

SINERGIA ESPACIAL. ANÁLISIS CORÉUTICO DEL DANZANTE DE PAIXTLES DE TUXPAN, JALISCO

MARÍA FERNANDA FRANCO LÓPEZ¹

Como aporte a la investigación dancística y a los estudios coreológicos, el presente análisis coréutico tiene por objetivo caracterizar parte del estilo de movimiento de una de las cuadrillas de la danza de Paixtles, de Tuxpan, Jalisco, que evoca el nacimiento del niño Dios los días 25 de diciembre, 1 y 6 de enero.

Para comenzar a hablar sobre el tema hay que tomar en cuenta, primero, qué son los estudios coreológicos, y segundo, ubicar el papel que desempeña la coréutica dentro de ellos.

A lo largo del tiempo han existido distintas definiciones del término coreología, las cuales no debemos confundir con estudios coreológicos. En 1987, Valerie Preston-Dunlop construye el concepto de estudios coreológicos y lo define como un conocimiento teórico-práctico intrínseco que se enfoca en las formas y contenidos dancísticos a través del estudio de los componentes estructurales del medio de la danza (ejecutante, movimiento, sonido y espacio), utilizando distin-

1 Escuela Nacional de Danza Folklórica, INBA.

tas maneras de investigación: la experiencia, la exploración, el análisis y la documentación.²

Los estudios coreológicos se integran de distintos métodos analíticos,³ permitiendo localizar la estructura de cada uno de los componentes de un fenómeno en movimiento:

1. Para la notación y el registro de movimiento se utiliza la Laban notación o kinetografía Laban y la notación de motivos.
2. El método que facilita el análisis de la dinámica y fraseo del movimiento es la medición a través de un sistema basado en cualidades (gráfica del esfuerzo y ritmos no métricos de las acciones de movimiento).
3. La coréutica⁴ es el método que permite el análisis del diseño espacial de los movimientos corporales.

Algunas funciones investigativas de los estudios coreológicos son: identificar los patrones que integran el sistema simbólico de cada danza o coreografía; aclarar la relación de las intenciones del movimiento con sus resultados; mejorar la ejecución dancística en el aprendizaje del movimiento; y principalmente, es una herramienta que facilita la comprensión de la forma y estructura en que ocurre un evento dancístico para identificar el mensaje o ideas que contiene.⁵ Por otra parte, funcionan como un método de composición creativa que brinda herramientas al creador o ejecutante que le facilitan codificar sus ideas en el cuerpo, movimiento, espacio y sonido de forma coherente, dando pie a que el mensaje contenido sea fácilmente decodificado por el espectador. En este sentido, se vuelve necesario y, sobre todo útil, estudiar cada uno de los componentes del medio dancístico desde el enfoque coreológico para comprender el complejo creativo de un individuo o de un grupo.

2 Preston-Dunlop, 1995: 580.

3 Fernandes, 2015: 60 y 61.

4 Preston-Dunlop, 1995: 612.

5 Huberman, 2013: 26.



Danzantes de Paixtles.⁶

Este análisis localizará las formas en que el cuerpo materializa su contenido armónico en dibujos espaciales, identificar el uso del cuerpo que la genera y sus significados dentro de la experiencia corporal. Es importante profundizar en estos aspectos de las danzas, y sobre todo de las tradicionales, puesto que muchas de ellas se caracterizan por utilizar prendas, atuendos u objetos, que además de establecer signos de identidad, le brindan al cuerpo nuevas estructuras, y en ocasiones su uso dirige las formas de ejecución del movimiento.

Algunos atuendos de danzas tradicionales repercuten más sobre el cuerpo que otros, como en el caso de ésta; es por ello que me he dado a la tarea de responder algunas interrogantes que surgen a partir de la relación cuerpo-atuendo y los efectos e importancia de uno sobre el otro durante el movimiento.

En Tuxpan, Jalisco, existen cinco diferentes cuadrillas de la danza de Paixtles; en este ejemplo se toma en cuenta únicamente a la cuadrilla del Santo Niño Emanuel, integrada por alrededor de 30 personas de diversas

6 Tuxpan, Jalisco, 2017. Fotografía tomada por la autora.

edades, que rondan entre los 56 años, aproximadamente, la mitad de este grupo está compuesta por niños y adolescentes y la otra por adultos.

El danzante de Paixtles es una unidad física compuesta: en su parte interna se encuentra una base en forma de cuerpo humano, y en su parte externa, la parte visible, se integra por cortinas de heno que cubren desde el cuello hasta los pies del danzante, que llegan a pesar entre 15 a 20 kg; en la cabeza portan un resplandor de 50 cm de alto y una cabellera de papel china de 60 cm de largo; todos estos elementos aumentan el tamaño de la estructura base; sin embargo, al momento en que este cuerpo compuesto se mueve, se proyecta como un cuerpo homogenizado, ya que el movimiento que resulta de esta unidad es producto de la expansión de los impulsos motores que se generan desde el núcleo de la estructura hacia sus extremos.

Por lo anterior resultó necesario analizar a esta unidad danzante mediante la separación de su estructura física en movimiento. En primer lugar, se estudia lo que sucede en el cuerpo sin el traje de la danza y lo que proyecta en el espacio, y después lo que pasa con el cuerpo portando el traje, para reconocer la expansión que se produce y de qué forma lo hace en ambos casos. Asimismo, se requiere ubicar cuánto repercute el traje de la danza en el movimiento corporal y viceversa. Las deducciones que resulten serán comparadas con los patrones que se presenten con todos los cuerpos danzantes, de esta manera será posible ubicar características estilísticas y determinar sus causas.

Entrando a terrenos metodológicos, la coréutica se apoya en el análisis de los trazos dibujados dentro de la kinesfera del cuerpo.

La kinesfera es el espacio esférico alrededor del cuerpo, el cual comienza en el centro y termina en el punto que alcanzan a tocar nuestras extremidades fácilmente extendidas sin alejarse del punto de apoyo cuando se está parado con uno o dos pies. En la medida que nos traslademos en el espacio, la kinesfera se trasladará con nosotros como una especie de aura,⁷ digamos que es un contenedor espacial del cuerpo.

La kinesfera tiene tres zonas: íntima, media y periférica:

7 Laban, en Fernandes, 2015: 199.

- *Íntima*: aquella zona en donde se realizan los movimientos más cercanos al centro del cuerpo (ej. rascarse, frotarse la cara, tocarse a sí mismo).
- *Media*: espacio que ocupamos en las acciones cotidianas (ej. relacionarse con los demás, saludar, tomar objetos).
- *Periférica*: aquella en donde extendemos las extremidades totalmente (ej. estirarse para alcanzar objetos).

En el caso del danzante de Paixtles hay que considerar que la kinesfera es mayor que la de un cuerpo promedio, bajo el entendido de que el traje de la danza aumenta su estatura y longitud. La zona periférica de su kinesfera se mide con el alcance que tienen el heno y el resplandor y no con el de extremidades del cuerpo humano.

Un manera de emplear la coréutica es mediante la visualización de los planos anatómicos (figura 1) en los que se mueve el cuerpo para dibujar imaginariamente la kinesfera corporal, proporcionándole una forma de poliedro regular como: tetraedro, cubo, octaedro, icosaedro, y dodecaedro;⁸ dependiendo de la complejidad del movimiento a estudiar, el analista decide qué forma geométrica asignarle a la kinesfera.

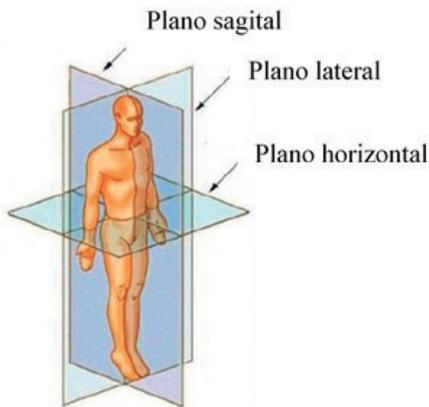


Figura 1.⁹

Cada uno de los ejemplos que se ven a continuación son una aproximación de aquellas formas que he captado tras dos años de observaciones; regularmente las figuras más complejas no están disponibles a la vista con frecuencia, las he visualizado en

8 Islas, 2007: 146-148.w

9 Recuperado de: https://www.google.com/search?q=planos+anatomicos&source=lnms&tbm=isch&sa=x&sqi=2&ved=oahukewie8z7ggbrhahxwdaykhevr4mq_auidigb&biw=1215&ih=563&dpr=1.13#imgrc=6als-pdde7hqml

escasas ocasiones y en momentos específicos dentro de la danza. Antes de comenzar la descripción, es pertinente precisar que algunos de los términos, analogías o ejemplos que posiblemente resulten fuera de lugar, son para aproximarnos en los detalles del movimiento. A esto se refiere Preston-Dunlop al destacar que los estudios coreológicos son una ciencia intrínseca, de la cual surgen términos aparentemente alejados que sirven de puente para teorizar la experiencia y práctica dancísticas.

Figura espacial del cuerpo sin el traje

El cuerpo sin el atuendo forma una especie de vaivén lateral en el espacio, conduce al cuerpo dibujando curvas hacia las laterales. Se identificó una forma suficientemente clara de la materialización del movimiento del cuerpo en el espacio, la cual permite que el cuerpo utilice los planos: lateral, principalmente, y sagital. Es decir, los movimientos ocurren hacia las laterales del centro del cuerpo y hacia la parte frontal del mismo, donde las partes del cuerpo involucradas son: cabeza, tronco, extremidades superiores y extremidades inferiores. Dando como resultado figuras en el espacio donde predominan las curvas laterales.

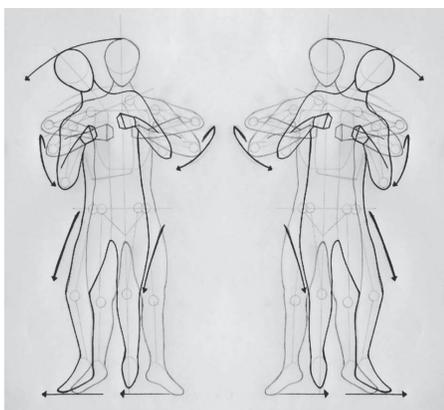


Ilustración 1.º

Formas espaciales del cuerpo con el traje

Forma I. “Espacio expansivo.” El cuerpo del danzante utiliza los extremos de su kinesfera periférica generando gran volumen y proyectando el impulso motor hacia un

espacio libre, flexible y expansivo. Desde mi punto de vista, es una forma en que el impulso del cuerpo se muestra explosivo en el espacio, que, de no ser por el uso del traje de la danza, esta característica espacial no tendría lugar. La forma espacial que refleja el movimiento corporal en el traje consiste en curvas verticales y horizontales que se generan en tres planos de movimiento: sagital, lateral y horizontal.

Ilustración 2.¹¹

Forma 2. “Espacio continuo.”

En esta forma particular el espacio toma un carácter más fluido que en las otras, es decir, el dibujo que se traza en la kinesfera con el heno y la cabellera del resplandor mantiene un ritmo dinámico que sugiere que el trazo es interminable, dado que las curvas verticales que se generan,



transitan desde la parte superior del cuerpo hacia la parte más inferior, formando un ciclo espacial repetitivo, que, una vez comenzado el movimiento es difícil ubicar dónde terminará y dónde comenzará de nuevo. La forma espacial está dada en los planos lateral y vertical, que resulta en curvas verticales.

11 Ilustración elaborada por Jimena Santillán Aguilar.



Ilustración 3.¹²

Forma 3. “Espacio íntimo.”

Esta forma es la más común. Lo que la caracteriza es que refleja un cuerpo más compacto y sólido que enuncia una utilización del espacio de manera más directa y poco flexible, cual si fuera denso; como atravesar el aceite. Lo que resulta en formas donde el cuerpo es una gran masa que se traslada de un lado a otro, con ligeras curvaturas reflejadas en el traje. Se perciben menos

formas espaciales dibujadas que permiten focalizar la atención al cuerpo como una gran masa sólida, a diferencia de los casos anteriores. Se generan ligeras curvas en los planos lateral y sagital.

12 Ilustración elaborada por Jimena Santillán Aguilar.

Ilustración 4.¹³

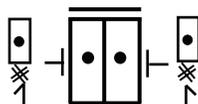
En este análisis coreú-tico podemos darnos cuenta de que estos cuerpos tienen dos extremos con referencia al espacio: cuerpo expandido y cuerpo íntimo, los cuales no se generan en todos los danzantes. El factor principal de los distintos dibujos espaciales es sin duda el manejo del atuendo durante la ejecución de los pasos; este manejo se rige tanto por elementos del traje como de la corporalidad de cada danzante.

Desde la observación externa, la ejecución de los pasos de esta danza a simple vista parece no tener mucho grado de dificultad; sin embargo, una vez que son comprendidos los factores que intervienen en ellos, como: las partes del cuerpo, los impulsos motores y la cualidad del movimiento necesarios para ejecutarlos, además de los aditamentos que forman parte de la corporalidad, la tarea del bailaror, ejecutante, danzante, se vuelve más complicada. Respecto al traje, ya sabemos que su longitud le proporciona al cuerpo nuevas estructuras, y también lo vuelve más pesado; por ello, el cuerpo que lo porta se ve en la necesidad de adquirir una postura específica, y tomar conciencia de los impulsos motores y cualidades del movimiento que le permitan accionarse para que el traje se incorpore a él.

Para darle vida a las formas espaciales descritas anteriormente, se requiere primero, una postura del cuerpo abierta, ancha, que le proporcione al ejecutante tener el control de todo el peso que porta sobre él.

13 Ilustración elaborada por Jimena Santillán Aguilar.

Notación de la posición



Soporte en ambas plantas de los pies en un nivel medio, con una apertura en las piernas que rebasa ligeramente el eje de las caderas. Brazos flexionados en nivel medio.

Esta postura difícilmente se hace consciente sin el traje de la danza, ya que es necesario corporalizar el peso y tamaño. Incluso portándolo se necesita cierto tiempo en movimiento para reconocerlo y adaptar el cuerpo a sus necesidades. Bajo mi observación y con base en la experiencia de los danzantes, esta corporalización llega a requerir entre horas o años de práctica, dependiendo de la experiencia y atención que cada danzante le preste a su cuerpo.

Una vez que el cuerpo se corporaliza con el traje y el movimiento, obliga a canalizar impulsos motores en partes específicas con el fin de lograr armonía entre ellos, la cual permitirá expandir gradualmente las cualidades dinámicas de los impulsos por todo el cuerpo danzante.

Las partes del cuerpo donde se canalizan los impulsos que le dan movilidad al cuerpo y a sus extensiones, son:

- *Plantas de los pies*: se presentan tensadas, con los dedos muy abiertos y los ligamentos plantares extendidos.
- *Rodillas*: con constante muelleo que eleva al resto del cuerpo en cada inicio de un nuevo movimiento.
- *Espalda dorsal*: presenta una tensión y contracción muscular que permite mantener los brazos firmes y fuertes.

En la medida en que estas zonas son concienciadas, las extensiones corporales adquieren más movilidad y responden armónicamente a los impulsos; en este punto comienza un diálogo entre el cuerpo con el traje.

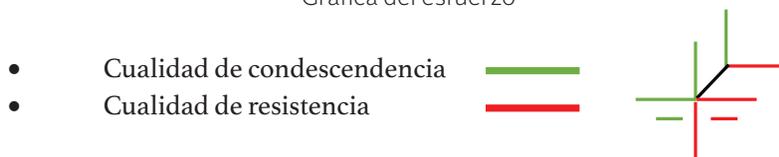
Todo movimiento parte de un impulso interno del cuerpo y ese impulso se manifiesta en cuatro factores que componen al movimiento:

espacio, tiempo, flujo y peso. En cada factor existen dos cualidades de movimiento opuestas, que se resisten o ceden al factor.

A continuación haré un breve paréntesis para aclarar cómo actúan las cualidades de movimiento.

Gráfica 1

Gráfica del esfuerzo¹⁴



Factor	Resistir	Símbolo	Ceder	Símbolo
<i>Espacio</i>	Espacio directo		Espacio flexible	
<i>Tiempo</i>	Tiempo repentino		Tiempo sostenido	
<i>Flujo</i>	Flujo Contenido		Flujo libre	
<i>Peso</i>	Peso firme		Peso ligero	

Espacio: el factor espacio engloba la manera en que el cuerpo se acciona respecto al espacio, si es de manera:

1. Directa: movimientos dimensionales. Ej. golpe.
2. Flexible: movimientos tridimensionales. Ej. retorcer.

Tiempo: este factor se puede utilizar de dos maneras:

1. Repentino: Ej. chasquido de dedos.
2. Sostenido: Ej. el caminar de una tortuga.

Flujo: tiene que ver con el control del movimiento en el cuerpo.

1. Contenido: el movimiento se puede detener en medio de su trayectoria sin ejercer ningún esfuerzo. Ej. tomar un objeto.
2. Libre: el movimiento es difícilmente controlado, para ello se requiere de un esfuerzo extra para detener al movimiento a mitad de su trayectoria. Ej. giro.

Peso: radica en la utilización del peso en el movimiento.

1. Firme: el cuerpo tiende a contenerse para lograr firmeza en los movimientos. Ej. apretar el puño fuertemente.
2. Ligero: la cualidad del movimiento tiende a ser liviana. Ej. sacudir el polvo con la mano.

La gráfica del esfuerzo contiene los parámetros de medición para calcular el contenido energético de las acciones corporales a través de aspectos cualitativos.

Los factores cualitativos, que componen una acción de movimiento, funcionan conjuntamente y describen el tipo de esfuerzo que se imprime en las acciones.

Para el caso de la danza de Paixtles fue necesario analizar en dos partes: en el esfuerzo que imprime el cuerpo humano, y en las cualidades de movimiento resultantes en el traje de la danza para encontrar las causas de las distintas formas espaciales.

Observando al grupo de danzantes, llegué a la conclusión general de que el movimiento de impulso de los pasos de la danza suelen ocupar:

- Espacio directo.
- Tiempo sostenido y repentino.
- Flujo controlado.
- Peso firme.

Y el movimiento resultante en el traje de la danza está dado por:

- Espacio flexible.

- Tiempo sostenido y repentino.
- Flujo libre.
- Peso ligero.

En la medida en que un movimiento transcurre, el esfuerzo implicado en cada impulso se va expandiendo y degradando en las extensiones corporales del danzante; ocurre una transformación de la cualidad del movimiento. El esfuerzo concentrado en los impulsos de movimiento ubicados en partes específicas se presenta resistente a todos los factores, con excepción del tiempo, que se traslada de lo repentino a lo sostenido; el cuerpo del danzante tiende a hacer resistencia en todos los aspectos. Por su parte, el resultado de este impulso que se refleja en el atuendo se da en cualidades contrarias, no se opone al movimiento, cede a él, de manera que continúa con la inercia y se vuelve libre, ligero, flexible y también juega con el tiempo, de sostenido a repentino.

Las cualidades del movimiento se comprenden con profundidad cuando se experimentan en el propio cuerpo y es más sencillo corporalizarlas tras varias repeticiones. Las cualidades de la danza de Paixtles provocan diversas sensaciones corporales; por ejemplo, el flujo de cada acción o paso tiende a mostrar una densidad del cuerpo muy particular, el movimiento es continuo y al mismo tiempo espeso, cual si se atravesara con él una materia plasmática; el factor peso de los movimientos adquiere un contenido firme y fuerte, mas no pesado. Otro punto interesante es que a pesar de que el movimiento en las extremidades se dirige en un espacio directo, dimensional, la sensación en la utilización del espacio es muy flexible, tridimensional. Esto lo atribuyo a la repercusión del movimiento del heno y el resplandor, puesto que con base en mi experiencia personal del movimiento de esta danza, mientras que el ejecutante en movimiento enfoque su atención en su cuerpo, con todo aquello que lo complementa, logrará la corporalización armónica de la forma espacial más compleja: cuerpo expansivo, que es el extremo kinesférico que alcanza a dibujarse en el espacio.

El aporte de este análisis ha sido fundamental para localizar la manera en que está codificado el movimiento corporal de la cuadrilla; también ha sido un parteaguas para la búsqueda de significados. Las for-

mas espaciales que se encontraron reflejan la edad y la experiencia del danzante: el 100% de los danzantes realizan la forma espacial de “espacio íntimo”, y sólo el 20% de ellos producen las formas “espacio continuo”, y únicamente el 10% realizan la forma de “espacio expansivo”. Tras elaborar un censo sobre de la experiencia corporal y el compromiso que los danzantes han tenido dentro de su cuadrilla, pude deducir que los dibujos espaciales reflejan la experiencia como danzantes y la atención que ellos mismos le imprimen a su cuerpo durante la danza. Esto coloca a la forma de “espacio expansivo” como la forma ideal que un danzante de Paixtles está destinado a descubrir durante su vida como ejecutante, y que cuando una persona es capaz de corporalizarla se convierte en un ejemplo para los demás. Este trazo espacial forma parte del estilo corporal que la cuadrilla aspira a lograr; sin embargo, al ser una cuadrilla joven con integrantes principiantes, tienen un camino largo por recorrer. Esto no significa que no posean un estilo propio, ya que éste está determinado, entre otros aspectos, por la tercera forma: “espacio íntimo”; esto saca a relucir la idea de que su expresión corporal mantiene un foco más interno y personal, que podrá no proyectarse a grandes escalas espaciales, pero sí en profundos niveles introspectivos. El estilo grupal de la cuadrilla se encuentra en constante actualización, ya que también se define por los alcances en la exploración corporal que obtenga cada danzante.

Durante la investigación coreológica de la danza escénica como de la tradicional, es requerido ser partícipe del movimiento dancístico, y si las circunstancias lo permiten, formar parte de la experiencia del grupo. Ya que muchas de las deducciones hipotéticas y resultados concretos están dados por la experimentación, exploración y reflexión del movimiento en el cuerpo del investigador. Por ello considero que éste debe poseer un amplio conocimiento en las áreas del movimiento, así como concebir al cuerpo desde diversas perspectivas: anatómica, fisiológica, kinesiológica, somática, fenomenológica y, por supuesto, coreológicamente para lograr una investigación holística de movimiento corporal.

La investigación de movimientos humanos siempre será una tarea compleja, más aún si se trata de movimientos de una cultura diferente a la de quien investiga. Lo interesante es saber implementar un sistema

que permita reconocer los códigos de movimiento de cualquier grupo cultural, con base en las propias técnicas y procesos corporales de quien lo produce. Ello permitirá que la revelación de los significados se realice de forma coherente y clara, tratando de comprender la configuración de las corporalidades; corporalidades que facilitan la lectura de los contextos en los que se desarrollan.

Referencias bibliográficas

- Bartenieff, I., Davis, M., y Paulay, F. (1973). *Análisis esfuerzo-forma del movimiento: Una evaluación de su lógica y conciencia y de su uso sistemático en la investigación*. Nueva York.
- Fernandes, C. (2015). *The Moving Researcher. Laban/Bartenieff movement analysis in performing arts education and creative arts therapies*. Londres/Filadelfia: Jessica Kingsley.
- Gayón, J. (2013). *Manual de acompañamiento del curso-taller "El análisis activo del movimiento (LAMA) en las artes escénicas"*. México: INBA.
- Huberman, M. (2013). El puente entre la teoría coreológica y la práctica en la danza escénica. *El Sótano, revista virtual de artes escénicas*, vol. 8, pp. 24-29.
- Islas, H., y Cámara, E. (2007). *Pensamiento y acción: El método Leeder de la Escuela Alemana*. Recuperado de https://cendidanza.inba.gob.mx/PublicacionesBD/Metodo_Leeder/inicio.html
- Knust, A. (1979). *Dictionary of kinetography Laban (Labanotation)*, volumen I: "Text". Plymouth: Macdonals and Evans.
- . (1979). *Dictionary of kinetography Laban (Labanotation)*, volumen II: "Examples". Plymouth: Macdonals and Evans.
- Laban, R. (1966). *The Language of Movement. A guidebook to choreutics*. Gran Bretaña: Plays Inc.
- Preston-Dunlop, V. (1955). *Dance Words*. Londres: Harwood.
- . (2008). *Point of Departure*. Londres: Verve.

