos con objetos</i> (dimensión conductual)..... | 519 |
| Tabla 117. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>Cronotopo espacio amplio y tiempo rápido</i> (dimensión conductual)..... | 520 |
| Tabla 118. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>Cronotopo espacio reducido y tiempo lento</i> (dimensión conductual)..... | 521 |
| Tabla 119. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>Cronotopo espacio amplio y tiempo lento</i> (dimensión conductual)..... | 522 |
| Tabla 120. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>Cronotopo espacio reducido y tiempo rápido</i> (dimensión conductual)..... | 523 |
| Tabla 121. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>espacio de los Aparatos móviles</i> (dimensión conductual)..... | 525 |
| Tabla 122. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>espacio de los Aparatos fijos</i> (dimensión conductual)..... | 526 |
| Tabla 123. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>espacio de los Aparatos fijos-móviles</i> (dimensión conductual)..... | 527 |
| Tabla 124. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>espacio de los Aparatos híbridos</i> (dimensión conductual)..... | 528 |
| Tabla 125. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>nivel espacial del Suelo</i> (dimensión conductual)..... | 529 |
| Tabla 126. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>nivel espacial Aire</i> (dimensión conductual)..... | 530 |
| Tabla 127. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>nivel espacial de Impulsión</i> (dimensión conductual)..... | 531 |
| Tabla 128. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>nivel espacial del Suelo elevado</i> (dimensión conductual)..... | 532 |
| Tabla 129. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>nivel espacial de la Platea</i> (dimensión conductual)..... | 533 |
| Tabla 130. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>nivel espacial Combinado</i> (dimensión conductual)..... | 534 |
| Tabla 131. Patrones de acciones motrices que corresponden a la <i>Admiración</i> (dimensión evaluativa)..... | 535 |
| Tabla 132. Patrones de acciones motrices que corresponden al <i>Humor</i> (dimensión evaluativa)..... | 536 |
| Tabla 133. Patrones de acciones motrices que corresponden a la <i>Ternura</i> (dimensión evaluativa)..... | 537 |
| Tabla 134. Patrones de acciones motrices que corresponden a la <i>Angustia</i> (dimensión evaluativa)..... | 538 |

Tabla 135. Decisiones en relación con futuras investigaciones..... 562

8.3. Anexos

- 8.3.1. Anexo 1. Expresión Corporal en el curriculum desarrollado por la LOGSE (1990) y propuesta de la LOCE (2004). Diseño curricular de la expresión corporal en Educación Primaria y en Educación Secundaria**

- 8.3.2. Anexo 2. Relación de asignaturas relacionadas con la Expresión Corporal, con los créditos respectivos y el curso en el que se imparten en los diversos centros de las distintas comunidades autónomas (Escuelas de Formación del Profesorado de Enseñanza Primaria, Facultades de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte e INEFs)**

- 8.3.3. Anexo 3. Modelo de ficha para el vaciado de libros de texto d'ESO que tienen contenido de Expresión Corporal. Ejemplos de los contenidos a desarrollar en Expresión Corporal en los libros de texto de la ESO de diferentes editoriales española**

- 8.3.4. Anexo 4. Valoración del apartado artístico en distintos reglamentos y normativas de deportes y prácticas expresivas (natación sincronizada, gimnasia general, gimnasia artística, gimnasia rítmica, gimnasia estética, aeróbic, patinaje artístico, patinaje *shows*, baile deportivo de salón y cueca chilena)**

- 8.3.5. Anexo 5. Modelos de observación y análisis de producciones/espectáculos artísticos con base en la expresión corporal, según distintos autores (poner nombres)**

- 8.3.6. Anexo 6. Cuadro-resumen de la historia de la danza a nivel internacional**

- 8.3.7. Anexo 7. Cuadro-resumen del mimo y el teatro del gesto a nivel internacional**

- 8.3.8. Anexo 8. Cuadro-resumen del circo a nivel internacional
- 8.3.9. Anexo 9. Registro narrativo, descriptivo y semi-sistematizado de los espectáculos analizados
- 8.3.10. Anexo 10. Instrumento de observación: formato de campo EMEC
- 8.3.11. Anexo 11. Frecuencias resultantes de cada criterio, resultantes de la agregación total de datos. Frecuencias resultantes de cada criterio, por espectáculos
- 8.3.12. Anexo 12. Comparación de proporciones: planteamiento
- 8.3.13. Anexo 13. Comparación de proporciones: gráficos
- 8.3.14. Anexo 14. Comparación de proporciones: tabla de resultados
- 8.3.15. Anexo 15. Gráficos que complementan el análisis de tendencias
- 8.3.16. Anexo 16. Gráficos *log-linear* que complementan el análisis
- 8.3.17. Anexo 17. Muestra de un archivo de datos SDS del análisis secuencial
- 8.3.18. Anexo 18. Muestra de un archivo de datos compilado MDS del análisis secuencial
- 8.3.19. Anexo 19. Muestra de un archivo de órdenes GSQ del análisis secuencial

8.3.20. Anexo 20. Muestra de un archivo de resultados OUT y de un archivo LST del análisis secuencial

8.3.21. Anexo 21. Secuencia en la elaboración de patrones de conducta

8.3.22. Anexo 22. Listado de las críticas relativas a espectáculos artísticos corporales aparecidas en distintos medios de comunicación

8.3.23. Anexo 23. Transcripción de las entrevistas realizadas a los actantes: artista de circo (Edi Moreno) y al actor de teatro gestual (Joan Faneca)

8.3.24. Anexo 24. Texto informando a la compañía de circo de la investigación

Mateu, M. Observación y análisis de la expresión motriz escénica. Estudio de la lógica interna de los espectáculos artísticos profesionales: *Cirque du Soleil* (1986-2005).

Correspondencia:

INEFC (Instituto Nacional de Educación Física)

Anella Olímpica de Montjuïc

Avda. de l'Estadi, s/n

08038 Barcelona

Correo electrónico: mercemateu@gencat.cat y mmateu@inefc.es